

la rivista di **en**gramma
dicembre **2023**

207

Segno e disegno

La Rivista di Engramma
207

La Rivista di
Engramma

207

dicembre 2023

Segno e disegno

a cura di
Fernanda De Maio e Fabrizio Lollini

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto,
mattia angeletti, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla
bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, ilaria grippa, roberto
indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval, alessandra
pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita piccichè,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, cesare
sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra, giovanni
careri, marialuisa catoni,
victoria cirlot, fernanda de maio,
alessandro grilli, raoul kirchmayr, luca lanini, vincenzo
latina, orazio licandro, fabrizio lollini, natalia mazour,
alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti,
giuseppina scavuzzo, elisabetta terragni, piemario
vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella,
elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

207 dicembre 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-28-7

ISBN digitale 979-12-55650-29-4

ISSN 2974-5535

finito di stampare aprile 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=207> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Segno e Disegno*
Fernanda De Maio e Fabrizio Lollini
- 13 *L'orlo sfuggente*
Alberto Ferlenga
- 23 *Strategie del dettaglio*
Guido Morpurgo
- 49 *Il tempo del disegno digitale*
Alberto Calderoni
- 59 *L'opera al nero*
Luca Lanini
- 67 *Il disegno come disvelamento rivoluzionario*
Laura Scala
- 77 *La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko*
Susanna Campeotto
- 85 *Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento**
Manuela Raitano
- 93 *2015. La piramide e la sfera*
Fernanda De Maio
- 107 *Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow*
Giacomo Calandra di Roccolino
- 117 *Tracce visive di pensiero*
Michela Maguolo
- 123 *Architettura del pensiero vivente*
a cura di Monica Centanni e Fernanda De Maio
- 131 *An iconological approach to Giotto's allegory of Prudence and her mirror*
Martina Cali

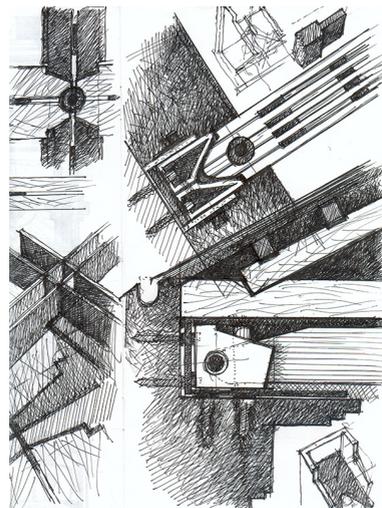
- 147 *Una, nessuna, molteplici Madonne del Salice*
Lorenzo Gigante
- 175 *Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze*
Danilo Sanchini
- 211 *L'igloo di Mario Merz come forma del tempo*
Pasquale Fameli
- 223 *Emociones*
Victoria Cirlot
- 227 *"Sentire" l'arte medievale: l'edizione italiana di Experiencing Medieval Art*
Sara Salvadori
- 233 *Imágenes loquentes*
Alessandro Cecchi, Marcello Ciccuto

Segno e Disegno

Editoriale di Engramma 207

Fernanda De Maio e Fabrizio Lollini

“Segno”, o dell’architettura; “disegno”, o della storia delle arti: Engramma 207 propone l’incrocio tra questi due modi di segnare e disegnare il mondo. Ma la proposta è anche misurare una distanza: la distanza tra il disegno per l’architettura e il disegno per l’arte nella consapevolezza che, benché il disegno rappresenti un *medium* comune a tali attività del pensiero umane, d’altra parte esistono proprio rispetto agli aspetti semantici legati al segno precise e nette differenze, frutto di tecniche compositive che attingono a tradizioni molto differenti; per esempio il modo in cui la figura umana occupa lo spazio di un’opera pittorica che sia tale e il modo in cui questa, viceversa, occupa lo spazio in un disegno di architettura. Proprio a partire da questo primo esempio è apparsa allora necessaria la suddivisione in due parti di questo numero, una dedicata all’Architettura e una all’Arte.



Segno, o dell’architettura

I numeri di Engramma dedicati all’architettura difficilmente presentano progetti inediti. L’obiettivo di Engramma-Architettura è piuttosto offrire letture critiche inedite di progetti e opere, di strumenti ed esercizi pedagogici ed ermeneutici per educare, e educarsi, al progetto di architettura; di più, tentare di presentare al lettore, intorno ai temi selezionati dai curatori, una costellazione di punti di vista che nel suo insieme restituisca una lettura inedita del tema scelto. Richiamando la luce inclusa nel motto bruniano di Engramma – *Fulgor ille* – l’obiettivo è, sempre, disegnare la traccia di luce della costellazione che via via scegliamo di profilare.

Non sfugge a questo obiettivo Engramma 207 dedicato a *Segno e disegno*. Per la sezione “Segno”, ci si potrebbe aspettare di trovare in questo numero contributi di colleghi e studiosi che si occupano nello specifico della disciplina del disegno in architettura. Abbiamo invece agito diversamente perché volevamo sondare il modo in cui le tecniche di disegno sono sentite da chi le usa con mano sapiente ed esperta di architetto tout-court e che si occupa non tanto o non solo della bellezza del disegno in se stesso, ma in funzione di un obiettivo che riguarda la comprensione di ciò che si sta progettando per essere costruito o, al contrario, propone un disegno memore di quella stagione dell’architettura disegnata che trova un’autonomia in se

stessa e si apparenta all'arte; oppure che concepisce la carica visionaria e prefigurativa della pratica grafica. Non si tratta, dunque, di affrontare il tema con un taglio settoriale – impegno riservato alle riviste specialistiche sul disegno in architettura: Engramma-Architettura mira a ricostruire la dinamica della relazione tra disegno e architettura, intesa come vasto campo speculativo intorno a cui si addensano teorie e pratiche, che nel progetto dell'opera architettonica trovano sintesi.

Rispetto agli articoli di architettura, tuttavia, risuona frequente come un'urgenza da dirimere: la questione della relazione tra architettura e arte. In questo senso va inteso il primo degli articoli a firma di Alberto Ferlenga, *L'orlo sfuggente. Riflessioni sparse su segno e disegno*, in cui si evidenzia che “[...] Il disegno è uno strumento comune ad architettura, scultura e pittura, ma in ognuna di esse ha avuto modi e tempi diversi di utilizzo” e che rileva come “[...] In questo uso differenziato incide il tempo della creazione: mentre infatti in pittura segno e realizzazione vanno di pari passo, il rapporto tra idea e costruzione in architettura non conosce la stessa immediatezza”. Il disegno geometrico manuale, con riga, squadra e tratteggi chiari e scurati, per il progetto del dettaglio, è quanto Guido Morpurgo mette a fuoco in *Strategie del dettaglio. Ragioni critiche del disegno di architettura*, dopo una disamina sul significato del disegno d'architettura quale “[...] scrittura prima del progetto, strumento di ricerca progettuale per eccellenza della disciplina architettonica, spazio astratto di contenuti concreti”, popolando appunto di propri disegni l'articolo (e tra questi uno è diventato anche la bella immagine che abbiamo scelto per la copertina); Alberto Calderoni, viceversa, a partire dai tempi più sincopati e frettolosi dell'attuale educazione accademica all'architettura, avverte in *Il tempo del disegno digitale. Potenzialità e limiti di uno strumento troppo giovane per essere già vecchio* l'urgenza di circoscrivere, all'interno della semantica del disegno digitale, lo strumento pedagogico “[...] per indagare il quadro strutturale del rapporto studente-computer-docente”. Con l'articolo *L'opera al nero. Segno e disegno in Ivan Leonidov* di Luca Lanini, prende corpo la luminescenza del tratto su fondo nero di Ivan Leonidov capace di “[...] un 'occhio assoluto', quell'istintiva capacità quasi palladiana nel governare masse, ritmi e distanze e poi di 'metterle in scena' in architetture precise e misteriose”, mentre in *Il disegno come disvelamento rivoluzionario*, Laura Scala affronta il tema dell'opera d'arte totale nelle avanguardie russe a partire dai bozzetti di costumi e scene per l'opera teatrale *La Vittoria del Sole* e la “[...] trascendenza racchiusa nel disegno di Malevič, pittore profondamente impegnato nella ricerca di una nuova dimensione artistica (e non solo)”. Il contributo di Susanna Campeotto, dal titolo *La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko*, propone “la lettura di un'opera particolarmente significativa [di E. Ravnikar], al fine di indagare il processo di invenzione dei “segni” propri del luogo da cui trae origine il progetto, e la loro metamorfosi in figure fondamentali dell'architettura, inserite nel paesaggio”. Con *Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento*, Manuela Raitano, rielaborando un proprio contributo in volume, riporta invece l'attenzione su alcuni maestri italiani del secondo Novecento, che hanno operato a livello accademico tra Venezia e Roma, su i cui disegni, resi complessi da rarefatte e “divine geometrie” primarie, s'interroga a proposito del loro lascito per l'architettura contem-

poranea; 2015. *La piramide e la sfera. Geometrie pure tra rovine di città* è poi l'articolo con cui Fernanda De Maio, costruendo un parallelo tra due allestimenti distanti nello spazio, riporta l'attenzione a quelle geometrie-forme-segni primari innestati in edifici in rovina, per mettere a fuoco il tema dell'unità tra scienza e arte, che in architettura rischia una tragica frattura per il dominio incontrastato del pensiero come calcolo e della architettura come pura 'teoria del reale'. Una finestra sul mondo dell'architettura europea continentale e sulla relazione tra (di)segno e opera costruita agli albori del secolo scorso e nella contemporaneità è offerta prima dall'articolo di Giacomo Calandra di Roccolino, *Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow*, in cui si argomenta che i disegni del maestro tedesco "[...] sono spesso opere con cui porta avanti la sua ricerca sull'arte del costruire, espressione più intima del suo essere Baukünstler, inteso – in senso letterale – come la perfetta sintesi tra artista e costruttore" e poi dalla recensione curata da Michela Maguolo, *Tracce visive di pensiero*, in cui, attraverso i 330 disegni presenti nel volume *Peter Märkli: Dessins/Disegni* a cura di Fabio Don e Claudia Mion, l'autrice "[...] ripercorre il libro, evidenziando il valore delle tracce visibili del pensiero che i disegni di Märkli rappresentano, e l'infinita ricerca della forma nelle sue innumerevoli variazioni che caratterizza il lavoro di Märkli". La sezione è conclusa da un estratto dall'ultimo libro di Alberto Ferlenga, *Architettura. La differenza italiana*, uscito quest'anno per i tipi di Donzelli, che tratta della crisi del ruolo sociale dell'architetto italiano nel contesto internazionale.

Disegno, o della storia delle arti

Un primo collegamento tra prima e seconda sezione si può istituire grazie alla proposta dell'articolo di Pasquale Fameli sulla forma dell'igloo, *Abitare l'archetipo. Tempo, preistoria e mito nella poetica di Mario Merz*, in cui in prima battuta si parla sì, in qualche modo, di "entità abitative", ma, come chiarisce subito lo studioso, "[...] L'artista non intende ridefinire lo spazio dell'opera come un campo fisicamente praticabile [...] ma attivare processi immaginativi carichi di valenze simboliche, antropologiche ed esistenziali"; un ripensamento sulla preistoria, sugli archetipi e sulle immagini 'primarie', in qualche modo anche in relazione all'arte povera. Di segno, proprio nel senso stesso della linearità grafica e del tratto in rilievo, si occupa il contributo di Lorenzo Gigante, su una veneratissima immagine devozionale a stampa xilografica, la *Madonna del Salice: Una, nessuna, molteplici* Madonne del Salice. *Un'immagine e i suoi riflessi*. Sconosciuta ai repertori di questa tipologia produttiva in età rinascimentale, attirò l'attenzione del nobile ferrarese Ercole Strozzi, che la rese protagonista della sua strategia visiva: "[...] In una storia fatta di eventi traumatici, la *Madonna del Salice* seppe trovare sempre nuove vie per sopravvivere, adattandosi ai mutamenti della storia, in una vicenda esemplare per il potere delle immagini". In *Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze. Piero di Matteo di Ser Martello e una possibile committenza di Giovanni Maria Canigiani abate di Vallombrosa*, Danilo Sanchini riconsidera la figura di Piero di Matteo, in rapporto al contesto della Certosa fiorentina: il disegno è qui sottotraccia, come strumento imprescindibile per la costruzione delle iconografie complesse delle immagini sacre previste dal partito architettonico della struttura monastica. Ma è nel testo di Martina Calì che emerge forse il parallelo più

intrigante col contesto della sezione di Architettura di questo numero: nel tracciare una lettura iconologica della *Prudenza Scrovegni* di Giotto, l'autrice – in *An Iconological Approach to Giotto's Allegory of Prudence and her Mirror* – considera anche le celeberrime illustrazioni di due 'bibbie moralizzate', in cui Dio, nell'atto di creare l'universo, lo definisce grazie all'uso di un compasso, con cui traccia un cerchio perfetto, nel cui interno, entro un elemento fitomorfo, compaiono il sole, la luna e un ammasso di materia ancora informe. Un'immagine emblematica per la cultura visuale del Medioevo, quest'ultima, e per le procedure del "Mind's Eye" degli uomini medievali; a sua volta, una delle più rilevanti tematiche di *Experiencing Medieval Art* di Herbert L. Kessler, la cui edizione italiana viene qui recensita da Sara Salvadori. L'altra review alla monografia sulla *Calunnia* botticelliana, di Sara Agnoletto e Monica Centanni, proposta da Alessandro Cecchi e Marcello Ciccuto, e la presentazione di Victoria Cirlot della mostra *Emociones. Imágenes y gestos del pasado y del presente*, in corso al Museu Frederic Marès di Barcellona, arricchiscono ulteriormente i temi di questo ultimo numero del 2023 della rivista.

English abstract

Engramma 207 investigates the distance between drawing for architecture and drawing for art in the awareness that, although this represents a common medium for human thought activities, there are clear differences with respect to the semantic aspects linked to the sign. These differences are the result of compositional techniques that draw on very different traditions; for example, the way in which the human figure occupies space in a work of painting and the way in which this, conversely, occupies space in an architectural drawing. It was precisely from this example that it seemed necessary to divide this issue into two sections, one dedicated to Architecture and one to Art.

In the first part, *L'orlo sfuggente. Riflessioni sparse su segno e disegno* by Alberto Ferlenga questions about the relation between Art and Architecture; *Strategie del dettaglio. Ragioni critiche del disegno di architettura* by Guido Morpurgo deals with manual geometric drawing with ruler, square and chiaroscuro hatching for detail drawings; *Il tempo del disegno digitale. Potenzialità e limiti di uno strumento troppo giovane per essere già vecchio* by Alberto Calderoni confronts with the urgency to circumscribe pedagogy within the semantics of digital design; *L'opera al nero. Segno e disegno in Ivan Leonidov* by Luca Lanini deals with the drawing on black background as the means of communication used by Ivan Leonidov; *I disegno come disvelamento rivoluzionario* by Laura Scala addresses the theme of the total work of art in the Russian avant-garde, starting with sketches of costumes and sets for a theatrical play; *La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko* by Susanna Campeotto proposes the study of a particularly significant work by E. Ravnikar in order to investigate the process of inventing the 'signs' of the place from which the project originates; *Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento* by Manuela Raitano examines the drawings of some Italian masters of the second half of the Twentieth century to try to understand their legacy for contemporary architecture; 2015. *La piramide e la sfera. Geometrie pure tra rovine di città* by Fernanda De Maio makes a parallel between two spatially distant exhibitions, drawing attention to geometries, shapes and primary signs grafted into ruined buildings, to focus on the theme of unity between science and art; *Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow* by Giacomo Calandra di Roccolino takes on the drawings by Tessenow stating that they are often works with which he pursues his research into the art of building, the most intimate expression of his being Baukünstler, understood as the perfect synthesis of artist and builder; *Tracce visive di pensiero* by Michela Maguolo presents the book *Peter Märkli: Dessins/Disegni* curated by Fabio Don and Claudia Mion, on 330 drawings by Märkli; lastly, this first section is concluded by an excerpt from *Architettura. La differenza italiana* by Alberto Ferlenga (2023) where the author investigates the reasons for a crisis in the social role of the Italian architect in the world.

In the second section, *Abitare l'archetipo. Tempo, preistoria e mito nella poetica di Mario Merz* by Pasquale Fameli proposes a reconsideration over prehistory, archetypes and 'primary' images in relation to arte povera; *Una, nessuna, molteplici* Madonne del Salice. *Un'immagine e i suoi riflessi* by Lorenzo Gigante deals with a woodcut devotional image, the so-called Madonna del Salice, and its fortune throughout history; *Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze. Piero di Matteo di Ser Martello e una possibile committenza di Giovanni Maria Canigiani abate di Vallombrosa* by Danilo Sanchini reconsiders the figure of Piero di Matteo in relation to the context of the Florentine Charterhouse: drawing is an undercurrent, an essential tool for the construction of the complex iconographies of sacred images envisaged by the monastic structure; *An iconological approach to Giotto's allegory of prudence and her mirror* by Martina Calì makes an iconological reading of Giotto's Prudenza Scrovegni; the issue is concluded by *Experiencing Medieval Art* by Herbert L. Kessler, reviewed by Sara Salvadori, a review of the monograph on Botticelli's *Calunnia* by Sara Agnoletto and Monica Centanni, by Alessandro Cecchi and Marcello Cicuto, and the presentation of *Emociones. Imágenes y gestos del pasado y del presente's* exhibition by Victoria Cirlot, now on at Museu Frederic Marès in Barcelona.

keywords | Architectural drawing; Arts drawing; Composition; Hand-drawing; Detail; Measurement; Form; Metamorphosis of architectural shapes; Digital drawings; Architectural pedagogies; Ivan Leonidov; Russian Avant-Garde; Soviet Architecture; Drawing; Avant-garde; Deconstruction; Partisan Cemetery; Landscape Architecture; Edvard Ravnikar; Geometry; Abstraction; Francesco Venezia's Pompeii Pyramid; Sebastián Irarrázaval's Pavillion; Ruined Architecture; Boullée's Platonic Architecture; Valparaíso Subercaseaux Palace; Heinrich Tessenow; Baukünstler; Perspective; Peter Märkli; Alberto Ferlenga; Architettura. La differenza italiana; Donzelli Editore; Mario Merz; Arte Povera; Igloo; Time; Individual mythology; Madonna del Salice; Xilography; Renaissance; Ferrara; Ercole Strozzi; Miracle; Prudenza; Giotto; Padova; Mirror; Iconology; Affects; Mysticism; Survivals; Burri; Fontana; Bill Viola; Kessler; L'esperienza medievale dell'arte; Experiencing Medieval Art; Performance; Environments; Botticelli; Calunnia; Firenze; Sara Agnoletto; Monica Centanni.

L'orlo sfuggente

Riflessioni sparse su segno e disegno

Alberto Ferlenga



A. Ferlenga, *Il museo della vecchia città*, 2022.

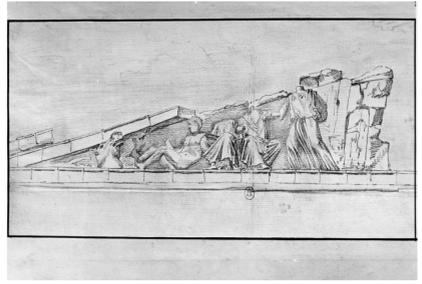
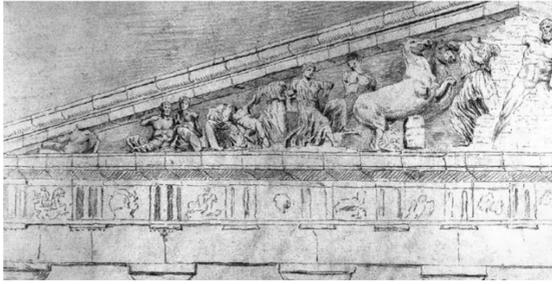
Segni

Negli angoli dei frontoni del Partenone o del tempio di Aphaia le figure che ruotano intorno ad Atena, scolpite nel marmo pario, si piegano sotto la linea calante del timpano. Il tratto netto dell'architettura contiene i corpi tormentati e scultorei di cavalli e guerrieri, rendendo esplicite le diverse caratteristiche del segno nelle due arti, condizionato dalla costruzione nell'una, più libero e flessibile nell'altra. Il disegno è uno strumento comune ad architettura, scultura e pittura, ma in ognuna di esse ha avuto modi e tempi diversi di utilizzo. Se si considera, a esempio, la pittura, esso è il mezzo che ne permette il manifestarsi, sin da quando nelle grotte preistoriche o sulle superfici rupestri sono apparse le prime rappresentazioni di scene di caccia o di vita, tracciate dai segni sanguigni delle tinte vegetali o incise nella roccia. Al contrario, nell'architettura l'utilizzo del disegno arriva molto più tardi rispetto alla nascita dei primi edifici significativi. In questo uso differenziato incide il tempo della creazione: mentre

infatti in pittura segno e realizzazione vanno di pari passo, il rapporto tra idea e costruzione in architettura non conosce la stessa immediatezza. Costruire è un processo lungo che si sviluppa in interminabili cantieri, innescato da una azione prevalentemente mentale; la sua precisazione avviene nel tempo, aiutata da esempi di riferimento, trasmessa attraverso gerghi condivisi dalla comunità dei costruttori o tramite tratti sintetici tracciati direttamente a terra o sulle pietre dell'opera. Solo molto tardi nella storia dell'architettura compaiono, tra gli strumenti degli architetti, raccolte disegnate di esempi e di dettagli cui attingere – la più nota è il trecentesco *Livre de Portraiture* di Villard de Honnecourt – e, ancor più tardi, sono modelli in legno a orientare la costruzione, prima che l'affermarsi di scuole, manuali e trattati illustrati codifichi l'uso del disegno come mezzo principale per l'esecuzione e la comunicazione dei progetti. Ma col crescere del livello tecnico del disegno e delle convenzioni che ne omogeneizzano l'uso – e anche sull'esempio dei paesaggi pittorici che molto prima dell'architettura avevano rappresentato visioni urbane o paesaggi – prende piede una pratica rappresentativa autonoma dal progetto ed estranea alla pura attività costruttiva, volta a indagare, in generale, le possibilità dell'architettura in rapporto allo spazio naturale o costruito che la circonda. Questa pratica, che contribuisce ad arricchire la rappresentazione architettonica attribuendole una visionarietà e una complessità spaziale assenti nei disegni convenzionali, inizia ad assumere una presenza stabile a partire dall'interesse degli architetti rinascimentali nei confronti dell'antichità, le cui rovine appaiono loro compenetrare con la natura e con le città in composizioni nuove che li portano a immaginare ricostruzioni più o meno fantasiose e vere e proprie invenzioni spaziali. Essa assume il carattere di espressione artistica in sé con Giovanni Battista Piranesi, il quale, in raccolte come *Antichità romane* e *Carceri*, va ben oltre le stucchevoli vedute del tempo, indagando gli aspetti immaginifici e inquietanti della realtà attraverso incisioni che, nella sovrabbondanza del segno e nell'oscurità che le contraddistingue, determinano un effetto di straniamento del soggetto che lo allontana dalla sua origine e anticipa spazi futuri. Nelle tavole piranesiane il segno non è quello utilizzato in piante, sezioni o prospetti, la linea delle vedute si perde nell'ombra e nel tratteggio favorendo l'incontro con lo spazio e il fondersi delle superfici. Anche questo discostarsi dal carico di convenzione che il disegno porta con sé, estremizzando alcuni aspetti della rappresentazione, rende possibile quello sguardo visionario applicato alla realtà che fa dell'artista veneziano un anticipatore di immagini urbane di là da venire.

L'orlo

Leon Battista Alberti, nel suo trattato sulla pittura che precede gli scritti sull'architettura, descrive le principali caratteristiche del disegno pittorico attraverso tre azioni connesse alla possibilità – *Principio* – di mostrare come l'oggetto prescelto occupi un luogo. Chama la prima *Circonscrizione* e la descrive come il modo attraverso il quale, mediante una linea, si definisce l'"orlo" della figura da rappresentare; Alberti spiega come esso debba essere "di linee sottilissime, quasi tali che fuggano essere vedute [...], quale, ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere immagine di superficie ma fessura" (Alberti [1435]). Il problema del margine delle figure e della sua consistenza attraversa il tempo della pittura,



- 1-2 | J. Carrey, rilievo del frontone del Partenone, 1670.
- 3 | Statue del frontone occidentale del tempio di Aphaia a Aegina conservate alla gliptoteca di Monaco.
- 4 | Pagina del taccuino di Villard de Honnecourt (XII sec.).
- 5 | G.B. Piranesi, *Carceri*, 1745-50.

verrà ripreso da Cezanne nei primi anni del '900, quando nelle lettere al pittore e amico Emile Bernard parla della propria arte con parole simili a quelle dell'Alberti:

T trattare la natura secondo cilindri, sfere, con, il tutto messo in prospettiva in modo che ogni lato di un oggetto o di un piano, si diriga verso un punto centrale [...]. I bordi degli oggetti fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte... Oggi però le sensazioni che ci dà la luce mi sviano [...] verso astrazioni che mi impediscono di ricoprire la mia tela, e di delimitare la definizione degli

oggetti quando i punti di contatto sono delicati, incerti, per cui le mie immagini, i miei quadri sono incompleti. Oppure i piani cadono gli uni sugli altri e ne è venuto fuori un neo-impressionismo che circoscrive i contorni con un tratto nero, difetto che è da combattere ad ogni costo (Bernard, 1952).

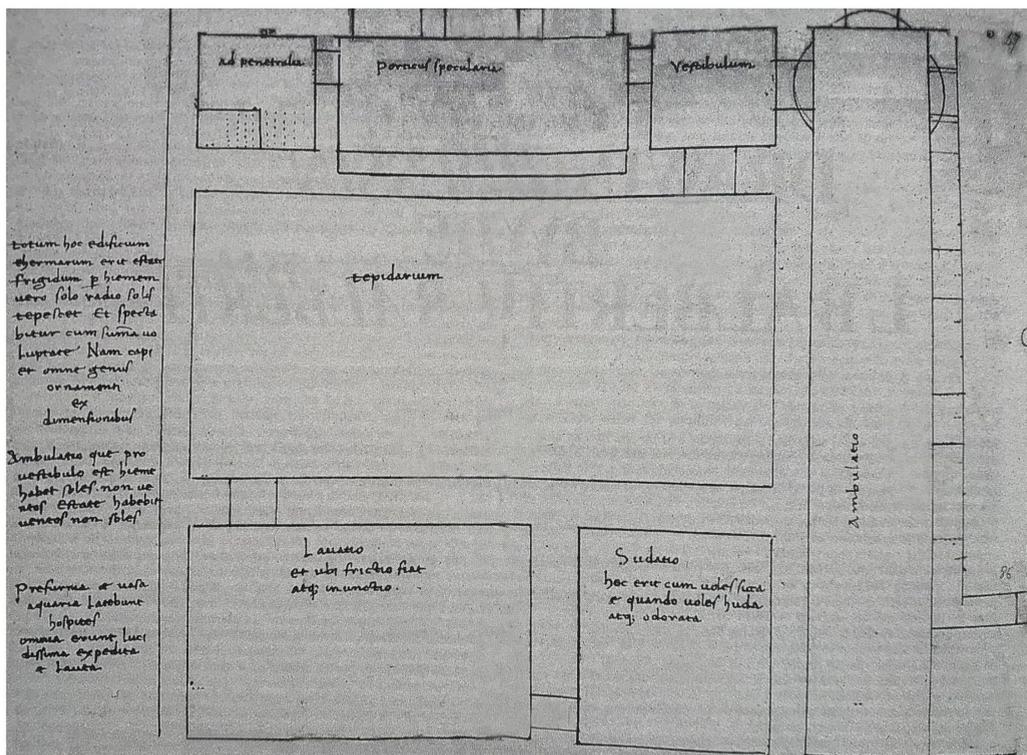
La seconda componente di base della pittura è, per l'Alberti, la *Composizione*, termine con il quale si indica il modo attraverso cui le diverse superfici dello stesso corpo si accordano tra loro: "Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura" (Alberti [1435] 2011); a essa attribuisce una importanza fondamentale per la costruzione della "*Istoria*" che si sviluppa attraverso il dialogo tra corpi, membri e superfici e costituisce il vero oggetto della pittura. Il tema questa volta appartiene in modo più evidente sia al campo della pittura che a quello dell'architettura. Lo stesso Alberti lo riprende con altre parole nel *De re aedificatoria* in cui scrive che:

L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione. Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee e angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, un'esatta proporzione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso (Alberti [1452]).

Infine, per l'Alberti, terzo aspetto fondamentale per la pittura è la *Recezione di lumi*, e cioè la possibilità di far discernere, attraverso una appropriata rappresentazione, colori e qualità delle diverse superfici. Anche in questo caso è facile ricondurlo all'architettura e ricordare Le Corbusier e il suo "gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce" (Le Corbusier [1923] 2003) che costituisce una delle più note definizioni di quest'arte.

D'altra parte, nel trattatello albertiano l'intreccio tra la pittura, alla quale Alberti attribuiva una primogenitura tra le arti, e l'architettura trapela spesso, confermato anche dalla dedica del testo in volgare non a un pittore bensì al Brunelleschi, che non solo è stato il grande costruttore che sappiamo ma anche un precursore, con l'intuizione della prospettiva, di un sistema di controllo dell'immagine fatto di linee che contribuiscono a costruire l'immagine e poi scompaiono.

È per altro indicativo, e probabilmente legato alla concezione albertiana dell'architettura come attività in primo luogo pensata, il fatto che, malgrado gli accenni al disegno e alla differenza tra quello architettonico e quello pittorico – "L'architetto, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante i disegni della pianta e rappresenta in altri disegni la forma e la dimensione di ciascuna facciata e di ciascun lato, servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base ad illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili" (Alberti [1435]) – e malgrado il suo personale uso di schizzi dal vero per comprendere i monumenti antichi, nessuno dei suoi scritti, *De re aedificatoria* compreso, ci sia giunto corredato da apparati iconografici e che l'unico disegno

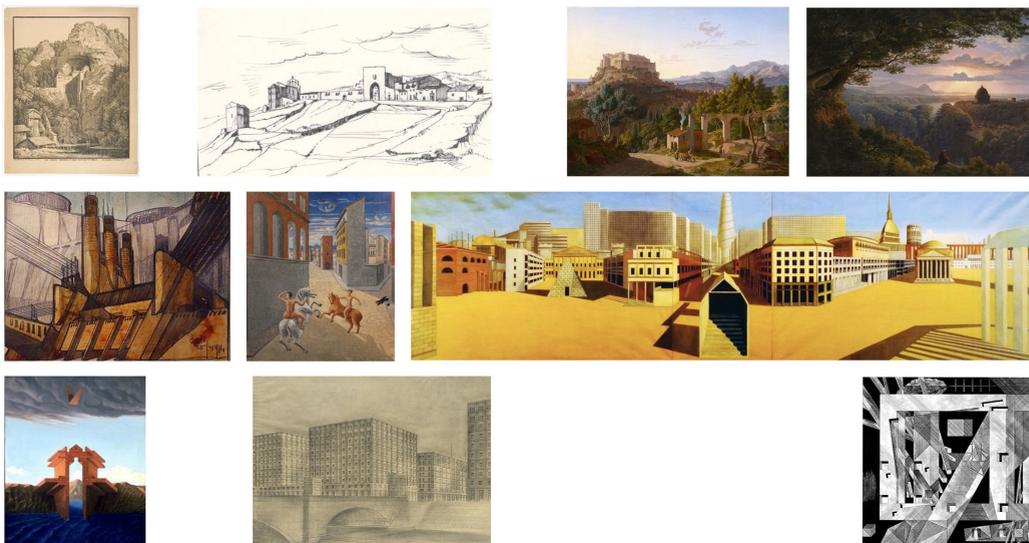


6 | L.B. Alberti, progetto per un edificio termale.

attribuito con certezza all'autore di capolavori assoluti come il tempio Malatestiano di Rimini o il Sant'Andrea di Mantova sia la pianta schematica di un edificio (termale) fatta di poche linee essenziali.

Schizzi, tavole e disegni

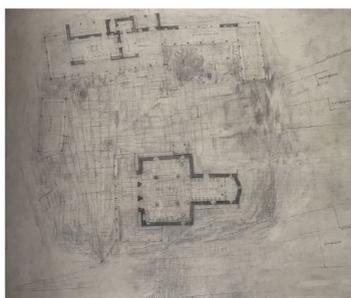
Nella produzione grafica degli architetti moderni vi è una chiara distinzione tra diversi tipi di disegno. Con la scoperta dell'antico prende corpo il disegno di viaggio, attraverso il quale l'architetto costruisce nel tempo il proprio bagaglio di riferimenti e di cui nell'Ottocento personaggi come Karl Friedrich Schinkel o John Ruskin sono stati tra i più noti utilizzatori. Il processo creativo in architettura prevede, poi, l'uso dello schizzo, che, a partire dal Rinascimento, entra stabilmente nella pratica del mestiere e, infine, vi è la rappresentazione in tavole del progetto finito, presto omologata dalle convenzioni grafiche delle Accademie. Virtuosi produttori di schizzi di viaggio o di studio progettuale, in cui abilità grafica e capacità sintetica si incontrano, sono stati tra gli altri Le Corbusier, Louis Kahn, Gunnar Asplund, Sverre Fehn e, in tempi più vicini a noi, Alvaro Siza. Ma ancora una volta, un discorso a parte meriterebbe una produzione artistico-architettonica autonoma dai progetti che ha invece conosciuto un minor numero di praticanti e una discontinuità di apparizione nel tempo. Ne sono stati interpreti, in



- 7 | K.F. Schinkel, *Il castello di Prediama a Trieste*, 1816.
- 8 | L. Von Klenze, *Agrigento*, 1823.
- 9 | L. Von Klenze, *Paesaggio con il castello di Massa Carrara*, 1927.
- 10 | K. F. Schinkel, *Paesaggio con pellegrino*, 1813.
- 11 | A. Sant'Elia, *La centrale elettrica*, 1913
- 12 | L. Gigliotti Zanini, *Città metafisiche e cavalieri*, 1922.
- 13 | A. Cantafora, *La città analoga*, 1973.
- 14 | M. Scolari, *Porta per città di mare*, 1980.
- 15 | D. Passi, *Sistemazione del Lungotevere Flaminio e di piazza Mancini a Roma*, 1981.
- 16 | F. Purini, *Il cubo bianco*, 1999.

Italia, personaggi come Antonio Sant'Elia, Adalberto Libera, Luigi Gigliotti Zanini e, più recentemente, Franco Purini e Aldo Rossi. Ma tra i grandi autori di questo tipo di disegno che lega contesti a edifici o indaga liberamente il gioco delle forme architettoniche nello spazio, eccellono Tony Garnier e lo stesso Le Corbusier tra Francia e Svizzera, Schinkel e Von Klenze in Germania.

In questo ambito specifico del disegno di architettura come strumento che amplia la portata dello sguardo, si fa sentire l'attrazione esercitata sugli architetti da parte della pittura. Se, infatti, schizzi e disegni progettuali si pongono dentro una 'tradizione interna' all'architettura, le rappresentazioni più articolate che si allontanano dal rapporto diretto con il progetto e le sue convenzioni ricadono più facilmente sotto suggestioni esterne che tendono a renderle, dal punto di vista grafico, meno interessanti e originali, come è chiaramente visibile nella stretta parentela tra i paesaggi di Schinkel e quelli di Kaspar Friedrich o nell'influenza cubista sui quadri di Le Corbusier.



17-18 | D. Pikionis, disegni per il percorso dell'Acropoli, 1954.

19 | D. Pikionis, planimetria della sistemazione di S. Dimitris Loumbardiaris all'Acropoli, 1955.

20 | D. Pikionis, disegno per l'Hotel Xenia a Delfi, 1951.

21 | J. Plecnik, disegno per la chiesa dello Spirito Santo a Vienna, 1910.

Cancellazioni

Davanti al foglio da disegno e allo sforzo di rappresentare una tridimensionalità che la pittura non necessariamente richiede, il disegno degli architetti mostra la sua diversità. Il tentativo di rappresentare la distanza tra vuoto e pieno, spazio e volume porta, a esempio, Dimitris Pikionis, uno dei più grandi disegnatori-architetti del Novecento, ad annullare i confini dei suoi disegni a matita usando lo sfumato e la gomma come strumenti in un processo in cui segnare e cancellare sono parte di una stessa azione. In modo analogo negli obiettivi, anche se diverso nei modi e nel linguaggio, Joze Plecnik, altro grande disegnatore-architetto del secolo scorso, combatte la sua battaglia contro il distacco delle architetture dal loro intorno, indotto dal tratto a china, sottoponendo le linee che costruiscono le figure architettoniche a una sorta di 'tremolio', il cui uso porterà Le Corbusier a definire il maestro sloveno come "*le grand maître à la main tremblante*". Non è probabilmente un caso che il limite definito dal tratto appaia come un impedimento soprattutto a quegli architetti per i quali il rapporto tra l'opera architettonica e il contesto va declinato nel senso di una integrazione reciproca da ricercare in ogni modo. Una integrazione che altre linee contribuiscono a creare staccandosi dai profili dei volumi architettonici e dirigendosi verso edifici e paesaggi in lontananza, linee che derivano dalle costruzioni prospettiche o dagli angoli visuali usati per unire in rapporti speciali primi e secondi piani e che sono generate dallo sguardo di chi progetta e sceglie, nel campo vasto delle relazioni im-

materiali, di rendere evidente ciò che è difficile rappresentare sulla carta. L'opera disegnata di Pikionis ne mostra spesso traccia nelle linee appositamente lasciate nel disegno di alcune sue sistemazioni nel parco dell'Acropoli, che legano visivamente i suoi piccoli interventi ai monumenti più importanti di quel luogo e mostrano come il vuoto tra le architetture e le relazioni che in esso si consumano assumano un'importanza ancora maggiore delle architetture stesse, poiché le mettono in grado di amplificare la portata del loro influsso ben al di là della consistenza fisica.

Un turbinio di linee



22 | A. Rossi, *Città*, 1983.

In una serie di disegni di tema urbano degli anni Ottanta, Aldo Rossi affronta indirettamente il tema del rapporto tra l'eccessiva chiarezza del segno e la complessità dei luoghi. Nelle rappresentazioni in questione i contorni delle figure – per lo più personaggi ricorrenti del linguaggio rossiano – scompaiono sotto una continua sovrapposizione di linee che rende difficile la riconoscibilità e il confine di ogni singola presenza e dell'insieme che le contiene. Ancora linee, ossessivamente incrociate, si dipartono dalle ombre proprie o portate per coprire la totalità del foglio con un reticolo fittissimo che elimina gli spazi bianchi e trasforma in un'unica ombra vuoti e pieni, in un labirinto di segni la cui vera aspirazione sembra essere la cancellazione totale. Questi disegni, che invariabilmente rappresentano frammenti di città, esprimono la ripulsa del tratto preciso come negazione di altre possibilità, l'angoscia del vuoto e la ricerca di una profondità che può nascere solo dalla dissoluzione del primo piano dentro un unico magma indistinto di forme intrecciate.

Cieli neri

Un fondo nero è all'inizio di una serie di disegni che ho prodotto in questi ultimi anni e che non saprei a che campo attribuire. All'inizio si trattava di prove di progetto, sull'onda di una consuetudine di rappresentazione che tra gli anni Ottanta e i Novanta era diventata un carattere dominante dell'architettura europea, e ancor più italiana, e la cui fortuna è stata tale da mettere in secondo piano gli stessi progetti di protagonisti come Rem Koolhaas e Adolfo Natalini, Leon Krier e Francesco Venezia, e poi Rossi, Purini, Isola, a favore dei loro disegni fortemente iconici. Una consuetudine che aveva prodotto, soprattutto in Italia, anche una famiglia di pittori-architetti come Arduino Cantafora, Massimo Scolari e Dario Passi, a cui si devono ritratti di spazi intriganti sospesi tra realismo estremo e figurazione metafisica. In seguito, pur continuando a praticare il disegno nella dimensione del progetto, alcuni miei disegni hanno iniziato a distaccarsene assumendo una vita propria. Sono disegni influenzati dall'opera di un padre pittore e dall'appartenenza a una certa stagione dell'architettura italiana, ma fortemente condizionati e resi particolari da una tecnica che prevede l'uso di stilografica, china,



23 | A. Ferlenga, *Guerre*, 2022.



24 | A. Ferlenga, *Lungo il fiume tra gli alberi*, 2021.

acquerello su dimensioni abbastanza estese e su un supporto di carta da schizzo gialla, americana. Nascono come ritratti di luoghi assimilati tra loro dalla presenza di situazioni, umane o architettoniche, di collasso; come disegni al tratto in cui la linea di inchiostro si scioglie gradualmente sotto l'effetto dell'acqua, attenuando il confine tra figura e sfondo per lasciare poi al colore il compito di amalgamare le parti. E, ancora sotto l'azione dell'acqua, la base che accoglie il disegno, in origine liscia, piatta e parzialmente trasparente si increspa conquistando un certo spessore, accentuato poi dall'uso della vernice lucida. In questi disegni la composizione svolge un ruolo fondamentale, è la vera ragione di ognuno di essi, più che lo stesso contenuto; caratterizzata dalla frequente presenza di linee oblique, impone una direzione a masse umane, muri, imbarcazioni, moli, rocce, frammenti di città e ricerca un ordine che tutto intorno a loro sembra negare.

Riferimenti bibliografici

Fonti

Alberti [1435]

L. B. Alberti, *De Pictura*, 1435.

Alberti [1452]

L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, 1452.

Testi

Bernard 1952

E. Bernard, *Cézanne. Ricordi e lettere*, Milano 1952.

Le Corbusier [1923] 2003

Le Corbusier, *Verso una Architettura*, Milano 2003.

Rossi 2020

A. Rossi, *I miei progetti raccontati*, Milano 2020.

English abstract

The article investigates, through six considerations punctuated by the titles of the respective paragraphs – signs; the hem; sketches, plates, drawings; cancellations; a swirl of lines; black skies – the value of drawing in architecture and the relationship between lines as contours and lines as hatching to create shades and shadows but also the delicate passage and transformations from designed architecture through drawing and built architecture. the article also problematizes the autonomous role of some architectural drawings made during architectural projects with respect to the actual realization of the built works, emphasizing the primacy of architecture as a pre-eminent activity of artistic thought.

keywords | Architectural drawing; Arts drawing; Composition.

Strategie del dettaglio

Ragioni critiche del disegno di architettura

Guido Morpurgo



1 | Guido Morpurgo, *Struttura e forma. Esercizio maieutico per una Tesi di Laurea*, IUAV 2023.

Da un certo punto in là non vi è più ritorno.

Questo è il punto da raggiungere

Franz Kafka

“Evenements de rencontres du Cone avec un Plan”. Disegno e progetto nel realismo provvisorio dei dettagli

Il disegno è il tratto distintivo della conoscenza progettuale, costituisce l'atto di sintesi di ogni idea che presiede alla messa in forma di un'architettura, ed è quindi la quintessenza disciplinare di ogni ricerca morfologica nel suo ricongiungere le necessità d'uso concrete e simboliche con le condizioni di uno specifico contesto storico-culturale. Disegno e progetto sono in tal senso i due termini del medesimo processo di rappresentazione interpretativa che si sovrappongono nel sistema di segni apparentemente eterogenei che dà forma a un artificio

necessario, sia esso edificio, interno o allestimento, frammento urbano o paesaggio antropogeografico. Essi si riflettono incessantemente l'uno nell'altro senza una netta distinzione, in una processualità finalizzata a imprimere forma e misura umana a uno spazio abitabile o a un ambiente costruito. Al contempo convergono in quel frammento di un intero che chiamiamo dettaglio, trama di segni e unità morfologica che a livello micrologico registra visivamente l'essenza stessa di un tema architettonico, ne restituisce la sostanza mediante uno specifico linguaggio di traduzione *more geometrico*.

L'anticipazione sistematica insita nell'atto del disegnare presuppone innanzitutto la definizione di uno spazio di scrittura critica, a partire dall'elezione dei propri riferimenti depositati nella memoria disciplinare come materiali culturali e fisici dell'architettura, antichi o contemporanei, come tentativi di riconciliazione con la tradizione costruttiva.

È in base alla selezione elettiva dei riferimenti che il disegno come strumento del progetto può ogni volta tracciare i contorni di una nuova forma che traduce la distanza critica necessaria nell'interpretare una condizione di realtà, ne propone un'alternativa che può anche essere in contraddizione o in opposizione rispetto alle sue stesse condizioni di riferimento. Disegnare è pertanto un esercizio di memoria e di pensiero proiettivo, ma anche di rinnovamento segnico, perché è attraverso di esso che ogni qualvolta si affronta un tema di progetto, si riorganizza un frammento della sostanza tettonica della disciplina. Disegnare dovrebbe quindi essere il processo con cui infondere forma e senso nuovi all'insieme dei caratteri che definiscono l'identità di un artificio architettonico, ovvero conferire un valore intenzionale che si compie attraverso uno sviluppo morfologico dimostrativo di un uso che ne rispecchia la sua stessa necessità.

Per queste ragioni il disegno è la scrittura prima del progetto, lo strumento di ricerca progettuale per eccellenza della disciplina architettonica, spazio astratto di contenuti concreti. È un processo che si compie ad ogni scala a partire dalla rappresentazione 'al vero' che è propria dei dettagli, sistema ordinato di segni che traduce in forma operante il costruire idee reinterpretando i materiali fisici e culturali dell'architettura. Il disegno dei dettagli rende pertanto concreto il processo mentale che mediante legami associativi traspone in forme spaziali l'esperienza intellettuale del progettare. Nella tensione morfologica e visiva tra disegno e progetto la rappresentazione grafica dei dettagli costituisce uno strumento di prefigurazione flessibile, che agisce attraverso l'indagine razionale necessaria a descrivere le relazioni tra le parti e l'insieme di un'opera, a studiarne l'interna organizzazione muovendo dalle singole unità morfologiche che ne riflettono l'intrinseca totalità.

La strategia del dettaglio in quanto metodo di trasferimento della parte nel tutto si basa sull'esercizio intransigente della precisione e sul rigore della misura, sulla specificità visiva della scala virtualmente prossima o coincidente con *l'echelle grandeur* (Gubler 2008), sull'efficacia del modo in cui è organizzato l'insieme dei segni che ne definiscono il linguaggio di rappresentazione. Il disegno dei dettagli non può pertanto prescindere da una specifica regola geometrica che è sempre strumento e mai fine: le doppie proiezioni ortogonali, pianta e sezione. L'esattezza bidimensionale di queste rappresentazioni garantisce la trasferibilità di

un disegno sul piano costruttivo, concreto. Ad esse si accompagna la descrizione tridimensionale tramite le proiezioni isometriche di matrice ottocentesca (Farish 1820).

Questa cultura della rappresentazione attraverso la scrittura del disegno affonda le proprie radici nella tradizione culturale europea, ambito di codificazione visiva, linguistica e scientifica che dall'*auctoritas* del pitagorismo antico – centrato sull'idea che la sostanza di ogni cosa concreta e la sua interna armonia siano il risultato di rapporti matematici – converge come noto nelle leggi analitiche della prospettiva rinascimentale, in particolare con *De prospectiva pingendi* (Piero della Francesca [1472-75] 2016). La declinazione delle leggi del disegno in proiezione ortogonale e in prospettiva in ambito disciplinare corrisponde alla scelta e allo sviluppo della strumentazione necessaria alla rappresentazione dei principi esposti nella trattatistica, a partire dalla rifondazione stessa della teoria dell'architettura da parte di Leon Battista Alberti che per primo fissa il tema della distinzione tra disegno e costruzione, fino ai teatrali 'sfondamenti ottici' descritti nelle 225 tavole raccolte nei due volumi che illustrano il trattato di Andrea Pozzo (Pozzo 1700-1702).

È sulla base di questi principi della rappresentazione che si articola lo sviluppo delle ortografie del disegno che si susseguono a partire dal Cinquecento, ad esempio attraverso il doppio registro proposto dal Vignola grazie alla sua intrinseca "dogmaticità catechistica e chiarezza didattica" (Portoghesi 1969), utilizzando le proiezioni ortogonali per illustrare la "Regola delli cinque ordini dell'Architettura" (1562) e formulando un metodo di disegno prospettico particolarmente avanzato con "Le due regole della prospettiva pratica" in cui anticipa le viste dal basso come "modo di *dipignere* le prospettive nelle volte" (Vignola 1538).

È forse utile a questo proposito richiamare alcuni altri contributi, in particolare l'uso che Albrecht Dürer fa delle proiezioni ortogonali nel disegno di un bastione – *Enliche Underricht zu Befestigung der Stett Schloz und Flecken* (incisione su legno, 1527) – che rappresenta simultaneamente, forse per la prima volta, in pianta, alzato e sezione, metodo quest'ultimo poi utilizzato anche da Francesco de' Marchi per rappresentare alcune delle sue complicate fortezze d'invenzione centripete, che affollano le pagine del suo trattato di "Architettura militare" (de' Marchi [c. 1599] 1810).

Le ortografie del disegno seguono nuovi percorsi con gli sviluppi seicenteschi, come nella geometria proiettiva che Girard Desargues (1593-1662) argomenta nel suo *Brouillon project d'une atteinte aux evenemens des rencontres du Cone avec un Plan* (Desargues 1639) e nelle successive estensioni sviluppate con Abraham Bosse (Desargues, Bosse 1643), fino a raggiungere livelli di definizione particolarmente avanzati grazie all'autorevolezza scientifica e didattica delle doppie proiezioni ortogonali dimostrate nella *Géométrie descriptive* di Gaspard Monge (Monge 1798).

Lo sviluppo della dottrina dell'esattezza geometrica nella prospettiva trova ulteriori sviluppi tra Settecento e Ottocento grazie ad una serie di contributi finalizzati a trasmetterne le regole agli architetti anche in base alle intersezioni con le leggi dell'ottica, come nel caso delle no-

te lezioni di Friedrich Gilly (Rietdorf 1940) o del *Nouveau traité élémentaire de perspective* di Jean Baptiste Cloquet (Cloquet 1823). In questo specifico ambito di contributi, speciale interesse è rappresentato dalla cosiddetta geometria derivata dal “*cabinet oblique*” la cui applicazione sistematica è già presente nell’uso che ne fa Denis-Diderot per illustrare quelle parti dell’*Encyclopédie*, laddove ritiene necessario riprodurre descrizioni tridimensionali, in particolare laterali, di alcuni oggetti per facilitarne la comprensione.

Alcuni autori hanno evidenziato che questo patrimonio di studi e di applicazioni scientifiche del disegno costituisce una delle premesse alle formulazioni del pensiero morfologico moderno (Pedretti 2004) che si sviluppa attraverso i contributi fondativi che da Johann Wolfgang von Goethe e Alexander von Humboldt si succedono fino a definire l’“efficienza meccanica” nel comportamento di alcuni organismi naturali (Thompson 1917) per poi trasmigrare e declinarsi nelle ricerche dell’architettura moderna. Ciò è particolarmente evidente nei caratteri del disegno all’interno della problematica artistica e culturale delle avanguardie del Novecento, caratterizzata dalla complessità della rappresentazione dell’inquietante dimensione spazio-temporale della forma e dall’ansia di garantirne una riconoscibilità storica. Ne sono esempi emblematici le indagini sull’arte della rappresentazione grafica condotta dagli architetti costruttivisti, che riutilizzano il principio del doppio registro della rappresentazione geometrica, facendo ricorso sistematico sia alla prospettiva come nel caso di Jakov Georgievič Černichov, sia alle proiezioni ortogonali e isometriche come nell’opera di Ivan Il’ič Leonidov, e in quella di El Lissitzky. Rispetto a quest’ultimo può essere utile richiamare il caso particolare rappresentato dal disegno assonometrico della *Prounenraum* ideata per la *Grosse Berliner Kunstausstellung* del 1923 e pubblicata nel luglio dello stesso anno nella rivista “G - Material zur elementaren Gestaltung”, quale ambiente emblematicamente decisivo – nella sua ambiguità figurale – dei metodi con cui le avanguardie rappresentavano la tensione immaginativa dell’architettura nell’inseguire soluzioni efficaci per la traduzione grafica dei nuovi spazi-manifesto per il XX secolo.

Come nota Baxandall (Baxandall [1985] 2000) questa genealogia della rappresentazione attraverso le due principali modalità di declinare le pratiche del disegno architettonico pone in evidenza la differenza fondamentale tra la tensione visiva e figurale della “sensazione” prodotta dall’immagine ottica di un’opera attraverso la prospettiva, e la rappresentazione oggettiva o “della sostanza” ottenuta mediante l’utilizzo sistematico delle doppie proiezioni ortogonali. Come sappiamo, il disegno dei dettagli quale espressione di una sorta di “realismo provvisorio” (Gregotti 2014) può comprendere il ricorso alla descrizione tridimensionale isometrica, utilizzata ad esempio da Franco Albini nel rappresentare l’intreccio tra storia, tradizione e razionalità nell’interpretazione del principio dei collegamenti delle pareti a “*Rascard*” attraverso il disegno dei particolari costruttivi dell’albergo-rifugio Pirovano a Cervinia (1946-48 – tavola 61/77). Tuttavia, il disegno dei particolari privilegia la rappresentazione bidimensionale basata sulla descrizione intrinsecamente ‘totale’ di un oggetto plastico permessa dalle doppie proiezioni. È infatti l’astrazione geometrica del disegno ortogonale ad avere il vantaggio di salvaguardare la forma di ogni frammento di un’architettura, ne garan-

tisce l'equilibrio compositivo interno attraverso l'esattezza dimensionale e ne stabilizza la condizione di "sostanza" misurabile nell'insieme di un'opera.

Il disegno geometrico essenzialmente bidimensionale del dettaglio è pertanto esso stesso contenuto finalistico, in quanto è alla base di ogni metodo di trasferimento dell'idea di forma dell'utile" nella cosa concreta attraverso le proiezioni ortogonali. Queste ultime non sono quindi solo una pura tecnica geometrica di rappresentazione, ma costituiscono una chiave di lettura delle strategie del dettaglio, la loro intrinseca qualità nella dimensione della precisione. Esse rispecchiano l'appartenenza alla cultura visiva della modernità che non si risolve sul piano della pura figurazione, ma pone le regole di una componente dimostrativa 'cartesiana' basata sulla geometria descrittiva. È questa l'intrinseca condizione di misura che pone attraverso il disegno dei dettagli una specifica "*Frage der Darstellung*" (Benjamin 1926) in vista di un'intenzione di riproducibilità tecnica, ovvero di una finalità costruttiva concreta.

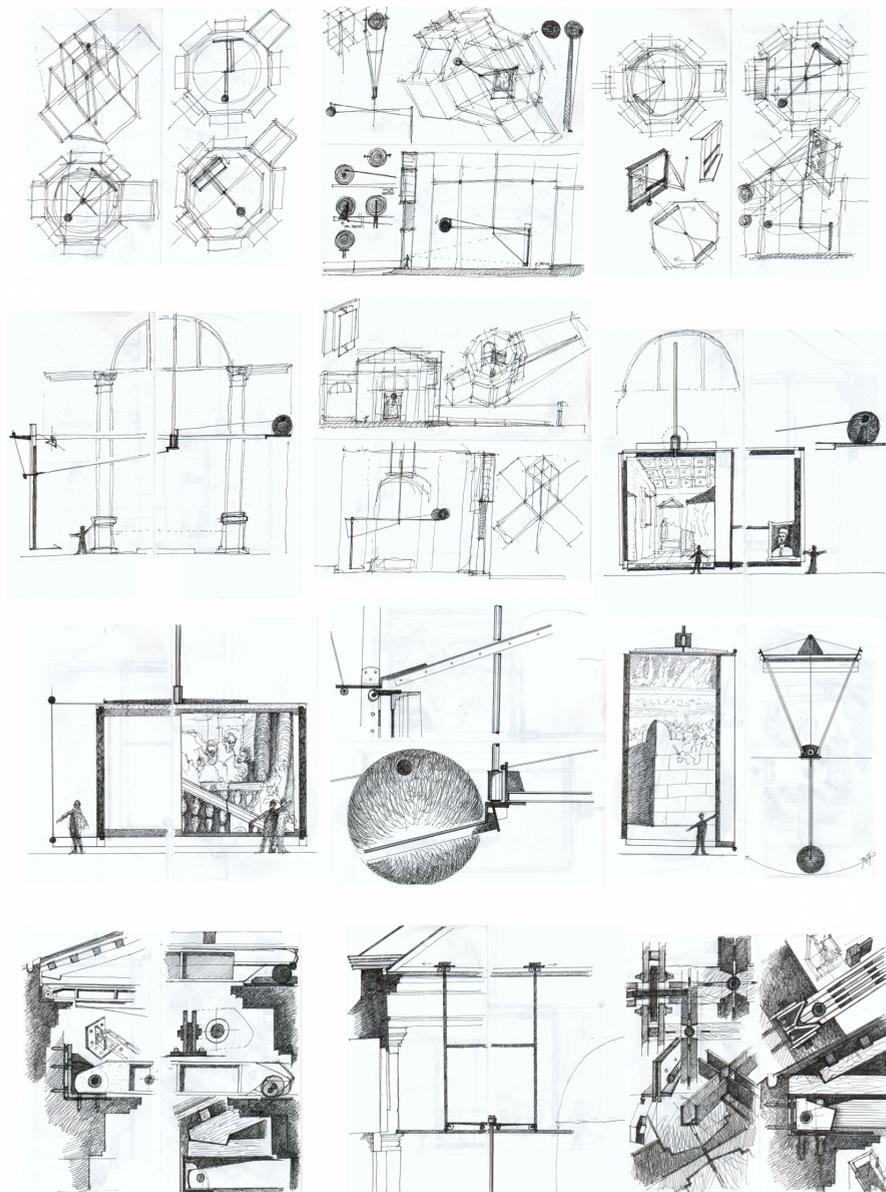
Se i dettagli come dei segni del fare sono portatori di un contenuto di verità insito nella sostanza di un'opera di architettura derivante dalle interpretazioni dello sterminato corollario di figure morfologiche depositate nella memoria disciplinare, allora per essere rappresentati essi necessitano di un linguaggio di traduzione 'certo' e immediatamente traducibile nell'attività pratica del fare: innanzitutto sezioni orizzontali e verticali. Esiste pertanto una sorta di 'precondizione ortogonale' nel progettare all'*echelle grandeur*, sintetizzata dal sistema organizzato di segni grafici sulla cui base si dà forma a un dettaglio, ovvero "la dimensione informativa del disegno [che] una volta auto-verificato, dovrà poi essere interpretato da altri, di conseguenza la sua codificazione è garanzia di intelligibilità" (Riva 1997, 12).

"Der Geist der Architektur": il dettaglio come "coscienza riflessiva" del progetto

Materials offer a variety of silences, a variety of resistances.

Louise Bourgeois

Questo contributo – che non ha alcuna pretesa di sistematicità o di completezza teorica – rappresenta un tentativo di restituire per frammenti il senso di un'esperienza di ricerca operante che riguarda un aspetto peculiare della relazione tra costruzione mentale di un'idea di architettura e il gesto che caratterizza il disegno a mano, senza intermediazioni meccaniche o deleghe digitali. Lo schizzo e il disegno geometrico 'a mano' sono infatti, nella loro immediatezza corporea, strumenti ostensivi di investigazione e di rappresentazione architettonica irrinunciabili e insostituibili. È possibile allora tentare di definire provvisoriamente 'strategia del dettaglio' il processo che registra visivamente la sostanza di un tema architettonico e rappresenta così la "coscienza riflessiva" del progetto, la pratica interna del "re-enactment" (Collingwood 1946) dell'essenza profonda, tettonica – morfologica, linguistica ed espressiva – dei materiali disciplinari. La strategia del dettaglio corrisponde al modo di organizzare un corollario morfologico, un atlante visivo di micro-eventi plastici trasponibile in ogni nuova architettura progettata, secondo un principio di rapporto equilibrato tra tecnica e finalità.



2 | Guido Morpurgo, *Tempo e forma. Esercizio maieutico per una Tesi di Laurea*, IUAV 2022.

Lo studio di un dettaglio attraverso il disegno costituisce un ‘incarico’ architettonico che, presentando un interesse visivo intenzionale, esprime sempre una posizione idiografica, determinata da scopi, azioni e finalità, in cui l’intenzione è sempre relazione dell’oggetto con un contesto specifico. Per un architetto la strategia del dettaglio significa allora sintetizzare i caratteri di un’opera, il *Geist der Baukunst* (Schumacher 1938) attraverso un’esperienza intellettuale che integra aspetti mnemonici e associativi – morfologici e spaziali – facendoli convergere in una rappresentazione mentale, astrazione che in quanto traccia immateriale di un pensiero morfologico e di un’intenzione progettuale non può mai essere il ritratto di una realtà immaginata, una sua ricostruzione descrittiva. L’azione di continua messa a punto, di ‘scavo’ all’interno della forma di un dettaglio, muove dall’idea che la parte e il tutto siano vicenda di riferimenti l’una dell’altro, condizioni reciproche che si rincorrono in un processo metamorfico che sempre si rinnova: attraverso il disegno del dettaglio, progetto e storia confluiscono l’uno nell’altra, rigenerando le forme architettoniche e assegnando ad esse nuovi significati. Per questa ragione il dettaglio non è mai solo una risposta a un problema tecnico, ma è sempre un segno del fare che si fa evento plastico, fatto formale. È rielaborazione sintetica di un’eredità fenomenica trascritta entro un nuovo codice figurativo e simbolico, interpretativo e proiettivo che si inverte per metonimia attraverso ibridazioni, integrazioni, trasfigurazioni e rimontaggi di frammenti e di memorie.

Questa ‘legge delle metamorfosi’ che preside alle strategie del dettaglio coincide con la specificità della ricerca incessante che identifica ogni autentico progetto di architettura: la dimensione dell’‘interminabile’, qualcosa di inconfondibile e inafferrabile che è indagine sulla forma aperta che procede per approssimazioni e, in quanto tale, è soggetta a successive rielaborazioni, variazioni e precisazioni. È la proiezione di una pratica artistica ostinata e peculiare di interpretazione critica del reale, basata sulla ricerca di coerenza morfologica attraverso la definizione di un linguaggio che trova nel disegno del dettaglio la sua interna sintesi metodologica, il suo irrinunciabile fondamento e la sua ragione essenziale: è il “punto in là [da cui] non vi è più ritorno [...] il punto da raggiungere” (Kafka 1917-18).

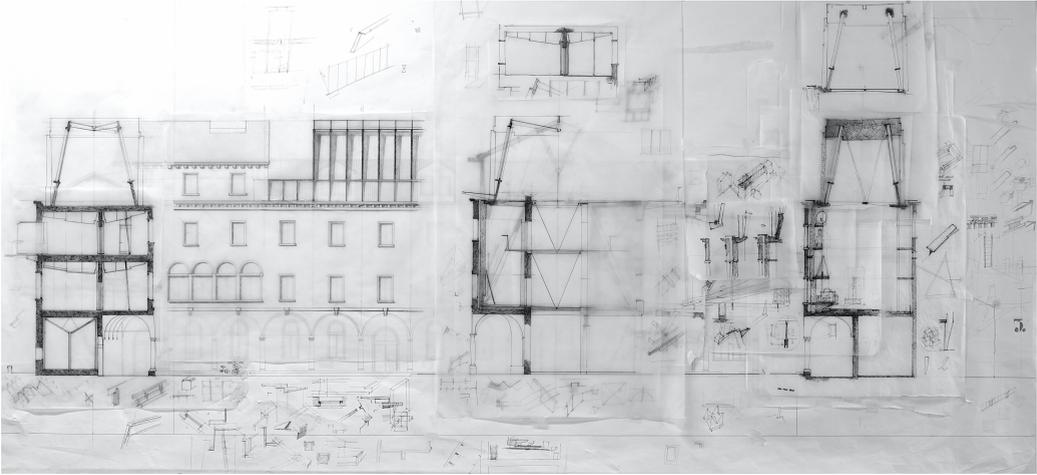
Echelle grandeur metafora di costruzione

Mais est-il possible de maîtriser l'architecture a l'échelle grandeur?

Cette exigence extrême se place hors de toute atteinte.

Jacques Gubler

L’esercizio del dettaglio come forma di scrittura critica del testo architettonico e ‘fatto spaziale’ depositario di valori plastici è sempre il risultato di una processualità paziente, lenta e meticolosa così come della capacità di riordinare e riorganizzare i dati dell’esperienza. Rappresenta il risultato della sovrapposizione di tentativi e approssimazioni, di un pensiero circolare privo di confini predefiniti, di una ricerca morfologica di assemblaggio dell’insieme di segni che origina da un’“impressione” tendenzialmente infinita. È il *donner à voir* dell’essenza linguistica di un’architettura, appassionata invenzione con cui si inverte il sogno di una forma che si compie come astrazione orientata della realtà costruttiva di un’opera. Essa rappresenta il modo di costruire idee, essendo il frammento di una organicità morfologica complessiva. Basata su



3 | Guido Morpurgo, *Le forme del vuoto. Esercizi maieutici per WAVE, Arsenale Terese*, scala 1:50, IUAV 2022.

un principio di coerenza – Scarpa ce lo ricorda in ogni angolo, in ogni risalto, in ogni pausa, in ogni ritmo, in ogni silenzio che misura lo spazio di un’opera – questa unità è da ritrovare nell’attrazione per la poetica del giunto, nella trama di relazioni da istituire tra le pieghe delle superfici e tra le diverse profondità dei materiali. In tal modo questi ultimi possono ricongiungersi in una forma organica in cui “riconoscere quella sapienza che è propria di un’architettura fatta bene, quei particolari trattati con mestiere ma soprattutto con amore che fanno sì che l’architettura ti venga incontro, che le cose parlino” (Ridolfi 1979).

La strategia del dettaglio è un processo essenzialmente autocritico, un tentativo di ricostruire ogni volta un contesto attraverso il disegno e conquistare così una libertà espressiva che è raggiungibile solo con la pura astrazione, con l’esercizio inquieto del cercare, del provare e riprovare attraverso il disegno. È l’esito intelligibile in termini architettonici – intenzionalità, uso, significato – del perenne conflitto tra le prerogative del pensiero euclideo come condizione di ogni precisione espressiva e del controllo – il più accurato possibile – delle variazioni permesse dalla geometria in quanto codice di organizzazione dei segni, in rapporto alle ragioni di una realtà costruttiva permeata dalle dimensioni dello spazio-tempo, che euclidee non sono.

L’esercizio del dettaglio quale “interesse visivo intenzionale” (Baxandall [1985] 2000, 68) e ‘officina segnica’ basata sulla rappresentazione euclidea è quindi “metafora di costruzione” (Sanguineti 1984) di figure plastiche prodotte dall’infinita rottura e ricomposizione di altre figure. È testimonianza della ricerca di durata, indagine intransigente sulla forma che si dipana dal suo stesso interno quale condensato espressivo, estensibile nella dimensione misurata dello spazio abitabile.

La ricerca operante del disegnare dettagli si sviluppa secondo una processualità che si auto-documenta attraverso “la lenta approssimazione del disegno” (Siza 1997). La stesura di un

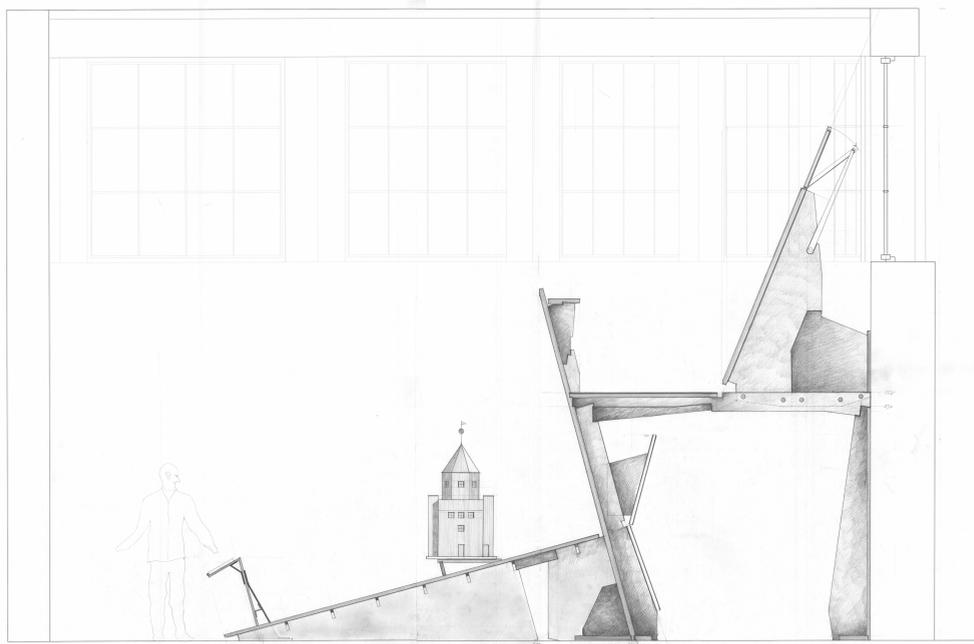
disegno di dettaglio insegue crinali spesso contraddittori, colleziona segni che testimoniano delle esplorazioni, approssimazioni e prove, ma anche dei dubbi e ripensamenti che si stratificano in una sorta di “diario degli errori” (Flaiano 1978) che lascia tracce, segni e cancellature sulla carta, permettendo di raggiungere risultati per una soluzione specifica che possono essere solo e sempre provvisori, perché soggetti a nuove soluzioni, invenzioni e varianti. Questi sistemi organizzati di segni grafici rappresentano i vettori convergenti della pura astrazione formale che si esprime attraverso la geometria e, al contempo, della necessità di plasmare attraverso l’esperienza e il mestiere forme che divengono cose concrete nel senso rinascimentale del termine, come dialogo tra gli ambiti dell’architettura e delle arti visive, ma senza confusioni tra i loro reciproci compiti disciplinari.

L’insieme delle strategie del dettaglio è per sua natura quasi una pratica artistica specifica che consiste nell’assegnare significato alla forma facendo convergere in un linguaggio unitario, quindi in una “concettualizzazione seriale” (Baxandall [1985] 2000, 24), i pezzi diversificati di un tutto, ricongiunti in un insieme organico coerente. Per questo motivo disegnare dettagli rappresenta un esercizio di ricerca ostinata, un’attività intrinsecamente maniacale che è il riflesso dell’esigenza di mettere alla prova la tenuta dei confini di un problema architettonico. Questo mettere alla prova è fondato sulla coesistenza e reciprocità di estremità scalari ‘al vero’ apparentemente incompatibili: i dettagli rendono intelligibile l’insieme di un’opera di architettura fissandone la realtà oggettiva, indagandone il livello micrologico della forma, i suoi stessi elementi costitutivi. Liberano la realtà dalla sua condizione di mutevolezza, stabilizzandola provvisoriamente, definendo la relazione tra la parte e l’insieme per ricondurle a una medesima unità costitutiva.

Il disegno del dettaglio è il modo di fissare le condizioni di utilità con rigore e precisione, condizioni che all’*échelle grandeur* sono imprescindibili. Ma al contempo ciò implica anche la volontà di infrangere quelle stesse regole forzando attraverso il disegno l’unità organica del *pièce-unique* per codificarne le componenti in elementi trasferibili nella consistenza oggettiva di una complessiva “*unità architeturale*” (Le Corbusier 1928).

Disegnare dettagli ha quindi a che fare con la dimensione dell’incessante, della ricerca infinita della forma che deve però fermarsi, ad un certo punto, laddove “l’intreccio tra rigore e libertà” (Raboni 1997) ha finalmente raggiunto un assetto sufficientemente stabile per rispondere alla necessità di stabilire il contorno della sua intrinseca condizione di utilità.

La strategia del dettaglio è quindi un esercizio di precisione che presiede all’origine di ogni linguaggio delle forme, ne definisce il DNA e con esso l’essenza degli elementi costitutivi del progetto, la sua stessa ricchezza semantica. È rapporto tra singole componenti che si ricompongono in un insieme coerente; relazione percettiva simultanea tra la parte e il tutto; vocabolario di qualità visive istantanee. Ma è anche “costruzione operativa” (Gubler 2008) basata sull’esercizio del disegno in quanto strumento progettuale che traduce in forme misurabili attraverso la sublimazione della meccanica come forma di ‘orologeria costruttiva’ – non ingegneristica, ma essenzialmente architettonica – necessaria all’astrazione della pratica del



4 | Guido Morpurgo, *Comunità Italia*, sezione, disegni e modelli originali. Sezione generatrice dell'allestimento, scala 1:20, Triennale di Milano 2015.

raccordo e del montaggio che richiama l'idea della macchina nel suo essere ancora agente magico e meraviglioso, luogo fantastico di invenzioni e sviluppi morfologici imprevisi (Pontus Hultén, 1968).

Dettagli, memoria e prefigurazione

Bisogna far aderire il proprio mondo reale di costruttori alla realtà delle tre dimensioni, la quale è l'espressione tangibile dell'immanenza e non può farne a meno.

Ernesto Nathan Rogers

Il disegno di architettura si nutre di memoria. Il dettaglio è il primo operatore del ricordare in quanto fissa il processo costitutivo dell'architettura che a partire dal grande *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt fissa le condizioni di una costruzione morfologica meticolosa, frammento e prefigurazione sintetica di un intero, che condensa nell'idea le premesse per diventare realtà spaziale compiuta proprio grazie alla dimensione del dettaglio, che - in quanto elemento-base di quello stesso intero - è dimostrativo della condizione di coerenza che garantiva l'identità linguistica e costruttiva di grandi insiemi architettonici unitari quali erano le cattedrali gotiche.

Questa idea di trasmettere attraverso il dettaglio la prefigurazione della realtà costruttiva di un'opera attraverso la forza dimostrativa di un angolo, di una cerniera o l'utilizzo combinatorio di diversi materiali resi formalmente compatibili ed essenzialmente reciproci, si inverte mediante il ricorso sistematico al principio del giunto, all'uso della rappresentazione grafica ridotta all'essenza dalle proiezioni ortogonali: pianta e sezione. Esse sono le declinazioni di un unico scopo: rappresentare i temi del valore spaziale e della precisione dei dettagli che sempre sono necessari per definirne con esattezza la morfologia di un'architettura.

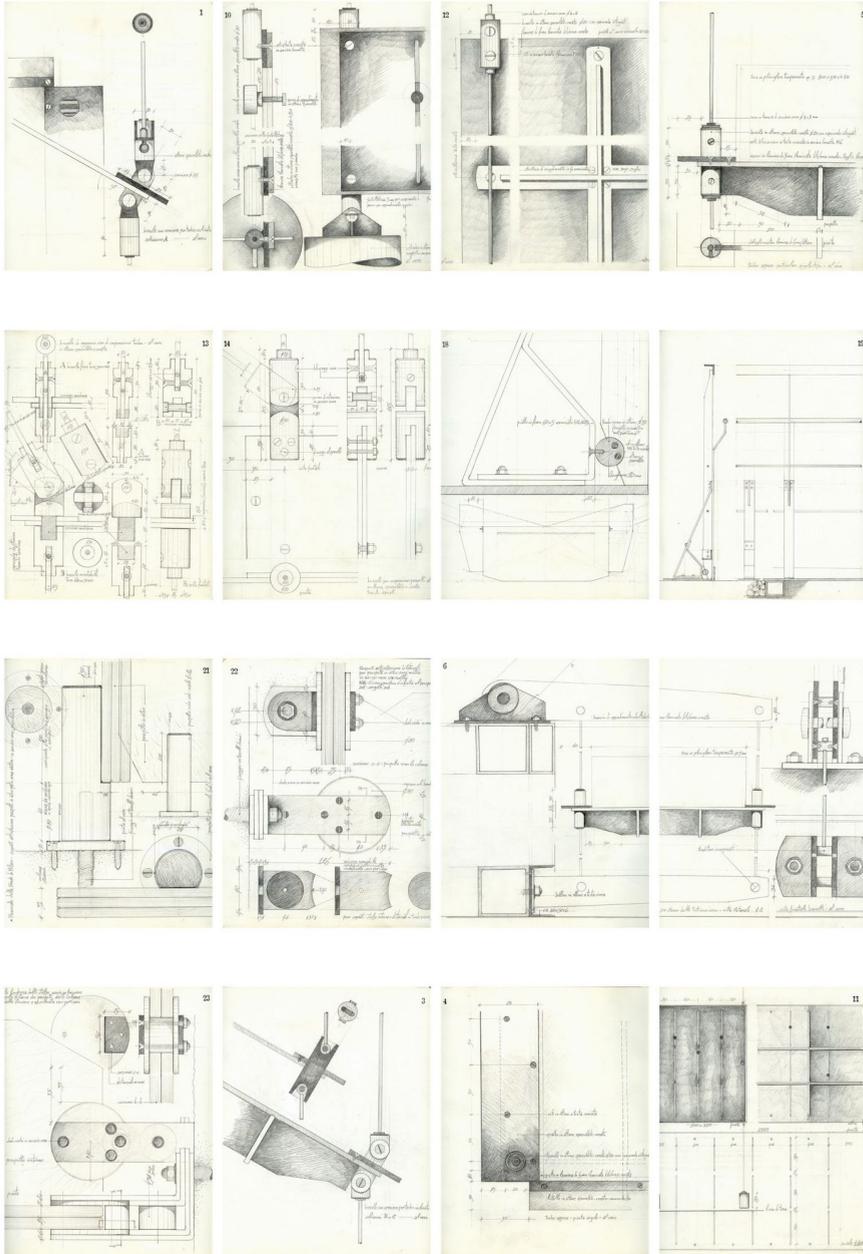
La dimensione del dettaglio è già presente *in nuce* nella superficie di uno schizzo, nel rapido tratto che presiede all'idea che verrà tradotta per successive approssimazioni dapprima nel disegno esecutivo, poi in un evento plastico, in forma concreta, architettura realizzata. La strategia del dettaglio non si limita all'*échelle grandeur*. La dimensione del particolare dovrebbe infatti permeare ogni rappresentazione architettonica, indipendentemente dalla scala grafica. Perché il disegno di architettura è già in sé necessariamente definito attraverso i suoi stessi dettagli. È una questione di metodo, di processo e di intenzionalità. Trasmettere il significato di una forma attraverso il disegno significa precisarla fin da subito nei suoi elementi costitutivi, dettagliarne la consistenza, 'far parlare' i materiali di cui sarà composta, a cominciare da quelli ambientali: territori, paesaggi e città.

Il disegno del dettaglio come contesto della forma ed esercizio critico è già in sé costruzione plastica, proprio perché affronta programmaticamente il tema dell'indagine della realtà costruttiva di una forma architettonica, coincidendo con il suo stesso fondamento tettonico. Il dettaglio è il 'luogo' costitutivo del progetto in cui si rappresenta la vertigine dello zoom dimensionale e della sua stessa *Gestaltung*: l'apofisi mitico "Vom Löffel bis zur Stadt" di Muthesius riprende in sé un'idea di metodologia unitaria della progettazione e con essa la questione del rapporto tra compressioni e dilatazioni delle forme architettoniche, della loro inesauribile reciprocità e mutua necessità nella rappresentazione dell'architettura attraverso una programmatica inter-scalarità progettuale, condizione stessa della sua stessa messa alla prova, di 'tenuta' alle scale estreme del particolare e dell'intero.

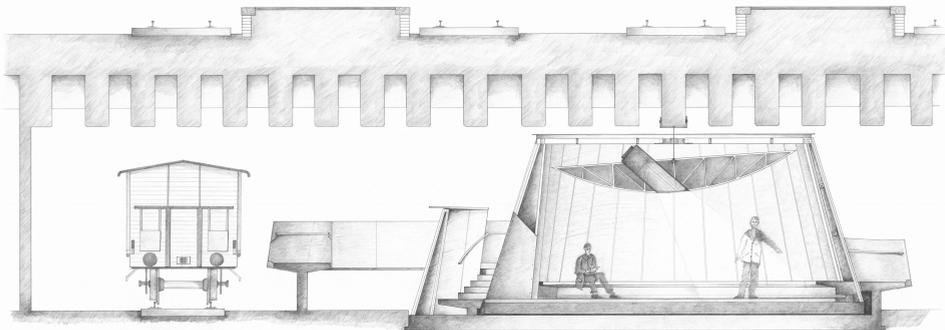
Dettagli e descrizione

Il disegno è il linguaggio e la memoria,
la forma di comunicare
con sé stesso e con gli altri, la costruzione.
Álvaro Siza

Abbiamo sottolineato che le strategie del dettaglio non rappresentano immediatamente delle ricostruzioni narrative perché sono "forme dell'intenzione" (Baxandall 2000), interpretazioni morfologiche che stabiliscono mediante il disegno relazioni tra concetti e segni in vista di una ragione d'uso specifica. Non si limitano pertanto ad essere le descrizioni di contenuti tecnici o estetici, ma sono soprattutto le figurazioni idiografiche di temi architettonici specifici attraverso quell'*unicum* che riprende in sé forma e contenuto tramite il linguaggio "che diventa



5 | Guido Morpurgo, *Memoriale della Shoah di Milano*, dettagli degli espositori dell'area mostre, scala al vero, 2013.



6 | Guido Morpurgo, *Memoriale della Shoah di Milano. Luogo di riflessione*, sezione caratteristica, scala 1:20, 2013.

fisionomia, gesto, comunione di *Leib und Seele*" (Paci 1957). Gli aspetti descrittivi e di narrazione del disegno di un dettaglio rappresentano di conseguenza la relazione tra segni e concetti, tra forma, struttura e uso. Questa figurazione è per sua natura immateriale, astratta. Lo è tanto più, quanto più essa è forma tesa a restituire il significato di un 'materiale' progettuale, storico, culturale o concreto: la trama della venatura di un'essenza lignea, la profondità di un metallo e la sua intrinseca offerta di precisione, il poter essere piegato e produrre spigoli e angoli perfetti, la consapevolezza dei suoi comportamenti ed effetti derivati, come ad esempio la sensibilità alle deformazioni, la sua stessa 'memoria' dello stato iniziale. Analogamente partecipa di questa consapevolezza dei materiali il peso, la compattezza e la dimensione di lunga durata di un elemento lapideo e la sua possibilità di essere scavato, stondato, squadrato, sagomato. Il segno riprende il principio della ricostruzione sintetica di una forma che però non deve mai tendere a un'immagine fotografica del reale, ma essere sempre interpretazione di quella stessa concreta realtà nei termini di un'essenza sintetica. Per questa ragione le strategie del dettaglio sono costruzioni di idee, metodi essenzialmente dimostrativi, offerte di forma che si raggiungono con il disegno attraverso scarti interpretativi, invenzioni e spostamenti di senso.

Dettaglio, linguaggio e "gradazione": precursori

La geometrie est le seul language que nous sachions parler.

Le Corbusier

Si è cercato di delineare la connessione sottesa al rapporto che intercorre tra disegno e progetto rispetto alla ricerca intrinseca a ogni strategia del dettaglio che è innanzitutto il modo con cui studiare e rappresentare un'idea di architettura traducendola in forma costruibile. Ciò è conseguibile utilizzando le tecniche costruttive consolidate come nel caso dei dettagli eloquenti disegnati da Franco Albini per le sue architetture, allestimenti e arredi o da Mario

Ridolfi che codifica la grafia e l'identità materica del suo metodo progettuale 'al vero' nel corollario di morfemi costruttivi che è il "Manuale dell'Architetto" elaborato nel 1946 per l'Italia della ricostruzione. Oppure, ancora, trasferendo il significato di quelle stesse tecniche nella definizione di nuovi elementi di valore plastico e fatti spaziali, come nel caso del lavoro di Carlo Scarpa, che sembra muovere sempre dal dettaglio come microcosmo morfologico in grado di ricostruire l'intero per frammenti, oppure, ancora, come Umberto Riva, attraverso il suo sperimentalismo, con cui ricerca incessantemente la forma a partire da un angolo o dalla linea spezzata di un indicatore di percorso.

Ma esiste altresì un processo alternativo a queste sperimentazioni che si è indirizzato verso la codificazione progressiva di forme di astrazione, corrispondente a metodi di riduzione degli aspetti espressivi a favore di un cambiamento di paradigma nel ruolo della tecnica, che oggi tende a diventare fine anziché mezzo, mutazione questa che rappresenta una delle ragioni alla base della crisi profonda che l'architettura ha subito a partire dalla metà degli anni '80 del Novecento e dalla quale non sembra aver fino ai nostri giorni trovato risoluzione (Gregotti 1999 e 2002). Per queste ragioni le strategie del dettaglio rappresentano anche gli indicatori primari delle mutazioni del linguaggio con cui l'architettura si rappresenta in rapporto a determinate circostanze storiche e culturali.

La ricerca della forma architettonica attraverso l'eloquenza del dettaglio o, al contrario, mediante la sua progressiva astrazione e 'scomparsa', sia come scelta minimalista oppure di astensione e rinuncia, rappresentano direzioni alternative. Ma ciò che forse condensa quel flusso continuo di esercizi di scrittura grafica in grado di sviluppare grammatiche espressive organiche, rigorose e coerenti, che tendono anche solo virtualmente alla scala 'al vero', risiede nell'eloquenza espressiva. Ne è un esempio estremo lo schizzo di un dettaglio che, pur essendo privo di una scala definita, è in sé portatore di misura e proporzioni grazie alla coscienza del segno, raggiungibile solo se si pensa un progetto all'*échelle grandeur*.

Le strategie del dettaglio si basano su metamorfosi che producono nuovi assetti, nuove forme che inseguono un'idea di permanenza a cui si tende lavorando con materiali incorruttibili e ricombinando elementi realizzati *ad hoc*, oppure ricorrendo al vasto campionario di semilavorati standardizzati che costituiscono i morfemi di un linguaggio tecnico estensibile e interpretabile. È questo il caso dei dettagli che si possono sviluppare sulla base di elementi metallici, utilizzando i cosiddetti 'profilari' che ordinano famiglie di forme-base dotate di misure unificate – profili normali, piatti, tondi ecc. – ricombinabili, ricomponibili e modificabili attraverso il principio del montaggio, del giunto e della deformazione orientata, in nuove forme e figurazioni spaziali virtualmente infinite.

Ma il disegno del dettaglio possiede anche un suo intrinseco valore espressivo e visivo, che ne definisce una propria identità segnica ed estetica che pertanto non è mai possibile separare dall'appartenenza alle pratiche artistiche di uno specifico periodo storico. In tal senso le strategie del dettaglio rappresentano dei metodi di decifrazione e riscoperta delle proprietà e delle identità stesse dei materiali in relazione a un contesto figurale e visivo specifico. Esiste

pertanto una dimensione di relativa autonomia relativa dei caratteri grafici che definiscono il disegno di un dettaglio come fatto visivo, come forma di “figurazione” (de Curtis 2015) in cui il linguaggio soggettivo è espressione dell’immaginario e della memoria personale di un architetto, della sua stessa identità segnica. Come una sorta di manifesto morfologico, il disegno del dettaglio diventa allora una microstoria che in qualche misura si libera provvisoriamente dal problema della finalità, quindi dell’uso, e dell’aderenza alla risoluzione di un tema costruttivo, per farsi espressione di una poetica individuale, in qualche caso autorale, che spesso si esprime quale frammento di un contenuto utopico, di una speranza progettuale che appartiene al mondo delle idee di forma.

Ma le strategie del dettaglio che pongono la forma al centro della ricerca progettuale in architettura, definiscono innanzitutto linguaggi di traduzione delle idee in eventi plastici quali soluzioni tecniche legate a un uso specifico. Questa modalità di figurazione degli usi non può essere compresa senza un fondamento tettonico, insieme a una chiara concezione del problema della gerarchia che si deve stabilire tra le parti di un’opera come condizione fondamentale delle loro interne corrispondenze: ogni elemento è riallineato e ricongiunto alla forma complessiva secondo principi di ordinamento e subordinazione. Questa memoria della concezione albertiana della “gradazione” nel modo di risolvere dall’interno l’assetto morfologico di un’opera, ha anche un valore intrinsecamente simbolico, conseguito attraverso la specifica qualificazione delle parti mediante la loro “suddivisione” in relazione a un sistema di riferimento organico, che - risuonando nella compiutezza percettiva del fatto visivo - è al contempo sia geometrico sia ottico.

Lo sviluppo del dettaglio come disegno costruttivo e il suo ripensamento in termini morfologici, soprattutto grazie al contributo ‘per frammenti’ di Carlo Scarpa, sembra quindi rovesciare i termini di ordinamento della “gradazione” originariamente basata sulla deducibilità delle parti dal tutto. Ripartendo dal disegno dei singoli elementi, l’interpretazione del principio della “molteplicità nell’unità” individua nei dettagli i nuclei depositari della struttura prima che definisce un’opera. In particolare, ciò avviene precisando le qualità dei due termini del problema - morfologia e linguaggio - che risultano pertanto indissociabili in una relazione di muta corrispondenza, simile a quella che lega indissolubilmente disegno e progetto, come si è cercato di evidenziare all’inizio di questo contributo. Lo spostamento di significato operato all’interno della cultura del moderno può essere riconsiderato attraverso i fondamenti stessi della teoria architettonica che abbiamo individuato nelle “strategie del dettaglio” (Gregotti 1983).

Come noto la dimensione del dettaglio è intimamente legata allo sviluppo della tecnica ottonecentesca, ma come si è visto in realtà presenta radici profonde nel principio albertiano della “gradazione”, nella complessiva trama organizzativa dell’architettura che risiede nei fondamenti dell’età moderna, anche se ad un primo sguardo sembra essere programmaticamente assente nei testi fondatori dei trattati quattrocenteschi e cinquecenteschi. Solo il problema degli ordini è sviluppato, argomentato e disegnato con precisione in tutti i trattati come una sorta di ‘unico discorso’, in particolare in quelli di Serlio, Vignola (che, come ab-

biamo ricordato, era anche un grande conoscitore della prospettiva) e Palladio, che nei suoi “Quattro Libri” rappresenta ogni cosa architettonica ricorrendo unicamente alle proiezioni ortogonali, strumenti eletti per trasmettere con chiarezza dimostrativa l’idea umanistica che sta alla base della ricerca del “riposo della forma”. Dopo l’Alberti, questi tre autori, in particolare, anticipano in maniera esemplare il tema del rapporto tra teoria e disegno, o meglio, il reciproco rispecchiamento della teoria nel disegno e viceversa, attraverso l’esattezza geometrica delle proiezioni ortogonali e la trasferibilità dimostrativa delle proporzioni e delle misure di ogni dettaglio legato agli ordini, come nel disegno di Palladio per la voluta diagonale di un capitello ionico (Libro Primo, tav. 34).

Tuttavia, il dettaglio come fatto costruttivo è, al contrario, un argomento apparentemente assente in ogni riflessione teorica rinascimentale. Nei trattati vi sono elenchi di materiali e descrizioni, ma, salvo rari casi – i profili tracciati da Antonio da Sangallo il Giovane per realizzare le sagome in metallo con cui realizzare modanature, o i disegni del Belluzzi per le fortificazioni di terra – la dimensione del dettaglio costruttivo è esclusa dalla trattazione perché relegata alla pura dimensione tradizionale della pratica di cantiere. Ciò con tutti i limiti del caso, se si pensa ad esempio alle difficoltà che gli architetti dell’epoca dovettero affrontare per riuscire a realizzare le loro opere, mancando una manodopera capace di eseguire le forme degli elementi appartenenti ‘alla maniera antica’.

Eppure, da un’osservazione più attenta dei trattati rinascimentali e dalle notizie che ci sono pervenute, emergono alcuni indizi che fanno riemergere da un angolo inaspettato della storia dell’architettura il tema del dettaglio come argomento di definizione astratta e di codificazione teorica. Questo aspetto origina dalla difficoltà di regolare attraverso il disegno la soluzione di alcuni particolari fondamentali per la risoluzione di un’architettura, da cui deriva la pratica diffusa, dal Rinascimento in avanti, dell’affidare queste verifiche alle *maquettes*, che diventano i tramiti tridimensionali utilizzati per provare soluzioni specifiche difficilmente risolvibili graficamente. È questo il caso del celebre modello ligneo del cornicione di Palazzo Farnese che Michelangelo fece appositamente realizzare, ma che purtroppo, come la maggioranza di questi oggetti, si è perduto o, ancora, della *maquette* che rivela la struttura interna della cupola del duomo di Firenze del 1432, di cui esiste ancora una copia probabilmente seicentesca (Pacciani 1987).

Come sappiamo, il trasferimento dal disegno al modello di architettura è un principio che si è via via strutturato nel corso dei secoli successivi e che torna alla scala del dettaglio ‘al vero’ dapprima nel corso dell’Ottocento in particolare con lo sviluppo delle costruzioni in ferro, per poi trovare nuove direzioni, dapprima attraverso le sperimentazioni del moderno e successivamente in epoca contemporanea in relazione allo sviluppo dell’industrializzazione dei processi costruttivi, non solo alla scala dell’architettura come forma completa, ma soprattutto a quella del componente singolo, sia esso un giunto, uno nodo o il profilo di un elemento continuo, oltre che del prodotto industriale.

La relazione tra progetto, disegno del dettaglio e modello affonda quindi le sue radici nel Rinascimento, che si rivela, ancora una volta, un concentrato di fondamenti teorici e metodologici, di anticipazioni e precursori, come nel caso del ricorso sistematico alle proiezioni ortogonali nel richiamato caso di Palladio, che tramite il disegno in pianta, sezione e prospetto affina il codice, o meglio, la strategia di rappresentazione dei dettagli degli ordini inaugurata da Vitruvio.

Il dettaglio come sineddoche: la parte per il tutto

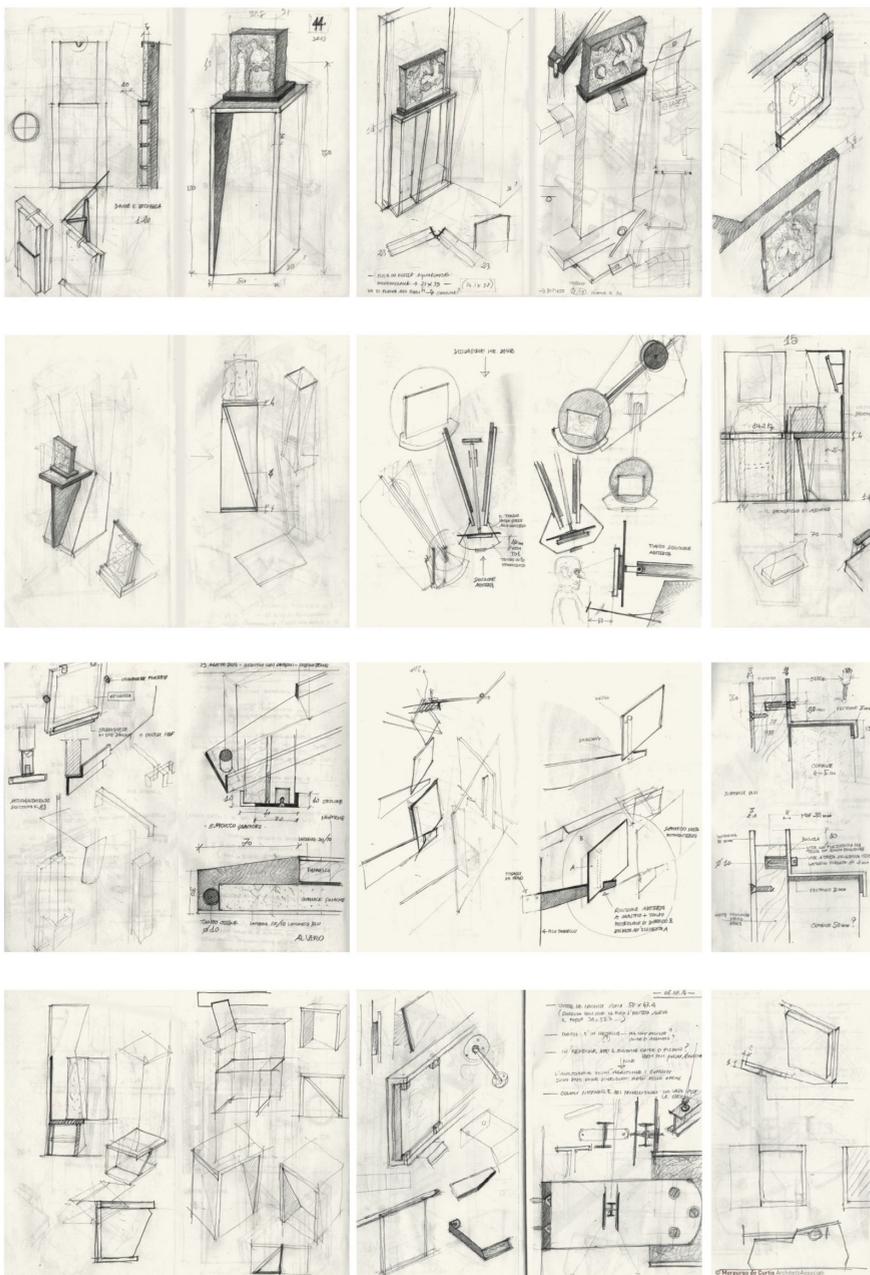
Il n'y a pas de détail dans la construction.

Auguste Perret

Attraverso questo contributo si è tentato di tracciare alcuni tra i possibili contorni teorici del disegno dei dettagli a partire dal principio di coerenza e corrispondenza interna per cui ogni cosa architettonica, o meglio, ogni frammento di valore architettonico, dovrebbe poter essere riconoscibile grazie alla sua specifica identità di fatto plastico. Quindi non quale riflesso dell'insieme di un'opera, ma in quanto esso stesso essenza morfologica di quella stessa opera. È questa la condizione che si è individuata quale garanzia di coerenza e fondamento stesso del rapporto tra la forma-dettaglio e la complessiva forma architettonica.

Le strategie del dettaglio si basano quindi sul principio di organizzazione morfologica di un insieme di frammenti in un sistema ordinato, al fine di garantire l'equilibrio complessivo e la riconoscibilità di un'architettura come fatto unitario. Disegnare dettagli è necessariamente una pratica rigorosa, come si è detto, e forma intenzionale studiata per stabilire relazioni coerenti tra le parti di un tutto. È un processo mentale, quindi astratto, finalizzato alla definizione dell'identità costruttiva di un'architettura, della sua specifica qualità di forma simbolica e del suo intrinseco complesso di corrispondenze basato su di una gerarchia dei segni in funzione degli usi, che si sviluppa quindi al di là della pura gestualità, senza ricorsi ad aggiunte inutili o a scelte arbitrarie. La connessione del dettaglio con l'insieme implica che esso, in quanto microstoria morfologica, debba poter trovare corrispondenza nella forma complessiva e viceversa, in modo che il legame tra le scale dell'opera si manifesti nei termini di un vicendevole rafforzamento che si esprime attraverso l'organicità di uno specifico codice formale.

Tra le possibili strategie del dettaglio si afferma in tal senso la possibilità di rielaborare la lezione di Scarpa, senza valersi di citazioni didattiche o di ricorsi stilistici, ma come metodo di ricerca sperimentale che corrisponde a un *andersdenken*, un "pensare altrimenti" (Rella 1982) la forma architettonica a partire dai suoi interni frammenti, dalla loro intrinseca elasticità semantica. In quanto dimostrativi del principio albertiano della "molteplicità nell'unità", i dettagli interpolano e sintetizzano al loro interno la condizione empirica della materia di un'opera, mediante la tensione che si determina tra le qualità della "gradazione", della suddivisione, del proporzionamento e del linguaggio. L'integrazione di queste categorie di origine albertiana può essere ripensata per il tramite della dialettica che intercorre tra tradizione del moderno e dimensione rinascimentale dell'invenzione, in modo che entrambe queste dimensioni del pensiero architettonico possano essere re-interpretate come vettori convergenti di



7 | Guido Morpurgo, *Chagall e la Bibbia. Inediti al Museo Diocesano*, studi degli elementi espositivi dell'allestimento, Milano 2014.

una ricerca progettuale che origina dai frammenti di costruzione depositati nella memoria disciplinare.

È stato evidenziato che i dettagli quali strumenti disciplinari di interrogazione delle proprietà della forma si rappresentano primariamente attraverso la geometria proiettiva delle piante e delle sezioni generatrici, ovvero mediante la traduzione dell'idea attraverso il disegno in cui *le sujet ne sera pas modifié par sa représentation* (Evans 1989). È questo un metodo di disegno che salvaguarda l'integrità delle forme architettoniche, le loro misure e proporzioni, metodo la cui qualità dimostrativa è immediatamente trasferibile attraverso i principi del montaggio nella dimensione costruttiva dell'officina, prima ancora che in quella del cantiere.

Le strategie del dettaglio ci ricordano infine che l'architettura nasce sempre dalla necessità, che la qualità non presenta una relazione diretta con la quantità o la grandezza e che è sempre indispensabile produrre un rinnovamento rigoroso del materiale linguistico attraverso il principio della "varietà" che è complementare a quello dell'unità organica. Di conseguenza le strategie del dettaglio dovrebbero sempre rispecchiare un impegno intellettuale basato su metodi progettuali fondati sulla precisione e la costanza nella definizione morfologica. Una ricerca, questa, che deve essere focalizzata sulla coincidenza tra struttura e forma, tra tempo, materia e memoria, ovvero sui materiali disciplinari fondamentali che, insieme, ricongiungono indissolubilmente il ricordare e il proiettare, cultura del progetto e nuove architetture, storia delle forme e nuove *forme* di interpretazione e spiegazione del reale, che non esprimano valori assoluti, ma relazionali.

È sulla base di queste ragioni che attraverso l'esercizio del rigore e della meticolosa attenzione alla centralità della forma, le strategie del dettaglio possono ancora offrire percorsi di ricerca morfologica e rappresentare così una speranza di durata, una risposta pratico-teorica al problema della transitorietà che contraddistingue la trama del nostro tempo, muovendo dall'idea che la definizione di un'opera di architettura "riposi interamente nel disegno stesso" (Alberti [c. 1450] 1966).

Riferimenti bibliografici

Ackerman 2003

J.S. Ackerman, *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Milano 2003.

Adams, Frommel 1994

N. Adams, C.L. Frommel (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle*, Cambridge Mass., 1994.

Alberti [c. 1450] 1966

L.B. Alberti, "L'Architettura (De Re Aedificatoria)", Milano 1966.

Barozzi 1562

J. Barozzi detto il Vignola, *La regola delli cinque ordini dell'Architettura*, Roma 1562.

Barozzi 1583

J. Barozzi detto il Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583.

Baxandall [1985] 2000

M. Baxandall, *Linguaggio e spiegazione*, in Id. "Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte", tr. it. A. Fabrizi, Torino 2000, 10-26, 141.

Belluzzi 1545

G.B. Belluzzi, *Trattato delle fortificazioni di terra*, Biblioteca Riccardiana, Firenze (segnatura: Riccardiano 2587).

Benjamin [1926] 1999

W. Benjamin, *Premessa gnoseologica*, in Id. "Il dramma barocco tedesco", Torino 1999, 3-31.

Benjamin [1937] 1966

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, 17-56.

Bois 1981

Y.-A. Bois, *Methamorphosis of Axonometry*, in "Daidalos", n.1 (1981), 40-58.

Branner 1963

R. Branner, *Villard de Honnecourt. Reims and the origin of Gothic Architectural Drawing*, in "Gazette de Beaux-Arts", 6^e serie vol LXI (1963), 129-146.

Bürger [1974] 1990

P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino 1990.

Cacciari 1981

M. Cacciari, *Eupalinos on Architecture*, in "Opposition" 21 (summer 1981), 115.

Castelnuovo 2000

E. Castelnuovo, *Nota all'edizione italiana*, in Baxandall [1985] 2000, XI-XXIV.

Cellini, D'Amato 2003

F. Cellini, C. D'Amato, *Mario Ridolfi all'Accademia di San Luca. Edizione critica del corpus dei disegni di Architettura e dei documenti dello Studio Ridolfi-Frankl-Malagricci (1924-1984) dell'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 2003.

Ceribelli, Morpurgo 2001

E. Ceribelli, G. Morpurgo (a cura di), *Gregotti Associati. Frammenti di costruzioni*, Milano 2001.

Ciucci 1982

G. Ciucci, *Rappresentazione dello spazio e spazio della rappresentazione*, in "Rassegna" 9, *Rappresentazioni*, (marzo 1982), 7-18.

Cloquet 1823

J.-B. Cloquet, *Nouveau traité élémentaire de perspective à l'usage des artistes et des personnes qui s'occupent du dessin, précédé des premières notions de la géométrie élémentaire, de la géométrie descriptive, de l'optique et de la projection des Ombres*, Paris 1823.

Collingwood 1946

G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford 1946.

Colonnetti, Bongioannini et al. 1946

G. Colonnetti, B. Bongioannini, P.L. Nervi, M. Ridolfi, B. Zevi (a cura di), *Manuale dell'Architetto*, Roma 1946.

Darcel [1858] 1968

A. Darcel (a cura di), *Album de Villard de Honnecourt architecte du XIIIe siècle. Manuscript publié en fac-simile. Annoté. Précédé de considerations sur la renaissance del l'art français au XIXe siècle et suivi d'un glossaire par J.B.A. Lassus*, Paris 1968.

de' Marchi [1599] 1810

F. de' Marchi, *Architettura militare*, illustrata da Luigi Marini, Roma 1810.

della Francesca [1472-75] 2016

P. della Francesca, *De prospectiva pingendi* (a cura di C. Gizzi), Venezia 2016.

de Curtis 2015

A. de Curtis, *Umberto Riva. FigurAzione. Alla ricerca della forma*, Milano 2015.

Desargues 1639

G. Desargues, *Brouillon project d'une atteinte aux evenements des rencontres du Cone avec un Plan*, 1639.

Desargues, Bosse 1643

G. Desargues, A. Bosse, *La pratique du trait à preuves de Mr. Desargues pour la coupe de pierres en l'Architecture*, Paris 1643.

Di Teodoro, Ferretti, Frommel, et al. 2023

F.P. Di Teodoro, E. Ferretti, S. Frommel, H. Schlimme (a cura di), *Leonardo Da Vinci: l'architettura / Leonard de Vinci: l'Architecture*, Roma 2023.

El Lissitsky 1923

El Lissitsky, *Prounenraum Grosse Berliner Kunstausstellung 1923*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" 1 (luglio 1923).

Evans 1989

R. Evans, *La projection*, in "L'architecture et son image. Quatre siècles de representation architecturale", Montréal 1989.

Farish 1820

W. Farish, *On Isometrical Perspective*, University of Cambridge, 1820.

Fiore 1994

F.P. Fiore (a cura di), *Sebastiano Serlio, Architettura civile. Trattati manoscritti VI, VII e VIII, dai codici di Monaco e Vienna*, Milano 1994.

Fiore 2012

F. P. Fiore, *Leon Battista Alberti*, Milano 2012.

Fiore 2021

F.P. Fiore, *"Non un palazzo, ma una città in forma di palazzo". Gli angoli nel palazzo Ducale di Urbino*, Roma 2021.

Focillon [1934] 1990

H. Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, tr. it di Elena De Angeli, Sergio Bettini, Torino 1990.

Goethe [1790] 1999

J. W. von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Milano 1999.

- Gregotti 1983
V. Gregotti, *L'esercizio del dettaglio*, in "Casabella" 492 (giugno 1983), 10-11.
- Gregotti 1999
V. Gregotti, *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Torino 1999.
- Gregotti 2002
V. Gregotti, *Architettura, tecnica, finalità*, Roma-Bari 2002.
- Gregotti 2007
V. Gregotti, *Ventiquattro disegni*, Milano 2007.
- Gregotti 2014
V. Gregotti, *Il disegno come strumento del progetto*, Milano 2014.
- Gregotti 2018
V. Gregotti, *Descrizione e interpretazione; Immagine e forma; Segno e intenzionalità; Segno e disegno*, in Id., *I racconti del progetto. Con uno scritto di Guido Morpurgo*, Milano 2018, 50, 54, 57, 60.
- Grosse Berliner Kunstausstellung 1923*
Grosse Berliner Kunstausstellung 1923, Berlin 1923.
- Gubler 2008
J. Gubler, *Architecture échelle grandeur*, in Id., *Jean Tschumi. Architecture échelle grandeur*, Lausanne 2008, 9-17.
- Guillerme 1982
J. Guillerme, *La figurazione in architettura*, Milano 1982.
- Humboldt [1849] 1998
A. von Humboldt, *Quadri della natura [Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen]*, a cura di F. Farinelli con la collaborazione di G. Melucci, Firenze 1998.
- Kafka [1917-18] 2004
F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, Milano 2004, 21.
- Klein [1970] 1970
R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, prefazione di A. Chastel, Torino 1970.
- Le Corbusier [1910-11] 1987
Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets* (a cura di G. Gresleri), Milano 1987.
- Le Corbusier 1928
Le Corbusier, *Une maison. Un palais. A la recherche d'une unité architecturale*, Paris 1928.
- Merleau-Ponty [1960] 1963
M. Merleau-Ponty, *Segni. Fenomenologia e strutturalismo, linguaggio e politica. Costruzione di una filosofia*, Milano 1963.
- Meyer-Thoss 1994
C. Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois*, Zürich 1994.
- Monge 1798
G. Monge, *Géométrie descriptive. Leçons données aux Écoles normales, l'an 3 de la République*, Baudouin, Paris 1798.

Morpurgo 2005

G. Morpurgo, *Orizzonti dell'intenzionalità: il disegno a pura linea nel progetto di Gregotti e Associati*, in "Il disegno di architettura. Notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private" 31 (dicembre 2005), 56-67.

Oechslin 1982

W. Oechslin, *Astrazione e architettura*, in "Rassegna" 9, *Rappresentazioni* (marzo 1982), 19-24.

Paci 1961

E. Paci, *Diario fenomenologico*, Milano 1961.

Pacciani 1987

R. Pacciani, *I modelli lignei nella progettazione rinascimentale*, in "Rassegna" 32, *Maquette* (dicembre 1987), 7-19.

Palladio 1570

A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570.

Pedretti 2004

B. Pedretti (a cura di), *Quaderni senza parole. Il disegno di Michele Reginaldi*, Azzano San Paolo 2004.

Pontus Hultén 1968

K.G. Pontus Hultén, *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, New York 1968.

Portoghesi 1963

P. Portoghesi, *Introduzione*, in L. B. Alberti, "L' Architettura (De Re Aedificatoria)" [c. 1450], Milano 1966, XXI.

Portoghesi 1969

P. Portoghesi (a cura di), *Vignola, Jacopo Barozzi detto il*, in Id. (a cura di), *DEAU-Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma 1969, 417.

Portoghesi 2021

P. Portoghesi, *Mario Ridolfi architetto 1904-1984*, Roma 2021.

Pozzo 1700-1702

A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 voll., Roma 1700-1702.

Raboni 1997

G. Raboni, *Al di là della forma*, in B. Danese, M. Romanelli, J. Vodoz (a cura di), *Umberto Riva: muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997, 4-9.

Reichlin 2005

B. Reichlin, *Technical Thought, Technique of Thinking*, in A. Von Vegesak, C. Dumont d'Ayot, B. Reichlin (a cura di), *Jean Prouvé. The Poetics of the Technical Object*, Weil am Rhein 2005.

Rella 1982

F. Rella, *Immagini e figure del pensiero*, in "Rassegna" 9, *Rappresentazioni* (marzo 1982), 75-78.

Ridolfi 1979

M. Ridolfi, *Presentazione*, in E. Valeriani (a cura di), *Carlo Scarpa. Disegni*, Roma 1979, p. 3.

Rietdorf 1940

A. Rietdorf, *Gilly. Wiedergeburt der architektur*, Berlin 1940.

Riva 1989

U. Riva, *Album di disegni*, a cura di A. Ferlenga, con testi di P. Nicolin, G. Canella e M. Bottero, Quaderni di Lotus / Lotus Documents, Milano 1989.

Rogers 1947

E.N. Rogers, *Catarsi*, in F. Albini, G. Palanti, A. Castelli (a cura di), *Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti*, Milano 1947, 40-42.

Rosa 1991

G. Rosa, *Dettagli di architettura di Danilo Guerri*, Roma 1991.

Rossari 2006

A. Rossari, *Un percorso antiformalista tra modernità e tradizione*, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Milano 2006, 127-145.

Schumacher 1938

F. Schumacher, *Der Geist der Baukunst*, Berlin 1938.

Serlio 1573-1575

S. Serlio, *I Sette libri di Architettura*, 1537-1575.

Scolari 1982

M. Scolari, *Considerazioni e aforismi sul disegno*, in "Rassegna" 9, *Rappresentazioni* (marzo 1982), 79-85.

Scolari 1984

M. Scolari, *Elementi per una storia dell'axonometria*, in "Casabella" 500, 1984, 42-49.

Siza [1987] 1997

Á. Siza, *L'importanza di disegnare*, in Id., *Scritti di architettura*, Milano 1997, 17-18.

Siza [1994] 1997

Á. Siza, *Il disegno come memoria*, in Id., *Scritti di architettura*, Milano 1997, 22-23.

Siza [1978] 1997

Á. Siza, *Il procedimento iniziale*, in Id., *Scritti di architettura*, Milano 1997, 23-24.

Thompson [1917] 1969

D.W. Thompson, *Crescita e forma. La geometria della natura*, Torino 1969.

English abstract

Drawing is the writing before the project, the design research tool par excellence of the architectural discipline, an abstract space of concrete contents. It is a process that takes place at every scale starting from the representation in actual scale that is characteristic of details, an ordered system of signs that translates into operative form the construction of ideas by reinterpreting the physical and cultural materials of architecture. The drawing of details therefore makes concrete the mental process that transposes the intellectual experience of designing into spatial forms through associative links.

The 'detail strategy' as a method of transferring the part into the whole is based on the uncompromising exercise of precision and the rigour of measurement, on the visual specificity of the scale virtually close to or coinciding with the *échelle grandeur*, on the efficacy of the way in which the set of signs defining the language of representation is organised. The drawing of details cannot therefore disregard a specific geometric rule that is always a tool and never an end: the double orthogonal projections, plan and section.

The two-dimensional accuracy of these representations guarantees the transferability of a drawing to the constructive, concrete plane.

It is then possible to tentatively attempt to define 'detail strategy' the process that visually records the substance of an architectural theme and thus represents the 'reflexive consciousness' of the project, the profound, tectonic essence – morphological, linguistic and expressive – of the disciplinary materials. The 'detail strategy' corresponds to the way of organising a morphological corollary, a visual atlas of plastic micro-events transposable in every new architecture, according to a principle of balanced relationship between technique and purpose.

The 'law of metamorphosis' that presides over the 'detail strategies' coincides with the specificity of the incessant research that identifies every authentic architectural project: the dimension of the 'interminable', something unmistakable and ungraspable that is an investigation of the open form that proceeds by approximations and, as such, is subject to successive re-elaborations, variations and clarifications. It is the projection of a stubborn and peculiar artistic practice of critical interpretation of reality, based on the search for morphological coherence through the definition of a language that finds in the design of detail its internal methodological synthesis, its inalienable foundation and its essential reason. A research, this one, that must be focused on the coincidence between structure and form, between time, matter and memory, that is, on the fundamental disciplinary materials that, together, indissolubly reunite remembering and projecting, design culture and new architectures, history of forms and new forms of interpretation and explanation of the real, that do not express absolute values, but relational ones.

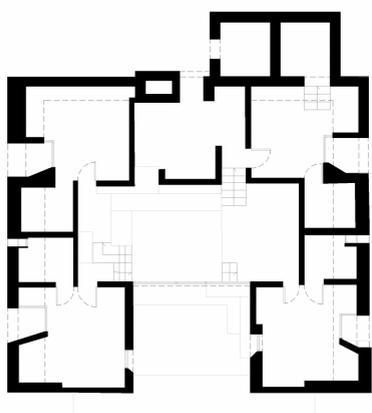
It is on the basis of these reasons that through the exercise of rigour and meticulous attention to the centrality of form, the strategies of detailing can still offer paths of morphological research and thus represent a hope of duration, a practical-theoretical response to the problem of transitoriness that characterises the texture of our time, moving from the idea that the definition of a work of architecture "rests entirely in the design itself" (L.B. Alberti).

keywords | Hand-drawing; Detail; Measurement; Form; Metamorphosis of architectural shapes.

Il tempo del disegno digitale

Potenzialità e limiti di uno strumento troppo giovane per essere già vecchio

Alberto Calderoni



1 | Cini Boeri, Casa Bunker, Abbatoggia, La Maddalena, Sassari, Italia, 1966-67 (elaborazione di Brunella Formicola).

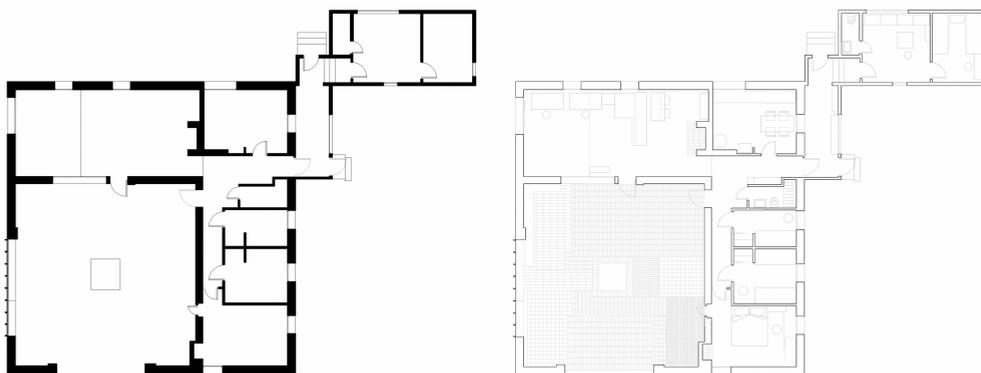
Dire *disegno*, così come dire *immagine* o *modello*, è sintetizzare troppe questioni in un solo *lemma*. Che maniera, modo e tecnica del disegnare interessa chi insegna progettazione architettonica? Tutte o soltanto qualcuna? Disegnare a mano (schizzi, disegni interpretativi dalla scala del territorio a quella architettonica, disegni tecnici di particolari costruttivi), farlo al computer (utilizzando sistemi vettoriali o per oggetti), disegnare assemblando elementi già disponibili (collage fisici e corporei oppure virtuali): le maniere di agire per porre in essere un originale documento significante, sono numerose e ognuna rappresenta in sé un insieme, vasto ed eterogeneo al proprio interno. Tutte modalità assolutamente legittime di disegnare e forse utili all'insegnamento e apprendimento del progetto.

La pratica del disegno, per come oggi lo conosciamo riferendoci a quell'esercizio allo stesso tempo fisico e intellettuale teso alla costruzione di un'opera di architettura, nelle sue molteplici forme che lo caratterizzano, sopravviverà alla spinta tecnocratica che, come uno tsunami, investirà il mondo delle scuole di architettura (lì dove ancora non si è infranta)? E soprattutto,

otterrà qualche risultato l'opporre resistenza attraverso argomenti fondati su modelli culturali che, autonomamente, si proclamano come esaustivi e per questo capaci di sopravvivere alla prova del tempo? Pochi architetti, agli inizi degli anni '80, erano consapevoli che gli spazi fisici dei loro uffici si sarebbero da lì a poco radicalmente modificati (e così il loro modo di pensare il progetto), liberandosi dei voluminosi tavoli da disegno e tecnigrafi per far spazio a computer e plotter. Eppure, ciò è avvenuto, assorbito nelle vite di tutti. Così come, pian piano, si è ritagliato sempre più spazio il telefono cellulare, che dal 1983 a oggi, da oggetto di lusso per pochi è diventato un dispositivo indispensabile alla sopravvivenza quotidiana davvero per molti. Oggi ci troviamo a vivere una nuova, differente e meno evidente, rivoluzione del pensiero: le intelligenze artificiali stanno affinando le proprie strutture e innervandosi nelle nostre azioni quotidiane. Seppure non sia ancora chiaro come questi applicativi digitali impatteranno sul mondo dell'insegnamento dell'architettura, è invece già chiaro che si ritaglieranno un significativo spazio nelle vite di ognuno di noi.

Lo strumento non è di per sé portatore di senso o di significato senza chi sia pronto ad abitarlo e a renderlo vivo. Tuttavia, come il linguaggio – parlato e scritto – forma e conforma il nostro pensare, così il mezzo – il computer nel nostro caso – influenza notevolmente la maniera di stare al mondo e, soprattutto nel campo dell'insegnamento del progetto, il modo di riflettere, ovvero immaginare – prefigurando – lo spazio. La maniera di disegnare virtualmente condiziona non soltanto chi progetta ma anche chi insegna a progettare, molto più di quanto si voglia ammettere.

Si è già scritto molto sull'incidenza delle pratiche corporee e delle esperienze fisiche sull'apprendimento e sul loro rappresentare fondamentali momenti formativi nella vita e per lo studio dell'architettura (Sennett 2008; Ingold 2019; Pallasmaa [2009] 2014; Zumthor Milano 2003). Questi argomenti hanno trovato convincente supporto, anche a livello neuroscientifico, e hanno ricevuto ampia accettazione da molte generazioni nel corso dell'ultimo secolo. Tuttavia, la questione di come queste idee influenzeranno gli studenti che inizieranno a frequentare le nostre aule in futuro è ancora da determinare. Quali ragioni e temi riusciremo a porre con serio convincimento contro l'ascesa di *midjourney* o di *dall-e 2*? Basterà barricarsi in difesa dell'autore e dell'autorialità come valore discriminante e portatore di qualità, o piuttosto dell'indispensabile presenza umana capace di interpretare bisogni e necessità per così tradurli in forme adeguate alla vita? Il fallimento del nostro mondo costruito, largamente di bassa qualità e incapace di supportare un incremento diffuso e percepito della qualità della vita, è prova sensibile dell'opposto: le città, le periferie e le infrastrutture che abitiamo sono state largamente pensate e concepite, progettate e costruite nella seconda metà del secolo scorso con strumenti analogici, esito di processi in cui gli esseri umani hanno potuto agire con pieno discernimento. È sicuramente una eccessiva semplificazione e banalizzazione di un enorme problema che, per poter essere affrontato con rigore, dovrebbe considerare e tenere insieme un numero illimitato di condizioni, sempre diverse caso per caso; ma nella retorica del contraddittorio che può essere tenuto in un'aula, evidentemente il duello analogico vs digitale anima le nuovissime generazioni native digitali. Come detto, lo strumento non è di per sé por-



2 | Alvar Aalto, Casa sperimentale, Muuratsalo, Muuratsalo, Finlandia, 1953 (elaborazione di Tommaso Fusco).

tatore di senso o di significato, e con tutta evidenza la responsabilità della condizione del nostro mondo contemporaneo non è relegabile all'uso che si fa e si è fatto di certi strumenti. Nel tentativo di rimarcare il nostro tema – il disegno come dispositivo formante il pensiero dello studente architetto –, e nella convinzione che pensieri e azioni non appartengano a campi separati dell'esperienza vissuta, ci interessa qui indagare un solo preciso aspetto legato al rapporto con gli strumenti digitali, provando a esplicitare quali possano essere i vantaggi pedagogici nell'utilizzo del computer, fuori dalle retoriche – tipicamente italiane – che ancora riconoscono nel mezzo un pericolo alla corretta e adeguata comprensione del *problema architettonico*.

Disegnare al computer è una pratica irrinunciabile: l'università di massa non ha più infrastrutture fisiche e capitale umano capaci di regolare e gestire l'educazione dello studente al disegno a mano (al di fuori di alcune pratiche che, al primo anno e nel merito di circoscritti esercizi di composizione, ancora conducono lo studente all'utilizzo della matita come strumento obbligatorio) e, nella brevità del semestre e nelle poche ore dei corsi di progettazione, sarebbe impossibile portare avanti un esercizio progettuale complesso, multi-scalare, interdisciplinare, capace di essere circostanziato e realmente misurato rispetto alle difficoltà tematiche, concettuali e fisiche definite dai singoli programmi didattici. Il disegno manuale costituisce un elemento sostanziale e incorruttibile per il progettista, caratterizzato da un'assoluta autonomia e insostituibilità: seppur quindi sia generalmente riconosciuto l'apprendimento aptico come fondamentale tratto dell'esperienza formativa e che il disegno a mano sia “un processo pensante e non la proiezione di un pensiero” (Ingold 2019, 215), e quindi un insostituibile esercizio per lo studente architetto, allo stesso tempo, però, siamo costretti a riconoscere alla pratica del disegno assistito un ruolo altro – per ora – altrettanto insostituibile.

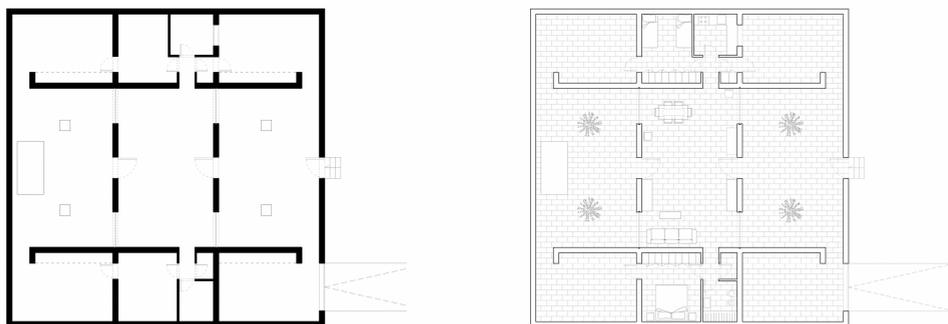
L'impiego di periferiche informatiche quali mouse, tastiera e monitor comporta l'atto di trasferire dati in una dimensione differente, in un altrove, manifestando implicitamente connessioni con l'ontologia del disegno analogico, pur effettuandone di fatto un'intrinseca trasformazione semiotica. Un medium specifico, differente, viene adoperato al fine di comunicare essenzialmente uno stesso contenuto concettuale, delineando un tratto grafico che, una volta materializzato attraverso la stampa, acquisisce una presenza tangibile nella realtà.

Il computer non è un dispositivo neutro, bensì si configura come un mezzo intrinsecamente complesso, spesso caratterizzato da gradi di difficoltà crescenti che richiedono una conoscenza approfondita di procedure operative per sbloccare potenzialità avanzate a supporto del proprio lavoro. La portata delle capacità cognitive dell'utente è direttamente proporzionale al grado di competenze applicate nell'utilizzo di software specifici. Di conseguenza, in un contesto educativo, diviene cruciale strutturare un insieme di possibilità ben definite, con meccanismi chiaramente esplicitati – socializzabili – e quindi condivisi, al fine di stabilire un linguaggio comune all'interno del quale le espressioni individuali possano trovare spazio. Per ciascuna azione di carattere concettuale, interpretativo o comunicativo, è vantaggioso stabilire un set di parametri predefiniti in grado di agevolare la comprensione delle intenzioni e delle comunicazioni. Nonostante la tecnologia offra la possibilità di ottenere risultati virtualmente illimitati, è importante riconoscere che la molteplicità non sempre si traduce in efficacia, rischiando di trasformare la comunicazione in un accumulo di dati e informazioni superflue. La progettazione e la definizione di template, con specifici parametri quali spessori e colori delle linee, blocchi e retini, incorpora una dimensione pedagogica fondamentale: essa definisce il confine tra ciò che rientra negli argini del ragionamento e ciò che ne è escluso, delimitando un ambiente formativo preciso in cui condurre le attività di apprendimento. La consapevolezza dei limiti stabiliti in tal modo promuove lo sviluppo di una capacità selettiva sia visiva che mentale, contribuendo così a creare un contesto simbolico, non necessariamente uniforme, all'interno del quale gli studenti possono riconoscersi. Sono così le idee a emergere e non le tonalità sentimentali come, problematicamente, Valerio Olgiati sottolinea quanto la carica concettuale di determinati schemi architettonici – visualizzati attraverso piante, prospetti e sezioni – riescano a essere sintesi efficaci di intenzioni e convincimenti.

Non sono mai stato interessato ai disegni a mano. Nella mia prima esperienza come docente, mi sono reso conto che i disegni a mano sono pericolosi, tendono a spostare la discussione verso la dimensione più emotiva della rappresentazione dell'architettura: la poeticità di uno schizzo, la materialità della carta... Il mio unico interesse, invece, è quello di discutere delle idee. Idee che possono essere formulate senza alcun abbellimento (Olgiati 2023, 45).

Le ipotesi possono così essere, in maniera ermeneuticamente esplicitata fin dal principio, confrontate e discusse.

Il computer si configura come un dispositivo caratterizzato da un alto grado di entropia. Le energie richieste per il suo funzionamento rimangono intrappolate all'interno dei modelli che esso genera. Questa macchina non è intrinsecamente espansiva (come potrebbe invece es-

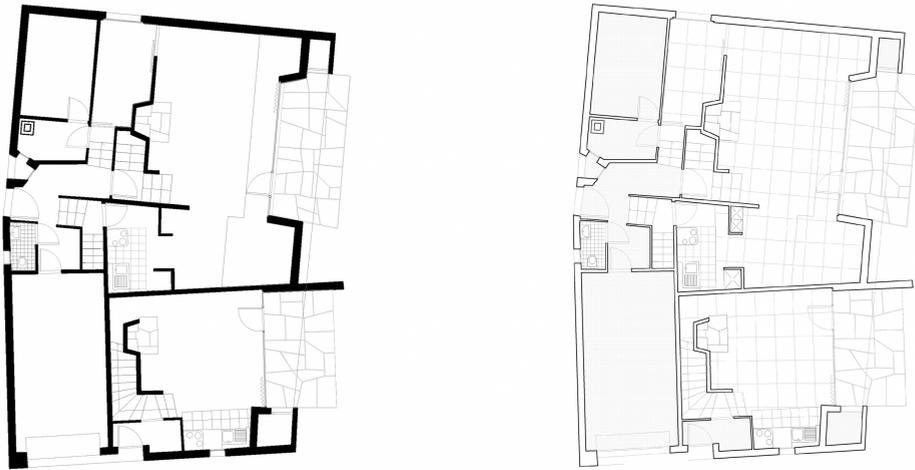


3 | Alberto Campo Baeza, Casa Gaspar, Cadiz, Spagna 1992 (elaborazione di Dario Graziuso).

sere un'azione corale del disegnare a mano su uno stesso grande foglio), bensì tende a condurre a riduzioni concettuali. Nel contesto del suo utilizzo, esso impiega un processo cognitivo specifico e limitato. Tra i vari strumenti utilizzati per il controllo e lo sviluppo di disegni ed elaborazioni grafiche, è possibile individuare tre operazioni fondamentali: il layering (sovrapposizione), il copia-incolla e lo spostamento. Tre operazioni che è possibile condurre illimitatamente, senza un significativo sforzo fisico e in breve tempo. Possiamo assumere che

i comandi originali "Copy" e "Array", nella prima versione commerciale di AutoCAD nel 1982, hanno costituito una rottura fondamentale e decisiva nel ragionamento architettonico? Una rottura in cui una serie completa di gesti ortografici incredibilmente laboriosi (ossia, intensivi in termini di tempo) è stata assorbita da una logica algoritmica che mirava ad automatizzare il pensiero architettonico? (May 2018).

Riflettere su questa rottura non significa suggerire che "la computazione sia in qualche modo meno ponderata delle tecniche ortografiche che ha sostituito, ma semplicemente riconoscere che il pensiero avviene in condizioni radicalmente diverse in ognuna di esse" (May 2018). Questi comandi/processi rappresentano i confini di una possibile sostenibilità dell'errore, i cui risvolti cognitivi sono ancora tutti da comprendere. Tre movimenti virtuali che riescono evidentemente a conformare il nostro modo di pensare il progetto. L'operazione di sovrapposizione può essere assimilata all'atto di disporre strati di carta velina su un tavolo, selezionando cosa includere ed escludere, dando luogo a un processo di crescita delle intuizioni, compiendo una serie di scarti concettuali. È vero che la traccia del tratto manuale scompare nell'utilizzo del mouse, ma ciò che resta è un tempo disponibile al pensiero, ovvero uno spazio temporale differente, che seppur privo di tracce analogiche, è a disposizione del processo di affinamento del pensiero. Il copia-incolla e lo spostamento rappresentano altrettante azioni automatizzate che semplificano il processo di progettazione, seppur riducendolo inevitabilmente. Tuttavia, tali processi sono anche funzionali nel facilitare la riconsiderazione delle scelte: ciò genera un'efficace economia di scala e una sostenibilità dell'errore, accettabile nell'ambito della progettazione assistita dal computer. È importante sottolineare che questa



4 | Rudolph Olgiati, Casa Schaefer, Flims Dorf, Svizzera, 1975 (elaborazione di Francesca Marchiello).

opportunità non deve essere confusa con una riduzione della responsabilità o una promozione della superficialità. Piuttosto, simile alla semplificazione di alcune azioni quotidiane introdotte dalla trasformazione digitale, essa amplifica le possibilità di conseguire risultati desiderati. Una mente *differentemente in formazione* guida la mano che disegna con mouse e tastiera, una mente abile e rapida nella selezione, che impara a scegliere velocemente:

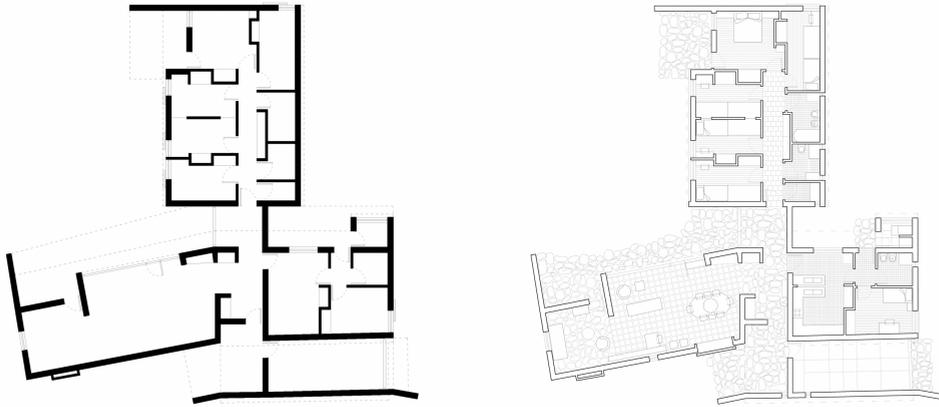
Se il tempo di lavoro dei media tradizionali (ortografici) ha stabilito un ritardo tra la vita vissuta e la sua rappresentazione – producendo sia un registro storico che una coscienza storica, attraverso e contro cui il presente veniva compreso ed esperito – i media elettronici sembrano aver eliminato quella separazione temporale. Questa cancellazione apparente sta alla base della logica del “tempo reale”, il cui nome stesso afferma la sua equivalenza con il tempo della vita vissuta. In termini strettamente tecnici, tuttavia, è avvenuto l’opposto: ciò che all’esterno sembra essere un’eliminazione è, infatti, uno spostamento e un’intensificazione, in cui il ritardo tra il presente e il suo passato viene spostato sotto la soglia della percezione non assistita e ristabilito in un altrove virtuale, in modo che il tempo della vita possa essere composto di nuovo. Questa ricomposizione tecnica ha avuto significative implicazioni, alterando radicalmente non solo i metodi di lavoro interni dei campi del progetto (modi di pensare e fare), ma anche le condizioni culturali più ampie in cui tali pratiche vorrebbero intervenire in modo significativo (May 2018).

Il computer è uno strumento di precisione. La produzione di materiali digitali richiede una gestione attenta della risoluzione, che è cruciale sia per la visualizzazione di immagini sia per la stampa fisica. Affinché un’immagine risulti comprensibile e nitida, è necessario un elevato numero di punti per pollice (DPI). La forma visibile, in questo caso, è portatrice di molti significati accessori su cui difficilmente si tende a riflettere. Il disegno prodotto, simbolo di una ipotesi di realtà progettata, incorpora nel suo essere fisico la cifra interpretativa delle idee e delle intenzioni. Mentre le immagini che permeano la nostra vita quotidiana sono in bassa risoluzione,

spesso create con dispositivi mobili e diffuse senza restrizioni, assuefacendo lo sguardo comune a uno scadere della qualità del mondo visivo che ci circonda, la progettazione assistita da computer richiede il massimo dettaglio possibile. Immagini a bassa risoluzione generano sensazioni negative e limitano le possibilità comunicative del segno. Disegni sgranati, in cui è possibile percepire la trama di pixel dai bordi irregolari, simboli e tratteggi incapaci di riempire compostamente i limiti loro assegnati con esattezza, immediatamente fanno precipitare chi osserva in una dimensione anestetizzante del pensiero: l'alta risoluzione è un requisito indispensabile affinché il pensiero riesca a evadere dalla forma rappresentata e attraversi lo sguardo, con precisione. Mentre un disegno fatto a mano è un paesaggio di ripensamenti, incidenti, inesattezze, tentativi che diventano decisioni, in cui l'indugiare con lo sguardo sul tratto, soffermandosi su dettagli, è un piacere cognitivo, all'inverso, l'errore compiuto per mezzo della macchina non è altro che testimonianza di un'assenza di consapevolezza nel suo utilizzo. Lo strumento, quindi, prevale sull'utente divenendone la sua forzata rappresentazione.

Le questioni relative alla performatività del disegno vettoriale, alle sue inferenze e influenze sulla forma del pensiero dello studente architetto, sono molteplici e spesso anche controverse. Per esempio, la rapidità con cui si può attraversare con il comando "Pan" lo spazio del foglio, e navigare sul piano da disegno illimitato, è sicuramente un "incidente" cognitivo che rende difficile la comprensione della scala dell'oggetto architettonico che si sta manipolando, operazione invece facilmente ottenibile confrontando cioè che è disegnato alle dimensioni di un oggetto fisico conosciuto (come lo sono i fogli in formato UNI). E anche potersi muovere verticalmente attraversando le scale della rappresentazione, *zooming in* e *zooming out*, supportati dalla facilità d'uso dello *scroll* del mouse, destabilizza sicuramente lo sguardo. Lo studente potrebbe quindi non riuscire a tarare con rigore l'ordine di problemi da dover affrontare, ponendo in essere una indifferenziata intensità sulle scelte da compiere; se la scala del disegno rappresenta anche l'apertura e l'accuratezza che lo sguardo di chi progetta deve assumere, lo *scroll* è la principale causa dell'assenza di un gerarchia nell'affrontare i problemi evidenziati attraverso il progetto, schiacciando tutto su uno stesso piano fluido, evidentemente problematico, che corre dal dettaglio al territorio in un istante. O, ancora, la disponibilità illimitata di sample e biblioteche di blocchi pronti all'uso.

Questi appunti, utili forse per tratteggiare una possibile semantica del disegno digitale in ambito pedagogico, sono tesi all'indagine delle trame strutturali del rapporto discente-computer-docente, nella consapevolezza che disegnare vettorialmente in CAD è probabilmente già parte di un passato informatico (interessante solo per una certa parte di *accademia*), mentre il mondo professionale è già invece potentemente proiettato alla modellazione per elementi in ambiente BIM, e alle sue successive possibili integrazioni con sistemi di intelligenza artificiale. Un tentativo, quindi, per cercare di riportare l'attenzione su un fenomeno – il disegno vettoriale – ancora forse troppo giovane per poter essere relegato in un segmento della archeologia tecnologica.



5 | Fernando Tavora, Casa vacanze, Ofir, Portogallo, 1957-58 (elaborazione di Luca Molinaro).

I disegni sono stati elaborati dagli studenti del corso “Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica” tenuto da Marianna Ascolese – integrato del Laboratorio di Progettazione 1 tenuto da Alberto Calderoni, CdS Scienze dell’Architettura, Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Napoli Federico II – tratte dal volume: Ascolese M., Calderoni A., (a cura di), *Tout court. Prima immersione nel progetto*, Thymos Books, Napoli 2019; ISBN: 978-88-32072-05-1 (e-book).

Riferimenti bibliografici

Ingold 2019

T. Ingold, *Making. Antropologia archeologia arte e architettura*, trad. it. G. Busacca, Milano 2019.

Lepik, Fankhänel 2020

A. Lepik, T. Fankhänel, *The Architecture Machine*, Basel 2020.

Lynn 2013

G. Lynn (a cura di), *Archaeology of the Digital*, Montreal-Berlin 2013.

May 2018

J. May, *Life, autocompleted*, “Harvard Design Magazine”, N° Sweat, 46 (2018).

Olgiati 2023

V. Olgiati, Non-Referential Architecture, “Stoà. Riferimenti”, Anno III, 2/3, Napoli 2023

Pallasmaa [2009] 2014

J. Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Hoboken (NJ) 2009; trad. it. M. Zambelli, *La mano che pensa*, Pordenone 2014.

Sennett 2008

R. Sennett, *L'uomo artigiano*, Milano 2008.

Calderoni, Gandolfi, Leveratto, Nitti 2021

A. Calderoni, C. Gandolfi, J. Leveratto, A. Nitti (a cura di), "Stoà. Disegni", Anno I, 2/2, Napoli 2021.

Calderoni, Leveratto, Nitti 2023

A. Calderoni, J. Leveratto, A. Nitti (a cura di), "Stoà. Riferimenti", Anno III, 2/3, Napoli 2023.

Zumthor 2003

P. Zumthor, *Pensare architettura*, Milano 2003.

English abstract

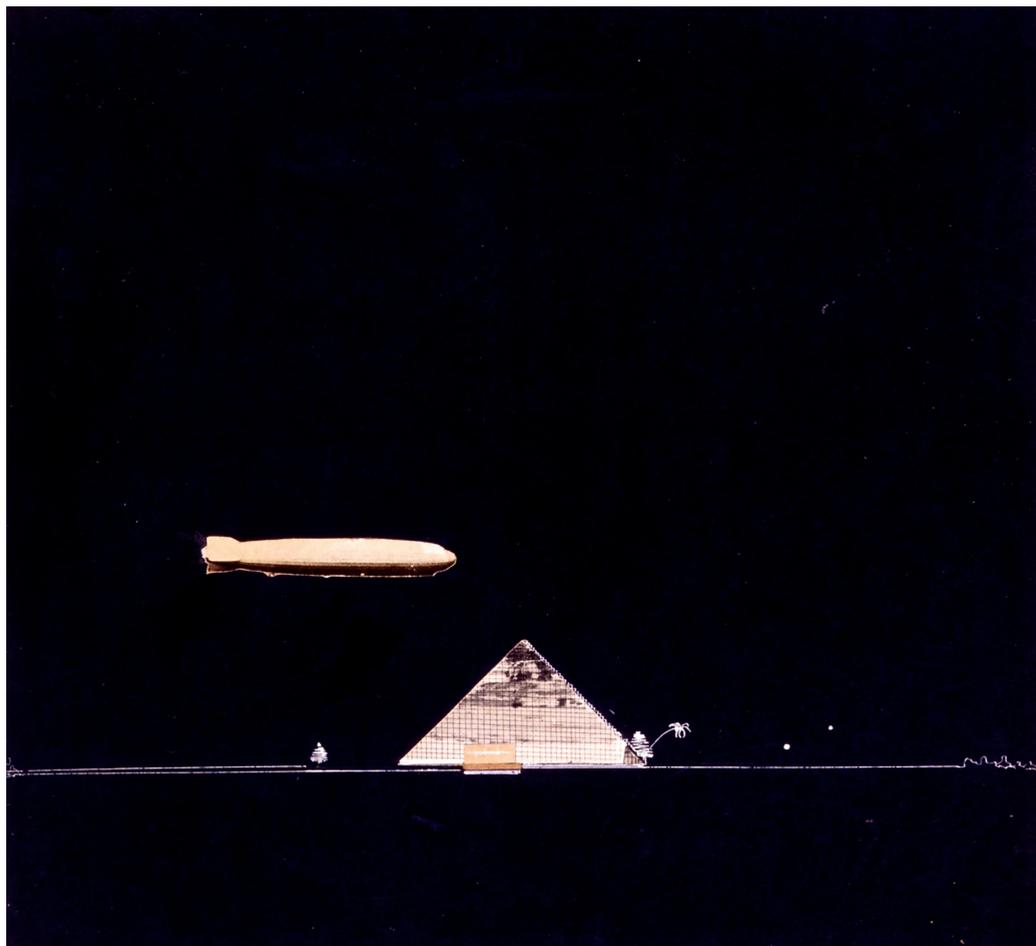
To say drawing, as well as saying image or model, is to synthesize too many issues into a single word. What manner, method, and technique of drawing are of interest to those teaching architectural design? Drawing by hand, doing it with the computer, drawing by assembling pre-existing elements: the ways of acting to bring about an original document are numerous, and each represents within itself a vast and heterogeneous set. All of these are legitimate ways of drawing and perhaps useful in the teaching and learning of architectural design. Digital drawing is an indispensable practice: mass university no longer has the physical infrastructure and human capital required to manage student education in hand drawing. In the short semester and the few hours of design studio courses, it would be impossible to carry out a complex, multi-scale, interdisciplinary design exercise that is capable of being contextualized and truly measured against the thematic, conceptual, and physical difficulties defined by individual educational programs. These notes, perhaps useful for outlining a possible semantics of digital drawing in the pedagogical field, are aimed at investigating the structural framework of the student-computer-teacher relationship, beyond rhetoric, and aware that vector drawing in CAD is probably already part of the digital past. An attempt, therefore, to try to bring attention back to a phenomenon – vector drawing – still perhaps too young to be relegated to a segment of technological archaeology.

keywords | Architectural drawings; Digital drawings; Architectural pedagogies.

L'opera al nero

Segno e disegno in Ivan Leonidov

Luca Lanini



1 | Ivan Leonidov, *Palazzo della Cultura al Quartiere Proletarskij*, china e emulsione d'argento su cartone, 1930, Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

Il talento grafico di Ivan Leonidov è oggi universalmente noto e già i suoi contemporanei, compresi i tanti detrattori esistenti all'epoca in Unione Sovietica, gli riconoscevano un "occhio

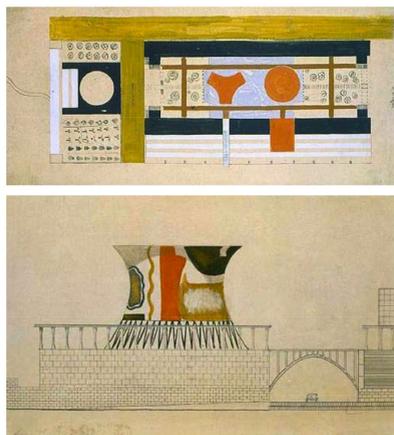
assoluto”, quell’istintiva capacità quasi palladiana nel governare masse, ritmi e distanze e poi di ‘metterle in scena’ in architetture precise e misteriose (Meriggi 2007, 38-49 e De Magistris, Korob’ina 2009, 124-135).

Una fama legata soprattutto a quella stupenda collezione di elegantissimi disegni di formato quadrato, fatti di linee bianche, quasi luminescenti sul fondo nero, pubblicati dalla rivista “SA-Sovremennaja Architektura” tra il 1927 e il 1930, che fanno già intuire una straordinaria capacità nell’organizzare geometrie, campiture, masse di colore, forme geometriche, istoriati con inserti di materiali preziosi (oro e argento) che conferiscono un’inattesa profondità materica a elaborati sostanzialmente planari: piante, prospetti, profili dai quali è censurata qualsiasi informazione che non riguardi la sostanza platonica di queste architetture [Fig. 1]. Una tendenza all’astrazione, alla bidimensionalità, che può essere fatta risalire sia alle prime esperienze artistiche del giovane Leonidov come aiutante del pittore di icone del suo villaggio natale (Gozak, Leonidov 1988, 22), sia all’adesione ad una cultura artistica, quella russa, nella quale le leggi della prospettiva “come forma simbolica” arrivano con molto ritardo rispetto al resto d’Europa. Una modalità laconica, ai limiti del misticismo grafico, che viene però abbandonata fin dagli anni Trenta per un segno più denso, influenzato da un rinnovato interesse sia verso il folklore russo che verso i toni caldi della pittura ottocentesca (Repin, Kramskoj, Bakst, Levitan). Un registro formale non più orientato all’occidente e al futuro, ma dove gli etimi moderni, depurati dall’astrattismo suprematista-oggettuale, si fondono con la tradizione neoscitica, granrussa e orientale, all’interno di quella esperienza eclettica che fu l’architettura staliniana [Fig. 2].

Fino alle ultime malinconiche fantasie architettoniche postbelliche, verso il crepuscolo della sua produzione e della sua vita, nelle quali tutte le forme sperimentate nel corso di una tormentata carriera si allineano in un unico, coerente, fantastico universo fatto di edifici e restituito con tratti onirici e diafani [Fig. 3].

Tuttora poco indagato è il rapporto, a nostro parere biunivoco, che lega le tecniche disegnative di Leonidov alla trasformazione dell’idea dello spazio russo-sovietico presente nella parabola della sua carriera: anche se i suoi disegni hanno la capacità di generare un’esistenza autonoma, del tutto autoriale, tuttavia essi testimoniano magistralmente la transizione valoriale dell’architettura sovietica e delle sue tecniche di rappresentazione – che mai come in questo caso sono già una proiezione ‘politica’ dell’agire architettonico – dal campo delle avanguardie storiche (suprematismo, cubo-futurismo, costruttivismo) a quel supremo esperimento di opera di ‘arte globale’ che fu lo stalinismo.

Culture spaziali diverse, come teorizzato da Vladimir Papernyj (Papernyj, 2011), che però nell’opera di Leonidov, unico tra i maestri sovietici, sembrano essere sorprendentemente legate da un unico, misterioso principio: lo spazio della composizione tipografica di una rivista, quello degli interni di edifici immaginati come grandi macchine, quello urbano costruito dalle relazioni tra i monumenti lasciati da un vecchio regime e quelli pensati per un mondo nuovo, quello della dimensione geografica, talvolta cosmica della sua architettura, obbediscono

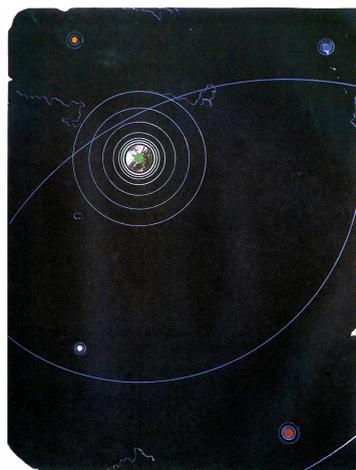
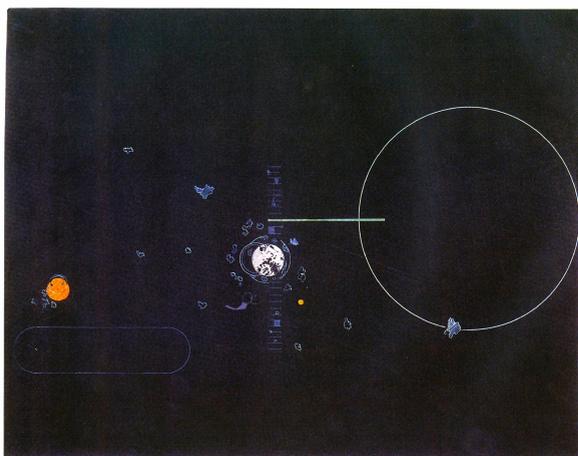


2 | Ivan Leonidov, *Narkomtjažprom (Commissariato per l'Industria Pesante)*, tempera, matite e china su carta, 1934, Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

3 | Ivan Leonidov, *La Città del Sole*, tempera su legno, s.d. (1943-59?), Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

a leggi che sembrano nuovissime, ma che sono in realtà fuori dal tempo. Al di là dei repentini scarti linguistici, delle alterne fortune professionali, dei cambiamenti scalari e tonali della sua produzione, a noi sembra che in tutta la sua opera si riesca ad intravedere una sostanziale continuità narrativa, costruita sul controllo e il valore della 'figura' come il momento in cui l'architettura manifesta l'evidenza della sua identità, a iniziare dalla sua rappresentazione. Un'opzione formalista – il principio dell'arte come 'costruzione' della vita in luogo di quello dell'arte come 'imitazione' della vita – radicata nella cultura russa e in maniera più specifica in quella delle sue avanguardie figurative novecentesche che si coagularono intorno al grande laboratorio del VKhUTEMAS e dove Leonidov assunse presto una posizione egemone. Una tendenza verso la composizione come sintesi plastica universale di linguaggi autonomi a partire da sistemi pittorici, che nel seguito della sua carriera diventa una riflessione più vasta e pacificata sulle relazioni tra valori spaziali e costruzione, tra le forme e quell'ordine cosmologico del quale esse vogliono essere frammenti. Il disegno è dunque lo strumento che permette l'organizzazione di un principio compositivo universale nell'ordinare materiali di origine diversa, di disporre tali singolarità – fisicamente – su un medesimo piano.

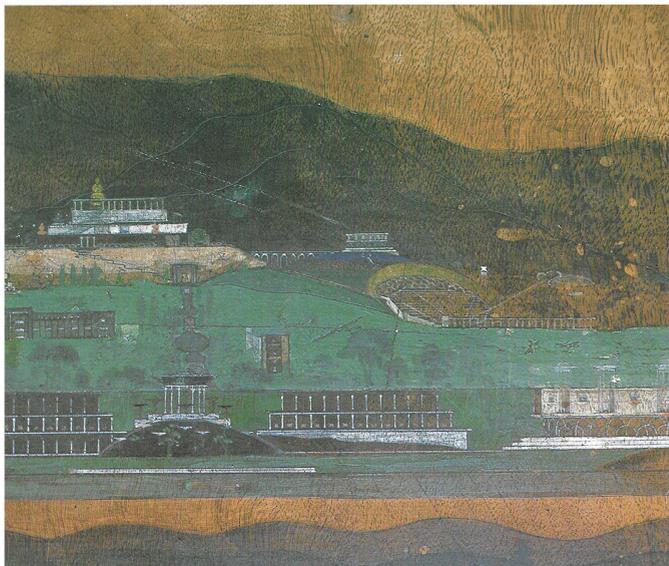
Un'esperienza di architettura basata, prima che su scelte stilistiche, sulla permanenza di alcuni temi di puro dominio spaziale amplificati da un metodo grafico che allude più a mappe astronomiche che a sistemi proiettivi: l'utilizzo di volumi staccati accostati con precisione e definiti dall'assolutezza della geometria platonica, il vuoto, "coagulante non materico" (Quilici 1975, 10) che diventa il campo di forza dove si regolano tensioni e distanze tra corpi attraverso le leggi assolute della gravitazione. Una struttura dello spazio già presente nella pittura suprematista e in tutti i suoi *spin-off* tridimensionali – i Controrilievi di Tatlin, i Planiti di Malevič, i Proun di El Lissitzky, gli Architekton di Chašnik – che nel lavoro di Leonidov si riallineano



4-5 | Ivan Leonidov, *Club sociale di un nuovo tipo*, china, tempera su cartone, 1928, Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

al mondo dell'architettura, allo spazio costruito. I sistemi formali messi in opera da Leonidov ribaltano nell'universo tetradimensionale quegli enti ideali, nei quali lo spazio architettonico era rimasto in potenza, sono la "piattaforma" attraverso la quale essi occupano la misura reale del mondo. Gli esiti sono delicati congegni spaziali, bracci di leva proporzionali alle masse, che sostengono, forze gravitazionali, congegni cinematici dove il suolo è l'unico vincolo alla fluttuazione degli edifici nello spazio, riportati ad un momentaneo stato di equilibrio attraverso il fissaggio delle loro coordinate, ma dove sono ancora visibili le orbite che essi tracciavano quando erano in traslazione: un mondo figurativo che è frammento di un ordine cosmico rivelato attraverso l'architettura [Fig. 4]. Un principio unico, dicevamo, che agisce, indifferentemente, nella pianificazioni di interi settori, lunghi migliaia di chilometri, del territorio dell'Urss, la cui "dimensione conforme" è descritta dal diagramma della potenza dei segnali radio attraverso i quali viaggiano immagini, suoni e informazioni (Anderson 2013, 3-15) [Fig. 5], come nell'impaginazione della rivista "SA", dove blocchi di testo, alcune frasi chiave evidenziati da grassetti o da maiuscoli, immagini rompono la giustificazione, sovvertono la composizione della pagina, replicano alcuni disallineamenti dei quadri di Malevič (Meriggi 2018, 62-84).

A cavallo degli anni Trenta, dopo quel cambiamento radicale della politica culturale sovietica che prende il nome di Realismo Socialista, Leonidov è ritenuto responsabile di aver creato una tendenza nell'architettura sovietica (la Leonidovščina, il Leonidivismo) che riduce il progetto a un diagramma e il linguaggio ad un'astrazione incomprensibile per le masse, come dimostrato dall'assoluta preminenza della pianta come sistema di organizzazione spaziale e dell'orizzontalità come dispositivo compositivo dedotto dai campi neutri dei quadri suprematisti e cioè planare, isotropo, omogeneo, entropico ma soprattutto non orientato e antigerachico.



6 | Ivan Leonidov, *Narkomtjažprom (Commissariato per l'Industria Pesante)*, tempera, matite e china su carta, 1934, Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

7 | Ivan Leonidov, *Piano per la costa meridionale della Crimea*, tempera su legno, 1935-37, Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

Egli reagisce al cambio di paradigma dell'architettura dell'Urss mettendo al centro del proprio operare le relazioni e il confronto con le misure concrete con le quali sono costruite le città e gli edifici della storia, messi in opera insieme ai nuovi manufatti attraverso la tecnica del «montaggio»: è la sostanza di un'architettura che vuole essere “giudicata col metro dell'architettura” (Quilici 1975, 9): pensiamo all'edificio del Narkomtjažprom (1934), fotomontato indifferentemente su una veduta settecentesca di Mosca o su un'immagine di New York tratta dal libro «Amerika» di Erich Mendelsohn [Fig. 6]. A tal fine, a sistemi di controllo spaziale elementaristico-geometrici vengono affiancate modalità basate sull'inserzione nella composizione di forme libere e del policromismo. In questi progetti, che potremo definire come post-costruttivisti, l'uso del colore segna una crasi profonda rispetto alle prove precedenti, nei disegni superstiti si avverte una tensione nuova verso la costruzione, i suoi materiali e la loro pigmentazione. Come scrivono Aleksandrov e Chan-Magomedov: “egli sentiva la dimensione e la forma della macchia cromatica. I suoi colori preferiti erano il bianco, il nero, l'oro, il verde (ossido di cromo) e il rosso inglese, il cinabro, il minio, l'oltremare e l'ocra. Il suo senso coloristico, del tutto moderno, era allora molto popolare e solenne come le icone di Rubljov” (Aleksandrov, Chan-Magomedov 1975, 165). Nelle splendide tavolette lignee di questi progetti, soprattutto in quelli per la costa della Crimea, si incrociano, in quella che Chan-Magomedov chiama una “supergrafica”, il policromismo popolare russo, la prediletta arte indiana e quella cinese, la tecnica egizia di ribaltamento dei prospetti sulla pianta per rappresentare la vegetazione e le forme biologiche trovate nel libro di Haeckel [Fig. 7].

Sono composizioni lineari, organizzate in serrate successione di volumi non più platonici ma archimedeei, che presidiano territorio ora concretamente geografico e non più solo un campo tensionale, attraverso una rete di fuochi prospettici che discende dall'architettura del giardino del barocco italiano e francese. Gli edifici assumono una consistenza materiale, non sono più puro spazio involucrato da diaframmi vetrati ma masse delimitate da prospetti cesellati da elementi prefabbricati che alludono tanto al vernacolo russo quanto all'architettura palaziale del Rajastan.

Il dopoguerra, la grande stagione della ricostruzione dell'Urss, non è benevolo con Ivan Leonidov. La politica artistica sovietica si è irrigidita e regola con Ždanov i conti con le avanguardie. La sua produzione dell'epoca è fatta di appunti a matita, di molti schizzi, di opere dal grande fascino pittorico, che raramente però si coagulano in progetti di architettura che testimonino un reale interesse per la loro realizzazione. Il loro linguaggio ricerca una sintesi tra il neoclassicismo del tardo stalinismo e i motivi, invero deformati fino a quasi renderli irriconoscibili, della tradizione decorativa russa. Ma la dimensione della sua opera ora non è più quello dell'architettura ma quello del sogno, non è quello della Storia ma quello dell'evocazione dell'immutabilità della sua aurea mitologica.

Per Leonidov sembra essere arrivato il momento di una rimeditazione conclusiva della sua carriera e della propria vicenda umana, per riordinare i temi e le forme che si sono succedute, pur con stridenti variazioni linguistiche, nei precedenti vent'anni. Si tratta di un lungo, enigmatico, ciclo di disegni al quale l'architetto lavora dal 1943 fino all'anno della sua morte e intitolato, come l'opera di Tommaso Campanella, "La Città del Sole". Una città ideale consacrata alla fraternità tra gli uomini dopo l'ecatombe del secondo conflitto mondiale, che aveva profondamente sconvolto la vita di Leonidov e il cui eco tremendo torna come flusso di coscienza negli appunti che accompagnano il progetto.

Un repertorio composito fatto di quaderni di schizzi, di modelli, di meravigliose tavolette di legno a tempera nel quale convergono tutti gli archetipi formali sperimentati nel corso di una vita dedicata all'architettura. Ritornano in una sequenza onirica le torri del Narkomtjažprom, il globo dell'Istituto Lenin, che ha sciolto qualsiasi ancoraggio col suolo e si libra lungo degli esili sostegni metallici fino a trasformarsi in un'iconostasi dello sputnik, in un sole dorato che è il centro della composizione urbana [Fig. 8]. E ancora, piramidi, stupa indiani, la fontana poliedrica del sanatorio di Kislovodsk, gli obelischi disegnati per il monumento ai caduti di Perekop, le isbe collettive della tundra caucasica [Fig. 9]. Alcuni di questi prodigiosi disegni rimandano all'enigma della geometria dell'infinito, altri sembrano alludere alla speranza in un'umanità nuova, altri ancora all'architettura come unico progetto di futuro. Per noi la lezione di questi disegni e con loro di tutta la parabola di Ivan Leonidov è nella loro capacità di legare in un ritorno ciclico la formidabile evidenza delle forme dell'architettura, di annullare con i loro segni il tempo e la storia, di sciogliere – appunto – il futuro nell'eternità.



8-9 | Ivan Leonidov, *La Città del Sole*, tempera su carta, s.d. (1943-59?), Museo Statale di Architettura Ščusev, Mosca.

Riferimenti bibliografici

Aleksandrov, Chan-Magomedov 1975

P.A. Aleksandrov, S.O. Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov* [*Ivan Leonidov*, Mosca 1971], tr. it. a cura di V. Quilici e M. Scolari, Milano 1975.

Anderson 2013

R. Anderson, *A screen that receives images by radio*, "AA files" 67, (2013), 3-15.

Cooke 1990

C. Cooke, *Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*, New York 1990.

De Magistris 2009

A. De Magistris, I. Korob'ina (a cura di), *Ivan Leonidov 1902-1959*, Milano 2009.

Frampton, Kolbowski 1981

K. Frampton, S. Kolbowski (a cura di), *Ivan Leonidov*, New York 1981.

Gozak, Leonidov 1988

A.P. Gozak, A. Leonidov, *Ivan Leonidov. The complete works*, Londra 1988.

Lanini 2018

L. Lanini, *Ivan Leonidov. Ascesa e Caduta*, Napoli 2018.

Lanini 2021

L. Lanini, *Lo spazio cosmico di Leonidov*, Siracusa 2021.

Latour, Misler 1988

A. Latour, N. Misler (a cura di), *Ivan Leonidov: la Città del Sole*, New York/Napoli 1988.

Meriggi 2007

M. Meriggi, *La città di Leonidov tra ansambl' e montaggio*, in O. Máčel, M. Meriggi, D. Schmidt, J.L. Volčok (a cura di), *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Milano 2007.

Meriggi 2018

M. Meriggi, *La visione costruttivista dello spazio architettonico. I progetti di Ivan Leonidov nelle pagine di "Sovremennaja Architektura-SA". Una postfazione*, in L. Lanini, *Ivan Leonidov. Ascesa e caduta*, Napoli 2018, 62-84.

Papernyj 2017

V. Papernyj, *Cultura due. L'Architettura al tempo di Stalin [Kul'tura dva, Mosca 1979]*, Roma 2017.

Quilici 1975

V. Quilici, *Introduzione*, in P.A. Aleksandrov, S.O. Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov*, Milano 1975.

English abstract

Ivan Leonidov's graphic talent is universally known today as it already was among his contemporaries, including the many detractors existing in the Soviet Union at the time. Above all, his fame is due to the stupendous collection of very elegant square-format drawings, made of almost luminescent white lines on a black background, published by the journals "SA-Sovremennaja Architektura" between 1926 and 1930. From the 1930s a denser graphics, influenced by a renewed interest in popular Russian folklore as well as in the warmer tones of nineteenth-century painting (Repin, Kramskoj, Bakst, Levitan) appeared in his works. A formal register no longer oriented towards the West and the future, purified by suprematist abstractionism, and oriented towards the neo-Scythian, Great Russian and Eastern art tradition, within the frame of that global, eclectic experience that was the Stalinist architecture.

In the twilight of his production and his life, the last melancholy post-war architectural fantasies, in which all the architectural forms experimented during a tormented career aligned in a single, coherent, fantastic universe made of buildings of dreamlike and diaphanous quality.

keywords | Ivan Leonidov; Russian Avant-Garde; Soviet Architecture.

Il disegno come disvelamento rivoluzionario

Laura Scala



1 | Kazimir Malevič, *Pobeda Nad Solncem/La Vittoria sul Sole*, sei bozzetti quadri 1-6, matite su carta, Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo, 1913.

Disegnare è catturare su una superficie piana, attraverso dei segni, qualcosa di ineffabile. Il disegno è una delle più antiche forme di espressione umana e probabilmente nella preistoria si riteneva che gli artisti avessero poteri magici. Il magico mistero che circonda chi sa disegnare sembra da attribuire, almeno in parte, alla capacità di ricorrere ad una diversa modalità visivo-percettiva. “Quando si vedono le cose in quel modo particolare in cui le vede l’artista, allora si sa disegnare” (Edwards 2006). I disegni a scarabocchio di ogni bambino indicano come i loro autori siano totalmente presi dalla sensazione che la mano e la matita percorrano la superficie senza alcuna meta, lasciandosi dietro una linea. Già in questo deve esserci qualcosa di magico (Hill, 1966). Per Leonardo da Vinci il disegno è un processo creativo e fantastico che si origina nell’animo dell’artista e che ha in sé qualcosa di divino, un tramite diretto per comprendere appieno la natura nella sua interezza (*Libro di pittura*, 1540 circa). Giorgio Vasari, nelle sue *Vite* (1550), definisce il disegno un’apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell’animo. Francesco Zuccari, pittore della Controriforma, lo descrive come la “Scintilla della Divinità”, il “segno di Dio in noi”. Cennino Cennini, nel *Libro dell’arte* (1821), sostiene che il disegno sia il “fondamento di tutte le arti”, come Lorenzo Ghiberti nei *Commentari* del 1452-55.

Tutta questa trascendenza racchiusa nel disegno si ritrova, in altre forme ed espressioni d’Avanguardia, nella figura di Malevič, pittore profondamente impegnato nella ricerca di una nuova dimensione artistica (e non solo). Dopo un principio post-impressionista, abbraccia tematiche neo-primitiviste sotto l’influenza dei *Fauve* e di Larionov, per poi accostarsi alla figura di Léger, ma è anche conosciuto come uno dei fondatori dell’Alogismo, del Cubo-Futurismo e del Suprematismo.



2 | Kazimir Malevič, *Pobeda Nad Solncem/La Vittoria sul Sole*, bozzetti di alcuni costumi, da sinistra: il forzuto futurista, Nerone e Caligola in un unico personaggio, il viaggiatore di tutti i secoli, un malintenzionato con il fucile; matite, acquarello e inchiostro su carta, Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo, 1913.

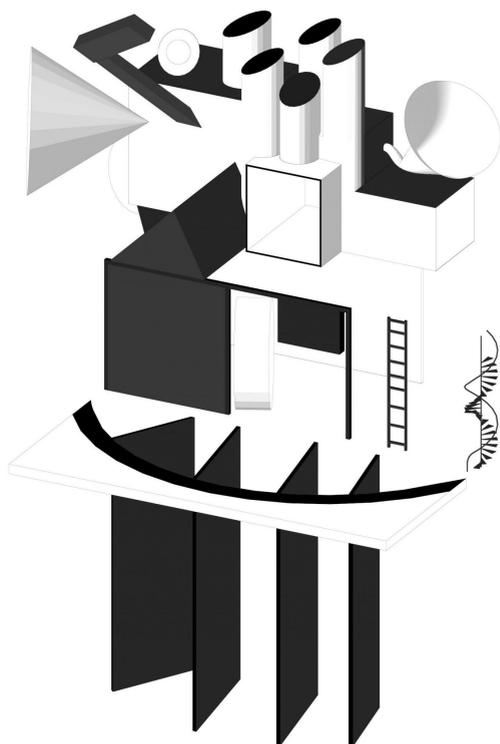
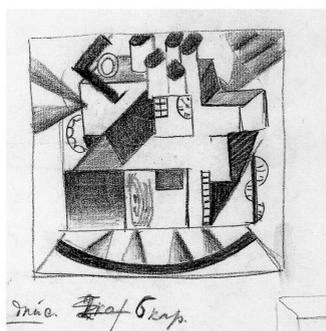
2b | Kazimir Malevič, *Pobeda Nad Solncem/La Vittoria sul Sole*, bozzetti di alcuni costumi, da sinistra a destra: un attaccabrighe, il nemico, il coro, cantore in costume sportivo; matite, acquarello e inchiostro su carta, Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo, 1913.

2c | Kazimir Malevič, *Pobeda Nad Solncem/La Vittoria sul Sole*, bozzetti di alcuni costumi, da sinistra a destra: i nuovi, i codardi, il declamatore, il grassone; matite, acquarello e inchiostro su carta, Museo di Arte Teatrale e Musicale, S. Pietroburgo, 1913.

Nei bozzetti di scena [Fig. 1] e nei costumi [Fig. 2 serie] per *La Vittoria sul Sole* (San Pietroburgo, 1913) Malevič preannuncia, attraverso il disegno, una rivoluzione che avverrà, pochi anni dopo, non solo in ambito storico e politico, ma anche nel mondo delle arti. La scenografia per *La Vittoria sul Sole* rappresenta una delle migliori espressioni di “arte totale”, coniugando la spazialità del teatro cubo-futurista multi-dimensionale, le musiche sperimentali di Matjušin e il linguaggio *transmentale* di Kručënych. I disegni di scena di Malevič, schizzati a matita su carta semplice con qualche indicazione scritta a mano, ci spalancano le porte di una nuova spazialità, oltre la ragione umana – simboleggiata dal Sole – che attinge al mondo dei sogni, delle fiabe, delle tradizioni del folklore russo. Un viaggio, attraverso la *performance* teatrale, che conduce gli spettatori in una realtà capovolta, come in Alice nel Paese delle Meraviglie, dove gli oggetti più assurdi danzano sospesi nello spazio, come parole libere di una composizione *transrazionale* di Kručënych. Nei bozzetti per i sei quadri (o *agimenti*) dell’opera teatrale, Malevič usa il colore nero per individuare con un segno marcato una grande scatola scenica bianca, che va animandosi con diversi elementi più o meno campiti a matita: una colonna, una ruota di aeroplano, note musicali, lettere, numeri, un’immensa croce, tendaggi, pianeti, come dei segni primitivi che incidono la superficie, dei tatuaggi marcati a fuoco, che rimanda a simboli archetipici. Kandinskij ci ricorda che

ogni artista sente il respiro della Superficie ancora inviolata – anche se inconsciamente – [...] si sente responsabile di fronte a questo essere e si rende conto che un oltraggio sconsiderato fatto ad esso avrebbe in sé qualcosa del delitto. L’artista feconda questo essere e sa che la Superficie, docile e resa felice, accoglie gli elementi giusti, nell’ordine giusto (Kandinskij, [1926] 1968).

Dopo la morte del Sole, segnata da una grande croce campita di nero che pende dal soffitto (*quadro tre*) e da una probabile eclisse parziale (*quadro cinque*), Malevič conduce lo spettatore nei *Decimi Contradi*, il mondo alla rovescia dove tutto è possibile (*topos* del *Futurismo* russo). Per rappresentare questa nuova realtà, descritta da Kručënych [1913] come un grande edificio-casa-città cubo-futurista, Malevič inserisce, dentro la scatola scenica prospettica del *quadro sesto*, una rappresentazione assonometrica, composta per *collage* di frammenti [Fig. 3]. Qui l’uomo è libero da ogni gravame fisico e psicologico: sono abolite le leggi, le convenzioni sociali, le gerarchie, sono scardinate le coordinate spaziali e temporali, non vigono più le regole logico-causali, né le norme grammaticali. Il tempo scorre al contrario, la causa precede l’effetto, non c’è più proporzione e direzione, tutto è il contrario di tutto; di fronte alla realtà capovolta mostrano i loro limiti il buonsenso, la logica e la ragione. Come già emerso nella ricerca svolta negli anni 2014-17 (Scala, 2021), tra tutti, il *quadro sesto* è quello più complesso da descrivere in termini spaziali: la città-comò è intesa come un corpo architettonico, attorno al quale l’occhio dell’artista ruota nel tempo e nello spazio; Malevič apporta continue modifiche del punto di vista, accostando tra loro visioni parziali, sezioni e prospettive distorte. I *Decimi Contradi* rimandano ad uno spazio-tempo non tangibile, che il disegno bidimensionale cerca di fissare sulla carta, grazie alla potenza espressiva dei segni neri sul foglio bianco.



3 | Kazimir Malevič, *Pobeda Nad Solncem/La Vittoria sul Sole*, bozzetto del quadro sesto, agimento secondo; matite su carta, 1913, Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo. Laura Scala, interpretazione plastica del bozzetto, 2017.

Nell'opera *Instrumental Lamp* di Malevič [Fig. 4], si riscontrano gli stessi elementi del *quadro sesto* (una scaletta verticale, un ricciolo di violino, dei grandi cilindri sveltanti, una figura quadrata centrale, un lungo prisma nero a base triangolare incastrato nelle figure cilindriche...). La costruzione avviene per operazioni di smembramento, perforazione, addizione e sottrazione di corpi, scomposizione e ricomposizione di pezzi.

Nei bozzetti dei costumi [Fig. 2] Malevič giunge ad una sintesi tra segno, colore e significato, che attinge ad un linguaggio arcaico e simbolico di rappresentazione, preludio di una nuova "icona". Si può osservare attentamente come ogni personaggio sia definito da linee nere, forme e colori mai casuali: nessun elemento è superfluo. Nel *nemico*, ad esempio, i colori contrastanti verde, nero, giallo, rosso e fucsia e le linee acuminato del contorno concorrono a delineare una sagoma ostile, che ci appare malevola. Nel *lavoratore attento* [Fig. 5] il volto nero e rosso, di profilo, fa emergere l'occhio vigile e bianco rivolto verso il basso; la curva della sua schiena inarcata, l'utensile nero marchiato sul petto bianco e la pala nera pendente dalla vita, così come la mano protesa in avanti, contribuiscono a descrivere un personaggio chino e



4 | Kazimir Malevič, *Instrumental Lamp o Musical Instruments*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1913.

operoso, tutto impegnato nella sua attività (che sembra anche piuttosto ripetitiva). Il vecchio abitante è tracciato con pochi segni spezzati che lo caratterizzano: un triangolo aguzzo indivi-



5 | Kazimir Malevič, *Pobeda Nad Solncem/La Vittoria sul Sole*, bozzetti del vecchio abitante e del lavoratore attento; matite, acquarello e inchiostro su carta, Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo, 1913.

dua la barba, qualche linea sghemba e una spalla ricurva rimandano al corpo di una persona anziana, apparentemente saggia e dallo sguardo fisso.

In Malevič, pochi segni, studiati negli spessori e nelle direzioni, e qualche campitura ad acquarello, si impregnano di significato: contribuiscono a rendere questi personaggi, simili a figurine di carta ritagliate con le forbici, archetipi di loro stessi e caricature del proprio ruolo in scena.

Punti focali, segni e pochi colori, opportunamente scelti, acquisiscono forza espressiva anche nel linguaggio costruttivista. Il disegno diventa uno strumento per sperimentare nuove soluzioni in profondità spaziale nel teatro d'Avanguardia. Un caso emblematico è la scenografia ideata da Popova per la farsa teatrale *Le Cocu Magnifique*, commissionata da Mejerchol'd e andata in scena al Teatro degli Attori di Mosca negli anni Venti. Nello stesso periodo l'artista (che collabora in una prima fase con Malevič), insegna assieme a Vesnin la disciplina *colore* al Vchutemas, una delle scuole più importanti e innovative del tempo con la Bauhaus, in Germania. La sperimentazione didattica proposta si basa sulle componenti primarie: colore-spazio-superficie-linea-volume-materiali, con l'obiettivo di staccarsi dalla tradizione storica, reinventando la disciplina architettonica, in funzione di un grande rinnovamento della società, interagendo con le altre arti, come la letteratura, la pittura, il design, il teatro.

Ogni elemento dell'apparato scenico, ideato da Popova per *Le Cocu Magnifique*, concorre a costituire un marchingegno teatrale perfettamente pensato, come se fosse una palestra per gli attori: niente è inutile o sovrabbondante, tutto è ridotto all'essenziale [Fig. 6]. Popova disegna la scenografia con matite colorate, penne e guache su carta, schizza diverse gabbie spaziali, progetta la locandina della farsa, cura i costumi nel dettaglio, introducendo una magica divisa blu che permette piena libertà di movimento agli artisti in scena e, nelle sue annotazioni, elenca i principi compositivi spaziali su cui si basa il progetto. Nello schizzo del 1922 [Fig. 7], Popova delinea i tratti principali della sua "messa in scena costruttivista con la tuta da lavoro e senza trucco" (traduzioni di A. Farsetti e C. Toson, 2020), corredando il disegno con una descrizione: "con tratto grosso sono indicati i ponti e le scale e con un inchiostro materico, oltre alle ruote e al mulino, è indicato il piano retrostante. La ruota più grande è nera, quella più piccola è rossa, e la media è legno non verniciato. La struttura del piano anteriore è nera, di quello posteriore è in legno". In questo breve testo Popova definisce un telaio tridimensionale, che può essere letto per stratificazione di elementi e che rimanda al concetto di "trasparenza letterale e fenomenica" di Rowe e Slutzky (1963): la trasparenza si può intendere sia in senso letterale, poiché la scenografia si concretizza attraverso la costruzione di uno scheletro spaziale, in cui è esibita una struttura, sia in senso fenomenico, poiché l'osservatore la può attraversare completamente con lo sguardo e ha la simultanea percezione dei differenti piani; attraverso il ridisegno, è possibile rileggere la composizione in profondità spaziale, per sezioni poste su livelli diversi, in cui punti focali, linee verticali, orizzontali, diagonali e superfici acquisiscono spessore; [Fig. 8] una tessitura complessa con alcuni elementi colorati, due porte nere, un tamponamento giallo e un grande disco nero sullo sfondo; un ingranaggio descritto come un orologio da Kovalenko (1991):

Essentially it was a spatial formula whose components, as well as their interactions and correlations, were abstracted and reduced to a minimal level of expression. The functional quality of the construction is said to have resembled a clock whose exterior coverings have fallen away, only the most important components remaining. To then remove or change anything would mean the system's collapse.

Nel *Palazzo del Lavoro* (Mosca, 1922-23), progetto non realizzato sull'asse della Tverskaja di Mosca, che può essere inteso come un grande teatro a scala architettonica-urbana (Meriggi, 2004), i fratelli Vesnin utilizzano il disegno architettonico per sperimentare un nuovo tipo di spazialità [Fig. 9], esperita dalle Avanguardie attraverso le scenografie teatrali costruttiviste degli stessi anni. Lo stesso Aleksandr Vesnin, probabilmente autore di uno dei primi schizzi del progetto [Fig. 10], è impegnato nell'allestimento per *The man who was Thursday* (1922), un marchingegno scenografico rigoroso e praticabile su più livelli [Fig. 11]. Risulta evidente che la complessità spaziale interna dell'edificio, ottenuta grazie al montaggio di elementi topologicamente collocati e alla loro stratificazione, deriva dalle sperimentazioni teatrali di quegli stessi anni. Questo innovativo spazio costruttivista è stato ricostruito attraverso il ridisegno e la costruzione di un modello in scala, operando una scarnificazione e una dissezione del corpo architettonico, come se fosse un corpo umano, per poterlo osservare dall'interno: "l'opera vie-



6 | Liubov Popova, *Le Cocu Magnifique*, gouache, Tretyakov Gallery, Mosca, 1922.

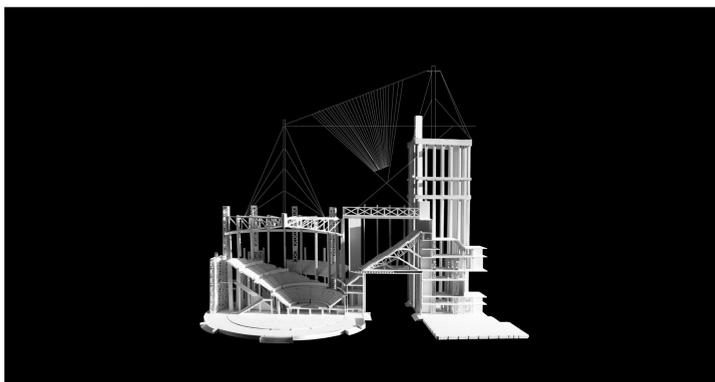
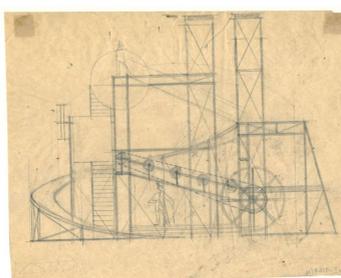
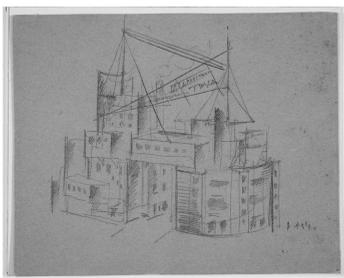
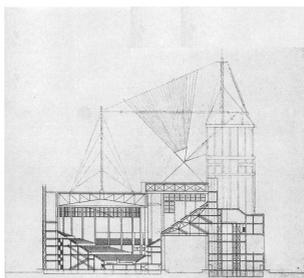
7 | Liubov Popova, *Le Cocu Magnifique (Rogonosets v GITIS)*, 1922; schizzo, Collezione di Disegni di Irving Stenn Jr., Cat. 231.

8 | Laura Scala, ricostruzione narrativa per livelli di *Le Cocu Magnifique*, 2017: dalla composizione frontale alla composizione in profondità.

ne da dentro, e verso dentro va a cercare” (Semerani 2014) [Fig. 12]. Lo spazio architettonico progettato è simile ad un a scenografia teatrale, in cui il visitatore può muoversi in ogni direzione, salire su tralicci, gradonate, rampe, pennoni, fino al tetto, al cielo e anche di più, forse fino a quella dimensione altra a cui anche i costruttivisti, come i suprematisti, aspirano. Questa intenzione è cristallizzata nei disegni originali del progetto dei fratelli Vesnin. Gli elaborati grafici registrano, inoltre, una evoluzione nella concezione stereometrica: si rileva un conflitto tra una prima visione cubofuturista [Fig. 10] di Aleksandr Vesnin, in cui i prospetti del Palazzo si costruiscono per sovrapposizione-combinazione di lastre tridimensionali, e un’ultima versione, governata da un rigore architettonico e formale di matrice ottocentesca, probabilmente più aderente alle richieste del bando di concorso [Fig. 13]. Per comprendere la complessità spaziale del progetto, durante la ricerca svolta negli anni 2014-2017 (Scala 2021), è stato necessario confrontare tra loro le diverse versioni dei disegni dei fratelli Vesnin, registrarne le incongruenze e ipotizzare un ridisegno il più possibile chiarificatore dell’articolazione e del funzionamento interno, attraverso una puntuale ricostruzione. Ne emerge uno spazio stratificato e permeabile, organizzato per sintagmi quali elementi verticali, orizzontali e diagonali, che trae origine dall’esperienza teatrale costruttivista di Popova e Vesnin.

In questo contesto rivoluzionario, il disegno è spesso foriero di significati, chiarificatore di intenzioni, presagio di novità. Nei bozzetti dei costumi di Malevič poche tracce e colori impressi sulla carta danno vita ai personaggi di scena. Nelle scenografie d’Avanguardia, segni e disegni di particolare forza espressiva, seppur realizzati con tecniche tradizionali, concorrono a trattenere e cristallizzare, su un supporto bidimensionale, idee e spazi completamente rivoluzionari, soglie verso nuove dimensioni spaziali-temporali e spirituali.

Nel progetto del *Palazzo del Lavoro* il disegno si rivela fondamentale non solo per ricostruirne il processo ideativo, ma anche per interpretarne la complessità interna e proporre una lettura per sovrapposizione di elementi topologicamente collocati nello spazio.



9 | Fratelli Vesnin, *Palazzo del Lavoro*, sezione, 1922-23, Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca, progetto pubblicato in "SA", N. 4-5, 118.

10 | Aleksandr Vesnin, *Palazzo del Lavoro*, schizzo di studio iniziale, 1922-23, Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca.

11 | Aleksandr Vesnin, *The man who was Thursday*, 1922, Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca.

12 | Laura Scala, ricostruzione del *Palazzo del Lavoro* dei fratelli Vesnin, 2017.

13 | Fratelli Vesnin, *Palazzo del Lavoro*, sezione, 1922-23, Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca, progetto pubblicato in "SA", N. 4-5, 118.

Il disegno, da sempre, è il fattore primario del disvelamento e della comprensione dell'opera d'architettura, è esso stesso architettura; attraverso il ridisegno di un progetto è possibile catturare sulla carta uno spazio ineffabile, inesprimibile attraverso parole, un'idea appartenente ad un limbo, che Semerani chiama quel "luogo indefinito dove nasce l'arte" (Semerani 2017).

Riferimenti bibliografici

Edwards [1999] 2006

B. Edwards, *Disegnare con la parte destra del cervello*, tr. it. di M. Archer e D. Prasso, Milano 2006.

Hill 1966

E. Hill, *The Language of Drawing*, Englewood Cliffs 1966.

Meriggi, 2004

M. Meriggi, *La teoria del montaggio in Ėjzenštejn e la città d'avanguardia sovietica*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste: discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Torino 2004.

Kandinskij [1926] 1968

W. Kandinskij, *Punkt und Linie zu Fläche*, tr. it. di M. Calasso, Milano 1968.

Kovalenko 1991

G. Kovalenko, *The Constructivist Stage*, in N. Van Norman Baer, *Theatre in revolution: Russian avant-garde stage design, 1913-1935*, London/San Francisco 1991.

Kručënych [1913] 2003

A. E. Kručënych, *Pobeda Nad Solncem*, tr. it. di M. Böhmgig, Cosenza 2003.

Rowe, Slutzky 1963

C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, in "Perspecta" 8 (1963), 45-54.

Scala 2021

L. Scala, *Teatro e scena urbana. Ricerche e sperimentazioni dell'Avanguardia russa*, Siracusa 2021.

Semerani 2012

L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di Unovis, 1919-1922. Il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1936*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of art*, Venezia 2012.

English abstract

These are the years of the Russian Revolution: the theatrical experiments of the Avant-gardes, developed between Moscow and St Petersburg, overturned the teachings of the past, renewing the principles of spatial composition. The deconstruction of the body and space architectural and urban space is expressed through unconventional systems of representation.

In the costumes for *Victory over the Sun* (St. Petersburg, 1913) Malevič breaks down bodies and faces in proto-Cubist terms, seeking a synthesis of sign, colour and meaning, drawing on an archaic and symbolic language of representation. archaic and symbolic language of representation, a prelude to a new 'icon'. In the stage sketches, axonometric and perspective, doors thrown open to new spatial, temporal and spiritual dimensions.

The set design of *Le Cocu Magnifique* (Theatre of Mejerchol'd, Moscow, 1922) is represented by a multifaceted artist, painter, stage designer and designer, who crossed the currents of Cubo-Futurism and Suprematism, arriving at the language constructivist language. In her drawings, Popova transcends the boundaries of the surface and organises forms in interaction with space, prefiguring principles of literal and phenomenal transparency. With the architectural and urban design for *The Palace of Labour* (Moscow, 1922-23) the Vesnin brothers document, through the drawing, the great gulf between an initial cube-futurist impetus (most probably sketched by Aleksandr) and a rediscovered rigour in the spatial composition by stereometric elements of the final project.

The objective of the essay is twofold: to recognise, not only, the role of drawing in the representation of a new spatiality, experienced through avant-garde theatre and architecture, but also the value of redrawing (from original sketches, sketches, diagrams and original notes...) in revealing the principles of spatial composition of a theatre set design - which no longer exists, except in some photos and preparatory sketches - or of an architectural-urban project, which could never become reality.

keywords | Drawing; Avant-garde; Deconstruction.

La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko

Susanna Campeotto



1 | *La raccolta tradizionale dell'avena*, fotografia, Vojsko, 1.8.1959, Arhiv Slovenski etnografski muzej, F0000016/152.

2 | Le Corbusier, *Deux femmes se donnant la main*, acquerello, pastello, gouache, inchiostro e matita su carta, 20,7x30,7 cm, 1936.

Prvo, kar je našemu človeku prišlo na misel, je bilo znamenje, kot pejsažno obeležje, ki je v širši regiji, kjer živimo tudi Slovenci, že stoletja in tisočletja glavna oblika markacije usodnih dogodkov. Morda nismo daleč od resnice, če si mislimo, da je to sploh regionalni arhetip.

[La prima cosa che venne in mente al nostro uomo fu il segno come monumento paesaggistico, il quale è ormai da secoli il modo principale per indicare eventi decisivi nella regione più ampia in cui vive anche il popolo sloveno. Può darsi che non siamo affatto lontani dalla realtà se pensiamo che si tratti di un archetipo della regione in generale. (Ravnikar 1967, 31)]

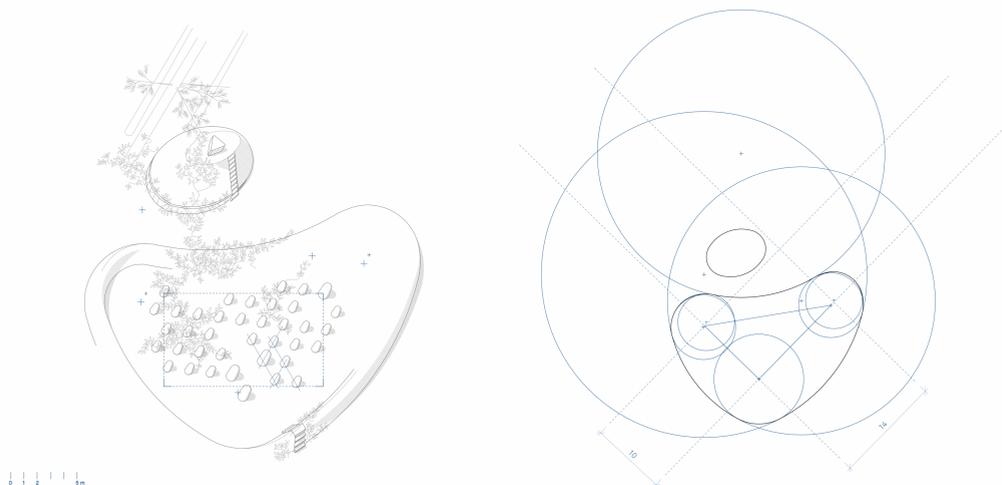
Edvard Ravnikar usa la parola *znamenje* – segno – per indicare l'esito, tangibile, di quella necessità atavica di riconoscere e marcare un punto preciso nel territorio, in ragione degli episodi che esattamente lì sono accaduti. Questa operazione può altresì essere letta come il gesto fondativo di un luogo sacro, ove coesistono il visibile e l'invisibile, e che consente la connessione all'esperienza di una realtà altra, mediante lo svolgimento di un rito. La Jugoslavia degli anni Cinquanta era un paese in cui le ferite della Seconda guerra mondiale erano ancora profonde, e c'era l'urgenza di tematizzare e ricordare gli eventi del conflitto. Nel contesto di una ricostruzione che poneva le sue basi umane e ideologiche nella resistenza, i luoghi sa-

cri divennero allora quelli, capillarmente diffusi nel territorio, che solo pochi anni prima erano stati teatro degli episodi cruciali della lotta di liberazione. Il rito, da svolgersi secondo una precisa drammaturgia spaziale, era la commemorazione delle vittime.

La ricerca di una rappresentazione simbolica della memoria attraverso piccole opere disseminate nel territorio, ha accompagnato gran parte della carriera professionale e teorica di Edvard Ravnikar. E se al sito viene di per sé riconosciuto il valore di monumento (Ravnikar 1951, 20-21), l'invenzione del luogo consiste in una scoperta di segni, di ritmi, di forme, presenti in esso come potenzialità latenti, ma ancora da cercare, da interpretare e da ordinare attraverso il progetto. I memoriali sono stati così l'occasione per sperimentare un'architettura nuova, di sintesi e portatrice di valori etici universali, pensata per essere esperita nel suo ambiente naturale e adeguata di volta in volta alle peculiarità del contesto, al fine di creare con esso un unicum indissolubile (Ravnikar 1964, 2-15). Per ottenere ciò, l'architetto attinge a un immaginario poetico ove le forme archetipiche depositate nell'inconscio e le forme della tradizione vengono reinterpretate, ottenendo un duplice livello di narrazione dell'opera: l'esperienza collettiva della memoria – attivata da un linguaggio universale – e l'esperienza individuale della commemorazione – sollecitata dall'interpretazione della tradizione locale e destinata a un ristretto gruppo di persone appartenenti a una precisa area geografica – in cui le forme inventate “[...] costituiscono il ‘ricordo’ di un’azione assai più che l’oggetto in se stesso” (Semerani 2007, 29). Il linguaggio usato è evocativo, lontano da ogni formalismo o rappresentazione naturalistica. Un linguaggio mai cristallizzato, che trae origine primariamente dalla lettura dei caratteri del sito e si manifesta attraverso figure semplici e senza tempo (Ravnikar 1951). Soprattutto, nei monumenti alla resistenza antifascista, Edvard Ravnikar mette in atto raffinate strategie compositive che consentono di costruire un sistema di relazioni tra opera, paesaggio e soggetto fruitore, creando uno spazio di interazione empatica in cui il visitatore non è mero spettatore assiale, ma percettore attivo.

Per indagare il processo di invenzione dei segni a partire dai quali origina il progetto e la loro metamorfosi in figure basiche dell'architettura, inserite nel paesaggio, vale la pena addentrarsi nella lettura specifica di un'opera, la cui figura nasce dalla stratificazione di tracce, visibili e non, sedimentate nel vocabolario dell'architetto e interpretate attraverso il filtro del moderno.

Si tratta del cimitero partigiano di Vojsko, ideato nel 1951 da Edvard Ravnikar con i suoi collaboratori e realizzato nel 1956. Qui, in una pausa erbosa tra i boschi dell'altopiano carsico di Idrija, sono sepolti 305 combattenti che presero parte alla resistenza. L'opera apre nuove prospettive alla sperimentazione compositiva e scultorea, e manifesta la sua eloquenza attraverso la combinazione di opposti: la figura concava contrapposta a quella convessa, il riconoscimento dell'individualità in una produzione seriale, la morbidezza ottenuta dalla lavorazione della materia dura, il movimento – percepito – di figure in realtà infisse nel suolo. Contemporaneamente, rivela una grande complessità semantica unendo il tema della morte – evento statico per eccellenza – a quello della (ri)nascita nel grembo femminile, un movimento potente ed eterno. In questo progetto tre tipi di segni propongono, gradualmente e alle



3 | Susanna Campeotto, *Ridisegno del progetto del 1951 per il cimitero partigiano di Vojsko*, ridisegno della documentazione di archivio Arhiv Republike Slovenije AS 1238, scatola 493-55 G.

4 | Susanna Campeotto, *Esplicitazione della costruzione geometrico-simbolica del cimitero*, 2023.

diverse scale, un'esperienza iniziatica verso una personale elaborazione della memoria. Ai segni propri del luogo, che raccontano il rapporto tra uomo e universo attraverso la figura nel suo insieme, seguono quelli applicati sugli elementi, che si concretizzano in una caratterizzazione viva dei singoli personaggi. Un terzo tipo di segni, quelli invisibili che rispondono alle leggi ottico visuali, ordinano gli elementi del progetto e consentono all'architettura di rivelarsi come un dispositivo di relazione.

I segni del luogo ovvero il carattere della forma

Arrivando dalla strada che dal villaggio di Vojsko si dirige verso nord, poco dopo la tipografia partigiana Slovenia, appare la forma del cimitero adagiata sulla radura. Il disegno del progetto consente di comprendere come il monumento si presentasse al momento della sua costruzione [Fig. 3]. Alla traccia rettangolare, leggibile solo nel progetto disegnato e funzionale all'inumazione delle moltissime vittime, era previsto si sovrapponesse un dosso vegetale, costruito nell'area ricavata dall'intersezione della vesica piscis con una terza circonferenza, raccordando poi tre ulteriori circonferenze collocate ai vertici di un triangolo basato sul rapporto sacro di $\sqrt{2}$ [Fig. 4]. All'interno dello spazio incavo così ottenuto, sono custodite trentotto lapidi in pietra bianca, sbazzate a profilo curvo. Pochi metri al di sopra del margine convesso del dosso, si doveva trovare un tumulo ovale, sul quale era collocato un cippo di forma triangolare. La figura concava che ospita elementi infissi, conficcati, si contrappone così dialetticamente a quella convessa, con gli elementi in appoggio.

Se il rettangolo della sepoltura è il primigenio segno del progetto, tracciato a partire da una necessità, il recinto morbido e vegetale – che pure sottende una costruzione geometrica con

un preciso significato simbolico – risponde primariamente alle ragioni del sito. La sua forma si adatta a quella della radura, dilatandosi lì dove l'assenza di alberi e la morfologia del terreno consentono allo spazio del memoriale di trovare un maggiore respiro.

Ma il dosso erboso rimanda anche a un'altra peculiarità del luogo; infatti, nella regione di Idrija avveniva la tradizionale raccolta manuale dell'avena e nei dintorni di Vojsko, negli anni Cinquanta, il paesaggio rurale era caratterizzato dai prati segnati dalle geometrie morbide della raccolta [Fig. 1]. Il mondo agricolo è l'orizzonte di riferimento non solo dal punto di vista dell'evocazione della forma, ma anche per quanto riguarda la sua costruzione: il recinto del cimitero partigiano presenta un'anima strutturale costituita da un muro a secco, rivestita di terra ed erba, così come il *kozolec*, l'essiccatoio per il foraggio tipico della Slovenia, altro non è che un telaio in legno rivestito del fieno da essiccare.

Una ulteriore interpretazione sul carattere della forma, considerando il termine carattere come indicativo dell'impronta di "un'individualità artistica e dell'espressione simbolica e funzionale dello scopo per il quale l'edificio è stato costruito" (Mantese 1993, 41), trova i suoi presupposti nel periodo di formazione di Edvard Ravnikar presso lo studio parigino di Le Corbusier. Durante i pochi mesi di permanenza (da gennaio a giugno 1939), gli era stata affidata la realizzazione dei disegni per il progetto di Algeri, caratterizzato dal tema del corpo-paesaggio (Foti 2008, 126-138): Le Corbusier stesso, descrivendo il luogo, dice che "Algeri sprofonda, splendido corpo dai fianchi e dai seni morbidi" (Le Corbusier 1935, 260). Una vasta serie di nudi femminili accompagna le riflessioni progettuali del maestro svizzero e in queste opere le forme dei seni, del ventre, dei fianchi – le parti del corpo femminile che più delle altre accolgono la vita – assumono sempre maggiore autonomia figurativa. Nel cimitero partigiano di Vojsko, la somiglianza con le opere pittoriche di Le Corbusier [Fig. 2], che affondano le radici nello stesso mondo primitivo, è indicativa di un'affinità di metodo, in cui le parti, riconoscibili, concorrono a costruire l'espressività simbolica del tutto (Reichlin 2013, 347-387). Le immagini trovano così la loro forma costruita e nella figura sinuosa e concava del recinto, si ritrova l'archetipo della Madre Terra. La femminilità insita nell'opera è espressa attraverso un segno, sintesi di arcaico e moderno, che arriva a evocare l'idea del grembo, della protezione, della nascita, e sottende una concezione ciclica del tempo e della vita.

Quando, nel 1959, il dosso vegetale viene demolito insieme al tumulo e diventa muro, il recinto in pietra che delimita lo spazio sacro traccia una nuova topografia minerale nel paesaggio e costruisce per un breve tratto un nuovo orizzonte, ma non per questo perde le proprietà simboliche insite nella sua figura [Fig. 5].

Il segno ordinatore ovvero la geometria invisibile

Nel micropaesaggio all'interno del recinto consacrato, raggiungibile solo superando una scala in pietra che mette in scena la ritualità della soglia, Edvard Ravnikar dispone con precisione le lapidi tondeggianti in pietra bianca. Tutti gli elementi sono infissi nel terreno seguendo una griglia triangolare, che si interrompe in alcuni punti notevoli della composizione – in corrispondenza delle lapidi collettive, di dimensioni maggiori – per creare degli spazi di pausa,



- 5 | *Cimitero partigiano di Vojsko*, fotografia, Vojsko, 1.8.1959, Arhiv Slovenski etnografski muzej, F0000016/094.
 6 | Susanna Campeotto, *Il movimento dei partigiani*, fotografia, Vojsko, 2022.

di decompressione tra la serialità degli oggetti. La tensione e la complementarità tra la dis-simmetria giocosa della natura e l'ordine sistemico della geometria, genera così un insieme equilibrato.

La griglia, elemento astratto per eccellenza, presenta qui un intrinseco valore simbolico: nel mondo agricolo, la piantumazione regolata dal modulo del triangolo è quella utilizzata nel caso di impianto a settonce, e garantisce di massimizzare la crescita delle piante nei boschi cedui, anche dopo il taglio dei tronchi. Già a partire dalla disposizione geometrica degli oggetti nel progetto, è possibile intuire che ogni lapide allude alla presenza di un essere umano, la cui esistenza è stata interrotta ma che, nonostante tutto, conserva la forza vitale per germogliare dal suolo fertile e uterino.

Considerando la percezione del monumento nello spazio, la griglia diventa uno strumento ottico-percettivo, che guida il movimento attorno e dentro il memoriale. Se ci si trova all'esterno del recinto, a seconda del posizionamento rispetto agli assi individuati dalle tracce geometriche, l'occhio potrà cogliere come allineate solo una parte di lapidi – quelle a sinistra o a destra dell'ingresso rientranti nel campo visivo frontale – mentre le altre saranno percepite apparentemente scomposte [Fig. 6]. Avviene così la prima interazione con l'opera: le lapidi non sono più oggetti inanimati, ma partigiani. Alcuni di loro sono schierati, altri sono a riposo e si alternano lentamente, accordandosi con il passo del visitatore.

I segni sugli elementi ovvero la metamorfosi delle figure

Mentre si attraversa la soglia che interrompe il recinto, ci si accorge che tutti i monoliti sono rivolti verso l'ingresso, mostrando a chi si appresta a entrare una piccola stella rossa impressa nella pietra e l'iscrizione con il nome, il cognome, la data di nascita e quella di morte.

All'interno dello spazio sacro del cimitero, ci si trova immersi tra i monoliti in pietra sbazzata, e da vicino sono visibili le tracce, i segni della lavorazione manuale della materia. Con questo accorgimento, pur trovandoci di fronte a figure tutte uguali, si percepisce ogni gesto del lavoro umano e ogni pietra acquisisce una propria individualità. Le lapidi hanno così una 'pelle' che cerca un rapporto con l'ambiente, con la luce, con i visitatori. Allo stesso tempo hanno degli occhi – le iscrizioni – e una piccola stella rossa sulla fronte, proprio come il copricapo dei partigiani. Dati umani fondamentali, essenziali, che ci ricordano una personalità concreta con un'origine che, al di là dell'immanenza, non ha più un corpo, un volto, un'immagine. Edvard Ravnikar presenta così i caduti con un simbolo astratto, sufficientemente aperto e narrativo per letture e interpretazioni.

Proprio l'interpretazione spinge a indagare un ultimo aspetto del memoriale. Oltre alle strategie compositive che si rivolgono alle categorie universali degli archetipi – la femminilità uterina che protegge e che può generare nuova vita – l'opera parla anche un linguaggio locale, rivolto direttamente ai familiari dei partigiani uccisi, molti dei quali appena maggiorenni. La regione di Idrija è depositaria dell'antica tradizione del merletto a tombolo, un'attività delicata, che necessita cura e tutta femminile; tramandata dalle donne che tengono tra le loro mani la Bula [Fig. 7], il cuscino tondeggiante per il ricamo. Ecco allora come un oggetto di uso comune ed estremamente familiare per un ristretto gruppo etnico, un oggetto che si tiene tra le mani con delicatezza materna, attraverso un'operazione di metamorfosi acquisisce nuovi significati e la forma della tradizione diventa architettura.

L'interpretazione attenta e sensibile del luogo consente così, attraverso il progetto, di ritrovare meravigliosi segni vitali lì dove prima c'erano state solo morte e violenza (Semerani 2013, 61-67), e allo stesso tempo di rispondere alla necessità di conferire all'arte e all'architettura un carattere sociale. La disposizione degli oggetti all'interno dello spazio sacro, rivela precise ragioni ottico-percettive così come riferimenti simbolici, e le figure inanimate acquisiscono via via una loro fisiognomica e un moto proprio, fino a subire una completa metamorfosi. Il ruolo determinante dell'esperienza fisica e percettiva produce l'interazione del fruitore con l'opera e consente di cogliere, in momenti successivi, l'insieme del memoriale e le parti che affermano la loro individualità.

Edvard Ravnikar orchestra, con pochissimi elementi, la creazione di un microcosmo evocativo in perenne movimento, generato da una forza primigenia. Il memoriale, lungi dall'essere un elemento autoreferenziale e astratto dal contesto, è piuttosto un dispositivo che agisce nello spazio in modo da guidare l'esperienza della memoria e mediare le relazioni tra l'uomo e la natura.



7 | Merletti, fotografia, Vojsko, 1.8.1959, Arhiv Slovenski etnografski muzej, F0000016/251.

Riferimenti bibliografici

Foti 2008

F. Foti, *Il "laboratorio segreto" dell'architettura. L'intimo legame tra arti plastiche e progetto di architettura* in *Le Corbusier*, Siracusa 2008.

Le Corbusier 1935

Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Boulogne-Sur-Seine 1935.

Mantese 1993

E. Mantese, *Carattere*, in L. Semerani (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza 1993.

Ravnikar 1951

E. Ravnikar, *Ljubljanske misli ob novi Spacalovi mapi lesorezov*, "Ljudska pravica" XII, 178, Ljubljana 29-12-1951.

Ravnikar 1951

E. Ravnikar, *Spomenik žrtvam in padlim borcem narodnoosvobodilnega boja v Begunjah na Gorenjskem*, in L. Gostiša (ed.), *Likovni svet: arhitektura, slikarstvo, kiparstvo in umetna obrt*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1951.

Ravnikar 1964

E. Ravnikar, *Arhitektura, plastika in slikarstvo*, "Sinteza" 01 (1964).

Ravnikar 1967

E. Ravnikar, *Če se ozremo nazaj*, "Sinteza" 07 (1967).

Reichlin 2013

B. Reichlin, *Dalla "soluzione elegante" all' "edificio aperto" Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, Zurich 2013.

Semerani 2006

L. Semerani, *Memoria Ascesi Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, Venezia 2006.

Semerani 2007

L. Semerani, *L'esperienza del simbolo: lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Napoli 2007.

Semerani 2013

L. Semerani, *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Napoli 2013.

English abstract

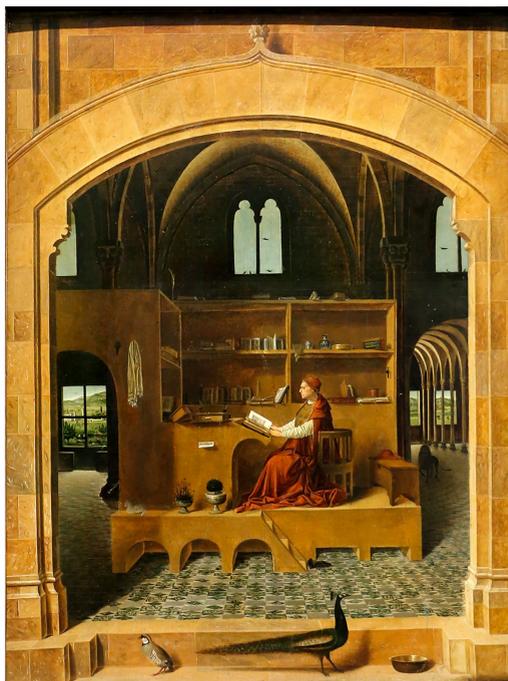
The contribution proposes the reading of a particularly significant work, in order to investigate the process of invention of the 'signs' proper to the place from which the project originates, and their metamorphosis into basic figures of architecture, embedded in the landscape. This is the partisan cemetery in Vojsko, designed in 1951 by Edvard Ravnikar with his collaborators and where, in a grassy break among the forests of the karst plateau of Idrija, 305 fighters who took part in the resistance are buried.

The work represents a piece of the extensive research on the symbolic representation of memory that has accompanied much of Edvard Ravnikar's professional and theoretical career, and which has deposited, as an architectural outcome, a constellation of small interventions spread throughout the Slovenian territory. Layered here are traces generated by necessity, elements of tradition and archetypal signs, sedimented in the architect's vocabulary and interpreted through the filter of the modern.

keywords | Partisan Cemetery; Landscape Architecture; Edvard Ravnikar.

Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento*

Manuela Raitano



1 | San Girolamo nel suo studio nella rappresentazione di Albrecht Dürer (1521) e di Antonello da Messina (1460 ca.).

Tra le possibili declinazioni della pratica del disegnare sembrano emergere, in architettura, due approcci prevalenti, generativi di differenti accezioni del progetto e divergenti linee di ricerca. È possibile infatti distinguere un approccio 'fantastico' da un approccio che definiremo 'ordinatore', che si concreta in una evidente matematizzazione dell'oggetto e in un impulso alla misurabilità e alla controllabilità dello spazio cartesiano. Tale distinzione poggia su un assunto di base, e cioè che esiste una differenza sostanziale tra il concepire il disegno come una forma di rappresentazione (più o meno autonoma) del progetto e il concepire il progetto stesso come disegno, ovvero come ricerca dell'*ordo*, della *collocatio*, della disposizione rigorosa delle parti, indagata attraverso l'uso della geometria come strumento.

Il lavoro di molti dei maggiori protagonisti della storia dell'architettura italiana del Secondo Novecento ha oscillato tra questi due approcci, entrambi rivelatori della centralità del tema del disegno nell'architettura italiana. Se architetti come Carlo Aymonino o lo stesso Aldo Rossi (fino a Gambardella o Andriani, nel momento attuale) hanno spesso usato il disegnare come pratica parallela e indipendente, ricorsiva, immaginifica e non univocamente finalizzata alla produzione dello specifico progetto, molti altri autori, pur praticando anche il disegno d'invenzione, hanno più spesso fatto perno intorno al secondo approccio, concependo l'opera stessa come 'spazio ordinato' da un sistema di regole che si esprime attraverso la geometria, e dunque come un disegno tradotto in materia.

È di questa modalità – che non conosce soluzioni di continuità tra il dominio del disegno e quello della costruzione mentale della propria idea di architettura – che ci occuperemo in questo breve scritto: i parallelepipedi a base triangolare di Polesello, le rarefatte geometrie primarie di Costantino Dardi, le ossessive ripetizioni modulari di Franco Purini, i misurati peristili di Antonio Monestiroli, restano tra le più suggestive prefigurazioni che il linguaggio architettonico italiano abbia mai conosciuto, al punto che non ci è dato oggi di denunciare disinvoltamente le aporie di questa vicenda senza chiederci contemporaneamente cosa, da questa stagione di 'divine geometrie', possiamo ereditare nel nostro presente di architetti operanti.

Nell'architettura italiana del secondo Novecento la mitizzazione della geometria, elevata a materiale compositivo principale del progetto, è innanzitutto legata a un'idea oggettualizzata della natura; una natura riconducibile, come fa notare Costantino Dardi, a un sistema di rapporti ponderali o di relazioni numeriche. Scrive Dardi:

Natura e architettura vanno lette ed hanno significato soltanto in quanto sono capaci di preconstituire rapporti geometrici e relazioni topologiche da proporre alla successiva esperienza del progetto: la geografia del luogo e la geometria dell'intervento assumono il ruolo di parametri fondamentali di riferimento (Dardi 1987, 31).

Tale affermazione, che muove da una concezione dello spazio come entità topologica e parametrizzabile, ha radici profonde nella storia dell'arte italiana e appartiene, si può dire, al nostro codice genetico, costituendo una radice ben salda della nostra specificità di pensiero.

Per meglio chiarire tale cornice interpretativa, basti qui ricordare il celebre paragone tra le due rappresentazioni di San Girolamo nel suo studio – la prima, un olio su tavola di Antonello da Messina (1460), la seconda, un'incisione di Albrecht Dürer (1521) – portate a esempio da Erwin Panofsky ne *La prospettiva come "forma simbolica"* [Fig. 1]. Secondo Panofsky, la visione diagonale di Dürer e la visione centrale di Antonello da Messina esemplificherebbero la differenza tra la prospettiva nordica e la prospettiva dell'Europa meridionale. Laddove la prima si svilupperebbe in senso prevalentemente soggettivo (espressionista), la seconda si svilupperebbe in senso prevalentemente oggettivo (scientifico).

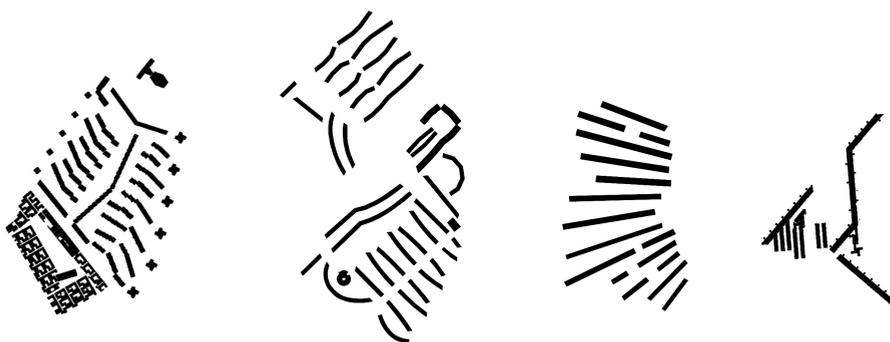
Così scrive Panofsky:

Persino un maestro profondamente influenzato dalla pittura fiamminga come Antonello da Messina costruisce lo studio di S. Gerolamo con una notevole distanza (tanto che questo studio, come quasi tutti gli interni italiani, è in fondo piuttosto una costruzione vista dall'esterno con la parete anteriore scoperta); [...] Dürer invece ci mostra un vero "interno", in cui noi ci sentiamo inclusi perché il pavimento sembra continuare fin sotto i nostri piedi e la distanza, espressa in misure reali, non dovrebbe superare un metro e mezzo. La posizione totalmente eccentrica del punto di vista rafforza l'impressione di una rappresentazione non determinata dall'osservanza delle leggi obiettive dell'architettura, bensì dal punto di vista soggettivo in cui viene a trovarsi l'osservatore nell'atto di entrare [...]. In Italia l'avvento della costruzione prospettica ha agito in senso addirittura contrario alla visione diagonale, che ancora nel Trecento era molto frequente; [...] non per caso sono stati appunto gli olandesi che hanno cercato di promuovere fino alle sue ultime conseguenze il problema dello "spazio vicino", mentre agli italiani era riservato di creare, nei loro affreschi, lo "spazio in altezza (Panofsky [1927] 1994, 73-74).

Ora, questa attitudine a guardare lo spazio dall'esterno, come "costruzione con la parete anteriore scoperta", e a cogliere i nessi oggettivi della visione astraendosi dalla scena rappresentata, trova riscontro, nell'architettura italiana del Secondo Novecento, nella pregnanza figurativa attribuita al disegno di impianto, alla forma planimetrica. In definitiva: allo spazio 'visto in altezza' di cui scrive Panofsky. Uno spazio che costringe l'osservatore a collocarsi alla distanza del punto all'infinito e che trasforma l'oggetto osservato - a mo' di studio di San Girolamo ribaltato sul piano orizzontale - non già in una stanza prospettica 'con la parete scoperta', ma in una scatola col 'coperchio sollevato'.

Ne *La misura italiana dell'architettura* Purini ben coglie tale 'primato del disegno' quando afferma che il progetto architettonico italiano "presenta una volontà intrinsecamente costruttiva nel senso della quadratura matematica conferita alla struttura linguistica dell'opera" (Purini 2008, 51). E in effetti, già nel porre la parola 'misura' nel titolo del libro Purini anticipa (e rende centrale) questo particolare carattere della cultura italiana; carattere operante a partire dall'invenzione della prospettiva brunelleschiana, cui dobbiamo ancora oggi, in senso ampio, la riconoscibilità del cosiddetto *italian style* nella moda e nel design, come in architettura: un certo senso metrico della partitura, infatti, caratterizza non solo la ricerca dei nostri accademici, ma anche l'opera di architetti riconosciuti internazionalmente, quali Piano. A riprova di ciò, di quest'ultimo c'è chi ha notato come le architetture più convincenti siano proprio quelle in cui mette in opera tale particolare "senso della misura" (Mosco 2017, 80).

Se dunque è la 'misura' l'orizzonte del progetto italiano, allora va segnalato come non esista una differenza di approccio, per gli architetti italiani, tra i diversi domini del progetto. Anche la città, come l'edificio, risentirà dunque di questa particolare attitudine al 'disegnare il progetto' al punto che, nella nostra architettura - afferma ancora una volta Purini - gli edifici andrebbero intesi "come espressione compiuta della città e questa, a sua volta, quale vera e propria architettura che, anche nella condizione della più estesa diffusione, sa evocare il sogno della finitezza" (Purini 2008, 25).



2 | Quartieri romani, araldiche planimetriche a confronto. Da sinistra a destra: quartieri Tuscolano (Libera, 1950-1954), Decima (Moretti, 1961), Casilino (Quaroni, 1965-1974) e Vigne Nuove (Passarelli et al., 1971-1979).

Il 'primato del disegno' dunque, qui inteso come tensione alla finitezza geometrica e regolatrice, agirebbe su più scale: sul progetto della 'parte' di città – non a caso definita come formalmente 'compiuta' – come sul progetto del 'pezzo' architettonico che la abita. Ciò è facilmente ravvisabile alla scala del quartiere, dove è evidente, lungo tutto il corso dell'architettura italiana del secondo Novecento, la ricerca della 'finitezza' del disegno zenitale, inteso quale vera e propria 'araldica planimetrica' riassuntiva dell'identità del pezzo di città di nuova formazione. Il piano di Roma Est, presentato nel 1973 alla Triennale di Milano da Aymonino, Dardi e Panella, con le sue 'pedine' (architetture celebri prelevate dai loro contesti originari e ricombinate a comporre un nuovo disegno planimetrico), è esemplificativo di un modo di pensare la città in cui il singolo pezzo conta in quanto parte di un tutto che svela le sue regole combinatorie alla vista dall'alto.

Portando quindi alle logiche conseguenze questo approccio, così fortemente centrato sul disegno di impianto – quello che abbiamo appena definito con la locuzione 'araldica planimetrica' – il quartiere non si qualifica attraverso il carattere architettonico dei suoi edifici (che infatti possono essere 'prelevati' da modelli già belli e pronti) quanto piuttosto attraverso l'espressività della sua forma complessiva: una riduzione in scala, potremmo dire, del concetto di *forma urbis*.

Ciò si percepisce in modo chiaro se si guarda a una mappa della periferia di Roma estrapolando solo i quartieri post-guerra (Rossi [1984] 2012). Ina casa, Iacp e Incis, formano una costellazione di araldiche diverse, ciascuna con il proprio stemma, molto spesso riconducibile alla 'casata' dell'autore-architetto che coordinava il gruppo di progettazione. Risaltano così, a corona della città capitale, decine e decine di *crescent*, di serpentoni, di torri stellari, di stecche deformate, di stecche 'a V' etc., insomma un 'campionario' di figure planimetriche ricchissimo e davvero impressionante, se visto complessivamente, nella sua interezza [Fig. 2]. Laddove, sia chiaro, la parola campionario non viene qui usata come *diminutio*; al contrario,

intende mettere in evidenza la peculiarità di tale ricerca italiana, allo scopo di estrapolarne il suo carattere identitario.

Si consideri infatti la distanza tra questo genere di disegno urbano e quello basato su una griglia regolatrice, di cui la Manhattan descritta da Rem Koolhaas riassume il modello più noto, e che in Europa è bene esemplificato dal modello Barcellona. Il *Plan Cerdà*, come si sa, ha funzionato da principio generatore talmente forte da consentire deroghe solo nei piani di facciata, con la sola eccezione dei pezzi d'angolo che (ma solo in esempi recenti) cominciano a 'scardinare' la regola e a rompere talvolta l'isolato. Se dunque la Roma dei quartieri pubblici descrive il 'primato dell'araldica', la Barcellona di Cerdà incarna invece 'il primato della griglia'. La griglia, tuttavia, sta alla geometria allo stesso modo in cui la conformazione sta alla forma. È cioè un principio normativo che si ferma prima della figurazione e che regola i pieni, ma non si interessa dei vuoti. Il vuoto, infatti, in questi sistemi urbani 'iperstatici', regolati da impianti rigidissimi, è dato 'per sottrazione', derivando dal mancato riempimento di uno o più tasselli della maglia, con il risultato che i grandi settori verdi di questi modelli di città sono spesso dei sovramultipli del modulo-base (Central Park ne è un esempio). Mentre, al contrario, il vuoto, a partire dalle vibrato composizioni dei quartieri anni '50 fino ai noti esempi romani del Villaggio Olimpico (1960) e di Decima (1961), fino anche ad alcune sperimentazioni *ex lege 167*, è la vera materia prima del progetto urbano italiano: nei due quartieri progettati da Libera e Moretti, ad esempio, la matrice razionale della costruzione della città viene sottoposta a deroghe, a deformazioni, a piegamenti, tanto che alla fine i vuoti tra gli edifici risultano differenziati e producono viste e qualità spaziali diverse nei vari punti dell'abitato. Piazza Grecia al Villaggio Olimpico, o piazza Vannetti Donnini a Decima, nonostante la sottoutilizzazione dei basamenti destinati a negozi, sono a tutti gli effetti spazi barocchi che affidano il loro carattere alla qualità plastica di una volumetria unificante.

In tali contesti, l'unitarietà del disegno di impianto diviene il segno distintivo dell'autorialità del quartiere, facendo sì che il pezzo architettonico possa leggersi sempre a una scala maggiore, dove prevalgono l'orizzontalità delle logge e/o la ripetitività del segno-finestra sui segni di interpunzione o di seconda articolazione. È una scala, questa, che regge perfino l'oltraggio delle superfetazioni, dei parziali distacchi, dei segni del tempo o delle micro-trasformazioni (verande, tamponamenti, pergole ecc.), permettendo all'occhio di scivolarvi sopra e di apprezzare un'unità di ordine maggiore che, in virtù di "una connaturata tensione verso il controllo della figura planimetrica prima ancora che del linguaggio delle facciate, si configura innanzitutto come progetto degli spazi, disegno di assi, di viali, di piazze urbane" (Raitano 2017, 200-209).

Si tratta, dunque, di un'attitudine al disegno di impianto che poco ha a che vedere con lo 'stile' scelto per le architetture. Al punto che c'è chi si è spinto a sostenere che, nel progetto delle 'parti' di città, la tensione alla compiutezza dovesse agire maggiormente alla scala urbana che a quella del singolo edificio, superando l'illusione di risolvere la città-territorio attraverso un unico stile, o linguaggio espressivo (Aymonino 1962)[1].

In breve, dunque, in questa capacità di disegnare lo spazio urbano sta un punto centrale della nostra identità, da riconsiderare per riprendere voce e ruolo; senza con ciò voler tacere dell'insidioso rovescio della medaglia e cioè che il concentrarsi sulla cosiddetta 'araldica planimetrica' del quartiere ha condotto sì a una ricerca urbana di grande livello, ma non sempre a una altrettanto qualificata ricerca alla scala architettonica e del dettaglio, a differenza di quanto accaduto nei sistemi urbani basati sulla ripetizione dell'isolato, in cui la forma del lotto è pre-determinata.

In sintesi (e dovendo qui necessariamente semplificare un discorso che necessiterebbe di maggiore articolazione) confortati dal controllo sulla qualità degli spazi, i nostri migliori architetti hanno ceduto terreno alle istanze di risparmio sui costi di costruzione delle imprese, assecondandole nella direzione di un mancato sviluppo dell'innovazione in campo edilizio. Tendenza quest'ultima, va detto, appoggiata negli anni dei piani Ina Casa dalla sinistra politica di ogni colore (dal PCI fino all'ala sinistra DC), che vedeva il settore edilizio come un settore-cuscinetto in grado di assorbire grandi quantità di manodopera non qualificata; un settore, pertanto, in cui l'innovazione era vista con sospetto, pena la riduzione del numero di occupati. A ciò si aggiungano anche la sordità di una cultura di élite volta a riproporre nel cuore delle città moderne modelli vagheggiati di vita rurale (Tentori 1961), oltre alla sincera scelta poetica di molti architetti a favore del carattere 'artigianale' dell'edificio (Muratore 1969), e sarà ricostruito il quadro di connivenze involontarie che hanno messo in scacco le ricerche italiane sul piano dell'ottimizzazione del processo edilizio.

Tornando in ultimo al tema del disegno, riscontriamo come anche alla scala dell'edificio operi questa speciale attitudine al controllo della vista dall'alto, che già si è riscontrata alla scala del quartiere. Tale attitudine comporta una concentrazione dell'interesse verso il disegno planovolumetrico della pianta delle coperture, al punto che è proprio in questo particolare aspetto che si colloca, a parere di chi scrive, uno dei principali aspetti identitari del nostro fare architettura: l'espressività riservata, nei disegni di progetto, alla pianta della copertura non trova infatti un corrispettivo analogo fuori del nostro paese, al punto da far pensare che il sogno di ogni architetto italiano sia di rendere il piano del tetto il prospetto principale del proprio edificio; l'unico prospetto, in definitiva, in grado di restituire allo sguardo la 'forma complessiva' del progetto; tutto ciò rivela anche una precisa tensione verso un'architettura di abrasione, che si offre naturalmente a una visione dall'alto schiacciandosi al suolo dove è inciso, ancora una volta, quello che qui abbiamo definito il suo simbolo 'araldico', il suo stemma.

Tale accentuazione retorica del sistema planimetrico trova riscontro infine, nella ricerca di molti architetti italiani, anche nelle tecniche di rappresentazione adottate. Oltre alla prospettiva dall'alto si segnalano infatti, come espedienti per mettere in risalto l'impronta dell'edificio sugli altri elementi plastici di cui si compone, la tecnica del bassorilievo nei modelli e l'uso delle ombre in funzione espressiva. Il plastico del Campus Universitario a Mogadiscio di Ludovico Quaroni (1973) è l'immagine riassuntiva delle ambizioni di un'architettura di abrasione, mentre la restituzione dei volumi dell'Istituto Tecnico a Fermo di Purini (1972) è affidata alla

sola proiezione delle ombre sul suolo, e nessun'altra linea di contorno è ritenuta necessaria alla definizione dell'immagine globale.

In conclusione: un certo manierismo geometrico nel disegno delle piante; il ricorso alla tecnica del disassamento planimetrico per introdurre un'alterità negli impianti (come deriva dalla lettura degli organismi paratattici romani); la partitura attenta degli alzati; la calibrata regolazione ponderale dei rapporti gerarchici; la concezione cosmica dell'edificio come figura dell'ordine delle cose, sono tutti tratti identificativi dell'architettura italiana nel corso del tempo. Tratti ancora potenzialmente operativi, se riusciremo ad espungerne le derive formaliste, ricollocando cioè la geometria appena un gradino più in basso: non più mito, ma strumento espressivo specifico della nostra lingua nella storia dell'architettura.

Visto in quest'ottica, il tema del disegno perde finalmente il carattere nichilista che aveva ereditato a seguito della stagione dell'architettura disegnata, o del *pastiche* postmoderno, per divenire uno dei nodi più delicati dell'identità italiana, che permette di inquadrare sotto un'altra luce anche la stagione della 'grande dimensione': una dilatazione scalare che rimanda l'eco, ancora una volta, di questo impulso all'astrazione dalla scena in cui si opera, secondo un copione che vuole l'architetto lontano spettatore di sé stesso. Posto, come si diceva, alla distanza del punto all'infinito.

* Il testo è una rielaborazione ampliata del capitolo *Il primato del Disegno*, tratto da M. Raitano, *Dentro e fuori la crisi. Percorsi di architettura italiana del Secondo Novecento*, Melfi 2012.

Note

[1] Il seminario era articolato in quattro sessioni: 1. Accentramento e decentramento; 2. Trasformazione della città esistente in città-regione; 3. Caratteri sociali ed economici della città-regione; 4. dimensione e forma della nuova città. L'intervento di Aymonino è contenuto in quest'ultima sezione.

Riferimenti bibliografici

Aymonino 1962

C. Aymonino, *La città-territorio*, in ILSES, *Atti del seminario di Stresa sul tema: la nuova dimensione della città. la città-regione*, 19-21 gennaio 1962, a cura dell'ILSES, Milano 1962.

Dardi 1987

C. Dardi, *La condizione manieristica*, in Id., *Semplice lineare complesso - l'acquedotto di Spoleto*, Roma 1987.

Mosco 2017

V. Mosco, *Architettura italiana. Dal postmoderno ad oggi*, Milano 2017.

Muratore 1969

G. Muratore, *L'esperienza del Manuale*, "Controspazio" 1, 1969, 82-92.

Panofsky [1927] 1961

E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1961.

Purini 2008

F. Purini, *La misura italiana*, Roma/Bari 2008.

Raitano 2017

M. Raitano, *Decima "quartiere d'autore". Una lettura orientata al progetto*, in F. De Matteis, L. Reale (a cura di), *Quattro quartieri. Spazio urbano e spazio umano nella trasformazione dell'abitare pubblico a Roma*, Macerata 2017.

Rossi [1984] 2000

P.O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000*, Roma/Bari [1984] 2000.

Tentori 1961

F. Tentori, *Quindici anni di architettura italiana*, "Casabella" 251 (maggio 1961), 35-58.

English abstract

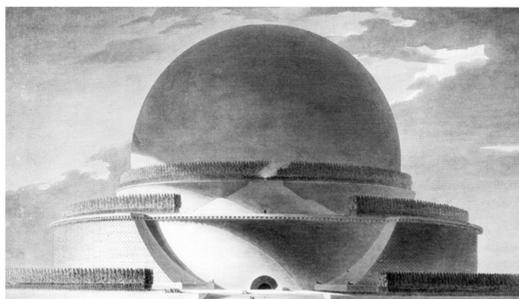
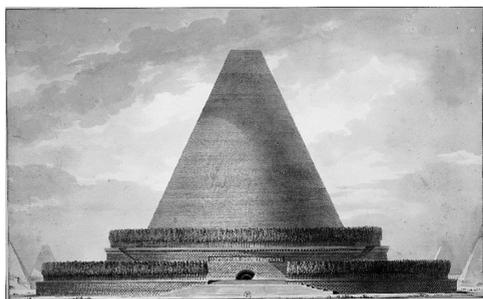
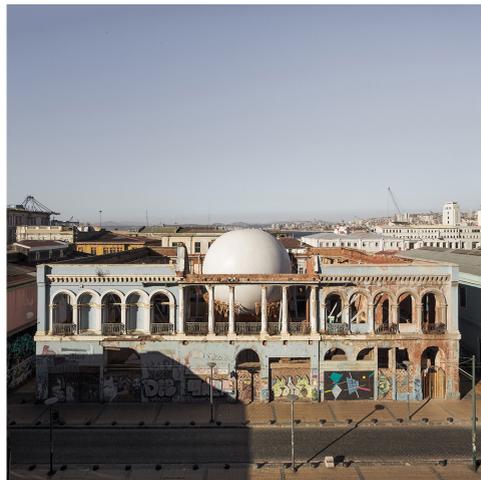
Among the possible declinations of the practice of drawing, two prevalent attitudes emerge in architecture, both generating different approaches to the project and divergent fields of research. We could in fact distinguish a fantastic approach to the practice of drawing from a geometric approach, which corresponds to an evident mathematization of the architectural object and to the impulse towards the measurability and controllability of Cartesian space. This distinction is based on the assumption that exists a substantial difference between conceiving the drawing as a form of representation (more or less autonomous), and conceiving the project itself as a drawing, or as a search for order, or collocatio, investigated through the tool of geometry. In this paper this second modality will be discussed; a modality which doesn't distinguish the domain of drawing from the domain of one's own idea of architecture: the triangular-based parallelepipeds of Polesello, the rarefied primary geometries of Costantino Dardi, the obsessive modular repetitions of Franco Purini, remain in fact among the most suggestive prefigurations that the Italian architectural language has ever known, to the point that today we cannot casually denounce the aporias of this approach, without simultaneously asking ourselves what, from this season of 'divine geometries', we can inherit for the future.

keywords | Drawing; Geometry; Abstraction.

2015. La piramide e la sfera

Geometrie pure tra rovine di città

Fernanda De Maio



sopra, da sinistra | la Piramide di F. Venezia nel recinto dell'anfiteatro di Pompei e la Sfera di S. Irarrázaval nell'edificio Subercaseaux a Valparaíso.

sotto, da sinistra | La piramide di Turenne e la sfera di Newton di E.-L. Boullée.

Sculpture, painting, architecture should not be used as wedges to split our experience of art and life; they are here to link, to correlate, to bind dream and reality.

Frederick Kiesler

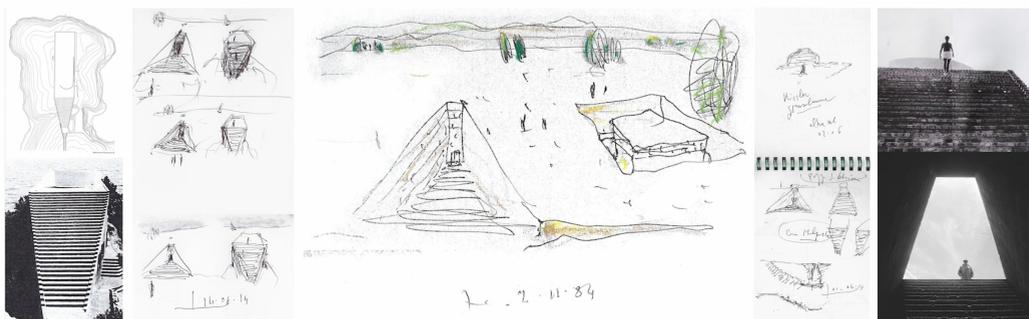
Denken als Rechnen?

Buona abitudine è che l'architettura racconti di se stessa e dei suoi riferimenti; che compia, in altre parole, un discorso su se stessa, un discorso interno al proprio *corpus* disciplinare. Ma, alcune volte, e le opere effimere presentate in questo articolo provano a dimostrarlo, l'architettura racconta qualcosa che travalica il proprio ambito disciplinare e, nella fissità delle sue forme, anzi proprio a partire da questa condizione, narra del mondo che cambia intorno a noi e dei modi attraverso cui, usando segni specifici, essa resiste criticamente al modo di stare al mondo ispirato dalla cultura dominante. Una cultura in cui prevale il pensiero calcolante, "Denken als Rechnen", secondo la posizione di Heidegger, e il quasi totale annullamento del pensiero meditante (Heidegger [1957] 1991). In altre parole, ci sono, anche tra le opere temporanee, allestimenti che, letteralmente, lasciano il segno; si tratta di opere di cui, anche a distanza di anni, sono piene le memorie di architetti, turisti e viaggiatori che le hanno visitate, percorse e poi descritte, fotografate, pubblicate: queste opere si pongono a tutti gli effetti come pezzi che attivano una tradizione millenaria di forme e simboli per dare nuovo significato a cose e fatti apparentemente banali o più o meno noti, travalicando e reinterpretando significati che a quelle forme si sono attaccati grazie a miti, riti e a vere e proprie teorie della progettazione. Si tratta in questo caso della Piramide di Francesco Venezia nell'anfiteatro di Pompei, realizzata in occasione delle mostra *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, che assumeva in questo luogo l'emblematico titolo *Rapiti dalla morte. I calchi - le fotografie* e della Sfera di Sebastián Irarrázaval, realizzata per ospitare inizialmente la mostra sui 120 anni della Scuola di Architettura della Pontificia Università di Santiago del Cile e in seguito usata come padiglione per rappresentare la scuola alla XIX Biennale di Architettura e Urbanistica del Cile con il titolo *120/Valparaíso Pavillon*. Di questa opera, nata per essere collocata in vari luoghi del Cile, l'articolo si occupa in riferimento alla sua collocazione all'interno dell'edificio Subercaseaux, un blocco a corte di alto valore storico-culturale per il quartiere del porto della città cilena di Valparaíso, di cui restano solo i muri perimetrali a seguito di un incendio nel 2007. Si tratta, in entrambi i casi, di allestimenti, come detto, molte volte pubblicati e presentati; separatamente, fino ad oggi. I riferimenti più immediati, ovvio, sono legati alla grande stagione dell'architettura rivoluzionaria francese e a quell'*Architecture. Essai sur l'art* di E.-L. Boullée in cui sono presentati il cenotafio di Turenne e quello per Newton (Boullée 2005, Dal Co 2015, Pireddu 2016). Perché allora scriverne di nuovo a distanza di otto anni dalla loro realizzazione e breve vita di opere costruite? Perché la luce delle città costiere, la materia bruciata, il legno, il ferro, la geometria, "il mistero della semplicità: cubo, piramide, sfera", come ebbe a scrivere Leo Longanesi (Longanesi 1957), sono gli elementi dati attraverso cui queste due installazioni temporanee interpretano, nello stesso anno e a distanza di oltre dodicimila chilometri, il rapporto con lo spazio cavo di edifici in rovina. Perché nello stesso anno e a distanza di oltre dodicimila chilometri, queste architetture effimere si pongono e ci pongono il problema dell'interpretazione del sacro nel secondo millennio e definiscono una pausa nel rutilante e progressivo svolgersi della cultura processuale dominata dalla tecnica, in cui si muovono le nostre vite quotidiane. Ma andiamo con ordine. A Pompei come a Valparaíso i due edifici temporanei vengono collocati all'interno di scheletri di edifici il cui valore simbolico all'interno

delle città è parte pregnante della loro condizione di rovina. Se di Pompei e del suo anfiteatro, in questa parte del mondo, sappiamo molto, più rarefatta e reticente è la conoscenza comune di Valparaíso, se non come meta esotica e come grande porto della costa pacifica dell'America Latina. Entrambe le città, quella sepolta dalla cenere e dai lapilli dello *Sterminator Vesevo* (Leopardi [1845] 1998) come quella molte volte danneggiata da terremoti e incendi, d'altra parte, sono – la prima per l'area archeologica in cui si trova l'Anfiteatro, la seconda per il quartiere del porto in cui si colloca il palazzo Subercaseaux – Patrimonio dell'Umanità ed entrambe sembrano suggerire agli architetti, che devono interpretarne il loro carattere attuale, interventi che mirino a sottolineare la sacrale monumentalità dei loro luoghi rovinati. Entrambi gli allestimenti infatti, con assoluta consapevolezza da parte dei loro autori, trasformano lo spazio liminale e quello vuoto di questi edifici in rovina, in due 'recinti sacri' entro cui vengono collocati edifici celebrativi. Si potrebbe argomentare che è il tema stesso, in qualche modo celebrativo, da cui scaturiscono questi allestimenti a sollecitare il valore sacrale delle forme e dunque il ricorso a quei segni della geometria solida, la piramide e la sfera, che tra le altre grandi forme primarie sono comprensibili nella loro bellezza assoluta da chiunque ne faccia esperienza;

[...] les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien (Le Corbusier, 1924).

Ma questo non è sufficiente a spiegare perché gli sguardi di due architetti contemporanei non solo colgono in due precisi riferimenti formali del secolo dei lumi – i due cenotafi di Boullée conficcati nella memoria della tradizione occidentale della teoria della architettura allo stato di semplici bellissimi disegni – una diretta discendenza delle forme che intendono includere all'interno della pianta a ellisse dell'anfiteatro e del quasi quadrato del palazzo Subercaseaux, ma li attualizzano e li reinterpretano in una chiave di decisa alterità rispetto ai modi dell'architettura praticata in questo secondo millennio. Qui si fermano le analogie tra i due progetti e tra questi e gli illustri precedenti disegnati da Boullée. Infatti se entrambi divengono riferimenti per i recinti in cui s'innestano, la piramide di Francesco Venezia sperimenta lo spazio cavo della piramide trasformandolo nello spazio voltato di un Pantheon, mentre nell'allestimento di Irarrázaval, la sfera assume il ruolo di copertura per lo spazio interno a pianta circolare e di vero e proprio *landmark* in riferimento al quartiere del porto di Valparaíso. In altre parole, mentre la piramide pompeiana, riflettendo l'interesse sempre manifesto di Venezia per l'architettura egizia, diviene uno spazio da abitare, nell'opera di Irarrázaval la sfera diventa uno degli elementi della composizione di uno spazio abitabile: la copertura. Così se la copertura della piramide diviene una forma concava, nell'allestimento cileno essa assume una forma convessa.



da sinistra a destra | Francesco Venezia, rilievo di casa Malaparte, schizzi delle tombe di Cerveteri, schizzi della cupola del santuario del libro di F. Kiesler e di Casa Malaparte di A. Libera a evocare scavi ed estrusioni, fotomontaggio di ritratti di F. Venezia a Villa Malaparte a Capri e all'imbocco del Pozzo di Santa Cristina (l'autore di quest'ultima foto è V.Latina) in epoche diverse.

La Piramide sotto il Vesuvio

Delle speranze e dei sogni dei monarchi che costruirono le Piramidi, del loro orgoglio, delle sofferenze degli operai, non sopravvive nulla. Ma le masse di pietra rimangono.

Roger Cailliois

Recinto dedicato ai giochi circensi e ai combattimenti gladiatori, l'anfiteatro di Pompei, dal 1748, anno della sua scoperta a opera dei primi scavi voluti dai Borboni, si presta occasionalmente ad ospitare concerti o mostre, quali per esempio quelle legate al famoso film del 1971 di A. Maden *Pink Floyd. Live at Pompeii*, che possono occupare tanto i passaggi sotterranei agli spalti, quanto il grande spazio vuoto dell'arena, e a promuovere questa scelta del luogo da parte della cultura pop contemporanea contribuisce indubbiamente la fascinazione del grande vuoto ellittico disegnato dal perimetro murario degli spalti, di poco più di 130x100 metri, e quella sua architettura prodotta dallo scavo e dalle sapienti opere murarie degli antichi mastri costruttori latini. In ogni caso il recinto funge, in tutte queste occasioni, per quello che è: un'arena. Solo con il progetto di Francesco Venezia l'arena si trasforma in altro da sé, si trasfigura in un *temenos*. D'altra parte non è possibile osservare l'opera architettonica di Francesco Venezia fuori dai suoi interessi di pescatore "nella realtà del pensiero speculativo" e dal suo impegno come intellettuale che annota come:

[...] L'interesse maggiore del lavoro di un architetto risiede nel sedimento concettuale che riesce a lasciare. Importante non è analizzarne le articolazioni compositive, le connotazioni linguistiche [...] bensì scoprire quanto di ideale sotto di esse si cela. Raggiungere la base concettuale sulla quale un progetto è stato edificato (Venezia 2011).

E questa insistenza sull'aspetto concettuale/ideale sotteso all'essere architetto è proprio uno degli aspetti che, in questa sede di un numero dedicato al Segno e Disegno, mi preme sottolineare del maestro napoletano ma vedremo più avanti comune anche dell'architetto cileno, non solo e non tanto perchè questa puntualizzazione lo avvicina proprio al grande Boullée, ma

perchè mi sembra urgente estrarre da questa lezione, nel tempo che stiamo vivendo – il quale rapidamente volge il proprio sguardo più fiducioso che dubitativo all'intelligenza artificiale quale motore del nostro futuro – l'attenzione su *La natura poetica dell'architettura*, come si intitola proprio il breve pamphlet di Francesco Venezia del 2010, quale alternativa all'architettura come "teoria del reale" secondo le parole con cui Heidegger definisce la scienza nella nostra epoca. È noto e documentato, d'altra parte, come il rapporto di Venezia con il concetto di rovina e di non finito sia tra le questioni che più alimentano la sua condizione di architetto contemporaneo e come da questa considerazione della rovina discendano altre feconde intuizioni per la sua opera realizzata (Venezia 2010 e 2011). Ma è in una delle ultime apparizioni pubbliche, precedente di un paio d'anni l'era Covid – dopo la quale il maestro napoletano ha praticamente smesso ogni occasione di incontro e rapporto pubblico – e precisamente nella lectio magistralis *Mediterraneo* presso l'aula magna Galileo Galilei dell'Università degli Studi di Padova, tenuta il 23 marzo 2018, che Venezia rende esplicita questa tensione verso la dimensione sacrale dello spazio architettonico in una accezione del tutto originale, al contempo laica, politeista, meditativa. I passaggi che di tale lezione mi preme sottolineare per capire la relazione tra i suoi segni e disegni e la posizione critica rispetto alla cultura dominante nell'architettura ma anche nella società, che implicitamente le sue opere traducono, riguardano, per un verso, la narrazione che egli compie dell'architettura domestica di Ercolano e di una sua parte specifica, l'atrio – notare che Venezia preferisce riferire il termine all'antica parola latina *ater*, scuro, e la domus più amata e quella del *tramezzo di legno* per la presenza dell'atrio tuscanico e quindi etrusco – quale elemento tipologico che si trasforma progressivamente da focolare buio e sporco, in luogo sacro della domus con la presenza del *lararium* e la scelta di aprirsi al cielo attraverso il *compluvium*. Per un altro verso, un altro passaggio è fornito dalla narrazione di un'opera ricorrente nell'immaginario di Francesco Venezia; *La casa come me* di Curzio Malaparte a Capri, di cui egli fornisce i personali rilievi ma anche alcuni emblematici fotomontaggi con al centro la propria figura umana vista dal fondo della scala, in epoche diverse della sua vita, e una serie di studi a schizzo che pongono a confronto la casa con una tomba ipogea etrusca ma anche con l'interno della grande cupola calotta di Frederick Kiesler per il Santuario del Libro a Gerusalemme. In questi lavori interpretativi, tra le altre cose, compare ossessivamente la figura piramidale troncoconica sia come modello di scala che conduce allo scavo del tumulo ipogeo di Cerveteri che come percorso ascensionale alla copertura-terrazza-ara di Casa Malaparte, nonché come sezione di calotta che costruisce l'oculo-lucernaio da cui discende il raggio di luce nell'opera di Kiesler e come cornice di un vuoto che incornicia la luce del cielo caprese. Torna in questi schizzi e fotomontaggi di spazi tronconici ottenuti per scavo, per estrusione, per assemblaggio, fatti di pietra, di cemento, di aria o di legno – come sarà la sua piramide – l'idea della costruzione di uno spazio sacro, che si tratti di una casa, di un museo o più propriamente di una tomba, quale intermediazione tra il suolo e la sua materia dura-scabra-scura e la necessità di catturare e incorniciare la luce eterea, mobile, del cielo illuminato dalle sue stelle. E sempre torna la piramide. Ma cosa è il sacro?

'Sacro' è parola indoeuropea che significa 'separato' [...] Dal sacro l'uomo tende a tenersi lontano, come sempre accade di fronte a ciò che si teme, e al tempo stesso ne è attratto come lo si

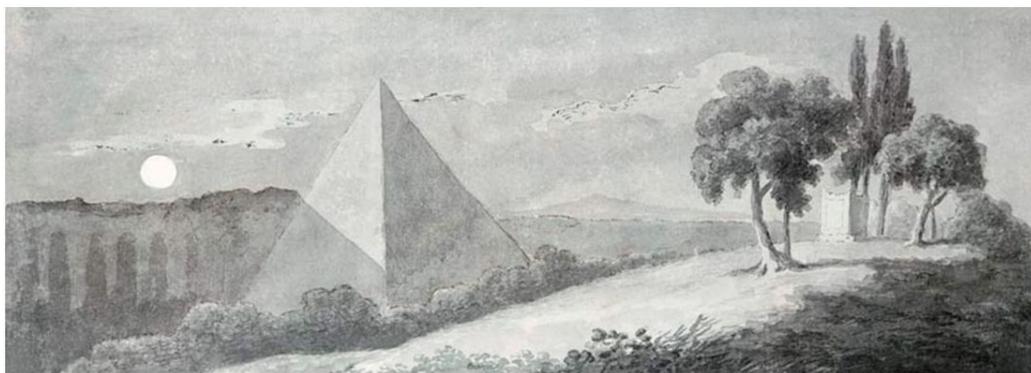
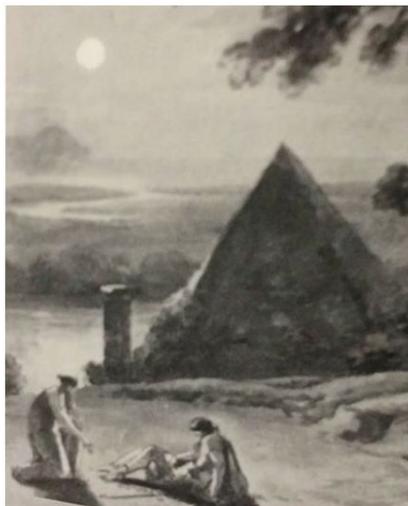
può essere nei confronti dell'origine da cui un giorno ci si è emancipati. Questo rapporto ambivalente è l'essenza di ogni religione che, come vuole la parola, recinge, tenendola in sé raccolta (re-legere), l'area del sacro, in modo da garantirne a un tempo la separazione e il contatto, che restano comunque regolati da pratiche rituali capaci, da un lato, di evitare l'espansione incontrollata del sacro e, dall'altro, la sua inaccessibilità (Galimberti 2015).

L'occasione della prima mostra a Pompei sopra richiamata è appunto quella in cui Venezia sceglie di interpretare, sia al MANN di Napoli che nell'anfiteatro di Pompei, il tema della percezione dell'antico pompeiano nella cultura europea dalle prime scoperte nel settecento fino al momento del bombardamento del 1943 da parte degli alleati, con declinazioni dello spazio piramidale attraversato da un raggio di luce proveniente dall'alto, per raccontare a modo suo la sparizione del sacro nel mondo contemporaneo e testimoniare la nostalgia della sua bellezza. Qui prevale in tutta la sua coerenza l'affermazione contenuta ne *La natura poetica dell'architettura*, "La bellezza dell'architettura risiede [...] nella fissità, nell'essere *misura* del movimento", il movimento degli astri in cielo, il movimento delle persone dentro e fuori il recinto sacro installato tra le rovine del grande anfiteatro romano.

La piramide e la luna piena

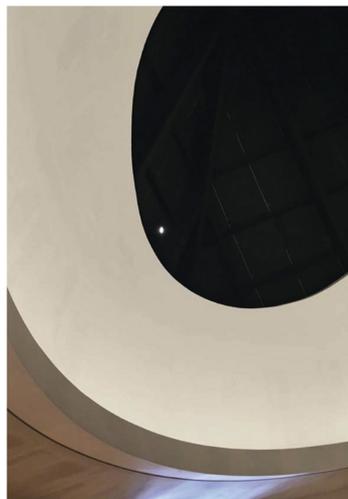
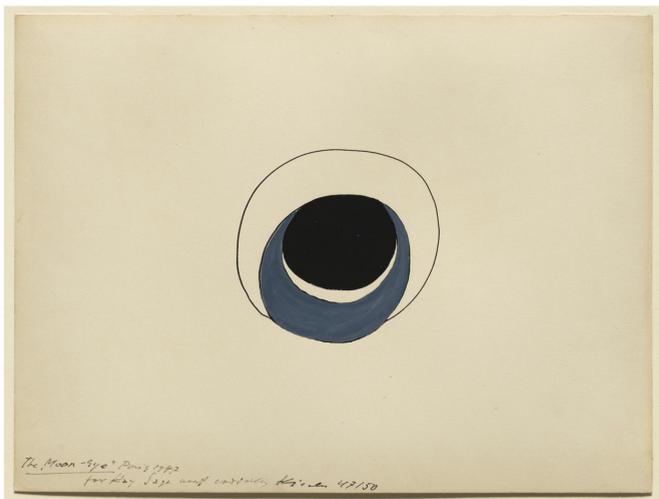
Tra i "Disegni dall'Italia" contenuti nell'archivio di Goethe del suo *Viaggio in Italia* (Goethe [1886] 1997) si trova la cartolina intitolata "Pyramide des Cestius im Vollmondlicht | La Piramide di Cestio al chiaro di luna piena". Benché Francesco Venezia citi nella lezione padovana, tra i tanti viaggi in Italia, anche il viaggio in Italia del grande tedesco, non è a questa immagine che fa riferimento allorquando cita "la Piramide e la luna piena" come una delle immagini della propria memoria visiva che sono state tra le fonti ispiratrici del progetto pompeiano, ma una stampa ritrovata a Palermo, a cui accosta in sequenza la foto della sua piramide al chiaro di luna. Comunque sia, la piramide al chiaro di luna piena è chiaramente uno stereotipo, frutto non solo di una visione romantica ma di una relazione feconda tra arte e scienza risalente agli antichi egizi, i quali forse – se ne discute tra gli egittologi – interpretavano le piramidi come porte delle stelle. Questa foto, che attraverso l'ingresso disassato ricavato nel fianco nord della piramide – vera e propria chicane ricercata nel progetto sulla base di esempi tratti sempre dalle domus dell'antichità – tiene insieme esterno ed interno della piramide e introduce alla relazione tra il cosmo sopra di noi con i suoi pianeti e la raccolta dei calchi e delle foto storiche disposte in circolo a formare un collage/pastiche perimetrale al di sotto dell'oculo nella calotta trasversale ottenuta nella sezione sommitale della piramide, è la prova che questa piramide inscritta in una ellissi riprende il tema delle piramidi "porte delle stelle" e contiene in se stessa le forme solide generate dal cerchio e dal triangolo disposto su base quadrata.

Sintesi dell'intreccio tra le tre forme principali della geometria semplice, il "Mostro di Pompei" – nell'accezione del termine *mostro* che Venezia fa risalire al Galileo del *Discorso sopra i due massimi sistemi del mondo* – è anche l'introduzione alla traduzione architettonica – forse involontaria – esperibile dall'interno, di un'opera d'arte di Friedrich Kiesler, *the Moon eye* del 1947 conservata al Moma di New York, e il preludio ad un'altra opera d'arte realizzata da Giulio Paolini sulle antichità pompeiane per la piattaforma on line *Pompei Commitments*



dall'alto in senso orario | L'immagine della piramide e la luna piena in una stampa inedita dei dintorni di Palermo, in una foto a Pompei dell'allestimento di Francesco Venezia del 2015, in una cartolina intitolata "Pyramide des Cestius im Vollmondlicht" tratta dalla cartella "Zeichnungen aus Italien (1786-1788)".

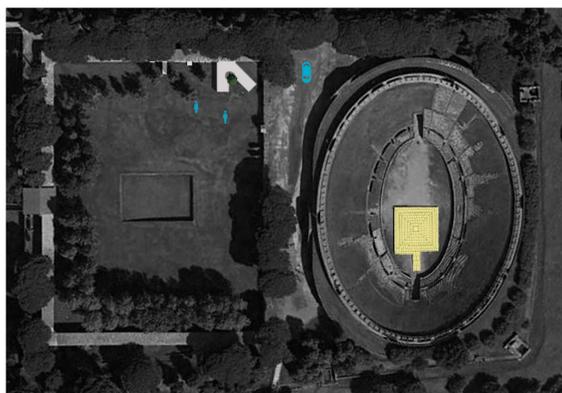
nel 2020, con la quale l'artista italiano compie un propria interpretazione del modo in cui il mondo delle rovine pompeiane trova la propria attualizzazione, allorquando si popola di cornici e sfere che ne frantumano le immagini prospettiche unitarie e alludono al cosmo nel quale siamo immersi. Sia chiaro che l'apparente arbitrarietà di questo passaggio dai segni dell'architettura ai (di)segni dell'arte, lungi dall'essere provato attraverso fonti certe, sembra necessario per porre l'attenzione sul ruolo attivo delle rovine che viene promosso da questa iniziativa, da attribuire ad Andrea Villani insieme a quel Massimo Osanna – che appunto aveva già commissionato nel 2015 la Piramide nell'Anfiteatro a Francesco Venezia e allo stesso architetto nel 2016 il padiglione per la mostra sull'Egitto a Pompei – in relazione ad una meditata sedimentazione delle riflessioni ascrivibili al maestro napoletano allorché riferisce



sopra | Frederick Kiesler, *The Moon Eye*, inchiostro e gouache su carta 1947; la calotta in cartongesso sezionata vista dall'interno della Piramide di F. Venezia a Pompei, in uno scatto notturno.

sotto | Giulio Paolini, *Untitled* per Pompei Commitment 2020, in occasione della mostra *Giulio Paolini - Fuori quadro*, presso la galleria Alfonso Artiaco, Napoli 2021.

L'archeologia nasce [...] nel 1810 [...] Da quella data le rovine invece di essere oggetto dell'attività di geniali predatori [...] diventano oggetto di una scienza [...] su cui si stende una rete di riflessioni [...] altamente scientifiche ma assolutamente infeconde per la vita (Venezia [2011] 2022).



Fermi immagine tratti da *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini: *in alto* sequenza della “fuga” dei Joyce da Pompei ambientata tra la palestra e l’anfiteatro; *in basso* sequenza che illustra ai Joyce la tecnica archeologica per ricavare i calchi; *al centro* vista dall’alto dell’area tra la palestra e l’anfiteatro con la collocazione dei due allestimenti del 2015 e del 2016 di Francesco Venezia e la posizione dei Joyce e della loro auto (in azzurro).

Riportare il camminare tra le rovine di Pompei ad una esperienza di vita analoga a quella che Ingrid Bergman e George Sanders compiono in un altro *Viaggio in Italia* caro a Francesco Venezia – si tratta del film di Roberto Rossellini del 1951 – significa riportare al centro del pensiero umano la natura poetica e patetica delle rovine e per estensione dell’architettura che in queste trova il proprio fondamento e rinascimento. E significa anche (ri)abilitare, ove ce ne fosse bisogno, un dialogo franco con la scienza archeologica intorno ai tempi dell’architettura e della vita di chi la abita.

La sfera/luna di Valparaiso

La luna venne alla fucina
col suo sellino di nardi.
Il bambino la guarda, guarda.
Il bambino la sta guardando.
Federico Garcia Lorca

Essere al contempo un simbolo di e per la comunità, una icona visibile da una certa distanza e un'opera trasferibile in contesti differenti è la richiesta che deve soddisfare Sebastián Irarrázaval per realizzare il padiglione espositivo per i 120 anni della scuola di architettura dell'Università Cattolica del Cile. Allievo e poi docente di quella scuola, di cui deve costruire questa sorta di tempio antelitteram temporaneo, Irarrázaval si accinge al tema fornendo la propria interpretazione di alcune esperienze e letture di cui si è nutrito tanto negli anni di formazione accademica tra Santiago del Cile e Londra, quanto attraverso l'esperienza quotidiana di architetto attento agli aspetti ermeneutici della cultura occidentale. A promuovere il suo interesse per l'architettura e, prima di questa, alla letteratura, è l'attenzione verso l'organizzazione e l'ordine, per costruire coerenza e integrazione tra le diverse parti di un'opera narrativa, che si tratti di un progetto o di un testo letterario. A partire da questa esigenza di porre ordine e dalla considerazione dell'architettura come la costruzione di sequenze interconnesse di luoghi disposti secondo principi gerarchici, Irarrázaval predilige le visioni sintetiche e prevedibili dell'architettura e si adopera affinché le proprie architetture incarnino un'esperienza dell'abitare basata sulla prevedibilità piuttosto che sulla sorpresa. Questo aspetto spesso dichiarato, in interviste e conferenze, va indagato attentamente – e sicuramente non è questo articolo il luogo per compierne una disamina approfondita, ma val la pena accennarlo – poiché pur partendo da questa volontà di prevedibilità, gli spazi inventati da Irarrázaval sfuggono proprio a quella prevedibilità e banalità dell'abitare contemporaneo e sfuggono altresì all'arbitrio, anelando tuttavia a ricostruire nella memoria degli abitanti i nessi con tipi e forme note dell'architettura. E forse questo è il vero tema da indagare: la differenza tra libertà e arbitrio in architettura, tanto più oggi in cui la dimensione tettonica dell'architettura viene fortemente messa in discussione dall'idea un po' illusoria che la dimensione tecnico-scientifico del sapere applicato anche a questa disciplina - per così dire gli aspetti più legati alla dimensione ingegneristica - possa risolvere ogni problema persino rispetto alla legge di gravità; tanto più oggi di fronte ad un progetto, come questo di Irarrázaval, che affida il proprio valore iconico ad una forma-segno che è quella della sfera-pallone contenente solo aria, appoggiata ad una struttura che traduce la sedia a sdraio pieghevole in legno, in elemento-dispositivo di recinzione-appoggio per lo spazio abitato ripetuto enne volte, sempre uguale a se stesso; una sfera, di bianco-pallore come la luna, agganciata poi stabilmente con semplici corde allacciate in parte alla struttura lignea-sedia a sdraio e, in parte, alla persistente incastellatura in acciaio che regge i muri superstiti, instabili e rovinati dall'incendio del 2007, del palazzo Subercaseaux. In questo allestimento, che coniuga in modo originale e innovativo dentro il rigore di un ordine evidente, gli elementi della costruzione desunti dal mondo reale del quotidiano-temporaneo e la costruzione di uno spazio celebrativo-sacro, trovano, in altre parole, compiuta affermazione

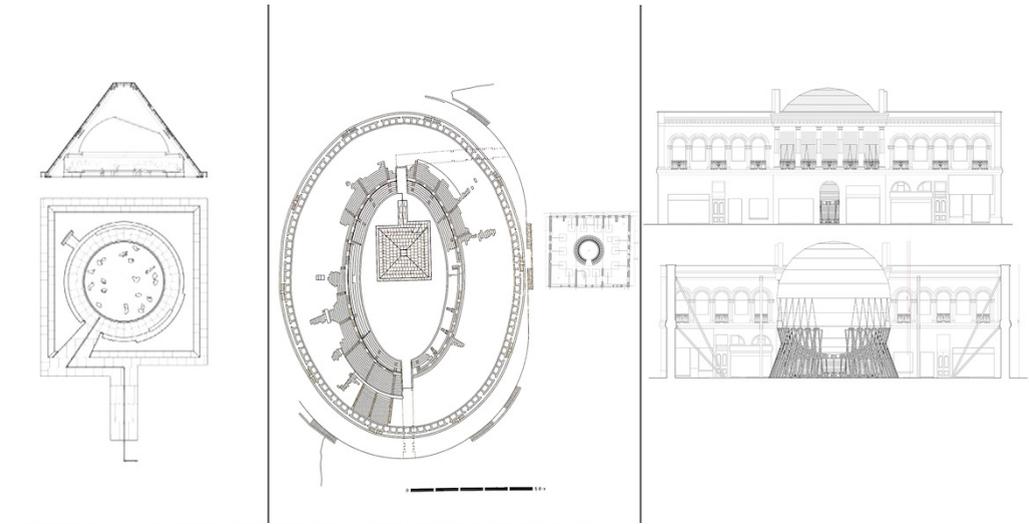
due aspetti compositivi che rappresentano il leit motif del suo lavoro: iterare e tradurre. Sulla prima azione legata alla ripetizione e al modo in cui libertà e arbitrio diventano sinonimi di piacere ed eccesso, si legge in uno dei testi inediti di Irarrázaval – su cui chi scrive sta preparando un libro – intitolato *El placer de la arquitectura*, legato peraltro al periodo in cui Irarrázaval prende il proprio master in filosofia,

“El placer esta ligado a lo que podemos contar y percibir de un golpe de vista (Aristóteles), a la medida. El goce no. El goce es desmedido. Es la euforia de lo que no se puede enumerar. En arquitectura ocurre cosa similar, la repetición en exceso puede producir la pérdida que trae la ganancia de otras cosas. En la pérdida de la noción de la forma por exceso de experiencia de la repetición, aparecen, por ejemplo , la materia, las texturas o el color.” (Irarrázaval, inedito).

Mentre sulla seconda azione, legata al ruolo della traduzione nella relazione tra il disegno e la costruzione va segnalato che un indubbio influsso sull'approccio all'architettura di Sebastian Irarrázaval è fornito dalla posizione di Robin Evans, in particolare quella presente nei saggi pubblicati nel volume postumo *Translation from Drawing to building*, in cui tra l'altro si legge

To translate is to convey. It is to move something without altering it. This is its original meaning and this is what happens in translatory motion. Such too, by analogy with translatory motion, the translation of languages. Yet the substratum across which the sense of words is translated from language to language does not appear to have the requisite evenness and continuity; things can get bent, broken or lost on the way. The assumption that there is a uniform space through which meaning may glide without modulation is more than just a naïve illusion, however. Only by assuming its pure and unconditional existence in the first place can any precise knowledge of the pattern of deviations from this imaginary condition be gained. I would like to suggest that something similar occurs in architecture between the drawing and the building, and that a similar suspension of critical disbelief is necessary in order to enable architects to perform their task at all. [...] All things with conceptual dimension are like language [...] The drawing has intrinsic limitations of reference. Not all things architectural [...] can be arrived at through drawing. There must also be a penumbra of qualities that might only be seen darkly and with great difficulty through it. If judgement is that these qualities in and around the shadow line are more interesting than those laid forth clearly in drawing, then such drawing should be abandoned, and another way of working instituted (Evans 1997).

Ripetere con misura e tradurre sapendo di tradire sono le due tattiche attraverso cui Irarrázaval mette a punto la propria strategia progettuale e non dovrebbe, a questo punto, sorprendere che la sfera di Valparaiso, non meno della piramide di Pompei rappresenti una ulteriore sfida di trasformare il concetto in opera architettonica. Leggere nei materiali rispetto ai riferimenti architettonici originali, ma più pesanti e radicate nella realtà rispetto a quei pensieri-forme di origine platonica da cui deriva il pensiero astratto occidentale, le due opere temporanee presentate in questo articolo, raccontano in altre parole, oltre l'architettura, il continuo dilemma tra scienza e arte che il pensiero contemporaneo ha scisso in binari forse inesorabilmente paralleli e mai più intrecciabili, nonostante lo sforzo di alcuni, pochi architetti intellettuali, di dare valore ai segni in cui ancora, a volte, si costruisce la bellezza del nostro abitare-pensare.



sopra, da sinistra | Francesco Venezia, *La piramide*, pianta e prospetto; confronto in scala tra la piramide di Pompei e la sfera di Valparaíso inserite nei rispettivi recinti in rovina; Sebastián Irarrázaval, prospetti del padiglione 120/Valparaíso.
 sotto, da sinistra | S. Irarrázaval allestimento del padiglione 120 | Vaparaiso nel Palazzo Subercaseaux.

Riferimenti bibliografici

Boullée [1797, 1953] 2005
 E.-L. Boullée, *Architettura, saggio sull'arte*, Torino 2005.

Caillois [1990] 2014
 R. Caillois, *La vertigine della guerra*, Bologna 2014.

Dal Co 2015
 F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, "Casabella" 851-852 (2015).

Dal Co 2015
 F. Dal Co, *Francesco Venezia a Pompei*, Siracusa 2015.

Evans 1997

R. Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Cambridge, Mass. 1997.

Galimberti [2012] 2015

U. Galimberti, *Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto*, Milano 2015.

García Lorca [1924-27] 2004

F. Garcia Lorca, *Romanza della luna*, in *Tutte le poesie*, Milano 2004.

Goethe [1886] 1997

W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano 1997.

Heiddegger [1957] 1991

M. Heiddegger, *Saggi e discorsi*, Milano 1991.

Irarrázaval 2015

S. Irarrázaval, *120Valparaiso Pabellón / Pavilion*, "ARQ" 90 (2015).

Leopardi [1845] 1998

G. Leopardi, *La Ginestra*, in *Poesie prose I*, Milano 1998.

Longanesi [1957] 2017

L. Longanesi, *La sua signora*, Torino 2017.

Pireddu 2016

A. Pireddu, *Francesco Venezia. Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico*, "Firenze Architettura" 2 (2016).

Tafari 1980

M. Tafari, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.

Venezia 2010

F. Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Pordenone 2010.

Venezia [2011] 2022

F. Venezia, *Che cosa è L'architettura*, Milano 2022.

English abstract

The ephemeral works presented in this article try to demonstrate that architecture can tell something that goes beyond its disciplinary scope and, in the fixity of its forms, indeed starting precisely from this condition of fixity, it tells of the world that changes around us and of the ways in which, using specific signs, it critically resists the way of being in the world inspired by the dominant culture. A culture in which calculating thought prevails, "Denken als Rechnen", according to Heiddegger's position, and the almost total cancellation of meditative thought (Heiddegger [1957] 1991). In other words, there are also among the temporary works, installations that literally leave their mark; these are works which, even after many years, are full of memories of architects, tourists and travelers who have visited, traveled through and then described, photographed and published them; these works are to all intents and purposes seen as pieces that activate a thousand-year tradition of forms and symbols to give new meaning to apparently banal or more or less well-known things and facts, going beyond and reinterpreting meanings that have attached themselves to those forms thanks to myths, rites and actual design theories.

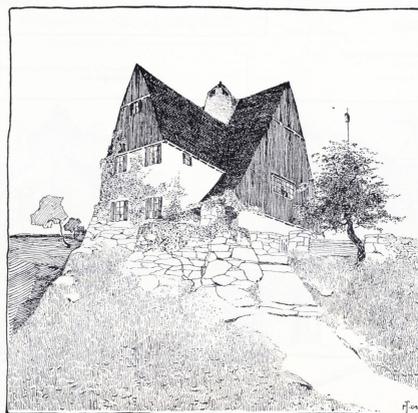
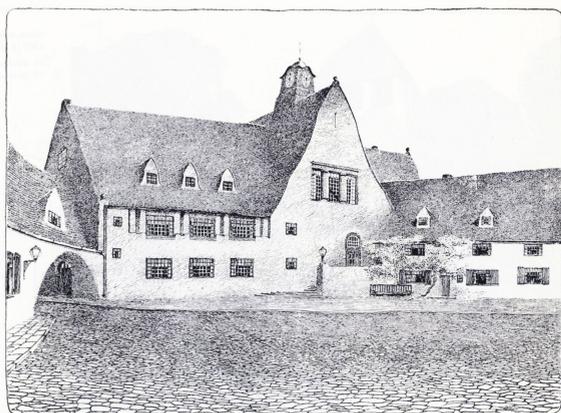
keywords | Francesco Venezia's Pompeii Pyramid; Sebastián Irarrázaval's Pavilion; Ruined Architecture; Boullée's Platonic Architecture; Valparaíso Subercaseaux Palace.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow

Giacomo Calandra di Roccolino



1-2 | H. Tessenow, *Piazza di una piccola città* (1904); *Casa sulla collina* (1905).

Accanto alle architetture realizzate e agli scritti, i disegni di Heinrich Tessenow sono una parte fondamentale della sua opera: non sono solo strumenti per giungere alla definizione del progetto, ma sono spesso opere a sé stanti, che egli utilizza per portare avanti la propria ricerca sull'arte di costruire. In molti casi queste opere grafiche sono la più intima espressione del suo essere *Baukünstler*, inteso – in senso letterale – come perfetta sintesi di artista e costruttore. Non è un caso che quando pensiamo all'opera di Tessenow siano proprio i suoi disegni, le sue prospettive, a venirci in mente per prime.

Heinrich Tessenow disegna a mano libera, sfruttando questa tecnica in tutte le sue forme: per rappresentare i suoi progetti e per illustrare, a volte schematicamente, il proprio pensiero. Le sue rappresentazioni sono spesso complementari, ma non sempre: in alcuni casi a una prospettiva non corrisponde una pianta o un prospetto e viceversa; ciò accade quando il disegno trascende la dimensione pratica e illustrativa per assumere un valore assoluto per l'architettura. In altri casi i suoi disegni sono strettamente legati all'attività costruttiva pratica, sono dettagliati come disegni esecutivi e spesso accompagnati da testi esplicativi e da precise indicazioni riguardanti i materiali da utilizzare e le diverse tecniche di realizzazione.

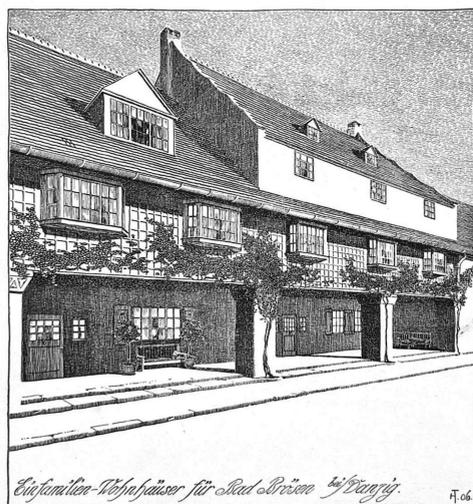
La prospettiva

Fin dai primi anni della sua attività di architetto, appena conclusi gli studi a Monaco, Tessenow si esprime attraverso il disegno, grazie alla collaborazione con le riviste *Deutsche Bauhütte* e *Bautechnische Zeitschrift*: per quest'ultima, in particolare, tiene una rubrica nella quale risponde a quesiti tecnico-architettonici posti dai lettori, proponendo le proprie soluzioni progettuali. Tra 1904 e 1907 accompagna i suoi brevi scritti con una serie di immagini tra le quali figurano numerose prospettive. La prospettiva è infatti la tecnica di rappresentazione preferita da Tessenow, che continuerà a utilizzarla anche nella seconda metà degli anni Venti – quando il suo *atelier* raggiunge il maggior numero di collaboratori – e fino alla fine della sua carriera.

Come ha giustamente rilevato Luca Ortelli in un recente scritto (Ortelli 2023), i primi disegni sono ancora molto influenzati dalle visioni romantiche dell'Ottocento e dalla rappresentazione delle opere di architetti appartenenti al movimento *Arts & Crafts*, dalle quali Tessenow si affrancherà progressivamente per trovare un proprio *modus* espressivo. Questi disegni rappresentano spesso scorci di villaggi o situazioni urbane come incroci o piazze [Fig. 1] o, ancora, case isolate dai tetti appuntiti [Fig. 2]; nella maggior parte dei casi, non rappresentano progetti concreti, ma sono piuttosto finalizzati a trasmettere un'atmosfera, una *Stimmung*, che Tessenow ritrova nelle *Kleinstädte* del Meclemburgo intorno a Rostock – sua città natale – o nelle zone da lui frequentate in quegli anni, vicino a Treviri, città nella quale lavora per la locale scuola di arti applicate. Tali atmosfere avrebbero influenzato il suo lavoro e la sua concezione di “città ideale” anche negli anni successivi (Calandra di Roccolino 2023).

Sono però le prime due pubblicazioni di Tessenow a rendere noti i suoi disegni in tutta la Germania e a procurargli la considerazione degli architetti e dei critici più importanti di quegli anni, come ad esempio Karl Scheffler (Scheffler 1916) o Richard Riemerschmid, il quale poco dopo lo chiamerà a partecipare al progetto per la città giardino di Hellerau presso Dresda. Anche Martin Dulfer, architetto presso il quale aveva già lavorato a Monaco, rimane impressionato dalle sue capacità tanto da chiamarlo a Dresda come proprio assistente nel 1909.

La prima pubblicazione di Tessenow è *Zimmermannarbeiten* (Lavori di un carpentiere) del 1907. Nella sua prima edizione, non si tratta di un libro vero e proprio, bensì di una *Mappe*, una cartella costituita da 40 tavole, accompagnate da due brevi testi introduttivi. La *Mappe* ha l'intento di costituire un repertorio per la soluzione di problemi architettonici e di carpenteria in legno. Si tratta, di fatto, di un 'manuale' che raccoglie progetti ideali e reali, tutti illustrati attraverso prospettive e disegni di dettaglio. Questo tipo di pubblicazione è facilmente comprensibile, se si considera che la prima attività di Tessenow, quando ancora lavorava con il padre, era stata quella di carpentiere. La cartella non raccoglie solo progetti di Tessenow, ma anche di altri architetti, tra cui Fritz Schumacher. Nel saggio introduttivo che accompagna le tavole, Tessenow chiarisce che l'opera ha lo scopo di raccogliere esempi per la progettazione di piccoli elementi architettonici come ingressi pergolati, piccoli padiglioni, recinzioni e abbaini.

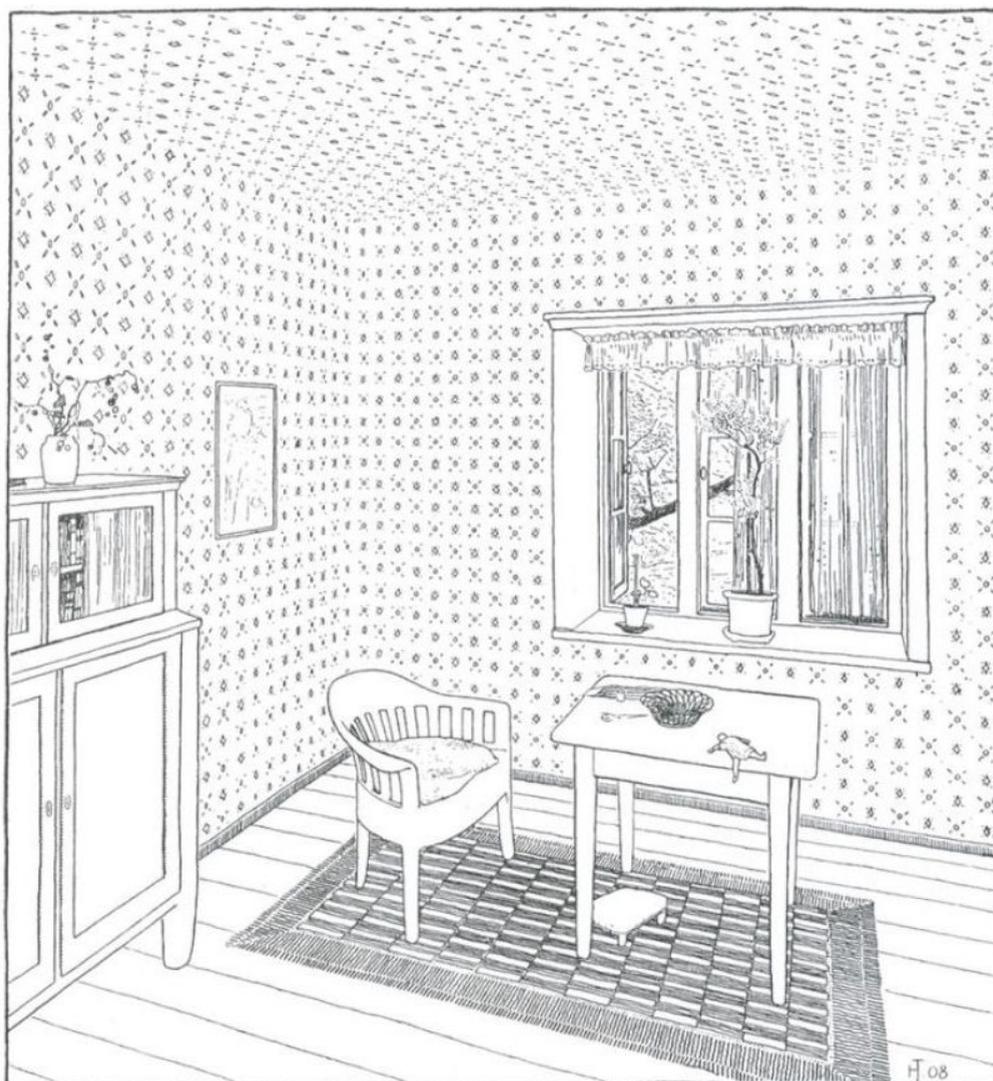


3-4 | H. Tessenow, Case unifamiliari per Bad Brösen, vicino a Danzica (1906); Schizzo per una casa di Campagna sulla Ruhr (1906).

La seconda pubblicazione, *Der Wohnhausbau*, data alle stampe due anni dopo, si presenta a sua volta come raccolta di disegni: contiene 45 tavole che raccolgono, stavolta, solo progetti di Tessenow. In questa seconda pubblicazione convivono disegni dominati da chiaroscuri esasperati e da ombre nette [Fig. 3], ma anche rappresentazioni costituite da poche linee e punti, nelle quali l'occhio dell'osservatore è portato a integrare le linee mancanti e a immaginare lo spazio [Fig. 4]. Questa caratteristica, una sorta di astrazione o essenzialità dei suoi disegni, diventerà negli anni successivi la cifra stilistica e la caratteristica principale dei disegni Tessenow.

Diversamente da quanto affermato da alcuni autori che parlano di evoluzione, a mio avviso *Der Wohnhausbau* si pone in continuità con l'opera pubblicata in precedenza, con l'unica differenza che qui l'architettura domina sulla pratica costruttiva e sul dettaglio. La pubblicazione, il cui titolo si può tradurre con "La costruzione della casa", presenta attraverso i disegni alcune case ideali per la classe lavoratrice e la piccola borghesia. Come si è detto queste due pubblicazioni contribuiscono a rendere famosi i disegni di Tessenow in tutta Europa, grazie in gran parte alle note viste interne dei piccoli salotti.

Tra queste immagini certamente non si può non sottolineare come le linee di Tessenow, spesso solamente accennate, riescano a creare un'idea di spazio che è, per la maggior parte, frutto della mente dell'osservatore che viene portata, quasi come in un'illusione ottica, a completare le linee e a "vedere" lo spazio. Un esempio dell'attitudine dei disegni di Tessenow a "creare" con poche linee e punti lo spazio architettonico, è il disegno di un interno nel quale le tre pareti che definiscono lo spazio di una stanza in prospettiva sono decorate con piccoli

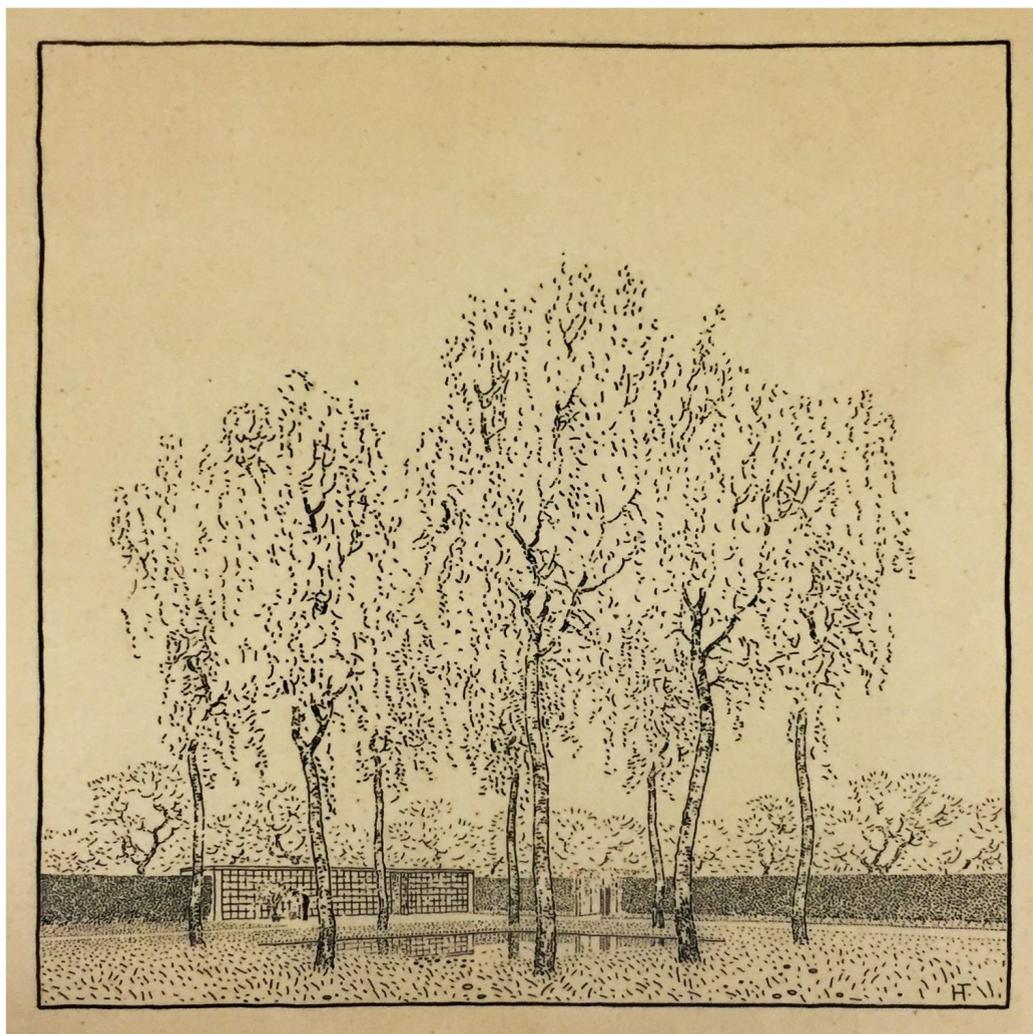


5 | H. Tessenow, *Salotto di una casa operaia* (1908).

fiori stilizzati [Fig. 5]. Tessenow riesce qui a far vedere le linee di convergenza delle pareti, pur senza disegnarle mai (Miller 2023).

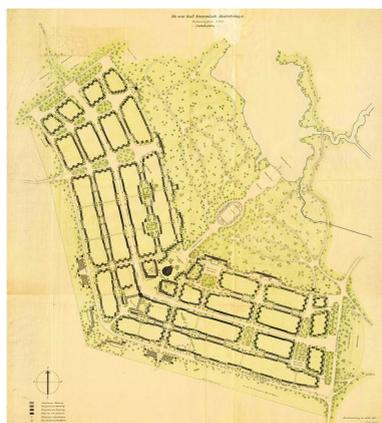
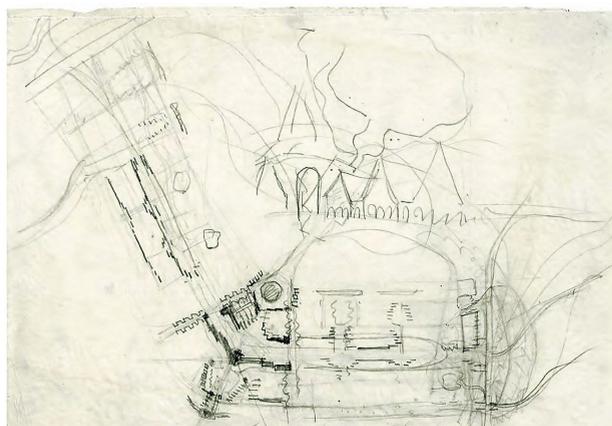
I disegni di natura

La stessa capacità di rappresentare con poche linee e punti lo spazio architettonico, si ritrova nei numerosi disegni dedicati alla natura. Alla rappresentazione degli alberi e delle piante, Tessenow dedica grande attenzione. Questa attenzione alla descrizione della natura è pre-



6 | H. Tessenow, *Gruppo di betulle attorno a uno stagno in un giardino*, anni Dieci del Novecento.

sente non solo all'interno dei progetti, ma anche autonomamente, in alcuni disegni a china dedicati esclusivamente al disegno di diversi tipi di piante. Essa deriva certamente dalla sua capacità di osservazione, ma anche dall'abilità nel cogliere con pochi tratti i caratteri fondamentali dei diversi alberi che rappresenta. Questo interesse per le diverse specie arboree deriva anche da una conoscenza botanica approfondita, che gli deriva forse anche dal fratello Martin, studioso di botanica e di agraria. In quasi tutti i disegni di architettura di Tessenow è possibile riconoscere le piante che egli rappresenta, delle quali coglie perfettamente le dimensioni, la postura, il tipo di ramificazione e la struttura del tronco.



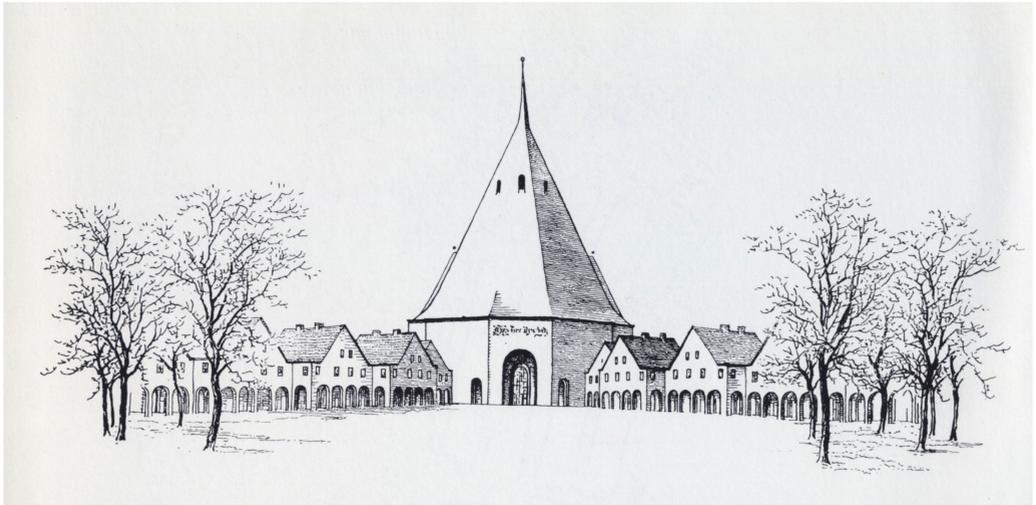
7-8 | H. Tessenow, uno dei primi schizzi progettuali per la *Siedlung di Warnemünde Diedrichshagen* presso Rostock (1941); *Planimetria generale della nuova città di Warnemünde Diedrichshagen* (marzo 1942).

Egli riesce a cogliere a tal punto i caratteri essenziali delle diverse essenze arboree rappresentate, che guardando, ad esempio, il disegno di un gruppo di betulle [Fig. 6], sembra quasi di sentirne il fruscio delle foglie. Questa capacità di descrizione attraverso pochi tratti essenziali si riscontra anche nella restituzione grafica dei materiali che egli utilizza nei suoi progetti. Grazie a poche brevi linee e a punti, Tessenow riesce a descrivere la superficie di diversi materiali, dal legno alla pietra, dalle piastrelle al tessuto, fino a permetterci di distinguere se si tratta di velluto o di iuta. Tessenow ha dunque il dono di riuscire a trasmettere attraverso il disegno esperienze spaziali e sensoriali.

I disegni di città

Un ultimo accenno dev'esser fatto per i disegni di città, che Tessenow elabora tra la metà degli anni Trenta e la fine della guerra, quando – ormai sempre più ritirato nella sua casa di Siemitz nel Meclemburgo – comincia a progettare i nuovi grandi insediamenti satellite delle città di Rostock e Potsdam.

Il caso più emblematico è quello di Warnemünde Diedrichshagen vicino a Rostock. Si tratta di un insediamento pensato per circa 30.000 abitanti, una piccola città ideata probabilmente per dare alloggio alle migliaia di operai impiegati nelle fabbriche di aerei Heinkel e nei cantieri navali. Eccezionalmente, di questo progetto ci sono rimasti numerosi disegni attraverso i quali è possibile ricostruire il processo attraverso il quale Tessenow affina il progetto. L'elemento più interessante è che per questo progetto si sono conservati alcuni schizzi realizzati con mano veloce e sicura, a matita su carta velina. Dagli schizzi progettuali, sostanzialmente privi di ripensamenti, si vince come il progetto proceda parallelamente in pianta e in alzato [Fig. 7]. L'insediamento è tracciato a partire dalle strade principali per tracciare le quali Tessenow ricalda gli orientamenti delle strade preesistenti, mantenendo ove possibile i filari di alberi della vecchia strada provinciale. Anche la struttura dell'impianto urbano si articola attorno alle piaz-



9 | H. Tessenow, la piazza centrale della nuova città di Warnemünde Diedrichshagen, con al centro la sala delle assemblee e ai lati le case porticate pensate per accogliere le attività commerciali (1942).

ze che diventano i punti di sosta e di “respiro” della città. La piazza principale, nella quale ha sede l’edificio centrale della comunità, è schizzata rapidamente in prospettiva nella parte superiore del foglio, quasi a fissare uno scenario che Tessenow ha davanti agli occhi. A questo primo schizzo corrispondono una grande planimetria [Fig. 8], dettagliata fino all’indicazione dei diversi livelli degli edifici e colorata in verde ad indicare le zone a prato, nonché una serie di alberature che differenziano alberi esistenti e alberi di nuova piantumazione.

Al progetto di Warnemünde Diedrichshagen sono poi dedicate una serie di prospettive, tra cui quella della piazza centrale [Fig. 9] che riprende con maggiore precisione la soluzione appena accennata nello schizzo, e una grande quantità di piante, sezioni e prospetti utili a definire le diverse parti del progetto. Tra i numerosi disegni che vengono prodotti per questo progetto, Tessenow pone particolare attenzione alle prospettive delle piazze e degli incroci, che diventano i luoghi primari per la rappresentazione del suo progetto urbano. Le piazze sono per Tessenow come le perle di una collana e le strade – dirà nel dopoguerra – non sono che le sottili linee di congiunzione tra una piazza e la successiva.

I disegni di Tessenow seguono certamente l’evoluzione del suo linguaggio architettonico e ne sono espressione, ma non cambiano mai pur nel loro diverso carattere, vuoi di rappresentazione estemporanea e astratta, che si potrebbe definire quasi “espressiva”, vuoi di strumento di definizione e riflessione progettuale. La ricerca recentemente condotta da me e da altri (Boesch 2023) ha rivelato nuovi aspetti della sua opera – finora non approfonditi dalla critica – che non hanno fatto che confermare la tesi qui sostenuta di un utilizzo del disegno come vero linguaggio dell’architettura. Non tutto il materiale prodotto da Tessenow è però venuto alla luce e nuovi ritrovamenti presso gli archivi dei suoi collaboratori e allievi potranno forse

cambiare nuovamente la nostra percezione del suo lavoro e del suo contributo “disegnato” alla *Baukunst* europea.

Riferimenti bibliografici

Fonti

Tessenow 1907

H. Tessenow, *Zimmermannsarbeiten*, München 1907.

Tessenow 1909

H. Tessenow, *Der Wohnhausbau*, München 1909.

Tessenow 1916

H. Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916.

Scheffler 1916

K. Scheffler, *Heinrich Tessenows Zeichnungen*, in “Kunst und Künstler“ XV, 1 (1916), 19-27.

Bibliografia critica

Bösch 2023

M. Bösch (a cura di), *Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici*, Cinisello Balsamo 2023.

Calandra di Roccolino 2023

G. Calandra di Roccolino, *Heinrich Tessenow Stadtbaukünstler. I progetti di città 1936-1947*, in M. Bösch (a cura di) *Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici*, Cinisello Balsamo 2023, 489-507.

De Michelis 1991

M. De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Milano 1991.

Hoffmann 2023

W. Hoffmann, *L'architetto disegnatore*, in M. Bösch (a cura di) *Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici*, Cinisello Balsamo 2023, 102-103.

Miller 2023

Q. Miller, *La stanza Giardino. Una lettura di Heinrich Tessenow*, in M. Bösch (a cura di) *Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici*, Cinisello Balsamo 2023, 112-113.

Ortelli 2023

L. Ortelli, *I disegni di Tessenow*, in M. Bösch (a cura di) *Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici*, Cinisello Balsamo 2023, 104-111.

Wangerin/Weiss 1976

G. Wangerin, G. Weiss, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Essen 1976.

Zeinstra 2023

J. Zeinstra, *Stanze e cose: gli interni disegnati da Heinrich Tessenow*, in M. Bösch (a cura di) *Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici*, Cinisello Balsamo 2023, 114-115.

English abstract

Alongside the completed architectures and writings, Heinrich Tessenow's drawings are a fundamental part of his work: they are not only tools for arriving at the definition of the project, but are often works that he uses to pursue his research into the art of building. In many cases, these graphic works are the most intimate expression of his being a *Baukünstler*, understood – in a literal sense – as the perfect synthesis of artist and builder.

Tessenow's drawings certainly follow the evolution of his architectural language of which they are an expression, but they never change in their different character, at times oriented towards extemporaneous and abstract representation, which could almost be defined as “expressive”, and at times as a tool for design definition and reflection.

keywords | Heinrich Tessenow; Baukünstler; Perspective.

Tracce visive di pensiero

Presentazione di Peter Märkli Dessins/Disegni

Michela Maguolo



In un'intervista con Elena Markus, Peter Märkli spiegava che i suoi disegni appartenevano a due diverse categorie:

Quelli direttamente afferenti a un progetto sono necessariamente sempre di piccole dimensioni, perché esprimono l'essenziale dell'idea architettonica, i dettagli non sono ancora definiti chiaramente. Questi disegni non sono mai a due dimensioni, sono a volo d'uccello per includere anche l'intorno. Ho bisogno di catturare l'idea generale e se posso farlo con un disegno tridimensionale, riesco a comprendere che tipo di spazio vorrei realizzare [...] Accanto a questi, i disegni bidimensionali mi servono per esplorare continuamente alcuni temi come la forma di un edificio o un certo ordine, la relazione di un singolo elemento con il tutto, oppure un colore. Sono dei fogli in formato A4, che da una decina d'anni è il mio formato preferito, e non sono mai dei disegni isolati, ma fanno parte di una serie. Questi disegni non sono collegati a un incarico specifico, possono invece ispirarsi a qualcosa che ho visto in un libro, per esempio. E mentre i primi disegni non si discostano dall'idea iniziale, qui più disegno, più il disegno si libera. (Markus 2017, 18).

Esempio del primo tipo di disegni è quello per una casa in Dominica, poi non realizzata. L'edificio è al centro del foglio, rappresentato in una veduta assonometrica approssimativa, un grande tetto giallo ondulato sopra una costruzione semplice, con una veranda d'ingresso e sollevata da terra. Accanto una grande palma. In alto, in un angolo, il mare rappresentato da fasce curvilinee di colore azzurro e verde, con alcuni pesci, disegnati nel modo più schemati-

co e intuitivo. In basso, altre due linee parallele e ricurve segnano il percorso di accesso alla casa, mentre la linea che racchiude la composizione, la delimita all'interno del foglio, in un certo punto assume un andamento spezzato, a rappresentare forse le montagne in lontananza. A questo disegno iniziale fanno poi seguito il modellino in cui è ancora la grande copertura gialla a risaltare, le piante e i prospetti, sempre disegnati a mano con tratti essenziali, quasi incerti nella loro schematicità. Infine i disegni tecnici, realizzati probabilmente dai collaboratori di studio che sviluppano l'idea progettuale in un luogo diverso da quello in cui Märkli lavora in perfetta solitudine, un anonimo edificio a corte a Zurigo, ingombro di disegni e modelli.

Appartiene alla seconda tipologia un gruppo di disegni il cui tema sembra essere "una casa in collina": una sequenza di 21 fogli nei quali viene sondato il rapporto tra costruito e paesaggio, attraverso variazioni nel numero di colline e edifici, la forma di questi ultimi, le aperture, il trattamento delle facciate, i coronamenti, sempre in veduta frontale. La sequenza potrebbe iniziare con un disegno a penna su carta kraft e proseguire con studi a penna, matita morbida e matite colorate che vanno dal rosso al grigio, su fogli A4. Sono costruzioni non più alte di due o tre piani, dove le componenti architettoniche sono sovrapposte, giustapposte. È evidente, osservandoli uno a uno e poi uno accanto all'altro, che segni e forme sono tracciati per interagire tra loro in modo sempre diverso, e ogni aggiunta, spostamento o nuova apertura provoca risonanze apparentemente impercettibili, in realtà cariche di significato e conseguenze.

Non c'è riferimento a un contesto specifico, la collina o le colline sono massimamente generiche, l'edificio è posto una volta sulla cima di una, una volta su un'altra. L'assenza di riferimento a una condizione concreta e precisa è evidente anche nella mancanza della linea che, come accade nei disegni del primo tipo, determina le condizioni di contorno, circonda l'insieme di oggetti e conferisce loro un ordine, mettendoli in reciproca relazione. L'assenza di quel segno lascia aperta l'idea, la svincola da condizioni concrete, fa sì che le relazioni tra gli elementi siano libere, mobili: il foglio diventa il campo neutro in cui sperimentare innumerevoli variazioni.

Sono circa un migliaio i disegni di questo tipo e parte di essi è stata pubblicata nel volume *Peter Märkli Dessins/ Disegni*, appena uscito per i tipi di Caryatide, a cura di Fabio Don e Claudia Mion. Il legame tra architettura e disegno è uno dei percorsi di ricerca privilegiati dall'associazione Cosa Mentale e ora dalla casa editrice Caryatide, che ne prosegue l'attività editoriale.

I disegni sono stati selezionati da Peter Märkli insieme ai due curatori nel 2015, per la prima edizione della raccolta (Don, Mion 2015). Allora, le circa 330 opere erano accompagnate da scritti, in tedesco e inglese, di nove studiosi, storici, critici, architetti, artisti: Erich Brändle, Kenjiro Hosaka, Erwin Viray, Elizabeth Hatz, Irina Davidovici, Alexander Brodsky, Kiril Ass, Florian Beigel, Philipp Christou. Nell'edizione odierna, in francese e italiano, sono confluiti altri 25 disegni e si è aggiunto un testo di Mariabruna Fabrizi.

I disegni non sono ordinati cronologicamente, se non per ampi intervalli temporali: 1980-1999, 2000-2015, 2016-2023: le pile di fogli si sono accumulate nel tempo, senza preciso riferimento a un momento, un incarico, un episodio. Neppure un ordine tematico era forse possibile, poiché i temi si accavallano, si intrecciano, scaturiscono all'improvviso e danno vita a una possibile serie. Racconta Alexander Brodsky, che quando allestì la mostra di disegni di Märkli nel suo atelier, cominciò a estrarre i disegni dalle scatole e ad appenderli così come venivano, senza cercarne un ordine: "in qualsiasi ordine o sequenza vengano disposti, osserva, il loro significato non ne viene alterato" (Brodsky, Ass 2023, 34). Se, come osserva Mariabruna Fabrizi, le sequenze sono l'occasione "per far oscillare il pensiero tra immagini autonome, costruite intorno a delle pure composizioni astratte, e figure che evocano più propriamente il progetto" (Fabrizi 2023, 41), non c'è dubbio che oscillazioni di pensiero scaturiscono anche dall'accostamento casuale dei disegni che riescono a mantenere la propria autonomia, a porsi come frammenti di pensiero in sé, ma sono in grado di innescare reazioni al contatto con altri disegni apparentemente a loro estranei.

Da dove nascono, dunque, questi disegni? Da dove provengono? Kenjiro Hosaka ne cerca la fonte nell'arte contemporanea, in Malevich, in Klee, e ovviamente in Hans Josephsohn, lo scultore svizzero che ha tanto influito su Märkli, il suo pensiero, il suo modo di guardare alle cose e per il quale l'architetto ha realizzato il museo La Congiunta a Giornico. Hosaka coglie nei disegni e nei rilievi di Josephsohn la medesima introduzione di "variazioni impercettibili per creare differenze" (Hosaka 2023, 13). E Irina Davidovici descrivendo le "stanze" di cui la vita e l'esperienza di Märkli si compongono, ricorda il modo in cui lo scultore insegnava al giovane architetto a guardare alle cose, a scrutare il progetto architettonico attraverso gli spazi di un modello o le forme di un prospetto (Davidovici 2023, 27). La visione frontale del prospetto annienta la terza dimensione, costringe a interrogarsi sulle proporzioni assolute, a esplorare le relazioni tra le forme sospendendone le implicazioni spaziali.

Guardando i disegni, si nota che gli edifici di Märkli, altrimenti disabitati, ospitano spesso sculture di Josephsohn, che si confrontano con gli elementi architettonici, li misurano, talvolta li definiscono riempiendo le aperture, fermando un angolo, sottolineando la chiusura verso l'alto. Talvolta diventano esse stesse, con la forte matericità delle forme abbozzate, elementi architettonici, e si fanno colonne, capitelli. Tra i disegni più recenti, sono le figure allungate, filiformi di Giacometti che si soffermano davanti a una facciata, si allungano, fino a superare l'altezza del possibile edificio, diventano nicchia, si trasformano in altro. Figure umane scolpite, sembrano più efficaci di astratte sagome proporzionate a conferire vita a queste architetture, nella ricerca di Märkli.

Il disegno non convenzionalmente architettonico, così come il disegnare e ridisegnare l'architettura antica ha permesso a Märkli di affrancarsi dalle influenze dei maestri e di cercare un'autonomia visiva, rappresentativa e progettuale. Una ricerca che si muove attraverso tentativi, dubbi. Come scrive Erwin Viray, i disegni con i loro tratti incerti, le evidenti tracce dei ripensamenti, le cancellature, e le sequenze che formano sembrano dar seguito alla doman-

da: che succede se faccio questo? e poi: come giungono al mio occhio forma e dimensione di ogni elemento? Il disegno dunque serve a svelare la meccanica della visione (Viray 2023, 17) e della sua traduzione in segno grafico.

Nello sfogliare il corposo volume, osservare i piccoli disegni che si susseguono, viene in mente, per contrasto, un altro architetto svizzero, Livio Vacchini, e il suo rapporto con il disegno. Spiegava Vacchini che a un certo punto della sua vita decise di non disegnare più a mano, e di "progettare in orizzontale":

Mi distendo e rifletto, penso, ragiono. Non uso più la matita. Mi concentro cercando di tenere assieme tutte le ragioni del progetto, evitando accuratamente di immaginare forme, cercando di costruire logiche (citato in Mion Ortalli 2017, s.p.).

Con un procedimento antitetico rispetto a quello adottato da Märkli, il progettista ticinese rifiuta il legame tra mano e pensiero, si emancipa dall'idea della "mano che pensa", riporta il pensiero alla sua dimensione più astratta, al puro concetto e lo concretizza in forme grafiche elaborate al computer, come esito finale, unico e necessario di un serrato processo logico.

Vacchini smette di disegnare per non innamorarsi della forma che uno schizzo ha restituito, per non restarne prigioniero. Märkli disegnando a mano continuamente impedisce a una forma di cristallizzarsi, la mantiene allo stadio di traccia visiva di pensiero. Attraverso il disegno, egli non è alla ricerca dell'unica soluzione, l'obiettivo non è, per la maggior parte dei disegni, confluire in un progetto: quella di Märkli è una incessante esplorazione delle possibili forme e delle loro infinite variazioni, non dettate dalla casualità ma dall'intersecarsi e sovrapporsi di esperienze personali ed episodi di storia dell'architettura, depurati dalle circostanze e che egli cerca di ricondurre a una dimensione meta-temporale.

Peter Märkli Dessins/Disegni, a cura di Fabio Don e Claudia Mion, Caryatide, Paris 2023.



Peter Märkli, disegno. Matita colorata e penna a sfera su carta 210x297 mm. Courtesy of Caryatide.

Riferimenti bibliografici

Brodsky, Ass 2023

A. Brodsky, Kiril Ass, *Conversation autour des dessins de Peter Märkli/ Conversazioni sui disegni di Peter Märkli*, in Don, Mion 2023, pp. 30-35.

Davidovici 2023

I. Davidovici, *Pièces. Notes sur les sources nourrissant l'art de Peter Märkli/ Stanze. Note sulle fonti dell'arte di Peter Märkli*, in Don, Mion 2023, pp. 24-29.

Don, Mion 2015

A. F. Don, C. Mion (a cura di), *Peter Märkli: Zeichnungen/ Drawings*, Luzern 2015.

Don, Mion 2023

F. Don, C. Mion (a cura di), *Peter Märkli: Dessins/ Disegni*, Paris 2023.

Fabrizi 2023

M. Fabrizi, *Exercices d'espace minimal/ Esercizi di spazio minimo*, in Don, Mion 2023, pp. 40-43.

Hosaka 2023

K. Hosaka, *Vers une architecture vitale/ Verso un'architettura vitale*, in Don, Mion 2023, pp. 10-15.

Markus 2017

E. Markus, *Peter Märkli in conversation with Elena Markus*, in P. Johnston (ed.), *Peter Märkli: Everything One Invents is True*, Luzern 2017, pp. 18-21.

Mion, Ortalli 2017

C. Mion, G. Ortalli, *Disegno cosa mentale* in C. Mion, G. Ortalli, *Livio Vacchini. Disegni Drawings Dessins*, Marseille 2017, s.p.

Viray 2023

E. Viray, *L'oeil de Peter Märkli/ Lo sguardo di Peter Märkli*, in Don, Mion 2023, pp. 16-18.

English abstract

Peter Märkli: Dessins/ Disegni (Caryatide, Paris 2023) edited by Fabio Don and Claudia Mion is a collection of 330 drawings by Swiss architect Peter Märkli, with essays by Erich Brändle, Kenjiro Hosaka, Erwin Viray, Elizabeth Hatz, Irina Davidovici, Alexander Brodsky, Kiril Ass, Florian Beigel, Philipp Christou and Mariabruna Fabrizi. The article reviews the book, highlighting the value of visible traces of thought that Märkli's drawings represent, and the endless searching for form in its innumerable variations that characterises Märkli's work.

keywords | Peter Märkli; Drawing; Architectural drawing.

Architettura del pensiero vivente

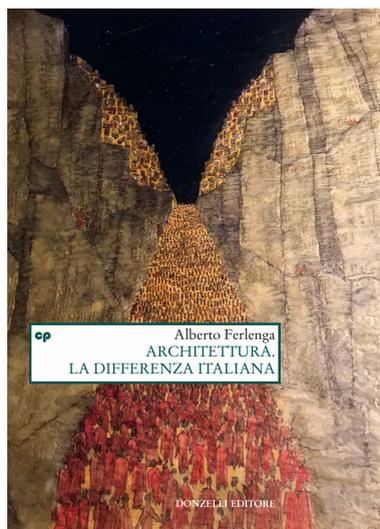
Presentazione di: Alberto Ferlenga, *Architettura. La differenza italiana*, Donzelli Editore, Roma 2023

a cura di Monica Centanni e Fernanda De Maio

Cade opportuno in un numero di Engramma dedicato a “Segno e Disegno” presentare un breve estratto del nuovo libro di Alberto Ferlenga, appena edito da Donzelli. Esplicitamente, fin dalle prime pagine, l'autore si propone di tentare una sfida: osservare il mondo intorno a noi, per comprendere le ragioni di una crisi di ruolo sociale dell'architetto, in Italia e nel mondo.

È, questo, un libro militante che riprende, riconfigurandoli in una nuova veste, temi già trattati da Alberto Ferlenga in saggi e frammenti di intuizioni sparsi in riviste, cataloghi di mostre, atti di convegno, libri alla scoperta di altri architetti, relazioni di progetto. Riproposti in questa nuova veste che li riunisce in volume, i saggi e i frammenti riscritti e approfonditi appositamente e corredati di tutti i riscontri bibliografici, sono ordinati in modo che il libro risuoni come il gong per risvegliare le coscienze degli attuali architetti italiani affinché escano dalla 'comfort zone' di un professionismo corretto o di un accademismo che ripete stancamente concetti non più aggiornati dal punto di vista dell'elaborazione critica (e l'autore su questo fa tesoro della sua esperienza di docente in varie università italiane e straniere, e di rettore allo luav). Il bersaglio di questo volume sono dunque i teorici puri e i curatori mai divenuti architetti. Nuove figure che ci parlano della nostra attuale condizione – di crisi secondo l'autore – e che si sostituiscono all'architetto intellettuale, con cui soprattutto nel Novecento maturo, l'Italia ha offerto a livello internazionale un contributo ancora oggi riconosciuto. Un contributo che è stato originale perché si è alimentato del confronto costante con il patrimonio del “bel paese” e dei molteplici tentativi di distruzione naturali o umani.

Il volume che nel tono appare libero da autobiografismi e anzi modulato su un registro retorico che può apparire fin troppo neutro e distaccato, scaturisce invece dalle molteplici puntuali occasioni con cui l'autore si è confrontato da punti di osservazione per certi versi eccezionali, guadagnati con tenace e volitiva necessità di proporre la propria posizione attraverso un



Alberto Ferlenga, *Architettura. La differenza italiana*, Donzelli Editore, Roma 2023 (il volume è disponibile presso il sito dell'Editore).

lavoro intensissimo su fronti diversi; l'università di cui si è parzialmente detto, ma che lo ha visto anche impegnato a fondare nuove pratiche didattiche parassite attraverso un seminario di progettazione architettonica itinerante e metodi di ricerca con la fondazione di un dottorato internazionale in architettura, entrambi intitolati a Villard d'Honnecourt. Tutto questo mentre in Italia cominciava il fenomeno del proliferare di dottorati di settori e microsettori scientifici che all'architettura hanno forse arrecato più danni che benefici: in questo caso l'autore di *Architettura. La differenza italiana* esercita la sua critica a tale costume attraverso processi fondativi sempre estremamente inclusivi e aperti rispetto agli intrecci disciplinari, consapevoli che l'architettura si alimenta solo in un campo vasto. In luce è inoltre la prospettiva attuale di Ferlenga sviluppata anche dall'osservatorio privilegiato della partecipazione alle redazioni di alcune delle riviste che hanno fatto la storia dell'architettura del Novecento italiano – “Casabella” e “Lotus”.

Infine, un aspetto mai tralasciato è stato quello della professione che, a fronte di poche opere costruite, si è costantemente alimentata attraverso la partecipazione a concorsi nazionali e internazionali, non meno che l'attività curatoriale di mostre e convegni e infine la libertà visionaria, alimentata attraverso il disegno a china ed acquerelli, oggi documentata da una pagina instagram specifica. Quel procedere argomentativo piano, quasi generico, dunque che promana dalle pagine del libro, non inganni il lettore; non una parola, non un concetto è generico nel volume; i contenuti aspirano piuttosto a trasformare l'esperienza individuale in valore riconoscibile in modo universale. Questa pratica oggi è quasi più inattuale – e forse per questo più preziosa – di quegli *Italian studies* derivati dagli spunti filosofici di Roberto Esposito che, insieme ai titoli dei paragrafi *Eve of Destruction* e *Oblivion Republic*, sono gli unici inglesismi di un volume che comunque meriterebbe un pubblico internazionale.

Infatti, pur dedicato agli architetti italiani, il lavoro di Ferlenga non tratta biicamente di identità e non vuole indicare tecniche di sopravvivenza di una specie in estinzione – l'architettura italiana; mira piuttosto a ricostruire una cornice di senso storicamente radicata, contestualmente vivida e vitale, per entrare con adeguato armamentario teorico, prima che tecnico, nel futuro: la sfida è abbandonare gli automatismi e le *lectiones faciliores* che governano la logica della cultura della globalizzazione, affinché l'architettura continui – e ritorni – a essere “pensiero costruito”.

Architettura. La differenza italiana

Alberto Ferlenga

Lo “spazio italiano”

Possedere caratteri comuni ma produrre al tempo stesso differenze e valori aggiuntivi non è, per l'architettura italiana, una caratteristica che riguarda solo la parte più esposta al pubblico degli edifici. Anche gli interni di case, chiese o palazzi condividono la stessa particolarità, tanto da poter parlare dell'“interno italiano” come di qualcosa che si distacca dalle sue declinazioni più diffuse per assumere un carattere proprio. È ancora una volta il rapporto con l'esterno a determinare la differenza; nelle architetture italiane il limite tra interno ed esterno tende ad attenuarsi sotto l'effetto mediatorio delle grandi aperture, delle corti e dei giardini, ma anche quando gli edifici appaiono ermeticamente chiusi in se stessi, ciò che li circonda irrompe nel buio delle grandi sale o delle navate attraverso immagini pittoriche che annullano la consistenza dei muri e riportano la bellezza dei paesaggi reali. Vedute a cui si aggiungono cieli popolati da angeli e santi, protagonisti di storie sacre e miti, le cui vicende, rappresentate in affreschi, mosaici o tele, dilatano illusoriamente le dimensioni di stanze o saloni.

Gli esempi più noti appartengono all'educazione scolastica di ognuno di noi e costituiscono la parte più rilevante del patrimonio architettonico-artistico italiano. Basti pensare ai mosaici pavimentali della Villa del Casale di Piazza Armerina, alla cupola ravennate di Sant'Apollinare in Classe, agli affreschi giotteschi della Cappella degli Scrovegni a Padova, alla *Camera picta* del Mantegna (1431-1506) a Mantova, sino agli enormi teleri della sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia con lo straordinario *Paradiso* di Tintoretto (1518-1594). Il “vuoto” degli interni italiani è dunque un vuoto arricchito dall'evocazione di esterni che, se negli edifici di maggiore importanza è completato da opere di pregio, trova anche nella comune domesticità delle case una sua declinazione geografica attraverso stampe, lunari, ricordi fotografici. D'altra parte è la geografia reale, nelle sue implicazioni climatiche a caratterizzare, in Italia, i paesaggi interiori nel senso di una loro variegata individualità. Locali come le Stübe^[1] delle valli alpine, o le camere dello scirocco^[2] siciliane, sono dispositivi di protezione climatica che attraverso la loro architettura offrono un benessere che fa loro acquisire un ruolo importante, nella casa, anche in termini di socialità diventando essi stessi piccoli paesaggi interni con il concorrere di materiali, immagini e forme. La varietà dei casi, il numero estremamente elevato dei termini che li indicano e degli artigiani – pittori, decoratori ebanisti ecc. – che partecipano a questa opera di diffusa “messa in scena” degli interni, domestici e non, sono una riprova di quanto una geografia variata fatta di confini porosi, e di condizioni differenziate, concorra all'attribuzione di una particolare modificabilità all'architettura e allo spazio. Una modificabili-

tà che giunge ad attenuare l'importanza dell'aspetto complessivo degli edifici attribuendo ad alcune loro parti un carattere autonomo, che si tratti di una facciata, di un portico, di una torre o di una semplice stanza.

Presenza immateriale per eccellenza il vuoto degli interni italiani – e si potrebbe aggiungere anche degli esterni – assume una sua particolare attitudine evocativa anche in forza della sua natura estroversa, più che in ogni altro luogo al mondo negli interni italiani si percepisce ciò che scriveva riguardo al vuoto Pavel Florenskij (1882-1937)[3].

Non è soltanto un luogo omogeneo e senza struttura, né una semplice casella, ma è a sua volta una realtà particolare, interiormente organizzata, dovunque differenziata, sempre dotata di una struttura e di un ordine interiore[4].

Tra le sue particolarità vi è anche quella di trattenere, meglio che altrove, eventi storici o vite personali che entrano a far parte della sua stessa costruzione, un rapporto speciale con la memoria, come ben sapeva Giulio Camillo (1480-1544)[5] inventore del *Teatro della memoria*, che si somma a quello con la geografia e che estende all'immateriale ciò che in una casa si conserva come ricorda Gaston Bachelard (1884-1962).

In virtù della casa, si intende, un gran numero dei nostri ricordi trova un alloggio e se la casa si complica un po', se ha cantina o soffitta, angoli e corridoi, i nostri ricordi hanno rifugi sempre meglio caratterizzati[6].

Memorie, luci, suoni, paesaggi, animano dunque anche i vuoti interni agli edifici di movimenti invisibili, e ciò è tanto più evidente in Italia grazie alla varietà dei modi dell'abitare e attribuisce una ricorrente straordinarietà anche alle espressioni più comuni di questi microcosmi, porzioni riparate e minime del mondo la cui estroflessione aggiunge senso e varietà all'architettura nel suo complesso come si può vedere in buona parte dell'architettura mediterranea o alpina.

Una particolarità, quella dell'autonomia del "vuoto", che è stata presente, infine, anche nel dibattito architettonico contemporaneo; a partire dalle osservazioni di Luigi Moretti (1906-1973) che è stato tra gli ultimi architetti italiani a riflettere a fondo su questa componente essenziale dell'architettura.

Naturalmente se in un'architettura ogni lato espressivo, ogni aspetto della sua figura, è legato coordinatamente agli altri, ad esempio il tessuto del chiaroscuro all'organismo plastico o all'organismo apparente della costruzione, sembra lecito in sede di analisi critica di un'opera, assumere uno di questi aspetti in astrazione dagli altri, come indice dell'opera stessa e, in conseguenza, su esso condurre ragionamenti validi per l'intera realtà architettonica. Vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri: intendo accennare allo spazio interno e vuoto di un'architettura[7].

Moretti porterà fino alle estreme conseguenze la sua ricerca sullo spazio e la forma architettonica, che rimarrà sostanzialmente senza sviluppo in Italia. La sua lettura propende per una declinazione tendenzialmente astratta la cui origine, per quanto riguarda l'architettura, indivi-

dua nelle deformazioni formali del barocco e di cui trova conferma, per quanto riguarda l'arte, nella ricerca delle avanguardie del Novecento. Ma l'interesse nei confronti della struttura "assoluta" dello spazio, anche in Moretti, non esclude l'importanza delle condizioni specifiche in cui si rivela. Nel primo numero della rivista "Spazio", da lui fondata nel 1950, l'architetto romano in un testo dal titolo *Eclettismo e unità di linguaggio*, dopo aver preso in esame, nella storia, i momenti di rottura dei linguaggi universali e la genesi dell'eclettismo contemporaneo, auspica l'avvento di una nuova condizione in cui forme di unità dei linguaggi possano rinascere. Non voglio qui tanto riprendere un auspicio sicuramente datato e le cui implicazioni potrebbero portarci, così come quelle sulla astrattezza dello spazio, in territori paludosi, se meccanicamente applicati all'architettura. In Moretti, però, previsioni discutibili sul piano generale ma fondamentali per comprendere il suo personale linguaggio espressivo, si intrecciano a intuizioni anticipatrici che ancora oggi possono costituire un terreno di riflessione. L'editoriale citato di "Spazio", si chiude con una considerazione sul valore potenzialmente eccezionale del patrimonio europeo e italiano rispetto ad una rinascita dell'architettura che mi sembra interessante riprendere.

Ma l'irrequieto spirito europeo, non scisso dalla sua terra, rifiuta questa istanza [l'eclettismo]; nel suo insopprimibile umanesimo ha la necessità della conoscenza e dell'ordinamento di ogni espressione umana. L'Europa soltanto, crediamo, dovrebbe saper conferire nuova unità ai linguaggi; poiché in essa soltanto sono vive e potenti quelle forze contrastanti che hanno generato la crisi del mondo moderno e che nacquero dalla cruciale storia del suo pensiero, dalle sue varie tradizioni, dalla sua amplissima cultura dalle condizioni di lotta di fame e di guerre che la perseguitano, dalle ambizioni e dagli odi dei suoi uomini, dalla pietà e religione dei suoi antichi, dalla bellezza dei luoghi. Forze ed elementi che se ordinati e risolti potranno costituire quel nuovo linguaggio, anche di una sola arte, che avrebbe portentosi riflessi sull'intera struttura del mondo civile. Un europeo – solo un italiano? – può riflettere la costellazione delle pure relazioni accesa dal giovinetto Gaulois sul tremare delle foglie d'un melo, al vento della notte[8].

Il testo ci riporta all'importanza, per un architetto, di un punto di osservazione, di un retroterra culturale, storico e geografico che, come quello europeo e italiano, siano in grado di esprimere il loro potenziale innovativo in momenti diversi della storia e di fronte a esigenze diverse del mondo. Così, anche se può sembrare un paradosso, considerando la natura universale dell'architettura, si può parlare di uno "spazio italiano" non in quanto fenomeno esclusivamente locale ma come attitudine lentamente costruita attraverso le epoche e particolarmente atta ad intessere relazioni, potenzialmente replicabile per il suo grado di adattabilità ai luoghi come ad esempio ha dimostrato la fortuna internazionale del palladianesimo.

Per queste ragioni, anche per quanto riguarda il vuoto, esiste in Italia una specificità che ne fa, più che altrove, un "luogo" dinamico e vivo, in grado, pur nella sua "inconsistenza" fisica, di avere una capacità propria evocativa e rappresentativa, quando non addirittura costruttiva. Ciò non esclude, ma anzi rafforza e arricchisce, il dialogo con il "contenitore" che, anzi, rimane ininterrotto e che, iniziato con la fine del processo costruttivo, evolve di continuo nell'accoglienza di usi diversi, nel sedimentarsi di fatti pubblici e famigliari, di nascite e di morti, e non può dirsi esaurito sino alla decadenza completa dell'edificio e alla sparizione delle sue rovine.

Spazi e vuoti italiani si connotano, per concludere con questo tema, come un amalgama di diverse componenti in continuo movimento, come dispositivi distributivi e rappresentativi al tempo stesso, in grado di fornire non solo riparo ma anche comfort e piacere. La loro capacità di creare rapporti non scontati e cangianti con un mondo esterno continuamente ricercato ed evocato tramite ricordi o *souvenir* appesi alle pareti, dipinti preziosi o povere riproduzioni, semplici finestre o logge principesche costituisce un'ennesima miniera di materiali per l'architetto in questo osservatorio privilegiato sul mondo che è l'Italia.

Note

[1] La *Stübe* è l'ambiente di soggiorno, riscaldata da stufe (che da qui derivano il loro nome) e generalmente esposta a sud e rivestita in legno decorato, che costituisce il centro sociale della casa in molte valli alpine.

[2] Le camere dello scirocco sono spazi prevalentemente ipogei ricavati per lo più in palazzi e ville signorili siciliane come riparo dalla calura estiva, in grado di intercettare l'aria fresca e l'umidità del suolo.

[3] Pavel Aleksandrovič Florenskij, tra i principali pensatori del Novecento, è stato un religioso, filosofo e matematico russo che influenzò anche la cultura artistica insegnando, tra il 1921 e il 1924, Teoria dello spazio al Vchutemas di Mosca culla del Costruttivismo russo e in cui insegnò, tra gli altri, anche l'architetto Ivan Il'ič Leonidov (1902-1959). Florenskij verrà fucilato in un gulag staliniano, nel quale era stato rinchiuso, alle isole Solovki, nel 1937.

[4] La frase riportata è tratta da *La prospettiva rovesciata*, frammento di un'opera più ampia sulla spazialità che costituì la base dell'insegnamento svolto al Vchutemas tradotta in italiano e pubblicata da Nicoletta Misler nel 1990 nella collana di Gangemi Editore diretta da Eugenio Battisti.

[5] Giulio Camillo, detto Delminio, fu un filosofo e letterato italiano che si dedicò per tutta la vita alla ideazione di un *Teatro della memoria*, inteso come opera costruita, ma di cui non fornì mai per iscritto una descrizione compiuta. La costruzione era pensata come una vera e propria macchina della memoria di cui venne costruito un modello in scala oggi perduto, che appariva come una sorta di teatro all'antica nella cui cavea una serie di cassette contenevano l'intera conoscenza umana secondo una disposizione complessa che avrebbe permesso ad un osservatore sapiente di rammentare concetti e immagini.

[6] Testo tratto da *La poétique de l'espace*, Puf, Paris 1957, il libro è stato pubblicato e tradotto in italiano con il titolo *La poetica dello spazio*, da Dedalo nel 1975.

[7] La rivista "Spazio" venne fondata da Luigi Moretti, romano, uno degli architetti italiani più importanti del Novecento, autore, tra l'altro, dell'edificio in corso Italia a Milano (1947). Uscì con continuità dal 1950 al 1953 periodo in cui si concentrarono i numeri più famosi. Il testo riportato è tratto dall'articolo *Strutture e sequenze di spazi*, pubblicato sul n. 7 del 1952.

[8] Il testo di Luigi Moretti è tratto dall'articolo *Eclittismo e unità di linguaggio*, pubblicato sul n. 1 di "Spazio" nel 1950.

English abstract

"La Rivista di Engramma" presents a short extract from the book *Architettura. La differenza italiana* by Alberto Ferlenga, published by Donzelli Editore in 2023. The book investigates the reasons for a crisis in the social role of the Italian architect in the world, taking up themes that the author has already been dealt with in essays and appeared scattered in magazines, exhibition catalogues, conference procee-

dings, books on the discovery of other architects, and project reports, reconfiguring them in a new guise. In this new form, these essays, rewritten and examined in depth on purpose and accompanied by all the bibliographical references, resonate like a warning to awaken the consciences of today's Italian architects so that they may come out of the "comfort zone" of a correct professionalism or an academicism that wearily repeats concepts that are no longer up-to-date from the point of view of critical elaboration.

keywords | Alberto Ferlenga; Architettura. La differenza italiana; Donzelli Editore.

An iconological approach to Giotto's allegory of Prudence and her mirror

Martina Cali

1. Introduction

By introducing the iconography of prudence as a woman holding up a mirror, Giotto also combined this symbol with three other emblems resulting in the motive of this allegory within the Scrovegni Chapel in Padua: a book, a Janus-face and a compass. My contribution does not intend to focus on the general visual tradition in the medieval representations of prudence as a virtue, mostly depicted – as it is here – within cycles of Vices and Virtues, and around which there is a wide and well known bibliography, but it will concentrate instead on the specific features and elements of this particular work of the Tuscan painter. The recent deciphering of the inscription underneath this image, which had generally been ignored, has enlarged our understanding of the individual attributes within the depiction of prudence. It has now become possible to analyse this allegory no longer only as an image *per se* but as a whole, together with the words reported in the inscription (Hamburger 2020; Hamburger, Roxburgh, Safran 2022; Kessler [2019] 2023, 7-12, 109-110, 247).

In this preliminary work, the contents of the inscription will be analysed to interpret the meaning of the allegory of prudence on the assumption that its significance is strictly related to ethical and moral concepts, which imbued late medieval culture and inaugurated a new anthropology. In fact, by interpreting the allegory taken as a whole, the investigation refers to the anthropological category of 'inner-directed man', which describes the attitude of early modern citizens in becoming more aware of having power over reality and autonomy of judgement.

To this purpose, the following contribution centers around the compass, at first contextualising its presence in relation to the mirror in the allegory, and then trying to draw its meaning from the inscription. Further reference will be made to some iconographical precedents of the image of the compass, while an explanation of how the symbolism of prudence's mirror was conceived will be made by referring to written sources from the thirteenth-century. This contribution can be considered the first attempt to investigate the etymological connection between the term *speculum* (mirror) and the verb *speculari* (to deliberate) as the key aspect for an iconological understanding of the allegory.

2. The mirror



1 | Giotto, Prudence; Scrovegni Chapel, Padua, ca. 1303-1304.

Before it was used by Giotto in the Scrovegni Chapel in Padua, c. 1303 – 1304, the metaphor of the mirror had already been recorded in this city by the notary Rolandino around fifty years before. Rolandino, who was born in Padua in 1200 and died there in 1276, obtained the officium magistratus at the University of Bologna in 1221. Between 1223 and 1239, he was a notary in Padua and teacher of grammar and rhetoric both at the Studio of Padua and, in the period when this was not active during the tyranny of Ezzelino da Romano, at some other schools. After 1239, Rolandino did not hold any office in the city. Later, he was the author of a *Cronica*, written in Latin, which describes a century of events in the Marca Trevigiana. In the prologue, Rolandino states that when he was twenty-three years old, he was asked by his father to continue working on a chronicle that the father had begun to draft. Many years later, when the Ezzelino's tyranny was over, some religious men invited Rolandino to narrate what had happened in the city. With the sources at his disposal - his father's and his own notes, as well as his own memories - Rolandino set to work and - in 1260 - completed this text, divided into twelve books (Zabbia 2017). In his public speech in April 1262, Rolandino used the metaphor of the mirror to exhort the Padovans to learn to be more prudent: *Et hec omnia esse debite discreti et sapientibus*

quasi speculum et lucerna, ut per flagella preterita, qui viderunt, precavere sibi cupiant et providere civitati sue prudenter et salubriter de futuris, quoniam scriptum est: Rumor de veteri facit et ventura timeri: Cras poterunt fieri turpia, sicut heri (Rolandinus de Padua ed. 2004, pp. 8-9, mentioned in Italian translation in Frugoni 2008, 280-81). Through his speech, he advised them to shine a light on the past and its present reflection, using the wisdom gained to prudently deal with what the future could bring, and protect both themselves and their city better from a repetition of the cruelty suffered from tyrants such as Ezzelino (see also Pisani 2006; Romano 2008).

Thus, within this context and up until the dawn of the fourteenth century, the mirror of prudence had been considered as a symbol of warning and a reminder to adopt a cautious approach to future events. From that time, prudence gradually started to become also a metaphor for self-knowledge (Hancock 1988, 240; Hartlaub 1951, 158-172). Unlike these scholars, however, who recall exclusively Socrates as first emblem of the narrative (and iconography) of self-knowledge triggered by the usage of a mirror, I intend to connect this narrative to the philosophical context which was spread in European countries just before Giotto's representation of prudence in Padua. This context might have prompted the elaboration of the metaphor of

the mirror as the process in which the intellectual and ethical spheres work, thus contributing to connotating the human nature as socio-political in relation to the ability to be future-oriented.

The gradual transition towards this meaning can be observed from a variety of other sources. In fact, Popular poems (i.e. Antonfrancesco Grazzini's *Canto degli specchiali*; Giovanbattista Gelli's *Canzona de' maestri di far specchi*; Ser Vettorino Creato de' Pucci's *Canzona de' Prudenti*), Family Registers or *Ricordanze* (i.e. *Sabba di Castiglione's Ricordi ovvero Ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione Cavalier Gerosolimitano, ne quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo; especially the Ricordo CXVII: Perché il vero non sta mai saldo all'i termini suoi*) and inventories in the sixteenth century provide evidence for the increased presence of mirrors in houses, usually in studies, and in private bathrooms as objects to encourage individual reflection and, consequently, self-improvement (Thornton 1997, 167-174; Syson, Thornton 2001, 37-77; it seems, however, that *ricordanze* were not that common and widespread in Venice; see Grubb 1994, 375-387). The presence of several attributes in the allegory of Giotto's prudence in Padua suggests that it is meant to hold the tension of opposing viewpoints and perspectives such as the future and the past, the front and the back, as well as the youth and the old age.

The words in the inscription provide, in fact, evidence to confirm that the mirror should be connected to the first of the two options: namely the future, the front, but also the youth (Ammannati 2017, 30). In fact, the inscription below the painting says:

Res et tempus summa cura agit[a]t Prudentia, / spec[u]letur [ut] futu[ra] [su]a providentia. / Sextu[s] [circu]mgi[r]at p[er]gens / sc[it]it f[u]turum spe[c]ulum / et antiqua vultus [v]ergens / [qu]o transit [s]e[c]ulum

Prudence considers facts and time with great attention, to foresee the future. The compass needle moves around, to indicate the direction. The mirror knows the future, while the man's face is looking towards the past (translation by the author)

The first part of this inscription is a general definition of prudence; in the second part, an explanation of the meaning of the three symbols is given: the compass, the mirror and the Janus-face. However, no reference to the book is made. In addition, the inscription explicitly refers to the future (*futurum*) and to 'future events' (*futura*), whereas the Janus-like figure looks back towards 'past objects and deeds' (*antiqua*) as well as towards the past itself (*seculum*) (Frazer 1913, 384-385; Hancock 1988, 191; Pfeiffenberger 1966, 3, 10).

As a certain emphasis is placed on the skill of prudence to predict the future, consequently the mirror has long been seen as a mere symbol of foresight. In the end, the image of a mirror became in fact one of the main attributes through which the allegory of prudence was identified and recognizable throughout the early modern era (Hancock 1988, 112). Over time, scholars have continued to take this traditional association for granted, thus omitting to explore the

symbol of the mirror in its relationship with other emblems in the allegory (Lollini 2017). Consequently, this paper will investigate another attribute, namely the compass, as a springboard to better understanding the meaning of the mirror in the narrative of the allegory. Thanks to this approach, it will become clear how the interpretation of the ability of the mirror to foresee the future derives from the methodological principles bestowed on it by the function of the compass.

3. The compass



1 | French illuminator, God Architect of the world; Bible moralisée, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Vindobonensis 2554, c. Iv, ca. 1225-30.

As for this emblem, the words in the inscription report that its 'needle moves around, indicating direction', thus suggesting that this emblem does not necessarily need to be interpreted as present-time related like many would be tempted to do. Scholars suggest that the meaning of the compass in the allegory may derive from Thomas Aquinas (Pfeiffenberger 1966, V:5-V:6; see also Tachau 1998; Friedman 1974), nonetheless I argue that the contents of the inscription may have drawn inspiration from Cicero's *De officiis* as well (*De Officiis*: I.4.11). A passage of this text, in fact, focuses on the ability of human beings to embrace – in their understanding of time – the past, the present, and even the future. According to Cicero, this ability distinguishes humans from animals:

Sed inter hominem et beluam hoc maxime interest, quod haec tantum, quantum sensu movetur, ad id solum, quod adest quodque praesens est se accommodat, paulum admodum sentiens praeteritum aut futurum. Homo autem, quod rationis est particeps, per quam consequentia cernit, causas rerum videt earumque praegressus et quasi antecessiones non ignorat, similitudines comparat rebusque praesentibus adiungit atque adnectit futuras, facile totius vitae cursum videt ad eamque degendam praeparat res necessarias.

But the most marked difference between human beings and beasts is this: the beast, just as far as it is moved by the senses and with very little perception of past or future, adapts itself to that alone which is present at the moment; while man – because he is endowed with reason, by which he comprehends the chain of consequences, perceives the causes of things, understands the relation of cause to effect and of effect to cause, draws analogies, and connects and associates the present and the future – easily surveys the course of his whole life and makes the necessary preparations for its conduct (translation ed. Miller, 12-13)

Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia. Partes eius: memoria, intellegentia, providentia. Memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; intellegentia, per quam ea perspicit, quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est

Prudence is the knowledge of what is good, what is bad and what is neither good nor bad. Its parts are memory, intelligence, and foresight. Memory is the faculty by which the mind recalls what has happened. Intelligence is the faculty by which it ascertains what exists. Foresight is the faculty by which it is seen that something is going to occur before it occurs (translation by the author)

This is to show that it could be seen as reductive to exclusively apply the three dimensions of time to the medieval iconographical rendering of the allegory of prudence. How about the meaning of the book, if the other three attributes are supposed to signify the three dimensions of time?

In the light of the above, I will make an attempt to infer the meaning of the compass by examining some of its figurative precedents. The compass belongs to a visual tradition that dates back to the thirteenth century. Two illuminations within the *Bible moralisé* of this period show the Creator of the world as an architect who traces the circumference of the Earth using a compass (Lowden 2000). Since ancient times, the circle has been considered the geometrical figure *par excellence* because of its intrinsic perfection. According to medieval belief, this is demonstrated by the fact that all shapes can fit within its circumference. In line with this belief, even the medieval Latin word for 'compass' (*sextus*) reflects the completeness reached by the circle by means of the tool that traces it. Indeed, the term *sextus* – literally indicating the sixth part of something – refers to the fact that the hexagon's sides within the circle that the compass traces have the same measurements as the circle's radius. Thus, the semantic field to which the *sextus* refers is that of precision and accuracy, even of 'intelligence' and rationality to a certain degree. All these properties would have been more definitively associated with this attribute in the iconography of the sixteenth and seventeenth century (For instance, in *Cesare Ripa's Iconology*, the compass is a symbol for all mathematical sciences; see Corrain 2016, 113-130).

Therefore, these illuminations show evidence of the compass in Giotto's allegory being an iconographic constant rather than a novelty in artistic renderings of an allegory. In this way, it could be inferred that also the words in the inscription relating to the compass in Giotto's allegory could be interpreted as identifying this tool as intended to have an instructive and guiding



2 | French illuminator, God Architect of the world; Bible moralisée, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Vindobonensis 1179, c. 1v, ca. 1225-30. Furthermore, in another passage (*De Inventione*: II, 160) Cicero explicitly refers to three faculties (memory, intelligence and foresight) as constitutive parts of prudence:

role. Thus, it seems as if the figure of the compass represented in the illuminations could be applicable to prudence's allegory, and as if the compass could be identified as a tool responsible for both the creation of the physical world by God as well as of the ethical life by prudence.

4. Circularity and synderesis

In a very general sense, Pfeiffenberger was right to suggest that Prudentia's compass could be traced back to Thomistic philosophy. But it is perhaps too reductive to read the meaning of this emblem in purely intellectual terms. The 'measured judgement' of Prudence is a rational judgement but of a kind tempered by the ability to envision the future – as the words of the inscription emphasise. And the acquisition of this awareness can only be provided by experience, not by mere rational judgement – as Aristotle also said in his *Nicomachean Ethics*. This is the most important classical lesson conveyed by the allegory. In the same century in which the iconography of God as architect of the world was conceived, Albertus Magnus and his pupil Thomas Aquinas, by drawing on the Aristotelian tradition, both emphasise the function of practical reason (*ratio practica* – another name given to prudence), whose one constitutive part is called *synderesis*. According to these scholars, *synderesis* is a disposition (*habitus*) strictly related to the way in which prudence itself works (Payer 1979, 66). Indeed, its dynamic consists of a practical syllogism, whose ultimate result (or 'conclusion') is to enable individuals to make decisions. The major premise of a practical syllogism states the first principles of natural law, which are the basic cognitive contents of prudence. The minor premise ponders (*conferre*) the universal principles stated in the major premise with a particular willingness to act in a certain way or to make choices. Finally, the conclusion enables them to act in the specific way established in the previous part of the syllogism (Payer 1979, 62).

On his side, Thomas Aquinas assumes that the first principles of natural law are universal, in the same way as those which are the foundation of scientific knowledge. He also claims that *synderesis* is the natural capacity through which human beings gain knowledge of the first moral universal principles, which then guide them in decision making and in behaving. This means that *synderesis* bestows on prudence the knowledge of the principles, and the general criteria that govern judgment, choice and moral action. Therefore, Thomas Aquinas believes that the main function of *synderesis* is to provide the first general orientative principles of choices and actions: 'Synderesis movet prudentiam sicut intellectus principiorum scientiam' / *Synderesis moves prudence as understanding of principles moves discursive reasoning* (*Summa theologiae* [hereafter: ST] II, II; q. 47, a 6 (3)).

In his subsequent *Commentary on the Nicomachean Ethics by Aristotle*, Thomas Aquinas draws on the Stagirite to embellish the definition of prudence with the metaphor of the architect. This image narrows prudence's task to being the architect of all human deliberations and actions. In fact, architectonic prudence expresses itself as a legislative-related entity in the political dimension, serving also as a general model of how this virtue can be applied in private deliberations, by suggesting what action to take. Indeed, 'Unde principes imponentes legem suis subditis ita se habent in civilibus sicut architectores in artificialibus'. / Rulers imposing

a law are in civic matters as architects regarding things to be built. Because of this, positive law itself (that is, right reason according to which rulers frame just laws) is called architectonic prudence (Commentary on Aristotle's *Nicomachean Ethics* VI, 7, 1197).

The orientative function played by *synderesis* as a constitutive part of prudence fits with the statement regarding the compass as a tool which 'indicates direction' in the inscription below Giotto's Paduan rendering of prudence. In the practical and social sphere, this means that although the natural laws dictated by tradition handed down from the ancestors (in other words, the past as it figures in the allegory) might seem to be the exclusive guiding principles of action, reason (or the compass, in the iconographic rendering) applies intelligence to remembrances and dictates new rules on how to best act in preparation for the future.

5. Circularity and the mirror

It is now worthwhile trying to understand why prudence focuses on carefully studying herself in the mirror instead of studying the book open in front of her, particularly since she is depicted sitting at a scholar's desk in a study. Another possible juxtaposition between the mirror and the compass will therefore be analyzed: the circle echoed in the frame of the mirror as well as the shape drawn by the compass. This part of the analysis will shed a light on how the compass could be elevated to a symbol of the speculative intellect and to the ideal shape that it imprints on the practical intellect – symbolized by the mirror. As a consequence of this interpretation, a connection can be traced between the words *speculum* and *speculetur* in the inscription below the allegory of Giotto's prudence.

According to medieval scholars, the activity of thinking (*speculatio*) is understood to be circular. Dante's *Convivio* provides evidence of this, as he states that 'l'anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello, rivolgendosi sopra se stessa e di se stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare' / The philosophic soul not only contemplates the truth but, moreover, it contemplates its own contemplation and the beauty of that act as well, by turning back its glance upon itself and becoming enamored of itself by reason of the beauty of its first contemplation (*Convivio* IV, II, 18; translation from the *Princeton Dante Project edition*).

In other words, Dante here describes philosophising as a simultaneous acquisition of knowledge and self-knowledge. This notion had already been theorised in the *Liber de Causis*, a treatise translated into Latin from Arabic in the twelfth century, which contains aphorisms from Proclus and Plotinus as well as short comments about them. The aphorism number XIV (XV) describes human thought as capable of acquiring awareness and self-awareness:

Omnis sciens qui scit essentiam suam est rediens ad essentiam suam reditione completa. Quod est quia scientia non est nisi actio intellectibilis. Cum ergo scit sciens suam essentiam tunc redit per operationem suam intellectibilem ad essentiam suam et hoc non est ita nisi quoniam sciens et scitum sunt res una quoniam scientia scientis essentiam suam est ex eo et ad eum. Est ex eo quia est sciens et ad eum quia est scitum. Quod est quia propterea quod scientia est scientia scientis et sciens scit essentiam suam est eius operatio rediens ad essentiam suam. Ergo sub-

stantia eius est rediens ad essentiam ipsius iterum. Et non significo per reditionem substantiae ad essentiam suam nisi quia est stans fixa per se non indigens in sui fixatione et sui essentia re alia rigente ipsam quoniam est substantia simplex sufficiens per seipsam (*Liber de Causis*, XIV [XV]).

Now, the idea of turning intellectual activity inwards (*redire*) harks back to the metaphor of the mirror. Dante, again, associates the mirror with the primacy of contemplative life over active life (Rossi 2013, 208). In the twenty-seventh Purgatory Canto he mentions Rachel and Leah, two sisters presented in the Bible, more precisely in the *Book of Genesis*, as Jacob's wives. Rachel is described as a woman who assiduously contemplates her reflection in the mirror, while Leah is described as continually searching for flowers to make a garland for herself:

Per piacermi a lo specchio, qui m'adorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'adornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga (*Purgatorio* 27, 103-108).

To please myself when at my mirror, I adorn me here; / but never doth my sister Rachel leave / her looking-glass, but sits there all day long. / Her pleasure is to see her lovely eyes, / as mine is to adorn me with my hands; seeing contented her, and doing, me (translation ed. Langdon, 1920).

Dante dreams of encountering the two sisters. After dreaming of Rachel contemplating her own reflection in the mirror, the poet concludes that he must now leave the sublunar bodily world, the material dimension, in order to turn his attention towards an intransient reality. Dante prepares for the imminent vision of God, and, therefore, Rachel's gaze and 'contemplative life' gain the upper hand over Leah's practice of virtues, in other words over 'active life'. By using these images, Dante makes reference to the rational analysis developed by Albertus Magnus and Thomas Aquinas; and by employing their terminology, he describes the philosophical path to reaching the truth as a mystical ascent to God (Rossi 2013, 208).

The iconography of prudence could thus be considered the transposition into a philosophical perspective of the image of the inner path culminating in the acquisition of truth. This path consists of the circle of acquisition of intellectual virtue and the simultaneous turning inwards by the individual to acquire self-knowledge in order to be enabled to understand how to behave. This inner path is also described in two philosophical treatises of the thirteenth century, in which the symbolism of prudence's mirror has unremarkably a moral emphasis. The first source is the epic allegorical poem by Alain de Lille entitled *Anticlaudianus*. It deals with the journey undertaken by Prudence, also known as *phronesis* (from Greek), and by her sister Reason. They are travelling to God's palace to ask him to add a soul to the body of the perfect man (*Juvenis*) they have already created, with the aim of saving mankind from its fall. At the moment when prudence reaches the edge of the universe and is about to enter God's palace, she starts to waver, dazzled by her increasing awareness of the magnitude of his divine power in proportion to her own abilities. The reality of God's greatness increasingly overwhelms her. Even though prudence is powerful, nevertheless she is a human virtue and welcomes the help that Theology gives her. However, more support is needed from theology's sister – Faith

– to help prudence. In this way, faith offers prudence a mirror, through which she regains her strength and is finally able to reach God's palace. This happens because the mirror's function is to show the seminal reasons or primary causes that govern the human world, making it possible for prudence to distinguish between good and evil.

Hoc speculum mediator adest, ne copia lucis / Empiree, radians visum, depauperate usum. / Visus in hoc speculo respirat, lumen amicum / Invenit et gaudet fulgens cum lupine lumen. / Cernit in hoc speculo visu speculante Sophia, / Quicquid divinis in se complectitur orbis (Alain de Lille, *Anticlaudianus*: VI, 116-133).

In this mirror is reflected everything which the fiery region encompasses: in it shines clear everything which the heavenly universe holds. [...]. By using this mirror her eyes are able to recover, find a kindly brightness and enjoy the clear, gleaming light. As her eyes explore the mirror, phronesis sees there all that the divine world embraces. As her eyes explore the mirror, Sophia [Phronesis] sees there all that the divine world embraces (translation ed. Sheridan 1973, 160).

Another text dealing with prudence and the creation of the universe is Bernardus Sylvestris's *Cosmographia*. More precisely, this poem contextualizes three symbols which will be important for the future characterisation of the allegory of prudence: the mirror of providence, the book of memory and the table of fate; but it is providence – not prudence yet – who donates her mirror to Urania to guide this character in the task of creating a new human soul. This soul should be modelled on the existing one but with the addition of the edifying power of virtues. The mirror contains providence's wisdom, as well as her knowledge of the cosmic and timeless totality enjoyed by men in their original condition, before the fall. Urania and providence now intend to use it to save humanity and return mankind to its original state.

Erat igitur speculum Providentiae, cuius magna admodum circumferentia, intermina, latitudo, extensa semper facies, perspicuus introspectus ut, quas olim contineret imagines, non rubigo deterreret, non deleret antiquitas, non turbaret incursus. Vivebant idea, vivebant exemplaria nullo nata in tempore nolloque in tempore deisitura. Speculum igitur Providentiae mens aeterna, in qua sensu alle profundissimus, in qua rerum genitor extortorque omnium intellectus. Erat in exemplaribus invenire simulacrum, cuius velis generis, quale, quantum, quando et quomodo proventurum (Bernardus Silvestris, *De mundi universitate libri duo sive megacosmus et microcosmus*, vv. 19-31)

The Mirror of Providence was of vast circumference and boundless breadth, its surface extending forever, its shining glass such that whatever reflections it had once received no rubbing might erase, nor age make faint, nor destruction mar. There lived ideas and exemplars, not born in time and destined not to pass away in time. This mirror of providence is the eternal mind, in which resides that unfathomable understanding, that intellect which is the creator and the destroyer of all things. Among the exemplars might [be] discovered the model of anything, of whatever sort, and its quality and quantity, and when and how it had come to be (translation ed. Winthrop 1973, 114-115)

The source for the narrative scheme of Bernardus Silvestris's *Cosmographia* is one of the most beloved texts from late antiquity culture, whose resonance survived throughout the Middle

Ages: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* by Martianus Capella. This tale reveals how Urania's mirror bestows upon the soul the ability to know itself: 'Uranie autem praenitens speculum, quod inter donaria eius adytis Sophia defixerat, quo se renoscens etiam originem vellet exquirere, clementi benignitate largita (Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 1,7 (4.20-22) / Urania, with kind generosity, bestowed upon her a gleaming mirror, which Sophia had placed amongst her gifts in her rooms, so that Psyche, recognizing herself, would also decide to seek out her origins (translation by Winthrop; see Winthrop, 1973, 24-28).

There are certainly some resemblances between Giotto's circular shape of the mirror and the movement of the intellectual process. Thus, the compass-and-mirror relationship could well be the key to decoding the allegory of prudence and interpreting the words in the inscription. Therefore, the insight into understanding Giotto's painting lies in the relationship traced between the symbols of the compass and the mirror. The precedence of speculative life over active life is thus due to the fact that active life is brought back within the sphere of contemplation, which governs decision-making as well as behaviour.

This interpretation also sheds new light on the anthropological understanding of temporality as the main theme in the inscription of prudence. A quick look at the early medieval culture helps to better comprehend this idea as it shows the transition in the perception of human behavioural facets.

6. Conclusion

Moral discourse was originally developed by the Church Fathers as part of their commitment to the Church, which tried to strengthen control over social attitudes, thus contributing to the creation of moral typologies. This discourse focused on the act of confession, as dictated by the Fourth Lateran Council (1215) and on the Final Judgment as the eschatological alternative between salvation and damnation. Consequently, the didactic intent of paintings and moral treatises of the period was to illustrate the *Quattuor Novissima*, that are the ultimate realities encountered at the end of life: Death, Judgment, Eternal Glory or Hell. Instead, in Italian communes of the fourteenth century, moral discourse started to be inscribed within the political context. This furthered the transition towards new representations of moral typologies with particular focus on the description of vices and virtues, and on the four cardinal virtues as no longer part of the religious sphere, but also of the political discourse (as Frugoni has appropriately pointed out, the building that houses the famous Giotto's cycle within the Scrovegni Chapel, far from being a mere private religious place, was in fact a church open to a large audience and also a major pilgrimage hub, Frugoni 2008, 38)

Among these virtues, prudence and justice played a central role in the moral and juridical reflection, as they bind together moral perspective and social order. The allegory of prudence, in particular, has imbued Italian humanistic culture. Through this allegory, the mirror's metaphor became a sign of self-awareness, pragmatism and civic responsibility. It is rare to find this metaphor with such a meaning in religious iconography, which instead focused on the mirror as a symbol of the vanity of earthly life (Taddei 2022; Baschet 2000, 225-260; Katzenellenbogen

1939, 73, 83; Del Monaco 2018, 129-130; Donato 1995; 316-318; Marrow 1983, 154-165). Other examples that I have found are the detail in the fresco of the *Last Judgment* and *Inferno* by Buffalmacco in the Camposanto of Pisa (1336-1341) and the *Vanagloria* in the *Allegory of Bad Government* by Ambrogio Lorenzetti in the Palazzo Pubblico in Siena (Sala dei Nove), ca. 1338/39. In the latter fresco, an allegory of prudence without mirror also appears, even though she holds an inscription containing the words 'preteritum, presens, futurum' (past, present, future) (See Donato 1995; 316-318); for an example from a miniature of the thirteenth century see Marrow 1983, 154-165).

Thus, by choosing to paint an allegory of prudence in which this personified virtue holds a mirror to her face, Giotto insisted on establishing the anthropological dominance of the front, the future, the new, and the young in humanistic culture. The importance of the mirror therefore lies in its suggestion of a faith in the future, which is now perceived as a dimension of time fully manageable by mankind through the governance of prudence and practical reason upon their moral lives.

This transformation in the perception of mirrors as tools of moral improvement occurs also in literature, where the mirror is no longer seen as a symbol with a warning and didactic meaning. This latter sense attributable to mirrors was instead traditionally present in a genre of writings called *Specula*, widespread in the middle ages, and partly also in the early modern era (Booz 1913; Röder 1933; Eler 1971, 1361-1362; Darricau 1980, 1303-1312; Schmidt 1980, 1292-1295; Montanari 1984, 81-103; Senellart 1995; Berges 1952, Hadot 1972, 555-632; Grabes 1973; Stammen 1996, 495-507; Foucault 2004, 88; De Benedictis 1999; Anton 2006). *Specula* served in particular to transmit a value through the example of someone who had embodied it, thus becoming a behavioural reference point for the social-cultural type of tradition-directed individual. On the contrary, with the emergence of the allegory of prudence, the mirror confirms the transition to a more modern set of ethics that perceived this artefact as a tool for self-knowledge related to the socio-cultural type of inner-directed individuals, therefore, strongly hinting at the pre-eminence of the temporal category of the future over that of the past, and of rational choice over collective consciousness in early modern anthropology (Riesman, Glazer, Denney 2001; Goldberg 1985, 138-140). This attitude differentiates itself from that of so-called 'tradition-directed man', more in line with early medieval anthropology, which was bound to a system of values dictated by rules repeated from generation to generation.

To conclude, it does no longer matter to ask whether the emblem of the book in Giotto's allegory of prudence recalls the Bible and its elaborations, such as the *Moralisées* containing the illuminations of God as the architect of the world, or whether this emblem is meant to echo a *Speculum*-like text. What matters here is that, at the dawn of the fourteenth century, prudence does not read it, nor is her countenance turned into it. Instead, what is worth further investigating is why prudence is represented as looking at a tool that reconciles moral knowledge (*speculum*) with rational accuracy (*speculator*), thus sealing the beginning of a new mindset in the early modern world.

Bibliographical references

Adalbert 1971

E. Adalbert, *Fürstenspiegel*, Vol. I, in E. Adalbert, E. Kaufman, S. Wolfgang, *Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte*, Aachen 1971, 1361-1362.

Ammannati 2017

G. Ammannati, *Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, Pisa 2017.

Anton 2006

H. Anton, *Fürstenspiegel des frühen und hohen Mittelalters*, Darmstadt 2006.

Baschet 2000

J. Baschet, *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in C. Casagrande, S. Vecchio (ed), *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000, 225-260.

Booz 1913

E. Booz, *Die Fürstenspiegel des Mittelalters bis zur Scholastik*, Freiberg 1913.

Benjamin 1085

G. Benjamin, *The mirror and man*, Charlottesville 1985.

Corrain 2016

L. Corrain, *Per una semiotica degli attributi. Gli strumenti di misurazione nell'Iconologia di Ripa*, in S. Maffei (a cura di), *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, Napoli 2016.

Darricau 1980

R. Darricau, *Miroirs des princes*, in *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique. Doctrine et histoire*, Vol. X, Paris 1980, 1303-1312.

De Benedictis 1999

A. De Benedictis, *Specula principum*, Frankfurt am Main 1999.

Del Monaco 2018

G. del Monaco, *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*, Bologna 2018

Donato 1995

M.V. Donato, *L'Allegoria del malgoverno*, in E. Castelnuovo 1995 (ed), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milano 1995.

Foucault 2004

M. Foucault, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France, 1977-78*, London 2004.

Friedman 1974

J.B. Friedman, *The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages*, "Traditio", 1974; Vol. 30, 419-429.

Frazer 1913

J. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Part I: The Magic Art and the Evolution of Kings*, Vol. II, London 1913.

Frugoni 2008

C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008.

Grabes 1973

H. Grabes, *Speculum, Mirror und Looking-Glass: Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur*, Tübingen 1973.

Grubb 1994

J.S. Grubb, *Memory and identity: Why Venetians didn't keep ricordanze*, "Renaissance Studies" Vol. 8 No. 4, 375-387.

Hamburger 2020

J.F. Hamburger, *Diagramming Devotion. Berthold of Nuremberg's Transformation of Hrabanus Maurus's Poems in Praise of the Cross*, Chicago 2020

Hamburger, Roxburgh, Safran 2022

J.F. Hamburger, D.J. Roxburgh, L. Safran (eds.), *The Diagram as Paradigm. Cross-cultural Approaches*, Washington, DC 2022.

Hadot 1972

P. Hadot, *Fürstenspiegel*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Ravenna 1972, 555-632.

Hancock 1988

P.M Hancock, *Transformations in the Iconography of the Mirror in Medieval Art*, Atlanta 1988.

Hartlaub 1951

G.V. Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951.

Katzenellenbogen 1939

A. Katzenellenbogen, *Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, "Studies of the Warburg Institute" 10 (1939).

Kessler [2019] 2023

H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte [Experiencing Medieval Art]*, Toronto 2019], trad. it. di G. Confortin e F. Lollini, Roma 2023.

Langdon 1920

C. Langdon, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. The Italian Text with a Translation in English Blank Verse and a Commentary*, vol. 2, Cambridge 1920.

Lollini 2017

F. Lollini, 'Quasi stupida laetitia': *Stultitia e Prudentia nella Cappella Scrovegni: una postilla*, "La rivista di Engramma" n. 149, settembre 2017.

Lowden 2000

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralisées*, State College 2000.

Marrow 1983

H.J. Marrow, *In desen speigell: A New Form of 'Memento Mori' in Fifteenth-Century Netherlandish Art*, in A.M. Logan (ed.), *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Groningen 1983, 154-165.

Montanari 1984

G. Montanari, "Speculum" medievale: nota di Iconologia speculativa, in B. Bandini, D. Baroncelli (a cura di), *Fallit imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, Ravenna 1984, 81-103.

Payer 1979

J. Payer, *Prudence and the Principles of Natural Law: A Medieval Development*, "Speculum" Vol. 54, n. 1, January 1979.

Pisani 2006

G. Pisani, *Le figure allegoriche dipinte da Giotto sopra la porta laterale d'accesso alla Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova" XCV (2006), 67-77.

Pfeiffenberger 1966

S. Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Bryn Mawr 1966.

Riesman, Glazer, Denney 2001

D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*, New Haven e London 2001.

Romano 2008

S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008.

Röder 1933

J. Röder, *Das Fürstenbild in den mittelalterlichen Fürstenspiegeln auf französischem Boden*, Emsdetten 1933.

Rossi 2013

P.B. Rossi, *Vita attiva / Vita contemplativa: l'ideale etico e civile di Gasparo Contarini, Venezia 1542* in A. Fidora, A. Niederberger, M. Scattola (eds.), *Textes et études du Moyen Age*, 68: 'Phronesis - Prudentia - Klugheit. Das Wissen des Klugen in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit. Il sapere del saggio nel Medioevo, nel Rinascimento e nell'età moderna, Porto 2013, 203-226.

Schmidt 1980

M. Schmidt, *Miroir*, in *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique. Doctrine et histoire*, Vol. X, Paris 1980, 1292-1295.

Senellart 1995

M. Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris 1995.

Singleton 1936

C. Singleton, *Canti carnacialeschi del Rinascimento*, Bari 1936.

Stammen 1996

P. Stammen, *Fürstenspiegel*, in G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. III, Tübingen 1996, 495-507.

Syson-Thornton 2001

L. Syson, D. Thornton, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001.

Tachau 1998

K.H. Tachau, *God's Compass and Vana Curiositas: Scientific Study in the Old French Bible Moralisée*, "The Art Bulletin", Mar. 1998, Vol. 80, No. 1, 7-33.

Taddei 2022

I. Taddei, *La Prudence au pouvoir. Florence, xive-xve siècles*, Paris 2022.

Thornton 1997

D. Thornton, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven and London 1997.

Wilhelm 1952

B. Wilhelm, *Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters*, Stuttgart 1952.

Winthrop 1964

W. Winthrop, *The Cosmographia of Bernardus Silvestris*, New York and London, 1973.

Zabbia 2017

M. Zabbia, *Rolandino da Padova*, in *Dizionario Biografico Treccani degli Italiani*, Volume 88, 2017.

Sources

Albertus Magnus, *Super Ethica commentum et quaestiones*, in W. Kubel (ed.), *Opera omnia*, 14,1, Munster, 1968/1972.

Alan of Lille, *Anticlaudianus*, or *The good and perfect man*, translation and commentary by James J. Sheridan, Toronto 1973.

Bernardi Silvestris De mundi universitate libri duo sive megacosmus et microcosmus, Frankfurt am Main, 1964, 57, vv. 19-31.

Cicero, *De Officiis*, ed. Miller, Harvard 1975.

Cicero, *De inventione*, ed. H.M. Hubbell, Harvard [1952] 2014.

Dante, *Convivio* IV, ii, 18.

Rolandinus de Padua, *Vita e morte di Ezzelino da Romano: cronaca*, a cura di F. Fiorese, Milano 2004.

Sabba di Castiglione, *Ricordi ovvero Ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione Cavalier Gerosolimitano, ne quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo*, Venezia 1564.

Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, ed. *Corpus Thomisticum*. S. Thomae de Aquino *Opera Omnia*, recognovit et instruxit Enrique Alarcón automato electronico Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes a MM A.D., <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>

Thomas Aquinas, *Sententia libri Ethicorum*, ed. R. A. Gauthier, Rome 1969.

Thomas Aquinas, *Commentary on Aristotle's Nicomachean Ethics VI, 7, 1197*, translated by C. I. Litzinger, Chicago 1964.

English abstract

The essay constitutes a first investigation on the etymological connection between the noun *speculum* (mirror) and the verb *speculari* (to deliberate), used here as key to the iconological interpretation of the allegory of *Prudence* in the Scrovegni Chapel in Padua. Using the recently deciphered inscription beneath it, as well as studies on the relationship between text and image, Giotto's *Prudence* is analysed as a whole, comprised by the image, the words explaining the meaning of its attributes and the system of reciprocal relations between those attributes. The mirror, depicted for the first time by Giotto as an attribute of *Prudence*, is tightly connected to late-mediaeval ethical and moral concepts. The whole allegory is interpreted through the anthropological category of the 'inner-directed man', to describe the Modern Age citizen as

an agent of deliberative control on political reality. Furthermore, the iconographic precedents of the image of the prospector will be investigated, as well as the ideation of the mirror symbolism through the analysis of 13th century texts.

keywords | Prudenza; Giotto; Padova; Mirror; Iconology.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

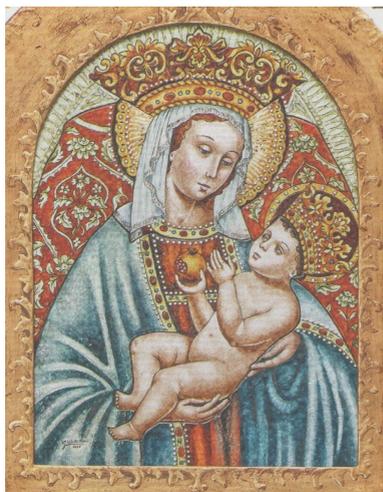
Una, nessuna, molteplici Madonne del Salice

Un'immagine e i suoi riflessi

Lorenzo Gigante

Nel 1984, senza grandi clamori, l'immagine nota come *Madonna del Salice* scompariva dalla basilica di San Giorgio fuori le mura a Ferrara, rubata da ignoti e mai più – a oggi – recuperata (si veda la scheda di Maria Elisabetta Ancarani e Martina Caroli in Caroli, Orselli, Savigni 2013, 154-156, oltre a quanto citato nel corso del testo). Il furto non avrebbe però messo fine alla devozione degli abitanti della zona, così come, oltre un secolo prima, il culto non era cessato per la soppressione dell'oratorio dedicato all'immagine, avvenuta nel 1804. Sono, queste, solo le ultime traversie che la *Madonna del Salice* si è trovata ad affrontare nel corso di oltre cinquecento anni.

La devozione persistente per l'immagine rende, senza dubbio, ciò che attualmente si trova sull'altare un'"autentica" *Madonna del Salice*: paradossalmente essa è, e allo stesso tempo non è, l'immagine che nel 1502 miracolò un passante sulle rive del Po. La tavoletta in ceramica che oggi sostituisce ciò che fu rubato nel 1984 [Fig. 1] tramanda il disegno di quel che – si vedrà – le fonti antiche raccontano come un oggetto materialmente diverso. Disegno: rappresentazione grafica di un oggetto, reale o immaginario; ma anche, nel senso vasariano, quasi l'idea stessa di un'opera d'arte. L'attuale *Madonna del Salice*, nel suo essere oggetto di devozione e, contemporaneamente, riproduzione e raffigurazione di un oggetto scomparso, sembra rientrare appieno nella definizione. Ma anche l'originaria *Madonna del Salice*, di cui non resta oggi neppure una fotografia, poteva evidentemente ricadere – seppur sotto altre sfumature – sotto il medesimo termine. Gualtiero Medri, nella sua guida di Ferrara del 1933, la descrive sul secondo altare di destra della chiesa di San Giorgio, come "piccolo disegno del quattrocento" (Medri 1933, 234). Più strana la recente definizione, riferita all'attuale formella in terracotta, di "moderna copia di una pregevole pittura lignea del Cinquecento, che rappresentava la Vergine con il Bambino" (Emanuela Astori in Roveroni et al. 2000, 70). Non si tratta delle uniche contraddizioni riscontrabili nei segni che la prima immagine ha lasciato dietro di sé, che le fonti antiche identificano, concordi, come un'immagine xilografica (come anche gran parte della letteratura moderna, si vedano Pezzoli in Adani et al. 1987, 221; Maria Elisabetta Ancarani e Martina Caroli in Caroli, Orselli, Savigni 2013, 155).



1 | M. (?) Miani, *Madonna del Salice*, ceramica, post 1984 (da un modello degli inizi del XVI secolo), Ferrara, Basilica di San Giorgio fuori le Mura.



MIRACOLOSA IMMAGINE
DELLA
B. V. DEL "SALICE"
VENERATA
NELLA CHIESA DEI MONACI
BENEDETTINI OLIVETANI
di S. GIORGIO (Ferrara)

2 | *Miracolosa immagine della B.V. del "Salice"*, santino su carta, 1941, Ferrara, collezione Fabbri.

Segni come memorie: un oratorio e i suoi documenti

Perduta l'immagine, perduto il suo antico scrigno, le testimonianze sulla storia della *Madonna del Salice* sono affidate essenzialmente alle fonti, a cominciare dalla guidistica storica. Difficilmente, oggi, nel pacifico quartiere che circonda la chiesa di San Giorgio, si percepirebbero i segni di un travagliato rapporto con il vero protagonista del paesaggio cinquecentesco: il fiume, quel Po che, sfiorando a Sud la città, ne costituiva allo stesso tempo difesa, ricchezza, ma anche una costante minaccia. Per la maggior parte del tempo, il corso d'acqua scorreva placidamente nel suo alveo, delimitato da argini. Sapendo che la portata poteva mutare in misura significativa, l'uomo li aveva innalzati ben distanti tra loro, lasciandovi in mezzo un'ampia zona golenale, ricca di terreni alluvionali, destinata a lasciare sfogo alle piene del fondamentale, quanto imprevedibile, fiume: non già il tranquillo canale che attraversa oggi un'area urbanizzata, ma un 'vicino' irrequieto, pronto a rotte disastrose per quella stessa popolazione che, nel resto dei giorni, da quelle rive traeva protezione, nutrimento, ricchezza ed energia.

Così, il fiume portava alle soglie della città una zona liminare, quella golena, altrimenti detta *Schiappa*, abitata per lo più da arbusti e alberi, piantati allo scopo di irrobustirne i terreni. Luoghi familiari a chi, come i contadini o i mercanti delle campagne circostanti, sfruttava gli argini come strade per spostarsi da e verso i mercati cittadini. È qui che, presi per mano da Marc'Antonio Guarini, nostro Cicerone nella Ferrara seicentesca, ci saremmo imbattuti nell'Oratorio del Salice. È all'autore del *Compendio Historico delle Chiese di Ferrara*, edito nel 1621, che si deve infatti la prima descrizione della storia e dell'Oratorio del Salice, a distanza ormai di più di un secolo dai miracolosi fatti del 13 giugno 1502.

L'Oratorio della Madonna del Salice è così nominata per una Immagine di lei in una carta impressa, ed ad un salice affissa dietro la riva del Pò oltre alla Città, dove era una Schiappa, che perciò anche con tal nome viene addimandata la Madonna della Schiappa, alla cui Immagine raccomandatosi con puro affetto in passando un tal Contadino da Villa nuova di Donore nominato Giovampietro Farolfo, che era molto travagliato da una rottura ne gli intestini subito ne ricevette la intiera sanità a' 13 di Giugno, giorno della festività di Sant'Antonio de Pa-

dova, in segno di che discioltosi il cinto, che perciò portava lo appese con gran riverenza, e lagrime ad un ramo del detto Salice, incominciòvi il medesimo giorno a concorrervi di molta gente, ed ad accrescersi la divozione, della quale indotto Hercole Strozzi Giudice de'Savi ottenne dalli Monaci di san Giorgio il poter ivi edificare il presente Oratorio, si come effettuò per istromento rogato da Bartolomeo Codegori sotto il 26 Maggio [1503], vedendosi tuttavia nella volta di esso il ritratto di lui al naturale in atto supplichevole, e divoto, includendo dentro ad esso il medesimo Salice con la stessa Imagine, la quale così bella si dimostra, come s'oggi di fosse stata impressa, sì come avviene del detto Salice ov'ella sta affissa, il quale stà tuttavia [1621] dietro l'Altare radicato così sodo, e rosseggiante come s'egli fosse moderno di dieci anni, e non antico di ducento, come si presume. In questo Oratorio trovasi istituita una Confraternita detta della Madonna del Salice, così anche nominata in un Breve concedutole da Sisto IV. la quale ha per costume di vestire la cappa di tela bianca, e di radunarsi in esso ne'giorni festivi a celebrare le divine lodi, ed altre opere di carità, e devozione (Guarini 1621, 396).

Il preciso Guarini, oltre a guidare il nostro sguardo verso l'immagine miracolosa, "una immagine di lei in una carta impressa" e gli affreschi dell'oratorio, racconta il miracolo fondativo e correda la vicenda di inoppugnabili fonti storiche, come l'"istromento rogato da Bartolomeo Codegori sotto il 26 Maggio". Non avremo certo la pretesa di essere gli unici viaggiatori che a muoversi lungo l'argine del Po con il volume di Guarini sottobraccio: oltre un secolo dopo, infatti, l'altro guidista che ci accompagna all'interno del tempietto ha già evidentemente percorso gli stessi passi leggendo, controllando e verificando le parole del suo predecessore. È Giuseppe Antonio Scalabrini, che nelle sue *Memorie Istoriche* del 1773 racconta, ancora una volta, le vicende accadute sul 1502 sulle rive del Po.

In questo Borgo si vede il bello, ed antico Oratorio detto della Schiappa, edificato sopra di un terreno Schiappivo, e vegro di ragione del Monastero di San Giorgio. Dicesi schiappivo, perchè terreno portato, e condensato dall'aluvione del Pò verso la rìpa, e quando vi corre l'acqua chiamasi piarda. Di quello ne parla lo Statuto antico del 1200. *De rationibus Ecclesie S. Georgij manutenendis*.

Statuimus quod Potestas teneatur manutenere rationes Ecclesie Sancti Georgij de ultra Pado, nec vim ei facere



3 | Vergine SS. del Salice proteggete i nostri cari, cartolina, 1942, Ferrara, collezione Fabbri.



4 | A.L., B.V. del Salice, incisione, 1904, Ferrara, Collezione Lamborghini D'Alberone.



5 | *Madonna con il Bambino* (frammento), xilografia, Venezia, primo decennio del XVI secolo, Berlino, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.



6 | *Madonna con il Bambino, Annunciazione e Santi*, xilografia, tiratura moderna da una matrice veneziana del primo decennio del XVI secolo oggi a Modena, Galleria Estense, Londra, British Museum.

permittat alicui in suis piardis, salvo Statuto D.ni Salinguerrae, et omnes rationes Canonicae Ferrariae.

Su questo terreno schiappivo v'erano alcuni antichi salici piantati, fra quali uno a cui nella sommità per divozione di qualche persona borghegiana era stata affissa un'Immagine della Santissima Vergine impressa in carta, avanti alla quale i Devoti si raccomandavano alla gran Madre di Dio. Avvenne che l'Anno 1502. li 13 Giugno festa di Sant'Antonio di Padova un tal Giovanni Pietro Farolfo Contadino da Villa Nuova di Denore stranamente travagliato dal mal di Rottura intestinale, benché fasciato secondo l'arte, e per il viaggio quivi sorpreso dal dolore, a cui era per cedere colla vita, levati gli occhi a quella Santa Immagine, ed il cuore al gran Vergine, disse gran Madre di Dio aiutatemi, quando subito sentitosi disciolta la fasciatura, che portava, trovossi sano senza verun dolore, onde appesa la fascia, con cui custodito andava ad un ramo dell'Albero con lagrime di divozione in segno del Miracolo, e grazia ricevuta, v'accorsero i Popolani, ed altri da lontani Paesi per le grazie, che quivi compartiva nostra Signora; laonde mosso Ercole Strozza Giudice de' dodeci Savij, ed ottenuto da Monaci di San Giorgio con instrumento rogato Bartolommeo Codegori Notaro l'Anno 1503. 26. Maggio il sito, vi fece edificare il presente Oratorio, in cui fra il grosso del muro, dietro l'Altare fu chiuso lo stesso Salice coll'Immagine di Maria Vergine, che tuttavia qual'era, benche arido, si conserva coll'Immagine sopradetta, come se fosse stata di recente impressa. Intorno poi la Volta del medesimo Oratorio fu dipinta la Beata Vergine fra molti Santi con appiedi l'Immagine al vivo del Giudice de' Savij, coll'Abito antico, ed usato a que' tempi supplicante con altre Immagini d' Uomini, e Donne supplichevoli per voti, e grazie ricevute, fra le quali l'Effigie di un certo Bernardino da Cona Villaggio quivi distante cinque miglia, qual' era sì naturalmente espresso, che passò in proverbio, verso di chi non aveva mai passato il Pò, sotto le Porte di Ferrara *Non hai mai veduto la Faccia di Bernardino da Cona*, e quelli era un soggetto nobile di qualità, che quasi tutto il tempo dell'Anno stava in detta Villa, avendo un delizioso Palazzetto, dirimpetto all'Osteria, e Passo di detta Villa, andato in ruina l'Anno 1709. La maggior parte di queste Immagini, e Ritratti fu levata, nell'imbiancarsi le mura, non restando, che la Volta, in cui lavorarono Gabrielotto Bonaccioli, Niccolò da Pisa, e Francesco de'Marsigli, come si vede dal Lib. LLL. 505. De' Memoriali del Commune di Ferrara al fol. 71. *Oratorio de nostra Donna dal Salice oltra Pò dal Ponte de S. Zorzo in golena.* V'era in quest'Oratorio una Confraternita di Cappa bianca fin al tempo di Sisto V. chiamata della Maddonna del Salice, che al tempo del Patriar-

ca Crispi nostro Arcivescovo fu ad istanza del Curato di San Giorgio abbollita, come mancante de' requisiti necessarj voluti dalla Bolla di Clemente VIII. Vi si conserva una bella Statua intiera della Beata Vergine col Bambino fra le nubi sopra d'un Albero, qual portasi in processione scolpita dal famoso Andrea Ferreri (Scalabrini 1773, 40-42 borghi).

Le parole di Scalabrini sono ancor più preziose, perché ci mostrano un oratorio colto nel momento in cui, raggiunto l'apice della sua decorazione, sta ormai iniziando un lento percorso di declino: i suoi affreschi cominciano a essere scialbati, ma se ne conserva ancora memoria; la confraternita è stata abolita, e tra le mura non risuonano più i suoi canti. Resta ancora, protagonista, "l'Immagine sopradetta, come se fosse stata di recente impressa". L'erudito non si dimostra erede del suo predecessore Guarini solo nella descrizione dei luoghi, quanto anche nel compulsare gli archivi locali alla ricerca delle tracce delle vicende dell'oratorio. E non solo menziona il già citato "instrumento rogato Bartolommeo Codegori Notaro l'Anno 1503. 26. Maggio", ma recupera un "Lib. LLL. 505. De' Memoriali del Commune di Ferrara" dove, al foglio 71, trova un elenco di pittori che lavorarono sugli ultimi affreschi rimasti visibili alla fine del Settecento.

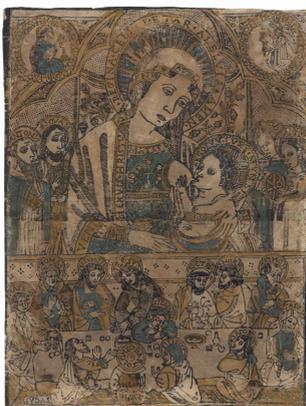
Non sarebbero, peraltro, durati a lungo neppure quelli. Come si è già accennato, nel 1804 le soppressioni seguite ai rivolgimenti napoleonici colpirono anche il nostro oratorio, che venne dapprima chiuso e, acquistato da un privato, tal Giuseppe Rossi, finì poi distrutto. Si salvarono l'immagine e il suo salice, traslati solennemente il 5 febbraio dello stesso anno nella vicina chiesa di San Giorgio fuori le Mura (Boschini in Baruffaldi 1844-1846, I, 194; Mezzetti, Mattaliano 1980-1983, II, 86; Brisighella 1991, 575; Roveroni *et al.* 2000, 70; Maria Elisabetta Ancarani e Martina Caroli in Caroli, Orselli, Savigni 2013, 155). Rimarranno per qualche tempo nella sacrestia, per poi trovare posto nel secondo altare della navata destra, là da dove una pala del Garofalo era nel frattempo migrata verso la futura Pinacoteca Nazionale (Bentini 1992, 142-144). Chi rimase - e rimane tuttora - in sacrestia, invece, fu la "bella Statua intiera della Beata Vergine col Bambino fra le nubi sopra d'un Albero, qual portasi in processione scolpita dal famoso Andrea Ferreri" (per cui si veda Fioravanti Baraldi 1996, con bibliografia; che però non cita la statua processionale). Per



7 | *Madonna con il Bambino, Annunciazione e Santi*, xilografia, Venezia, ca. 1450, Londra, British Museum.



8 | Giovanni da Bologna, *Madonna dell'Umiltà, Santi, Annunciazione e i confratelli della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista inginocchiati davanti al loro stendardo*, tavola, Venezia, anni Settanta del XIV secolo, Gallerie dell'Accademia.



9 | *Madonna con il Bambino, Annunciazione, Santi e Ultima Cena*, xilografia, Venezia (?), ca. 1530, New York, collezione privata.



10 | *Paliotto della Madonna del Salice*, dettaglio, scagliola, 1694, Ferrara, Basilica di San Giorgio fuori le Mura.

la *Madonna del Salice*, tuttavia, non ci sarebbe stata ancora pace: nel 1984 scomparve misteriosamente, sostituita l'anno successivo dalla copia in ceramica che raccoglie oggi la venerazione sull'altare (Pezzoli in Adani et al. 1987, 221; Maria Elisabetta Ancarani e Martina Caroli in Caroli, Orselli, Savigni 2013, 155).

Il triste destino che si accanì sulla *Madonna del Salice* non sembra aver risparmiato nemmeno la documentazione a essa correlata. Si ha notizia di uno specifico fondo archivistico conservato presso il monastero di san Giorgio attiguo alla chiesa, menzionato nell'“Indice degli armari primo e secondo in archivio” compilato nel 1685, dove si trovava almeno un fascicolo relativo alla “Madonna del salice hora «della Schiappa”»: materiale oggi disperso, tra le complicate vicende dell'archivio monastico successive alle soppressioni napoleoniche che coinvolsero, oltre al già citato oratorio, anche il convento di san Giorgio (Ottani 2005, 21-22). Forse le lessero Guarini e Scalabrini, pur non citandole direttamente. D'altronde, gran parte delle informazioni che propongono sembrano essere una sorta di patrimonio comune locale, come la simpatica storia di Bernardino da Cona e del suo proverbiale viso. È possibile che nel monastero, o nell'oratorio, si conservassero anche memorie precise dei fatti occorsi a Giovan Pietro Farolfo, descritti con precisione dai due scrittori. Anche perché di tali memorie non vi è traccia nei documenti che essi citano esplicitamente, dall'“Instrumento” di Codegori al “Memoriale” del comune. Fortunatamente, infatti, almeno questi ultimi sono sopravvissuti, ed è ancora possibile leggerne il contenuto.

L'“istromento”, effettivamente rogato in data 26 maggio 1503 dal notaio Bartolomeo Codegori si conserva, in duplice copia con lievi varianti, presso l'Archivio di Stato di Ferrara (ASFe, Archivio Notarile Antico, notaio Bartolomeo Codegori, matr. 283, XXI, 26 maggio 1503) (Peverada 2000, 15; Merkley, Matthews 2007, 220-229, quest'ultimo con trascrizione parziale, non priva di inesattezze). Esso sancisce i termini di un accordo tra gli olivetani di san Giorgio e il nobile Ercole Strozzi circa la gestione amministrativa e l'ufficiatura dell'oratorio, sorto grazie al continuo susseguirsi di offerte da parte dei fedeli:

Cum sit quod hoc anno in parochia venerabilium monachorum monasterii Sancti Georgii prope Ferrariam ordinis Sancti Be-

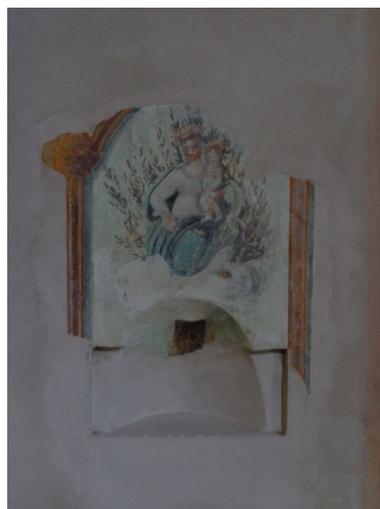
nedicti congregationis Montis Oliveti erectum et edificatum fuerit oratorium quoddam sub titulo Sanctissime Dei Matris Virginis Mariae in Salice in Contrata Misericordie in quadam sclapa extra civitatem Ferrariae non longe a dicto monasterio cura et favorem nobilis magnifici et doctissimi domini Herculis Stroze Ferrariensis ob eximium affectum et maximam devotionem quam habet erga beatissimam Dei matrem partim impensas eris sui proprii et partim contributionibus et oblationibus quas officiales salariati et creditores dicti comunis Ferrariae moti persuasionibus suis et officialium suorum de eius mandati, conferrebant et contribuebant sponte ex salariis et eorum creditis in auxilium fabrice predicti oratorii et partim elemosinis a pluribus et diversis personis pluribus et diversi vicibus et temporibus in dicto oratorio oblatis a die tertiodecimo mensi Iunii proxime preteriti citra, quo die primum miraculum in dicto loco concessum fuit per prefatam Dei genitricem Mariam usque et per totum presentem diem. [...] (ASF, Archivio Notarile Antico, notaio Bartolomeo Codegori, matr. 283, XXI, 26 maggio 1503).

Nulla più di una generica menzione del fatto fondante, “quo die primum miraculum in dicto loco concessum fuit per prefatam Dei genitricem Mariam usque et per totum presentem diem”. Se Guarini e Scalabrini lessero il documento, non fu – solo – questo la fonte delle loro informazioni. Tanto più che la loro lettura si rivela quantomeno distratta, almeno circa il ruolo dello Strozz: finanziatore sì della fabbrica, che nell’atto, però, risulta già in piedi, laddove per Guarini nel documento si autorizzava il nobile all’erezione dell’oratorio (Guarini 1621, 396); mentre per Scalabrini – evidentemente lettore di seconda mano tramite Guarini – Strozz otteneva qui il sito per l’edificazione, cosa che in realtà non avvenne mai (Scalabrini 1773, 41 borghi).

Quanto al “Lib. LLL 505 de’ Memoriali del Commune di Ferrara, fol. 71.269”, dato per perduto nelle note al Baruffaldi, che lo citava attraverso Scalabrini, viene invece letto e illustrato dal Cittadella, una ventina di anni dopo (Baruffaldi 1844-1846, II, 562-564; Cittadella 1864, 39-42, si veda anche Franceschini 1993-1997, II.2, 629-630). Relativo – almeno per quanto riguarda il nostro oratorio – al biennio 1504-1505, dunque soltanto un anno dopo l’atto rogato da Codegori, ci consegna ben altra immagine del tempietto sorto sulla golena: quella di un fervente cantiere, dove le più varie e disparate maestranze si presentano a incassare il prezzo del loro lavoro: nel 1504, “a



11 | Andrea Ferreri, statua processionale della *Madonna del Salice*, quarto decennio del XVII secolo, Ferrara, Basilica di San Giorgio fuori le Mura.



12 | Nicchia con affresco raffigurante la *Madonna del Salice*, XVIII secolo, Ferrara, Basilica di San Giorgio fuori le Mura.



13 | *Giudizio Universale*, xilografia, Svevia, 1470-1480, Londra, British Museum.

Bartolomeo de' Mambri merchadante de legnami" per le travi del solaio; nel 1505 toccava a "M.° Tientamente marangone per comprar formajo per far colla per la seraglia ch' è dal altaro del dicto oratorio"; nello stesso anno riscuoteva "M.° Antonio da Mantoa murator p. sua mercede d'haver smaltado [intonacato] la tribuna de dicto oratorio"; ma evidentemente erano in opera anche le cornici architettoniche, giacché si presentava anche "Domenego da V.na [forse da Verona] dicto da le Nappe per havere facto e posto in opera a tute sue spese le cornixe cum le gozzole dentro del oratorio sopra li duj ussi, l'uno verso l'arsene, e l'altro verso Po, et per doe altre poste sotto l' architravo de legno"; e si spendeva anche per gli arredi, come il paliotto di raso: "al fiolo de M.r Bartol d' Arsentà per la factura soa d'haver facto et cusito il palio de raso a liste bianche et zale, per la tela per foderare dicto palio; et a M.ro Zampiedro sar-to che li apicho la franza, et il friso", e ancora nel 1505, "per lo pretio d'un frixeto ch'è posto al dicto palio sopra da la franza coperto da Antonio de Thomaso merzaro dal saracino"; cui si aggiunge l'esborso per "braza quatro et uno terzo de raso biancho de squarzo, et braza quatro et uno octavo de raso zalo" da

parte del Giudice d'argine Rinaldo Cati. Ci sono poi i pittori citati da Scalabrini: Gabriele Bonacciosi, saldato il 19 dicembre 1505, "A M.ro Gabreleto bonazolo depintore per tanti ricevuti in colori et altre cosse, computa certi dinari, et questo per depingere le asse dela seraglia posta drieto l'altare, le finestre, li due banchiti, et spaliere, li due schabelli, li dui asti, l'architravo suso el quale è il crucifixo in dicto oratorio, dele quale dipinture non è facto merchato; ma lire vinti vano a conto de dicta depintura"; Nicolò Pisano, che riscuote lo stesso giorno "A M.ro Nicolò da Pisa depintore lire sei soldi sei denari sei, et smalto per lire tre, et per fare li quattro evangelisti, et Lire 3: 6: 6: in tanti coluri per fare li profeti in dicto oratorio"; così come gli eredi di Fino Marsigli, "A M.ro Fino di Marsilij on per nome de suoi heredi Lire nove, soldi tredecce denari nove per resto de Lire 44: 13: 0 m. detracto Lire due per el piacere che M. Pietro Antonio dal Melone [Pietro Antonio da Pavia speciale all'insegna del Melone] li fa, che erano in tutto L. 46: 13: 9 m. Et questo per tanti coluri, oro, et altre robe de sua bottega, che l' dito M.° Piedro Antonio mostra per li soi libri haverli dato da dì primo de Ottobre 1504 p. tutto dì 2 de aprile 1505 per depinger al dicto oratorio li capitelli delle colonne, architravo, friso et cornise de gesso che cinge a cerca a cerca dicto oratorio dentrovia, dele quali lire 44: 15: 9. dicti soi heredi ne haranuo a render ragione detrahendo quello sera extimato dicta sua dipintura" (Citadella 1864, 39-42).

L'aria era dunque ancora piena dell'odore di vernice fresca quando, poco più in là, nell'abside della chiesa di san Giorgio, rogante Codegori, davanti ai monaci olivetani sfilava un *parterre* di testimoni d'eccezione:

[...] presentibus testibus vocatis et rogatis magnifico viro Petro Bembo, patricio veneto, filio quondam magnifici equitis domini Bernardi, spectabili viro domino Antonio Thebaldeo cive Ferrariensi et spectabili domino Thimotheo f.q. Magnifici equitis et iureconsulti domini Baptiste Bendedei nobile Ferrariense de contrata Buccecanaliu[m] et aliis (ASFe, Archivio Notarile Antico, notaio Bartolomeo Codegori, matr. 283, XXI, 26 maggio 1503).

Pietro Bembo, Antonio Tebaldeo, Timoteo Bendedei e, ovviamente, Ercole Strozzi, il fior fiore della poesia di corte ferrarese. Un'allegria brigata che è facile immaginare annoiata e svogliata di fronte ai contenziosi burocratici sorti tra gli Strozzi e il monastero, che reclamava la proprietà del sito, e dunque la giurisdizione sulle cerimonie da svolgersi nell'oratorio, su cui si tornerà. Forse si deve proprio alla brigata dello Strozzi, alla passione dei giovani intellettuali locali, quella vocazione musicale che sembra caratterizzare l'oratorio sin dalla sua nascita, con l'atto che menziona più volte messe votive cantate, cui parteciperanno gli Strozzi insieme ai monaci, intonando, dopo i vesperi, inni composti dal giovane Ercole in lode della Madonna: se, giusta l'ipotesi di Paul Merkley e Mary Matthews, si trattasse del *Virgo salutiferi* messo in musica da Josquin Desprez, ne emerge un livello artistico assoluto (Merkley, Matthews 2007, 220-222). Mezzo secolo dopo, ancora, l'oratorio continua a risuonare di canti, secondo un "Memoriale del Comune" datato 1552 e citato nuovamente, senza ulteriori riferimenti, dal Cittadella: la "Compagnia di batù verdi, che officiano al dicto oratorio commissiona una banca lunga, et uno altarollo, et uno bancheto, e mezzo uscio suso il solaro del pezolo [poggiolo, cioè la cantoria] del dicto, dove stano li ho.i [uomini] della Compagnia a cantare", unica menzione di una confraternita di cappa verde, che altrove risulta invece sempre vestire di bianco (ASFe, Archivio Storico del Municipio di Ferrara, sec XVI, Busta 56 "Memoriale" del 1522, c. 23, registrazione del 14 aprile 1522; Cittadella 1864, 41-42 (senza riferimenti alla collocazione del documento); Franceschini 1975, 34, nota 53 (con gli estremi del documento); Marzola 1976-1978, I, 577 e 586).

Nel 1574 è ancora la confraternita, e non l'oratorio, a essere protagonista dell'ultima menzione documentaria, quando la visita apostolica descrive la "Societas Sanctae Mariae in salice vulgo della schiappa", di cappa bianca, con circa 150 membri e nessuna rendita, dotata di capitoli propri ma non ancora approvati, da approvarsi (Marzola 1976-1978, I, 721; II, 413). Negli anni '40 del Settecento, come informava Scalabrini, la confraternita aveva cessato la sua esistenza. Nell'Oratorio del Salice non si cantava più.

Disegno come strategia. Il piano degli Strozzi

Il 13 giugno 1502, dunque, un dolorante Giovanni Pietro Farolfo sta passando lungo l'alveo golenale del Po di Volano. Tra i depositi che vanno accumulandosi tra gli argini e il vero e proprio corso d'acqua, in quel che allora si chiamava anche *schiappa*, crescono i salici, talvolta piantati da mano umana nella speranza che le loro radici rinforzino quei terreni così fragili, eppure così preziosi, davanti alle acque spesso imprevedibili, capaci di distruggere a capriccio le opere di contenimento innalzate dall'uomo. Quando le radici non sembrano bastare, mani pie appendono immagini sacre, affidandosi così all'intercessione divina. Succede, a volte, che le immagini rispondano alle invocazioni dei passanti, o manifestino il loro potere. Nel 1579,

poco distante dall'Oratorio del Salice, nella stessa contrada di san Giorgio, il tiro di buoi del carro di un bestemmiaio si schiantò contro un altro salice da cui pendeva un'immaginetta, piantando nel tronco il timone in modo tale che fu impossibile svellerlo. Anche lì sorse un oratorio, bruciato in seguito: non sappiamo di che materiale fosse l'immagine appesa al tronco, poi sull'altare, dove le fonti settecentesche descrivono un bassorilievo in gesso raffigurante il miracolo (Scalabrini 1773, pp. 39-40 borghi). Ma sarebbero innumerevoli i casi di piante – alberi, salici, roveri, querce, olmi, boschi – che appellano Madonne miracolose, titolari di santuari, cellette, chiese e oratori.

Tra tavolette, ceramiche, bassorilievi, dalle fronde degli alberi pendevano anche fogli xilografici, sopravvissuti per lo più in testimonianze documentarie. È il caso di una copia a stampa della *Madonna delle Carceri* di Prato, citata nella collezione di miracoli compilata da Giuliano di Francesco Guizzelmi nel 1505 – siamo negli stessi anni in cui Farolfo si aggira lungo il Po – colta nell'attimo in cui un passante “vide in uno ulivo, posta una Charta, nella quale era dipinta, la simola figura, della Madonna del Carcere di Prato: alla quale com divotione raccomandòsi: si sentì libero: et così con gram festa, sença gruccie, giunse alla Madonna [...]” (Maniura 2004, 91. L'uso del termine “dipinta” non deve trarre in inganno in una raccolta che fa spesso riferimento ai miracoli operati attraverso copie xilografiche dell'immagine, come quella incollata in apertura del volume stesso, per cui si veda ALU.0245, scheda di Laura Aldovini).

Insomma, Farolfo non era né il primo né l'unico pellegrino in difficoltà, né a trovarsi di passaggio sotto un albero, né a posare i suoi occhi su un foglio di carta. Né a essere, poi, esaudito. Correva il giorno della festa di sant'Antonio, per cui il nostro contadino, a tutta evidenza, percorreva l'argine tra la sua Villanova di Denore e la città di Ferrara vuoi per proporre i suoi prodotti al mercato cittadino, vuoi per elemosinare qualche benedizione da un santo sempre presente nella devozione popolare. Tanto più in quanto lo sventurato Farolfo soffre per una “rottura intestinale”, nonostante sia già “fasciato ad arte”. La scienza è, nel suo caso, impotente. Non lo è, invece, quell'immagine posta proprio su un salice, pianta i cui poteri curativi sono noti da sempre: e Farolfo si ritrova sanato; la sua benda, appesa ai rami, è il primo ex voto che testimonia il potere della nuova *Madonna del Salice*, e la notizia, che vola di bocca in bocca, porta fedeli, pellegrini, offerte.

In quegli anni, a Ferrara, il modesto Farolfo non è l'unico ad avere crucci. E le voci di popolo, oltre a parlare delle grazie della Vergine, parlano anche di due nobili, maledicendone il nome e l'operato. Si tratta proprio di quell'Ercole Strozzi già visto davanti ai monaci olivetani e al notaio Codegori come *sponsor* dell'erigendo oratorio. Lui, e il padre Tito Vespasiano, di nobile schiatta di fuoriusciti fiorentini, sono uomini di corte e di governo del duca di Ferrara: quasi loro malgrado, giacché la loro prima passione è, piuttosto, la poesia (su Tito Vespasiano ed Ercole Strozzi si vedano i recenti profili biografici di Guassardo 2019 (Ercole) e Corfiati 2019 (Tito Vespasiano); ancora valide restano le biografie contenute in Barotti 1792, I, 142-164 (Tito Vespasiano) e 165-186 (Ercole), per quest'ultimo si veda anche Wirtz 1905. Per ulteriori

approfondimenti bibliografici, Folin 1998, 68, nota 18). Non solo poesia e devozione, al duca come alla Vergine, accomunano i due Strozzi. Nel 1498, l'*otium* letterario di Tito Vespasiano è interrotto dalla chiamata come Giudice dei Savi, apice del *cursus* politico, raggiunto alla non lieve età di 76 anni. Il compito è gravoso, e passati quattro mesi il vecchio Strozzi ottiene di poter essere affiancato, come coauditore, dal figlio Ercole che ne farà, in sostanza, le veci, fino a succedergli nella carica per qualche tempo dopo la morte del padre (Barotti 1792, 155-157, 171-175). La sorte non è propizia ai due, e si susseguono anni di riscossioni di tributi straordinari per far fronte a pestilenze e inondazioni che flagellano la città e il ducato: e il popolo identifica negli Strozzi, padre e figlio, che si occupano proprio della riscossione delle tasse, i veri responsabili della congiuntura (Barotti 1792, 173-174). Non li amano, e li criticano – per usare un eufemismo – tanto il loro duca quanto – soprattutto – il popolo (Wirtz 1905, 44-46), e le fonti contemporanee – un diario anonimo (citato in Barotti 1792, I, 157, e reso noto da Ludovico Antonio Muratori: Muratori 1738, XXIV, coll. 409-506) – riferiscono di un Tito “universaliter odiato, et così li Fioli, da ogni persona”, come dei “grandissimi lagni, et inimicizie universaliter di tutto il popolo” alla notizia, il 9 gennaio 1502, della riconferma di Tito come magistrato, “peggio voluto [...] che non è il Diavolo” (Muratori 1738, XXIV, coll. 381 e 400-401). Poco più di cinque mesi più tardi, accadeva il miracolo del Salice (Sfortunatamente, il Diario edito da Muratori si conclude pochi giorni prima del miracolo, di cui dunque non v'è notizia).

Tra i tanti occhi speranzosi puntati sulla *Madonna del Salice*, non mancarono allora quelli dei due Strozzi. Giudicati colpevoli dal tribunale del popolo, potevano fare ancora affidamento sull'avvocata celeste, e portarla dalla loro parte investendo nel suo tempio, nel nuovo Oratorio del Salice: là dove la Madonna si era manifestata, non a caso, lungo un argine: come quelli che troppe volte cedevano, obbligando il potere – nelle persone degli Strozzi – a intervenire attraverso le tasche dei suoi sudditi.

Entrando nell'oratorio, quello stesso volgo che malediva gli Strozzi avrebbe visto lì Ercole, non già in figura di magistrato avido e malvagio, ma come pio intercessore, supplicante la Vergine non solo per la sua persona, ma per la sua città, per i suoi concittadini così esposti ai capricci di quello stesso fiume. E avrebbero letto, quegli ingrati, l'iscrizione che correva lungo le mura dell'oratorio, dipinta a lettere palmari sopra quella “cornixe cum le gozzole dentro del oratorio” smaltata da Domenico da Verona: HERCULIS STROZZAE TRIBUNI PLEBIS AUSPICIO [...] FUNDATUR, ABSOLVITURQUE (Barotti 1792, 175).

Assolto il suo compito, con ingente esborso di denaro, possiamo solo immaginare il suo disappunto nello scoprire come un decreto vescovile assegnasse ai monaci di San Giorgio fuori le mura la giurisdizione del ‘suo’ oratorio, impedendo a chiunque – persino agli stessi Strozzi! – l'accesso, se non dietro espresso permesso dei monaci: nessuno, insomma avrebbe potuto partecipare – ma soprattutto ammirare – l'atto di pietà – e di pubblicità – di Ercole (Merkeley, Matthews 2007, 220). Perché che quello fosse un atto pubblico, voluto in tal senso dal nobile, oltre alla logica lo indica anche un'altra fonte: la menzione che ne farà, in morte di Ercole,

Celio Calcagnini, altro esponente del bel mondo culturale ferrarese, nell'orazione funebre del nobile poeta:

Extant et in his rerum angustiis publica eius opera, et moenia magna parte constructa, et portae, ac pontes lateritii novis fossis additi: Adde et illa pietatis insignia Divorum Tutelarium Basilicam multa parte refectan: Adde maximae Virginis transpontanan Aedem eius autoritate a fundamentis conditam: Adde tot pias erogationes &c. (Celio Calcagnini, *In Funere Herculi Strozzae Oratio*, 1508, in Calcagnini 1544, 505-508 (507 per il passo riportato), citato da Barotti 1792, 175).

L'Oratorio della Schiappa è, non a caso, tra le gesta meritorie del giovane nobile, citato tra le opere di pubblica utilità, con il restauro di ponti, porte e chiese: la sua immagine a fresco nell'abside della chiesa non pregava soltanto per sé. Nel 1503, gli accordi con i monaci chiamavano in causa la celebrazione, tra le altre, anche di messe di suffragio: l'oratorio non sarebbe stato solo il tempio della riabilitazione dello Strozzi da vivo, ma anche il segno tangibile della sua memoria, lasciato *pro anima* per sé e la famiglia (Peverada 2000, 15; Merkley, Matthews 2007, 220. Sui lasciti *pro anima*, Bacci 2003). I canti sarebbero risuonati tra le mura affrescate già sul finire dell'estate del 1505, *in funere* del vecchio Tito Vespasiano. Nel 1508, Ercole si sarebbe trovato di nuovo a dover usufruire, stavolta per sé, dei requiem di monaci e confratelli, quando il suo cadavere venne ritrovato sulla pubblica via, la gola squarciata, nella notte del 6 giugno 1508, in circostanze mai del tutto chiarite (Barotti 1792, 158 (per la morte di Tito) e 178-184 (sulla morte di Ercole), si veda anche Guassardo 2019, 393).

Nel 1503, questi lutti sembravano ancora in là a venire. Sotto le volte di san Giorgio, Ercole sta firmando gli accordi con i monaci, ignaro che lo avrebbero riguardato così da vicino, e così a breve. È di fondamentale importanza disinnescare quanto prima la minaccia che l'avidità dei confratelli di san Giorgio possa sottrargli il suo investimento più prezioso. Con lui, è lì un'allegria brigata di amici: Pietro Bembo, Antonio Tebaldeo, Timoteo Bendedei, i bei nomi che, con Ercole stesso, rappresentavano le stelle che orbitavano intorno al mondo, cortigiano e intellettuale, di Lucrezia Borgia (per cui si veda Vecchi Galli 1994; per il Tebaldeo si veda anche Barotti 1792, 187-203, specialmente 202-203 sul legame tra Tebaldeo, Strozzi e Bembo). Quel mondo che lo stesso Ercole eternava nella sua *Venatio*, poema dove gli stessi comparivano nelle vesti di eroici – quanto forse, talvolta, improbabili – cacciatori (Pavan 2011, p. 133). Gente che si muoveva in un mondo di umanisti e cortigiani, persone accorte, in quanto raffinati intellettuali, del potere delle immagini e del proprio ruolo di committenti. Già Tito Vespasiano si era preoccupato, a suo tempo, di eternare la sua immagine per mano di Sperandio Savelli e Baldassarre d'Este (per il ritratto di Baldassarre D'Este, si veda la scheda di Luca Siracusano in Bacchi, De Marchi 2016, 188-191 (con bibliografia precedente), per la medaglia di Sperandio Savelli, Caterino 2013). Nella compagnia di Ercole, basti il nome di Pietro Bembo a dare la misura dell'ambiente in cui ci si muove (per cui si vedano a riguardo Beltramini, Gasparotto, Tura 2013 e Beltramini, Burns, Gasparotto 2013). E l'immagine pubblica era la più importante, tanto più in un frangente delicato come quello in cui si dibattevano gli Strozzi. Già il duca Ercole I aveva insegnato l'importanza del patrocinio delle immagini sacre (Peverada 2000, 150), e in questo caso l'occasione era troppo ghiotta, con quell'immagine capitata

proprio lì, sulla golenata del Po, quello stesso fiume che tanto comprometteva la reputazione dei due Strozzi. Il margine di rischio esisteva sempre: nel 1492, un caso analogo non aveva funzionato allo stesso modo. Un'immagine della Madonna ad affresco, su uno dei pilastri del palazzo delle Gabelle, altro luogo dal fortissimo valore simbolico – quale posto più legato alle tristi situazioni economiche cittadine? – aveva preso a elargire grazie, ma, al di là dell'entusiasmo iniziale, non si andò oltre la costruzione di un tabernacolo (Peverada 2000, 150-151). Ercole Strozzi non poteva permettere che il suo investimento finisse nella stessa maniera, con un nulla di fatto: e la minaccia dei monaci andava disinnescata quanto prima, per rendere pubblica, ed efficace, quell'immagine sull'abside. Per questo, Ercole scelse di andare sul sicuro, puntando su un'equipe di pittori che magari non brillavano per originalità, ma offrivano un modello di sicuro apprezzamento in città: gli esponenti di quella temperie un po' "bigotta", come la definì Roberto Longhi, che caratterizzò l'età di Ercole I d'Este (Longhi 1956, 63-67 e 189; Zamboni 1975, 8-10 e 75, per le opere perdute dell'oratorio della Schiappa).

Oggi scomparsi, chi fece in tempo a vederli – come Cesare Barotti – attribuiva gli affreschi dell'abside del Salice al Gabriele, alias Gabriele Bonaccioli, o a Domenico Panetti:

Tra l'Argine, e il Po di Volano, non molto distante dalla Piazza di S. Giorgio, stà quest'Oratorio: Nella Volta sopra l'unico Altare si vede effigiato al naturale il celebre Poeta Ercole Strozzi in abito di Giudice de Savj in atto dorare avanti la Santissima Vergine, dipinto da Gabriele Bonaccioli Ferrarese, o da Domenico Panetti. Colorì Domenico Panetti sulla Porta una piccola Immagine di Maria Vergine adorata da alcuni Fratelli in Cappa (Barotti 1770, 200-201. Per visualizzare gli affreschi perduti può essere utile un confronto con l'affresco di Panetti a Cento: Zamboni 1975, 66-67).

Si stava, insomma, nel solco del gusto più consolidato. Più curiosa, forse, la scelta di investire su una xilografia, un'immaginetta da pochi soldi, lasciata, come tante, su un salice nella golenata. Ma era proprio questo che serviva: il luogo, funzionale agli Strozzi. Nessun problema, allora, a sommare i propri denari a quelli che la devozione popolare accumulava intorno al foglio, né a trascinare a testimoniare il fior fiore della gioventù intellettuale, campione di gusto e raffinatezza, davanti a un'umile xilografia. La posta in gioco è ben maggiore di qualsivoglia immagine su "carta impressa": è l'immagine stessa degli Strozzi.

Segni come riflessi: a ritroso verso la *Madonna del Salice*

Benché più tarde di oltre uno o due secoli rispetto ai fatti, tutte le fonti concordano sulla materialità dell'immagine, percepita anche in relazione ai suoi poteri miracolosi: "dentro ad esso il medesimo Salice con la stessa Immagine, la quale così bella si dimostra, come s'oggi fosse stata impressa", dice Guarini, e conferma Scalabrini: "dietro l'Altare fu chiuso lo stesso Salice coll'Immagine di Maria Vergine, che tuttavia qual'era, benche arido, si conserva coll'Immagine sopradetta, come se fosse stata di recente impressa" (Guarini 1621, 396; Scalabrini 1773, 41 borghi). Quel che le intemperie avrebbero facilmente distrutto nel giro di poco tempo, si conservava – due volte miracolosamente, quasi – pressoché intatto, a distanza di secoli.

È quasi beffardo, davanti ad una stampa, un'immagine che trova nella molteplicità la sua essenza, scomparire nel nulla, senza lasciarsi dietro neppure una fotografia, tradendo para-

dossalmente sé stessa. Ma è davvero così? Oggi, chi si ferma all'interno della chiesa, vede custodita nel secondo altare della navata destra una placca in terracotta, di circa 40 centimetri per 30, commissionata dalla famiglia Manservigi dopo il furto dell'originale a tale Marcello Miani, che la firmò nel 1985 (Maria Elisabetta Ancarani e Martina Caroli in Caroli, Orselli, Savigni 2013, 155; Emanuela Astorri in Roveroni et al. 2000, 71). Quanto resta, oggi, di quel che vide Farolfo di Villa Denore nel 1502? Si potrebbe rispondere il soggetto, una Madonna con il Bambino, e la sua iconografia: la Vergine, velata e con una grande corona, regge tra le braccia il bambino nudo, anche lui con un'ingombrante corona, e una melagrana in mano. I bordi del suo abito sono ornati di perle e gemme, e dietro di lei fa da sfondo un drappo a motivi vegetali. In alto, una strana cornice chiude l'immagine. Cosa ha ispirato il pittore Miani, nell'apparente mancanza di foto? Un'indagine nelle memorie custodite nelle raccolte private locali ci aiuta a rispondere, riavvolgendo il filo del tempo, verso gli anni di Farolfo.

Colori e impostazione svelano immediatamente la fonte dietro l'attuale immagine: si tratta di un santino dei primi anni '40, che raffigura la "MIRACOLOSA IMMAGINE DELLA B. V. VERGINE DEL "SALICE" VENERATA NELLA CHIESA DEI MONACI BENEDETTINI OLIVETANI di S. GIORGIO (Ferrara)", sul cui retro si legge un'indulgenza con data 4 novembre 1941 [Fig. 2] (Raccolta Fabbri, Ferrara. Ringrazio qui nuovamente il sig. Alessandro Fabbri per aver messo a mia disposizione questi materiali). Le uniche differenze si trovano negli occhi della Vergine, più abbassati e quindi quasi chiusi, e nella cornice superiore, di cui qui si chiarisce la forma semicircolare, con due fiononi nei pennacchi, e una cornice a foglie lungo il bordo. Ma il colore pone già qualche questione sull'autenticità di questa rappresentazione: nessun problema sul fatto che una xilografia, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, fosse colorata, come quasi tutti gli esempi superstiti dimostrano. Qualche perplessità in più, invece, è sollevata dalla resa di questi colori, fin troppo accesi e squillanti per una carta, anche se "bella [...] come s'oggi di fosse stata impressa", ma comunque esposta alla luce sul tronco del salice prima, poi sul suo altare nell'oratorio per secoli: non esattamente quanto prescriverebbero gli adeguati standard di conservazione. Potremmo assumere – per quanto assai poco plausibile – che l'autore del santino integrasse, a modo suo, le tracce di un colore sbiadito dal tempo: purtroppo, le altre testimonianze non permettono di saperlo. Si può già accennare, però, come sia soltanto il primo di diversi segni che qualcosa, intorno all'immagine della Madonna del Salice, non sembra tornare, ché colori così accesi rimanderebbero, piuttosto, a un dipinto: ulteriori immagini, allora, potranno fornire altri indizi. Una straordinaria cartolina dell'anno successivo raffigura il solo gruppo della Vergine e del Bambino in uno scenario di guerra, come un'apparizione: riprende in toto il santino dell'anno prima, solo in bianco e nero e privo di cornice [Fig. 3] (Raccolta Fabbri, Ferrara). Converterà tornare oltre su quest'immagine, ma intanto va sottolineato come, negli anni '40, la Madonna del Salice avesse una sua iconografia standard, migrata poi nell'attuale terracotta. Un ulteriore passo indietro ci porta verso il più antico testimone superstite della Madonna del Salice, tramandato da due immagini identiche, probabilmente incisioni fotomeccaniche, realizzate dallo stesso laboratorio a firma AL, il cui monogramma si trova ora a destra ora a sinistra in basso. La prima è riprodotta in un pannello

all'interno della chiesa, con una didascalia che la identifica come "Madonna del Salice. Xilografia del sec. XV", ed è identica ad un secondo foglio, di collezione privata [Fig. 4] (Collezione Lamborghini D'Alberone, Ferrara. Ringrazio il dott. Giovanni Lamborghini per la disponibilità dell'immagine). Al retro, ancora una volta una scritta ci informa della data e dell'occasione dell'immagine, che qui commemora il "Ricordo del 1 Centenario della Traslazione della B.V. del SALICE dall'antico Oratorio alla Chiesa Arcipretale del Sobborgo San Giorgio (Ferrara) Febbraio 1904". A inizio Novecento, l'immagine della Madonna del Salice è ancora coerente con quella degli anni Quaranta. Se non che, con buona pace della didascalia nella chiesa, quel che è raffigurato non è una xilografia. Non c'è alcuna traccia di qualsivoglia segno grafico, che dovrebbe invece caratterizzare una xilografia popolare dell'inizio del Cinquecento, come quella che pendeva dalle fronde del salice nel giugno del 1502. Ché xilografia doveva essere, come è tramandato da una tradizione che ha mantenuto questo dettaglio nei secoli, anche dove nel termine 'impressa' delle fonti antiche si sarebbe potuta, forse, equivocare un'incisione calcografica. Ma un'immagine in rame, generalmente considerata più pregiata, sarebbe stata meno facilmente lasciata sotto un albero, affidata alla devozione popolare, laddove invece abbondavano le immagini xilografiche (Cobianchi 2022). Tanto più a fronte, a quest'altezza cronologica, dell'assenza di riscontro per le stampe calcografiche nelle leggende agiografiche di immagini miracolose, così come nelle stesse immagini sopravvissute. Né forse gli eruditi, anni dopo, ne avrebbero riconosciuto così facilmente la natura grafica. Al contrario, l'incisione del 1904 trasuda la più tipica oleografia ottocentesca, del tutto opposta ai feroci grafismi xilografici. Un tradimento di quello che doveva essere il carattere originale della raffigurazione, al punto che, osservando con attenzione, si capisce di avere di fronte non già l'immagine di una xilografia, ma quella di un dipinto, con i suoi passaggi chiaroscurali evidenti sulle pieghe del manto, o i morbidi sfumati dei volti, eccessivi persino per un eventuale bulino quattrocentesco. Le corone, poi, sono evidentemente gioielli votivi, in argento o in lamiera, applicate sulla superficie, offerte all'immagine in occasione di una solenne incoronazione o di un più quotidiano scioglimento di un voto (si vedano ad esempio, per gli stessi anni a Ferrara, gli inventari di offerte ed ex voto pubblicati in appendice a Peverada 2000, 174-189, dove alla già citata Madonna sul pilastro del palazzo delle Gabelle sono offerte "chorone dodexe tra grande e pizole" in argento (Peverada 2000, 174); mentre all'immagine oggi nella chiesa della Madonnina, tra le altre, è donata "Una corona tonda de arzentto la quale romane sopra alla Nostra Donna per adornamento" (Peverada 2000, 177). Accessori che, di copia in copia, sono diventati parte integrante dell'immagine.

L'attuale Madonna del Salice, dunque, incorpora gli accessori della devozione all'iconografia originaria, riducendoli da tre a due dimensioni. Se le corone furono applicate a una xilografia o già a un dipinto, è difficile dirlo: se a un certo punto intervenne una copia dipinta, o piuttosto non fu un succedersi di ritocchi, restauri, riprese di colori, necessarie a mantenere l'immagine "come se fosse stata di recente impressa", con il paradosso di cancellare ogni tratto che la rendeva riconoscibilmente "impressa". D'altronde, un restauro poteva compiersi anche attraverso una completa ridipintura, o addirittura l'immagine poteva essere rifatta o sostituita,

senza per questo perdere il suo originario potere. Che poi fu quanto accadde, per altre ragioni, dopo il furto del 1984.

Già nel 1941, tuttavia, resta traccia di un evento traumatico nella vita della Madonna del Salice. Sul retro del santino del 1941, infatti, si può leggere nella preghiera:

[...] Vi siete compiaciuta di operare attraverso i secoli i più grandi prodigi, dal giorno in cui appeso il vostro quadrello miracoloso ad un salice guariste istantaneamente da incurabile morbo chi a Voi con fiducia ricorse, e colpiste di schifosa lebbra l'empio profanatore della vostra cara immagine [...].

Non solo, dunque, la leggenda fondativa, ma anche un ulteriore prodigio, altrimenti ignoto alle fonti: la vendetta sul profanatore dell'immagine, altro topos ben noto alle leggende agiografiche, che qui interessa, però, in relazione a un evento, come la profanazione, di cui non si sa altro che ciò che riporta il santino: quindi, che avvenne prima del 1941. Potrebbe trattarsi della sconsecrazione e della distruzione dell'oratorio, ma è tentante pensare a un danneggiamento – in conseguenza a uno degli innumerevoli furti di gioielli votivi? – o addirittura un primo furto dell'immagine, cui si dovette porre rimedio – e il pensiero corre di nuovo al 1984 – attraverso la sostituzione con una copia: dalla xilografia al dipinto, dal dipinto alla terracotta. Sembra proprio questo, allora, il momento migliore per figurarsi quello scambio che troppi indizi, pur in mancanza di prove certe, paiono suggerire: sottratta o rovinata l'immagine originaria, ecco che la memoria si affida all'immagine dell'immagine, con un dipinto che consegna alla Madonna del Salice un'apparenza meno grafica di quanto non fosse mai stata, con colori che rimandano a un'altra Madonna del Salice che nel frattempo si era imposta agli occhi del popolo, la statua che ogni anno vedevano sfilare per la piazza la seconda domenica di Settembre, su cui si tornerà oltre. Pure, la citazione di Gualtiero Medri, che nel 1933 parla di un "piccolo disegno del quattrocento", rappresenta la più tipica svista davanti ad una stampa (Medri 1933, 234). Dopo il furto, però, si è già visto come l'immagine venga descritta in quanto "moderna copia di una pregevole pittura lignea del Cinquecento, che rappresentava La Vergine con il Bambino" (Emanuela Astorri, in Roveroni et al. 2000, 70). Ennesimo paradosso di un'immagine capace di moltiplicarsi di copia in copia, fino a confondere la sua identità.

Segni incisi. La Madonna del Salice come xilografia

In quanto xilografia, la *Madonna del Salice* affondava le sue radici nella molteplicità. E così, non stupisce riconoscerla tra le fronde di un albero genealogico di figurazioni che si ramifica in oltre un secolo e mezzo di immagini. Per iconografia come per datazione, la *Madonna del Salice* si rispecchia in una *Madonna con il Bambino* frammentaria, conservata a Berlino, Kupferstichkabinett, proveniente dalla demolizione di un'abitazione di Bassano del Grappa, dove vennero rinvenute diverse xilografie databili tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, collocate sopra, o intorno, a una porta [Fig. 5] (ALU. 0045 (scheda di Laura Aldovini); Lippmann 1884, 316-318; Venturi 1885, 357; Lippmann 1888, 158-161; Schreiber 1891-1911, I, 311-312, n. 1045; Schreiber 1926-1930, II, 122, n. 1045; Heitz 1933a, n. 12; Heitz 1933b, 8, n. 40a; Hind 1935, II, 430; *Legni incisi...* 1986, 75-76.). La composizione

intera, corredata di un'Annunciazione in alto e due coppie di santi ai lati è testimoniata da una matrice, simile ma non identica, oggi a Modena, Galleria Estense, proveniente dal fondo Soliani [Fig. 6, se ne illustra una tiratura moderna per facilitarne la lettura] (ALU.0044-M (Scheda di Laura Aldovini); Venturi 1885, 357; Schreiber 1891-1911, I, 311-312, n. 1045; Schreiber 1926-1930, II, 122, n. 1045; Heitz 1933b, 8, n. 40a; scheda di Maria Goldoni in *Legni incisi...* 1986, 75-76; Maria Goldoni in *Legni incisi...* 1988, 25-26; Nodari in Giacomello 2000, 114-115. La segnalazione che non si tratti della stessa matrice dell'immagine berlinese si trova nella scheda ALU. 0045, di Laura Aldovini). È improbabile che la *Madonna del Salice* fosse un frammento: si trattava, probabilmente, di una variante che escludeva le parti accessorie, l'Annunciazione nei tondi – sostituita da semplici fioroni – e i santi Antonio abate e Giovanni Battista a sinistra (per chi guarda), Lucia e Caterina a destra (sempre per l'osservatore). Resta il drappo, appena variato nel decoro, ma cambia invece l'oggetto nelle mani del bimbo, che da un globo diventa una melagrana. Scompare soprattutto il seno scoperto della *Virgo lactans* di Modena e Berlino, già peraltro ridotto a poco più di un segno a graffa, ma pare restarne, a Ferrara, il gesto della mano del bambino, che ancora sembra cercarlo. La ricerca di quel seno scomparso stringerebbe ulteriormente il legame tra la *Madonna del Salice* e il suo ascendente più antico, pure proveniente dalla casa di Bassano, la grande *Madonna con il Bambino, Annunciazione e Santi* del British Museum di Londra [Fig. 7], da cui derivano, solo stilisticamente aggiornate, tanto il frammento berlinese quanto la matrice modenese (sulla xilografia del British Museum si vedano ALU.0034 (scheda di Laura Aldovini); Lippmann 1884, 316; Lippmann 1888, 158; Schreiber 1891-1911, I, 348, n. 1158; Schreiber 1926-1930, II, 164, n. 1158; Dodgson 1934, I, 23-24, n. 150; Hind 1935, I, 160-162; Rosenthal 1962, 357-358; Field 1987-2008, CLXIV, 199; Areford 2010, 3-4; Pon 2015, 46-48; Katherine Tycz in Corry, Howard, Laven 2017, 118-119). Un foglio, quello londinese, dalla datazione dibattuta, estesa nei cinque decenni che vanno dagli anni '20 agli anni '80 del Quattrocento, a sua volta discendente da un modello ancora più antico, che si rispecchia in dipinti veneziani della fine del Trecento come la *Madonna allattante e Santi* di Giovanni da Bologna alle Gallerie dell'Accademia di Venezia [Fig. 8], o la *Madonna Belgarzone* di Niccolò di Pietro conservata nello stesso museo, dal medesimo sorriso ammiccante (Rosenthal 1962, 358). Quasi un secolo prima dei fatti della *Madonna del Salice*, anni che però vengono apparentemente cancellati dall'identica provenienza delle due xilografie di Londra e Berlino, che si trovavano – fianco a fianco, o sovrapposte – sulla medesima parete dell'ancora misterioso edificio di Bassano: a loro modo, di fatto, ugualmente attuali per il devoto, a dispetto di ogni differenza di stile. Quasi trent'anni dopo, intorno al 1530 secondo la filigrana della carta su cui è impressa, andrebbe poi datata l'ulteriore versione già in asta presso Christie's, a New York [Fig. 9] (Christie's, Old Master Prints, New York, 25 January 2017, lot 16 (North Italian School, Late 15th or Early 16th Century). Si vedano ALU 0038 (scheda di Laura Aldovini e Silvia Urbini); McDonald 2004, II, 469-470, n. 2593; Aldovini, Landau, Urbini 2018, 9-10). Qui la Vergine ha un aspetto più bizantino, i nomi sulle aureole identificano ulteriormente gli stessi santi, e soprattutto compare la raffigurazione dell'Ultima Cena in basso, a guisa di predella. Iconografia rara, non solo nell'incisione (Aldovini, Landau, Urbini 2018, 9-10, scheda di Laura Aldovini e Silvia Ur-

bini in ALU.0038), che permette di relazionare il foglio a un'altra immagine, oggi perduta ma descritta nell'inventario cinquecentesco di Fernando Colombo – figlio del celebre navigatore Cristoforo – come uguale, ma in controparte, rispetto al foglio già a New York (sulla *Madonna* già Colombo, Mc Donald 2004, II, 469-470, num. 2593: lo studioso suggerisce che la scena dell'Ultima Cena fosse presente in origine anche nella matrice modenese, ipotesi non verificabile, mentre effettivamente la xilografia a Berlino mostra le tracce di un bordo in basso che non risulta nella matrice, e l'immagine sembra proseguire di poco anche in basso. Sulla collezione di Colombo, McDonald 2000, McDonald 2003; McDonald 2004, McDonald 2005).

È difficile collocare la *Madonna del Salice* in questo rincorrersi di copie e varianti. Appesa su un albero, esposta alle intemperie, non sarebbe sopravvissuta a lungo, e dunque doveva trovarsi lì da non molto tempo. Ciò non significa necessariamente che si presentasse come un prodotto di attualità: la strana relazione di compresenza tra le Madonne di Berlino e Londra mostra quanto la questione stilistica fosse relativa, nella xilografia rinascimentale. Così come la consapevolezza di lavorare su una copia complica ulteriormente la questione: sarà nel passaggio da stampa a dipinto che eventualmente scompare quel seno, ormai già ridotto a un grafismo disperso tra le pieghe di un manto? O il processo era già maturato nelle copie a stampa? Che la figurazione, le cui radici affondavano nella laguna veneziana della fine del Medioevo, fosse in pieno Rinascimento ancora ben viva, lo mostra il foglio di New York, dove non solo l'iconografia di Londra rifiorisce, con il suo seno in bella vista, alla luce dello stile ombreggiato a cavallo tra i due secoli, ma si arricchisce di nuovi elementi, come l'Ultima Cena in basso. Se probabilmente quest'asse – Londra-New York – rappresenta il tronco principale dell'albero genealogico, il ramo che si stacca con la variante di Berlino-Modena poté germogliare nel perduto foglio di Ferrara, sfrondato di ogni elemento accessorio. Che lo stile fosse quello lineare della *Madonna* di Londra, o quello più spigoloso e ombreggiato del frammento di Berlino, siamo comunque ben lontani dall'oleografia novecentesca: Farolfo guardò una xilografia, a differenza di quel che possiamo fare noi oggi, che tutt' al più cerchiamo di interpretarne i segni.

Disegno come rappresentazione: dalla materialità del salice alla smaterializzazione della Vergine

Come si è già visto, le fonti della guidistica ferrarese tra Sei e Settecento non descrivono sostanzialmente l'immagine, se non nella sua materialità: Guarini tratteggia il contenuto dell'altare, “dentro ad esso il medesimo Salice con la stessa Imagine, la quale così bella si dimostra, come s'oggi di fosse stata impressa”, seguito da Scalabrini: “dietro l'Altare fu chiuso lo stesso Salice coll'Immagine di Maria Vergine, che tuttavia qual'era, benche arido, si conserva coll'Immagine sopradetta, come se fosse stata di recente impressa” (Guarini 1621, 396; Scalabrini 1773, 41 borghi). In questi anni, la smagliante materialità di un'antica immagine cartacea è essa stessa parte del suo potere miracoloso, come si può riscontrare in altri casi, come quello della *Madonna del Fuoco* di Forlì, la più celebre delle xilografie miracolose, descritta da Bartolomeo Ricceputi nel 1686 (Ricceputi 1686, 29-30; Gigante 2022, 234). A Ferrara, l'immagine e il suo supporto arboreo condividono lo stesso potere, la capacità di com-

battere, e vincere, il tempo: tanto più singolare, allora, risulta il mutamento iconografico che interessa la *Madonna del Salice* in quegli stessi anni. Perso l'oratorio costruito sulla golena, andarono distrutti anche gli affreschi che lo decoravano: non sappiamo, dunque, davanti a quale *Madonna del Salice* fossero inginocchiati i devoti, a cosa rendessero grazie, e soprattutto a chi si rivolgesse Ercole Strozzi, eternato in preghiera nell'abside davanti all'immagine su cui tanto andava investendo, in termini tanto economici, quanto di immagine (stavolta, la propria).

Sopravvive ancora, invece, il paliotto in scagliola dell'altare dell'oratorio, evidentemente tralasciato insieme all'immagine e al suo salice prima nella sacrestia, e poi nella navata destra della chiesa di san Giorgio fuori le mura. L'iscrizione "GIROLAMO E FRATELLI DE BARBIERI ANO S[alut]S 1694" ne testimonia data e donatori, e mostra il primo segno superstite della nuova iconografia che sembra imporsi – forse sulla traccia dell'affresco absidale? – a cavallo tra Sei e Settecento. Non è più il foglio a mediare tra i due devoti in cappa bianca prostrati sotto l'albero e la divinità, ma la Vergine con il bambino appare direttamente su una nube in mezzo alle fronde dell'albero, con accanto, ognuno sulla sua nuvoletta, i due contitolari del convento, san Giorgio e san Maurelio, protettori della città [Fig. 10]. Dall'immagine miracolosa si passa così a una vera e propria apparizione miracolosa, tralasciando completamente il ruolo dell'oggetto-stampa. Con il paliotto, insieme all'albero e all'immagine, si mise in salvo anche la statua lignea che veniva portata ogni anno, la seconda domenica di settembre, in processione, menzionata da Barotti e da Scalabrini come opera di Andrea Ferreri, oggi conservata nella sacrestia della chiesa di san Giorgio [Fig. 11] (Barotti 1770, 201; Scalabrini 1773, 42 borghi). Anche qui, la *Madonna del Salice* è un'apparizione assisa tra le nubi, con solo il tronco che la sostiene a richiamare l'originaria appellazione. Il bambino non è più tenuto in grembo, come nella stampa e, seppur in posizione differente, nel paliotto, ma è in piedi sulle ginocchia della madre, esibito, quasi un'ostensione, alla folla dei fedeli. Il gruppo è così raffigurato anche in un piccolo affresco popolareggiante, all'interno di una nicchia a destra della porta che conduce alla sacrestia, dove probabilmente si trovava una cassetta per le elemosine destinate alla confraternita del Salice [Fig. 12]. Evidentemente, l'immaginario popolare aveva eletto la statua che vedeva sfilare ogni anno davanti alle proprie case a nuova vera *imago* della *Madonna del Salice*. Se le più autentiche motivazioni dietro questo cambiamento iconografico sono ignote, è comunque plausibile che, in clima controriformato, lo spostamento del focus dall'oggetto al soggetto risultasse particolarmente gradito alle gerarchie ecclesiastiche, sempre attente a tenere sotto controllo ogni possibile deriva idolatra davanti a quel che, in fondo, era e doveva continuare a essere né più né meno che un simulacro, un disegno di qualcosa che, nella sua vera natura, risultava ineffabile come una visione. E difficilmente, non conoscendo la leggenda fondativa della *Madonna del Salice*, si penserebbe a una xilografia prodigiosa, vedendo sfilare quel che, a tutti gli effetti, appare piuttosto la celebrazione di un'apparizione divina. A meno che ciò non rispecchiasse la volontà di Ercole Strozzi di essere protetto non già da un'immagine, ma dalla Vergine stessa, che gli accordava i suoi favori nell'eternità di un affresco. Fu forse, allora, sul suo esempio che i fedeli impararono a vede-

re nella nuova Vergine sulle nubi la vecchia xilografia, volgendo alla statua le loro preghiere durante le processioni annuali. Un singolare paradosso, per un'immagine su carta, quindi facilmente trasportabile e, per la sua stessa natura di stampa, replicabile all'infinito. Eppure, il Settecento sembra aver scelto la Madonna *sul* salice, tutt'uno con il suo albero, in luogo dell'originaria *Madonna del Salice*. Toccherà al Novecento, perduto l'oratorio, riscattare il prestigio di quell'immagine.

Segno come polarità: il lato oscuro della Madonna

Il legame della *Madonna del Salice* con il suo salice, che andava facendosi sempre più forte nel corso di Sei e Settecento, sembra rompersi improvvisamente con il Novecento. È vero che, nel frattempo, intercorse il momento più drammatico nella sua esistenza: la distruzione, nel 1804, dell'Oratorio del Salice, cornice e complemento dell'immagine, costruito proprio intorno all'albero che si conservava incorrotto all'interno. La traslazione verso la chiesa di San Giorgio salvò, oltre al paliotto e alla statua processionale, anche lo stesso salice, ormai ridotto a poco più di un tronco, ma già la raffigurazione di Andrea Ferreri mostra come la Vergine, sulla sua nube, non avesse quasi più bisogno del suo albero. La questione diventa assai curiosa qualora si rilegga, alla luce di questo, la ripresa dell'iconografia tradizionale nel Novecento. Il foglio del 1904 rimette in auge la *Madonna del Salice* come immagine 'fisica', specifica immagine di una specifica Madonna, o perlomeno di quel che, al momento, ne restava o la rappresentava: ed è la stessa iconografia che, come si è visto, è riproposta dal santino del 1941 e dalla cartolina del 1942. Voltato il santino, la scritta sul retro, la stessa che ci informa delle traversie dell'immagine, certifica anche il suo potere di rispondervi:

[...] Vi siete compiaciuta di operare attraverso i secoli i più grandi prodigi, dal giorno in cui appeso il vostro quadrello miracoloso ad un salice guariste istantaneamente da incurabile morbo chi a Voi con fiducia ricorse, e colpiste di schifosa lebbra l'empio profanatore della vostra cara immagine [...].

Per quanto, come già accennato, la punizione del profanatore rientri nei più consueti *topoi* delle immagini agenti, capaci di pietrificare, immobilizzare, reagire nei modi più disparati a offese fisiche, bestemmiatori, infedeli e nemici di ogni sorta, è quasi sorprendente trovare il potere di infliggere il morbo, nella fattispecie la lebbra, in chi si era fatto un nome per l'opposto potere di guarire chi per primo l'aveva invocata. Manca, purtroppo, tutto il contesto di questa inversione di polarità della *Madonna del Salice*, chi e perché, insomma, la provocasse al punto di portarla a mutare completamente di segno. Ma, forse, era semplicemente un segno dei tempi che stavano cambiando, con l'immagine che si stava preparando a smettere i panni a lei più consueti, per assumerne di nuovi, più adatti alle circostanze storiche: è tempo di guerra, e tutti devono fare la propria parte per l'Italia che verrà. Compresa la *Madonna del Salice*.

Ed ecco la cartolina dell'anno successivo, dove tutto il potenziale 'inverso' della *Madonna del Salice* giunge all'apice. Nel cielo – apparizione sì, ma di QUELL'immagine – il gruppo sacro domina un palcoscenico di guerra totale: carri armati che sfondano linee di filo spinato, facendo

fuoco sui mezzi nemici già in fiamme, mentre nel mare da una corazzata si alza il fumo degli spari che stanno affondando la flotta nemica. Anche in cielo, intorno alla Vergine, incombono i bombardieri e i caccia. Al centro, su un poggio, svetta il tricolore con lo stemma sabauda al centro. Dietro ad esso, sorge dalle acque il mondo del futuro, con l'Italia in tutta evidenza. E sopra quest'alba surreale, ecco l'apparizione, la *Madonna del Salice*, circondata dagli aeroplani, quasi moderni cherubini. Sul retro, la titolazione recita "Miracolosa immagine della Madonna del Salice che si venera nella chiesa dei Monaci Benedettini Olivetani di S. Giorgio in Ferrara" con data 1942, XX dell'era fascista. Un singolare voto, in piena guerra, per mano di un illustratore che si firma C. Furlan, all'immagine ferrarese, come si ripete sotto l'immagine: "Vergine SS. del Salice proteggete i nostri cari".

Quando sembrava che il medium dovesse cedere il posto al soggetto, e la *Madonna del Salice* diventare una qualsiasi Madonna sul Salice, il suo potere mostrava di poter passare, inalterato, attraverso le mutazioni. La perdita di un patrimonio immateriale fatto di preghiere, orazioni, invocazioni e richieste all'immagine impedisce di sapere perché, o quando e come, si cercasse la *Madonna del Salice*. Lo si faceva, evidentemente, durante la guerra, per proteggere i propri cari al fronte, votandosi collettivamente all'immagine, mentre le sorti del conflitto parevano tutt'altro che decise. Ma se questo è ciò che affermano le parole sotto all'illustrazione, la figurazione stessa sostiene l'opposto. È il trionfo dell'esercito dei giusti: il tricolore sventola sulle navi che sparano, mentre i nemici affondano inesorabilmente, ed è da credere che ogni mezzo che sta vittoriosamente avanzando sia italiano, ché d'altronde la stessa Italia domina il futuro, stagliandosi nell'alba di questo inedito sol dell'avvenire. La guerra è vinta, il nemico è schiacciato sotto l'egida di una salvifica *Galaktotrophousa*, capace di ridonare la vita, fattasi al bisogno moderna Vergine *Nikopeia*, portatrice di vittorie alla testa delle sue truppe. Troneggiante sul globo, a togliere ogni dubbio sul suo ruolo è tutta l'immagine che, a ben guardare, altro non è se non un moderno Giudizio universale [Fig. 13]: l'inizio di una nuova era, dove la *Madonna del Salice*, troneggiante sul globo del Cristo giudice, osserva i salvati alla sua destra, trionfanti, e condanna senza appello i dannati alla sua sinistra, ove sarà perpetuo stridore, non già di denti, ma di lamiere. L'immagine è – o si vuole che sia – più potente che mai, nonostante una storia di profanazioni, capaci non già di distruggerla, ma di risvegliarne, ribaltandolo, il potere. Il popolo, sconvolto dalla guerra – e con lui la propaganda bellica – avevano bisogno di una speranza, se non addirittura di certezze, nel bene e nel male: nella già decisa vittoria proclamata dall'immagine, così come nelle difficoltà ricordate dall'invocazione: "Vergine SS. del Salice proteggete i nostri cari", ultimo persistente segno di quel potere salvifico che aveva portato la *Madonna del Salice* all'onore degli altari nel 1502.

Segno come predestinazione: sotto il segno del molteplice

L'esperienza materiale della *Madonna del Salice*, a questo punto, non contava più, superata dalle variabili dell'iconografia, dalle profanazioni, fino ai furti e alle sostituzioni. La *Madonna del Salice* trionfò, in principio, per ragioni del tutto fortuite: il trovarsi al posto giusto nel momento giusto, appesa a un salice presso un argine, nel momento più buio della carriera di un nobile ferrarese. Ma se sopravvisse fu in virtù di un'adattabilità al mutamento, che vide



la *Madonna del Salice* rinascere e cambiare – iconograficamente e iconologicamente – ogni qual volta le circostanze glielo richiedessero, fino a trascendere la sua stessa natura. Fisicamente, ma non nell'essenza: che in fondo, era già nata molteplice: una di tante impressioni, una di tante xilografie, una di tante immagini.

Bibliografia

Repertori

ALU: L. Aldovini, D. Landau, S. Urbini (a cura di), *Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento*.

Fonti

Archivio di Stato di Ferrara (ASFe), Archivio Notarile Antico, notaio Bartolomeo Codegori, matr. 283, XXI, 26 maggio 1503 (accordi tra Ercole Strozzi e il convento di San Giorgio transpadano, Ferrara).

ASFe, Archivio Storico del Municipio di Ferrara, sec XVI, Busta 56 "Memoriale" del 1522, c. 23, registrazione del 14 aprile 1522 (Memoriale del Comune di Ferrara).

Barotti 1770

C. Barotti, *Pitture e Sculture che si trovano nelle Chiese, Luoghi Pubblici e Sobborghi della Città di Ferrara*, Ferrara 1770.

Barotti 1792

G. Barotti, *Memorie Istoriche di Letterati Ferraresi*, Ferrara 1792.

Baruffaldi 1844-1846

G. Baruffaldi, *Vite de' Pittori e Scultori ferraresi scritte da Girolamo Baruffaldi con annotazioni*, Ferrara 1844-1846.

Brisighella 1991

C. Brisighella, *Descrizione delle Pitture e Sculture della Città di Ferrara*, a cura di M. A. Novelli, Ferrara 1991.

Calcagnini 1544

C. Calcagnini, *Caelii Calcagnini Ferrariensis, Pronotarii Apostolici, Opera Aliquot [...]*, Basilea 1544.

Cittadella 1864

L.N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella*, Ferrara 1864.

Guarini 1621

M.A. Guarini, *Compendio Historico dell'Origine, Accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara [...]*, Ferrara 1621.

Muratori 1738

Diario ferrarese dall'anno 1409, fino il 1502 di autori incerti, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, Milano 1738, coll. 173-408.

Ricceputi 1686

B. Ricceputi, *Istoria dell'Immagine miracolosa di Maria Vergine detta Madonna del Fuoco della città di Forlì*, Forlì 1686.

Scalabrini 1773

G.A. Scalabrini, *Memorie Istoriche delle Chiese di Ferrara e de' suoi Borghi [...]*, Ferrara 1773.

Riferimenti bibliografici

Adani et al. 1987

G. Adani et al., *Arte e Santuari in Emilia Romagna*, Cinisello Balsamo 1987.

Aldovini, Landau, Urbini 2018

L. Aldovini, D. Landau, S. Urbini, *Rinascimento di carta e di legno. Artisti, forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 40 (2016), 7-27.

Areford 2010

D.S. Areford, *The viewer and the printed image in late medieval Europe*, Farnham 2010.

Bacchi, De Marchi 2016

A. Bacchi, A. De Marchi (a cura di), *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, Venezia 2016.

Bacci 2003

M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari 2003.

Beltramini, Burns, Gasparotto 2013

G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Venezia 2013.

Beltramini, Gasparotto, Tura 2013

G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia 2013.

Bentini 1992

J. Bentini (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Bologna 1992.

Caroli, Orselli, Savigni 2013

M. Caroli, A.M. Orselli, R. Savigni (a cura di), *Santuari d'Italia. Romagna*, Roma 2013.

Caterino 2013

A.F. Caterino, *La medaglia di Sperandio de' Savelli per Tito Vespasiano Strozzi e la tomba di Protesilao*, "La Rivista di Engramma" n. 112 (2013), 38-57.

Corfiati 2019

C. Corfiati, *Strozzi, Tito Vespasiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Roma 2019, 455-456.

Corry, Howard, Laven 2017

M. Corry, D. Howard, M. Laven (a cura di), *Madonnas and Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, London-New York 2017.

Dodgson 1934

C. Dodgson, *Woodcuts of the XV Century in the Department of Drawing*, London 1934.

Field 1987-2008

R.S. Field (a cura di), *The Illustrated Bartsch 161-166 (Supplement). German single leaf woodcuts before 1500: Anonymous artists*, New York 1987-2008.

Fioravanti Baraldi 1996

A.M. Fioravanti Baraldi, *Ferreri, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, 796-799.

Folin 1998

M Folin, *Studio e politica negli stati estensi fra Quattro e Cinquecento: dottori, ufficiali, cortigiani*, in *Giovanni e Gianfrancesco Pico. L'opera e la fortuna di due studenti ferraresi*, a cura di P. Castelli, Firenze, 1998, 59-90.

Franceschini 1975

A. Franceschini, *Confraternite di disciplinati a Ferrara avanti il Concilio tridentino*, in *Spigolature archivistiche*, "Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria", serie III, XIX (1975), 5-70.

Franceschini 1993-1997

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale: testimonianze archivistiche*, Ferrara-Roma [1993-1997].

Giacomello 2000

A. Giacomello (a cura di), *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*, Trieste 2000.

Gigante 2022

L. Gigante, *Il sonno della Storia produce miti: Il Seicento e le origini della xilografia*, in *Behind the Image, Beyond the Image*, a cura di G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky, Venezia 2022, 215-238.

Guassardo 2019

G. Guassardo, *Strozzi, Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Roma 2019, 392-394.

Heitz 1933a

P. Heitz, *Italianische Einblättdrucke in den Sammlungen Bassano und Berlin* (Einblättdrucke des XV. Jahrhunderts, 79), Strassburg 1933.

Heitz 1933b

P. Heitz, *Italianische Einblättdrucke in den Sammlungen Bremen, Düsseldorf, Hamburg, London, Modena* (Einblättdrucke des XV. Jahrhunderts, 80), Strassburg 1933.

Hind 1935

A.M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed Survey of Work Done in the fifteenth Century*, London 1935.

Legni incisi... 1986

I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale, a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le provincie di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

Legni incisi... 1988

I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988), a cura del Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le provincie di Modena e Reggio Emilia, Milano 1988.

Lippmann 1884

F. Lippmann, *Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert*, "Jahrbuch der Koeniglich Preussischen Kunstsammlungen", V (1884), 3-26, 179-207, 305-327.

Lippmann 1888

F. Lippmann, *The Art of Wood-engraving in Italy in the Fifteenth Century*, London 1888.

Longhi 1956

R. Longhi, *Officina Ferrarese, seguita dagli ampliamenti e dai nuovi ampliamenti*, Firenze 1956.

Maniura 2004

R. Maniura, *The Images and Miracles of Santa Maria delle Carceri*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma 2004, 81-95.

Marzola 1976-1978

M. Marzola, *Per la storia della Chiesa Ferrarese nel secolo XVI (1497-1590)*, Torino 1976-1978.

McDonald 2000

M.P. McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus*, "Print Quarterly" 17, (2000), 43-46.

McDonald 2003

M.P. McDonald, "Extremely curious and important!" *Reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot 2003, 37-54.

McDonald 2004

M.P. McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance collector in Seville*, 2 voll., London 2004.

McDonald 2005

M.P. McDonald (a cura di), *Ferdinand Columbus: Renaissance Collector (1488-1539)*, London 2005.

Medri 1933

G. Medri, *Ferrara brevemente illustrata nei suoi principali monumenti*, Ferrara 1933.

Merkley, Matthews 2007

P.A. Merkley, L.L.M. Matthews, *Aspects of sacred music and the network of patrons at court during the time of Ercole d'Este*, in F. Piperno, G. Biagi Ravenni e A. Chegai (a cura di), *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Firenze 2007, 193-229.

Mezzetti, Mattaliano 1980-1983

A. Mezzetti, E. Mattaliano, *Indice ragionato delle Vite de' Pittori e Scultori ferraresi di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere luoghi*, Ferrara 1980-1983.

Ottani 2005

S. Ottani (a cura di), *Archivio del Monastero di San Giorgio Martire di Ferrara (1189-1805). Inventario*, [s.l.] 2005.

Pavan 2011

A. Pavan, *Scene di caccia per Lucrezia Borgia. Introduzione alla Venatio di Ercole Strozzi*, "Schifanoia" 36-37 (2009), 115-142.

Peverada 2000

E. Peverada, *Il fondo archivistico cinquecentesco del santuario ferrarese della Madonnina*, in E. Angiolini (a cura di), *Le Vie della Devozione: gli Archivi dei Santuari in Emilia-Romagna*, Modena 2000, 149-189.

Pon 2015

L. Pon, *A Printed Icon in Early Modern Italy. Forlì's Madonna of the Fire*, New York 2015.

Rosenthal 1962

E. Rosenthal, *Two Unrecorded Italian single woodcuts and the origin of wood engraving in Italy (with an appendix by Augusto Campana)*, "Italia Medioevale e Umanistica" V (1962 [1963]), 353-370.

Roveroni et al. 2000

B. Roveroni, E. Astorri, S. Fazio, S. Guazzotti, *La basilica e il monastero di San Giorgio: oltre il Po nella Ferrara Estense*, Bologna 2000.

Schreiber 1891-1911

W.L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Berlin-Leipzig 1891-1911.

Schreiber 1926-1930

W.L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, von W. L. Schreiber, stark vermehrte und bis zu neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des «Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle»*, Leipzig 1926-1930.

Vecchi Galli 1994

P. Vecchi Galli, *Poeti e libri di poesia alla corte degli Estensi. Nuovi accertamenti*, in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, 405-424.

Venturi 1885

A. Venturi, *Über einige alte Italienische Holzschnitte*, "Der Kunstfreund" (1885), 356-358.

Wirtz 1905

M. Wirtz, *Ercole Strozzi poeta ferrarese (1473-1508)*, Ferrara 1905.

Zamboni 1975

S. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*, Cinisello Balsamo 1975.

English abstract

In 1984, the image known as *Madonna del Salice* was stolen from its altar. No pictures of the *Madonna* survives: a paradox, for a print, born as one of many repeated images. In its existence, however, the image has left a serie of signs, sufficient to reconstruct its original appearance and its events. Unknown to early woodcuts repertories, her luck was that of finding herself in the right place at the right time, attracting the attention of Ercole Strozzi, a ferrarese nobleman who made her the protagonist of his image strategy. In a

history made up of traumatic events, the *Madonna del Salice* was always able to find new ways to survive, adapting to the changes in history, in an exemplary story for the power of images.

keywords | Madonna del Salice; Xilography; Reinassance; Ferrara; Ercole Strozzi; Miracle.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

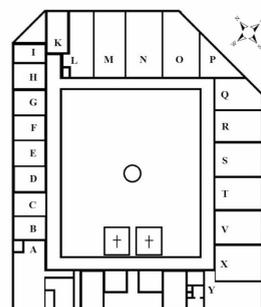
The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze

Piero di Matteo, un conciliabolo di santi eremiti e Giovanni Maria Canigiani abate di Vallombrosa

Danilo Sanchini



1 | Veduta del Chiostro Grande della Certosa di Monte Santo, Galluzzo.

2 | Pianta del Chiostro Grande con successione alfabetica delle celle.

A circa tre miglia dalla città di Firenze, sull'altura conosciuta come Monte Acuto, nella frazione di Galluzzo, sorge la Certosa di San Lorenzo (conosciuta anche coi nomi di Certosa di Monte Santo o Certosa di Val d'Emma), imponente monastero fondato l'8 febbraio 1342 dal banchiere e uomo d'armi fiorentino Niccolò Acciaiuoli (per una bibliografia essenziale sulla storia e sulle opere del monastero si rimanda a: D.B.G.T.G. 1861 (l'autore di questo testo si firma solo attraverso tale sigla); Bacchi 1930; Lucaccini 1935; Hogg 1979; Leoncini 1980; Chiarelli, Leoncini 1982; Chiarelli 1984; Viti 1984). La fine dei cantieri si fa coincidere grossomodo col 21 marzo 1395, giorno in cui la Certosa venne consacrata dal vescovo di Firenze Onofrio Visdomini (Leoncini 1980, 135). Della Certosa di quel periodo poco o nulla rimane. Ben presto, infatti, il deperimento di alcune parti e i mutati canoni funzionali fecero avviare un'imponente stagione di restauri e rifacimenti, proseguita ininterrottamente fino al terzo decennio del Cinquecento. L'intervento di maggiore spessore si attuò nell'area del Chiostro Grande [Figg. 1-2], grande spazio monumentale attorno a cui ruota la vita meditativa dei certosini, fulcro, assieme alla chiesa, dell'intera vita monastica. È qui infatti che,

attraverso la preghiera e la meditazione, nel silenzio delle proprie celle, i monaci contemplano Dio. Il Claustrium, ricostruito interamente nei suoi caratteri essenziali tra il novembre 1491 e il 1520 (Leoncini 1980, 182-187), vide l'avvicinarsi di numerose personalità alla sua decorazione. Oltre ai celebri interventi pittorici di Iacopo Pontormo (Clapp 1916; Berti 1956, 80-81; Smith 1979; Cox-Rearick 1981, 221-222; Moreno 1981; Sénécal 1982; Smith 1982, 140; Pilliod 1992, 78-88; Costamagna 1994, 61-65, 168-178; Michalski 2015) e di Agnolo Bronzino (Clapp 1916, 133; McCorquodale 1981, 16-17; Pilliod 1992, 78-82; Bietti 1996, 84; Natali 2010, 39; Natali 2020, 59), troviamo il monumentale ciclo di busti realizzato da Giovanni della Robbia (Cruttwell 1902, 240-243; Marquand 1920, 167-174, nn. 172-173; Chiarelli, Leoncini 1982, 291-292, nn. 218-283; Chiarelli 1982; Chiarelli 1984, vol. I, 109-111; Gentilini 1992, vol. II, 324) incorniciato da tondi in pietra serena riconducibili, come le altre membrature architettoniche, alla bottega lapicida dei Della Bella (Bacchi 1930, 129-130; Morselli 1977; Leoncini 1980, 179-185; Chiarelli, Leoncini 1982, 25, 289-291; Chiarelli 1984, vol. I, 105-107, 155).

Accanto a questi, vi sono diverse pitture murali, dislocate tra i prospetti delle celle e la parte esterna delle gallerie, che si possono ricondurre a un artista altrimenti sconosciuto: Piero di Matteo di Piero di Giovanni Ser Martello. Il pittore, noto esclusivamente per la sua attività alla Certosa, pare essere stato un personaggio assai stimato dalla locale comunità religiosa che, già nel 1500, gli aveva affidato la realizzazione di alcune decorazioni per la chiesa monastica. Piero di Matteo dovette ricevere ben tredici pagamenti, dilazionati tra il 12 dicembre 1500 e il 1501, per la realizzazione di un fregio dipinto che cingesse le pareti laterali del tempio (Archivio di Stato di Firenze (ASF), Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51 (*San Lorenzo al Galluzzo detto la Certosa*), n. 35, cc. 107r, 108r, 108v, 109r, 109v, 111v, 112r, 113v, 115r. Così in Chiarelli 1984, vol. I, 96-97) [Fig.3]. Quest'ampia fascia, posta a raccordo dei capitelli dei pilastri, realizzata a imitazione d'un architrave con tanto di peducci, si mostra composta da elementi quali ovuli, lance, dentelli, astragalo e sima, per essere poi decorata da una serie di motivi antichizzanti, in cui figurano grifoni, candelabre e mascheroni. La pittura, realizzata con una gamma di colori terrosi, fu mantenuta fino agli inizi del Seicento, quando venne ricoperta da uno strato di intonaco per essere sostituita da una serie di grandi tele di Orazio Fidani, ritraenti Dottori della Chiesa, Evangelisti e venerabili certosini, visibili ora all'interno di Palazzo Acciaiuoli (Moreni 1791-1795, vol. II, 119; D.B.G.T.G. 1861, 16; Bacchi 1930, 106; Chiarelli 1984, vol. I, 96-97).

Questa prima prova documentata del pittore dovette soddisfare ampiamente i monaci, i quali ricorsero ancora una volta al suo pennello per decorare il luogo a loro più caro: il Chiostro Grande. Il 5 luglio 1506 Piero di Matteo ricevette così un pagamento "per la dipintura de le prime due celle de lo inclaustro, zoè per due frisi con due Yesu" (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 78, c. 157d; così in Chiarelli 1984, vol. I, 97). Come specificato, le pitture, oggi perdute, erano state realizzate per la decorazione di due celle, verosimilmente la priorale e quella a lei direttamente collegata, essendo in quell'anno terminata l'erezione della galleria d'accesso al chiostro e l'innesto di quelle a lei congiunte (Leoncini



3 | Piero di Matteo, Fregio, affresco, 1500, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiesa di San Lorenzo.

1980, 186-187). Da questo momento il nome di Piero di Matteo scompare per lungo tempo dalla documentazione ma, nel febbraio 1516, un omonimo e non meglio specificato “maestro Piero” viene ricordato per la realizzazione de “l’arme del cardinale segnata †”, venendo pagato 9 lire e 2 soldi (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 39, c. 35d; così in Chiarelli 1984, vol. I, 98). Quest’ultimo artista, probabilmente identificabile col nostro, è poi ricordato per la realizzazione di perduti stemmi e vari ceri devozionali, pagati in totale di 4 lire e 28 soldi, che testimoniano forse una continuità dei rapporti tra Piero di Matteo e i certosini di Monte Santo (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 39, c. 61d; così *ibidem*). Come ricorda anche Chiarelli, è bene sottolineare che il 30 giugno 1510 un tale “Piero della Nuntiata” veniva retribuito per aver dipinto due angeli all’interno della chiesa monastica, mentre il 17 marzo 1511 è ricordato per la doratura di due candelieri (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 13, c. 3r; n. 38, cc. 81d, 82d). Non possiamo escludere a priori che la documentazione si riferisca a tale maestro, ma la sua presenza circoscritta e il lungo rapporto intrattenuto dai certosini con Piero di Matteo, ci permette di ipotizzare l’intervento di quest’ultimo in tali lavori. Piero di Matteo non viene mai definito “della Nuntiata”, né sembra avere mai avuto a che fare con l’omonimo santuario fiorentino, permettendoci di escludere uno sdoppiamento della stessa persona. La campagna decorativa del chiostro dovette a questo punto interrompersi per permettere l’erezione delle restanti ali del loggiato e dei caseggiati. Proprio per tali ragioni, l’artista venne ricontattato so-

lo a cantiere finito, sottoscrivendo un contratto, il 24 marzo 1520, per la decorazione pittorica del chiostro.

“Adì XXIII di marzo 1519 [stile fiorentino, dunque 1520].

Richordo come oggi questo di soprascritto 24 di marzo 1519 alloghammo et demmo a dipingere el ciostro nostro de' monaci a Piero di Matheo di Piero dipintore el quale è obligato di dipingere le faccate delle celle per l. cinque l'una con sua fregi et corniconi nel modo et forma che sta quella dove è l'arme delli Acciaioli et più presto migliorare che declinare, et l'archi nel modo che sta quello che è all'incontro della porta del ciostro et per l. cinque l'uno chome e fregi delle celle d'achordo chon el nostro padre priore don Octaviano da Mantova al presente priore del nostro monastero di Sancto Lorenzo conviscitatore totius pronincie Tuscie.

lo Piero di Mateo son contento a qua[n]to di sopra si chontiene e per fede di cho mi sono sochipto qui da piè di mia propria mano, ano, mese e dì detto di sopra.”

(ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 15, c. 188v; così in Chiarelli 1984, vol. II, 272)

Piero di Matteo si impegnò in tale maniera a realizzare un ciclo di lunette che dovevano riprendere una sua precedente pittura raffigurante lo stemma Acciaiuoli – realizzata poco tempo prima su una cella del chiostro e saldata lo stesso 24 marzo 1520 (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 39, c. 93r; così in Ivi, vol. II, 342) -, attorniato da fregi e cornicioni che i monaci ora volevano ripetuti sulle proprie celle. Oltre alla decorazione di quest'ultime, i certosini richiesero all'artista di dipingere anche le arcate delle gallerie, premurandosi che anche queste riprendessero forme e colori di una pittura realizzata in precedenza, “nel modo che sta quello che è all'incontro della porta del c[h]iostro”. Per completare questo lavoro l'artista ricevette compensi costanti per quasi due anni, venendo pagato cinque lire per ogni cella dipinta e per ogni arcata completata, dal marzo del 1520 ad almeno il 23 febbraio 1521 (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 15, c. 93r; così in Ivi, vol. I, p. 97, dove viene erroneamente riportata la data 1522).

Con l'ultimo pagamento versato, i rapporti tra Piero di Matteo e la Certosa paiono interrompersi, permettendoci di considerare questa sua impresa tra le prove ultime della sua attività. A conferma di ciò, si conserva presso l'Archivio di Stato di Firenze, il testamento dell'artista, datato 8 gennaio 1522 e rogato dal notaio Lorenzo di Tommaso Poggini (ASF, Notarile antecosimiano 17151, cc. 235r-236r). Il testamento, compilato nella casa dell'artista nel quartiere di San Pier Maggiore a Firenze, ci narra della volontà di Piero di Matteo di essere seppellito in suddetta chiesa, all'interno di un sepolcreto nel quale avrebbero trovato posto anche il fratello Giovanni Battista e altri parenti. Egli avrebbe inoltre voluto che si celebrassero messe in suffragio della propria anima nella chiesa di San Salvatore al Monte, sede dei francescani osservanti. A erede universale viene indicata la figlia del pittore Agnoletta, ma viene precisato che gli averi, qualora la donna fosse morta prima del matrimonio o si fosse consacrata monaca, sarebbero passati all'Ospedale di Santa Maria Nuova. Il testamento non ricorda l'età

di Piero di Matteo che comunque, definito “corpore languens”, non doveva essere particolarmente avanti con gli anni, specie se si considera il nubilito della figlia e certe sue vicinanze all’arte di Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto. L’esistenza del documento era stata già segnalata oralmente da Ugo Procacci (Chiarelli 1984, vol. I, 96-97, nota 57), limitandosi però a indicare un registro di estratti testamentari, senza però riportare il contenuto, qui ora trascritto:

“Piero di Matteo di Piero di Giovanni di S. Martello dipintore fece herede universale l’Agnoletta sua figliuola; et s’ella morisse avanti si maritasse, et consumasse il matrimonio con il suo futuro marito, ò avanti si monacasse, in quel caso li substitui lo Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze; come più a’ piero suo”.

(ASF, Appendice al Notarile antecosimiano 112, c. 5r).

La documentazione appena analizzata ci attesta una piena attività dell’artista per almeno il primo ventennio del XVI secolo. Per quanto in gran parte mutile e in condizione conservativa precarie, le sue pitture alla Certosa di Monte Santo caratterizzano profondamente il *claustrum cellarum*, sebbene siano sempre state considerate secondarie rispetto al ciclo robbiano e a quello pontormesco. Per le celle, Piero di Matteo dovette realizzare una serie di lunette raffiguranti vari santi, quasi tutti legati all’Ordine certosino e alla pratica eremitica. Del ciclo sopravvivono oggi diciassette lunette realizzate a mezzo fresco, tecnica che spiega le pessime condizioni delle stesse. Tra queste, la raffigurazione di *San Paolo eremita*, posta in origine sul caseggiato “P”, fu staccata a ridosso degli anni Ottanta del secolo scorso e riposta all’interno del medesimo ambiente. Per facilitare la ricostruzione del ciclo, ci viene incontro la successione alfabetica delle varie celle, le cui lettere, aggiunte nel corso del tempo agli architravi delle porte, ci guidano nel chiostro in senso orario. Principiando lungo la galleria a sinistra del portale d’ingresso, si nota che i primi tre vani non presentano più decorazioni riferibili alla mano del nostro artista. La prima lunetta che incontriamo, sopra la cella priorale segnata “A”, raffigura il *Buon Pastore* e fu realizzata nel 1717 da Tommaso Redi (Chiarelli, Leoncini 1982, 290, n. 90) [Fig. 4]. Il pittore fiorentino dovette collaborare in più di un’occasione coi monaci, almeno dal 1713, quando è ricordato in un pagamento “per aver riconciato la tavola di San Giovanni Battista di Lodovico Carracci” (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 58, c. 13; riportato in Chiarelli, Leoncini 1982, 243, n. 46). Redi compare poi negli inventari redatti all’indomani dell’unità d’Italia, dove viene segnalata una sua tela, già collocata nella sala capitolare, con “Nostro Signore che riceve il cibo dagli Angioli. Quadro alto 46 largo 58 cornice gialla” (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi (BU), ms. 437, *Certosa del Galluzzo. Inventario degli Oggetti d’Arte del Venerabile Monastero e chiesa di Certosa presso Firenze*, 41; BU, ms. 439, *Certosa del Galluzzo. Inventario generale*, vol. I (2 voll.), n. 194). Il dipinto, oggi purtroppo disperso, doveva servire da bozzetto preparatorio in vista della realizzazione di una composizione più grande, eseguita nel 1716 nel loggiato della foresteria della Certosa (ivi, 243, n. 46). L’intervento del 1717 nel Chiostro Grande invece, con ogni probabilità, dovette interessare la stessa porzione di muro che nel 1506 aveva ospitato uno dei due “frisi con [...] Yesu”. Il *Cristo Buon Pastore* andò a sostituire la precedente composizione di Piero

di Matteo che, a inizio Settecento, doveva presentarsi in condizioni non adeguate a segnalare la cella priorale. Redi realizzò una lunetta di dimensioni quasi sovrapponibili alle altre, agendo, anche a causa di alcune preesistenze, sulla stessa area della pittura cinquecentesca. La raffigurazione del Buon Pastore, accompagnata dalla citazione tratta del vangelo di Giovanni (10:11), "Ego sum pastor bonus", ben si adatta a segnalare la cella del padre priore. Il pittore ha qui compiuto una sorta di rifacimento, ripassando le linee tracciate nell'intonaco da Piero di Matteo e dipingendovi sopra. Le incisioni e alcune variazioni del colore lasciano inoltre intravedere la preesistenza di una tabula ansata che doveva fungere, così come nella maggior parte degli altri sovrapporta, da coronamento alla composizione. Lecito dunque ipotizzare che l'intervento di Tommaso Redi si caratterizzi come un vero e proprio restauro, accompagnato forse anche da un cambio di iconografia.

Non solo la facciata della cella priorale fu manomessa nel corso del XVIII secolo, ma anche quelle dei caseggiati "B" e "C" hanno avuto sorte simili. Grazie alla documentazione, come già visto, sappiamo che anche il cubicolo successivo avrebbe dovuto ospitare un secondo soggetto cristologico, ma non sappiamo se questo sia stato mai realmente messo in opera. A quattordici anni di distanza, nel 1520, l'artista fu infatti incaricato di dipingere un *San Giovanni Battista "supra ala 2a cella"* (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 39, c.93; così in Chiarelli 1984, vol. I, 97), la medesima che avrebbe dovuto ospitare la decorazione in questione. Per nostra sfortuna, la porzione di muro interessata venne completamente abbattuta durante alcuni lavori strutturali, finalizzati all'apertura di una finestra per la prima cella in luogo dell'accesso al locale "B" (Bacchi 1930, 132; alcune foto d'epoca testimoniano questa trasformazione, ma tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento l'ingresso fu ripristinato). La cella segnata "C" presenta invece uno stato conservativo talmente compromesso da renderne difficoltosa la lettura [Fig. 5]. Il dipinto in questione, caratterizzato dall'alterazione delle cromie e da numerose cadute di colore, mostra l'esistenza di due diversi strati pittorici, rivelando come esso sia stato realizzato sopra una precedente lunetta. Della pittura di Piero di Matteo è possibile osservare con certezza solo il dettaglio sommitale: un tondo decorato da motivi floreali al cui interno si poteva leggere un simbolo o una scritta, forse il monogramma bernardiniano. Nella situazione attuale si nota un santo, probabilmente vestito con un piviale vescovile, che impartisce una benedizione a una donna, riconoscibile per i capelli lunghi e per l'abito, postagli innanzi a braccia aperte. Al centro della scena si scorgono poi vari dettagli, quali due mani che si raggiungono e dei raggi che scendono perpendicolari al terreno. È difficile concepire cosa vi sia rappresentato e quali brani pittorici spettino a un pittore e quali all'altro. Se il santo monaco potrebbe anche richiamare i modi di Piero di Matteo, specie nei lineamenti schiacciati del viso e nella mano affusolata benedicente, la figura di destra sembra essere realizzata con modi più goffi e linee più marcate. Le mani che si scorgono al centro, sottolineate con terra rossa, paiono collegare i due personaggi ma quella di destra non sembra potersi congiungere alla donna per ovvi motivi anatomici e spaziali. Giovanni Bacchi (1930, 132) sostenne che tale composizione rievocava un miracolo di Niccolò Albergati, il cui corpo riposa proprio all'interno della Certosa, reputan-

dolo “facile lavoro di Ignazio Moder – 1700”. L'autore dovette però confondersi con una notizia riportata nella Guida del 1861 (D.B.G.T.G. 1861, 43), che ricordava la presenza di un dipinto dell'artista tirolese, col medesimo soggetto, all'interno dell'appartamento priorale”. Possiamo dunque supporre che la lunetta dipinta da Piero di Matteo fu in qualche modo rifatta in tempi imprecisati, probabilmente a inizio Settecento come il dipinto di Redi, così come è imprecisato il motivo di tale deperimento, forse dovuto alla scarsa riuscita del fondo pittorico. La composizione parrebbe raffigurare la guarigione di una donna, ma non sappiamo se la primigenia scena realizzata recasse un soggetto analogo, né se il fautore del miracolo sia o meno un venerabile legato ai certosini. Potendosi anche trattare di una scena d'esorcismo, il primo pensiero corre al vescovo certosino Ugo di Lincoln. Tra i miracoli a lui attribuiti vi è infatti anche la liberazione di un indemoniato, episodio che Gherardo Starnina aveva già raffigurato nel polittico par la Cappella di Santa Maria (sul polittico di Gherardo Starnina, un tempo alla Certosa e ora smembrato, si vedano gli studi fondamentali: Sirén 1904; Colasanti 1934; Pudelko 1938; Longhi 1940, 151-152, Oertel 1964; Volpe 1973; Van Waadenonij 1974; Syre 1979, 11-23). Lo scomparto di predella, oggi al museo Poldi Pezzoli di Milano, potrebbe essere ritenuto l'ideale antecedente della lunetta, sebbene il santo compaia già in corrispondenza della cella “T”. Alla luce di quest'ultimo dato, vi si potrebbe invece riconoscere un miracolo del certosino Stefano di Châtillon. Il monaco francese, priore della certosa di Portes, venne scelto da Innocenzo III per guidare la diocesi di Die nel 1202, incarico che riuscì ad adempiere assieme al rispetto della regola certosina, senza per questo trascurare i fedeli. Morto pochi anni dopo, nel 1208, alla sua figura si attribuiscono vari miracoli, tra cui l'aver fatto apparire alcuni demoni ai fedeli che non erano soliti rispettare il riposo domenicale e varie guarigioni. Nella vita di Santo Stefano è particolarmente significativo il risanamento di una giovane a cui i medici non avevano dato alcuna speranza. La donna infatti, dopo aver ricevuto una particolare benedizione da parte del certosino, dovette recuperare le forze e la salute, mentre Stefano, a poche ore di distanza, spirò serenamente (Société des Bollandistes 1746-1762, vol. III, 193; sulla vita di Santo Stefano di Châtillon si rimanda a Depéry 1834-1835, vol. I, 337-357; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. XI, coll. 1396-1398).

Giunti a questo punto del ciclo, le restanti pitture di Piero di Matteo si sono conservate pressoché tutte, e si distribuiscono, in ordine orario, secondo la seguente successione:

- San Bruno (cella “D”)
- San Nicola di Bari (cella “E”)
- San Bernardo di Chiaravalle (cella “F”)
- San Giovanni Gualberto (cella “G”)
- Sant'Ugo di Grenoble (cella “H”)
- San Benedetto (cella senza intitolazione)
- Beato Pietro Petroni (cella “M”)
- San Lorenzo (cella “N”)
- Beato Guglielmo da Fenoglio (cella “O”)
- San Paolo eremita (già sulla cella “P”)
- San Romualdo (cella “Q”)

- Beato Giovanni Spagnolo (cella "R")
- Sant'Antonio Abate (cella "S")
- Sant'Ugo di Lincoln (cella "T")
- San Girolamo (cella "V")
- Sant'Ambrogio (cella "X")
- San Gregorio Magno (cella "Y")

Considerando le pitture perdute, è ben chiaro come il ciclo di Piero di Matteo dovesse figurare su ognuna delle venti celle che si affacciano sul chiostro. A queste vanno però aggiunti tre ambienti, il cui ingresso, segnato rispettivamente con le lettere "I", "K" e "L", è collocato nel breve corridoio formatosi dall'incrocio delle gallerie nell'angolo Nord. Il portale "K" non conduce ad alcuna cella, ma immette in uno stabile destinato al lavoro comunitario dei monaci, il cui prospetto era ornato dalla *Resurrezione di Cristo* di Pontormo (1523-1524). Rimangono così prive di decorazioni le porte "I" e "L", poste l'una innanzi all'altra. L'ingresso "L" ha subito nel tempo delle modifiche che gli permisero di collegarsi direttamente alla prima cella del lato Nord-Est, quello opposto alla galleria d'accesso. In questa ricostruzione, la porta "I" si configura come l'unico accesso a una cella senza alcun tipo di decorazione su di essa. La muratura sopra l'architrave non mostra segni che permettano di ipotizzare l'esistenza di una pittura preesistente, ma ciò ovviamente non toglie che eventuali interventi ne abbiano potuto occultare la memoria.

Questa teoria di santi assume pieno significato se pensata in accostamento ai busti invetriati di Giovanni della Robbia per gli occhi dei loggiati con i quali, al netto anche di ripetizioni, forma un insieme dal profondo significato spirituale per la comunità certosina. Una sorta di Paradiso, di *exempla virtutis*, all'interno della galilea *maior* (riprendendo l'antica etimologia della parola traducibile con "passaggio", la tradizione certosina impiega questo lemma per identificare il Chiostro Grande, luogo destinato al solo transito dei religiosi, i quali svolgono le attività cenobitiche intorno al Chiostro Piccolo, *minor*; si veda Leoncini 1990, 49-51). I certosini effigiati nel Chiostro Grande, al pari degli altri santi campioni della Fede e dell'Ascetismo, fungono in tal modo da concreti modelli spirituali e di comportamento, riferimenti perfetti a cui appellarsi nella preghiera e nella meditazione. Le lunette di Piero di Matteo, ridotte in gran parte a uno stato simil-larvale in cui a malapena si riescono a distinguere forme e iconografie, non ci permettono di delineare a pieno e la cultura figurativa del loro autore. Le pitture inoltre mostrano diversi livelli qualitativi, il più delle volte amplificati alle attuali condizioni conservative, che in passato hanno portato a ipotizzare la presenza alla Certosa di personalità vicine alla bottega di Andrea del Sarto e del Pontormo. Conti (1983, 57) affermò, per esempio, di intravedervi lo stile del Franciabigio (San Gregorio), di Jacone (San Lorenzo), di Bronzino (San Bruno) e di Pier Francesco di Jacopo Foschi (comunicazione orale quest'ultima riportata in Costamagna 1994, 175, nota 1), mentre altrove rilevava la ripresa di stanchi moduli di primo Cinquecento. Queste affermazioni contraddicono però le notizie riportateci da Vasari, secondo il quale Pontormo si sarebbe recato a Monte Santo accompagnato dal solo Bronzino, e non trovano inoltre conferma nella documentazione conosciuta (Vasari 1568, ed. 1966-1987, vol. V, 319).



4 | Tommaso Redi, *Cristo Buon Pastore*, mezzo fresco, 1717, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella A.

5 | Piero di Matteo (?) e autore ignoto, *Santo Stefano di Châtillon risana una giovane (?)*, mezzo fresco, 1520 e XVIII (?), Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella C.

6 | Fra Bartolomeo, *San Vincenzo Ferreri*, affresco, 1511-1512, Firenze, Museo di San Marco.

Lo stile di Piero di Matteo pare radicato nella tradizione pittorica fiorentina di inizio secolo, con forme e personaggi ridotti all'essenziale, al fine di una maggiore funzionalità e leggibilità. Questa sorta di semplicità compositiva ben si accordava col rigore morale di un'élite generalmente conservatrice come quella dei certosini, assai vicina a quel sentimento di religiosità riformata che aveva sconvolto la Firenze di fine Quattrocento. Negli anni immediatamente precedenti alla realizzazione del ciclo, una simile teoria di santi era stata già realizzata a Firenze da Fra Bartolomeo (1511-1512) [Fig.6] in alcuni sovrapporta del convento domenicano di San Marco che, a loro volta, riprendevano le pitture di simile destinazione eseguite da Beato Angelico (Fischer 1990a, 184; Fischer 1990b, 140-143, n. 37; M. Scudieri in Padovani 1996, 271-274, cat. 92-96. Decorazioni di tale tipologia erano state realizzate anche da Pietro Nelli in San Domenico al Maglio: Boskovits 1975, 419). Le pitture di San Marco svolgono un ruolo equivalente a quelle realizzate alla Certosa, differenziando tra di loro le varie stanze e incentivando al *decorum* e alla mondizia d'animo chiunque vi transitò innanzi. Questo tipo di religiosità aveva investito anche l'ambiente monastico di Monte Santo, al punto che esso divenne la sede di una delle profezie più celebri riferite a Girolamo Savonarola. Nel 1527, Fra Domenico di Calvisano, religioso vicino alle posizioni del predicatore e confessore delle venerabili domenicane Stefana Quinzani e Lucia Broccadelli da Narni, scrisse una lettera a una non meglio specificata suora, riferendole di una profezia fatta proprio tra le aule della Certosa

(Herzig 2008, 166-170). L'epistola, giunta sino a noi grazie a un repertorio di fonti savonaroliane del XVI secolo, parla del certosino don Alberto da Trento il quale, nel 1436, avrebbe vaticinato l'avvento di un santo profeta che sarebbe morto sul rogo, "q[ue]sto chiam[en]te parla q[ue]sto certosino della sa[n]tità del r[everen]do p[ad]re fra Hier[onim]o Savonarola" (Archivio di Santa Maria Sopra Minerva, rep. III, n. 280 (Miscellanea savonaroliana), c. 76B, *Prophetia di don Alberto da Tridento circa il p[ad]re fra Hieronymo da Ferrara*):

"Vi scrivo, dilette[ssim]a madr[e], una prophetia, qual m'è stata p[re]se[n]tata al p[re]se[n]te assai lo[n]ga, la qual fu vista da un certosino nel 1436, ditto don Alberto da Tridento, il quale parla ... di tutte le tribulazioni, ch[e] sono accadute insino al['] hora p[re]sente, come[n]zando 1490... parla[n]do d[e]l R.do p[ad]re fra Hieronymo dice in q[ue]sto modo... "surget propheta missus ex alto... & moriet[ur] ab igne... Et no[n] erit in dubiu[m] sa[n]ctitatis viri". Ved[i]te dilette[ssim]a madr[e] q[ue]sto chiam[en]te parla q[ue]sto certosino della sa[n]tità del R.do p[ad]re fra Hier[onim]o Savonarola. Dio ci dia gra[tia] d'imitar[e] sua dott[ri]na. No[n] altro. A vostr[e] or[azi]oni devote mi raccomanda[n]do. Die p[ri]mo Quadragesime. 1527. Frate Dom[en]ico Calvisano ord[in]is p[re]dicatorum"

(Documento trascritto in Herzig 2008, 169, nota 68)

La rivelazione pare però essere una creazione successiva alla morte del frate ferrarese, composta intorno al 1503 e rientrante nel genere delle profezie apocalittiche, tipologia letteraria molto in voga in quegli anni a Firenze e in Toscana, specie tra i seguaci del domenicano (Weinstein 1970, 340; Weinstein 1971, 311-331; la prima testimonianza a noi pervenuta di questa profezia è del 1512). Per quanto il vaticinio sia dunque un falso storico, creato ad arte per il sostegno di una specifica causa, la menzione di un certosino del monastero di San Lorenzo al Galluzzo fa sì che si possa considerare la Certosa tra i luoghi più sensibili ai venti di questa nuova spiritualità.

La sequenza delle lunette superstiti vede effigiati lungo il loggiato "del bosco" (Nord-Ovest) i santi *Bruno*, *Nicola di Bari*, *Bernardo di Chiaravalle*, *Giovanni Gualberto* e *Ugo*, nel lato verso Firenze (Nord-Est) *Benedetto*, *Pietro Petroni*, *Lorenzo* e *Guglielmo da Fenoglio*, lungo il fianco successivo (Sud-Est) vi sono *Romualdo*, *Giovanni Spagnolo*, *Antonio abate*, *Ugo di Lincoln*, *Girolamo* e *Ambrogio*, infine, sul lato rimanente (Sud-Ovest) vi è rappresentato *Gregorio Magno*. Manca a questa lista *San Paolo Eremita*, la cui lunetta, un tempo sulla porta "P" nel lato Nord-Est, è stata staccata e riposta all'interno della medesima cella. In tutti i casi tranne in uno, i venerabili dipinti da Piero di Matteo sono immaginati a mezzobusto, posti all'interno di uno spazio che simula una nicchia. L'effetto prospettico si mostra però non pienamente raggiunto, con i personaggi sovradimensionati rispetto all'area che li circonda. I santi sono a volte affiancati da oggetti liturgici che, oltre ad avere una valenza iconografica, aiutano nella definizione della profondità spaziale. Le numerose lunette sono concepite, lì dove non sussistano impedimenti, con volute arricchite da motivi fitomorfi, quasi a riprendere le forme del grande Lavabo (1495) realizzato da Piero di Giovanni della Bella e da Matteo di Cecco per il Chiostro Piccolo (sul lavabo del Chiostro Piccolo si veda: Chiarelli, Leoncini 1982, 282, n. 191) [Fig. 7].

Diversamente da quest'ultimo, alla decorazione fogliacea della parte alta viene preferita una tabula ansata a fondo blu, in cui è riportato il nome e il titolo dell'effigiato. Questa specifica sezione si presenta però quasi sempre mutila, col nome del santo apposto in tempi successivi lungo l'intradosso dell'arco dipinto. I diversi sovrapporta mostrano inoltre due diverse decorazioni del finto estradosso, presentate in modo alternato lungo tutto il ciclo. Questa successione, visivamente compromessa dalle pessime condizioni conservative delle pitture, vede avvicinarsi un motivo fitomorfo (Celle "D", "F", "H", "M", "O", "Q", "S", "V" e "Y") a uno composto da ovoli, dardi e astragalo (Celle "E", "G", quella senza intitolazione con San Benedetto da Norcia, "N", "P", "R", "T" e "X")., entrambi caratterizzati da elementi ocra che simulano inserti bronzoi. Nei sovrapporta coi santi Bruno e Ugo di Grenoble è inoltre presente un tondo con un monogramma, identificabile con quello di San Bernardino da Siena. Per semplificare il lavoro e ottenere un migliore risultato, Piero di Matteo fece probabilmente ricorso a cartoni preparatori che dovette variare all'occorrenza. Questo *modus operandi* è evidente in quelle lunette che mostrano santi con le mani posizionate in prossimità del petto, proiettate sempre in direzione opposta al volto (è il caso delle lunette con i santi Bruno, Benedetto, Guglielmo da Fenoglio, Giovanni Spagnolo e Ugo di Lincoln).



7 | Piero di Giovanni della Bella e Matteo di Cecco, Lavabo, pietra serena, 1495, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Piccolo.

Tra le lunette di Piero di Matteo, il primo santo che incontriamo è il fondatore dell'Ordine certosino: *San Bruno* [Fig. 8]. Posto sopra la cella "D", Bruno è vestito con l'abito bianco dei certosini, impugna il bastone a tau degli eremiti e con l'altra mano regge il libro della regola assieme a un ramoscello d'ulivo. Intorno a quest'ultimo è avvolto un cartiglio in cui si legge "Ego [autem] sicut oliva fructifera in domo Dei". La frase, tratta dal salmo "52,10", fa riferimento all'ordine da lui creato, a simboleggiare che l'"albero" certosino produrrà sempre santità all'interno della Chiesa (a Soriano Calabro, nei pressi di Soriano Calabro, esiste il cosiddetto "ulivo di San Bruno". La tradizione vuole che il santo, qui di passaggio, si sia fermato a riposare e a pregare all'interno del suo tronco cavo). Intorno al nimbo del santo comparivano sette stelle, qui poste a ricordare il sogno anticipatore di Sant'Ugo vescovo di Grenoble. Il presule francese vide la caduta di sette stelle d'oro nel luogo dove poi sarebbe sorta la Grande Certosa, a segnalare l'arrivo di altrettanti religiosi capeggiati da San Bruno, giunti a richiedere un luogo in cui praticare la vita eremitica (su San Bruno si veda: Morozzo 1681, 11; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. III, coll. 561-569; Wallis 1991, 12, n. 18). San Bruno è ritratto affiancato anche da altri suoi attributi, quali il pastorale, la mitria e la stola, ed è accompagnato dalla scritta identificativa "S. BRUNO ~ PRIMUS ~ PATER ~ CARTUSIAE", essendo scomparso il titulus sulla tabella sommitale. È bene notare come quest'ultima parte sia decorata con la testa e con le ali di un putto, motivo che ricorre anche in altre lunette. Al tempo dell'esecuzio-



8 | Piero di Matteo, *San Bruno*, mezzofresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella D.

9 | Piero di Matteo, *San Nicola di Bari*, mezzofresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella E.

ne del ciclo Bruno non era stato ancora elevato all'onore degli altari, e per questo si dovette attendere fino al 17 febbraio 1623. Nonostante ciò, grazie al ritrovamento del corpo del santo nell'eremo di Santa Maria della Torre in Calabria, papa Leone X autorizzò oralmente i monaci bianchi, il 19 luglio 1514, a celebrarne il culto (*Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. III, coll. 567).

Dopo San Bruno incontriamo, sulla cella "E", *San Nicola di Bari* [Fig. 9]. Il santo, non collegato all'Ordine certosino e alla pratica eremitica, è qui effigiato per i suoi legami col fondatore del monastero Niccolò Acciaiuoli. Il padre della Certosa, morto da più di un secolo e mezzo, era ancora tenuto in grande considerazione - come testimoniava lo stemma realizzato da Piero di Matteo nel chiostro - e per tale motivo lo si volle omaggiare con la presenza del suo santo protettore. Nicola è rappresentato in abiti vescovili, con la mitria, il pastorale e le tre sfere d'oro che lo contraddistinguono. È possibile inoltre notare le incisioni che il pittore apportò all'intonaco ancora fresco, permettendoci di meglio comprendere la spazialità originaria del santo, oggi compromessa dalle condizioni conservative non ottimali. Tra tutte le lunette questa è l'unica, assieme a quella con Sant'Ugo di Grenoble, che conserva ancora leggibile il titolo originario apposto alla tabella sommitale, "S. NICOLAUS EPUS", accompagnato anche dalla successiva scritta sul sottarco "S. NICOLA DA BARI".

La cella "F" presenta una delle pitture meglio conservate, raffigurante l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo* [Fig. 10]. La preesistenza di un peduccio in pietra serena ha reso impossibile l'inserimento di un ritratto frontale del santo, facendo propendere per una rappresentazione di tale tipologia. Bernardo compare qui in virtù dei suoi legami coi certosini; egli era infatti amico e confidente di Guigo I, quinto priore della *Grande Chartreuse*, al quale dovette anche indirizzare diverse lettere (Petrina 1756, vol. I, 49-58). Sarebbe poi quasi superfluo ricordare come opere di San Bernardo di Chiaravalle fossero presenti tra gli scaffali della biblioteca di Monte Santo. Tra questi sono ricordati il *Liber de diligendo Deo* e i *Sermones super Cantica canticorum* (Gargan 2012, 49; i volumi sono menzionati nell'*Inventario dei manoscritti* della Certosa di Firenze, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms.

Vat. Lat. 11276, ff. 452r-458r [indice redatto nel 1600]). Il suo legame con la Vergine trova inoltre numerosi punti di contatto con la spiritualità certosina: negli statuti dell'ordine Maria ricopre un ruolo assai centrale, al punto da essere chiamata "Madre particolare dei certosini" (Les Moines Chartreux, Statuti dell'Ordine certosino: <https://chartreux.org/moines/it/statuti/>, XXXIV, 2). Bernardo è raffigurato seduto al suo scrittoio, dove fino a qualche istante prima era assorto nella lettura, mentre volge il capo alla miracolosa apparizione con le mani giunte in preghiera. In basso a sinistra vi è poi un libro che, quasi appoggiato all'ideale rientranza del muro, ci permette di indagare la scena in profondità. Più in alto, circondata da fumose nubi, compare la Vergine Maria assieme ad alcuni curiosi angeli, immaginati mentre scrutano lo spazio intorno ad essi. Il nimbo di Bernardo è l'unico dell'intero ciclo a essere realizzato come un disco diafano, diversamente dagli altri venerabili che ne possiedono di opachi. La composizione di Piero di Matteo pare ispirato alle pitture di analogo soggetto realizzate da Perugino per Santa Maria Maddalena di Cestello (1488-1489) (sull'opera di Perugino oggi a Monaco di Baviera si veda: Syre 2007, 208) [Fig. 11] e da Fra Bartolomeo per la Badia Fiorentina (1504-1507) (sulla *Visione di San Bernardo* di Fra Bartolomeo: S. Padovani in Padovani 1996, 88-93, cat. 18) [Fig. 12], evidenziando una comune sensibilità per una spiritualità riformata che ben era condivisa anche dai monaci della Certosa. La peculiare composizione della scena, unita a una maggiore attenzione ai dettagli, permette di rendere meno immediata la percezione del peduccio. Proprio a causa di questo la lunetta difetta delle volute e della tabella sommitale col titolo del santo. Quest'ultimo dettaglio, quasi del tutto svanito, compare lungo il sottarco in latino - "DIVUS BERNARDUS" - ed è stato tracciato con un pigmento scuro in luogo del solito rosso, facendoci ipotizzare un suo inserimento in un momento prossimo alle pitture.

Su questo lato del chiostro, l'ultima cella a presentare una decorazione pittorica è la "G", la cui lunetta è dedicata a *San Giovanni Gualberto* [Fig. 13]. Il venerabile è qui raffigurato lievemente di tre quarti, col pastorale abbaziale a tau, caratterizzato dalle consuete protomi leonine sull'impugnatura, simbolo della Congregazione Vallombrosana da lui fondata. San Giovanni Gualberto regge un libro e un crocifisso, classici suoi attributi, mentre indossa la tunica e la cocolla della propria congregazione (Kaftal 1952, coll. 569-580, n. 166). La sua presenza all'interno del ciclo di Piero di Matteo può essere spiegata per più ragioni. Egli aveva infatti optato per uno stile di vita eremitico, affiancandosi, assieme a un compagno di nome Goffredo, agli asceti Paolo e Guntelmo, in località Acquabella, nei boschi di Vallombrosa (Quilici 1941, 55-56; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. VI, coll. 1016-1019). Si potrebbe inoltre pensare che la sua raffigurazione sia collegabile alla presunta parentela che lo legherebbe a Onofrio Visdomini, il vescovo che il 21 marzo 1395 aveva consacrato il complesso di Monte Santo (a ricordo dell'evento vi è una lapide, copia dell'originale perduta, murata nella facciata interna del coro dei conversi; Leoncini 1980, 135). La notizia dell'appartenenza di Giovanni Gualberto a tal casato fiorentino pare essere però priva di basi storiche, essendo ricordata solo dai brevi frammenti superstiti della *Vita* di Gregorio di Passignano, testo scritto per favorire la canonizzazione del santo, edito solo nel Settecento (Soldani 1731, 33-35; Soldani 1741,



11 | Perugino, *Visione di San Bernardo*, olio su tavola, dalla Chiesa di Santa Maria Maddalena de'Pazzi a Firenze, 1488-1489, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

12 | Fra Bartolomeo, *Visione di San Bernardo*, olio su tavola, dalla Badia Fiorentina, 1504-1507, Gallerie degli Uffizi, Firenze.

190-191; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. VI, col. 1016). La sua presenza non è forse però solo da imputare ai suoi trascorsi eremitici, ma anche a un altro elemento.

La lunetta, la meglio conservata di tutto il ciclo, è anche l'unica a mostrare, ai lati dello spazio pittorico, due stemmi sagomati di tipo b, entrambi arricchiti dalla presenza di un pastorale e di una mitria con infule [Fig. 14]. L'emblema qui effigiato, d'argento, al crescente montante d'azzurro, sormontato da un lambello a tre pendenti di rosso, corrisponde a quelli dei fiorentini Canigiani e Paganelli (ASF, Manoscritti, 471, c. 43; ASF, Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza 178-223, *Libri d'oro della nobiltà e del patriziato toscano*, sec. XVIII-XIX, vol. CXCVII, tav. 15). Questi due casati, imparentati tra di loro al punto che i Paganelli divennero una vera e propria famiglia consortile della prima, assumendone anche lo stemma, vantavano possedimenti al Galluzzo e nelle sue immediate vicinanze (Mini 1893, 243; Carocci 1906-1907, vol. II, 271-274.). L'arme Canigiani-Paganelli è l'unico elemento araldico presente nel ciclo di Piero di Matteo e, proprio per tale motivo, deve essere considerato come elemento di differenziazione e di prestigio per il monaco che ne abitava la cella corrispondente. Lo stemma, affiancato dal pastorale e della mitria, rimanda inevitabilmente a un personaggio di rango vescovile o abbaziale. Il primo pensiero corre al priore della Certosa, ma egli aveva una cella a lui dedicata, di dimensioni maggiori e collegata agli ambienti del cenobio, e nessun membro di queste famiglie è rammentato aver ricoperto tale carica – al tempo era inoltre priore Ottaviano Trani da Mantova –. Tra Canigiani e Paganelli invece, a ridosso del 1520, è ricordata un'unica personalità degna di potersi fregiare di tali simboli: Giovanni Maria Canigiani (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), *Collezione Genealogica Passerini*, 186, 10: “Giovan Maria – n. 28



10 | Piero di Matteo, *San Bernardo*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella F.

13 | Piero di Matteo, *San Giovanni Gualberto*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella G.

14 | Piero di Matteo, *San Giovanni Gualberto* (part. Stemma Canigiani), mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella G.

luglio 1481. Domenicano in S. Marco – nel 1515 fu tratto da quell'ordine per riformare i Vallombrosani, dei quali fu generale – vescovo d' Ippona *in partibus infidelium* – coadiutore del cardinale Antonio Pucci nel vescovato di Pistoia. † 20 novembre 1541”).

Nato il 28 luglio 1481 da Odoardo Canigiani e Costanza di Lorenzo di Bartolomeo Gualterotti, Giovanni Maria prese i voti come frate domenicano nel convento fiorentino di San Marco, dove rimase fino al 1515. Il 10 gennaio di quell'anno infatti, grazie alla sua vicinanza al casato mediceo e a papa Leone X, venne eletto abate del monastero di Vallombrosa che, elevato “caput ordinis”, fu posto sotto l'autorità papale (Vasaturo 1973, 124). Giovanni Maria Canigiani prese così il posto di don Biagio Milanese, generale di Vallombrosa in viso ai Medici dai tempi di Lorenzo il Magnifico. Nel 1512 il figlio di quest'ultimo, Giovanni, aveva addirittura dato l'ordine di saccheggiare i monasteri vallombrosani di Santa Reparata di Marradi e di San Salvatore a Fontana, ma solo l'8 gennaio 1515, divenuto nel frattempo pontefice, riuscì nell'impresa di eliminare il religioso, condannandolo come falsario e simoniaco ed esiliandolo a Gaeta (Vasaturo 1973, 123; Vasaturo 1994, 147). Due giorni dopo, il pontefice inviò otto Costituzioni apostoliche al fine di riformare Vallombrosa, ponendo Giovanni Maria Canigiani a capo della congregazione “eius vita durante” (Cherubini 1722, 12-13; Vasaturo 1973, 124). Il prelado prese ufficialmente possesso del monastero il 28 gennaio, e dette avvio a un generalato discutibile, ricordato principalmente per la mala gestione della Congregazione. Già il 3 agosto dello stesso 1515, Leone X dette autorità all'abate di alienare vari beni del monastero per pagare alcune pensioni accordate ai cardinali Grimano, Passerini e Tornabuoni, così come a Giuliano de' Medici. Per tale motivo Canigiani si guadagnò l'ostilità degli stessi suoi confratelli, i quali videro i propri beni svenduti per sovvenzionare perfino i suoi progetti personali (Locatelli 1583, 309-312; Vasaturo 1973, 123-124). Nel 1520 venne poi convocato il capitolo generale della Congregazione a Firenze, nel quale il cardinale Giulio de' Medici, cugino di Leone X, espose il decreto pontificio che stabiliva che la carica di abate di Vallombrosa sarebbe stata perpetua e non più annuale. Questa conferma del Canigiani alla guida del monastero venne accompagnata anche dalla volontà di erigere a Firenze, coi finanziamenti della Congre-

gazione, ben quattro nuovi monasteri femminili (Vasaturo 1973, 125). Giovanni Maria rimase alla guida di Vallombrosa fino al 28 gennaio 1540, riuscendo ad accaparrarsi almeno la metà dei proventi del monastero, quando papa Paolo III Farnese lo nominò vescovo d'Ippona e suffraganeo del vescovo di Pistoia Antonio Pucci (Locatelli 1583, 312; Cherubini 1722, 13; Sala 1929, vol. I, 113-114; Vasaturo 1973, 125). Il nobile prelato non dovette però godere a lungo di tali entrate, egli infatti trovò la morte nella stessa Pistoia il 20 novembre 1541 (BNCF, Collezione Genealogica Passerini, 186, 10; su Giovanni Maria Canigiani si rimanda anche a Locatelli 1583, 309-312).

Lo stemma Canigiani, arricchito dalla mitria e dal pastorale, posto in corrispondenza del *San Giovanni Gualberto*, richiama dunque la figura di Giovanni Maria, specie se si tiene conto che il ciclo di Piero di Matteo dovette essere realizzato proprio a partire dal 1520, anno in cui il prelato ottenne la carica perpetua di abate di Vallombrosa. La presenza di tale emblema all'interno del Chiostro Grande, luogo in cui vige la più assoluta clausura, potrebbe trovare più di una motivazione. Le cronache del tempo ci ricordano come il Canigiani fosse assai munifico nei confronti delle diverse istituzioni religiose affini alla Congregazione vallombrosana, e ciò potrebbe essere vero anche per la Certosa, anche in virtù dei possedimenti di famiglia nelle sue immediate vicinanze (Locatelli 1583, 309-312; Cherubini 1722, 13). Altra spiegazione, forse la più percorribile, è da ricercare nella rete di amicizie politiche intrattenute dal prelato. Giovanni Maria e la sua famiglia godevano in quegli anni del supporto dei Medici e quest'ultimi ebbero fitti legami col monastero di Monte Santo, soprattutto attraverso la figura di Ottaviano de' Medici. Questo, di dichiarate simpatie savonaroliane come il Canigiani (Assonitis 2019, 18, nota 7), e dunque vicino alla religiosità diffusa alla Certosa, fece probabilmente da tramite tra i monaci e Pontormo, essendo suo patrocinatore almeno dal 1519 (Costamagna 1994, 42-44; si veda inoltre Braccianti 1984 e Paolozzi Strozzi 2000 per i rapporti tra Ottaviano de' Medici e Pontormo). Sempre grazie a Ottaviano, il giovane Giorgio Vasari, divenuto nel frattempo suo protetto, ottenne l'accesso al *claustrum* per ricopiare e studiare quegli affreschi (Paolozzi Strozzi 1996, 37). Tale intrusione nella vita certosina ben fa comprendere il potere e l'influenza che la famiglia medicea aveva sul monastero e potrebbe anche spiegare la presenza di uno stemma amico come quello dei Canigiani. I libri contabili del monastero, a causa delle molteplici lacune a cui sono andati incontro, non serbano purtroppo traccia di alcun intervento diretto del Canigiani, il cui coinvolgimento pare però evidente.

Tra i parenti prossimi di Giovanni Maria Canigiani, il già citato albero genealogico conservato del Fondo Passerini (BNCF, *Collezione Genealogica Passerini*, 186, 10), mostra l'esistenza di uno zio paterno, di nome Alberto, ricordato col semplice appellativo di "frate". Alberto Canigiani, nato il 16 dicembre 1446, avrebbe avuto all'epoca settantaquattro anni e la sua data di morte non viene riportata. Nulla però sappiamo circa il suo ordine d'appartenenza e per questo non è possibile avvicinarlo al ciclo certosino. L'intervento pittorico si deve probabilmente a un'iniziativa personale del prelato. Oltre infatti a mancare lo stemma di Vallombrosa, i libri contrabili della Congregazione non paiono serbare traccia di contatti intrattenuti con la Certosa (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 260, n. 144, "Alfabeto di tutti li



15 | Piero di Matteo, *Sant'Ugo di Grenoble*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella H.

16 | Piero di Matteo, *San Benedetto*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella senza intitolazione.

17 | Piero di Matteo, *Beato Pietro Petroni*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella M.

vocaboli, o nome de'beni nel presente libro del generale Canigiano detto Ricordanze segnato A in materia di alienazioni, vendite, con distrazioni di quelli e di altri simili atti dall'anno MDXV al MDXXXV"; ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 260, serie Amministrazioni e decimari, n. 87, "Entrate e uscite del Padre Canigiani"; n. 102, "Ricordanze al tempo del generale Canigiano"). Lo stile stesso delle pitture di Piero di Matteo, vicino agli esempi della Scuola di San Marco, può essere visto come un indizio del coinvolgimento del nobile religioso, specie se si considera che Giovanni Maria e Fra Bartolomeo avevano vissuto negli stessi anni nel monastero domenicano fiorentino (Assonitis 2019, 20-21).

Sopra la porta "H", a terminare questo lato del chiostro, troviamo *Sant'Ugo di Grenoble* [Fig. 15], collocato proprio innanzi la galleria di Nord-Est. Ugo, benché non fosse un vero e proprio seguace di San Bruno, emerge come uno dei protagonisti della fondazione dell'Ordine. Nel 1084 fu lui infatti a indicare al padre dei certosini e ai suoi seguaci il luogo in cui potersi ritirare e dare originale al primo nucleo della Grande Chartreuse. Egli inoltre, nel 1101, decise di stabilirsi sullo stesso massiccio di Certosa, fondando l'Ordine eremitico di Chalais (su Ugo di Grenoble si veda: Morozzo 1681, 62; Du Boys 1837, 68-78, 240-242; Richard, Giraud 1832-1839, vol. XIX, 397-398; *Bibliotheca Sanctorum* 1861-2013, vol. XII, coll. 759-763; Wallis 1991, 25-26; sull'Ordine di Chalais si rimanda a Excoffon 1997). In questo sovrapporta si

conserva intatta anche la tabella sommitale, in cui è possibile leggere “HUGO GRANOPOLITANO EPUS”, rafforzata dalla presenza della consueta scritta all’interno della lunetta, “VESCOVO GRENOBLI”. Ugo è riconoscibile dal saio bianco, fitto di incisioni sull’intonaco che dovevano contribuire alla plasticità delle sue pieghe, ed è accompagnato da un libro, dalla mitria episcopale e dal pastorale.

Il lato successivo del Chiostro Grande, quello di Nord-Est, è inaugurato da una porta senza alcuna lettera distintiva, sopra la quale è ritratto *San Benedetto da Norcia* [Fig. 16]. La sequenza alfabetica, frutto di un intervento successivo alla realizzazione del ciclo, ignora questo ingresso perché non conduce ad alcuna cella. Oltre questa porta si trova infatti una scala che immette al piano interrato, posto sotto il chiostro. Tale soluzione è evidentemente dovuta a lavori effettuati dopo l’erezione delle celle, i quali devono aver spostato l’ingresso della stessa sul corridoio risultante dall’incrocio di questa e della precedente galleria, segnandolo con la lettera “I”. La lunetta col santo, particolarmente abrasa e recante i segni di una infiltrazione d’acqua proveniente dal tetto, mostra la tabella sommitale in cui è ancora possibile leggere parte del *titulus*: “S. BENEDETUS” seguito da una parola che pare volutamente cancellata (forse “ABBAS”). Nella decifrazione non ci aiuta nemmeno la scritta più recente che riporta un immediato “S. BENEDETTO”. Il santo è rappresentato frontalmente, col saio bianco dei benedettini, canuto e con la barba lunga. Porta l’indice della mano sinistra alla bocca intimando il silenzio, mentre con la destra regge la verga col quale aveva corretto il monaco dissipato. Benedetto è qui ritratto non solo per essere il fondatore dell’ordine che da lui prende il nome, ma anche perché dovette trascorrere parte della sua vita come eremita, presso Subiaco (Gregorii Magni 593-594, ed. 1866, coll. 128-130).

Segue, sulla cella “M”, il *Beato Pietro Petroni* [Fig. 17]. Il nome del venerabile, un tempo posto sulla tabella sommitale, è riportato nel sottarco: “PETRONIUS SENESIS”. Pietro, entrato appena diciottenne nella comunità certosina di Maggiano, fondata pochi anni innanzi dal cardiale Riccardo Petroni suo parente, visse in odore di santità. Celebre rimane la sua decisione di privarsi dell’indice della mano destra per non essere nominato sacerdote e dir messa, preferendo rimanere un semplice monaco (sul Beato Pietro Petroni si veda: Scala 1619, 15-27; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. X, coll. 511-513; Wallis 1991, 21). Egli ebbe in vita il dono della preveggenza, vaticinando la data della propria morte e quella di alcuni dei personaggi più celebri della propria epoca: a Giovanni Boccaccio e a Francesco Petrarca profetizzò un’imminente dipartita se non avessero rinunciato alla lirica profana (Petrarca 1361-1374, ed. 1892, vol. I, “5”, 34-35, dalla lettera a Giovanni Boccaccio del 28 maggio 1362). Il beato Pietro Petroni è qui raffigurato con l’abito certosino, mentre impugna il bastone degli eremiti e regge un teschio umano.

La pittura successiva, posta sopra l’ingresso al caseggiato “N”, venne concepita in una maniera totalmente aliena dalla consuetudine compositiva del ciclo. Vi è qui raffigurato un santo che in vita non praticò mai l’eremitismo, né fondò un ordine religioso, ma che fu elevato a titolare della Certosa: *San Lorenzo* [Fig. 18]. Il martire, raffigurato durante il tormento della

graticola, fu ritratto in tale maniera a causa della preesistenza di un peduccio in pietra serena che ha compromesso irrimediabilmente lo spazio pittorico. Lorenzo è così immaginato con un perizoma violaceo, il busto leggermente sollevato e le mani giunte in preghiera. Il peduccio non ha permesso ovviamente nemmeno l'inserimento della tabella sommitale col titolo, lasciando all'iconografia il compito del riconoscimento dell'effigiato. Nonostante la chiarezza del soggetto, anche qui fu aggiunto lungo il sottarco, in rosso e in lingua latina, un esplicativo "S. LAURENTIUS MARTIR". La lunetta, posta al centro della propria galleria di riferimento, si trova idealmente allineata col corridoio che collega il Chiostro Piccolo al Chiostro Grande, e dunque con l'accesso stesso al rettangolo delle celle. Questa direttrice visiva avrebbe permesso ai monaci, di ritorno ai propri alloggi, di meditare sulla figura e sul sacrificio del santo titolare della Certosa. La grandezza contenuta della pittura, unita all'ampiezza del *claustrum*, non rendevano però immediata questa visione, col risultato che nel novembre 1525, forse per ovviare a tale problema, fu richiesto ad Agnolo Bronzino una pittura di analogo soggetto (1525-1526), da realizzare sopra il portale d'accesso al Chiostro Grande (la pittura, a mezzo fresco, venne completamente ridipinta nel XIX secolo da Giacomo Bertazzoni per rimediare al pessimo stato conservativo in cui verteva. Si veda Chiarelli, Leoncini 1982, 286, n. 195; Pilliod 1992, 78; Bietti 1996, 84) [Fig. 19]. L'affresco di Piero di Matteo si presenta oggi in pessime condizioni conservative, ridotto a essere quasi un'ombra rispetto allo stato originario, con vari elementi perduti per sempre, come la graticola, il volto del santo e parte delle gambe.

Di questa lunetta è stato possibile rintracciare, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, un disegno a matita rossa su carta bianca, identificabile come uno studio preparatorio per la realizzazione pittorica della composizione [Fig. 20]. Il foglio (Gallerie degli Uffizi - Gabinetto dei Disegni e delle Stampe - Inv. 17819F), grande attualmente 358 x 213 mm, privato dei margini originali e degli angoli sommitali, ci presenta il santo completamente nudo, semidisteso su una graticola appena abbozzata e collocato all'interno di una lunetta. Il perimetro di quest'ultima, più volte tracciato, è nettamente interrotto da dei segni verticali, posti a segnalare la preesistenza del peduccio a sostegno della volta della galleria. Questi dati, assieme ai numerosi ripensamenti, visibili soprattutto in corrispondenza delle gambe e del braccio sinistro, e delle linee che simulano un ipotetico perizoma, fanno propendere per assegnare a questo foglio il ruolo di studio preparatorio per il *Martirio di San Lorenzo* di Piero di Matteo (sul disegno preparatorio per il *Martirio di San Lorenzo* si veda: Berenson 1903, vol. II, 162, n. 2439; Clapp 1914, 288-289; Kusenbergh 1930; Berenson 1938, vol. II, 63, n. 604A; Smyth 1949, 186, nota 20; Emiliani 1960, 60-61; Cox-Rearick 1964, vol. I, 391, n. 175A; Petrioli Tofani 1992, 317-318; Petrioli Tofani 2014, vol. III, 1095-1096; segnalò poi D. Sanchini, *Un disegno di Piero di Matteo per la decorazione del Chiostro Grande della Certosa di Firenze*, "Contesti d'Arte", 3, in corso di stampa [2023]).

Sopra la porta successiva, segnata "O", troviamo raffigurato il *Beato Guglielmo da Fenoglio* [Fig. 21]. Il soggetto di tale lunetta è di difficile lettura a causa dell'alto degrado della superficie pittorica. Il monaco, dall'aspetto quasi spettrale, è identificabile grazie alla scritta posta sul sottarco, "B. GUGLIELMO DA FENOGLIO", poiché il suo attributo canonico, la zampa di mulo



18 | Piero di Matteo, *San Lorenzo*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella N.

19 | Bronzino, *San Lorenzo*, mezzo fresco, 1525-1526, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

20 | Piero di Matteo, *Studio preparatorio per il San Lorenzo*, matita rossa su carta bianca, 1520-1521, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 17819F.

che impugna, appare nelle condizioni attuali più simile a un bastone. Guglielmo da Fenoglio, tra i fondatori della Certosa di Casotto, non fu mai un vero e proprio certosino, ma preferì trascorrere la vita come frate converso, diventando il protettore di quest'ultimi una volta elevato agli onori degli altari. Il beato, incappucciato e con una lunga barba, volge lo sguardo alla sua sinistra, indicando la zampa che tiene con sé. Tale attributo richiama un episodio cardine della vita di Guglielmo il quale, mentre si stava adoperando per rifornire di viveri il proprio monastero, venne aggredito da un gruppo di briganti. Il beato, non avendo nulla con cui difendersi, afferrò la zampa del povero mulo suo compagno e, troncandogliela di netto, l'agitò contro gli assalitori mettendoli in fuga. Guglielmo, a questo punto, risistemò miracolosamente l'arto all'animale che poté proseguire il cammino, come se nulla fosse accaduto (sul Beato Guglielmo da Fenoglio: Molin 1903-1906, vol. I, 258-259; Bacchi 1930, 134; Amedeo 1966, 86-87; Kaftal 1985, coll. 665-666, n. 244).

Arrivati a questo punto, il ciclo dovrebbe continuare, sopra la cella "P", con la raffigurazione di *San Paolo eremita* [Fig. 22]. La lunetta, staccata dalla parete attorno agli anni Ottanta del secolo scorso, fu riparata all'interno della sua stessa cella, e venne collocata sopra una porta

laterale dove è conservata ancora oggi. La pittura mostra chiaramente una mancanza, nella parte alta, dovuta alla preesistenza di un peduccio, mentre non si è conservata una delle due volute laterali, né la parte sommitale. L'opera è in pessime condizioni conservative e non sembra essere stata realizzata, o non si è conservata, la scritta esplicativa lungo il sottarco. Piero di Matteo ha qui ritratto di profilo, contravvenendo alla consueta rappresentazione frontale del ciclo, un uomo anziano dai radi capelli e della lunga barba bianca, mentre si sorregge grazie al bastone degli eremiti. L'avanzato degrado della superficie pittorica non permette di comprendere se l'attenzione del venerabile fosse rivolta verso qualcosa postogli innanzi, zona che, per l'equilibrio compositivo della scena, ben si prestava a essere dipinta. Generalmente raffigurato vestito con una tunica ottenuta dall'intreccio di foglie di palma (Kaftal 1952, coll. 789-792, n. 231), il santo è qui immaginato con indosso un abito monacale bianco. Paolo di Tebe, considerato il primo eremita della storia cristiana, dette il nome, nell'Ungheria del XII secolo, all'Ordine di San Paolo eremita, i cui monaci vestono il saio bianco proprio come i certosini (Annibali 1796, vol. II, 171-172.). Egli è inoltre citato nelle *Consuetudines* di Guigo come esempio virtuoso di solitudine che dà forza alla preghiera e alla contemplazione (Guignonis, 1121-1128, ed. 2018, cap. LXXX, n. 11, 66).

Il lato successivo del chiostro, quello rivolto verso Sud- Est, viene inaugurato dal *San Romualdo* ritratto sopra la cella "Q" [Fig. 23]. Romualdo, padre dei monaci camaldolesi, tradizionalmente è considerato l'uomo che visse più tempo come asceta, dedicandosi per circa novantasette anni alla pratica eremitica (Petri Damiani 1142, ed. 1957, 112-113). Lungo il sottarco della lunetta è presente la solita scritta identificativa, "S. ROMUALDO", mentre le pessime condizioni della pittura ci mostrano un uomo il cui viso è quasi del tutto scomparso, caratterizzato da barba lunga e da un'estesa calvizie. Veste il classico saio bianco dei camaldolesi e regge un modello dell'antico eremo casentinese da lui fondato, intanto che fa passare per le mani i grani di un rosario. Romualdo è leggermente spostato a sinistra, a causa di un peduccio che termina all'altezza della fronte e, per ovviare al vuoto così creatosi, è stato immaginato con a fianco un calice con due colombe che vi si abbeverano. Questo motivo rimanda alla visione che egli ebbe di alcuni confratelli, vestiti di bianco, che ascendevano al Cielo tramite una scala. In quel punto degli Appennini venne così deciso di fondare l'eremo e il monastero di Camaldoli, due strutture differenti ma poste sotto il segno di Cristo. Tali fondazioni, ovvero la vita attiva e comunitaria e quella contemplativa ed eremitica dei camaldolesi, vennero poi espresse, a livello simbolico, nelle due colombe che si abbeverano alla stessa sorgente: il calice col sangue del Redentore (Kaftal 1952, coll. 896-902, n. 272).

Segue sulla porta "R" la lunetta dedicata al *Beato Giovanni spagnolo* [Fig. 24]. Il venerabile certosino è raffigurato coi consueti abiti dell'ordine, in contemplazione del crocifisso, mentre regge un volume dalla coperta bruna. Gli elementi presenti non sono sufficienti a identificare con precisione il personaggio, il quale doveva essere ben dichiarato dalla tabella sommitale. In essa si riesce infatti ancora oggi a leggere, a fatica, "[HIS]PANUS", titolo poi riportato nel sottarco come "B. GIOVANNI SPAGNOLO". Il santo di origine iberica fu dedito all'eremitismo già prima dell'ingresso nella comunità certosina. Entrato a far parte del monastero di Mon-



21 | Piero di Matteo, *Beato Guglielmo da Fenoglio*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella O.

22 | Piero di Matteo, *San Paolo eremita*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella P.

23 | Piero di Matteo, *San Romualdo*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella Q.

trieux, col tempo ne divenne priore per poi passare alla Grande Chartreuse. Da qui si mosse verso l'Alta Savoia, dove fondò la Certosa di Le Reposoir, ma la sua fama si deve anche all'aver redatto, su invito di Sant'Antelmo, il primo statuto delle monache certosine (*Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. VI, col. 907; Wallis 1991, 15, n. 36).

Sant'Antonio Abate [Fig. 25], padre del monachesimo cristiano, è invece effigiato sopra l'ingresso del caseggiato "S". La lunetta risulta assai abrasa, col celebre maialino e diversi dettagli completamente svaniti, come la mano che un tempo sfogliava le pagine del volume, oggi individuabile solo per l'alternanza cromatica con la tunica bianca sottostante. Antonio Abate ha la testa leggermente inclinata, per evitare la mensola di un peduccio, e rivolge lo sguardo a coloro che transitano lungo la galleria. Il maialino è invece posizionato alla sua sinistra, dove l'impronta bruna individuabile sull'intonaco ci permette di immaginare la testa dell'animale intento a osservare il padrone. Il protettore degli animali porta la barba lunga e il saio bianco con la caratteristica cappa scura che qui, per l'alterazione dei pigmenti, si presenta con una tonalità rossastra. Il santo è da sempre considerato il padre fondatore delle comunità eremitiche d'Egitto, dalle quali discendono le laure della Palestina, antichi villaggi autosufficienti in cui si praticava l'ascetismo, che avevano ispirato San Bruno per il proprio stile di vita (Pincherle, Corso 1929). Antonio è universalmente riconosciuto anche come il

patrono degli animali domestici e ciò ben si accorda con i bisogni dei certosini (*Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. II, coll. 114-121). Pur non potendosi cibare di carne, i religiosi di Monte Santo necessitavano della forza lavoro animale all'interno delle proprie grange, le celebri fattorie sottoposte alla Certosa. Ecco dunque che cavalli, muli e buoi erano di fondamentale importanza per la sopravvivenza stessa della comunità monastica (sulle grange della Certosa di Firenze si veda: Leoncini 1991).

Percorrendo la galleria troviamo poi *Sant'Ugo di Lincoln* affrescato sopra la porta "T" [Fig. 26]. Ugo di Avalon fu un nobile borgognone che decise di divenire certosino ed entrare nella Grande Certosa, della quale, col tempo, divenne procuratore. Entrato in contatto con Enrico II d'Inghilterra, fu chiamato in Britannia a reggere la regia Certosa di Witham. Il monaco, distintosi particolarmente per il suo operato, fu infine elevato a vescovo di Lincoln il 21 settembre 1186, dando avvio a un periodo aureo per quella diocesi, segnato dalla protezione accordata a bambini, ebrei e lebbrosi (su Ugo di Lincoln si veda: Morozzo 1681, 46, 165-166; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. XII, coll. 756-757; Wallis 1991, 25). La lunetta, oggi alquanto compromessa, mostra "S. UGO DI LINCOLN" attorniato da molteplici dei suoi attributi, i quali rendono questa pittura tra le più interessanti del ciclo. Vi sono il pastorale e la mitria, ovvi rimandi al suo ruolo episcopale, così come canonica è la presenza del libro. Il santo, raffigurato con indosso l'abito certosino, regge un calice eucaristico da cui spunta la figura di Gesù Bambino (Kaftal 1985, coll. 353-354, n. 119). Questo elemento rievoca la visione che egli ebbe durante la celebrazione di una messa, nella quale vide apparire Cristo Infante all'interno del calice nel momento della consacrazione del vino (Thurston 1898, 340-356). La presenza più curiosa è però quella del bianco cigno, compagno immancabile nelle rappresentazioni del santo. L'animale gli fu donato dagli abitanti del maniero di Stow, il giorno della sua consacrazione a vescovo, e questo divenne subito legatissimo al suo padrone, inseparabile, tanto da dormire nella sua stessa camera (Ivi, pp. 141-147).

La lunetta successiva, segnata "V", è in condizioni conservative drammatiche, più larva che pittura, col santo ritratto quasi totalmente svanito. Dai pochi lacerti di pittura a mezzo fresco rimasti, si intuisce la fisionomia d'un uomo anziano, con capelli e probabilmente barba, vestito con una tunica rossa aperta sul petto, che la scritta del sottarco identifica come "S. GIROLAMO" [Fig. 27]. Il *San Girolamo* di Piero di Matteo ha la testa indirizzata verso il basso, a contemplare la croce che regge in mano, intuibile solamente grazie all'alternanza cromatica con la veste. Sulla destra della composizione, una macchia rossastra può essere identificata come il galero cardinalizio del Dottore della Chiesa ma paiono mancare, rispetto alle tradizionali raffigurazioni, il fido leone e il sasso con cui si percuoteva il petto (Kaftal 1952, coll. 521-536, n. 158). La presenza di quest'ultimo è ipotizzabile nella mano scomparsa, mentre non vi è traccia alcuna dell'animale, il quale poteva però figurare nello spazio ora vuoto alla destra del santo. La presenza di Girolamo sui sovrapporta non è solo da imputare alla vita eremitica che conduceva presso la grotta di Betlemme, ma anche alla sua fama di dotto e di letterato. Quest'ultima, in particolare, doveva avere carattere di *exemplum* per i certosini in quanto, come prescritto dalle *Consuetudines*, nella solitudine delle loro celle avevano l'obbli-



24 | Piero di Matteo, *Beato Giovanni Spagnolo*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella R.

25 | Piero di Matteo, *Sant'Antonio abate*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella S.

26 | Piero di Matteo, *Sant'Ugo di Lincoln*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella T.

go di svolgere l'attività di copiatura, potendo avere in prestito fino a due libri dalla biblioteca monastica (Guignonis 1121-1128, ed. 2018, cap. XXVIII, nn. 1-6, 39-40).

Questo lato del chiostro si conclude con la cella "X", sulla quale è rappresentato un altro Dottore della Chiesa: *Sant'Ambrogio* [Fig. 28]. Il vescovo di Milano è vestito di tutto punto – spicca il piviale coi suoi toni verdi, gialli e rossi –, con il pastorale e un libro indirizzato verso il passante, un tempo recitante un qualche passo evangelico, mentre con la mano destra agita il flagello suo attributo (Kaftal 1952, coll. 21-30, n. 12). La presenza di "S. AMBROGIO" in questo ciclo non è motivata dall'aver praticato l'eremitismo, ma principalmente per il titolo di Dottore della Chiesa. Com'è facile immaginare, la biblioteca della Certosa possedeva numerose opere di Ambrogio, tra cui il *De Officiis ministrorum*, rivolto in particolare al clero e improntato sulla morale e sull'ascetismo (Gargan 2012, 68).

Per quanto le celle dei monaci siano disposte su tre dei quattro lati del Chiostro Grande, ve n'è una che, per motivi di spazio, ha l'ingresso agganciato al lato Sud-Ovest. L'ultima lunetta realizzata da Piero di Matteo è dunque anche l'unica posizionata in tale galleria, posta proprio all'angolo tra i due loggiati. La cella "Y" venne così adornata dalla raffigurazione di un'ulteriore Dottore della Chiesa: *San Gregorio Magno* [Fig. 29]. Papa Gregorio, abbigliato con i paramen-



27 | Piero di Matteo, *San Girolamo*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella V.

28 | Piero di Matteo, *Sant'Ambrogio*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella X.

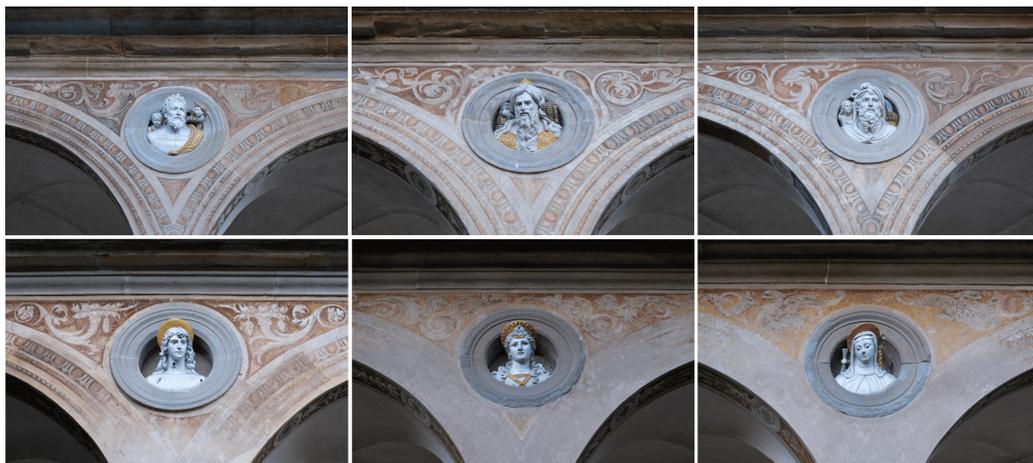
29 | Piero di Matteo, *San Gregorio Magno*, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande, cella Y.

ti pontifici, col triregno e il pastorale, sta seduto allo scrittoio, pronto a tracciare con piuma d'oca e calamaio le parole dettategli dallo Spirito Santo. La sua presenza non è solo da imputare al rango di Dottore della Chiesa ma anche per la considerazione che egli ebbe degli asceti. San Gregorio, nei suoi celebri *Dialoghi*, considerava i santi del proprio tempo forse superiori a quelli del passato, elencando tra costoro non solo i monaci e gli abati, ma anche gli eremiti (Gregorii Magni 593-594, ed. 1862; *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. VII, coll. 267-268).

Con quest'ultima lunetta termina così il ciclo di Piero di Matteo, ma sorprende come a figurare sui sovrapporta siano solo tre Dottori della Chiesa. Non pare infatti essere stato mai dipinto Sant'Agostino. È improbabile che il santo di Ippona sia stato ritratto in altre parti del chiostro, poiché i Dottori effigiati sono stati posti uno di seguito all'altro e difficilmente questa successione sarebbe stata interrotta. Agostino non può essere stato rappresentato sulle porte "I" e "L" del corridoio cieco, ed è inimmaginabile che fosse stato dipinto sulla cella del priore, dove è plausibile l'esistenza, *ab origine*, di un soggetto cristologico, né sulla porta "C", dove è evidente che il soggetto iniziale fosse di ben altra natura. Dobbiamo dunque supporre che la lunetta con Sant'Agostino non fu mai realizzata (diversamente dal ciclo di Giovanni della Robbia dove compaiono i busti di tutti e quattro i Dottori della Chiesa).

Il contratto siglato tra Piero di Matteo e i monaci prevedeva, oltre alla realizzazione dei sovrapporta, la decorazione degli archi del loggiato, per i quali l'artista doveva rifarsi a precedenti pitture già eseguite nell'arcata in corrispondenza dell'accesso al chiostro. Il pittore riuscì qui a impiegare una gran varietà di soggetti e composizioni, dando prova del proprio estro decorativo. Queste sono state però in larghissima parte restaurate nel corso dell'Ottocento, se non addirittura rifatte da zero come nel caso dello sfortunato lato "del bosco", quello di Nord-Ovest, crollato in seguito al terremoto del 1895 (Cioppi 1995, 171-173, 194, 207). Come è visibile dalle decorazioni superstiti, esse furono eseguite in base a criteri di alternanza e simmetria, impostando moduli che si ripresentano con leggere variazioni lungo tutto il chiostro. Nonostante le evidenti ridipinture, il lato che meglio si presta a essere analizzato è quello collegato direttamente al Chiostro Piccolo (Sud-Ovest). La muratura di rinfiacco tra arco e arco è decorata principalmente da motivi fitomorfi, mentre l'ornamentazione dell'estradosso è caratterizzata da ovali, dardi e un doppio giro di astragalo. I toni in pietra serena, ideali assi di simmetria, sono anch'essi contemplati dalla decorazione, venendo sottolineati da una cornice circolare che riprende la pigmentazione accordata alle parti in finta pietra. La gamma cromatica qui impiegata, così come quelle dei sottarchi, presenta tonalità terrose, tendenti al grigio, al rosso e all'ocra, le stesse utilizzate quasi vent'anni prima nella decorazione interna della chiesa. Cornucopie, girali fitomorfi ed elementi fogliacei che assumono sembianze ferine dovevano dunque caratterizzare l'aspetto esteriore del Chiostro Grande [Figg. 30-31-32]. L'uso di tali elementi doveva in qualche modo variare all'interno dello stesso chiostro, venendo interpretati in modi differenti al mutare delle gallerie. Ciò non è purtroppo riscontrabile per i due lati maggiori, oggi purtroppo non conservati e ridipinti a imitazione di quelli superstiti – non possiamo considerare i rifacimenti del lato Sud-Est, poiché paiono avere ripreso e applicato arbitrariamente i motivi del primo lato –, ma è ben evidente nel lato di Nord-Est, popolato dalle sante di Giovanni della Robbia [Figg. 33-34-35]. Possiamo qui infatti osservare, per quanto più deteriorate, le medesime tipologie decorative declinate in maniera differente e forse anche con maggiore articolazione. La successione dei vari ornamenti non sembra corrispondere a un particolare ordine o a specifiche corrispondenze, né coi sovrapporta e neppure con i busti robbiani. Quest'ultimi, inseriti nei toni nel 1523, generano con le pitture un importante effetto decorativo che pare ricercato e non certo casuale, facendoci ipotizzare che la loro presenza fosse contemplata sin dall'inizio della campagna decorativa del Chiostro Grande.

La parte più caratteristica di queste pitture è però quella realizzata negli intradossi delle arcate. Piero di Matteo ha qui inserito una gran quantità di motivi decorativi, tra cui elementi vegetali, candelabre e creature dal gusto classico, motivi affini a quelli utilizzati nel fregio chiesastico. Come per le murature esterne, anche queste sono sopravvissute per la maggior parte lungo il lato di Sud-Ovest, e come quelle furono ridipinte e reintegrate (nel lato di Nord-Ovest e Nord-Est si presentano completamente rifatte, mentre nel versante Sud-Est invece, per quanto ridipinte e lacunose, mostrano una varietà compositiva paragonabile al lato meglio conservato). La decorazione dei sottarchi si presenta quadripartita, con toni floreali che separano i vari segmenti, comparando ammezzati in corrispondenza dell'imposta dell'arcata. Gli



30 | Piero di Matteo, decorazioni esterne del loggiato S-O con girali vegetali e cornucopie, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

31 | Piero di Matteo, decorazioni esterne del loggiato S-O con girali vegetali, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

32 | Piero di Matteo, decorazioni esterne del loggiato S-O con girali fito-zoomorfi, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

33 | Piero di Matteo, decorazioni esterne del loggiato N-E con girali vegetali e cornucopie, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

34 | Piero di Matteo, decorazioni esterne del loggiato N-E con girali vegetali, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

35 | Piero di Matteo, decorazioni esterne del loggiato N-E con girali fito-zoomorfi, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

elementi qui presenti paiono svincolati dal contesto che li circonda, all'infuori delle tre campate centrali. L'arcata di mezzo, probabilmente la prima a essere realizzata e citata dal contratto del 1520, è quella che permette l'accesso al prato e al rettangolo cimiteriale. Questa presenta una decorazione composta da un basamento su cui si innesta la testa di un cherubino di gusto archeologico, che regge il simbolo della Certosa: il monte Golgota con la croce e gli strumenti della Passione [Fig. 36]. L'arco in questione, il primo che si presentava alla vista del certosino che entrava nel Chiostro Grande, inquadra immediatamente la *Galilea*, intesa come luogo di contemplazione e preghiera. Specifici ornamenti sono realizzati anche nelle arcate che affiancano l'apertura centrale. Queste due, poste davanti al rettangolo cimiteriale, mostrano decorazioni paragonabili a una sorta di *memento mori*, che ben segnalato ciò che vi si apre innanzi. Rivolto verso le sepolture di laici e monaci vi è infatti un teschio umano, incluso in una sorta di plinto con motivi fogliacei che sta alla base del leone rampante degli Acciaiuoli con la "N" di Niccolò, fondatore della Certosa [Fig. 37]. I restanti archi del loggiato presentano poi motivi di tutt'altro genere, riproponendo talvolta anche gli ornati appena analizzati, senza però avere un particolare legame con l'ambiente. Notiamo così decorazioni fitomorfe inframmezzate a spighe di grano o a volti di umana memoria, ceste di frutta e motivi fogliacei su



36 | Piero di Matteo, decorazioni interna del loggiato S-O in corrispondenza dell'accesso al prato, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

37 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O in corrispondenza col rettangolo cimiteriale, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

38 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O con motivi fogliacei e spighe di grano, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

39 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O con motivi fogliacei e teste, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

candelabre, fino a riconoscere motivi antichizzanti quali vasi, aquile e creature simili a cherubini [Figg. da 38 a 43].

Il Chiostro Grande, specie dopo i successivi interventi di Giovanni della Robbia e di Pontormo, assunse il carattere di un vero e proprio conciliabolo di santi e beati. Questo insieme di venerabili aveva come obiettivo quello di permettere ai monaci una migliore riflessione su Cristo e sui suoi insegnamenti, al fine di stimolare la preghiera e la riflessione. Le lunette, come il ciclo pontormesco, assumono così un ruolo di fulcro visivo, impossibile da ignorare per i religiosi che si spostavano verso le restanti aule del monastero, un confronto obbligato e una ispirazione perenne per i certosini di Monte Santo.

L'attività di Piero di Matteo di Piero di Giovanni di Ser Martello si caratterizza in tal maniera per essere l'intervento più ampio apportato al Chiostro Grande all'indomani della sua erezione. La scelta dei monaci di ricorrere a tale maestro, il cui lavoro sarebbe stato a breve affiancato da quelli di artisti di ben più ampia e chiara fama, ci permette di ripensare alla sua reale grandezza artistica. Non più solo un "decoratore", ma un pittore capace di realizzare opere dall'alto rigore spirituale e morale, la cui valorizzazione potrebbe contribuire alla riscoperta di tale personalità.



40 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O con motivi fogliacei e canestre di frutta, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

41 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O con candelabra fogliacea, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

42 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O con motivi antichizzanti, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

43 | Piero di Matteo, decorazioni interne del loggiato S-O con motivi candelabra e aquila, mezzo fresco, 1520-1521, Galluzzo, Certosa di Monte Santo, Chiostro Grande.

Il contributo prende le mosse da un capitolo, rivisto e ampliato, della mia tesi di laurea magistrale, incentrata sul Chiostro Grande della Certosa di Firenze. Colgo per questo l'occasione per ringraziare con affetto il professore Gabriele Fattorini che per anni mi ha seguito e incentivato nei miei studi, così come il dott. Hayato Arikawa per avermi aiutato nella decifrazione del testamento di Piero di Matteo. Un ringraziamento speciale va inoltre agli amici della Certosa che in questi anni mi hanno permesso, più e più volte, di visitare e studiare questo meraviglioso monumento.

Riferimenti bibliografici

Amedeo 1966

R. Amedeo, *Il Beato Guglielmo da Fenoglio certosino di Garesio*, "Bollettino della Società per gli studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo", 54, 82-132.

Annibaldi 1976

F. Annibaldi, *Storia degli ordini regolari colla vita de' loro fondatori*, 4 voll., Napoli 1796.

Assonitis 2019

A. Assonitis, *Fra Bartolomeo: friar and painter at the convent of San Marco*, in A. Assonitis, L. Cinelli, M. Tamassia (a cura di), *Fra Bartolomeo 1517*, Firenze 2019, 17-38.

- Bacchi 1930
G. Bacchi, *La Certosa di Firenze*, Firenze 1930.
- Berenson 1903
B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, 3 voll. Chicago [1938] 1970.
- Berti 1956
L. Berti (ed.), *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze 1956), Firenze 1956.
- Bietti 1956
M. Bietti (ed.), Pontormo copiato, in *Da & per Pontormo. Novità alla Certosa*, catalogo della mostra (Firenze 1996), Firenze 1996, 73-99.
- Boskovits 1975
M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze 1975.
- Bracciante 1984
A. M. Bracciante, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze 1984.
- Carocci 1906-1907
G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze 1906-1907.
- Cherubini 1722
F. Cherubini, *Cronologia dell'antichissima, e nobilissima famiglia de'Canigiani di Firenze*, Siena 1722.
- Chiarelli, Leoncini 1982
C. Chiarelli, G. Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano 1982.
- Chiarelli 1982
C. Chiarelli, *Iconografia e iconologia dei busti robbiani nel chiostro della Certosa di Firenze*, "Kartäusermystik und Mystiker (Analecta Cartusiana, 55)", vol. IV (4 voll.), Salzburg 1982, 87-118.
- Chiarelli 1984
C. Chiarelli, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze* (Analecta Cartusiana, 102), 2 voll., Salzburg 1984.
- Cioppi 1995
E. Cioppi, *18 maggio 1895. Storia di un terremoto fiorentino*, Firenze 1995.
- Clapp 1914
F. M. Clapp, *Le dessins de Pontormo*, Paris 1914.
- Clapp 1916
F. M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work*, New Heaven 1916.
- Colasanti 1934
A. Colasanti, *Quadri fiorentini inediti*, "Bollettino d'Arte", XXVII, 8, 1934, 337-350.
- Conti 1983
A. Conti, *I dintorni di Firenze. Arte, storia, paesaggio*, Firenze 1983.
- Costamagna 1994
P. Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994.
- Cruttwell 1902
M. Cruttwell, *Luca & Andrea Della Robbia and their successors*, London 1902.

Cox-Rearick 1964

J. Cox-Rearick, *The drawings of Pontormo*, 2 voll., Cambridge 1964.

Cox-Rearick 1981

J. Cox-Rearick, *The drawings of Pontormo. A catalogue raisonné with notes on the paintings*, 2 voll., New York 1981.

Depéry 1834-1835

J.I. Depéry, *Historie hagiologique de Belley ou recueil des vies des saints et des bienheureux nés dans ce diocèse*, 2 voll., Bourg 1834-1835.

D.B.G.T.G. 1861

D.B.G.T.G., *Guida della venerabile Certosa di S. Lorenzo levita e martire*, Firenze 1861.

Du Boys 1837

A. Du Boys, *Vie de Saint Hugues*, évêque de Grenoble, Paris 1837.

Emiliani 1960

A. Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960.

Excoffon 1997

S. Excoffon, *Une abbaye en Dauphiné aux XIIe et XIIIe siècles : Chalais avant son rattachement à la Grande-Chartreuse*, "Revue Mabillon", 8, LXIX, 1997, 115-154.

Fischer 1990a

C. Fischer, *Fra Bartolomeo e il suo tempo*, in G. Bonsanti (ed.), *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, vol. II (2 voll.), Firenze 1989-1990, 179-211.

Fischer 1990b

C. Fischer, *Fra Bartolomeo: master draughtsman of the High Renaissance. A selection from the Rotterdam albums and landscape drawings from various collections*, Rotterdam 1990.

Gargan 2012

L. Gargan, *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la biblioteca della Certosa di Firenze*, "Italia medioevale e umanistica", LIII, 2012, 37-116.

Gentilini 1992

G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata del Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992.

Gregorii Magni 593-594, ed. 1862

Gregorii Magni, *Dialogorum libri IV, (593-594)*, in J. P. Migne (ed.), *Patrologia latina*, vol. LXXVI, Paris 1862.

Gregorii Magni 593-594, ed. 1866

Gregorii Magni, *Vita S. Benedicti (Ex libro II Dialogorum S. Gregorii Magni excerpta)*, (593-594), in J. P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. LXVI, Paris 1866.

Guignonis 1121-1128, ed. 2018

Guignonis, *Consuetudines Domus Cartusiae, (1121-1128)*, ed. a cura di U. M. Ginex, Canterbury 2018.

Herzig 2008

T. Herzig, *Savonarola's women. Vision and Reform in Renaissance Italy*, Chicago-London 2008.

Hogg 1979

James Hogg, *La Certosa di Firenze (Analecta Cartusiana, 66)*, Salzburg 1979.

Kaftal 1952

G. Kaftal, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze 1952.

Kaftal 1985

G. Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985.

Kusenberg 1930

K. Kusenberg, Agnolo Bronzino – Study for a Figure of St. Lawrence, “Old master drawings”, IV, 1930, 37-38.

Leoncini 1980

G. Leoncini, *La Certosa di Firenze nei suoi rapporti con l'architettura certosina (Analecta Cartusiana, 71)*, Salzburg 1980.

Leoncini 1990

G. Leoncini, *Il monastero certosino: attuazione di un ideale, in Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno di Padula 1988, vol. I (2 voll.), a cura di V. Di Martini, A. Montefusco, Napoli 1990, 47-58.

Leoncini 1991

Giovanni Leoncini, *Le grange della Certosa di Firenze* (Quaderni di storia urbana e rurale, 13), Firenze 1991.

Locatelli 1583

E. Locatelli, *Vita del glorioso padre San Giovanguelberto fondatore dell'Ordine di Vallombrosa. Insieme con le Vite di tutti i Generali, Beati, e Beate, che ha di tempo in tempo havuto la sua Religione*, Firenze 1583.

Longhi 1940

R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, “Critica d'Arte”, V, 25/26, 1940, 145-191.

Lucaccini 1935

L. Lucaccini, *L'ordine dei certosini e la Certosa di Montesanto presso Firenze-Galluzzo*, Firenze 1935.

Marquand 1920

A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920.

McCorquodale 1981

C. McCorquodale, *Bronzino*, London 1981.

Michalski 2015

S. Michalski, *Death at a Second Glance: A Unique Motif in Pontormo's Certosa del Galluzzo Passion Cycle*, in H. De Riedmatten, N. Galley, J. F. Corpataux, V. Nussbaum (ed), *Senses of sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Roma 2015, 111-129.

Mini 1893

G. Mini, *Armoriale italiano (addizioni e rettifiche al Dizionario Storico-Blasonico delle Famiglie Italiane del Comm. G. B. di Crollalanza)*, “Giornale araldico-genealogico-diplomatico”, XXI, 7, luglio 1893, 243-244.

Molin 1903-1906

N. Molin, *Historia Cartusiana ab ordinis usque ad tempus auctoris anno 1638 defuncti*, 3 voll., Tournai 1903-1906.

Moreni 1791-1795

D. Moreni, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze: Dalla Porta Romana fino alla Certosa*, 6 voll., Firenze 1791-1795.

Moreno 1981

I.L. Moreno, *Pontormo's Passion Cycle at the Certosa del Galluzzo*, "The Art Bulletin", LXIII, 2, 1981, 308-312.

Morozzo 1681

C. G. Morozzo, *Theatrum chronologicum sacri Cartusienis ordinis lectori exhibens*, Torino 1681.

Morselli 1977

P. Morselli, *Piero di Giovanni della Bella e la sua bottega alla Certosa del Galluzzo*, "Antichità viva", XVI, 6, 1977, 32-35.

Natali 2010

A. Natali, *Percorso iniziale d'Agnolo Bronzino. Firenze, e poi Pesaro*, in C. Falciani (ed.), *Bronzino*, catalogo della mostra (Firenze 2010), Firenze 2010, 37-56.

Natali 2020

A. Natali (ed.), "Quella quiete, quel silenzio e quella solitudine". *La Certosa, il Pontormo, il Bronzino e un ritratto di Dante*, in "...con altra voce ritornerò poeta", catalogo della mostra (Galluzzo-Firenze 2020), Panzano in Chianti 2020, 39-70.

Oertel 1964

R. Oertel, *Der Laurentius-Altar aus dem Florentiner Dom. Zu einem Werk des Maestro del Bambino Vispo*, in W. Lotz (ed.), *Studien zur toskanischen Kunst*, München 1964, 205-220.

Padovani 1996

S. Padovani (ed.), *L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze 1996), Venezia 1996.

Paolozzi Strozzi 1996

B. Paolozzi Strozzi, *Leonardo di Giovanni Buonafé, priore della Certosa*, in M. Bietti (ed.), *Da & per Pontormo. Novità alla Certosa*, catalogo della mostra (Firenze 1996), Firenze 1996, 35-47.

Paolozzi Strozzi 2000

B. Paolozzi Strozzi, *Ottaviano de' Medici e il Pontormo*, "Artista", 2000, 162-185.

Petrarca 1361-1374, ed. 1892

F. Petrarca, *Lettere senili (1361-1374)*, ed. a cura di G. Fracassetti, 2 voll., Firenze 1892.

Petrina 1756

G. Petrina, *Lettere di S. Bernardo dottore mellifluo abate di Chiaravalle volgarizzate dal padre D. Gasparo Petrina*, 2 voll., Roma 1756.

Petrioli Tofani 1992

A. P. Tofani, *Precisazioni attributive su alcuni disegni degli Uffizi*, in M. Cämmerer (ed.), *Kunst des Cinquecento in der Toskana (Italienische forschungen, III serie, vol. XVII)* München 1992, 316-323.

Petrioli Tofani 2014

A.P. Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, 4 voll., Firenze 2014.

Petri Damiani 1142, ed. 1957

Petri Damiani, *Vita Beati Romualdi* (Fonti per la storia d'Italia, 94), (1142), a cura di G. Tabacco, Roma 1957.

Pillioid 1992

E. Pilliod, *Pontormo and Bronzino at the Certosa*, "The J. Paul Getty Museum Journal", XX, 1992, 78-88.

Pincherle, Corso 1929

A. Pincherle, R. Corso, s. v. Antonio Abate, sant', in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, a cura di Istituto Giovanni Treccani, Roma 1929.

Pudelko 1938

G. Pudelko, *The Maestro del Bambino Vispo*, "Art in America", XXVI, 1, 1938, 47-63.

Quilici 1941

B. Quilici, *Giovanni Gualberto e la sua riforma monastica*, "Archivio Storico Italiano", XCIX, 379/380, 1941, 27-62.

Richard, Giraud 1832-1839

C.L. Richard, J.J. Giraud, *Biblioteca sacra ovvero Dizionario universale delle scienze ecclesiastiche*, 21 voll., Milano 1832-1839.

Sala 1929

T. Sala, *Dizionario storico biografico di scrittori, letterati ed artisti dell'Ordine di Vallombrosa*, 2 voll., Firenze 1929.

Scala 1619

B. Scala, *Vita beati Petri Petroni senesis cartusiani*, Siena 1619.

Sénécal 1982

E. Sénécal, *Pontormo at the Certosa*, "The Art Bulletin", LXIV, 3, 1982, 486.

Sirén 1904

O. Sirén, *Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, "L'Arte", VII, 1, 1904, 337-355.

Smith 1979

G. Smith, *On the Original Arrangement of Pontormo's Passion Cycle*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLII, 1, 1979, 61-64.

Smith 1982

G. Smith, *Pontormo at the Certosa*, "The Art Bulletin", LXIV, 1, 1982, 140.

Smyth 1949

C. H. Smyth, *The earliest works of Bronzino*, "Art Bulletin", XXXI, 3, 1949, 184-209.

Société des Bollandistes 1746-1762

Société des Bollandistes, *Vitae rhythmicae paraphrasis auctore anonimo ex Ms. Passionali bibliotheca SS. Suriana*, in *Acta Sanctorum septembris*, vol. III (8 voll.), Antwerp 1746-1762, 187-194.

Soldani 1731

F. Soldani, *Questioni istoriche cronologiche vallombrosane, nelle quali si ristabilisce la Fondazione dell'Arcimonastrero di Vallombrosa nell'anno 1015, e del sacro Eremito di Camaldoli avanti il 1000*, Lucca 1731.

Soldani 1741

F. Soldani, *Historia monasterii S. Michaelis de Passiniano*, Lucca 1741.

Syre 1979

C. Syre, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn 1979.

Syre 2007

C. Syre (hrsg.), *Alte Pinakothek. Italienische Malerei, Ostfildern* 2007.

Thurston 1898

H. Thurston, *The life of Saint Hugh of Lincoln*, London 1898.

Van Waadenonjen 1974

J. Van Waadenonjen, *A proposal for Starnina. Exit the Maestro del Bambino Vispo?*, "The Burlington magazine", CXVI, 1974, 82-91.

Vasari 1568, ed. 1966-1987

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (1568), 6 voll., a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

Vasaturo 1973

N. Vasaturo, *Note storiche*, in id. (ed.), *Vallombrosa nel IX centenario della morte del fondatore Giovanni Gualberto 12 luglio 1073*, Firenze 1973, 1-160.

Vasaturo 1994

N. Vasaturo, *Vallombrosa. L'abbazia e la congregazione. Note storiche*, Vallombrosa 1994.

Viti 1984

G. Viti, *La Certosa di Firenze*, Firenze 1984.

Volpe 1973

C. Volpe, *Per il completamento dell'altare di San Lorenzo del Maestro del Bambino Vispo*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 2/3, 1973, 347-360.

Wallis 1991

B. Wallis, *Elenco dei certosini che in qualsiasi modo hanno ricevuto il titolo di santo o di beato* (Analecta Cartusiana - Spiritualität heute und gestern, 12), Salzburg 1991.

Weinstein 1970

D. Weinstein, *Savonarola and Florence: Prophecy and Patriotism in the Renaissance*, Princeton 1970.

Weinstein 1971

D. Weinstein, *The Apocalypse in Sixteenth-Century Florence: The vision of Alberto of Trent* in A. Molho, J. A. Tedeschi (ed.), *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, Dekalb 1971, 311-331.

Sitografia

Les Moines Chartreux

Les Moines Chartreux, Statuti dell'Ordine certosino

English abstract

During the XV century, the Florentine Certosa was greatly restored and the Great Cloister with the monks' cells, heart of the eremitic part of the monastery, were completely rebuilt. In 1520, Carthusian monks required to the painter Piero di Matteo di Ser Martello, the artist otherwise unknown, a lunettes cycle focused on Carthusian and eremitic saints. Piero di Matteo also undertook to realize a series of ornamental paintings for the external part of the loggias. The larger part of this decorative campaign is now lost, and the remaining ones are in poor conditions, but the rediscovery of a preparatory drawing and the

recognition of the coat of arms of Giovanni Maria Canigiani abbot of Vallombrosa, on the lunette of St. Johan Gualbert, allows us to understand better the genesis of these paintings. The reading of his will, and the revaluation of his works, allows us to comprehend the figure of this artist, greatly appreciated by the monks of Monte Santo. Piero di Matteo's paintings would later be complemented by the works of Pontormo, Bronzino and the workshop of Giovanni della Robbia, creating a perfect environment for the prayers and the meditation of the monks. The painter work is the most extensive intervention made to the Great Cloister in the aftermath of its erection. The Carthusians choice to engage him, whose paintings would soon be joined by those artists of far greater and clearer renown, allows us to reconsider his real artistic greatness. No longer just a "decorator", but a painter capable of realizing works of high spiritual and moral rigor, the appreciation of which could contribute to the rediscovery of such a personality.

keywords | Florentine Charthouse; Piero di Matteo; Great Cloister; Giovanni Maria Canigiani; Bronzino; Pontormo; Giovanni della Robbia; renaissance frescos;

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

L'igloo di Mario Merz come forma del tempo

Pasquale Fameli



Veduta della mostra *Mario Merz. Città irreale*, a cura di Harald Szeemann, Kunsthaus, Zurigo 1985.

La forma dell'igloo segna il percorso di Mario Merz (1925-2003) sin dalla sua partecipazione alle vicende dell'Arte Povera, ma un riesame dei significati attribuitile negli anni permette di collocarla al di fuori di ogni tendenza codificata. La grande mostra tenutasi all'Hangar Bicocca di Milano nell'autunno del 2018, a cura di Vicente Todoli, ha idealmente aggiornato e ampliato *Città irreale*, organizzata da Harald Szeemann alla Kunsthaus di Zurigo nella primavera del 1985. Nel testo steso per la mostra milanese Germano Celant (2020, 24) sottolinea che l'igloo di Merz si oppone a ogni rigidità geometrica per riaffermare una circolarità formale e ideale al contempo. Valérie Da Costa (2019) descrive l'allestimento dell'antologica milanese come "un paesaggio cosmico, lunare, in cui le forme [...] sembrano nascere le une dalle altre secondo la concezione di una forma matriciale, che non varia intrinsecamente, ma diviene

sempre più proliferante e invasiva con il procedere della circolazione nello spazio". Riproposto in molte varianti dal 1968 al 2003, l'igloo si colloca infatti nella poetica di Merz come un mitologema, l'elemento minimo di un dato complesso mitico sottoposto alla reinvenzione continua, ma si riconnette anche a differenti motivi culturali contestuali alla sua prima manifestazione. L'ipotesi di un'Arte *abitabile* lanciata da Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto con una mostra omonima alla galleria Gian Enzo Sperone di Torino nell'estate del 1966 trova infatti nella ricerca di Merz una declinazione ben diversa. L'artista non intende ridefinire lo spazio dell'opera come un campo fisicamente praticabile – è questo, per esempio, anche il caso dell'*Igloo* in poliuretano espanso realizzato da Gilardi già nel 1964 – ma attivare processi immaginativi carichi di valenze simboliche, antropologiche ed esistenziali. A differenza di altri suoi colleghi, l'artista non sembra tralasciare mai, neppure nei momenti di maggiore iconoclastia, il fattore iconico dell'arte (Vettese 2011, 284). Lo stesso Merz ha dichiarato: "quando ho fatto l'igloo ho agito con l'immaginazione dato che l'igloo non è solo elementarità della forma ma anche un punto di partenza per la fantasia. L'igloo è una sintesi, è un'immagine complessa, visto che io tormento a fondo l'immagine elementare dell'igloo che porto con me" (Ammann, Pagé 1983, 149-150).

Per Giovanni Lista (2011, 184) il modello del rifugio a cupola tipico degli Inuit e l'alchimia costruttiva che ne unisce i materiali rendono l'opera di Merz "una metafora della resistenza creativa di cui è capace l'uomo utilizzando solo il necessario per la propria sopravvivenza". Spesso ritenuti lavori tra i più rappresentativi dell'Arte Povera, gli Igloo di Merz ne assecondano le premesse ideologiche, ma ne sconfessano del tutto i presupposti poetici. La rielaborazione di un preciso referente formale, la struttura semisferica dell'igloo, blocca infatti il processo di regressione a uno stadio iconico, entro un limite che non giunge allo stadio "preiconografico" indicato da Germano Celant (1968). La presenza di citazioni e frasi sull'estradosso di ciascun igloo moltiplica i livelli di significato dell'opera e ne potenzia il portato simbolico, innescando quella "complicazione retorica" cui i precetti poveristi formulati da Celant si oppongono radicalmente. Siamo perciò di fronte a una scelta operativa che, seppure condotta secondo criteri di precarietà e di temporaneità, contrasta con la viva concretezza delle ricerche processuali di altri poveristi quali Giovanni Anselmo, Pierpaolo Calzolari o Gilberto Zorio, che mettono a nudo la fisicità della materia "al di fuori di ogni mitizzazione" e "al di fuori di un principio di ordine" (Calvesi 1978, 191).

L'igloo fonda uno spazio indipendente, uno "spazio assoluto in se stesso" (Merz 1983, 52), che meglio risponde a un altro modello operativo teorizzato da Celant nel 1967, quello dell'im-spazio. Sotto questa categoria rientrano le installazioni incentrate sull'articolazione fisica di conformazioni iconiche e aniconiche capaci di ridefinire l'ambiente circostante come 'campo' di forze spazio-visuali. La strutturazione 'aperta' dei frammenti visivi, propria dell'im-spazio, produce una più dinamica integrazione tra immagine e ambiente senza tuttavia proscrivere il suo carattere addizionale. Come spiega Celant (1967, 20), infatti, "il frammento di im-spazio diventa un'entità separata, genera e si genera in rapporto agli altri frammenti; l'im-spazio non è più inteso come dato, costruito, costretto e verificato, ma è visto come 'processo' con pos-



Mario Merz, *Lumaca*, 1970.

sibilità di crescita, da fase a fase". È ciò che si verifica anche negli *Igloo* merziani, concepiti idealmente come abitazioni temporanee, precarie e instabili, in cui nulla è preordinato, ma concepito direttamente in base al contesto. Lo stesso Celant (1983, 111) ha evidenziato questo aspetto:

[...] l'igloo è l'immagine del nomade o del vagabondo che non credono nell'oggetto sicuro, quanto nell'esserci dinamico e contraddittorio. Per il nomade e il vagabondo esistere significa muoversi in qualsiasi contesto e reinventarsi un'osmosi con il cibo e la natura locali, senza cristallizzarsi in qualcosa di definito e stabile. Parimenti le loro costruzioni non sono durature, nascono piuttosto dall'accumulo degli oggetti necessari alla sopravvivenza. Le dimore hanno carattere provvisorio e spesso servono più a rendere identificabile il suo abitante che a proteggerlo dalle intemperie. Merz è conosciuto come costruttore di igloo, quindi come nomade che sceglie i luoghi del suo accamparsi stabilendo un rapporto calibrato con il territorio, da cui trarre risorse economiche e stimoli culturali.

È possibile comprendere il rapporto degli *Igloo* di Merz con l'Arte Povera osservando il problema da una diversa prospettiva. Nei suoi primi testi teorici Celant dichiara che la povertà della neonata tendenza riguardi la dimensione dei significati: l'opera si riduce a un evento, a un gesto elementare, a un processo fisico, a una constatazione. I materiali naturali sono impiegati

come istanze di una mondanità primordiale, di grado zero, ma sempre in dialogo con elementi tecnologici: le serpentine frigorifere, le barre al neon e così via. Esiste però una povertà 'altra' messa in opera da parte di molti degli stessi poveristi: una povertà intesa come recupero di una dimensione arcaica e rurale, come strategia di resistenza all'industrializzazione. Nicholas Cullinan (2011) si è soffermato su questo aspetto evidenziando i legami con il cinema neorealista di Vittorio De Sica e di Luchino Visconti, con le posizioni critiche di Pasolini sulla perdita dell'identità nazionale e con la lezione di San Francesco d'Assisi. Lo attestano opere come i *Campi arati* (1967) e gli *Attrezzi agricoli* (1968) di Pino Pascali, *Il mio letto così come deve essere* (1968) di Pier Paolo Calzolari, il *Cono portante* (1967) di Mario Merz o le *Scarpette* (1968) di Marisa Merz. La riscoperta di una dimensione preindustriale diventa così il rimedio per sottrarsi all'alienazione di una società altamente industrializzata. Queste opere sembrano richiamare le idee di uno dei filosofi ispiratori del Sessantotto, Herbert Marcuse (1967, 25), il quale, ne *L'uomo a una dimensione*, afferma: "i soli bisogni che hanno un diritto illimitato a essere soddisfatti sono quelli vitali: il cibo, il vestire, un'abitazione adeguata al livello di cultura che è possibile raggiungere. La soddisfazione di questi bisogni è un requisito necessario per poter soddisfare tutti gli altri bisogni, sia quelli non sublimati sia quelli sublimati". A queste stesse parole sembra rifarsi anche Goffredo Parise (2013, 18) quando, in un articolo apparso sul "Corriere della Sera" nel 1974, dichiara la povertà come unico rimedio agli sprechi e agli eccessi del consumismo. "Povertà non è miseria [...] Povertà è una ideologia, politica ed economica. Povertà è godere di beni minimi e necessari, quali il cibo necessario e non superfluo, il vestiario necessario, la casa necessaria e non superflua". Difficile non pensare che, a consolidare queste riflessioni, ci fosse, oltre a Marcuse, l'esempio 'arcaico-rurale' dell'Arte Povera, anche per via della familiarità che lo scrittore poteva avere con le novità dell'arte contemporanea tramite la sua compagna, Giosetta Fioroni. Visto in quest'ottica, l'igloo di Merz diventa allora una sorta di ideale "trincea" o una metafora di "resistenza" (Boatto 1968, 19) che si costituisce quale paradigma ideale di una primarietà intesa come vita essenziale e autentica in armonia con la natura.

Ma al di là delle connotazioni ideologiche legate al coevo clima politico e sociale l'igloo di Merz si configura anche e soprattutto come casa-archetipo immersa in un tempo mitico. "Fare la casa significa tenere conto della proporzione che fa parte della vita biologica": da questa affermazione, Marlis Grüterich (1976, 57-58) ha dedotto che Merz ambisca a pensare nuovamente in modo mitico per tornare alle origini dell'uomo. Non a torto, la studiosa riporta un passo di Ernst Cassirer dedicato al processo di identificazione della totalità cosmica con l'immagine del corpo umano e con la sua organizzazione, un processo proprio della mitopoesi che domina l'intera cosmografia e la cosmologia. Merz ha dichiarato che il pubblico ama il suo igloo perché "capisce immediatamente la sua vocazione reale e cosmologica" (Celant 1983, 116). D'altra parte, egli stesso considera l'artista come "una specie di demiurgo" (Ammann, Pagé 1983, 145.). Per Celant (1983, 118), infatti, la centralità dell'igloo si costituisce come paradigma di una circuitazione attiva tra la dimensione individuale e quella cosmologica, simboleggiando un asse ideale di incontro tra tutti i centri e tutti i cerchi. L'opposizione tra

mito e scienza sottolineata da Cassirer emerge nella poetica dell'artista sottoforma di missione estetica: occupare lo spazio contemporaneo con gli *Igloo* deve servire infatti a contrastare l'eccesso di conoscenza scientifica per ritornare all'equilibrio originario. È significativo, a questo proposito, quanto scrive l'artista in un testo newyorchese del 1970 (Grüterich 1976, 59):

Genesi

Lo spazio originario non era saturo di scienza

Lo spazio astratto non è saturo di scienza

Lo spazio in cui viviamo è saturo di scienza

Utopia

Sottrarre lo spazio in cui viviamo alla saturazione di scienza

Parlare dello spazio e sulla qualità dello spazio futuro

È soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, in una reazione al clima neoespressionista e citazionista che, secondo Celant (2011, 178), si intensifica l'esigenza dell'artista di ripensare alla preistoria, agli archetipi e alle immagini 'primarie' come istanze di una nuova presa critica sulle origini. Il titolo di alcune opere, diverse per tecnica e per periodo, è indicativo di questo suo ripensamento: *Vento preistorico dalle montagne gelate* è infatti la metafora di una temporalità vissuta internamente, ma intesa come origine e condensazione di ogni successiva articolazione storica e cronologica:

Il 'vento preistorico' – dice Merz – è qualcosa che toglie al vento il suo lato puramente fisico per dare un senso del tempo che ciascun uomo ha in sé; il senso del tempo preistorico è l'impressione di un tempo gigantesco che si manifesta come una specie di vento. Le 'montagne gelate' sono una espressione poetica per le glaciazioni. La mia opera è costantemente legata al tempo, al senso del tempo che, qualche volta, è in contraddizione con il realismo del tempo attuale e assomiglia più a una metafisica del tempo. Il tempo è il sentiero sul quale l'umanità si è data pena di vivere e la storia di essere storia (Ammann, Pagé 1983, 159).

Le 'montagne gelate', riprese da un racconto di Franz Kafka intitolato *Il cavaliere del secchio* (Guzzetti 2022, 73), rappresentano per Merz le grandi trasformazioni fisiche, i mutamenti della Terra al di qua di ogni suddivisione in eoni ed ere. Zdenek Felix (1995, 96) considera la nozione merziana di 'tempo preistorico' in relazione alla *aletheia* di Martin Heidegger, lo svelamento originario dell'essere che illumina di significato il vivente. La sua opera si diventa così una "metafisica del tempo" attraverso cui eludere la vocazione ordinativa della tecnica. Per Giorgio Verzotti (2018, 105) il vento preistorico che soffia dalle montagne gelate è invece una forza scaturita da quello che egli stesso chiama "il tempo primigenio della somiglianza e della parità [...] centrato magicamente su una circolarità fra vita e morte che lega gli esseri in un unico ritmo cosmico. Un tempo mitico, certo, ma accertabile nella storia dell'evoluzione [...]. Un tempo la cui istanza panica torna come eco, o come 'vento' appunto, fino a noi, come necessità disalienante". Affidata alla velocità della fantasia, questa forza panica riemerge nella poetica di Merz come un 'dispiegamento' dell'essere singolo al di là dell'essere totale, cioè trasformazione o migliore autorealizzazione in un essere totale" (Ammann, Pagé 1983, 156-157). Tramite una raffigurazione primitiva di animali come il cocodrillo, la tigre, il rino-



Mario Merz, *Vento preistorico dalle montagne gelate*, 1976.

ceronte o il muflone Merz tenta infatti di rievocare la pienezza della relazione originaria che l'uomo stabiliva con essi nella preistoria e che l'uomo più evoluto ha ormai virtualizzato in un "transfert simbolico" (Ammann, Pagé 1983,158). Ecco perché Mario Diacono (1983, 159) vede quei soggetti non come "figure di un'apocalisse preistorica" ma come "metafore di una permanenza dell'Archetipo". Lo stesso igloo è, per l'artista, un simbolo di "passato e futuro" e si richiama alla totalità circolare della Terra oltre che del tempo, perché "riunisce i venti dell'est e dell'ovest, del nord e del sud" (Merz 1983, 44). Ma questo può accadere solo in un

perpetuo ritorno critico alle origini, in una mediazione tra passato remoto e presente: Merz afferma infatti che “solo ricomponendo ogni giorno la propria genesi, mediante l’innesto degli atti espressivi di ieri nel discorso di oggi, lo spessore temporale può intendersi come un fascio di relazioni significanti” (Pistoi 1983, 35).

Secondo Celant (2011, 182) la soluzione del doppio igloo, riproposta dall’artista in diverse occasioni, richiama il tema geologico della sedimentazione e consente che l’igloo più grande blocchi nel tempo quello più piccolo; ma è soprattutto il paragone con la chiocciola, con la lumaca che porta con sé la sua casa, a suggerire la relazione dell’igloo con un altro motivo chiave dell’immaginario merziano, quello della spirale, connesso a sua volta al tema delle origini. Già in una performance videoregistrata del 1970, *Lumaca*, Merz associa la chiocciola e la spirale alla progressione numerica di Fibonacci, decretando la continuità simbolica tra tutti questi elementi: la forma della spirale, i cicli di crescita organica, un’abitazione in movimento che segue il proprio ospite. In varie culture il simbolo della spirale rappresenta lo sviluppo del cosmo a partire da un centro di origine; per Merz (2001, 9) essa rappresenta anche un doppio movimento di attrazione e repulsione che veicola “una valorizzazione cosmica della distanza”. Bartolomeo Pietromarchi (2015, 16) chiarisce come la spirale merziana sia difatti “espressione immediata di una dimensione mitica, preistorica, non databile, di una crescita organica, spazio che si moltiplica riproducendosi e contiene in sé l’idea di infinito, vettore in cui si rispecchia una misura cosmica”. Si stabilisce qui una relazione con la poetica di Ezra Pound che non ha ancora trovato un’occasione di analisi. Merz (1983, 31) ha dichiarato: “Pound interviene poeticamente sul mio lavoro in maniera forte, molti miei pensieri vengono ancora dal suo pensiero”. Un omaggio al grande poeta angloamericano emerge proprio da un doppio igloo intitolato *Hoarded centuries to pull up a mass of algae and pearls* (1983): è un verso del Canto LXXX che campeggia sull’estradosso dell’igloo interno e che metaforizza la concezione circolare del tempo di Merz. A questo si può accostare anche *Igloo con vortice* del 1979. Tale rapporto ci interessa in relazione alla forma e ai significati della spirale, affini a quelli del ‘vortex’, simbolo con il quale Pound (1914, 153) schematizzava i processi attivi della materia:

Il vortex è il punto della massima energia. [...]

Ogni concetto, ogni emozione, si presenta alla consapevolezza viva sotto qualche forma primaria.

[...]

Ogni esperienza si precipita in questo vortex. Tutto il passato pregno di energia, tutto il passato vivo e degno di vivere. [...]

Il Vortex umano ha in pugno il PROGETTO del futuro. Tutto il passato che è vitale, tutto il passato capace di vivere nel futuro è in gestazione nel vortex, ADESSO.

Vortici e spirali si costituiscono quindi, per entrambi gli autori, come forme capaci di condensare la vitalità del passato, l’energia del futuro e ogni esperienza presente. L’estensione della spirale nella serie di Fibonacci permette poi a Merz di superare la fisicità dell’opera e collocarla in uno spazio “biologicamente infinito” (Koshalek 1983, 73). La serie è infatti il sistema



Mario Merz, *Igloo con vortice*, 1979.

che permette all'artista di schematizzare e visualizzare il senso della proliferazione organica in opposizione all'attitudine più fredda e meccanica del Concettuale analitico (Accame 2006). La stessa serie virtualizza inoltre la centralità dell'origine quale motore dello sviluppo cosmico: Merz riconosce infatti nella formazione delle sue somme "un sistema simbolico capace di mostrare come le energie iniziali vengono conservate per la crescita, stimolandola" (Grüterich 1976, 57).

Intrecciando in una relazione di continuità formale e concettuale formule e simboli tratti dai più disparati contesti culturali, Merz definisce quindi una propria, personale cosmologia e si pone al centro di un'impresa demiurgica volta alla comprensione del mondo attraverso la mitopoiesi. Ne *Il pensiero selvaggio*, libro che ha interessato molti artisti attivi negli anni Settanta, Claude Lévi-Strauss (2015, 36) sostiene che l'arte si ponga a metà strada tra la scienza e il pensiero mitico: l'artista coniuga aspetti sia dello scienziato sia del *bricoleur* poiché "con mezzi artigianali egli compone un oggetto materiale che è in pari tempo oggetto di conoscenza". Merz incarna perfettamente questo modello di artista-mitologo che, con mezzi e materiali eteroclitici, tenta di comprendere il mondo secondo una via alternativa a quella scientifica: la scelta ricade infatti su forme e simboli risemantizzati al fine di sostenere una precisa visione del mondo. È anche in virtù di ciò se riteniamo appropriata l'inclusione di Merz nella sezione delle 'mitologie individuali' ideata da Szeemann per Documenta V di Kassel nel 1972. È un aspetto su cui si sofferma anche Wieland Schmied (1983) in uno scritto del 1974 dedicato all'artista italiano. Come spiega Szeemann (2005, 165), le mitologie individuali esplorano "il campo di formazione soggettiva del mito con la pretesa di validità universale attraverso la formulazione figurativa". Schmied (1983, 79-81) evidenzia come, lungi dall'essere una nuova tendenza artistica, le mitologie individuali vadano, per vie spesso tortuose e labirintiche, alla ricerca di chiarimenti sulla complessità del mondo ma a partire dalle proprie ossessioni personali. Si tratta di una possibilità precocemente rilevata da Piero Manzoni, autore di grandissima importanza per lo sviluppo dell'Arte Povera, il quale – è interessante notare – impiega la stessa espressione utilizzata da Szeemann: per assumere significato nella propria epoca, dice Manzoni, bisogna che l'arte raggiunga "la propria mitologia individuale là dove giunge a identificarsi con la mitologia universale" (Manzoni 2007, 178). Per Merz, l'arte non è dunque vera creazione se non quando si avvicina al fondamento archetipico dei miti che tematizzano la totalità umana. I materiali e i mezzi adoperati da Merz non potrebbero essere più semplici, eppure, come afferma Schmied (1983, 84), da essi emergono sistemi planetari, orbite, edifici a stella e labirinti. Il "cosmo numerico" di Merz, come lo chiama lo stesso critico, vede il suo principale nucleo simbolico nell'igloo ma trova nei numeri di Fibonacci la sua formula generale: essi tracciano uno schema spiraliforme che può espandersi o rinserrarsi, mappando un universo buio e labirintico in cui l'igloo resta l'unico rifugio sicuro.

Riferimenti bibliografici

Accame 2006

G.M. Accame, *Merz e Fibonacci. Proliferazioni vitali tra matematica e arte contemporanea*, in M. Emmer (a cura di), *Matematica e cultura*, Milano 2006, 7-14.

Ammann, Pagé [1981] 1983

J.-C. Ammann, S. Pagé, *Intervista a Mario Merz (1981)*, in G. Celant, *Mario Merz*, Milano 1983, 145-162.

Boatto 1968

A. Boatto, *9 per un percorso*, "Cartabianca", 2 (1968), 19.

- Calvesi [1968] 1978
M. Calvesi, *Arte come processo distruttivo* (1968), in Id., *Avanguardia di massa*, Milano 1978, 190-191.
- Celant 1967
G. Celant, L' "im-spazio", in U. Apollonio, *Lo spazio dell'immagine*, Venezia 1967, 20-21.
- Celant 1968
G. Celant, *Arte Povera*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, Bologna 1968.
- Celant [1979] 1983
G. Celant, *Mario Merz: l'artista come nomade* (1979), in Id., *Mario Merz*, Milano 1983, 111-112.
- Celant [1989] 2011
G. Celant, *Mario Merz* (1989), in G. Celant (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, Milano 2011, 163-190.
- Celant 2020
G. Celant, *Gli igloo di Mario Merz*, in V. Todolì (a cura di), *Mario Merz. Igloos*, Milano 2020.
- Cullinan 2011
N. Cullinan, *La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Milano 2011, 62-75.
- Da Costa 2019
V. Da Costa, *Cosmogonie di Mario Merz*, "Alfabeta 2", 3 marzo 2019.
- Diacono [1982] 1983
M. Diacono, *Merz, il luogo del vento e del tempo* (1982), in G. Celant, *Mario Merz*, Milano 1983, 154-159.
- Felix [1984]1995
Z. Felix, *Cocodrilli, civette e numeri. La pittura di Mario Merz* (1984), in D. Eccher (a cura di), *Mario Merz*, Torino 1995, 82-104.
- Grüterich 1976
M. Grüterich, *Mario Merz*, "Data", 2 (1976), 54-59.
- Guzzetti 2022
F. Guzzetti, *Mario Merz: dopo la domenica*, in D. Lancioni (a cura di), *Mario Merz. Balla, Carrà, De Chirico, De Pisis, Morandi, Savinio, Severini. Roma 1978. Mostre in mostra*, Roma 2022, 66-75.
- Koshalek [1972] 1983
R. Koshalek, *Interview with Mario Merz* (1972), in G. Celant, *Mario Merz*, Milano 1983, 73-81.
- Lévi-Strauss [1962] 2015
C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1962), trad. it. di P. Caruso, Milano 2015.
- Lista 2011
G. Lista, *Specificità e percorso storico dell'Arte Povera*, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, 157-204.
- Mangini 2016
E. Mangini, *Solitary/Solidary: Mario Merz's Autonomous Artist*, "Art Journal", 3, 75 (2016), 11-31.
- Manzoni [1957] 2007
P. Manzoni, *Prolegomeni a un'attività artistica* (1957), in E. Grazioli, *Piero Manzoni*, Torino 2007, 178-179.

Marcuse [1964] 1967

H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), trad. it. di L. Gallino e T. Giani Gallino, Torino 1967.

Merz 1983

M. Merz, *Mario Merz*, in G. Celant, *Mario Merz*, Milano 1983, 23-34.

Merz 2001

M. Merz, *Proliferazione di Fibonacci*, in B. Pietromarchi, *Mario Merz. Igloo*, Torino 2001, 9.

Parise [1974] 2013

G. Parise, *Il rimedio è la povertà* (1974), in G. Parise, *Dobbiamo disobbedire*, Milano 2013, 17-22.

Pietromarchi 2015

B. Pietromarchi, *Mario Merz. Città irreale*, in Id. (a cura di), *Mario Merz. Città irreale*, Milano 2015, 16-29.

Pistoij [1967] 1983

M. Pistoij, *Intervista a Mario Merz* (1967), in G. Celant, *Mario Merz*, Milano 1983, 34-40.

Pound 1914

E. Pound, *Vortex*, "Blast", 1 (1914), 153-154.

Schmied [1974] 1983

W. Schmied, *Notizie su Mario Merz* (1974), in G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, Milano 1983, 79-85.

Szeemann [1972] 2005

H. Szeemann, *Premessa del catalogo di Documenta del 1972* (1972), in L. De Domizio Durini, H. Szeemann (a cura di), *Il pensatore selvaggio*, Cinisello Balsamo 2005, 164-165.

Verzotti 2018

G. Verzotti, *Mario Merz. L'artista e l'opera, materiali per un ritratto*, Milano 2018.

Vettese 2011

A. Vettese, *Mario Merz. Qualche questione aperta*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Milano 2011, 284-297.

English abstract

The igloo has characterised the career of the Turin artist Mario Merz ever since he joined Arte Povera. Since then, Merz has repropounded the form of the igloo in numerous variations, exhibiting them in the most important national and international museums. Over the years, statements by the artist himself and critical reflections have accumulated around this symbolic form, contributing to its conceptual complexity. However, in the artist's poetics, the igloo is configured above all as a cultural archetype, a metaphor for human life and its basic needs. With the reinvention of the igloo, Merz makes an imaginary journey to the origins of culture by exploring the concepts of protection, survival and resistance in order to define it as a form of relationship with time. Starting from a contextualisation of the Merz igloo in the climate of Arte Povera and the related historical-stylistic issues, the contribution examines the symbolic and cosmological implications of Merz's poetics, providing an alternative interpretation of the igloo to the dominant ideological one. This analysis makes use of a review of the critical literature on Merz's poetics and igloos as well as a comparison with the meanings that emerged from the analysis of other cycles of works by the same artist.

keywords | Mario Merz; Arte Povera; Igloo; Time; Individual mythology.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

Emociones

Del dolor y gloria de María

Victoria Cirlot

Al Museu Frederic Marès di Barcellona si è aperta a fine novembre la mostra *Emociones. Imágenes y gestos del pasado y del presente*, che rimarrà aperta sino alla primavera 2024. Attraverso un confronto tra una selezione delle sculture del pieno Medioevo e del periodo tra la fase tarda dell'età di mezzo e il Rinascimento dalle collezioni del museo, e opere del XX secolo e di questo primo scorcio del XXI (tra cui figurano lavori di Tàpies, Fontana, Viola e Riera), si evidenzierà come filo conduttore la figura di Maria, Madre di Dio, nella transizione dal suo dolore alla sua gioia, seguendo una suddivisione in tre sezioni: *I. El dolor de Maria*, *II. La ferida de Cristo*, e *III. La glòria de Maria*. La ricontestualizzazione comparata sovratemporale rende possibili confronti e arricchimenti percettivi, in cui la figura della Vergine si pone come prototipo di chi consegue appunto la pienezza della gloria (e dunque della gioia) tramite la pienezza della sofferenza, e come immagine emblematica della *com-passione*, nel senso letterale della sua partecipazione alla morte del Figlio; Maria diviene dunque un modello – anche di espressioni e posture significanti – a cui il fedele si deve conformare, più che imitare: quella *conformitas* patrocinata da tante forme della sacralità medievale, per esempio dai Francescani, il cui fondatore, peraltro, riesce a modellare persino il suo corpo in *forma Christi*. Victoria Cirlot anticipa in questa sede alcune considerazioni al proposito, tratte dal testo del catalogo, in pubblicazione nel prossimo febbraio; le accompagnamo alla locandina dell'esposizione, che riproduce forse l'opera giustamente divenuta più iconica di questo tramando di *Pathosformel*: la rilettura del dipinto murale staccato col *Cristo in pietà* del Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli (dal suo battistero) operata da Bill Viola nel suo sublime *Emergence*, realizzato entro il suo progetto espositivo *The Passions* nel 2003, per il Getty Museum.

De la tristeza a la alegría: este es el itinerario emocional que aquí nos ocupa, centrado en la figura de María, la Virgen y Madre de Cristo, Dios y hombre. María es la espectadora más próxima a la tragedia o la epopeya de la Edad Media cristiana en la que sobrevivieron los héroes



y emergieron los santos, aunque no pudieran competir con la historia de Cristo. Fue aquélla una historia humilde, que exigió un estilo humilde (*sermo humilis*), lejos de la retórica antigua que en un estilo elevado (*sermo sublimis*) había construido los relatos de los grandes guerreros cuyo destino era la muerte en el combate. La humildad de la historia de Cristo se cifra en que su muerte será una terrible humillación, aunque paradójicamente en ella se oculte su gloria. Este es el gran tema que en la Edad Media se recreó intensamente a partir del siglo XIII con efectivas ampliaciones y elaboraciones de la Pasión que en los Evangelios se describía sin detalle, resuelta en unos textos que no permitían adquirir verdadera conciencia del gran suceso. En un Apéndice a un artículo sobre el estilo humilde titulado *Gloria passionis*, Erich Auerbach destacó la gran novedad de la historia, “lo nunca oído”, en donde el sufrimiento, la *passio*, era exaltada por un amor ardiente, convirtiéndola en gloriosa. Frente a todas las ideas clásicas, y sobre todo, frente al estoicismo, la perfección no residió en la superación de las pasiones, sino por el contrario en una completa inmersión en ellas, esto es, en el dolor y en el sufrimiento, pues “el que no se entrega, sufriendo con él, a la *passio* del Salvador vive con el corazón endurecido, en la *obturatio cordis*” (Auerbach 1969, 70-79). En la figura de María se concentró esta nueva idea pues ella, al pie de la cruz, es la perfecta realización de la compasión, en el sentido literal de “la que sufre con”.

Si la gran novedad cristiana residió en el modo en que se comprendió la relación estrecha entre dolor y gloria, hay que recordar que la unión de esos dos elementos poseen en la historia europea una dimensión estructural. Ernst Robert Curtius, al tratar de argumentar en una época de profunda crisis la unidad de la cultura europea, se ocupó de exponer la existencia de estructuras o “tópicos” que una y otra vez iban haciendo su aparición en distintos momentos históricos con mayor o menor creatividad. Así, por ejemplo, el topos *fortitudo-sapientia* (valor-sabiduría) que, como un conflicto o bien en perfecta armonía, podemos encontrar desde Homero hasta el siglo XVIII. La tópica de Curtius se alimentó tanto de Carl Gustav Jung como de Georges Dumézil, y también de las *Pathosformel* (fórmulas del pathos) de Aby Warburg a quien dedicó su libro, junto a Gustav Gröber (Curtius (1948), 2022, 252-256). Pero fue Gregory Nagy quien renovó la lectura de la *Ilíada* al desplazar la cólera de Aquiles a su dolor y gloria: su dolor por la muerte de Patroclo, que es lo que le incita a tomar de nuevo las armas, y su gloria (*kléos*) que alcanza con su muerte en la contienda. Y fue el significado del propio nombre de Aquiles, de ‘*akhos*’ que significa ‘pena’, ‘sufrimiento’, lo que le hizo recapitular acerca del verdadero tema del poema (Nagy 1994, 93-97).

Así pues, del dolor a la gloria es tanto el recorrido de Aquiles como el de Cristo hombre o de María. Sin embargo, si la persistencia estructural resulta sorprendente cuando se la descubre porque nunca es evidente, lo que causa verdadero asombro son las elaboraciones que dotan a la misma estructura de significados diferentes, incluso a veces opuestos e inversos. Y no solo eso, sino que construyen historias diferentes, porque naturalmente la historia de Cristo y de María, no es la de Aquiles.

En la escena de la pasión de Cristo en la cruz, Cristo no está solo. Sobre todo no está solo, no porque esté rodeado de soldados romanos y de judíos a quienes nada les importa lo que

está allí ocurriendo, sino porque al pie de la cruz están los que le aman: María, Juan, María Magdalena, María, mujer de Clopás y hermana de su madre (Juan 19, 25-27). Todos aquellos que asistieron y sufrieron su muerte, y por quienes los místicos sentirán suprema envidia, son los que servirán de ejemplo para todos los que no pudieron estar presentes y que solo podrán, a través de la meditación y las visiones, acceder a una pasión que solo puede ser una “compasión”. Esa intensa participación activa en la muerte de Cristo será el centro de la vida cristiana, y además constituirá un modo de comprensión de la vida en la que dolor y sufrimiento ocupan un lugar axial. El dolor de María es, por tanto, aquello con lo que es necesario “conformarse” más que imitar, según el concepto de la *conformitas* forjado y difundido por el franciscanismo, la tendencia espiritual que más contribuyó a crear toda la concepción de la *gloria passionis* en la Edad Media. “La vida y la estigmatización de san Francisco de Asís convierte en realidad concreta la unión de pasión y sufrimiento, el salto místico de la una al otro”, comentaba Auerbach, a lo que habría que añadir todos aquellos textos que en la segunda mitad del siglo XIII ampliaron extensamente el relato de la Pasión aportando descripciones y detalles, que fueron también ampliamente representados en las artes del gótico.

Bibliografía

Auerbach [1958] 1969

E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona 1969.

Curtius [1948] 2022

E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I y II, Fondo de cultura económica, México 2022.

Nagy 1994

G. Nagy, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, trad. Jeannie Carlier et Nicole Loraux, du Seuil, París 1994.

English Abstract

Preceded by a brief introduction, the text offers an extract from the catalogue text of the exhibition *Emociones. Imágenes y gestos del pasado y del presente* (Barcelona, Museu Frederic Marès, 30 November - 26 May 2024), written by the exhibition's curator, Victoria Cirlot. Through a comparison of a selection of sculptures from the late Middle Ages and the Renaissance from the museum's collections, and works from the 20th century and the early part of the 21st - including works by Tàpies, Fontana, Viola and Riera - the figure of Mary, Mother of God, in the transition from her sorrow to her joy, will be highlighted as a common thread, following a division into three sections: I. El dolor de María, II. La ferida de Cristo, and III. La gloria de María. The comparative supratemporal recontextualisation makes comparisons and perceptive enrichments possible, in which the figure of the Virgin stands as the prototype of one who achieves precisely the fullness of glory (and thus of joy) through the fullness of suffering, and as an emblematic image of compassion, in the literal sense of her participation in the death of her Son.

keywords | Affects; Mysticism; Survivals; Lucio Fontana; Bill Viola.

“Sentire” l’arte medievale: l’edizione italiana di *Experiencing Medieval Art*

Presentazione di: Herbert Kessler, *L’esperienza medievale dell’arte*, a cura di Giacomo Confortin e Fabrizio Lollini, Officina Libraria, Roma 2023

Sara Salvadori

L’esperienza medievale dell’arte. Gli oggetti e i sensi di Herbert Leon Kessler è la traduzione italiana del volume *Experiencing Medieval Art* a cura di Giacomo Confortin e Fabrizio Lollini, pubblicata nella primavera del 2023 per Officina Libraria. Il testo originale, uscito nel 2019 per i tipi della University of Toronto Press, così come il suo autore, non hanno bisogno di grandi presentazioni. Herbert L. Kessler, professore emerito della John Hopkins University di Baltimora e tutt’ora in attività, può essere annoverato fra i padri nobili della storia dell’arte medievale della seconda metà del Novecento e di questo primo scorcio del XXI secolo.

Kessler nasce nel 1941 a Chicago, città dove consegue il Bachelor nel 1961. Per gli studi Magistrali (1963) e per il Dottorato (1965) si sposta alla Princeton University dove è prima allievo, poi collaboratore, di Kurt Weitzmann (1904-1993), che affiancherà in diversi studi e pubblicazioni. Sempre nell’ambiente di Princeton ha avuto l’occasione di collaborare con Erwin Panofsky (1892-1968). Kessler muove i primi passi da professore all’università di Chicago, dove fa molto velocemente carriera – entra come Assistant professor nel 1965 e si congeda come il più giovane professore ordinario dell’università nel 1975 – e l’anno successivo si trasferisce alla John Hopkins University di Baltimora, dove rimane fino alla fine della sua lunga carriera nel 2013. L’ampiezza dei suoi ambiti di ricerca, non legati a un argomento o arco temporale o luogo circoscritto, gli ha permesso di tessere contatti con innumerevoli istituzioni, tra cui ricordiamo il Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies (ottenendo diverse Fellowship, diventando Advisor per la collezione fotografica e come Visiting Byzantinist), ed è stato il primo Richard



Herbert Kessler, *L’esperienza medievale dell’arte. Gli oggetti, i sensi*, edizione italiana a cura di Giacomo Confortin e Fabrizio Lollini, Officina Libraria, 2023 (il volume è disponibile presso il sito dell’Editore).

Krautheimer Visiting Professor (1996-1997) alla Bibliotheca Hertziana-Max Plank Institute für Kunstgeschichte a Roma. L'elenco potrebbe continuare, ma non è questa la sede opportuna per poter ripercorrere le numerose tappe di una carriera e di una personalità così importanti.

Nelle sue numerose pubblicazioni, edite in un arco di sessant'anni, emergono i diversi elementi che hanno attratto l'interesse dello studioso americano e lo sviluppo della sua riflessione intorno a tematiche fondamentali per l'arte medievale: dallo studio delle Bibbie illustrate di Tours (Herbert L. Kessler, *The Sources and the Construction of the Genesis, Exodus, Majestas, and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the Ninth-Century Touronian Bibles*, doctoral dissertation, Princeton University, 1965) a quello relativo alla Genesi Cotton e a Dura Europos con Weitzmann (Herbert L. Kessler, Kurt Weitzmann, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, NJ 1986; Herbert L. Kessler, Kurt Weitzmann, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington DC 1990) ai problemi di trasmissione dell'iconografia (Herbert L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londra 1994) o della rappresentabilità del divino (Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000) – per citarne soltanto alcune.

Kessler si è dimostrato un pioniere degli studi nell'ambito della cultura visuale medievale, occupandosi dei costanti scambi tra testi scritti e immagini, nonché di aspetti legati alla concezione e alla ricezione dell'arte. I suoi interessi, già dalle sue prime ricerche, vertono sull'analisi del percorso delle immagini narrative medievali, ovvero sulle modalità attraverso cui le scene narrative del Nuovo e dell'Antico Testamento sono state elaborate e declinate nel corso del medioevo, e sul recupero e la reinterpretazione dell'eredità greco-romana ed ebraica. Inoltre, egli rivolge particolare attenzione alla ricezione delle immagini, interrogandosi sulla composizione sociale del pubblico di riferimento e sul possibile "target" delle immagini stesse; studiando le loro possibili interpretazioni, lo studioso dimostra l'importanza dell'integrazione della visione, dal punto di vista fisiologico, con "l'occhio della mente" che permette di giungere alla contemplazione del divino. Proprio il problema della rappresentazione del divino è un altro dei punti cardini delle ricerche di Kessler, connesso al rapporto tra il modo di fare immagine nel mondo cristiano e in quello ebraico e al diverso approccio di queste due comunità religiose con le arti visive. Qualsiasi sia la tematica affrontata, il punto di partenza per Kessler deve essere, ed è sempre, l'oggetto materiale, di cui è necessario fare esperienza in prima persona per poterlo conoscere. Questo forte legame con l'opera, base di ogni speculazione argomentativa, è ripreso senza ombra di dubbio dalla metodologia del suo maestro Kurt Weitzmann. La materialità del manufatto artistico, le sue caratteristiche fisiche e i valori ad esso connessi sono necessari per la corretta comprensione nel contesto storico di appartenenza. Ugualmente, l'interazione con l'oggetto (non distinguibile, per Kessler, dall'immagine che rappresenta) non viene analizzata soltanto dal punto di vista della ricezione visiva ma attraverso un processo multisensoriale, esplorando il modo con cui il corpo del fruitore interagisce con l'opera.

Tutte queste tematiche, affrontate in pubblicazioni diverse, sono presenti anche in *Experiencing Medieval Art* (Toronto 2019) che, come affermato da Kessler nella *Prefazione*, nasce dalla revisione del testo *Seeing Medieval Art* (Toronto 2004), sviluppato a sua volta a partire dall'articolo "On the State of Medieval Art History" (*Art Bulletin* 70, 1988, 166–187). Il racconto della genesi del testo permette al lettore di comprendere il lungo processo attraverso cui lo studioso è arrivato a elaborare tematiche così ampie e complesse e, nello stesso tempo, è indicativo delle ragioni che hanno spinto a tradurre in italiano proprio quest'ultima opera. Una traduzione resa disponibile, peraltro, proprio nello stesso momento in cui esce la riedizione di un caposaldo degli studi visivi e di ermeneutica dell'immagine medievale, quel *Bild und Kult* di Hans Belting recentemente ripubblicato in una nuova e migliorata traduzione da Luca Vargiu (Hans Belting, *Immagine e culto. Una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte*, Roma, Carocci 2023), nell'anno della scomparsa del celebre studioso tedesco. Lo sforzo fatto per rendere accessibili in lingua italiana testi così importanti e innovativi per la concezione dell'arte e delle immagini nel medioevo (a partire dalla tarda antichità fino alla sua canonica fine – e anche oltre – sia in oriente che in occidente) dimostra da una parte la volontà dell'accademia italiana di rendere omaggio a tali personalità di studiosi, dall'altro l'apertura verso "nuovi" approcci metodologici da affiancare a quelli maggiormente consolidati; apertura che in Italia si è manifestata con un certo ritardo. È sempre Kessler, nella prefazione a questa edizione italiana, a riconoscere e a spiegare quali siano stati, secondo lui, i limiti dell'accademia degli storici dell'arte in Italia, menzionando eventi che hanno coinvolto lui o altri studiosi – tra cui lo stesso Belting – e sottolineando come molti degli importanti teorici del medioevo in Italia provenissero da dipartimenti diversi rispetto quello di Storia dell'Arte, ancora e troppo a lungo legata al metodo "morelliano" e della "connoisseurship". L'approccio dello studioso americano invece si avvicina molto al campo della *Bildwissenschaft* – che fiorisce parallelamente, negli stessi anni del suo impegno didattico – e tocca tematiche legate al coinvolgimento performativo delle immagini e degli oggetti nella loro materialità: questo approccio, come anticipato, gli ha permesso di spaziare temporalmente e geograficamente nella selezione dei casi studio.

Il testo è suddiviso in nove capitoli e un epilogo: ciascuna sezione è dedicata a un argomento intorno a cui ruotano le riflessioni dell'autore. Il libro affronta il mondo delle immagini nel medioevo e intende essere una critica alla tradizionale visione dell'arte medievale, anteposta allo studio dell'esperienza degli oggetti/immagini. Nello svolgimento delle sue considerazioni, Kessler ha selezionato una vasta gamma di oggetti da lui definiti portatili (anche se non tutti quelli analizzati possono essere iscritti in tale categoria) accumulati dal fatto che primariamente tutti svolgevano una funzione pratica ben precisa, che variano nel tempo, nello spazio e nel *medium*. Dalla cappella di Karlstejn a Praga, alla coperta dei Vangeli di Teofano, alla *Belle verrière* di Notre-Dame a Chartres fino al Libro di Kells, si svolge un discorso serrato fatto per oggetti: oggetti che lo studioso americano analizza, unisce, confronta in base alle tematiche trattate nei singoli capitoli. La sua conoscenza profonda e notevole gli permette di spaziare nella trattazione e di cogliere il sottile *fil rouge* che lega manufatti lontani, rintrac-

ciandone gli elementi comuni. Il lettore si accorge fin da subito della capacità analitica e al tempo stesso dall'efficacia del discorso dell'autore già dal secondo capoverso, in cui viene descritto il Reliquiario della farfalla custodito presso il Diözesanmuseum di Ratisbona. Fin da questa prima analisi si comprendono i diversi livelli di lettura e le stratificazioni che si possono celare davanti a ciascun manufatto: l'animale come metafora della resurrezione, il rapporto con la persona che indossa il talismano, le reliquie e il loro valore. I primi capitoli – *Oggetto, Materia, Creazione* – partono quindi dall'oggetti fisico, procedono verso l'analisi dei materiali diversi che lo compongono e i relativi valori simbolici ad esso connessi. Si arriva quindi alla ridefinizione del concetto stesso di "creazione artistica" e all'anacronistico concetto di "artista", cercando di comprendere la differenza tra l'ideazione e realizzazione fisica dell'opera, tra chi la fruisce e chi la patrocina. Inoltre si pone attenzione alla "storia materiale" dei manufatti, sempre soggetti a restauri, trasporti, implementazioni che ne mutano il significato nel tempo.

I capitoli *Spirito, Libro, Chiesa, Vitae Morte* affrontano temi centrali in tutta la cultura medievale, e sono forse meno innovativi sotto alcuni aspetti, ma comunque essenziali per un libro che ha l'intenzione di essere omnicomprensivo. Si parte dalla legittimazione stessa del fare e del fruire dell'arte e dal concetto di tipologia, per passare all'oggetto emblematico del Medioevo, il libro: i diversi formati dei volumi e la loro decorazione, il rapporto tra testo scritto e le miniature, la preziosità dei materiali che riflette quella simbolica e contenutistica. Kessler analizza inoltre lo spazio sacro come luogo fisico in cui il fedele può compiere il suo percorso spirituale attraverso l'interazione con le opere esposte, che a loro volta interagiscono con il contenitore migliore, la chiesa. I capitoli finali – *Performance, Soggetto* – si concentrano sull'interazione del pubblico con l'oggetto artistico in differenti contesti cercando di coniugare i cosiddetti "experience studies" con gli "object-based studies": il protagonista è, di fatto, il movimento, l'azione come generatore di senso, sia che si tratti di azioni liturgiche, sia della più semplice apertura e chiusura di un dittico devozionale, sia come azione collettiva della comunità. La stessa arte poteva o "subire" il movimento o generarlo, stimolando così non soltanto la vista, ma tutti i sensi dei fruitori, l'olfatto, l'udito ma soprattutto il tatto. I concetti, quindi, sono spiegati attraverso innumerevoli *exempla*, costituiti dalle opere illustrate che vengono ripresentate nel corso del libro.

I curatori del volume si sono trovati di fronte a un arduo compito, ovvero quello di tradurre la prosa "kessleriana", contraddistinta da un inglese complesso e un'altissima densità concettuale. L'operazione è ben riuscita: il testo è chiaro e si legge in maniera scorrevole, piacevolmente, permettendo al lettore di soffermarsi sulle sezioni oggetto di proprio interesse ma anche di fruirlo come un testo "narrativo". Lollini e Confortin hanno tradotto il testo senza stravolgerlo: la traduzione è stata il più letterale possibile, con l'inserimento – spesso – di forme avverbiali utili a chiarire il contenuto della singola frase, o a sottolineare significati specifici. In alcuni casi, per una resa migliore, è stato modificato l'ordine di attribuzione degli aggettivi. Di seguito un esempio:

Matter's meaning derived not only from inherent qualities, place of origin, and historical allusions, but also from the processes used to convert physical substances into artistic materials and transform them into objects (Experiencing Medieval Art, 59).

“Il significato della materia non procede soltanto dai suoi caratteri intrinseci, dal suo luogo d'origine, dalle allusioni riferite storicamente, ma anche dai processi per volgerla da sostanza, in senso fisico, a materiale, da cui ricavare un oggetto artistico” (*L'esperienza medievale dell'arte*, 53).

In questo caso l'attributo “artistico” non è riferito al sostantivo “materiale” ma a “oggetti”: la traduzione letterale non sarebbe stata ugualmente efficace e non avrebbe rispettato il significato del testo originario. In altri casi si ha la sostituzione di un termine con un altro dotato di un campo semantico leggermente diverso: “Dei numerosi contesti creati per servire a specifiche azioni liturgiche, il più rilevante era quello del battistero” (*L'esperienza medievale dell'arte*, 152), dove il termine originale era *liturgical function*. Anche se si sta parlando effettivamente di architetture, costruite per accogliere una determinata funzione, la centralità è data, dai traduttori, ai soggetti che devono agire in quello spazio. All'interno del testo, sono stati lasciati alcuni termini in lingua originale: è il caso di *web of agency* nella Prefazione, un'espressione che lo stesso Kessler nella versione in inglese inserisce tra virgolette. Altri termini, come *medium-media* o *sponsor*, essendo ormai entrati nel lessico italiano, non necessitano di essere parafrasati e tradotti.

Di notevole interesse è l'uso, nella traduzione, dei termini *site specific* e *performance*: sebbene siano stati utilizzati inizialmente abbondantemente nel lessico dell'arte contemporanea, in realtà – come dimostrato dallo stesso Kessler nel suo testo – queste parole si rivelano efficaci per trasmettere concetti altrettanto validi per il periodo medievale. La capacità del linguaggio visivo e verbale dell'arte contemporanea richiama gli stessi processi fisici e mentali dell'arte medievale, come evidenzia Kessler nell'epilogo *Environments* (ancora una volta un termine legato al contemporaneo) *of Experience* reso in italiano con *Scenari dell'esperienza*. Un'ulteriore buona scelta è stata quella, da parte di Lollini e Confortin, di proporre le citazioni dei testi latini sia in originale sia in italiano. In questo modo il testo è reso più scorrevole alla lettura e, d'altra parte, al lettore vengono forniti tutti gli strumenti necessari per risalire al testo originale. Anche la scelta di riprodurre tutte le immagini in tavole a colori risulta gradevole: nell'edizione inglese ci sono solo 16 tavole a colori, mentre il resto delle immagini sono riprodotte in bianco e nero e inserite nel corpo del testo. La collocazione delle tavole in due gruppi permette al lettore di trovarle con facilità e di poterne fruire agevolmente.

In conclusione, due parole vanno dedicate alla proposta di traduzione del titolo operata dai due curatori e traduttori: *Experiencing Medieval Art* è “esperienza dell'arte medievale” o “esperienza medievale dell'arte”? A questo proposito viene operata, come anche altrove nel testo, un'inversione del sostantivo a cui è riferito l'attributo per meglio veicolare il senso proposto dall'autore. La frase “L'esperienza dell'arte medievale” avrebbe rimandato a un adattamento, un'attualizzazione anacronistica dell'arte medievale, considerata dal punto di vista di un soggetto assoluto. Al contrario, con “L'esperienza medievale dell'arte” si pone

l'accento sul "sentire" di quel momento e sulla ricostruzione del contesto originario e della "comunità sensoriale" di un'epoca diversa dalla nostra.

Tradurre non significa solo riscrivere pedissequamente un testo, ma comprenderlo a fondo per restituirne il senso. Ritengo che i curatori del volume siano riusciti bene nel loro intento, rimanendo fedeli il più possibile alle parole dell'autore, senza stravolgerle, e operando modifiche e/o aggiunte solo per aiutarci a comprenderne meglio il significato. Non ci resta che auspicare che altri testi di Kessler possano essere editi in diverse lingue, primo fra tutti, forse proprio *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* pubblicato nel 2000 e ancora senza traduzione. Per i ricercatori – ma anche per gli studenti – accedere a questi lavori, superando le difficoltà della scrittura di Kessler, significa avere un modello eccelso da cui trarre spunto e soprattutto da cui ricavare interrogativi da porre ai propri oggetti di studio.

English abstract

The contribution is a review of *L'esperienza medievale dell'arte. Gli Oggetti e i Sensi*, published in spring 2023 by Officina Libraria and edited by Giacomo Confortin and Fabrizio Lollini. The book is the first Italian translation of the volume *Experiencing Medieval Art*, published in 2019 by the University of Toronto Press. By focusing on some specific lexical choices of the translators, the author highlights the great intake that the translation of this text can make to studies of visual culture of the Middle Ages (and beyond).

keywords | Herbert Kessler; *L'esperienza medievale dell'arte*; *Experiencing Medieval Art*; Performance; Environments.

Imagines loquentes

Presentazione di: Sara Agnoletto e Monica Centanni, *La Calunnia di Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento*, Officina Libraria, Roma 2023

Alessandro Cecchi, Marcello Ciccuto

Martedì 25 luglio 2023, alla Galleria degli Uffizi di Firenze, è stato presentato “La Calunnia di Sandro Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento” di Monica Centanni e Sara Agnoletto, edito da Officina Libraria. Engramma propone una trascrizione dei due interventi presentati in quell’occasione, rispettivamente a cura di Alessandro Cecchi, tra i massimi esperti botticelliani, e Marcello Ciccuto, professore ordinario di Letteratura Italiana presso l’Università di Pisa.

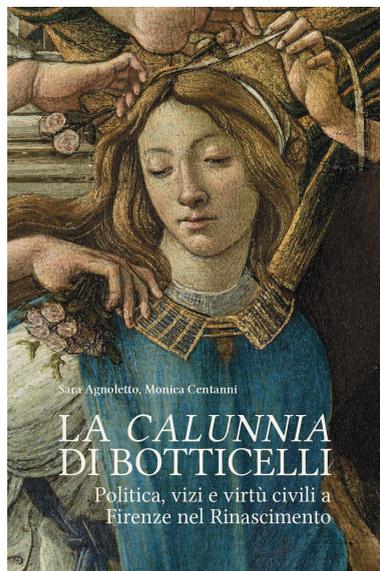
Presentazione di Alessandro Cecchi

Desidero ringraziare il Direttore Eike Schmidt per avermi invitato a presentare un libro come questo che si segnala per gli importanti contributi che contiene su di un’opera che mi è particolarmente cara per averne potuto seguire il restauro eseguito nel 2002 da Sandra Freschi e Nicola Mac Gregor. Desidero fare i miei complimenti all’Officina Libraria edizioni per l’alta qualità e la cura della stampa.

Il Vasari scrive, riguardo al destinatario alla *Calunnia*:

in sulla grandezza della quale [l’*Adorazione dei Magi Lami*, in Santa Maria Novella] si vede oggi di suo appresso di Fabio Segni una tavola dentro la *Calunnia* di Apelle, dove Sandro divinamente imitò il capriccio di quello antico pittore, e la donò ad Antonio Segni suo amicissimo.

Un dono, dunque, secondo l’aretino, non una committenza di Antonio di Neri di Antonio di Segna Guidi, commerciante di metalli e incaricato della zecca pontificia, repubblicano legato al Soderini, che non sembra aver avuto altro merito che la sua amicizia con artisti del calibro di Botticelli e di Leonardo il quale, sempre secondo l’aretino, gli fece dono del disegno con



Sara Agnoletto, Monica Centanni, *La Calunnia di Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento*, Officina Libraria, Roma 2023 (il volume è disponibile presso il sito dell’Editore).

Nettuno, oggi a Windsor. Le ricerche di Sara Agnoletto e Monica Centanni hanno consentito di risalire alle fonti classiche e iconografiche dispiegate in un dipinto che è una summa di citazioni oltre che un saggio di bravura dell'artista, impegnato ad emulare e superare il suo illustre e antico predecessore, a comporre in grande nel piccolo formato, come il *Dittico di Giuditta* di Sandro, agli Uffizi, che presuppone, come la *Calunnia*, una visione ravvicinata per poterne apprezzare appieno ogni dettaglio, reso con acribia da miniatore.

Nell'ormai lontano 2005, nella mia monografia su Botticelli, avevo dato credito alla versione vasariana dei fatti e ipotizzato che Antonio Segni fosse stato vittima di calunnie e false accuse fino ad essere portato in giudizio in un'epoca come quella, burrascosa, della cacciata dei Medici nel 1494 e dell'instaurarsi della prima repubblica, ispirata dal Savonarola. Riesaminando la questione, è impensabile che un'opera della complessità e della ricchezza di citazioni antiquarie che connotano la *Calunnia* e ne fanno un *unicum*, possa essere frutto di un'iniziativa autonoma di Sandro e non abbia invece avuto in origine un illustre committente e un colto umanista per l'elaborazione del programma, la cui traduzione in immagini venne affidata al Botticelli, novello 'Apelle' secondo Ugolino Verino, nel suo *De Illustratione Urbis Florentiae* (1503), e già autore, negli anni settanta e ottanta, di favole mitologiche per i Medici 'Popolani' come la *Primavera* e la *Nascita di Venere*. L'ipotesi che possa trattarsi di Lorenzo di Pierfrancesco, come proposto dalle due studiose, mi sembra molto plausibile, in considerazione anche degli stretti rapporti stabilitisi, negli anni Novanta, fra l'artista e il Medici che si considerava l'erede del Magnifico. Sandro aveva dipinto per lui, *in tempore pestis*, fra il 1495-1496, la *Pala del Trebbio* (Firenze, Galleria dell'Accademia) e perduti affreschi alla villa di Castello, pagatigli il 5 luglio del 1496. La consuetudine fra Sandro e Lorenzo era tale che un ventunenne Michelangelo, raccomandato dal Medici, giunse a fargli recapitare una sua lettera, scritta da Roma, il 2 luglio 1496, per il tramite di Botticelli. Un ulteriore frutto di questo rapporto pressoché esclusivo era stata la commissione verso il 1495-1496, dell'illustrazione di Canti della *Commedia* dantesca, prevista in oltre cento tavole, di cui rimangono le novantadue conservate, ottantacinque, al Kupferstichkabinett di Berlino, e sette alla Biblioteca Apostolica Vaticana.

L'impresa, superiore alle forze umane, come si sa, non venne mai portata a compimento da un Botticelli che alla fine del secolo, dopo la morte del Savonarola, ne divenne verosimilmente seguace, producendo, nel 1501, un'opera dal carattere apocalittico, visionario e 'piagnone' come la *Natività Mistica* della National Gallery di Londra.

Lorenzo dovette poi perdere interesse al progetto di illustrazione della *Commedia*, a causa dei molti impegni e viaggi all'estero, interrotti dalla morte, sopraggiunta il 20 maggio del 1503. Qualcosa di simile, come ipotizzato dalle studiose, può darsi sia avvenuto per la *Calunnia* che fu finita per il 'Popolano' o un suo sostenitore, ma non venne mai consegnata, rimanendo nella bottega dell'artista che potrebbe averla donata in seguito all'amico Antonio Segni. Che Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco aspirassero a divenire i capi di una repubblica oligarchica, con un certo seguito, non era un mistero per nessuno ed è evidente nell'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi per San Donato a Scopeto, datata dall'artista 29 marzo 1496 sul tergo della tavola e oggi agli Uffizi. I due fratelli 'Popolani' vi vestono i panni dei Re Magi come i cugi-

ni del ramo principale nell'*Adorazione dei Magi Lami*, di circa vent'anni prima, ad attestare un primato in Firenze che diversi ormai riconoscevano loro e che li faceva guardare con sospetto prima da Piero il Fatuo e poi dal Savonarola che aveva accusato Lorenzo il 2 marzo del 1498 di volersi impadronire della città con l'appoggio del duca di Milano. Nel 1497 Lorenzo sarebbe stato nominato membro dei Dodici di Pace, una nuova magistratura creata dal Gonfaloniere di Giustizia Bernardo del Nero che instillò il sospetto che "invece di mettere pace e levare l'odii tra' cittadini" alcuni di essi intendessero approfittare della situazione e "sotto tal nome poi ordinare la città et ripigliare lo Stato".

Di qui il programma di buongoverno, sottinteso nella *Calunnia* e rivolto implicitamente a Lorenzo, che emerge dalle figurazioni della *Calunnia* e su cui si sono soffermati gli altri presentatori.

Da escludere, con le studioso, la partecipazione al dipinto da parte di Bartolomeo di Giovanni "specialista nel 'far piccolo'" proposta da Nicoletta Pons. Di Bartolomeo, secondo quest'ultima, sarebbe la pittura delle scene e delle figure minori, che sono invece da mantenere al Botticelli, nel suo stile più corsivo e compendiario, come in diversi suoi disegni di ridotte dimensioni a illustrazione della *Divina Commedia* quali lo schema generale, in sezione, dell'*Inferno*. Se è ben ravvisabile è la collaborazione, anche estesa, del pittore alle *Storie di Nastagio degli Onesti* del Prado, del 1483, arduo diviene pensare ad un lavoro a due mani nelle ridotte dimensioni della *Calunnia*. Quanto alla datazione dell'opera, mi sento di mantenere quella nella mia monografia del 2005:

E appunto agli anni novanta del Quattrocento che si deve assegnare la *Calunnia*, con i suoi ritmi spezzati, i gruppi di figure inquiete dai panneggi increspatis, le statue nelle nicchie che paiono animarsi, in un'atmosfera turbata, ben lontana dalle olimpiche certezze e dalle perfezioni formali dell'età laurenziana.

Un anno che può costituire un *terminus post quem* per l'esecuzione del dipinto botticelliano è il 1496, quando uscì l'*editio princeps* luciana del *De domo*, insieme a quella della *Calunnia* curata da Giano Lascaris per i tipi di Lorenzo de Alopa. La stampa di quell'edizione poté riportare l'attenzione su quel trattato, ben noto agli umanisti come l'opera di Luciano, del resto, e favorire la commissione a Botticelli di un dipinto di quel soggetto.

Alla luce degli ultimi studi, una datazione agli anni 1496-1498 mi sembra la più probabile, quando l'artista non si era ancora convertito, come accadde dopo la morte del frate, dal 1499 in poi e dato inizio ad una produzione 'piagnona' con le *Pietà* di Monaco e di Milano, e la *Natività mistica* di Londra seguite dalle pitture da camera con *Storie di Tarquinia e Lucrezia* e *Storie di San Zanobi*, divise fra varie collezioni estere. La *Calunnia* costituisce l'estrema testimonianza della cultura laurenziana e l'addio di Sandro, il novello Apelle, a un mondo scomparso con la morte del Magnifico, sotto l'incalzare della riforma savonaroliana.

Presentazione di Marcello Cicuto

A seguire il restauro che ha portato a nuova visibilità il dipinto e dunque all'attenzione le numerose questioni interpretative collegate, il lavoro di due studioso quali Sara Agnoletto e Monica Centanni, a pieno loro agio con un'abbastanza enigmatica tavola botticelliana, ha pro-

dotta un poderoso volume quale *La Calunnia di Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento* (Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 292).

Nell'avviare la loro lettura da un inevitabile ipotesto di partenza (lucianesco come ognuno sa), nessuna certezza si è data sufficiente da parte delle autrici, nella misura in cui l'obiettivo primario si è posto da subito nei termini del superamento degli acquisti parziali della critica (più e meno recenti) in merito al *focus* del dipinto – certamente una delle poche cose non modificabili e da identificarsi dunque col tema del confronto con la Verità o la sostanza reale dei fatti: ciò che fu effettivamente, nel pieno Quattrocento, al centro di una vasta ma già secolare disputa sul rapporto fra parole e immagini, svolta in sovrappiù attorno al ruolo dell'artista-pittore capace di riflettere sui fenomeni della *Bildlichkeit* con le stesse motivazioni in base alle quali la disputa era venuta a interessare anche un pensiero critico in via di rifondazione dei suoi valori sull'Antico (o su un modello di civiltà in cui il canone dei Vizi e delle Virtù non tagliava più se non sulla via delle vecchie strumentazioni allegoriche).

Ecco allora una lettura proiettata (come è stato fatto qui, attraverso uno studio attento, sorvegliatissimo e oltremodo documentato) sul recupero del valore e dell'efficacia dei segni pittorici venuti in gara con la dominante della Parola, questa passata al crivello di un'antica polemica sul valore ingannevole e delle parole e delle immagini – vincolate al gioco del verosimile e delle sue apparenze – reperibile nel mirabile testo lucianesco della *Sala* (o *De domo*) e insomma nella storia della cosiddetta 'calunnia di Apelle'. Perché, prima di ogni cosa, va notato come sia un poderoso congegno di retorica visiva quello che viene sceneggiato da Botticelli, e che solo la scelta di un classico apologo sul pittore Apelle poteva portare in evidenza: trattandosi quel racconto di un discorso sulla figura dell'artista vittima di un 'vedere' distorto da parte degli invidi e dei concorrenti, che fu perno di discussioni anche e proprio attorno al concetto di verosimile; di una riflessione quindi, in seconda istanza, circa il rapporto delle figure – retoriche e visuali – con esso, addensato infine in un'idea/immagine di *metánoia*/pentimento (poi decisamente e storicamente malinconia e *acedia*), che stava diventando uno dei pensier-guida dell'operare intellettuale, nel tempo e nella parabola creativa di numerosi degli artisti quattro-cinquecenteschi.

Ma appunto solo questo livello di altissimo esercizio retorico, nutrito delle risorse più consapevoli dell'*enàrgheia* e delle sue potenze espressive, non sarebbe bastato a capire quel molto che abbiamo di fronte con un dipinto di questo tipo. Ineludibile diventava il proposito di ricostruire un palinsesto culturale ad ampio raggio – dove vediamo aggirarsi protagonisti delle culture vecchie e nuove, da Dante a Boccaccio e i classici fino a Landino; dove vengono declinati e posti a effetto concetti di grande momento come quello della giustizia e degli equilibri morali necessari all'esercizio del Potere. Dentro di esso soltanto si poteva pensare di ampliare la prospettiva tradizionale di studio dell'opera e svolgere perciò in stazioni interpretative decisamente nuove le sue varie zone d'ombra.

Si è trattato di portare in campo necessariamente un pulviscolo di elementi finora sorprendentemente trascurati: il dialogo ad esempio con diverse altre opere botticelliane, l'illuminante

esempio comparativo con i lavori di un Bartolomeo di Giovanni – rivelatosi decisivo anche per fissare il dipinto a una datazione meno approssimativa delle più inveterate fra le novecentesche (vale a dire sul 1503), e parecchio altro ancora. E per conseguire lo scopo il progetto necessario coincideva col tentativo di una lettura finalmente coesiva di tutti gli elementi in gioco, fonti comprese, tale da far agire appunto sul significato complessivo e unitario dell'opera i pur minimi dettagli, l'insieme tutto delle figurazioni: quelle articolate sul proscenio a pari grado con quelle presenti sulle architetture retrostanti la loggia, e ipotizzando altresì un fine edificante complessivo.

Ora, guardando proprio alla rete dei referenti portati a frutto dalle due studiose, se il “visibile parlare” e alcuni canti purgatoriali danteschi impongono per parte loro un reticolo di riferimenti ben chiaro nelle intenzioni botticelliane (diciamo l'idea di un'arte umana che tenta di allinearsi alla divina nel fornire una visione del Vero, dell'Assoluto al netto del velo imposto dall'arte retorica – per quanto sopraffina pari a quella dei classici utilizzati ad esempio da Dante per dichiarare il fallimento delle sue proprie risorse, solo intese alla verbalità), resta evidente che il confronto fra realtà e apparenza è la forza attiva del quadro: articolata sugli inganni del vedere e le capacità o fallacie del linguaggio dell'arte, sui segnali offerti da parecchie matrici di senso, lucianesche, ovidiane o boccacciane, implicate a definizioni dell'*ars rhetorica* analoghe alla fine a quelle esperite da Dante. Intendo perciò che è sul sodo del sapere umanistico circolante attorno ai concetti complessi di Virtù e Verità che viaggiano – e vengono qui puntualmente analizzate – le principali mitografie della scena: col sovrano minacciato sempre e fuorviato poi all'atto pratico dal suo obiettivo di concordia sociale dalla violenza divisiva dell'ignoranza e dalla sua più pericolosa declinazione verbale, calata nell'attenzione alla superficialità delle apparenze, appunto. Quell'Ignoranza che nutre la Calunnia come figura massima della simulazione attraverso i solleciti dell'Invidia, intesa significativamente come perversione del vedere che agisce in sintonia con una Superbia nella quale è necessario riconoscere l'altro vizio fortemente implicato alle vicende biografiche e di letterati e di artisti dell'Umanesimo tutto.

Con questi pezzi di fondamento si costruisce l'idea e l'immagine della Calunnia che in forma di parole insidiose e false predica in giro e suggerisce al sovrano un'attenzione indebita, deviante e pericolosissima verso gli inganni seduttivi delle apparenze. La Calunnia quale forza devastante che ha riguardato dunque anche il principe dei pittori dell'antichità, Apelle; si è impadronita poi in questa occasione persino della sua stessa figura corporea per cui l'artista antico viene figurato da Botticelli come un Cristo umano, portatore certo di valori sovrumani – in quanto Cristo terreno – ma anche e specialmente vittima di una discordia invidiosa; magari proprio come artista diffamato avrebbe potuto sentirsi e figurarsi lo stesso Botticelli in alcune stagioni del suo operare. La Calunnia risulta guidata nel dipinto dall'invido Livore che, già per Dante “de le corti vizio” anche troppo noto a personaggi come Sapia senese o Pier delle Vigne, puntava proprio al pervertimento dell'amore-*caritas* di natura collettiva, non prono alla ferocia dell'interesse privato, quanto incline invece al bene comune – come quello dell'amore reciproco magnificamente riflesso nella scelta dell'apologo, qui riconosciuto operante per la

prima volta dalle due autrici ma già materia della tradizione medievale degli *exempla*, dei ‘figli che saettano il padre’.

Questa direttrice di senso, a costruire un insegnamento in nome dell’esercizio della ragione (con conseguente acquisto di verità, che diventa valore di civilizzazione esattamente contro i vizi della superbia, dell’ira e dell’arroganza), risalta allora nella convocazione del mito di Apollo e Dafne, oppure fra le pieghe della storia di Venere e Marte, per approdare al tema dell’Amore illuminato da Sapienza sotto il cui mantello verranno a riparare gli intellettuali che si faranno promotori di questi concetti e di questi valori.

Grazie quindi ai percorsi analitici attivati nelle pagine del volume, possiamo dire che anche in nome della figurazione ricorrente quasi ossessivamente di pallade Atena – pure entro le fattezze di una Venere *magistra artium* portatrice in scena della Bellezza – tutto questo apparato di *imagines loquentes* viene proiettato verso l’ideale sommo della *florentina libertas* più genuina; un sodo di valori sceneggiato da Botticelli attraverso scelte iconografiche precise come ad esempio le *fœminæ* e i *virii illustres* delle nicchie a far quadro sui portati del commento landiniano alla *Commedia* apparso nel 1481, in nome del messaggio di un esercizio virtuoso ed equilibrato del potere civico-politico – beninteso come auspicato dal committente o destinatario del dipinto, invero fortemente vincolato al progetto della *Commedia* ‘landiniana’ che fu pensato proprio quale nuovo testo di riferimento e propaganda per le virtù della *res publica*. Ecco perciò, a seguire questa traccia, la scelta di alcune iconografie analizzate davvero con soddisfazione anche dei palati meno facili, sul tipo della storia di Cimone ed Efigenia che orchestra i motivi del confronto fra *urbanitas* e *feritas*; la punizione degli inganni seduttivi e dei ruffiani; il castigo del rifiuto dell’amore onesto implicato nella storia anche boccacciana di Nastagio degli Onesti (o ‘del carbonaio di Niversa’); l’escussione del tema della frode che, come ci ricorda ancora Dante “par ch’uccida / pur lo vincol d’amor che fa natura”; fino al riconoscimento dentro il mito di Atamante degli effetti devastanti di quel dissidio fra realtà e apparenza su cui proprio Boccaccio più di altri aveva giocato tante parti del *Decameron*, nelle storie di Ciappelletto o di Giotto e Forese o di Griselda e in una miriade di altre occasioni.

I segni di tutto questo vengono insomma correttamente riportati *ad unum*, al concetto sopra-segmentale (si sarebbe detto ai tempi dello strutturalismo) del monito contro le forze divisive dell’ira e dell’impermanenza – centrate, si badi, sulla ricorrenza delle figure dei centauri, alla fine però ordinati nel tratteggio di un microcosmo familiare – a tutto favore del necessario equilibrio del re-giudice che, postilla Landino col testo dantesco alla mano, deve sottomettere il talento alla ragione. Ed ecco allora il percorso di lettura agganciato all’episodio della cosiddetta ‘giustizia di Traiano’, dove si avvisa del pericolo per il re-giudice (*alias* il principe) di trascurare la sostanza dell’azione secondo giustizia e del porre disattenta cura invece alle inezie. Ne viene articolato monito: “da una storia antica ambientata nella corte ellenistica – un episodio di invidia personale, che solo accidentalmente ebbe per Apelle un esito positivo – il tema [dell’esercizio della virtù nelle azioni del potere statale] risulta trasferito di livello, tradotto ed esteso alla sfera culturale e politica”. Giustizia come *virtus* caritatevole, equilibrata fra

opposte tensioni, destinata a diventare l'*habitus elettivo* del principe – come sosteneva proprio Landino; e di conseguenza nutrimento per la dignità più alta così per il sapiente, anche quello organico alla politica, come per l'artista recuperato a un suo ruolo-guida nel contesto di uno *speculum principis* quale è l'opera botticelliana in argomento. Ruolo-guida che sarà quello dell'additare il valore nuovo delle immagini collaborative con la tradizione letteraria, e che grazie alla forza della loro evidenzia e di un legame forte con l'esercizio della ragione furono e dovrebbero essere fondamento eccelso e unico della civiltà culturale del nostro Paese, ebbene sì, proprio e ancor oggi sin dai tempi di Botticelli.

English abstract

The text assembles a diptych of reviews of the book *La Calunnia di Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento* (Officina Libraria, 2023) by two of the leading experts on Botticelli. Both of them appeared in the form of oral presentations at the conference held on 26 July in Florence at the Uffizzi Museum.

keywords | Botticelli; Calunnia; Firenze; Sara Agnoletto; Monica Centanni.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**
dicembre **2023**
207 • Segno e disegno

Editoriale

Fernanda De Maio, Fabrizio Lollini

Architettura

L'orlo sfuggente

Alberto Ferlenga

Strategie del dettaglio

Guido Morpurgo

Il tempo del disegno digitale

Alberto Calderoni

L'opera al nero

Luca Lanini

Il disegno come disvelamento rivoluzionario

Laura Scala

La magia figurativa del segno. Il cimitero partigiano di Vojsko

Susanna Campeotto

Il primato del disegno nell'architettura italiana del secondo Novecento

Manuela Raitano

2015. La piramide e la sfera

Fernanda De Maio

Segno e disegno nell'opera di Heinrich Tessenow

Giacomo Calandra di Roccolino

Tracce visive di pensiero

Michela Maguolo

Architettura del pensiero vivente

a cura di Monica Centanni e Fernanda De Maio

Arte

An iconological approach to Giotto's allegory of Prudence and her mirror

Martina Cafì

Una, nessuna, molteplici Madonne del Salice

Lorenzo Gigante

Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze

Daniilo Sanchini

L'igloo di Mario Merz come forma del tempo

Pasquale Fameli

Emociones

Victoria Cirlot

"Sentire" l'arte medievale: l'edizione italiana di Experiencing Medieval Art

Sara Salvadori

Imagines loquentes

Alessandro Cecchi, Marcello Ciccuto