

Il mito del bianco in architettura

a cura di Massimo Zammerini

Quodlibet

DiAP Dipartimento di Architettura e
Progetto
Direttore Piero Ostilio Rossi

Sapienza Università di Roma

DIAP PRINT / TEORIE

Collana a cura del
Gruppo Comunicazione del DiAP
Coordinatore Orazio Carpenzano

COMITATO SCIENTIFICO

Carmen Andriani
Renato Bocchi
Alessandra Muntoni
Franco Purini
Joseph Rykwert
Andrea Sciascia
Ilaria Valente
Herman van Bergeijk
Franco Zagari

*Ogni volume della collana è sottoposto
alla revisione di referees esterni al
Dipartimento di Architettura e Progetto
scelti tra i componenti del Comitato
Scientifico.*

© 2014
Quodlibet srl
via Santa Maria della Porta, 43
Macerata
www.quodlibet.it

PRIMA EDIZIONE
dicembre 2014

ISBN
978-88-7462-681-6

IN COPERTINA

Marcello Piacentini, Aula Magna del Liceo
Virgilio, Roma, 1936-1939, particolare
(Foto M. Zammerini)

Indice

- 7 Introduzione *di Massimo Zammerini*
- 13 Il bianco in architettura dal moderno al contemporaneo
Massimo Zemmerini
- 43 Aléthosphère: i colori dell'Altro
Carlo Albarello
- 63 La negazione del bianco in Grecia e a Roma
Maria Elisa Micheli
- 85 Quando le cattedrali non erano bianche: uso e funzione del colore nell'architettura sacra medievale
Grazia Maria Fachechi
- 115 L'architettura di età neoclassica tra mito del bianco e policromia
Clementina Barucci
- 129 Tra oltrepasamento e rinuncia
Roberto Secchi
- 137 La città bianca di Tel Aviv
Renata Cristina Mazzantini
- 169 Il bianco del White Cube
Rossella Caruso
- 179 Varcare la barriera della pagina bianca
Concita De Gregorio
- 187 Indice dei nomi



Introduzione

L'idea di questo tema è nata dalla volontà di indagare un aspetto particolare dell'architettura. Come progettista ho colto la suggestione del mito del bianco nella sua dimensione legata al modernismo e in particolare all'architettura realizzata in Europa a cavallo degli anni Trenta, dove si assiste a un rinnovato interesse per il dialogo con la storia e in particolare con quella greca, mentre come studioso ho cercato di ricostruire una trama di riferimenti teorici legati al bianco in architettura, che mi desse la possibilità di approfondire le motivazioni culturali e i significati veicolati dall'uso del bianco. Il libro documenta pertanto i risultati di una ricerca dal titolo "Il bianco in Architettura. Tecniche di astrazione nel rapporto con la preesistenza". Affrontando il tema, ho avvertito la necessità di costruire relazioni tra diversi ambiti disciplinari. Per questo la ricerca, che si propone di indagare questioni progettuali compositive, ha incluso anche apporti di tipo teorico e storico in ambito archeologico, artistico e letterario oltreché architettonico, con l'intenzione di studiare la dimensione del "mito" legata all'uso del bianco, che come vedremo assume significati che vanno ben oltre la caratterizzazione cromatica, e ben oltre la nozione di colore. A tal fine ho promosso, insieme a Carlo Albarello e a Grazia Maria Fachechi, una giornata di studio dal titolo "Il mito del bianco in architettura. Dall'antico al contemporaneo", svoltasi presso il MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, alla quale hanno preso parte studiosi provenienti dagli ambiti disciplinari della storia dell'architettura, dell'arte e dell'archeologia, della letteratura e della psicanalisi, e della composizione architettonica. Le letture critiche dei temi legati a questo colore hanno spiegato come il Bianco agisca, con diverse attribuzioni di valore e di significato,

1. Robert Venturi,
Denise Scott
Brown, Ala
Sainsbury della
National Gallery
di Londra, 1991.

prima nel mondo classico e poi nel contemporaneo. Gli interventi mi hanno spinto a indirizzare gli sviluppi della ricerca nella direzione interdisciplinare emersa nell'ambito del convegno, al quale è seguita nel mese di maggio 2014 una seconda giornata di studio, svoltasi presso l'Università di Urbino Carlo Bo.

Aprire il volume il tema fondante della ricerca sull'eredità del mito del Bianco veicolato dal modernismo, nella consapevolezza che anche l'arte e l'architettura moderna, nelle declinazioni del modernismo, si fondano sul riconoscimento di una significazione potenziale che il Bianco racchiude, passando per l'autenticità del Mediterraneo quale luogo privilegiato di grande ispirazione e unicità estetica. Seguono una riflessione critica di Carlo Albarello sul soggetto moderno in chiave psicoanalitica, per delineare il suo rapporto con l'estetica del Bianco in quanto mito fondante e le possibili implicazioni con altri tratti costitutivi della personalità, secondo l'insegnamento di Freud e di Lacan. Il tema del Bianco è affrontato rispetto alla dimensione dell'archeologia da Maria Elisa Micheli in riferimento alla Grecia e a Roma, e un'analisi del ruolo del bianco in architettura in epoca medioevale da Grazia Maria Fachechi. Il passaggio tra antico e moderno è approfondito da Clementina Barucci che ha trattato il mito del bianco in epoca neoclassica, mentre Roberto Secchi apre il fronte critico assai complesso e contraddittorio del significato di tale mito dopo la stagione delle avanguardie. La realizzazione della "Città bianca" di Tel Aviv e del quartiere Bauhaus, la sua storia e i suoi significati anche nella direzione del suo processo di rivalorizzazione sono messi in luce da Renata Cristina Mazzantini, mentre un saggio critico sul ruolo del "White Cube" in ambito artistico è affidato a Rossella Caruso. Il libro si chiude con un fronte aperto sulla realtà dell'artista e l'apprensione sensibile del Bianco nello spazio della pagina, nelle riflessioni di Concita De Gregorio, sul bianco come condizione d'inizio e di fine, e sulla sua dimensione simbolica, poetica e drammatica.

La ricerca si è dunque arricchita d'importanti contributi su aspetti interni alle due principali dimensioni dell'architettura, quella artistica e quella tecnica, che sostanziano una disciplina dove si sintetizzano sapere umanistico e scientifico. Il bianco è

stato considerato come un elemento della tradizione e dell'innovazione, non solo in area mediterranea dove esso si afferma come elemento di identità e carattere del *genius loci*. Nella dimensione storica il bianco cambia significativamente valore, è struttura nell'antichità classica, e poco importa in tal senso l'equivoco sulla cromia, poiché tale equivoco contribuì alla definizione di alcuni importanti aspetti dell'architettura neoclassica, come è ampiamente documentato nelle tesi di Winkelmann. Il Modernismo ha colto poi un altro significato del bianco, inteso come eterno nuovo che rifiuta la patina del tempo, apparizione sfrontata che sembra dire: "durerò pochi istanti". Esiste poi il bianco politico della Casa Bianca, il bianco pietoso del velo che nasconde, e il bianco che da luce, oltre alle molte associazioni possibili.

Il bianco è un colore che in architettura divide il consenso in modo netto, perché amplifica il nuovo, immacolato e intonso, e mostra la condizione virginale dell'oggetto appena creato. In architettura, il bianco è anche una condizione strutturale della materia più nobile della quale sono fatte le colonne: il marmo. Il bianco è l'architettura, o meglio esiste un'idea di architettura che tende al bianco, dentro una nozione di semplificazione che ha radici antichissime e che si rinnova ciclicamente nel corso dei secoli. Il tema della semplificazione e della tensione verso la forma pura rimanda ai temi dell'astrazione rispetto ai quali l'uso del bianco in arte e in architettura appare congeniale. In risposta al bisogno di protezione l'architettura si costruisce nella forma archetipa del trilito dove l'elemento orizzontale sormonta due elementi verticali per mezzo dei materiali della terra, siano essi i tronchi degli alberi o i marmi estratti nelle forme più evolute. Il principio di gravità impone regole strette alle tecniche compositive. Il processo di astrazione tipico del progetto di architettura è dentro questa dimensione contingente. Il tema della semplificazione delle forme non è estraneo al mito del bianco. Uno dei nodi attorno al quale la ricerca prende avvio è un'osservazione sul fatto che nelle architetture caratterizzate da un linguaggio formale ispirato a un'estrema sintesi della forma, fino alle soluzioni cosiddette minimali, si fa spesso ricorso all'uso del bianco, una sorta di associazione istintiva. Il bianco è il colore della scultura o lo è, propriamente, la materia monocroma. Nella

dimensione della monocromia, che apre un fronte diverso dove il bianco è una variabile, anche il rapporto tra figura e sfondo assume un senso particolare, e con il bianco si riescono a esaltare rilievi e profondità con le ombre, nel gioco di chiaroscuri di facciata, preziosi per l'efficacia dei prospetti.

Il bianco è anche luce, luce bianca, un elemento di grande fascino se associato al "rito" del ritrovamento archeologico, dove la liberazione di un reperto dalla nuda terra, sottoposto ai trattamenti opportuni che ne restituiscano dopo secoli di tenebre l'originario splendore, è un processo che già comprende l'intenzione di rivelarne lo stato "originario" ancor più nobile nella consistenza marmorea, bianca per l'appunto nell'accezione più alta. Certamente si può dire altrettanto del ritrovamento di reperti caratterizzati da tracce policrome, siano esse dipinte o proprie dei materiali più diversi, dai marmi fino all'oro zecchino, eppure l'opera monocroma si afferma per la capacità di rivelare più di ogni altra le virtù della forma, pura forma, come puro bianco. Non si tratta però di ridurre la questione ad una sterile contrapposizione tra puristi, per i quali la nobiltà della materia è nella sua connotazione naturale, e i sostenitori della policromia. La distinzione tra colore "intrinseco" della materia e colore "applicato" è irrilevante ai nostri fini, poiché è il bianco l'oggetto di studio.

Un elemento di riflessione sul bianco è il tema della copia e dell'originale. Nella scultura la copia legittima la dimensione di modello dell'originale, in particolare la copia in gesso nel calco nella statuaria. Il processo costruttivo della copia esclude l'ideazione della forma e sancisce il valore formale dell'originale come riproducibile. In architettura il concetto di copia non assume questo carattere, ma si declina nella dimensione complessa del rapporto tra tipo e modello. La caratterizzazione cromatica in architettura non è esente da tale rapporto. Per fare un esempio, le realizzazioni in epoca neoclassica dell'architettura palladiana in Inghilterra e in America dimostrano che il modello è riproposto in una dimensione "congelata" assimilabile a una vaga idea di calco nell'immagine dell'edificio, mentre è la distribuzione della pianta a subire significative trasformazioni "tipologiche" anche rilevanti.

Dalla fine del XIX secolo la possibilità di realizzare architetture

svincolate dalle regole statiche imposte dalla muratura portante, conseguente all'impiego del cemento armato e dell'acciaio, incide sull'idea di spazio in architettura. Fatta eccezione per il tetto giardino, i punti enunciati da Le Corbusier – *pilotis*, pianta libera, facciata libera e finestra a nastro – forniscono indicazioni progettuali molto precise su come sfruttare le potenzialità delle nuove tecnologie, un metodo che apre forme di ricerca spaziale del tutto nuove che trovano il compimento nella bianchissima Villa Savoye. Questa casa diventerà un riferimento non tanto da un punto di vista tipologico per la sua pianta, quanto per le soluzioni con le quali nuove possibilità costruttive trovano espressioni tipiche e riproducibili per le facciate, per la copertura, per alcune soluzioni distributive interne e per l'uso innovativo della rampa. Dalla villa Savoye in poi il linguaggio dell'architettura moderna ha a disposizione un nuovo alfabeto che si diffonde assai rapidamente e la casa di Poissy assurge a modello, sostanzialmente irriproducibile come la Rotonda di Palladio, e perciò inserita nel circuito di opere considerate "oggetti" assai vicini alla sfera propriamente artistica. La monocromia dell'esterno conferisce a entrambe le opere un'aura classica, che esercita un grande fascino su generazioni e generazioni di architetti, fino ai nostri giorni.

Tra le figure maggiormente colpite dal "mito del bianco" si distinguono nell'Italia degli anni trenta molti esponenti del Razionalismo, Terragni, Libera, e molti altri, ma anche lo stesso Marcello Piacentini elabora un linguaggio nel quale il significato dell'uso del travertino interpreta in diverso modo i temi della classicità.

In particolare nella produzione di Luigi Moretti l'uso del bianco attraversa alcuni decenni, dalla Casa della GIL a Trastevere del 1932-37, all'Accademia della Scherma al Foro Mussolini del 1933-36, dalla Casa per la cooperativa dell'Astrea a Roma del 1947-51 alla Villa "La Saracena" a Santa Marinella del 1953-57, fino alla Palazzina San Maurizio a Roma del 1961-65 e al complesso residenziale dell'Olgiate, oltre al complesso Watergate di Washington.

Nel panorama contemporaneo il bianco trova una rinnovata fortuna soprattutto negli Stati Uniti con le figure tra le altre di Richard Meier e Yoshio Taniguchi, in Spagna con l'opera di Al-

berto Campo Baeza e di Carlos Ferrater, e nella produzione portoghese, per merito di due “scuole” che fanno capo ai due centri fondamentali di Porto e di Lisbona. In un contesto sociale ed economico/commerciale complesso e difficile come quello portoghese si afferma un linguaggio dell’architettura ispirato ai postulati del modernismo più sensibile al recupero delle tradizioni mediterranee, dove il bianco è un carattere distintivo e congruente con le esigenze climatiche e dove spicca l’opera di Alvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura. L’architettura moderna e contemporanea spagnola e ancor di più quella portoghese hanno ben interpretato i temi della semplificazione, anche in ragione di una concreta necessità di ottimizzare le scelte progettuali e tecniche rispetto alle disponibilità economiche nella direzione di una tipologia di cantiere sostanzialmente tradizionale e profondamente radicato nelle culture locali, anche con l’uso del cemento armato oltre che della muratura portante e della pietra.

Il mito del bianco ha attraversato la storia e ha riguardato anche la cultura del progetto di architettura. Mi auguro che le argomentazioni che seguiranno nei vari contributi del volume rispondano, almeno in parte, agli auspici formulati da Werner Heisenberg, premio Nobel per la Fisica nel 1932: “È probabilmente vero, in linea di massima, che nella storia del pensiero umano gli sviluppi più fruttuosi si verificano spesso nei punti d’interferenza tra diverse linee di pensiero. Queste linee possono avere le loro radici in parti assolutamente diverse della cultura umana, in diversi tempi ed in ambienti culturali diversi o di diverse tradizioni religiose; perciò, se esse veramente si incontrano, cioè, se vengono a trovarsi in rapporti sufficientemente stretti da dare origine ad un’effettiva interazione, si può allora sperare che possano seguire nuovi ed interessanti sviluppi”.

Il bianco in architettura dal moderno al contemporaneo

Massimo Zammerini

Il bianco in architettura è espressione nel tempo di dimensioni culturali diverse, e nel Moderno trova piena affermazione come tono cromatico ideale per esaltare il carattere astratto al quale tende in particolare il linguaggio razionalista. L'evoluzione dell'uso dell'acciaio e lo sviluppo delle tecniche del cemento armato determinano una profonda trasformazione nel modo di progettare gli edifici. Superato il vincolo statico di sostenere la costruzione con masse compatte di muratura portante, dove il pieno prevale sul vuoto e dove la finestra si presenta come una bucatina, le strutture a telaio, rese possibili dalle nuove tecnologie costruttive, aprono nuovi orizzonti. L'uso della geometria, che governa la composizione architettonica, rende esplicita nell'architettura razionalista la corrispondenza tra schema strutturale e chiarificazione geometrico formale dell'edificio. Si recupera il concetto di verità strutturale, dove la struttura è parte integrante della composizione architettonica. La casa Farnsworth progettata da Ludwig Mies van der Rohe nell'Illinois datata 1945-50 rappresenterà una sintesi di molti postulati del razionalismo: struttura a vista in acciaio, pavimentazione continua in lastre di travertino sia in esterno che in interno, assenza di pareti perimetrali sostituite da grandi vetrate, distribuzione interna organizzata attorno al nucleo funzionale dei servizi e assenza di separazioni interne in muratura. Nella tradizione della costruzione in acciaio questa casa rappresenta un esempio paradigmatico della ricerca sul tema della "casa di vetro"¹, è collocata

¹ La "casa di vetro", resa possibile grazie alla possibilità tecnica di realizzare vetrate di ampie dimensioni, aveva assunto nel novecento un connotato simbolico

1. Sol Lewitt,
Open cube,
1968.



in un ambiente naturale e ogni elemento costruito che non sia vetro, la struttura, è bianca. La presenza del telaio bianco nel paesaggio disegnato dagli alberi a foglia caduca crea un contrasto tra la dimensione artificiale della casa e quella naturale dell'ambiente che la ospita. Il “telaio bianco” diventa un tema formale dell'architettura e ancor di più dell'arte minimalista degli anni Sessanta, espresso compiutamente

da Sol LeWitt, in particolare con *Wall structure – five models with one cube* del 1965 e *Open cube* del 1968² (fig. 1), due opere che indicano una modalità per l'architettura di avvicinarsi ad un tipo di astrazione propria al mondo dell'arte trasfigurabile nella forma costruita, come testimonia l'opera di molti architetti tra i quali possiamo ricordare il lavoro di Costantino Dardi sul tema del telaio bianco³.

Il “telaio bianco”, come struttura, ha origini antiche. La presenza del bianco in architettura assume la dimensione del mito grazie all'equivoco generato dall'erronea interpretazione dei resti dopo le scoperte archeologiche settecentesche in Grecia e a Roma. Il Neoclassicismo aveva elaborato uno stile basato sul recupero delle forme classiche con l'uso di quasi tutti gli elementi come basamenti, colonne, capitelli, trabeazioni, timpani e anche spesso soluzioni non solo di facciata ma anche planimetricamente ispirate a soggetti della classicità, che

non indifferente, utilizzato anche come veicolo di propaganda politica per l'allusione alla trasparenza. Nell'opera di Mies l'uso del vetro ha un significato ben diverso, trasforma l'idea della casa che diventa una porzione dello spazio più ampio nel quale è collocata e partecipa percettivamente dello spazio esterno, sia naturale, come in questo caso, sia urbano.

² Vedi D. Marzona, *Minimal art*, a cura di U. Grosenick, Taschen, Köln 2007.

³ In molti progetti di Costantino Dardi ricorre l'uso del telaio bianco in acciaio, soprattutto negli allestimenti interni a destinazione pubblica. Tra questi ricordiamo la ristrutturazione del Palazzo delle Esposizioni a Roma e la Sala lettura alla Facoltà di Architettura di Valle Giulia entrambi realizzati negli anni ottanta.



2. Partenone, Atene.

3. Edificio residenziale a Londra.

si credeva fossero bianchi. Il bianco passa così dalla dimensione strutturale del classico, dove di bianco marmo sono fatte le colonne che sostengono staticamente l'edificio (fig. 2), a una dimensione "coprente", vernice, stucco o rivestimento lapideo. In molti paesi dell'Europa e negli Stati Uniti si affermano alcuni stili che ripropongono temi desunti dal classico. In Inghilterra e in America si diffonde con una certa fortuna lo stile del palladianesimo che si evolve poi nell'opera magistrale di Robert Adam. Le interpretazioni dell'architettura classica, e in particolare la rivisitazione dell'ordine dorico, molto amato per l'assenza di ornamento, oltre che per la chiarezza formale e strutturale, hanno dato luogo ad insediamenti urbani e a edifici isolati caratterizzati da un linguaggio estremamente interessante. Se di marmo bianco sono le statue e i monumenti classici, nella dimensione neoclassica è soprattutto la fattezze del bianco che prevale sul concetto di verità strutturale. Il bianco diventa anche vernice e, affermatosi pienamente lo "stile", il nobile accreditamento dell'antico è un dato trascurabile, affrancato da inutili interrogativi relativi all'autenticità dell'interpretazione delle fonti. Con la candida architettura bianca, che esprime l'idea della copia dell'antico, si costruiscono edifici istituzionali e residenze, una novità che non è sfuggita a Richard Meier, nella cui opera è stato notato un carattere "neoclassico", e anche la tendenza ad immaginare lo spazio delle residenze con un carattere quasi pubblico e i musei simili a grandi case. Per



4. Casa
unifamiliare sul
lungomare di
Forte dei Marmi.

la cultura del Modernismo, e dei suoi eredi, la questione dell'autenticità della lettura cromatica dell'antico continua ad essere un fatto evidentemente trascurabile. Il mito del bianco è recepito in una dimensione culturale che abbraccia diverse attribuzioni di senso, da quello strutturale a quello importantissimo della vernice coprente legata

alla tradizione del Mediterraneo. Il bianco in architettura è un tema trasversale, ma è anche uno dei tanti colori di cui può essere fatta la materia. Tuttavia il bianco sembra avere un valore simbolico complesso⁴. Nel tardo settecento Giovanni Battista Piranesi aveva realizzato a Roma la ristrutturazione della Chiesa di S. Maria del Priorato all'Aventino, assieme alla piazza antistante. L'oggetto di particolare rilevanza per noi è l'altare della chiesa. La parte rivolta verso l'aula ha un carattere opulento, una rielaborazione in chiave piranesiana di temi barocchi, ma la grande sorpresa è quella che riserva la parte posteriore, che si può osservare percorrendo lo stretto emiciclo tra abside e altare (fig. 5). È qui che si nasconde uno degli oggetti più enigmatici della storia dell'architettura. Si tratta di un montaggio di forme inedite: una semisfera completamente liscia, che fa da supporto al trionfo dell'altare, incastrata in un basamento "canoviano" a sua volta poggiato su una teoria di rocchi sovrapposti. Il tutto completamente dipinto di bianco gesso. Se si ritrovano analogie con le espressioni dell'architettura illuminista di Boullé, appare più ardua una ricerca sull'origine iconografica di un tale insieme, frutto del talento visionario dell'autore delle Carceri d'invenzione e capace di manipolare ordini architettonici e codici linguistici. Piranesi interpreta in modo originale, in sintonia con i temi

⁴ P. Angeletti, *I colori del bianco*, Palombi, Roma 2006.



5. Giovanni Battista Piranesi, parte posteriore dell'altare della chiesa di S. Maria del Priorato di Malta, Roma 1764.

6. Aldo Buti, Scenografia per *Sinfonia d'autunno*, 2007 (Foto Andrea Messana).

del rovinismo, il culto dell'antico inteso come un mondo di reperti, che nella sua opera originale si trasfigura nella dimensione dello scenario. La forma ambigua dell'altare composto da un montaggio di reperti eterogenei usa il bianco come un collante, e restituisce la dimensione in parte arbitraria del processo interpretativo dell'antico che è in corso in quegli anni dopo i primi scavi. In questo caso il bianco é dichiaratamente una copertura, quasi una finzione che contribuisce ad una forma di teatralizzazione delle forme architettoniche. L'opera di Piranesi, che ha costituito anche per la scenografia una fertile fonte d'ispirazione soprattutto in riferimento alle Carceri, ha introiettato nel disegno prospettico l'artificio teatrale volto a destare meraviglia e a provocare nello spettatore il sentimento del sublime, con le impressionanti cavità vibranti di efficaci chiaroscuri, con l'uso ossessivo della scala, tema tipicamente scenografico, e con la prospettiva multifocale di derivazione bibbienesca⁵. È all'interno di questa dimensione del sublime che trova una sua collocazione l'altare "segreto" con il suo ventre liscio e bianco portato fuori come una maternità.

E certamente anche il teatro è un luogo nel quale il bianco trova una forma espressiva, luce dentro la scatola nera della torre scenica, luce contenuta dal boccascena, che irrompe nella penombra della sala in maniera ancor più efficace dopo

⁵ F. Mancini, *Scenografia italiana dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1966.



7. Isola di Santorini.

8. Mercato coperto a Ibiza.

la rivoluzione wagneriana, che vuole la sala immersa nel buio. Il bianco a teatro, difficilissimo nel suo controllo, si presta allo spostamento del reale nella direzione dell'astratto e del simbolico. Un oggetto bianco o un attore con un costume bianco sullo sfondo di una scena bianca avranno le sembianze di un'apparizione estraniante. Ognuna di queste presenze sarà percepita come elemento singolare e autonomo dentro l'immagine che rappresenta lo spazio d'insieme del quale fanno parte. La monocromia esaspera la dimensione artificiale tipica della finzione scenica contenuta nello spazio claustrofobico delimitato dal boccascena⁶. Lo spazio bianco

dove tutto è bianco rappresenta il limite oltre il quale non vi è più vita. Il bianco nella tradizione indiana e cinese è il colore della morte⁷.

Nella cultura mediterranea il bianco è un elemento vitale della tradizione e del *genius loci*. Il bianco protegge maggiormente gli interni dal calore dei raggi del sole, così come i vestiti bianchi sono più adatti al grande caldo. I paesaggi bianchi delle coste e dell'entroterra del mediterraneo sono stati fonte d'ispirazione per la pittura, la letteratura, il cinema e certamente l'architettura. Se le scoperte archeologiche avevano alimentato fin dal tardo settecento la diffusione a

⁶ M. Zammerini, *Cambio di Scena. La Scenografia teatrale tra realismo e astrazione*, Kappa, Roma 2012.

⁷ Molti aspetti legati ai significati simbolici del bianco sono trattati in: V. Biasi, *Architetture del bianco. Viaggio teorico-creativo attorno alle lingue del bianco*, Gangemi, Roma 2009.

livello mondiale del “mito del bianco” come connotazione originaria e nobile della materia di cui sono fatti templi e statue, dopo la rivoluzione industriale del 1870 si rende necessaria una radicale riorganizzazione della società in relazione ai massicci fenomeni migratori che portano nelle grandi città quantità enormi di lavoratori provenienti dalle campagne. E il bianco diventa sinonimo di pulito, ordinato e organizzato. La necessità di bonificare le città, renderle salubri e il contemporaneo affermarsi delle innovazioni costruttive con l’uso dell’acciaio e del cemento armato, sposta l’attenzione verso la ricerca di forme di razionalizzazione dello spazio abitativo e della città. Con la nascita della città moderna, con la necessità di dare a tutti una casa dotata di servizi igienici, ben ventilata e soleggiata, l’architettura volge verso l’organizzazione sistematica di parametri standard minimi cui fare riferimento per le nuove costruzioni. In questo contesto nasce il Movimento Moderno e il Razionalismo che con diverse declinazioni per luoghi e provenienze compie una rivoluzione culturale. Nel 1935 Alberto Sartoris pubblica *Gli elementi dell’architettura funzionale*⁸ (fig. 9). Il volume, con l’introduzione di Le Corbusier, traccia una mappa mondiale delle realizzazioni ispirate ai postulati del funzionalismo e del razionalismo. Se è consueto il fatto che gli autori siano elencati alla fine del libro in ordine alfabetico, appare singolare ma indicativo che anche i paesi con le relative opere siano pubblicati in questo ordine: Argentina, Australia, Austria, Belgio, Brasile, Bulgaria, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Grecia, Inghilterra, Italia, Jugoslavia, Norvegia, Olanda, Persia, Polonia, Rumenia, Spagna, Stati Uniti d’America, Svezia, Svizzera, Ungheria, U.R.S.S., Uruguay. L’elenco così impostato toglie ogni possibile forma



9. Copertina del volume di A. Sartoris *Gli elementi dell’architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1935.

⁸ A. Sartoris, *Gli elementi dell’architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1935.

10. Le Corbusier,
Villa Savoye,
Poissy, 1925.



di raggruppamento per aree geografiche legate da caratteri d'identità, e questo fatto, che può apparire oggi discutibile e interpretabile nel segno dell'appiattimento se non addirittura della negazione delle identità culturali, è indice di una volontà di superamento di barriere e differenze, soprattutto sociali. Il linguaggio del funzionalismo rende simile l'aspetto delle ville per i ricchi e le case a schiera per gli operai⁹, e le prime sono solo più grandi delle seconde.

Una questione centrale nella diffusione del mito del bianco è quella del modo con il quale i progetti e le prime realizzazioni vengono pubblicati. Le riviste di architettura dell'epoca riportano fotografie stampate in bianco e nero, un fatto che contribuisce al rinnovamento del mito del bianco. Con la diffusione della carta stampata il secondo grande equivoco sul monocromatismo dell'architettura moderna fa fiorire una vera e propria tendenza, e il bianco diviene un elemento distintivo del Moderno. I lecorbusieriani "volumi puri sotto la luce", che avranno più avanti anche le sembianze del cemento faccia a vista, sono

⁹ Si veda l'intervento di residenze a schiera di J.J. P. Oud in Olanda "Colonia operaia Kiefhoek. Case per gli operai più poveri" a Rotterdam del 1925-29, in: A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, cit.

ora bianchissimi come quelli di Villa Savoye, che rimane il manifesto dei cinque punti e una delle prime architetture razionaliste completamente bianche (fig. 10). La monocromia della villa agevola nell'osservatore la comprensione del modello teorico-programmatico che ne è alla base. Appare così con chiarezza la separazione tra telaio strutturale, i pilotis e le travi, e apparato murario indipendente, la facciata libera, due elementi che insieme permettono la realizzazione della *fenêtre en longueur*. All'interno, guidati dalla *promenade architecturale*, il candore delle superfici e gli episodi plastici del corpo scala e delle pareti ondulate della copertura contribuiscono, nel monocromatismo, alla comprensione della pianta libera e della continuità spaziale tra i vari livelli della casa, cuciti dalla rampa pedonale che conduce fino al tetto giardino praticabile. All'interno alcune pareti opportunamente sottolineate da sorgenti di luce naturale sono dipinte con alcuni colori della tavolozza lecorbusieriana, il celeste, il grigio e l'amaranto. Il maestro svizzero, architetto, pittore e teorico, fa un uso intenso del colore nelle sue architetture, dove è bianco lo spazio che li contiene. Molti gli esempi. Accade negli interni della Villa La Roche del 1924 (fig. 11) dove, una volta entrati nello spazio a tripla altezza del piccolo atrio dipinto di bianco, l'occhio è guidato in direzioni oblique e diagonali verso un certo numero di episodi architettonici sottolineati nelle parti più interne da colori che variano dal celeste al giallo pallido, al testa di moro e all'amaranto. Qui il colore è dato sulle cavità più interne e i toni scuri sono posti prevalentemente sulle pareti in controluce, come nella casa che Bruno Taut costruisce per se stesso, bianca, dove la facciata esposta a nord sulla quale non batte mai il sole è dipinta di nero. In queste architetture il contrasto tra luce e buio, tra bianco e nero si potenzia, ed eleganti forme di virtuosismo toccano toni molto alti, come nello studio a doppia altezza della casa La Roche dove l'effetto di ombra prodotta dal



11. Le Corbusier, Villa La Roche, Parigi, 1924.

piano del tavolo è “aumentato” dall’inserito nero a pavimento, e dove viene incastrato un piccolo rettangolo di specchio sotto la rampa color amaranto a simulare lo slittamento in curva del contenitore sottostante, dove ogni superficie ha un colore che si accende per contrasto rispetto al grigio chiaro dell’involucro. Fuori solo bianco e infissi neri, dentro i colori “nel bianco”, su un pavimento di piastrelle di ceramica nera.

L’edificio bianco di forma squadrata, inciso da bucatore di dimensioni che variano dal taglio orizzontale o verticale alla grande finestra a doppia altezza dei soggiorni, si afferma in molte parti del mondo negli anni a cavallo tra il 1920 e il 1930. Nella seconda metà degli anni venti, oltre a Le Corbusier, ne fanno ampio uso in Francia André Lurcat, Robert Mallet Stevens e Eiléen Gray, in Olanda J.J. P. Oud e Gerrit Thomas Rietveld, in Polonia Bordano Lachert e Josef Szanajca. Mallet Stevens, architetto, scenografo, arredatore, disegnatore di gioielli e di eleganti accessori, firma progetti e realizzazioni fin dai primi anni venti. Su una strada di Parigi che porta il suo nome si affacciano gli edifici che mettono in pratica l’idea di una città disegnata con armonia e coerenza in tutte le sue parti, dall’impostazione delle volumetrie a tutti i dettagli che comprendono il disegno dei cancelli, delle recinzioni, della vegetazione, le pavimentazioni esterne ed interne fino alla maniglia della porta¹⁰. Nella sua attività di scenografo, e in particolare nel film “L’Humaine” di Marcel L’Hebier del 1923¹¹ si rispecchia la ricerca formale di questo decennio, dalle avanguardie ai diversi movimenti che si formano in Europa, come De Stijl, Il Costruttivismo russo, il Suprematismo ecc. In tutta l’architettura di Mallet Stevens il bianco è una scelta congruente con il linguaggio dei volumi costruiti, un linguaggio condiviso dagli architetti che stanno interpretando il cambiamento che riguarda tutte le arti.

¹⁰ R. Mallet-Stevens, *Rob Mallet Stevens architetto lo stile classico dell’avanguardia*, Officina, Roma 1982.

¹¹ La relazione tra scenografia, architettura e disegno degli interni è in questo autore estremamente coerente. Le scenografie cinematografiche più importanti di questi anni sono: *Le secret de Rosette Lambert* e *Le vertige* entrambi di Raymond Bernard del 1920.

Il mito mediterraneo del bianco proietta sull'architettura di questi anni la doppia fascinazione del classico inteso come "eterno moderno" e l'elemento della continuità nella tradizione dell'edilizia minore, anche spontanea, in particolare quella del sud dell'Italia e delle isole greche. Il IV CIAM si svolge non a caso nelle acque del Mediterraneo, un viaggio da Marsiglia al Pireo e ritorno a bordo del piroscafo *Patris II*, e dai piroscafi come dagli aerei Le Corbusier estrapola alcuni significati simbolici, come quello che ispira l'idea dell'unità di abitazione intesa come condensatore spaziale e sociale, e anche elementi funzionali da trasporre negli edifici come ringhiere, mancorrenti, prese di luce e di aria, rivisitati con metodo analogo alla tecnica ready made che alcuni artisti come Picasso introducono nella scultura¹², e che a volte in altri autori sono resi astratti dalla vernice bianca¹³.

Baricentro del sistema culturale mitteleuropeo, la Germania, con il Bauhaus diretto da Walter Gropius, attira personalità eccellenti del mondo dell'arte, dello spettacolo e dell'architettura. Le ricerche sulle potenzialità costruttive ed espressive dei nuovi materiali forniti dall'industria danno risultati determinanti per il futuro. Mart Stam e Marcel Breuer sperimentano le potenzialità costruttive ed espressive del tubolare metallico curvato, che ha un precedente nella tecnologia del faggio curvato a caldo di casa Thonet, ma che per la resistenza dell'acciaio permette di realizzare per la prima volta la sedia a sbalzo, un tema studiato da molti esponenti del modernismo che diventa con la sedia Cesca disegnata da Breuer l'icona del modernismo. La cromatura lucente del tubolare conferisce a questi oggetti un'aura di splendore del tutto nuova, ideale per rappresentare il "mito del nuovo". Mies Van der Rohe, dopo

¹² In particolare la *Testa di Toro* del 1942 composta con due oggetti trovati per caso, un manubrio di bicicletta e un sellino, e *La bertuccia col suo piccolo* del 1952 composta da un'anfora, due automobiline e altri frammenti. Vedi: D. Porsio, M. Valsecchi, *Conoscere Picasso*, Arnoldo Mondadori Editore, 1973.

¹³ Significativa, per le relazioni con l'architettura, l'opera di Louise Nevelson e in particolare la produzione della fine degli anni cinquanta. Vedi G. Celant, *Nevelson*, Edizioni Charta, Milano 1994.

aver realizzato diversi modelli di questo tipo di sedia approderà nel 1929 ad una sintesi tra idea di modernità e ispirazione classica con la poltrona e lo sgabello Barcellona, realizzati con struttura in profilato piatto d'acciaio cromato e cuscini di pelle bianca, disegnati per il Padiglione della Germania all'Esposizione universale di Barcellona (fig. 12). La poltrona, osservata di profilo, presenta nella soluzione nodale che lega i due settori di circonferenza del sedile e dello schienale una similitudine con il mobilio classico greco, e con la raffigurazione delle sedute che si rintracciano nelle terrecotte precolombiane. Non solo, il fatto che il "prospetto" laterale sia una composizione regolata da rapporti aurei conferma il dialogo tra classico e moderno presente nella produzione architettonica del maestro tedesco, particolarmente evidente in architettura nella galleria nazionale di arte moderna di Berlino. Il padiglione di Barcellona è un montaggio inedito di elementi classici e anticlassici: classici il basamento piano in lastre di travertino bianco poggiato su un terreno in leggera pendenza, gli otto pilastri cruciformi rivestiti da un carter cromato a sostenere la copertura piana bianca; tra di essi una composizione "neoplasticista" e anche "suprematista" di setti non strutturali in onice o travertino, vasca esterna d'acqua con fondale di ciottoli di fiume, seconda vasca rivestita di marmo verde con statua di Kolbe a pelo d'acqua stagliata su pareti dello stesso marmo, vetri verdastri su telai cromati, tenda di velluto rosso, tappeto nero con poltrone in profilato di acciaio cromato a sezione ridottissima e cuscini in pelle bianca. Un insieme inedito e rassicurante che mette in accordo tutti gli elementi portando il visitatore a sperimentare una percezione armonica dello spazio architettonico, caratterizzata da cromie e materiali opulenti. Le riviste dell'epoca in bianco e nero veicolano un'idea del Razionalismo dove la dimensione della materia e del colore non si può pienamente apprezzare. Solo la conoscenza diretta delle opere restituisce la complessità di queste architetture, il cui senso è diffuso su larga scala in maniera distorta. Ecco allora che il nuovo mito, "minore" del bianco è alimentato non più da un'erronea interpretazione fatta sul corpo vivo del manufatto architettonico rinvenu-



12. Ludwig Mies van der Rohe, Padiglione della Germania all'Esposizione Universale di Barcellona, 1929.

to dopo lo scavo, ma grazie al nuovo strumento di diffusione della carta stampata. A complicare ulteriormente le cose è una forma di compiacimento per il carattere astratto che la stampa in bianco e nero conferisce alle opere dei razionalisti, che porta una generazione di progettisti amanti e cultori di questa architettura ad una riduzione, per non dire ad un impoverimento, della lezione dei maestri.

È però vero che il bianco diventa un tratto distintivo del Moderno in tutti i paesi. In Inghilterra Lubetkin regala ai londinesi il piccolo capolavoro della Penguin Pool del 1933, un'architettura pensata per alleviare ai poveri pinguini trapiantati dall'Artico la sensazione di prigionia: una pianta ellittica con un'elegante e virtuosistica rampa con trampolino dal quale i malcapitati si tuffano in acqua: una sorta di Villa Savoye curvilinea e giocosa con tanto di promenade architeturale (figg. 13, 14).

Nei paesi europei l'uso del bianco in architettura ha origini diverse al nord, al centro e al sud, ma è pur vero che il linguaggio modernista diffuso su vasta scala innesca alcune criticità rispetto alla questione delle identità locali e alla comprensione del *genius loci*. La considerazione più scontata riguarda l'uso



a volte improprio della copertura piana nei paesi dove spesso piove e nevica per gran parte dell'anno, un errore che fa sì che molti edifici subiscano un processo di degrado accelerato e necessitino di una continua e costosa manutenzione. L'uso del tetto piano, che rientra nel codice espressivo cubista al quale attingono i razionalisti, è uno dei punti maggiormente deboli che contribuirà alla caduta del consenso per la diffusione incondizionata e in ogni luogo di questo tipo di architettura. Eppure è soprattutto in area mitteleuropea che il linguaggio modernista sviluppa il proprio percorso di crescita e di affermazione, bruscamente interrotto dalla chiusura del Bauhaus che annuncia la fine di un'epoca storica incredibilmente fertile per l'arte e per l'architettura.

Negli Stati Uniti, dove molti maestri provenienti dal Bauhaus troveranno asilo durante il regime nazista, la scuola californiana in particolare si era già affermata pienamente all'interno della lezione modernista. Sulle coste la tradizione del bianco proviene dal tipico sistema Shingle Style dove le doghe orizzontali delle pareti, l'intera struttura, i serramenti e persino i pavimenti in legno vengono periodicamente ridipinti di questo colore. Rudolf Schindler aveva realizzato a



13, 14. Berthold Lubetkin, Piscina dei pinguini, Zoo di Londra, Londra, 1933-1934.

Newport Beach tra il 1922 e il 1926 la Lovell Beach House dove aveva creato un ambiente ideale per l'attuazione delle teorie del salutismo diffuse dal Dottor Lovell, il committente dell'abitazione costruita sulla spiaggia, sollevata su palafitte in cemento armato. Un anno dopo, nel 1927, Richard Neutra realizza nel Griffith Park di Los Angeles la Health House, dove un sistema prefabbricato in acciaio viene innestato su una parte basamentale in calcestruzzo (fig. 15). La villa, su più livelli, completamente bianca, diventerà un riferimento per l'architettura californiana molto attenta alla compenetrazione tra architettura e natura mediante strutture dall'aspetto leggero, con ampie vetrate e morfologie basate sulla composizione di volumi semplici e piani aggettanti, temi già sviluppati con un linguaggio più complesso nelle numerose ville già edificate da Frank Lloyd Wright.

Nel 1936 il maestro americano realizza in Pennsylvania la "Casa sulla cascata", concepita secondo la filosofia dell'architettura organica e contemporaneamente coinvolta nella ricerca espressiva della lezione razionalista europea. Le riviste dell'epoca diffondono le immagini in bianco e nero dei "vassoi" a sbalzo ripresi dal basso, bianchi e squadri (in realtà color pe-

15. Richard Neutra, Lovell House, Los Angeles, 1927-1929.



sca), che galleggiano sopra ai grandi massi di pietra del ruscello e all'acqua della cascata, sostenuti da solidi incastri dentro le pareti di roccia molto arretrate. Il contrasto è sensazionale, la casa diventa un'icona diffusa su tutti i libri scolastici di storia dell'arte e diventa a livello di consenso l'opera di architettura moderna più famosa al mondo. Fallinwater è un caso, perché con la forza universale dell'opera d'arte tocca le corde profonde del senso stesso del vivere sulla terra in comunione fisica e psichica con la natura. Si può descrivere come in un romanzo: si arriva dal bosco, vicino alla cascata c'è un grande masso, il masso diventa camino e poi da esso una teoria di piani squadrati si lanciano nel vuoto...intorno il silenzio, il fruscio delle foglie, lo scorrere dell'acqua e il crepitio del camino. Acqua, vento e fuoco. L'opera, che è irripetibile ed eserciterà negli anni a venire una notevole influenza, mette insieme due aspetti apparentemente inconciliabili: da una parte c'è ancora il pionierismo americano e il mito della vita nei boschi, dall'altro la presenza astratta dei "monoliti" orizzontali in cemento armato piantati dentro le rocce, ai quali il biancore della stampa in bianco e nero da un carattere ancora più astratto.

Nel panorama italiano degli anni trenta il mito del bianco



16 Gaetano Minnucci, Palazzo degli Uffici, EUR, Roma, 1941.

trova una sua particolare interpretazione. La volontà del regime fascista di elaborare uno stile con il quale rappresentarsi vede la cultura architettonica impegnata su diversi fronti.¹⁴ Si tratta di elaborare un linguaggio nuovo eppur profondamente radicato nella cultura delle origini di Roma. Un indirizzo che lascia un margine di manovra che permette risposte diverse, ma certamente la questione dell'autarchia e le politiche urbanistiche indirizzano i progettisti verso un'idea di architettura la cui genesi formale è stata indagata ma forse non ancora del tutto compresa. In soli vent'anni si realizza una grande quantità d'interventi. Il bianco del travertino è il colore dell'architettura italiana durante il regime, molto spesso abbinato al mattone. A questi materiali ricorrono tutti gli architetti, con delle differenze essenziali. Se esisteva un fronte degli accademici e uno dei razionalisti che avevano idee diverse, è necessario notare che in questi anni si sia sviluppata una ricerca attenta alle esperienze straniere, alle avanguardie e alla cultura artistica non solo italiane. Lo stesso Marcello Piacentini nel disegnare il

¹⁴ Sull'architettura del Ventennio Fascista l'approfondimento storico-critico è vastissimo. Si ricorda: G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.

piano della Sapienza e poi dell' E42 elabora un'idea di monumentalità radicata nella cultura italiana littoria ma non esente da influenze suprematiste, nello stesso modo con il quale soprattutto Terragni, Libera e Moretti, con esiti del tutto diversi, introiettano la lezione delle avanguardie. L'E42, terminato dopo la guerra, con la pianta moto simile a un "planita" può apparire dall'alto una sintesi tra una città romana e un telaio costruttivista punteggiato da episodi monumentali¹⁵. L'EUR, la città bianca del regime, collocata tra Roma e il mare mediterraneo è una variazione sul tema della città monumentale a carattere istituzionale che contiene molti episodi architettonici di pregio tenuti insieme da un impianto urbano solido e di scala appropriata. Il modello non trova applicazioni in futuro ed è generalmente rifiutato dai romani per il carattere reputato eccessivamente astratto e monumentale. Gli effetti della *damnatio memoriae* dopo la guerra sono la penalizzazione di un'architettura nata con riferimenti e modelli certamente più radicati nella cultura del paese di quanto non lo saranno le realizzazioni urbanistiche e architettoniche post belliche.

Se nell'architettura degli "oggetti" come ville, piccoli complessi, e nel disegno di raffinati interni, gli indirizzi del modernismo trovano applicazioni felici, alla scala dei grandi complessi abitativi la semplificazione linguistica, la sintesi "less is more" stenta a produrre un'idea di città dove non si avverta un estraniante effetto di spersonalizzazione.

La fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta sono segnati dagli eventi bellici. Dopo la guerra si assiste a una profonda revisione del concetto stesso di razionalità. Peter Eisenman scrive che la cultura occidentale non ha ancora elaborato lo shock provocato dalla seconda guerra mondiale dove si è assistito all'attuazione di un programma scientifico per la persecuzione e lo sterminio dell'intera razza ebrea e di alcune "categorie" umane. La crisi della Ragione comporta negli

¹⁵ Si veda un certa analogia con la forma suprematista *Il planita dell'aviatore* di K. Malevič, in V. Quilici, *Architettura Sovietica Contemporanea*, Cappelli, Rocca San Casciano 1965.

anni della ricostruzione un profondo cambiamento, l'architettura di regime e la coeva architettura razionalista sono guardate con sospetto e anche i grandi maestri produrranno alcune opere che ben interpretano il dramma dell'intera umanità che non ha più fiducia nel "sistema cartesiano". Il mito del bianco associato alla pulizia di piani ortogonali definiti da linee rette lascia il passo a un nuovo mito, quello dell'architettura vernacolare, nata spontaneamente nelle civiltà matriarcali, dove le forme sono morbide, informali, dove si costruiscono muri spessi, dove non vi è traccia di *less is more*. Negli anni cinquanta compaiono alcune opere che segnano il cambiamento, tra le quali spiccano la Cappella di Ronchamp di Le Corbusier e il Museo Guggenheim di Wright a New York. In Ronchamp, opera rivoluzionaria come un quadro di Picasso, il bianco degli intonaci sbruffati ricopre le spesse pareti curvilinee sottoposte ad una dinamica inedita che rivoluziona molti temi compositivi consolidati nell'opera del maestro svizzero, introducendo peraltro una singolare inversione delle dinamiche concavo/convesso (figg. 17, 18). Non c'è traccia del foglio bianco della facciata libera, qui la materia ha spessori ciclopici, le finestre sono pertugi che scavano la profondità di muri possenti dove Le Corbusier incastra sottili lastre di finissimo vetro da lui stesso dipinte con i colori e i soggetti della sua pittura. Particolarmente toccanti gli episodi degli altari laterali dalla sezione inedita, a meno di un riferimento alla Villa Adriana di Tivoli, dove la luce, ma soprattutto l'impossibilità di vedere la sommità delle semicalotte immerse nella penombra, restituisce una dimensione mistica di arcaica suggestione.

Il Museo Guggenheim di Wright, piccolo oggetto architettonico incastrato tra i grattacieli di Manhattan, è nella sua percezione, spiazzante. S'impone più come una ricerca spaziale e formale, piuttosto che come elemento di rottura rispetto



17, 18.
Le Corbusier,
Cappella di
Ronchamp,
Belfort, 1950-
1955, particolare
delle cappelle
laterali.



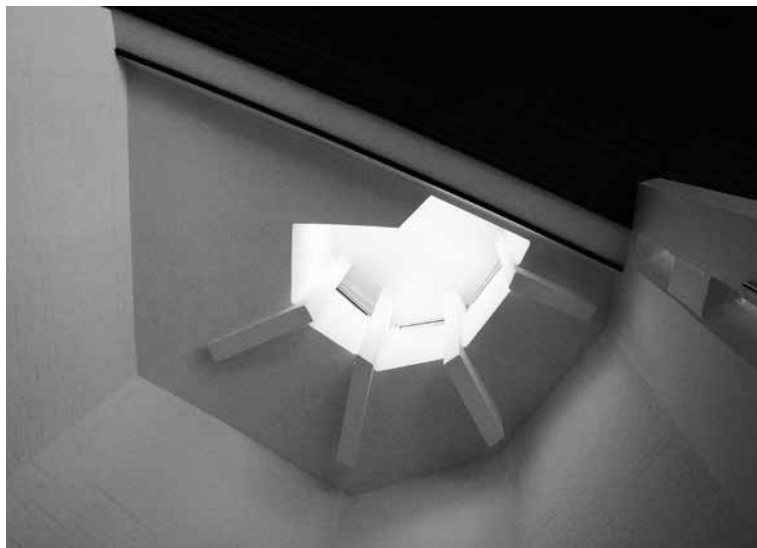
19. Frank Lloyd Wright, Museo Solomon R. Guggenheim, New York, 1959.

20. Alvar Aalto, Heilig-Geist-Kirche, Wolfsburg, 1958-1962, esterno.

al senso, e alla dimensione della griglia urbana e della morfologia dei grandi complessi edilizi new-yorkesi (fig. 19). Il percorso continuo della rampa discendente lungo il quale il visitatore scivola dall'alto verso il basso, osservando le opere disposte in sequenza come i fotogrammi di un film, appare una soluzione innovativa ma congruente con i suggerimenti che l'architettura moderna recepisce dalle tecniche di ripresa introdotte dal cinema. I dipinti della collezione si dispongono lungo il nastro bianco continuo delle pareti, che gira attorno al grande vano vuoto al centro della "chiocciola", uno spazio spettacolare che sorprende il visitatore che vi accede attraverso un ingresso posto ad una quota leggermente più bassa della strada e dal soffitto di altezza molto contenuta. Il vortice bianco del Guggenheim raccoglie e incanala il dinamismo dell'arte moderna cristallizzando al tempo stesso

l'energia straordinaria e unica della "Grande Mela".

Negli stessi anni Alvar Aalto porta avanti la sua personale ricerca caratterizzata da soluzioni dove conta molto la fattura e l'aspetto dei materiali utilizzati, tendenti a instaurare tra l'abitante e lo spazio definito dall'architettura una relazione di forte empatia grazie a forme avvolgenti che costruiscono un'atmosfera domestica anche negli edifici di carattere pubblico, come biblioteche, centri civici e chiese. Aalto sperimenta l'uso del bianco in più occasioni. Nella Heilig-Geist-Kirche, costruita a Wolfsburg in Germania nel 1958/62, la tinta bianca ricopre i mattoni sia all'esterno che all'interno della chiesa e del complesso parrocchiale, abbinato al legno naturale di porte, arredi, parte delle soffittature, conferendo al complesso quel carattere domestico che contraddistingue molte sue opere (figg. 20, 21). Aalto persegue un'idea di modernità in continuità con la tradizione, come nel caso del Municipio di Saynatsalo, un complesso completamente in mattoni costruito attorno ad una corte che interpreta spazialità tipiche dei complessi monastici o dei piccoli borghi medievali. In questi anni Aalto,



21. Alvar Aalto, Heilig-Geist-Kirche, Wolfsburg, 1958-1962, lucernario sul battistero.

Le Corbusier e Louis Kahn, in modo diverso, individuano la strada di una rigenerazione del rapporto tra modernità e tradizione. Dopo l'evidente fallimento del modello urbano fondato sulla zonizzazione, sulla separazione delle funzioni, si sviluppa un interesse per le forme urbane complesse tipiche dei centri storici e soprattutto dei borghi medioevali. Il bianco perde la sua aura mitica e lascia il posto ad un'idea di architettura dove i materiali si presentano al naturale, compreso il cemento faccia a vista.

In Italia i progettisti indirizzano la ricerca su temi che cercano una relazione con un altro passato, che non è più quello del mito classico. La trascrizione dei linguaggi spontanei in nuove forme per l'architettura avviene in modo sofferto e tormentato. In Italia Moretti, già autore di opere importantissime, come la Casa della Scherma del 1933-36, e la Palestra del Duce al Foro Italico del 1936 fonda e dirige tra il 1950 e il 1953 la rivista Spazio, indaga il tema barocco della piega e compone le sue nuove opere con un vigore plastico che non ha più nulla della calma olimpica della stagione ante guerra. La villa Saracena di Santa Marinella del 1954 (fig. 22), e più avanti la palazzi-



22. Luigi Moretti, Villa "La Saracena", Santa Marinella, 1964.

di riflessione anche sul tema del bianco: in particolare nell'ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno del 1956/57 (figg. 23, 24) Scarpa mette a punto un metodo progettuale che troverà più avanti nel restauro di Castelvecchio del 1958/64 la piena maturità. Entrambe le opere rendono esplicita la ragione che lega il progetto al suo contenuto. I calchi in gesso del Canova, le atmosfere diafane e incolori della Gipsoteca e alcuni dettagli del Tempio, come la pavimentazione esterna a ciottoli di fiume bianchi e neri riproposti nell'asola vuota che separa il nuovo dal preesistente, vengono sublimati nel piccolo scrigno, bianco al suo interno, disegnato e illuminato magistralmente da Scarpa. La materia dei calchi informa la sostanza che costruisce lo spazio "neoplastico" del piccolo museo così come la pietra grigia delle splendide statue di Castelvecchio ispirano le tonalità plumbee del castello di Verona. Il lavoro di Scarpa è lento, riflessivo, meticoloso, dove il dettaglio non è fine a se stesso ma parte indissolubilmente integrante del tutto, un'architettura che include tempo passato e tempo presente rendendo leggibile la processualità della continua e incessante stratificazione di segni.

Nella dimensione contemporanea il bianco in architettura perde progressivamente la carica ideale e recupera una dimensione normale, quotidiana. Accade soprattutto nei paesi del Mediterraneo, dove ha sempre continuato a riprodursi e dove l'eredità della lezione modernista trova testimonianze significative. Tra questi, in Portogallo, e in particolare con la scuola di Porto

na di Monte Mario del 1962, il complesso del Watergate del 1963-67 di Washington e il complesso residenziale dell'Olgiate del 1970-73 denotano un inquieto progressivo allontanamento, e una perdita di tensione, dalla fortunata stagione degli anni trenta. Estremamente complessa, l'opera di Carlo Scarpa offre più di uno spunto



e le figure fondamentali di Tavora, Siza e Souto de Moura, viene portata avanti una ricerca sul progetto moderno che dà esiti di grande qualità. Al di là del fatto che la scuola abbia inciso relativamente nel proprio territorio, è sul palcoscenico della critica internazionale che il pensiero si diffonde, grazie alle opere dei maestri di tre generazioni diverse che hanno i loro studi nello stesso edificio, da loro stessi progettato¹⁶. Pur con differenze sostanziali i tre architetti riescono nella difficile missione di rendere operativa la lezione del modernismo, colta nel suo aspetto più profondo, dove grazie ad un grande senso di equilibrio coesistono tendenza all'astrazione, cura del dettaglio e atteggiamento inclusivo, quell'eteronimia che non ingessa il linguaggio del Razionalismo ma lo apre a sperimentazioni di linguaggio nuove pur radicate nella cultura delle tradizioni locali. Le condizioni del paese, quel costruire con tecnologie tutto sommato tradizionali, permette la realizzazione di una continuità con il passato e al tempo stesso una profonda rimediazione dell'architettura dei grandi maestri, primo fra tutti un Le Corbusier scaricato da connotazioni ideologiche, dove la casa, per intenderci, non è più una *machine a habiter*, ma un luogo confortevole, disegnato con una cura del dettaglio di alta memoria. Architetture che non incontrano in patria particolare fortuna, che sorgono in mezzo a una città devastata da una brutta edilizia senza qualità, un problema ben sintetizzato dalle taglienti ma verissime parole

23. Francesco Lazzari, Galleria della Gipsoteca canoviana, Possagno, 1836.

24. Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca canoviana, Possagno, 1956-1957.

¹⁶ A. Esposito, G. Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.



25. Alberto Campo Baeza, MA Museo de la Memoria de Andalucía, Granada, 2009.

26. Carlos Ferrater, Palazzo dei Congressi della Catalogna, Barcellona, 1996-1999.

di Siza: “Un progetto di qualità mette in discussione i progetti senza qualità”¹⁷. L’architettura contemporanea della scuola di Porto, spesso connotata anche dall’uso del bianco, sembra voler continuare in quell’idea di relazione tra modernità e classicità che ha contraddistinto la fase eroica ed innovativa del razionalismo europeo, ma indagando anche temi meno celebrati. Accade anche nell’opera di Joao Luis Carrilho da Graça, attivo nell’area di Lisbona e autore di molte opere dove spazi tipici dell’architettura mediterranea come il patio e il recinto, e un’innovativa tensione tra basamento e sbalzo, danno luogo ad architetture segnate da una poetica della precisione, dense di rimandi compatibili con la cultura dei luoghi, come l’Alhambra spesso citata, ma anche espliciti rimandi a Mies van der Rohe e a Giuseppe Terragni¹⁸. Il debito dell’architettura portoghese contemporanea nei confronti del razionalismo italiano è fuori discussione, come lo è per la Spagna con le figure di spicco di Alberto Campo Baeza e Carlos Ferrater.

E proprio l’opera di Terragni ha informato in profondità negli Stati Uniti il percorso dei Five Architects, soprattutto con la riflessione teorica di Peter Eisenman e con le realizzazioni di Richard Meier. Meier ricorre sistematicamente all’uso del bian-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ R. Albiero, R. Simone, *Joao Luis Carrilho da Graça: opere e progetti*, Electa, Milano 2003.



27. Richard Meier,
Getty Center, Los
Angeles, 1984-
1997.

28. Richard
Meier, Museo
MACBA,
Barcelona, 1995.

co nei suoi progetti, e sono illuminanti le relazioni che istituisce con la cultura del Moderno, il modo con il quale indica una tra le strade possibili per rendere operante l'imponente eredità che il Movimento Moderno ha lasciato. L'uso del bianco è nella sua opera tutt'altro che una semplice scelta di tipo estetico e dura per più di mezzo secolo, dagli anni sessanta fino ad oggi, oltre le mode. La sua opera è stata oggetto di studio da parte della critica, che ha sempre seguito con attenzione il suo lavoro fin dagli esordi negli anni sessanta, con l'appartenenza al gruppo dei Five insieme al cugino Peter Eisenman, con il quale studia alla Cornell University, Charles Gwathmey, Michal Graves e John Hejduc, noti anche come White Architects, profondamente identificati con la città e lo stato di New York, proposti all'attenzione della critica dal saggio di Colin Rowe posto come prefazione al primo fortunato libro sui Five. Notissimo il lavoro critico/progettuale svolto dal gruppo sull'opera di Le Corbusier, in particolare sulle case degli anni venti che costituiranno soprattutto per Meier una fonte inesauribile d'ispirazione. Eppure la fortuna del gruppo dipende in gran parte da una formula precisa e non casuale, portata poi avanti in particolare da Meier, dove i contenuti del modernismo sono purgati di ogni componente ideologica e teorico-concettuale e quindi di ogni tensione rivoluzionaria e avanguardista per adattarsi ad un paese, l'America del Nord, caratterizzato da un'impostazio-

29, 30. Yoshio Taniguchi, restauro del MoMA, New York, 1997-2004, lo spazio interno a tutta altezza.



ne fondamentalmente formale e tecnologica. Come fa notare Franco Borsi che mette a confronto l'opera di Meier con quella di un altro grande esponente della cultura americana che svolge un lavoro critico sulla storia diametralmente opposto, cioè Robert Venturi:

Con Meier il passato si restringe del tutto ad un'area che comprende soltanto le manifestazioni del "Novecento" nel senso più integrale puristico. Si può dire che Meyer sta istituendo la memoria del Movimento Moderno, la citazione dell'immagine lecorbusieriana e miesiana o anche aaltiana; istituisce non un rapporto di scuola, di prosecuzione, ma di antinomia, di confronto. Stabilisce che quelle ricerche, i risultati degli anni venti-trenta, sono chiusi, sono storicizzati, cristallizzati e come tali, citati. Se la citazione post-modern è antologica, frammentaria, disinibita, la citazione di Meier è una citazione puristica, restrittiva, decantata. In questa logica Meier chiude e apre nello stesso momento, stabilisce un distacco, verso un'immagine che ha già una nobiltà storica non meno di quanto avesse il neoclassicismo, il modello neoclassico nel mondo purista dell'Ottocento; d'altra parte apre la possibilità di lavorare ancora su quelle linee, di proseguire ciò che era già chiuso, di reinterpretare, attraverso la citazione ristabilire una poetica¹⁹.

¹⁹ F. Borsi in G. Pettina (a cura di), *Richard Meier*, Marsilio, Venezia 1981.



31. Massimo Zammerini, Progetto per il Municipio di Paratico, Brescia, Primo premio e Medaglia d'oro alla XIII Triennale Mondiale di Sofia, 2012.

Profondamente debitore del lavoro critico svolto da Colin Rowe sugli aspetti percettivi delle ville tardo anni venti di Le Corbusier, Meier coglie la distanza dell'edonismo spartano del maestro svizzero dal mito americano, un aspetto presente in minima parte nelle prime opere e in taluni casi completamente assente. Frampton parla a ragione per le ville degli anni Sessanta di una forma di romanticismo di stampo quasi ottocentesco, dove permane un'idea di natura di grande suggestione letteraria²⁰. Da un punto di vista compositivo s'intuisce un conflitto latente tra la tendenza alla scultoreità in senso fortemente figurativo e la preoccupazione per il lineare, considerato elemento essenziale dello spazio architettonico. Riguardo alle ville di questo primo periodo è stata resa nota l'opinione a volte non del tutto entusiasta di chi vi abita, costantemente esposto al sole e alla forza della natura intorno alla casa e sottoposto ad una tirannia quasi russeauiana, un'incrinatura del mito irrilevante per chi scrive, che ha però alimentato una forma di critica superficiale ma purtroppo diffusa. Per

²⁰ K. Frampton, *Introduzione* a G. Pettina (a cura di), *Richard Meier*, cit.

Meier il bianco è un modo per “mostrare” chiaramente, per differenza, ciò che preesiste, ciò che c’è intorno, un pensiero in comune con “l’oriente” filtrato ancora una volta dal Modernismo²¹. E se il bianco aumenta la percezione del vuoto, esso è lo sfondo ideale contro il quale far scorrere i colori che animano case e musei, che in Meier si fondono in un’inedita idea di spazio universale dove è solo la dimensione a cambiare: musei più domestici e accoglienti e case più articolate, aperte, “pubbliche”.

Nell’arte di progettare e allestire musei, e per l’uso magistrale del bianco, si distingue la figura di Yoshio Tanigouchi. Autore di numerosi musei realizzati in tutto il mondo, progetta la ristrutturazione e l’ampliamento del MOMA di New York (figg. 29, 30). Fulcro dell’intervento il grande vano vuoto, altissimo, attorno al quale si organizza il sistema di percorsi ai vari livelli del museo. Uno spazio “piranesiano” con tanto di passerella volante alla sommità, affacci in più punti sui lati a varie altezze che indirizzano lo sguardo in diagonale, il tutto governato da una rigorosa geometria ortogonale e immerso nel bianco totale, a meno dello scurissimo pavimento di legno, molto “domestico”. Spazio tipicamente newyorkese certo, eppure espressione di una ricerca sul valore del vuoto portata avanti dall’architetto giapponese. Approda al tema del vuoto e del bianco la più recente produzione di SANAA, caratterizzata da una ricerca sul tema della dematerializzazione dello spazio architettonico in collegamento con i temi dell’astrazione sperimentati in altre forme d’arte con le quali gli autori intessono un legame profondo, così come appare centrale la ricerca di Shigeru Ban sulla flessibilità degli spazi domestici immersi nelle diafane atmosfere create dal bianco, con velari, pannelli scorrevoli e pareti/mobili che scivolano silenziosamente tra le due piastre di pavimento e soffitto, incise da binari che impongono movimenti ortogonali e, con parsimonia, curvilinei.

²¹ È Bruno Taut, durante il suo soggiorno in Giappone, che divulga in occidente la villa imperiale di Katsura, destando nella cultura architettonica occidentale una profonda impressione. Sono notissime le influenze dell’architettura giapponese tradizionale del XVII secolo nell’architettura sia di Frank Lloyd Wright, sia di molti esponenti del Razionalismo europeo.

Il panorama contemporaneo è costellato di esempi nei quali il bianco è semplicemente un colore. Chiusesi le stagioni del Neoclassicismo, del Modernismo e delle ricerche degli anni sessanta, l'uso del bianco trova ampia condivisione, al di là delle identità locali, soprattutto nello spazio interno, dove trae la sua ragione nella primaria esigenza di "dare luce", ma nella progettazione degli edifici che vengono pensati con l'idea di essere bianchi, permane nell'idea del bianco il mito del Mediterraneo.

Aléthosphère: i colori dell'Altro

Carlo Albarello

La funzione plastico-costruttiva del colore, da intendere come elemento strutturale della visione, ritrova nell'architettura un luogo privilegiato dello spirito e una ricchezza maggiore di quella trasmessa dalla parola. Rivelatori dell'essenza delle cose ma anche falsificazione per la loro mutevolezza, gli usi del colore mettono in evidenza complesse trame simboliche assieme alla plasticità di descrivere un oggetto, delineare un'atmosfera persino nel momento di apparente spoliazione, il bianco. Non architetto di professione e curioso – questo sì – di arte e letteratura nonché aduso alla psicoanalisi, inizierò seguendo le tracce lasciate da Jacques Lacan e alcuni percorsi dell'architettura del primo Novecento, perché il mito del bianco mi appare tale da meritare la verifica di un possibile “rovesciamento” interpretativo, deponendo l'ambizione di definirlo come uno dei super-concetti quali mente, mondo, io, linguaggio e accertando però i modi della sua persistenza. Rovesciamento nel senso di quello che la psicoanalisi offre rispetto al discorso comune e a quello dell'enunciato.

Tale orizzonte, inteso come intreccio chiasmatico che contribuisce al recupero della soggettività nella ricostruzione fenomenologica del mondo, deve essere semplicemente un angolo visuale, sempre inquieto, ora scarsamente visibile, ora appena rilevato e aperto alla discussione, che è costruttiva quando trova nuove densità formali. Scelgo di rimanere, allora, nei luoghi abituali che ospitano da sempre qualsiasi mito – il linguaggio e l'arte – e di soffermarmi in altri, assecondando estri e preferenze personali, che interrogano la questione del rapporto del soggetto dell'inconscio con il senso-verità, i suoi luoghi, i suoi



colori. Sì, l'universo in cui il soggetto vive e parla ma anche disegna, progetta, costruisce. Un universo in cui è fondamentale il rapporto che intrattiene con quel luogo dei significanti, che Lacan chiama il grande Altro e anche con il mito, in quanto possibilità per il soggetto di articolare il proprio desiderio. Infatti, se l'inconscio è “quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco”, ossia un buco, una sorta di opacità che la circonda, il lavoro dell'interpretazione sarà quello di ristabilire una continuità senza istituire significati, per restituire un mondo diverso dal rappresentato¹.

La relazione che lega uno spazio e la persona costituisce un'unità naturale paragonabile al rapporto che il soggetto intrattiene con la propria immagine, attraverso l'articolazione simbolica della parola². Jacques Lacan giunge relativamente presto all'elaborazione di una teoria della soggettività, legata alla questione dell'Altro, luogo dei significanti, e all'immagine identificando la sua aurorale funzione identificatoria, nel c.d stadio dello specchio³. È questa un'esperienza di scoperta da parte dell'infante, che realizza un'identificazione primaria, una metamorfosi dei rapporti dell'individuo con la propria immagine, attraverso la parola dell'Altro (parentale), da cui emerge la natura immaginaria dell'io. Ma in questa operazione dialettica del riconoscimento di sé attraverso l'Altro, Lacan mette invece in evidenza come, ancor prima di subire le conseguenze delle identificazioni alienanti con l'immagine dell'altro, il soggetto sia già preso in un ordine sim-

¹ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, I, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 252.

² Cfr. F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013.

³ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, I, cit., pp. 87-94; E. Porge, *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2000, pp. 64-72.

bolico, che lo previene, lo costituisce, ne decide la posizione e la funzione: “in effetti, l’ordine simbolico coincide – per il Lacan degli anni cinquanta – con l’ordine del significante, ovvero con l’ordine del linguaggio. È ciò che Lacan categorizzerà come Altro maiuscolo per indicarne la più totale irriducibilità all’altro inteso come simile, come immagine speculare, come altro io”⁴. Il soggetto è una funzione che non ha nessun senso finché non si pone in contatto con l’Altro, che lo riconosce nel rapporto con la propria immagine riflessa. Frege la chiama funzione insaturata, perché a questa immagine nello specchio manca qualcosa, non è completa. Infatti, il soggetto non basta a se stesso; isolato, è insufficiente perché la sua è un’immagine riflessa nell’altro, o per amarlo o per odiarlo. Diversamente detto: ciò che caratterizza l’essere umano – secondo Lacan – è la sua posizione nei confronti dell’Altro⁵. Esso è il nostro passato e il nostro presente, disegno e materia, in cui si deposita il colore. Sembra strano ma l’Altro custodisce anche il segreto della forma, della *Gestalt*, avvicinandosi a un momento a tratti mitico, che narra la complessità del nostro vivere. L’Altro è la tavolozza della nostra luce e dei colori: alimenta una ricchezza fatta di segni, regole, contenuti, in un atto continuo di progettazione, pratica, scrittura.

Allo stesso tempo, Lacan nel *Seminario XI sui Quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* si è molto interessato alla teoria della percezione attraverso la teorizzazione sviluppata da Merleau-Ponty in *Il visibile e l’invisibile*⁶. Di un oggetto possiamo percepire la grandezze, la forma ma a secondo del punto

⁴ A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 29.

⁵ J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell’inconscio freudiano*, in Id. *Scritti*, II, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 815-816: “Partiamo dalla concezione dell’Altro come luogo del significante. Ogni enunciato d’autorità non trova in esso altra garanzia che la sua stessa enunciazione, perché è vano che la cerchi in un altro significante, che in nessun modo potrebbe apparire fuori da questo luogo. Cosa che formuliamo col dire che non c’è un metalinguaggio che possa esser parlato o, più aforisticamente, che non c’è Altro dell’Altro”.

⁶ C. Albarello, *Il concetto di colore nell’insegnamento di Merleau-Ponty e Lacan*, in M. Rossi, V. Marchiafava, *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*. Vol. X A, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014, pp. 93-98.

1. Oskar Schlemmer, *L'uomo nel cerchio delle idee*, 1928.

2. Francesco Di Giorgio Martini, *Trattato di architettura*, Biblioteca Reale, Codice Salluziano 148, f. 3v, esemplificazione antropomorfica della città fortificata, Torino (particolare).

3. Laboratori
artistici Scultura
Nicoli, Carrara
(Foto ©Andrea
Vierucci).



di vista da cui lo guardiano, questa grandezza e questa forma risultano variabili. Questo vale anche per il colore. La questione è: che cosa dobbiamo prendere per vera forma dell'oggetto, dato che è una dimensione variabile? Merleau-Ponty relativizza la vera dimensione e la vera forma dell'oggetto. Quello che gli interessa è descrivere la percezione vivente. Cosa percepiamo veramente? Percepiamo un mondo che dipende dalla nostra posizione in questo mondo, perché non siamo gli spettatori ma ne facciamo parte. In altre parole, l'innovazione di Merleau-Ponty consiste nell'inclusione del *percipiens* nel *perceptum*. La diversità di struttura del *perceptum* – il fatto cioè che un oggetto abbia un odore, un colore, una sonorità e che si provi una certa sensazione quando lo si tocca – colpisce nel *percipiens*, aggiunge Lacan, solo una diversità di registro, che corrisponde alla differenziazione degli organi di senso (la vista, l'udito, il tatto, l'odorato, il gusto). La difformità di registro delle sensazioni visive, uditive, olfattive non mette in pericolo l'unità del *percipiens*, a condizione che questi si tenga all'altezza della realtà, mettendo così in valore la condizione del *percipiens*.

In questo senso appare evidente che l'oggetto si presenti nel suo rapporto con il soggetto e di questo con l'Altro. L'Altro è

l'*aléthosphère* perché del colore è il gradiente di luminosità e qualità luminosa; è l'altrove della sua sorgente remota. Sempre Lacan nel *Seminario XI* distingue l'ottica dei geometri – quella che anche un cieco potrebbe avere – e quella in cui si rivela dell'altro, l'ottica che riguarda la luce e il colore. Si comprende allora come Lacan nel filosofo francese sia andato a pescare quel che riguarda i giochi di luce e l'illuminazione. Merleau-Ponty arriva a dire che ci sono differenti funzioni del colore e che dire 'il bianco' è un'astrazione. Invece esistono sfumature, che riguardano il colore intenso, ardente, radiante e si può isolare il contrasto tra il colore dell'oggetto e il suo irraggiamento. Lacan, criticando Merleau-Ponty, proclama la logica dell'illuminazione, l'idea di una struttura presente già nel percepito stesso, già presente nel mondo stesso. L'illuminazione d'ambiente, l'illuminazione che rende visibili le cose si irradia nel luogo dell'Altro; è quella del luogo ed è quella che, già prima di noi, è già lì a rendere visibili le cose e che per certi versi porta a vederle.

Può apparire singolare che l'intervento di Lacan sullo sguardo nel *Seminario XI* garantisca non tanto la freschezza della percezione quanto la presenza, sulla scena già illuminata, di uno spettacolo pronto a essere visto. Non rivolto a qualche spettatore, semplicemente è, realizzando una sorta di visione venuta da altrove, che si presenta davanti. Sarà quindi evidente che la visione più che un atto del soggetto della percezione, è già presente nello spettacolo del mondo e noi, con la nostra visione, rispondiamo a ciò che è un appello del mondo percettivo, con il quale ci accordiamo. Lacan infatti dice che un dato a vedere preesiste al visto. Prima della mia visione esiste una visione precedente. L'Altro ha una dimensione preliminare sull'atto percettivo del soggetto. In fondo, come nella parola e condizionante la parola c'è del senso e del significante già là, così occorre che ci sia della visione già là perché io possa vedere.

Gli oggetti che siamo, le forme che costruiamo sono già oggetti di luce, "sempre più fatti di luce e sempre meno di materia, sempre più fatti di luce e sempre meno di materia, o meglio fatti di quella materia primigenia che è sempre stata considerata la

luce”⁷. Il bianco come la luce è incorporeo ma secolarizzato nell’Altro, che l’occhio dell’architetto cerca di capire, in quanto “operatività che l’ha preceduto e di estrarre, [...] impulsi e stimoli per la sua e la nostra operatività, di rintracciare e rianodare quel filo sottile che lega il presente al passato e il futuro al presente, quel filo senza il quale non esiste né presente, né passato, né futuro”⁸. Esperimenti di vedere sul margine dell’invisibile *aléthosphère*.

Per Lacan “è come se, nello spettacolo che ci offre, la luce ci sollecitasse a vedere, in quanto essere nel mondo, attraverso un corpo, nella prospettiva che è la nostra, in funzione della nostra localizzazione dello spazio”⁹. La questione dell’Altro – non solo in quanto preesistente ma anche come luogo del linguaggio e di tutto ciò a cui l’uomo attinge nel suo atto di essere metaforico – trova un’analogia nell’architettura. Gli architetti o semplicemente gli artisti sono anche pensatori ma a modo loro: non pensano con parole, discorsi, concetti ma attraverso le forme, colori, dispositivi, percetti. E se l’architettura, come afferma Juan Navarro Baldeweg, equivale alla trama molteplice della tessitura di un tappeto, ossia se non è solo un atto individuale ma ha fili sottesi che ci riguardano, l’Altro fa parte dell’ordito nello strano meccanismo della memoria e della sua attualizzazione¹⁰. Può passare per il mito, perché nel suo essere ipoteticamente metafora di una dimensione perduta, è legato non all’ineffabile ma al campo del simbolico, del linguaggio.

Nel labirinto della natura l’uomo con il suo corpo costituisce la prima dimensione di misura, nel senso di individuazione di un contesto nel quale l’architettura è spazio e dimensione in cui vivere. Anche l’edificio è un corpo, ha un torso, un coronamento e può accogliere nella propria scrittura l’uomo come

⁷ D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino 2013, p. 50.

⁸ I. Gardella nella *Prefazione* a E. Mantero, M. Novati (a cura di), *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984, p. 6.

⁹ Cfr. J.-A. Miller, *Silet*, “La Psicoanalisi”, 23, 1998, pp. 134-195.

¹⁰ Cfr. F. Dal Co, A.G. García, J.J. Lahuerta, *Juan Navarro Baldeweg. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2012.

metro di misura e armonia. E il disegno diventa allora un processo intermediario che si produce tra due luoghi definiti, dal momento che Aristotele definisce il *topos* nei termini di un rapporto contenitore-contenuto e riconduce la questione ‘che cosa sia un luogo?’ a quella di ‘che cosa significhi essere in luogo?’¹¹. Lo spazio architettonico sarà allora al tempo stesso forma e materia ma sempre limitato, come il corpo in esso circoscritto. Ora, è in termini di luogo che Leon Battista Alberti pensa, ad esempio, la circoscrizione pittorica degli oggetti da dipingere: “*Principio*, vedendo ‘qualcosa’, diciamo questo esser ‘cosa quale’ occupa uno luogo; qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circoscrizione”¹². Il luogo diviene intervallo abitato dalle estremità avvolgenti del corpo. Basti pensare ai disegni del senese Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) e la nota simbologia antropomorfa adottata nell’illustrazione grafica dell’*homo ad urbem*. Il suo interesse per le radici antropomorfe delle forme architettoniche forse traeva origine non solo da Vitruvio ma anche dalla concezione medievale dei rapporti tra geometria e figura umana da una parte, e geometria e architettura dall’altra¹³. La fortezza a forma di pentagono, in quanto figura simile al corpo umano, è così descritta: “parmi formare la città rocca e castelo a guisa del corpo umano e che el capo colle appicate membra abbi conferente corrispondentia, e che al capo la rocca sia, le braccia le sue aggiunte e recinte mura, le quali circolando partitamente leghi al resto di tutto el corpo amprissima città”¹⁴. In particolare, lo schizzo mo-

¹¹ Sul luogo in Aristotele, cfr. V. Goldschmitt, *La théorie aristotélicienne du lieu*, in *Mélanges de philosophie grecque offerts à Mgr Diès*, Vrin, Paris 1956, pp. 79-111; B. Prévost, *La Peinture et actes. Gestes et manières dans l’Italie de la Renaissance*, Actes Sud, Arles 2007, pp. 23-35.

¹² L.B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze 2011, p. 259.

¹³ H. Burns, “*Restaurator delle ruine antiche*”: tradizione e studio dell’antico nell’attività di Francesco di Giorgio, in F.P. Fiore, M. Tafuri, *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano 1994, pp. 151-183.

¹⁴ F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Il polifilo, Milano 1967, I, pp. 3-4.

stra la figura umana sovrapposta alla pianta di una cittadella. Mentre i piedi sono disposti davanti ai torrioni in basso, le braccia si trovano dietro ai torrioni superiori. In tal modo la figura occupa simultaneamente due posizioni nello spazio, in violazione dei principi della prospettiva.

Se è lecito trarre conclusioni non troppo azzardate da un così minuto indizio, non possiamo negare che l'essere umano, di per sé, sia un'architettura affascinante e complessa che, muovendosi, organizza e struttura lo spazio circostante. Così è l'uomo nello spazio Bahaus secondo Oskar Schlemmer che, nel seminario organizzato sull'uomo fra il 1928 e il 1929 (*Der Mensch*) si proponeva di indagare l'individuo come unità di corpo e spirito in rapporto con lo spazio: "nell'insegnamento queste tre parti [formale, biologica, fisiologica] hanno un andamento parallelo per unirsi, infine, nella totalità del concetto di uomo [...]. Le traiettorie del movimento, la coreografia della vita quotidiana, conducono al movimento consapevole, artistico, della ginnastica e della danza e, oltre questo, alla forma artistica del teatro"¹⁵. Se il corpo si muove è evidente che le posizioni o luoghi che occupa non si muovono e questo interesse profondamente architettonico è al cuore della pratica artistica del movimento, nel senso che le membra che lo compongono si integrano in un ordine apparentemente chiuso, si dilatano in un equilibrio il cui mantenimento aggettiva lo spazio.

Spazializzare il movimento equivale a fare del gesto una posizione, perché le parti del corpo sono luoghi che non sono estranei alla dimensione dell'Altro. Ritornando a Lacan, ogni Soggetto e di conseguenza ogni cultura, ogni arte dipendono da ciò che avviene in questo luogo dell'Altro¹⁶. In architettura lo si nomina come il preesistente, in letteratura è la tradizione con cui si ha sempre a che fare, anche quando in alcuni momenti della storia si è cercato di distruggerla o di superarla. L'Altro è

¹⁵ A. Cucciolla, *Bauhaus. Lo spazio dell'architettura*, Edipuglia, Bari 1984, pp. 242-247; N.M. Schmitz, *Il design antropologico di Oskar Schlemmer*, in J. Fiedler-P. Feierabend (a cura di), *Bauhaus*, Könemann, Köln 2000, pp. 288-291.

¹⁶ J. Lacan, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, II, cit., p. 545.



6. Laboratori artistici Scultura Nicoli, Carrara (Foto ©Andrea Vierucci).

l'atmosfera in cui il soggetto vive: *aléthosphère* la chiama Lacan con un neologismo costruito a partire dal termine greco "verità", *alétheia*, letteralmente "assenza di oblio"¹⁷.

Se in veste di associazione impertinente tra la lettera e il suono il neologismo gioca sull'estensibilità dei confini segnici come matrice di metaforicità, questa formulazione non è soltanto linguisticamente felice ma anche del tutto aderente ad alcuni rapporti che l'individuo intrattiene con l'ambiente in cui vive. Entrando in questa atmosfera di cui il soggetto è una dimensione, un parametro da non cancellare, cerco di isolare che cosa sia un mito, se sia possibile evidenziare momenti specifici del suo uso nel bianco. "M'è indifferente se già altri, prima di me, abbia pensato ciò che io ho pensato", scriveva Wittgenstein¹⁸. L'originalità in questo senso è una tema squisitamente accademico. Il punto in questione spero sia non tanto l'originalità ma il sorgere di un nuovo modo di mettere a confronto saperi e questioni diverse, senza che un discorso debba

¹⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 187-204; cfr. Y. Pélissier, M. Bénabou, D. de Liège, L. Cornaz, *789 Néologismes de Jacques Lacan*, Epel, Paris 2002, p. 16.

¹⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1998, p. 23.

vincere sull'altro perché di ogni atto possiamo essere sicuri solo attraverso i suoi effetti. Infatti, come affermava Jacques Lacan nel 1970, “la verità può non convincere, il sapere passa in atto”¹⁹. Ecco questo atto: l'architettura dall'antico al contemporaneo, in cui attraverso varie tappe è passato in atto il sapere-mito del bianco, perché l'architettura dipende dal proprio tempo e il colore è la cristallizzazione della struttura della società ma anche degli individui che la compongono.

Il bianco in architettura è uno di quei temi che si propongono oserei dire quasi naturalmente da quando, dopo il contatto naturale con i colori nel mondo antico Mediterraneo, il nitore bianco della Grecità attraverso l'estetica di Winckelmann ha concorso dal tardo Settecento alla costituzione di un mito, secondo il quale bianco è esaltazione della forma, della luce, declinazione del bello, dimensione dell'irreale, distacco dal quotidiano²⁰. Immagine superstita e fantasma moderno, il bianco appare una presenza intensa nel presente contemporaneo: una costante che sembra far rivivere per il soggetto che ne commissiona la forma o ne fruisce l'ideale, “l'essenza dell'arte” diceva Winckelmann, non più attraverso l'imitazione ma nuovi oggetti sui quali di quello perduto si distende l'ombra dei suoi desideri:

Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi colmi di pianto l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di scorgere la sua immagine ancora sulla vela lontana, anche a me, come alla donna amata, resta solo l'ombra dell'oggetto dei miei desideri; ma tanto più forte è la nostalgia che essa risveglia dell'oggetto perduto, per cui io osservo le copie degli originali con maggiore attenzione di quanto farei se fossi in pieno possesso di quelli. Spesso ci accade come a coloro che vogliono vedere gli spiriti e credono di vederli dove non è nulla²¹.

¹⁹ J. Lacan, *Allocution de clôture du Congrès de l'École freudienne de Paris* (1970).

²⁰ Cfr. A. Prater, *Il dibattito sul colore*, in *I colori del bianco. Policromia della scultura antica*, a cura di F. Buranelli, Musei Vaticani, De Luca, Roma 2004, pp. 341-356.

²¹ J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, Abscondita, Milano 2007, p. 287.

Il mito antico del bianco, in quanto patrimonio fortemente radicato nell'immaginario collettivo, diventa nell'architettura moderna uno strumento comunicativo, un 'codice', che il soggetto moderno può facilmente fare proprio e misconoscere. Dal canto suo l'architettura è per un



7. Edificio del Bauhaus, Berlino, 1932.

aspetto una macchina mitopoietica e per l'altro un vero e proprio contenitore di miti. Il mito è naturale, spontaneo, mentre l'architettura è consapevole di inventare. Essa, come l'arte, si nutre del mito ma è costretta a possedere una consapevolezza che esso non ha. Michel Leiris sottolinea come l'incontro delle arti plastiche e del mito, al di là delle determinazioni di ordine storico o estetico, riposi sulla vocazione e il potere comuni di proporre una visione sintetica del mondo o dell'uomo. Riferendosi in particolare all'opera di Masson, afferma che egli usa il mito in modo emblematico, come un "modo di formulare, a uso proprio e degli altri, la condizione dell'uomo o [...] il suo destino"²². Il mito in un quadro è esplicazione figurata di un meccanismo che governa l'universo o proiezione lirica di una delle dominanti del nostro destino: "si tratta di una conoscenza affettiva dove le immagini caricate di emozioni vengono in primo piano"²³. Si ha la coscienza di appartenere a una tradizione e si ha la convinzione che il passato venga modificato dal presente, rovesciando il più abituale punto di vista secondo cui il presente trova la propria guida nel passato.

Qualche esempio. 1933, IV Congresso del Congresso Internazionale di Architettura Moderna. Vennero tracciate le linee guida che costituiscono la base per la stesura della Car-

²² M. Leiris, *Mythologies, Catalogue de l'exposition "André Masson"*, Musée des Beaux-Arts, Nîmes 1985, p. 126.

²³ *Ibid.*

8. Laboratori artistici Scultura Nicoli, Carrara (Foto ©Andrea Vierucci).



ta di Atene. Il Congresso si svolse a bordo del *Patris II* in navigazione da Marsiglia ad Atene ed è quindi naturale che la discussione sulla città funzionale fosse intercalata con il dibattito sull'architettura del Mediterraneo. La modernità e l'antichità classica ripresero così il dialogo, interrotto dalle avanguardie del Novecento che avevano distrutto l'idea che nel passato letterario, ad esempio, si potesse ricercare la verità: si affermò invece l'idea del nuovo che prevale sull'antico in virtù del suo valore di innovazione. Eppure già negli anni Venti, con il "ritorno all'ordine", veniva proposta l'idea del tempo come un cerchio ininterrotto, in cui antico e contemporaneo potevano saldarsi.

Conclusosi, l'itinerario compiuto dai razionalisti italiani e da Giuseppe Terragni nel Peloponneso e nelle isole greche si configura come un viaggio alla ricerca dei frammenti dell'antico: per imparare, per ri-scoprire il pieno possesso delle forme veicolate dal bianco²⁴. Il Mediterraneo, spazio mitico di una geografia sacra, mare "nel mezzo di quelle

²⁴ Cfr. A. Novati, A. Pezzola, *Il mutevole permanere dell'antico. Giuseppe Terragni e gli architetti del Razionalismo Comasco*, Araba Fenice, Boves 2012.

terre del mondo antico da cui trae origine la nostra civiltà europea”²⁵.

In questo spazio il mito appare come un oggetto privilegiato dalla permanenza di cui è testimonianza e dalle variazioni alle quali si presta che possono essere considerate come emblematiche di un'epoca²⁶. Penso con curiosità a Mies van der Rohe che, costretto a lasciare la città di Dessau e chiudere il Bauhaus, affittò una fabbrica di telefoni a Berlino per riaprire la sua istituzione: “Affittai questa fabbrica, che era orribile e nera. Lì iniziammo a lavorare, tutti noi, ogni studente. Molti americani che erano con noi si ricorderanno che pulimmo a fondo tutto e dipingemmo ogni cosa di bianco. Era una fabbrica solida, sapete, semplice, ridipinta, pulita e magnifica”²⁷.

L'antico non è un inventario di archeologi, un catalogo di sculture o una biografia di uomini illustri e tanto meno un *corpus* chiuso di miti, forme, testi da riprodurre. È un mondo certo chiuso ma modificato dall'occhio di chi lo guarda. È sempre una ricostruzione in parte immaginaria e non solo l'oggetto di un sapere positivo. È su questo immaginario per quello che ne è del soggetto che vorrei tornare a porre l'attenzione. Rendere presente l'antichità, inventarla, è anche tradirla ma nelle forme di questo tradimento appaiono i tratti di una identità. Lo studio delle scelte, le motivazioni ideologiche o le reticenze degli artisti, del pubblico fanno percepire l'immagine che un gruppo sociale vuole dare di se stesso. Queste antichità inventate, questi miti, non sono assenti nel xx secolo: Le Corbusier andò a meditare sull'Acropoli nel 1911 e gli artisti degli anni Venti fondarono la loro arte su un nuovo classicismo.

I complessi rapporti tra la moderna civiltà occidentale e l'eredità del mondo classico possono essere illustrati anche attra-

²⁵ P.G. Sansonetti, *Il Mediterraneo, uno spazio mitico*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 33.

²⁶ Cfr. S. Ballestra-Puech, *Le mythe des Parques dans l'art européen*, in P. Hoffmann, P.L. Rinuy, A. Farnoux (a cura di), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Press de l'ENS, Paris 1996, pp. 203-220.

²⁷ L. Mies van der Rohe, *La fine del Bauhaus*, in *Gli scritti e le parole*, a cura di V. Pizzigoni, Einaudi, Torino 2010, p. 138.

verso il lessico. Le differenti percezioni del colore hanno origine sia nelle distinzioni naturali sia in quelle soggettive e sociali. Questa assenza di fissità è ribadita dall'etimologia, che sottolinea interferenze tra forme e senso. Il latino classico possiede due aggettivi di base per nominare il bianco, non completamente sinonimici. Non era la stessa cosa dire *albus* e *candidus*²⁸. Il loro uso era perfettamente differenziato dalla loro differente luminosità²⁹. Infatti, *albus* è il bianco opaco, sprovvisto di quello splendore proprio del *candidus*, il bianco luminoso. Ma *albus* designa il bianco dei pittori ed è usato nelle formule proverbiali (come *avis alba*, *alba linea*, *albis dentibus*), per i nomi di piante e di minerali o prodotti. *Candidus* invece è stato dall'inizio usato per indicare unicamente il bianco brillante e poi il suo uso esteso a tutti i bianchi luminosi e a tutti i bianchi valorizzati sul piano religioso, simbolico, sociale³⁰. La questione della luminosità è un fenomeno in rapporto strettissimo con il colore ed è stato asserito come questo provenga dall'articolazione della luce e dal modo in cui questa venga percepita dall'osservatore³¹. Gradazioni dell'*aléthosphère*, distinzione anche tra luce e tenebra, classificazione etica per eccellenza tra bene e male, distanza tra ciò che è originale e riprodotto, vero e falso.

Un salto cronologico. Sabina Spielrein nel 1923 ritornò con la famiglia in quella Russia che già aveva conosciuto le importanti espressioni del costruttivismo e del suprematismo, e assieme a Vera Schmidt fondò un asilo infantile a Mosca, chiamato "l'Asilo Bianco" (*Detski Dom*) dal colore con cui le pareti e i mobili erano dipinti. L'istituto era coerente con l'atmosfera post-rivoluzionaria e cercava di far crescere uomini nuovi per una società nuova. Esso venne però chiuso tre anni dopo dalle autorità sovietiche, con l'accusa di praticare principi educativi contrari alla dottrina del partito, sebbene

²⁸ J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Librairie Klincksieck, Paris, 1946, pp. 25-38.

²⁹ Servius, *ad G. III*, 82: "aliud est candidum esse, id est quidam nitenti luce perfusum, aliud album, quod pallori constat esse vicinum".

³⁰ M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris 2008, pp. 27-29.

³¹ Cfr. J. Fontanille, *Sémiotique du visible*, PUF, Paris 1995.

Stalin iscrisse all'Asilo Bianco, sotto falso nome, anche il proprio figlio Vasily. L'asilo bianco, fondato da Vera Schmidt, rappresenta un esperimento ambizioso, basato su fondamentali enunciati psicanalitici, in cui non smise mai di credere: i bambini venivano fatti crescere in assoluta libertà, senza alcuna forma di educazione autoritaria, per aiutarli a diventare uomini veramente liberi³².

Torniamo al lessico. Dalla radice indoeuropea *cand-, invece, il latino ha tratto due forme verbali, *candēre* e *candere*: la prima segna lo stato di “essere infiammato”, la seconda l'azione, “infiammare”. Da *candēre* deriva *candor* e *candidus*. Il significato di bruciare è completamente sparito da *candidus* ma spesso il latino usa *candēre* per un metallo incandescente e *candidus* per i latini doveva avere il senso della luminosità della fiamma, la luce abbagliante del metallo durante la fusione e le sue qualità sono assunte a termine di confronto rispetto alla bellezza fisica femminile e maschile³³. *Candidus*, in particolare, segna il rapporto tra il colore dell'oggetto e noi, esprime oltre alla sua qualità pura, il sentimento sempre migliorativo che suscita. Come per gli altri colori, esistono varietà di bianco per differente luminosità e intensità perché per gli antichi vi è un'associazione costante tra sensazioni e sentimenti umani, per cui il bianco è anche la gioia e lo scuro il colore della tristezza. Soprattutto il colore è percepito nelle variazioni della



9. Cave di marmo, Carrara (Foto ©Andrea Vierucci).

³² M. Amman Gainotti, P. Schiavulli, *Psicoanalisi e educazione: il lavoro di Vera Schmidt e di Sabina Spielrein nell'asilo sperimentale di Mosca (1921-1925)*, “International Journal of Psychoanalysis and Education”, IV, 2 (9), 2012, pp. 27-39

³³ L'opposizione tra *albus* e *candidus* è rimasta nell'italiano del primo Novecento, secondo N. Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Bietti e Reggiani, Milano, 1922, p. 142: “albo, bianco pallido; candido, bianco lucido”.

sua qualità: al grado di luminosità del colore corrispondono variazioni di intensità, chiamate tinte.

In realtà nella natura il colore non si presenta mai sotto la forma assoluta che riveste la concezione scientifica. Ogni colore conosce deformazioni evidenti. I colori ottici del fisico e i pigmenti degli artisti agiscono con esiti diversi e le indagini di Newton hanno trasformato il concetto di colore in un'identità scissa. Poco importa.

L'immagine non è mai pacificata e banale: ogni immagine artistica realmente riuscita non si riduce ad un contenuto univoco, a una sola interpretazione possibile, ma apre indeterminatamente al pensiero inappagabile di fronte ad essa. L'osservatore viene interpellato e costretto a un'interrogazione che non ha fine, perché comprendere un'immagine significa sempre metterla in rapporto e confrontarla con altre innumerevoli, diffuse nella storia³⁴. Così appaiono le forme architettoniche: dispositivi di comprensione e di reazione in grado di penetrare l'orizzonte posto di fronte attraverso i suoi punti di frattura. Le immagini sono sopravvivenze in cui “il Già-stato incontra l'Adesso per dare origine a un bagliore”, lampi di luce che – come le lucciole di Pasolini – illuminano a intermittenza perché in esse pulsa la tensione della storia³⁵.

Gli aspetti del mito del bianco sono molto più dei lati e delle facce delle cose: si risolvono in veri e propri oggetti architettonici, che possono essere denominati con nomi. Il colore, oggetto di indagine fenomenologica, non è qualcosa che possa essere analizzato in termini fisici o chimici ma come esperienza: il colore è evidenza della forma? Non possiamo immaginare un oggetto senza colore ma il bianco che appare nel campo visivo appare idoneo per parlare del rapporto tra il soggetto, il soggetto dell'inconscio, quello che parla e agisce a nostra insaputa, e l'Altro, il luogo del simbolico, il tesoro dei significanti secondo Lacan, quello a cui attingiamo per

³⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Einaudi, Torino 2006.

³⁵ G. Didi-Huberman, *Come lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 38.

dire chi siamo e come vediamo il mondo, la nostra atmosfera di verità.

Potremmo dire con Lacan che “l'uomo nasce in un bagno di linguaggio. Questo bagno di linguaggio determina l'uomo già prima della nascita”³⁶. Quasi a sottolineare che l'umanità stessa dell'uomo si struttura a partire dalla preesistenza della parola, di una sonorità significativa intesa non come strumento di espressione o in quanto *medium* della comunicazione, ma come discorso dell'Altro, trama simbolica entro cui si viene al mondo. Trama, ordito, stoffa, tessuto linguistico. L'uomo è fatto di parole: basterebbe questa frase a chiarire i confini dell'indagine psicoanalitica. Tale affermazione, che attraversa da parte a parte il pensiero di Lacan, nella sua semplice brutalità ci mette sulla strada del soggetto, ci introduce all'enigma di cosa significhi parlare, o meglio, essere un “essere parlante ” in quanto parlato.

Nella perentorietà di questo assunto, oltretutto strutturale nel discorso lacaniano, s'intravede già la dimensione oscura del rapporto che lega il soggetto al linguaggio, la misura della sua articolazione, di coabitazione spaesante. Ed è questa dialettica che Lacan introduce nella nozione di soggetto, la dimensione del rapporto uomo e linguaggio, uomo e colore. Sì, perché il colore appartiene a una struttura simbolica, è una marca non solo del gusto ma anche del desiderio. Non sappiamo perché ne preferiamo uno all'altro ma constatiamo che abbiamo preferenze, istintive o meglio desideranti.

Il mito è elemento strutturale del soggetto: è allo stesso tempo la sua lingua, la sua interpretazione e il suo immaginario. Come narrazione delle grandi vicende dell'immaginario di un popolo o piccolo romanzo familiare, è stato spesso accarezzato dalla psicoanalisi per dare immagine e figurabilità alle vicende dell'inconscio che Freud, seguendo Goethe, aveva definito un filo rosso. Il mito è inteso dagli psicanalisti come una



10. Roberto Faenza, *Prendimi l'anima* (ITA, 2003), scena con interno dell'asilo bianco di Sabina Spilrein.

³⁶ J. Lacan, *Piccolo discorso all'ORTF*, in Id. *Altri scritti*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 223.

metafora, una messa in scena di vicende umane universali, talora inconfessate più spesso indicibili. Anche il soggetto ha a che fare con un momento mitico, costitutivo dell'esperienza umana, che parte dalla dimensione immaginaria. Si tratta di un atto inaugurale in cui il soggetto impatta la propria immagine come proveniente dall'esterno, la incontra come qualcosa che gli si fa avanti dal mondo. Su questa immagine il soggetto deve costruire il proprio Io; per questo gli serve un nome e lo sguardo dell'Altro che stabilisca un legame tra quell'immagine "altra", riflessa dallo specchio, e il sentimento di sé. In questo momento inaugurale il reale del corpo si lega all'immagine grazie al gesto simbolico della parola che lo nomina. Immaginario, Simbolico, Reale: tre registri-dimensioni-consistenze del soggetto che Lacan lega alla forza dell'immagine, della parola e del corpo e che trovano rispondenza nella definizione di mito letterario, secondo la proposta di Philippe Sellier e Pierre Brunel: "logica dell'immaginario, fermezza dell'organizzazione strutturale, impatto sociale e orizzonte metafisico o religioso dell'esistenza"³⁷. Vale a dire che il mito è un insieme narrativo dal carattere fortemente simbolico, per il suo legame con il trascendente, consacrato nell'uso da una solida tradizione letteraria che, senza snaturarne gli elementi identificativi essenziali, rivela la dinamicità e la polisemia del racconto, rinnovandone di continuo il valore.

Capace di operare quella metamorfosi radicale dell'arte quando lascia l'iniziativa alla parola, l'Altro è il nostro equivalente fantastico e miticizzato, sguardo che precede il soggetto e al quale il nostro è costantemente indirizzato. L'Altro è lo spazio dell'iscrizione o della registrazione simbolica delle nostre parole, che si traducono anche nei modi in cui si organizza la vita, con i suoi colori, le sue architetture, i suoi linguaggi, la sua arte, insieme a tutti quei dettagli che rendono unico il modo in cui una collettività vive la propria presenza nel tempo e ne

³⁷ La definizione è di Ph. Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, "Littérature", 55, ottobre 1984, pp. 112-126; cfr. P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Monaco 1988.

declina l'espressività. Leggere un mito, rivelarne la forma, riconoscerne gli episodi, anche quelli più assurdi, significa volare nella sua atmosfera, esservi immersi come in una narrazione e non semplicemente guardarla "riconoscendo la necessità di tutti gli episodi, anche quelli più assurdi – come la psicoanalisi, aggiungo io – e la loro concatenazione"³⁸.

Si potrebbe dire che l'uso del colore costituisce una regola simbolica da inventare a ogni istante, a ogni epoca. perché fa emergere nell'uso rappresentante l'energia propria di intensità sentite. "Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie della città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento", gridava Adolphe Loos³⁹. Parole di altri tempi? La narrazione, il mito, le parole sono reti per agganciare la realtà e la stessa grammatica compositiva in architettura ha un'idea procedurale e un linguaggio che sono invenzione, un percorso sia al diritto sia al rovescio. Trama e ordito. Vorremo subito tornare riallacciati alla terra eppure ancora voliamo.

"Bruno-Blu-Bianco" esprimono esattamente le tre fasi dell'evoluzione dell'umanità e di tutte le sue azioni: scienza, arte, religione, tecnica e architettura.

BIANCO! Ecco il colore spirituale del nostro tempo, l'atteggiamento chiaro che dirige le nostre azioni. Né grigio, né avorio, ma bianco puro.

BIANCO! Ecco il colore della nuova epoca, il colore che significa tutta un'epoca: la nostra, quella della perfezione, della purezza, e della certezza.

BIANCO! Semplicemente⁴⁰.

Quello che Theo van Doesburg descrive è un programma estetico preciso piuttosto che un progetto di viaggio, risponde a una strategia di colonizzazione dello spazio da parte dell'io e

³⁸ Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 151.

³⁹ A. Loos, *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Torino 1992, p. 219.

⁴⁰ T. van Doesburg, *Verso la pittura bianca* (1930), in *Scritti di arte e di architettura*, a cura di S. Polano, Officina, Roma, 1979, p. 508.

delle sue memorie personali: la costruzione – *self-fashioning*⁴¹ – del mito di un colore ricavandolo dalle proprie esperienze, talora frammentarie e discontinue nella formulazione ma unitarie nel disegno.

Poiché la ricerca deve orientarsi verso una verità quanto più possibile intera, quella sul mito di questo colore implica nell'atto critico la coesistenza di termini diversi e in parte contraddittori: soggettività, come fedeltà al rapporto originario con la propria verità; oggettività, come capacità di calarsi nell'oggetto. Scrive Lacan:

Non perdiamo il filo. L'aletosfera si può registrare. Se qui aveste un piccolo microfono, vi colleghereste con l'aletosfera. E lo straordinario è che, se foste in un piccolo veicolo che vi porta verso Marte, potreste sempre collegarvi con l'aletosfera. [...] Ci vuole tempo per accorgersi di tutte le cose che la popolano, e questo vi farà introdurre un'altra parola. E anche questo sorprendente effetto di struttura, che fa sì che due o tre persone siano andate a spasso sulla Luna, credete pure che, per quanto concerne l'impresa, non è certo a caso se esse sono rimaste sempre nell'aletosfera⁴².

Trovarsi in aria, nell'*aléthosphère*, non è sempre rassicurante perché ci condanna non a una visione dall'alto ma a una visione prospettica, come quella dei piloti aerei, un occhio legato alla terra per ricavare la posizione e correggere la rotta, l'altro in esplorazione che, se correttamente eseguita, garantisce la discesa fino alla soglia del bianco, puro bianco.

⁴¹ Elemento funzionale, individuato da S. Greenblatt in *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1980, che attraversa i confini fra letteratura e soggettività e descrive il moderno "bisogno di sostenere l'illusione di essere i fattori determinanti delle nostre identità" (pp. 1-9).

⁴² J. Lacan, *Il rovescio della psicoanalisi*, cit., pp. 201-202.

La negazione del bianco in Grecia e a Roma

Maria Elisa Micheli

Bianco e colore: una premessa tra Roma ed Atene

La scoperta delle pitture della *Domus Aurea* dispiegò agli occhi dei contemporanei un mondo antico tutto percorso da colori, stesi sulle pareti di ambienti impressionanti che il quadro di Hermannus Posthumus datato 1536 sa rendere estremamente suggestivo, mostrando alcune figure munite di fiaccole mentre si apprestano a scendere nei “grottoni” della grandiosa residenza neroniana (fig. 1). Il dipinto è, fra l’altro, un incisivo documento delle tensioni ‘archeologiche’ nei primi anni del pontificato di Paolo III, sotto la colta supervisione di Latino Giovenale Manetti nominato il 28 novembre 1534 Commissario alle Antichità di Roma¹. Evocativo della struggente grandezza di Roma antica, è stato giustamente affermato che questo quadro trascende ogni genere nella complessa articolazione di un panorama concettuale della città, che non è dunque né topografico né mitologico né precursore dei *capricci* barocchi o rococò, ma neanche memorativo. Tangente, forse, alla tradizione iconografica dei *Trionfi sul Tempo*, il paesaggio è organizzato su un triplice percorso che, innescato da un tema letterario tratto da Ovidio (*met.* xv, 234-236), affianca – contemperandoli con dolente, ma coloristica consapevolezza – scenografici complessi monumentali in rovina a frustuli di membrature architettoniche ed a sculture sfigurate dal *tempus edax*. Il dipinto impone una duplice riflessione indotta tanto da un filtro letterario

¹ R.O. Rubinstein, ‘*Tempus edax rerum*’: a newly discovered painting by Hermannus Posthumus, “BM” (qui e di seguito le abbreviazioni dei periodici seguono l’*Archäologische Bibliographie*), 127, 1985, pp. 425-433.

se rivolta alla *vanitas*, quanto da uno pragmatico se mirata alla *historia*²; ma, com'è stato ben argomentato, mantiene soprattutto l'intento di promuovere la salvaguardia delle *antiquitates* di Roma, che sono selezionate per significativi campioni. Questi corrispondono in parte ai celebrati *mirabilia* della città, in parte ai *nobilia* presenti nelle prime collezioni urbane di antichità³; va notato peraltro come sia le sculture riprodotte, ben censite da Ruth Rubinstein, sia le architetture che si aprono sul fondo della tavola appaiano biancastre. Solo alcuni rocchi e le colonne integre delle fantasiose arcate sulla destra del dipinto presentano il fusto policromo, che vuole con tutta evidenza alludere al materiale impiegato; il colore "antico" – anche nelle variegiate tonalità e sfumature del bianco – è comunque suggerito ovunque, grazie ai frammenti in materia diversa (marmo e terracotta) che spuntano tra la vegetazione ed alle differenti tecniche edilizie impiegate nelle strutture in rovina. Le forme della classicità, ove usate come esercizio normativo, sono tuttavia sostanzialmente bianche: e lo dichiarano bene soprattutto le sculture, assunte quali referenti della cultura artistica del passato, benché rigenerate nel gusto e nel segno del presente.

È la scoperta di Ercolano e Pompei nella prima metà del Settecento che apre con maggiore forza ad un mondo antico vividamente a colori, quando intere pareti mostrano la volontà degli Antichi di vivere una vita che, nelle tematiche proposte, sembra svolgersi insieme ai miti; le scene sono spesso inserite entro partiti composti da rutilanti strutture architettoniche, che quasi annientano in un turbine policromo le espressioni bianche della plastica e dell'architettura reale sino ad allora conosciute. Guadagnano uno spazio che nella *querelle des anciens contre les modernes* porterà ad interrogarsi non solo sulle capacità concettuali ed espressive di entrambi, nonché sulla preminenza degli uni o degli altri, piuttosto sulle tecniche impiegate per realizzare le opere: nel caso appunto delle pitture, sull'encau-

² In generale: A. Schnapp, *Les ruines dans l'Antiquité classique*, in *Das antike Rom und seine Bild*, a cura di H.U. Cain, A. Haug, Y. Asisi, (Transformationen der Antike 21), Berlin 2011, pp. 115-137.

³ Elenco in S. Magister, *Censimento delle collezioni di antichità a Roma. 1471 - 1503*, "XeniaAnt", 8, 1999, pp. 129-204; Ead., *Censimento delle collezioni di antichità a Roma. 1471 - 1503. Addenda*, "XeniaAnt", 10, 2001, pp. 113-154.



1. Hermannus Postumus, *Tempus edax rerum*, 1536, Vaduz, Liechtenstein (da R.O. Rubinstein, 'Tempus edax rerum': a newly discovered painting by Hermannus Postumus, "BM", 127, 1985).

sto, noto dal testo di Plinio (*nat. xxv*, 149) e sperimentato al tempo da Caylus⁴. Verranno così guardati con non celata ammirazione i piccoli *pinakes* marmorei, dipinti, restituiti da Ercolano, in specie le giocatrici di astragali firmate da *Alexandros Athenaios*; ma temi e soggetti presenti nelle pitture 'campane', diffusi tramite disegni, incisioni a stampa e volumi, verranno soprattutto iterati sulle pareti e nell'arredo delle lussuose residenze pubbliche e private dell'aristocrazia di tutta Europa⁵, applicando un vocabolario comune e condiviso che si qualifica come esito di un'esperienza culturale collettiva.

Tuttavia, nel momento in cui si va modellando la scienza dell'antichità, le *antiquitates* in marmo – sculture e architetture

⁴ Sulle diverse tecniche e l'encausto, A. Freccero, *Encausto and ganosis: beeswax as paint and coating during the Roman era and its applicability in modern art, craft and conservation*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2002; sulla loro applicazione nel Settecento: B. Nicastro, *La riscoperta settecentesca della tecnica pittorica ad encausto e il caso dei falsi di Giuseppe Guerra*, "Ann-Ferrara", n.s. 4, 2003, pp. 293-316. In generale: *Le Comte de Caylus: les arts et les lettres, Actes du Colloque International*, cura di N. Cronk, K. Peeters, Université d'Anvers UFSIA-Voltaire Foundation, Oxford 26-27 maggio 2000, Amsterdam 2004.

⁵ Ad esempio, J. Miziolek, *Muse, baccanti e centauri. I capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia*, Instytut Archeologii, Warszawa 2010.



re – rimangono bianche, rispondenti ai canoni dell'imperante neoclassicismo. Questo sentire si riverbera nello statuto critico impostato da Winckelmann, che da un lato conduce all'assetto 'cronologico' della plastica antica, basato su un sistema stilistico, flessibile e recettivo all'inserimento di materiali anche di nuova scoperta; dall'altro, alla ricerca di un'estetica fondata sulla presunta eccellenza della cultura artistica greca, volgendosi a definire i parametri che decretano la perfezione di un'opera d'arte: questi sono desunti dai testi degli autori antichi, in particolare dalla sequenza di artisti tramandata da Plinio. Ci si muove pertanto entro la cornice complessiva di una preminenza attribuita ad un'arte greca immaginata più che militantemente praticata (fondamentale nella scultura sarà lo scioglimento del 'nodo' copia⁶), dove predomina appunto la categoria *marmoreus*, com'è spesso ricorrente nei testi classici per descrivere una bellezza che evoca, oltre al colore 'fisiognomico', anche quella caratteristica di algida perfezione propria della materia⁷. Sin-

⁶ Cfr. A. Anguissola, 'Difficillima Imitatio'. *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, "Studia Archaeologica", 183, 2012, pp. 25-38.

⁷ M. Bradley, *Colour as synaesthetic experience in Antiquity*, in S. Butler, A. Purves (a cura di), *Synaesthesia and the ancient senses*, Acumen, Durham 2013, p. 138.

tomatico al riguardo è il favore goduto a partire dalla metà del Settecento dalla colossale testa in luminoso marmo insulare della cd. Iuno Ludovisi (figg. 2-4): paragonata da Goethe a “un canto di Omero”, oggetto di un sonetto di von Humboldt⁸. Erano il volto calmo e privo di qualsiasi accenno di mimica, la serena altezza della fronte, la forma degli occhi e delle labbra con il superiore appena staccato dall’inferiore a conferire alla scultura speciali maestà, dignità e grazia, visualizzando



2, 3, 4. Calco della Iuno Ludovisi, Museo dei Gessi, Urbino (Foto L. Polidori).

l’essenza stessa della bellezza secondo il tracciato winckelmanniano. Sono qualità che incantarono pure Schiller e che, attraverso la valorizzazione della *charis* intesa quasi come una cifra per procedere nella critica d’arte, concorsero però a tracciare i modi di una nuova visione dell’arte antica e delle sue formule espositive, sì da mettere in rapporto dialettico la forza e le capacità rappresentative delle manifestazioni figurate con quelle della parola; la tensione ideale e l’educazione al gusto; la diagnosi di stile e la filologia testuale.

Taluni *virtuosi* iniziano quindi a procedere in una riflessione più circostanziata, che viene anzitutto confortata dall’esperienza autoptica; per quanto attiene all’architettura, questa poggia sulla scoperta del dorico quale si mostrava nelle imponenti architetture della Magna Grecia e della Sicilia, ormai tappe d’obbligo nel percorso del *Grand Tour*, che scuotono alquanto – anche sotto il profilo materico – il ‘mito’ del bianco. Alla magnificenza delle architetture antiche di Roma, ben propagandate nella cultura moderna da trattati scientifici e da un complesso sistema ‘multimediale’ sostenuto da modelli in scala

⁸ H. von Heintze, *Juno Ludovisi*, “Opus Nobile”, 4, 1957, pp. 3, 7.

dei principali edifici⁹ e da stampe d'arte, vengono ora affiancandosi (e contrapponendosi) la solennità, l'armonia ed il ritmo di partiture e proporzioni delle strutture antiche restituite dal mondo greco. I monumenti di Atene si manifestano alla cultura occidentale grazie ai superbi volumi di Stuart e Revett, che non trascurano di appuntare indicazioni circa la presenza del colore nelle architetture superstiti della città, pazientemente censite, rilevate e commentate. Ai primi dell'Ottocento la ricognizione ai resti del Partenone, dove si poteva accedere tramite scale e ponteggi, – situazione resa viva, ad esempio, da un disegno acquerellato di Sir William Gell (fig. 5) – portò a notare ogni particolare ed a riconoscere la presenza di labili tracce di policromia e doratura in alcune finiture¹⁰. Ispezioni recenti hanno confermato l'esistenza in tutto il monumento di una contenuta pittura che si allontana dalle norme dell'età arcaica, poiché viene dismessa la funzione decorativa del colore a favore di un suo ruolo di rinforzo teso a modellare la forma plastica, secondo modalità operative (e concettuali) che agiscono nel segno di una nuova estetica¹¹.

Nella prima metà del XIX secolo rimase comunque vincente il fatto che l'apprezzamento complessivo della struttura partenonica si conformava ad un radicato paradigma architettonico coevo, in cui l'adozione e l'integrazione di 'linee semplici e pure' nella contemporaneità risultavano gli strumenti primi per veicolare il primato di un classicismo tanto visivo quanto contemplativo¹². È comunque un classicismo sostanzialmente bianco, qual è quello che viene riproposto nella residenza di

⁹ Cfr. V. Kockel, *Plaster Models and Plaster Casts of Classical Architecture and its Decoration*, in F. Frederiksen, E. Marchand (a cura di), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 419-433.

¹⁰ F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon: Katalog und Untersuchung*, I-II, Zabern, Mainz 1967, I, pp. 71-129; II, tav. 146; A. Zambon, *Le premiers voyageurs et la dorure du Parthénon: mise au point sur une controverse ancienne*, "RA", 2012, pp. 41-61.

¹¹ V. Brinkmann, *La sobria policromia delle sculture del Partenone*, in *I colori del bianco. Policromia della scultura antica*, Musei Vaticani, De Luca, Roma 2004, pp. 151-156.

¹² V. Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760*, Oxford University Press, Oxford 2009.



5. Disegno acquerellato di Sir William Gell riprodotto il Partenone, Londra, British Museum (da F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon: Katalog und Untersuchung*, II, Zabern, Mainz 1967).

von Humboldt a Tegel¹³, trasformata in villa-museo nel progetto di Schinkel, dove forme architettoniche compatte e lineari sono unite a calchi in gesso (bianchi, ovviamente) di originali antichi, scenograficamente disposti nei diversi ambienti. Molti gessi erano tratti dai cicli scultorei che all'epoca si andavano scoprendo in Grecia: ed è particolarmente espressiva la voluta giustapposizione dei rilievi del tempio di Apollo Epicurio a Bassae con quelli partenonici¹⁴, che si inserisce entro le coordinate di un complesso programma filosofico¹⁵ incentrato sulla "Totalität in der menschlichen Natur". Questi ultimi materiali, tra l'altro, andavano soppiantando i *nobilia opera* romani nel vivace dibattito sugli stili dell'arte greca che, provvedendo a mettere in discussione l'organigramma winckelmanniano, investiva i circoli intellettuali di tutta Europa tesi ad imbastire la costruzione di un nuovo dialogo con una Grecia antica, ora

¹³ M. Kiefer, *Schinkel, Wilhelm von Humboldt und die Villa in Tegel. Der Bauherr als Thema architektonischen Darstellens*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 29, 2002, pp. 267-294.

¹⁴ Su Goethe e il fregio di Bassae ancora: M. Wegner, *Goethes Anschauung antiker Kunst*, Mann, Berlin 1949, pp. 36, 39, 44-48, spec. p. 47; in generale, sul dibattito suscitato dal tempio di Apollo Epicurio sintesi in R. Casanova, J. Egea (a cura di), *Et in Arcadia: a re-embodiment of the frieze of the temple of Apollo Epikourios at Bassai*, East & West publishing, London 2012.

¹⁵ U. von Heinz, *Humboldts Gipse*, in *Festschrift für Max Kunze. Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute*, Mainz 2011, p. 197, figg. 3-4.

scoperta e vissuta. Ma è una Grecia a colori già nel saggio di Quatremère de Quincy su *Le Jupiter Olympien* uscito nel 1814, in cui ci si interroga esplicitamente sulla policromia nella statuaria di età classica secondo una visione dinamica e relazionale dell'antichità; nella realtà monumentale, accenni colorati si andavano senz'altro recuperando nelle terminazioni di talune stele funerarie in marmo raccolte in Attica da Stackelberg (fig. 6), la cui conoscenza – anche in ambiente romano – era avvenuta tramite disegni che venivano apprezzati, per motivi diversi, sia da artisti sia da studiosi: così Ingres guarderà al loro pregio artistico, mentre Gerhard al loro valore documentario.

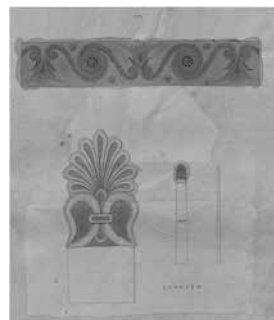
Nell'agosto 1815, quando gli Egineti arrivarono a Roma¹⁶ per essere restaurati ed irrupero con forza nel dibattito culturale europeo, venne registrato che le sculture conservavano tracce di policromia nonostante che 'marmi antichi' a colori apparissero alquanto stridenti e lontani tanto dal gusto contemporaneo, segnato dalle opere di Canova e Thorvaldsen, quanto dalle speculazioni rivolte alle produzioni plastiche antiche. La ripresa tardo-ottocentesca degli scavi nell'isola, che portò alla luce il tempio di Aphaia, ebbe in Adolf Furtwängler un convinto assertore della policromia dell'intero edificio: convinzione che volle concretamente tradotta nella realizzazione di un modello del tempio in scala, a colori, esposto nella Gliptoteca di Monaco insieme alle sculture frontonali. Il dato 'colore' era ormai entrato nell'indagine archeologica e le domande riguardavano semmai con quali mezzi ed in quale forma le pitture fossero state realizzate ed applicate su sculture ed architetture litiche¹⁷. Del resto i rinvenimenti sull'Acropoli di Atene (dalla cd. colmata persiana) andavano confermando l'esistenza di un mondo arcaico a colori (che peraltro trovava un corrispettivo anche nelle scoperte effettuate a Roma e nel Lazio arcaico): il cd. Barbablù è, forse, per la scultura architettonica l'esempio più eclatante, così come nella plastica votiva la Kore con peplo, la cui restituzione – che è possibile seguire agevolmente fin dalla sua venuta alla luce attraverso le diverse

¹⁶ R. Wünsche, *Il colore ritorna*, in *I colori del bianco*, cit., pp. 13-28.

¹⁷ H. Bankel, *Modelli policromi del tempio tardo-arcaico di Aphaia a Egina*, in *I colori del bianco*, cit., pp. 91-106.

realizzazioni attuate tramite ‘vantaggiosi’ calchi in gesso¹⁸ – non è comunque univoca. Rinvenimenti successivi hanno pienamente confermato l’uso insistito della cromia sia nella scultura (la *kore Phrasikleia*, ad esempio) sia nell’architettura, non per il solo periodo arcaico, e su prodotti di genere e funzione diversi, sebbene il colore sia stato ovviamente applicato secondo formule stilistiche, soluzioni formali e modalità tecnico-operative variegata, in coerenza con le sperimentazioni praticate in contesti geo-culturali anche lontani fra loro; tuttavia, l’interrogativo sulla policromia è man mano uscito dalle tensioni scientifiche primo-novecentesche.

La questione ‘colore’ nelle sculture e nelle architetture del mondo greco e romano è tornata con vigore alla ribalta alla fine del ventesimo secolo, e soprattutto agli inizi del secolo successivo, sottoposta all’attenzione non soltanto di specialisti, ma di un pubblico più allargato attraverso mostre (a Monaco, Berlino e in Vaticano), che hanno innescato nuove ricerche le quali spingono, per paradosso, a negare quasi ovunque il paradigma – già vincente – del bianco¹⁹. Sono state ben valutate le diverse declinazioni della colorazione praticate in antico; tuttavia gli esperimenti attuati, che tengono conto sia dei pigmenti impiegati sia del significato che ogni colore porta in sé entro uno specifico ambito culturale, sottacciano l’elemento ‘luce’ e tutto quanto si riferisce al – pur modesto – interrogativo posto dall’illuminotecnica antica. Eppure questa doveva rivestire un ruolo non secondario (e sul quale oggi ci si inizia ad interrogare), quanto meno da tenere presente in relazione alle modalità di percezione e di fruizione di contesti ed oggetti. Di questi ultimi va anche considerato, in riferimento agli effetti cromatici proposti (ricchi di ‘impalpabili’ implicazioni), e che prescindono dalla colo-



6. O.M. von Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen*, Berlin 1837, tav. VI.

¹⁸ V. Brinkmann, *Fanciulla o dea? Il mistero della “Kore del peplo” dell’Acropoli di Atene*, in *I colori del bianco*, cit., pp. 67-78. Cfr., in generale, anche V. Manzelli, *La policromia nella scultura greca di età arcaica*, Roma 1994.

¹⁹ In generale: *I colori del bianco*, cit.; V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Hirmer Verlag, München 2010.

ritura, l'uso di materiali differenti: basti pensare ai colossi crisoelefantini che, grazie all'impiego di oro, avorio, pietre preziose, paste vitree, stucco, riuscivano ad evocare visivamente ai devoti l'aspetto brillante e luminoso costitutivo della divinità, richiamandone le qualità spirituali ed inscenando al contempo una vera e propria epifania²⁰.

Impostato e ben recepito il nodo critico della policromia, intesa come strumento imprescindibile nella definizione del mondo classico ed indagata soprattutto sotto il profilo tecnico-materico, si dovrebbe ora appuntare l'attenzione su altri aspetti, che si legano al problema della percezione dello spazio e della sua articolazione (funzionale e semantica) come pure del suo 'popolamento', attuato con indicatori variati e variabili nel tempo²¹, definitivamente policromi. È, quindi, un problema che si presenta ben più complesso e sfaccettato di quanto non manifesti nello studio sull'assetto topografico antico l'apparentemente semplice dicotomia tra cartografia e 'visione odologica'. Per un corretto avvicinamento alla questione sia per la Grecia che, successivamente, per Roma si pone anzitutto la necessità di organizzare diacronicamente le testimonianze disponibili; di analizzare generi e funzioni, posto che non è unico il modo di disegnare, modellare ed anche guardare al paesaggio (ed al paesaggio animato, in particolare); di affrontare un'indagine linguistico-concettuale; il tutto – sarebbe auspicabile- prima di delineare mappe mentali e fattuali. In questa linea d'indagine il colore può ben rientrare come un elemento di particolare significato, dal momento che è presente nelle architetture e nelle sculture secondo precise linee di indirizzo che sono intimamente legate al luogo, al tempo ed all'azione e che in parte vengono a corrispondere al concetto aristotelico di *eusynoptos*.

²⁰ B.S. Ridgway, *Cult Images and their Media*, in J. Barringer, J. Hurwit (a cura di), *Periclean Athens and its legacy: problems and perspective*, Austin 2005, pp. 111-118.

²¹ Cfr. anche A. McMahon, *Space, sound and light: toward a sensory experience of ancient monumental Architecture*, "AJA", 117, 2013, pp. 163-169.

Roma ed i suoi colori nei marmora

Partendo da questa base, vorrei pertanto concentrarmi su Roma ed in dettaglio sui suoi colori come questi emergono nelle architetture e negli *ornamenta* che ad esse si uniscono, seguendoli attraverso il processo di marmorizzazione attuato in città nel corso dei secoli. Dunque, vorrei prendere in considerazione un sistema – bianco e policromo – ottenuto mediante l'impiego di uno stesso materiale, ma di differenti caratteristiche, qualità e tonalità²², peraltro ben conosciute già ai *Lapidari* tardo-antichi. E vorrei tentare di mettere in rapporto un tale processo, che si sa bene è di lunga durata ed investe aspetti antropologici ampi (socio-economici, socio-culturali etc.), all'applicazione del concetto di *decorum*, ossia di convenienza, così come questo si può desumere dalla trattatistica classica e come oggi viene, almeno in parte, interpretato dalla storiografia critica. Nella relazione tra emittente e pubblico/destinatario si dichiara infatti la funzione comunicativa del messaggio attuato attraverso i monumenti, che è *consentaneum* al tempo, al luogo, alle attività, ai committenti ed ai fruitori. Argomento non secondario, che a questo aspetto si collega, è pertanto la percezione che i Romani avevano della loro città quanto meno sotto un duplice aspetto: visivo e culturale.

Due lavori recenti, di Bravi e Rutledge²³, pur con diversità di taglio, affrontano il nodo della costruzione, ristrutturazione e trasformazione degli spazi cittadini mediante adattamenti selettivi o integrativi di monumenti e opere d'arte (greche per lo più), pensati sempre in rapporto dialogico con i destinatari. Monumenti e *nobilia opera* segnano infatti il tessuto urbano in modo da rendere Roma ricettacolo e vetrina della storia, dal momento che marcano le tappe di un duro, ma *felix* (ovviamente, dalla prospettiva romanocentrica) processo di ap-

²² In quest'ambito è stata fondativa la mostra sui marmi colorati celebrata a Roma nel 2002-2003: *I marmi colorati della Roma imperiale*, a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro (Mercati di Traiano, Roma, 2002-2003), Catalogo della mostra Marsilio, Venezia 2002.

²³ A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, "Bibliotheca Archaeologica", 28, 2012; S.H. Rutledge, *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting*, Oxford University Press, Oxford 2012.

propriazione dell'ecumene. *Imagines loquentes*, tese a suscitare nell'osservatore nessi e richiami secondo precise direttrici d'attenzione, celebrano con una sapiente regia comunicativa gli avvenimenti vissuti da tutto il popolo romano e contribuiscono alla costruzione di un comune sentire in cui *virtutes* astratte ricevono conferma dalle *res gestae*, tanto nei luoghi consacrati agli dei quanto in quelli di civile frequentazione. Una coreografia d'*élite* parla ad una massa variegata di fruitori per il tramite della cultura secondo una tensione ideale che punta a porre i tasselli-base per modellare forme e contenuti di una nuova identità collettiva, rendendo la città stessa testo e fonte di conoscenza del suo passato. È un passato, certamente 'indirizzato' e che, nel volgere del tempo, subisce sostanziali trasformazioni nelle modalità di presentazione, giocate appunto sulla disposizione spaziale e funzionale di monumenti ed arredi, ai quali si legano determinati significati: un sistema in movimento, dunque.

Id quod decet può essere quindi una chiave interpretativa per avvicinarsi con una qualche verisimiglianza alle norme della percezione visiva e concettuale romana; infatti, la fruizione più ampia dei contesti (intendendo l'insieme coeso di monumenti ed arredi) risulta fortemente interrelata – e condizionata – al carattere degli spazi ed alle attività comuni che vi si svolgevano. Esempio a questo proposito è il passo celeberrimo di Vitruvio (7, 5,4 – 7, 7,6) circa l'*indecentia* cui avevano dato prova gli abitanti di Alabanda in Caria (definiti appunto *insipientes*), poiché, contrariamente alle aspettative, avevano ornato il foro con statue di atleti mentre avevano decorato il ginnasio con immagini di oratori²⁴: dunque, senza tenere conto del *decorum*, cioè dell'adeguatezza e della coerenza tra le immagini ed i luoghi della loro destinazione. La qualità dei luoghi, la selezione degli arredi e le loro modalità espositive, sostenuti dall'*habitus* etico ed estetico dei committenti, costituiscono dunque un bi-

²⁴ A. Anguissola, 'Difficillima Imitatio', cit., p. 134; A. Bravi, *Ornamenta Urbis*, cit., pp. 18-20. Va sottolineato che l'*insipientia* è attribuita agli abitanti di Alabanda dalla prospettiva romana in relazione al *decorum*; resta ovviamente da chiedersi se non fosse 'altra' la categoria collettiva di 'appropriatezza' per i cittadini della *polis* caria.

nomio inscindibile e comunicano il significato di monumenti ed arredi secondo direttrici di fruizione condivise. I destinatari, in accordo con quanto proposto dalle elaborazioni critiche di Hölscher²⁵, vengono coinvolti su più livelli d'attenzione, in cui entrano in gioco *contemplatio* ed *admiratio*. Al principio di appropriatezza dell'opera, che deve essere *belle posita* entro uno spazio sociale adeguato (*aptum*), come dicono Cicerone (*orat.* 70-72) e Livio (25, 40, 1-3), si proporzionano dunque le sue intenzioni e la sua forza comunicativa che ne attivano il riconoscimento: le sue qualità semantiche e relazionali dipendono di fatto dalle convenzioni del sistema socio-culturale che ora la mette in uso, applicando una trama di adattamenti, allusioni ed alterazioni.

Tutti questi elementi implicano una progettazione minuziosa di luoghi, edifici ed arredi che avrebbe potuto venire visualizzata sia alle maestranze sia alla committenza mediante modelli in scala ridotta dei progetti in via di realizzazione: in questa accezione, ad esempio, potremmo interpretare il modellino frammentario in marmo lunense recuperato ad Ostia, che riproduce un tempio prostilo, tetrastilo, pseudoperiptero, in origine completo anche in elevato (fig. 7) come indicano i fori realizzati alla base delle colonne per inserirvi i perni degli elementi probabilmente lignei²⁶. Il suo rinvenimento nella sede del collegio degli Augustali, cui facevano capo gli esponenti delle principali corporazioni di Ostia non ultima quella dei *fabri tignuarii* incaricati dell'edilizia cittadina, ed il calcolo accurato delle misure spingono a ritenere con Pensabene che possa essere servito proprio per erigere un edificio reale, benché resti, comunque, molto vago il suo possibile riconoscimento in una determinata *aedes* dell'antica Ostia. Ad una costruzione reale, piuttosto che a una dedica votiva o a un dono di prestigio o a un *souvenir* a carattere forse religioso, rinvia anche il grande plastico in marmo lunense per uno stadio rinvenuto a Villa Adriana in un ambiente situato tra il Pretorio

²⁵ T. Hölscher, *Greek Styles and Greek Art in Augustan Rome: Issues of Present versus records of the Past*, in J.I. Porter (a cura di), *Classical Pasts. The classical traditions of Greece and Rome*, Princeton University Press, Princeton 2006, pp. 237-259.

²⁶ P. Pensabene, *Modello templare ostiense in marmo lunense dal collegio degli Augustali*, "RIA", s. III, 29-30, 1996-1997, pp. 148-151.

7. Plastico marmoreo di tempio: vedute dall'alto e laterale, Ostia Museo, Ostia (da P. Pensabene, *Modello tempore ostiense in marmo lunense dal collegio degli Augustali*, "RIA", s. III, 29-30, 1996-1997).



e le Grandi Terme, occupato dai marmorari dell'ultimo cantiere, come indicano numerosi scarti di pietra di lavorazione ed un'interessante matrice marmorea per base di colonna²⁷. Composto da due grandi porzioni non combacianti, unite a numerosi altri frammenti minori, l'edificio risulta pianificato in ogni dettaglio, sebbene non messo in opera nell'ambito della villa com'è ad oggi conosciuta. E se dovessimo mai cercare un complesso attuato all'epoca secondo tale planimetria (con due *sphendonai*) dovremmo guardare alla soluzione concretamente proposta ad Afrodisia; non dispiace, tuttavia, pensare all'imponente stadio di Atene con il suo ricco apparato scultoreo, nella ricostruzione patrocinata da Erode Attico²⁸.

²⁷ Il plastico è alto 90 cm. e lungo 172 cm. C. Caprino, *Plastico marmoreo di uno stadio nella Villa Adriana a Tivoli*, "RIA", s. III, 19-20, 1996-1997, pp. 113-126; Ead., *Matrice marmorea di base di colonna*, in *Rinvenimenti a Villa Adriana (Tivoli)*, "MonAl", serie miscellanea VI.1, 1999, pp. 23-35.

²⁸ M. Galli, *Die Lebenswelt eines Sophisten. Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus*, Zabern, Mainz 2002, pp. 16-26.

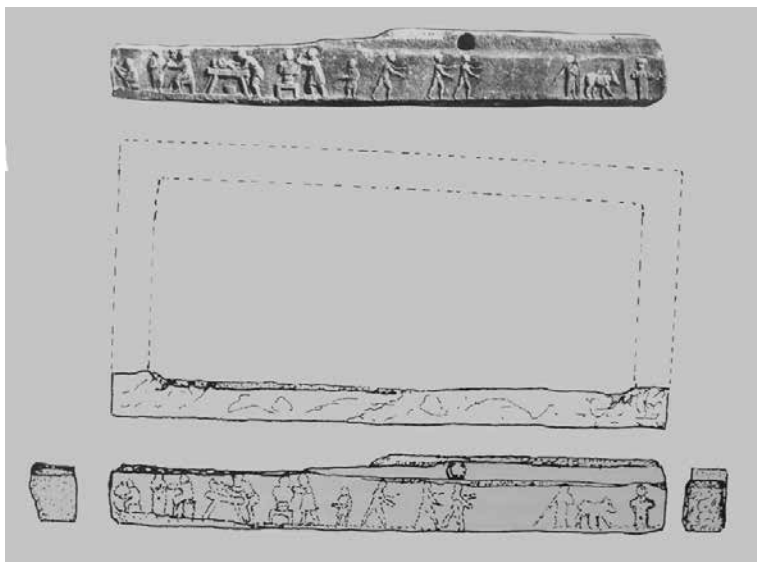
Gli interrogativi posti dal *decorum* si estendono all'insieme delle produzioni artistiche di periodo romano in una complessa rete di scambi e relazioni; se ci riferiamo più in particolare alla scultura, essi riguardano le nuove letture interpretative circa la *Idealplastik*, che vengono a toccare i delicati rapporti tra originale greco e sua riproduzione romana non solo entro i modi puramente meccanicistici della riproducibilità, una volta messi in secondo piano – per non dire aboliti, nella tesi della Perry²⁹ – i parametri della *Kopienkritik*. Miranda Marvin³⁰ ha chiamato ‘*il linguaggio delle Muse*’ il dialogo tra la scultura greca e quella romana, giocando sul doppio piano della lingua, intesa come il codice proprio del modello, e quello delle parole, ovvero le modalità stilistiche e formali della sua traduzione nella nuova opera. A questo *modus operandi* si può rapportare una specifica terminologia che la fine analisi di Anna Anguissola³¹, rivolta all'indagine lessicografica greca e romana, sa ricondurre alla critica d'arte impostata dagli stessi antichi, aprendo così un ulteriore interessante spaccato su gusti e tendenze dall'età tardo-repubblicana fino alla medio-imperiale. Anguissola si spinge a suggerire come il fiorente commercio di riproduzioni da opere greche possa aver contribuito a favorire l'organizzazione di una lingua speciale, dotata di un vocabolario adatto per discuterne tra esperti. Tramite il linguaggio tecnico la studiosa cerca di enucleare però anche le variegate dinamiche della pratica artistica e delle sue declinazioni che racchiude entro la sfera dell'*imitatio*, considerando attentamente la circolazione di modelli tra Grecia e Roma, la recezione di forme e iconografie e la loro trasformazione da parte degli scultori romani, la destinazione delle nuove opere ed il loro posizionamento, nonché lo ‘sguardo’ dei virtuali destinatari. Tutto ciò al fine di tornare al meglio alcuni meccanismi del processo imitativo, che investe non solo gli aspetti produttivi e di localizzazione materiale delle fonti, ma anche la creazione e la ‘meta’ dei nuovi prodotti oltre che le aspettative del pubblico.

²⁹ E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Art of Ancient Rome*, Cambridge 2005.

³⁰ M. Marvin, *The Language of the Muses: the dialogue between Greek and Roman Sculpture*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008.

³¹ A. Anguissola, ‘*Difficillima Imitatio*’, cit., pp. 67-86; appendice delle fonti a pp. 179-183.

8. Sarcofago da Efeso e disegno ricostruttivo (da Ş. Karagöz, *Zur Lokalisierung einer Marmorwerkstätte in Ephesos*, in P. Scherrer, H. Taeuber, H. Thür (a cura di), *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe zum 65. Geburtstag*, Österreichisches Archäologisches Institut in Wien, Wien 1999).



In tanta ricchezza, colpisce comunque l'assenza di un lessico specifico per indicare chi ha realizzato nel mondo romano tali opere in marmo; *marmorarius* è genericamente colui che si occupa di decorazioni marmoree architettoniche, dal momento che l'architettura non è completa senza queste. Lo scultore vero e proprio è detto in *CIL* (VI, 9896) *artifex signarius*; in Quintiliano (*inst.* 5, 12) *artifex statuarum*; colpisce anche una latitanza di evidenze lessicali che documentino l'esistenza di botteghe di scalpellini esperti in una tipologia di prodotti piuttosto che altri, nonostante un certo *Blesamus Novius* (scalpellino altrimenti ignoto) si vanti nella sua iscrizione funeraria rinvenuta a Roma fuori Porta del Popolo (*CIL* VI, 23083) di avere ornato di statue *urbem et orbem* tanto che il suo nome sta sulla bocca di tutti, benché il suo corpo riposi ormai nel sepolcro. È una cassa frammentaria di sarcofago da Efeso³² in marmo proconnesio datata nell'avanzato II secolo d.C. (fig. 8) a mostrare che in una

³² Ş. Karagöz, *Zur Lokalisierung einer Marmorwerkstätte in Ephesos*, in P. Scherrer, H. Taeuber, H. Thür (a cura di), *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe zum 65. Geburtstag*, Österreichisches Archäologisches Institut in Wien, Wien 1999, pp. 55-59.

bottega scultorea potevano venire lavorate indifferentemente statue, statue-ritratto, busti-ritratto e sculture decorative (si riconosce bene un trapezoforo in forma leonina), in un'efficiente filiera produttiva, sebbene manchi qualsiasi accenno alla fase di *circumlitio* legata appunto al procedimento pittorico sui pezzi. Riceve ulteriore conferma la circostanza, restituita da numerose evidenze archeologiche³³, che gli scultori del marmo romani erano di certo molto abili, tecnicamente sperimentati (come in positivo accreditano, ad esempio, le firme), organizzati in un sistema di officine specializzate – talora legate alle cave di estrazione del prodotto primo – e dotate di succursali, nelle quali doveva essere previsto un apprendistato flessibile.

A Luciano (*JTr*, 33), che se dobbiamo credere a quanto riporta nel *Sogno* vide naufragare la sua carriera di scultore presso l'officina dello zio materno a causa della maldestra rottura di una lastra di marmo sulla quale avrebbe dovuto esercitarsi, si deve, ad esempio, l'enunciazione dei momenti fondamentali del procedimento del calco statuario volto ad ottenere matrici che restituivano impronte positive dell'immagine³⁴. Questa sarebbe poi stata presa a modello dalla bottega per realizzare nuovi prodotti in marmo rivolti ad una committenza in grado di avanzare precise richieste: e la testimonianza archeologica più significativa a tal proposito è offerta dai numerosi frammenti in gesso usati da un'officina di scultori, che sono stati rinvenuti a Baia nel riempimento di un vano sotterraneo nell'area delle Terme della Sosandra³⁵. Il riscontro applicativo per tale prassi è peraltro offerto dalle sculture medesime, per lo più in pregiato marmo greco (pentelico e tasio), prodotte da quella bottega attiva in età giulio-claudia e recuperate nel comparto dei Campi Flegrei, dove erano dirette ad una committenza d'*élite* – spesso di origine urbana – proprietaria delle grandi ville costiere. Sempre a Luciano, nella formula ironica del lamento in versi recitato in prima persona dalla statua, si deve l'annotazione che una

³³ Cfr. P. Jockey, *Les représentations d'artisans de la pierre dans le monde gréco-romain et leur éventuelle exploitation par l'historien*, "Topoi", 8, 1998, pp. 625-652.

³⁴ A. Anguissola, *Difficillima Imitatio*, cit., pp. 92-94.

³⁵ Di riferimento sempre: C. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae*, Mann, Berlin 1985.

parte solamente della scultura poteva venire calcata per ottenere una matrice, come archeologicamente attesta il rinvenimento nella cd. Casa di Dioniso a Nea Paphos di una matrice in gesso³⁶. Essa, armata al suo interno con costole animali, riproduce un torso maschile utile alla creazione di una nuova immagine: e questa si sarebbe potuta evidentemente ottenere assemblando porzioni calcate da figure diverse tra loro. Da Sabratha provengono sia i frammenti che compongono le due metà della matrice in gesso di un volto di satiro³⁷, nonché una testa di satiro in marmo che presenta somiglianze strutturali con la matrice così notevoli da lasciar giustamente supporre una dipendenza diretta dal calco in gesso, pur se lo scultore locale ha regolato il rendimento delle superfici in base alla propria abilità e sensibilità formale. Per non parlare poi, come ha ben mostrato la Touchette³⁸, del procedimento della triangolazione mediante punti per ottenere riproduzioni da un modello: procedimento comunemente praticato nelle officine scultoree.

Ma, nello specifico, il *decorum* del marmo? A mio avviso comprende gli aspetti toccati finora in virtù del criterio di *proprietas*, ovvero di convenienza e congruenza: in relazione alla *magnificentia* dell'architettura, tanto sacra quanto profana, la *proprietas* si lega alla *distributio* vitruviana, cioè all'uso ponderato – *commoda dispensatio* – dei materiali e dello spazio (*probatis rebus cum auctoritate*). Entrambi questi elementi sono moderati con calcolo sia nella spesa sia nel rispetto del *decor* = *quod decet*, di cui il marmo diventa strumento indispensabile fin da quando vengono innalzati i primi templi marmorei nell'*Urbs*, ovvero subito dopo la metà del II secolo a.C. con l'esempio promosso da Metello Macedonico, per cui le cave di Luni cominciano a fornire il materiale per marmorizzare 'con

³⁶ G. Zimmer, *Griechische Bronzegusswerkstätten. Zur Technologieentwicklung eines antiken Kunsthandwerkes*, Zabern, Mainz 1990, pp. 119-120, 211.

³⁷ F. Donati, *Processi di riproduzione artistica: l'uso della pece bruzia e i calchi antichi*, "Klarchos", 125-128, 1990, pp. 136, 138.

³⁸ L.A. Touchette, *The mechanics of Roman copy production?*, in G.R. Tsetschladze, A.J.N.W. Prag; A.M. Snodgrass (a cura di), *Periplous. Papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman*, Thames & Hudson, London-New York 2000, pp. 344-352.

appropriatezza' gli spazi cittadini. Le commissioni successive, che sono collegate alla progressiva espansione territoriale romana, comportano trasformazioni urbane straordinarie, le quali nella sfera privata implicano quella *luxuria* (sintomo di *avaritia*, se contrapposta alla *munificentia*, che è la cifra della *magnificentia* riservata agli edifici ed agli arredi pubblici) lamentata dalle fonti latine, che oppone *honestas* a *voluptas*. È un lusso che si estrinseca nelle colonne di marmo immettite sistematicamente nell'atrio della *domus* di Lucio Crasso (Plin., *nat.* xxvi, 7; xvii, 6); nel marmo numidico usato nella soglia della residenza di Marco Lepido nel 78 a.C. (Plin., *nat.* xxxvi, 49); nel marmo di Milo a chiazze policrome in quella di Lucullo (Plin., *nat.* xxxvi, 49); nelle colonne di marmo lunense e caristio che Mamurra attorno alla metà del secolo pose nella sua casa, arricchita ancora con preziose *crustae* marmoree (Plin., *nat.* xxxvi, 48) che iniziano a fare concorrenza alle pitture grazie agli effetti cangianti di una raffinata policromia (sono infatti *versicolores*). Ma, se riflettiamo, questi marmi pregiati importati per la prima volta a Roma sono posizionati nei punti di maggiore visibilità della casa, quelli che si aprono al pubblico di sodali e *clientes*; la loro sistemazione risponde solo in parte al desiderio di ostentare un'opulenza sfacciata, che viene sferzata dalle fonti. Direi, infatti, che da un'altra parte tale sistemazione rispetta le norme del *decorum*, applicate proprio nelle disposizione e struttura degli ambienti in quanto segue la giusta progressione funzionale che dal pubblico procede verso il privato ed alla quale, ovviamente, si conformano gli *ornamenta*³⁹: *un aspetto che, in sintonia con le ricerche di Wallace Hadrill*⁴⁰, *costituisce il focus dell'abitare per le classi elevate fin dalla tarda repubblica.*

Nella seconda metà del I secolo d.C. una tale attitudine è ormai prassi consolidata e trapela dalle parole colte di Stazio, che nelle *Silvae* descrive la *domus* urbana di Violentilla, in cui

³⁹ Cfr. R. Robert, *Arte et amore captus. Les collections: une appropriation controversée des opera publica et la perception du décor privé*, in A. Dardenay, E. Rosso (a cura di), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations*, "Ausonius Scripta Antiqua", 56, 2013, pp. 235-250.

⁴⁰ A. Wallace Hadrill, *The Social Structure of the Roman House*, "PBSR", 56, 1998, pp. 43-97.

anche la selezione dei marmi impiegati negli arredi si conforma alla ricchezza dell'architettura (*silv.* I, 2); gli ambienti sfavillanti di marmi preziosi della villa tiburtina di Manlio Vopisco (*silv.* I, 3); la villa sorrentina di Pollio Felice dove, al di là della pura eleganza lessicale profusa dal poeta, si può apprezzare al meglio una raffinata applicazione del *decorum* (*silv.* II, 2). Questo viene ad interessare, in particolare, l'esposizione di una stanza rivolta verso Parthenope alla quale si adeguano i colori delle pareti, decorate con marmi di Chio, di Taso e di Caristo che tramite le venature alludono ai flutti azzurrati del mare, traguadato dall'ambiente stesso. E, come hanno evidenziato i recentissimi studi di Moormann e Meyboom⁴¹, precedenti reali sono concretamente offerti dal complesso sistema integrato di spazi-pitture-marmi della *Domus Aurea*.

Gli autori latini, s'è detto sopra ricordando Vitruvio, sono prodighi di informazioni relative all'adeguatezza delle sculture ai luoghi nei quali erano sistemate, e nel comparto 'privato' questo aspetto è documentato dal famoso scambio epistolare tra Cicerone ed Attico: i soggetti avrebbero dovuto essere coerenti prima di tutto con le funzioni degli spazi, pur senza annientare le inclinazioni ed i gusti personali dei proprietari. Ma è possibile ipotizzare oltre alla congruenza tra spazi e soggetti⁴² anche un'ulteriore congruenza tra soggetti e tipi di marmi utilizzati per la loro realizzazione? Nell'allestimento degli spazi pubblici questa correlazione è, direi, scontata nell'ambito del sacro: significativo è, ad esempio, il caso tanto dell'architettura quanto dell'arredo degli Isei urbani. Qui tale complementarietà è strategica anzitutto al fine di segnalare il luogo d'origine del culto (fisicamente indicato anche dalla provenienza – egiziana – e dalla qualità – in percentuale maggiore, graniti, sieniti – dei materiali impiegati) oltre che funzionale alle pratiche formulari del rito. Del pari, nell'ambito delle attività civili se, banalmente, prendiamo ad esempio eclatante il Foro di Traiano, non possiamo che affermare quanto *decorum consentaneum* per-

⁴¹ E.M. Moormann, P.G.P. Meyboom, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, "Babesch", Supplement 20, 2013.

⁴² In generale, R.M. Schneider, *Räume, Bauten, Bilder: Knotenpunkte der kaiserlichen Weltordnung Roms*, Regensburg 2012.

vada tutta la sua progettazione. E, limitandoci a guardare alle sculture dei *Captivi*, non possiamo che notare la capacità degli scultori di avere reso il tipo del Barbaro⁴³ (un tipo nuovo, creato in autonomia e con originalità nell'ambito della *Idealplastik*) visivamente 'altro' anche tramite l'uso di marmi policromi che certo contribuivano ad accentuarne la feroce diversità.

Per quanto concerne il contesto privato, pur senza spingersi in generalizzazioni, direi che alcune volte la scelta del marmo si conforma senza meno al soggetto, come si può desumere scorrendo l'elenco delle sculture ideali in marmi policromi stilato dalla Gregarek⁴⁴. Questa considerazione è tanto più valida, in accordo con la Weis⁴⁵, per le repliche del Marsia appeso, in cui si distingue una serie in marmo bianco e una in marmo venato (pavonazzetto, per lo più); si tratta di una soluzione attuata nelle officine romane, innovativa rispetto al modello ellenistico: tale differenziazione nella scelta dei marmi potrebbe riferirsi ai diversi significati attribuiti all'opera dal pubblico romano a fronte della percezione memorativa indotta dall'originale. Quindi, nel solco della *proprietas*, il colore paonazzo delle carni potrebbe indicare l'avvenuto scuoiamento del Sileno, mentre il bianco, il prodromo dell'efferata azione che lo scita si appresta a compiere. Il soggetto, com'è testimoniato da numerosi rinvenimenti nelle ville di età imperiale dislocate nei dintorni di Roma (e senza voler richiamare il Marsia sistemato nel Comizio, di cui resta peraltro dubbia la soluzione iconografica⁴⁶), era adatto per essere posizionato in uno spazio aperto, forse quello di un rigoglioso *hortus*. Nessi espositivi e possibili categorie di immagini peculiari all'arredo dei giardini domestici sono stati peraltro suggeriti da Neudecker, che ha individuato fra le più

⁴³ R.M. Schneider, *Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1986.

⁴⁴ H. Gregarek, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor*, "KölnJb", 32, 1999, pp. 33-284.

⁴⁵ A. Weis, *The hanging Marsyas and its copies: Roman innovations in a Hellenistic sculptural tradition*, Bretschneider, Roma 1992, pp. 57-83 (Marsia rosso); pp. 85-114 (Marsia bianco).

⁴⁶ J. Habetzeder, *Marsyas in the garden? Small-scale sculptures referring to the Marsyas in the forum*, "OpAthRom", 3, 2010, pp. 163-178.

9. Tigre in alabastro orientale con inserti in bigio morato, Museo del Palatino, Roma.



confacenti proprio le tematiche a carattere dionisiaco⁴⁷. Senza banalizzare troppo, ci si può allora chiedere se i marmi colorati usati nelle opere raffiguranti esseri ibridi (centauri, satiri) non comportino un'allusione – in virtù sia della cromia, sia anche della provenienza del materiale – tanto all'indole aliena quanto al legame di quei personaggi con il 'selvaggio' mondo della natura sovrinteso da Dioniso di cui sono parte costitutiva gli animali esotici che, talvolta, appunto la qualità stessa della materia (fig. 9) riporta visivamente a terre lontane⁴⁸. Certo, ben altri sono gli usi dei marmi colorati; tuttavia, alle finalità dei loro procedimenti applicativi non è estraneo a Roma *id quod decet*.

⁴⁷ R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Zabern, Mainz 1998, pp. 47-54.

⁴⁸ Valga, ad esempio, il corpo della tigre, al vero, ricavato in un unico blocco di alabastro orientale con inserti in bigio morato per riprodurre il manto screziato del felino. La scultura, rinvenuta nel 2001 sul Palatino all'interno del palazzo di Tiberio, è stata realizzata da maestranze orientali (forse alessandrine): cfr. M.A. Tomei (a cura di) *Roma: memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*, Catalogo della mostra (Olearie Papali, Roma, 2 dicembre 2006-9 aprile 2007), Electa, Milano 2006, p. 57, n. I.15.

Quando le cattedrali non erano bianche: uso e funzione del colore nell'architettura sacra medievale

Grazia Maria Fachechi

Sommando le utilizzazioni che il bianco ha avuto nella pittura del Medioevo, epoca decisiva nel rapporto di lunga durata tra uomo e colori¹ (e il bianco era sentito come un colore a tutti gli effetti²), il “campo simbolico” che ne risulta riguarda sempre e nei più differenti contesti la luce divina e la purezza di chi ne è investito, in accordo con i testi sacri, *in primis* la Bibbia, dove il bianco è il colore più citato³. Nel capolavoro

¹ Sul colore inteso come fenomeno culturale particolarmente importante nel periodo medievale restano punti di riferimento i numerosi testi di Michel Pastoureau (M. Pastoureau: *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Léopard D'Or, Paris 1986; *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Léopard D'Or, Paris 1989). In particolare per quello che qui interessa: *La naissance du noir et blanc à la fin du Moyen Âge*, in *Les signes et les songes: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, SISMEL, Firenze 2013, pp. 237-248; *Noir, gris, blanc: trois couleurs en mutation à la fin du Moyen Âge*, in M. Boudon-Machuel, M. Brock, P. Charron (a cura di), *Aux limites de la couleur: monochromie & polychromie dans les arts (1300-1650)*, Atti del colloquio (Paris-Tours, 2009), Brepols, Turnhout 2011, pp. 15-23). Più strettamente inerenti alla storia dell'arte sono i lavori di Jonh Gage (tra cui *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames & Hudson, London-New York, 1993; *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2000; *La couleur dans l'art*, Thames & Hudson, Paris 2009). Particolarmente importante è però G. Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Dittert, Leipzig-Dresden 1942 (in part. pp. 75-84).

² Questo è vero quasi sempre ma a volte *albus* può indicare anche l'assenza di colore. Altri termini usati per indicare il bianco sono *candidus*, *canus*, *candens*, *pallidus*, *flavus*, *lividus*; sulle difficoltà di interpretazione dei termini che descrivono i colori si veda, ad esempio, J. Gage, *Colour Words in the High Middle Ages*, in E. Hermens (a cura di), *Looking through paintings*, De Prom, Baarn 1998, pp. 35-48.

³ Salmi 51:7, Ecclesiaste 9:8, Daniele 7:9; 11:35; 12:10, Matteo 17:2, Marco 9:3, Luca 9:29, Giovanni 20:12, Atti 1:10, Rivelazione 3:4-5; 18; 4:4; 6:11; 7:9; 13:14; 6:2; 19:11; 14. Cfr. G. Scholem, *I colori e la loro simbologia nella tradizione e*

assoluto della pittura medievale occidentale, il ciclo padovano degli Scrovegni, impeccabile *summa* della simbolica cromatica dell'epoca, Giotto conferma infatti il bianco a Dio Padre, a Gabriele, che è emissario della Luce Divina, agli angeli, ai bambini innocenti, a Cristo risorto e asceso in Cielo.

Proprio in virtù del suo statuto di colore della teofania per eccellenza sarebbe stato del tutto normale che su di esso fosse caduta la scelta del progettista-architetto che, nel Medioevo, doveva attendere alla costruzione di un edificio sacro. Ed in effetti nello studio delle fonti capita di scoprire che le strutture esterne di alcuni edifici, ad esempio quelli del periodo giustiniano descritti da Procopio⁴, erano decorate con un rivestimento di marmi bianchi, accordati alle tonalità delle colonne, come nella chiesa di S. Giovanni Battista all'Hebdomon⁵.

Generalmente, però, nel Medioevo, le chiese e le cattedrali, prese singolarmente, non erano bianche⁶. Non lo erano anche se, riferendosi agli architetti del periodo paleocristiano, Lorenzo Ghiberti, in apertura del secondo *Commentario*, dice che per “levare via ogni antico costume di idolatria, costituirono i templi tutti essere bianchi. In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pittura, e così finì l'arte statuaria e la pittura ed ogni dottrina che in essa fosse fatta. Finita che fu l'arte, stettero i templi bianchi circa d'anni 600”⁷, intendendo di certo con “templi bianchi” edifici spogli, nudi, privi di decorazioni ridondanti come erano invece i templi pagani. Ma gli edifici sacri medievali non erano

nella mistica ebraica, in S. Sambursky, G. Scholem, H. Corbin, D. Zahan, T. Izutsu (a cura di), *Il sentimento del colore. L'esperienza cromatica come simbolo, cultura e scienza*, Red Edizioni, Como 1990, pp. 53-98.

⁴ A. Paribeni, *L'uso e il gusto del marmo in età bizantina attraverso le descrizioni e le rappresentazioni antiche*, in E. Dolci (a cura di), *Il marmo nella civiltà romana: la produzione e il commercio*, Atti del seminario (Carrara 1989), s.e., Carrara 1990, pp. 163-183.

⁵ Procopius, *De Aedificiis*, I, VIII, 10. La stessa cosa si legge a proposito del ‘Senato’ (Procopius, *De Aedificiis*, I, X, 8).

⁶ Il titolo di questo intervento è dunque una parafrasi antifrastica del famoso libro di Le Corbusier del 1937 (*Quand les cathédrales étaient blanches*, Librairie Plon, Paris) e della fortunata mostra di Modena del 1984, con lo stesso titolo, dedicata al restauro del duomo di Lanfranco e Wiligelmo.

⁷ L. Ghiberti, *Commentari*, a cura di O. Morisani, Ricciardi, Napoli 1947, p. 32.

bianchi. E non lo erano anche se in riferimento alla rinascita edilizia intorno all'anno Mille, il cronista contemporaneo Rodolfo il Glabro scrive: "Erat enim instar ac si mundus ipse, excutiendo semet, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret"⁸. Ed è chiaro che qui quella del manto bianco è una metafora che ha a che fare più con il concetto di pulito, splendido, in quanto nuovo, che con il colore degli edifici. Ma se non si può escludere che sia riferita alla sensazione generale data dai paramenti omogenei in pietra delle architetture romaniche (e questo vale anche per quelle gotiche) che si impongono all'attenzione come grandi masse di colore chiaro⁹. Non bianco, però.

Difficilmente infatti gli edifici religiosi romanici possono richiamare alla mente l'idea di un candore immacolato per il loro aspetto esteriore (perché sulla vivacità policroma degli interni nessuno ha mai avuto dubbi date le spesso ancora leggibili evidenze materiche oltre che la descrizione delle fonti). Uno dei casi eccezionali, forse il più eclatante, riguarda il complesso dei Miracoli a Pisa (fig. 1). L'epigrafe sepolcrale ed encomiastica posta sopra la tomba dell'architetto Busketus sulla facciata della sua cattedrale¹⁰, cominciata a partire dal 1064, sottolinea infatti la straordinaria novità che per i contemporanei rappresentò il paramento marmoreo, bianco come la neve, che ricopriva la chiesa, priva di possibili modelli o paragoni: N[on] HABET EXE[m]PLU[m] NIVEO DE MARMORE TE[m]PLU[m].

In realtà il Duomo di Pisa è sì bianco ma non è del materiale a cui va subito il nostro pensiero quando parliamo di bianco, ovvero il marmo di Carrara o marmo lunense o marmo apuano, bensì di calcare di San Giuliano, detto però, impropria-

⁸ Rodolfo il Glabro (980-1047), ovvero Raoul Glaber o Glaber Rodulfus, scrisse a Cluny l'*Historiarum libri quinque* dove fornisce indicazioni per il periodo attorno all'anno Mille; vi si legge: "Era come se l'intero mondo si fosse mosso e avesse deciso di eliminare il vecchio e sostituirlo con un candido manto di chiese" (*Historiarum*, II, IV, 13, in *PL CXLII*, col. 710).

⁹ A. Peroni, *Le cattedrali medievali erano bianche?*, Tipografia del libro, Pavia 1979. Un esempio tardogotico è il duomo di Milano, realizzato nel marmo rosa chiaro/grigio estratto nelle cave di Candoglia; C. Ferrari da Passano, *Il marmo di Candoglia nel duomo di Milano*, "Arte e storia", V, 22, 2004, pp. 101-111.

¹⁰ P. Sanpaolesi, *La facciata della cattedrale di Pisa*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte", 5-6, 1957, pp. 248-394.

mente, anche marmo dei Monti Pisani o marmo di San Giuliano. In effetti le cave antiche vicine a Pisa da cui si ricavava il marmo bianco per eccellenza erano chiuse già dall'epoca tardoantica¹¹. Il marmo delle Alpi Apuane è comunque presente nel Duomo di Pisa ma solo nelle parti di sostituzioni e restauro molto posteriori alla sua costruzione, e soprattutto nei numerosi pezzi di reimpiego¹², recuperati dagli edifici dell'antichità classica e inseriti sapientemente nel nuovo contesto medievale di un edificio eminentemente religioso.

Il marmo di Carrara venne impiegato solo più tardi, intorno al 1175, dallo scultore Biduino nel portare della distrutta chiesa di S. Leonardo al Frigido presso Massa¹³ e, per la prima volta in un grande edificio, nella pieve di Sant'Andrea a Carrara, le cui parti più antiche risalgono alla prima metà del XII secolo¹⁴.

Nel Medioevo la Toscana occidentale e la Liguria furono le terre dove si ricominciò a estrarre, lavorare, esportare, usare il marmo delle Apuane, i cui bacini marmiferi ripresero ad essere sfruttati pienamente però solo a partire dagli inizi del Trecento¹⁵. Pisa, Lucca e Genova vollero porsi come eredi della grandezza romana e addirittura come nuove Rome utilizzando

¹¹ *Terminus post quem* per la cessazione del loro funzionamento sembra essere il basamento rupestre dei Fantiscritti databile in età severiana prima del 212 d.C., ultima testimonianza della frequentazione delle cave lunensi in età romana.

¹² G. Tedeschi Grisanti, *Il reimpiego di materiali di età classica*, in A. Peroni, A. Ambrosini (a cura di), *Il duomo di Pisa*, Panini, Modena 1995, p. 153. E tuttavia il marmo, nell'accezione di materiale pregiato riservato da sempre agli edifici di particolare importanza come quello pisano che rievoca i fasti antichi superandoli dopo averli presi a modello, è largamente profuso in tutto l'edificio sia all'esterno sia all'interno in una sorta di crittografia figurata.

¹³ C. Gómez-Moreno, *The doorway of San Leonardo al Frigido and the problem of Master Biduino*, "The Metropolitan Museum of Art bulletin", 23, 1964-65, 10, pp. 349-361.

¹⁴ C. Baracchini, *L'arredo scultoreo del Sant'Andrea di Carrara, crocevia tra Pisa, Lucca e Parma*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Catalogo della mostra (Sarzana 1992), Colombo, Genova 1992, pp. 290-293.

¹⁵ Per una storia dell'escavazione e del commercio del marmo di Carrara tra il Medioevo e il Cinquecento resta fondamentale C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrara, 1300-1600*, SEVPEN, Paris 1969. Si veda però anche T. Mannoni, *Le tecniche di estrazione e di lavorazione del marmo nel Medioevo*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore*, cit., p. 27-28.



1. Campo dei Miracoli, Pisa.

a fini simbolici proprio la splendente materia del marmo bianco (o il calcare, come a Pisa, che del marmo aveva il colore) che a quel mondo e a quel nome era tanto legata. È in questa zona dunque che si incontrano sovente chiese con paramenti bianchi. Ma, in tutti i casi, il bianco non è utilizzato in soluzioni monocrome. Il Medioevo non ama le grandi superfici monocrome. Non si dà, nel Medioevo, un edificio con una *facies* avvicinabile alle nostre ‘monotone’ superfici industriali, meno che meno tutte bianche, come a volte sembrano volerci far credere alcune vedute di città, tra cui le miniature che illustrano le *Très Riches Heures* del duca di Berry dei fratelli Limbourg. Ed è la stessa pittura medievale, quella più attenta alla rappresentazione della realtà, e dunque in qualche modo per noi affidabile, che lo può confermare: le tante e varie architetture presenti nel ciclo assiate della basilica superiore di S. Francesco, ad esempio, restituiscono inequivocabilmente l’idea di contesti urbanistici medievali multicolori, come pure *Gli effetti del buon governo in città* di Ambrogio Lorenzetti nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena¹⁶.

¹⁶ Limitatamente alle rappresentazioni quattrocentesche italiane: A. Gambuti, *L’uso della policromia nell’architettura raffigurata*, in D. Lambertini (a cura di), *Il bianco e il verde. Architettura policroma tra storia e restauro*, Atti del convegno

La propensione per le superfici vivaci si può cogliere, a ben guardare, anche nel Duomo di Pisa dove al calcare bianco si giustappongono pietre di colore più scuro (il nero di Asciano e di Vecchiano, il bardiglio grigio), ravvivate da tarsie di vivaci colori che si distribuiscono su tutti i prospetti; da vicino si coglie l'effetto policromo (fig. 2).

Gli studi sui colori degli edifici medievali, intensificatisi negli ultimi anni, dimostrano l'importanza che avevano nella concezione delle architetture del tempo, più o meno estesi in rapporto alla superficie totale, e dunque più o meno significanti, ma quasi sempre presenti. L'attenzione all'elemento colore, che di fatto determina l'aspetto ultimo del monumento ed è dunque parte integrante delle principali fasi di realizzazione di un edificio (quella concettuale, quella di stesura dello schema-forma, quella di sviluppo progettuale), non è però ancora generalizzata a tal punto da arginare la proliferazione di letture di edifici esclusivamente limitate all'analisi della struttura. Gli studi sul colore di cui disponiamo oggi sono invece quasi sempre analisi interessanti soprattutto perché frutto di lavoro interdisciplinare tra storici (dell'architettura e dell'arte), tecnologi, chimici, fisici, mineralogisti, petrografi, e, infine, restauratori, ma purtroppo necessariamente limitati a singole emergenze monumentali¹⁷ e con un'attenzione particolare solo ad alcuni contesti geoculturali¹⁸. Ma, pur ammettendo la problematicità dello studio della policromia (o policromismo) in termini generali, data la sua complessità, e sentendo comunque la mancanza di letture complessive, qui, sulla base dei materiali raccolti relativi a singoli casi, si vuole tentare di tracciare un quadro conoscitivo delle modalità in cui veniva usata la policromia negli esterni degli edifici, cercando, da una parte, di individuare insiemi tipologici, dall'altra, di comprende-

(Firenze, 1989), Alinea, Firenze 1991, pp. 45-51. Sul problema dei canoni rappresentativi delle città nel Medioevo cfr. L. Nuti, *Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e Storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi e istituzioni*, Einaudi, Torino 2002, pp. 241-282.

¹⁷ La bibliografia dei singoli monumenti medievali, spesso importantissimi, oggetto di analisi dal punto di vista del colore, verrà citata più avanti ma solo per quanto attiene la discussione sul tema del presente lavoro e non in generale.

¹⁸ Particolarmente sondata è, ad esempio, l'architettura policroma toscana. Si veda oltre.

re la funzionalità di questo uso e di rispondere così alla domanda: quali erano gli intenti cromatici dei progettisti-architetti nel Medioevo e come si esprimevano?

L'uso di materiali, anche diversi dal marmo, a contrasto cromatico all'esterno degli edifici¹⁹ era conosciuto in realtà già nell'Antichità e nei secoli dell'alto Medioevo, in Oriente²⁰ e in Occidente, come si può vedere nella splendida facciata del portale d'ingresso dell'Abbazia di Lorsch, degli inizi del IX secolo. E questo vale anche per i contesti civili²¹. A questo tripudio coloristico monumentale faceva eco la scultura, architettonica e non, ugualmente spesso polimaterica²².

La finalità di questo uso era armonizzare gli elementi architettonici evidenziandone alcuni dettagli oppure semplicemente decorare la superficie. La casistica è davvero ampia, ma al di là della scontata *varietas* di materiali, combinazioni, soluzioni, effetti, si può tentare una prima suddivisione tra superfici intonacate, di cui si parlerà più avanti, e superfici con materiali a facciavista.



2. Duomo di Pisa, particolare della facciata.

¹⁹ Per una raccolta di dati storici e tecnici ampia ed eterogenea: *Superfici dell'architettura. Le finiture*, Atti del convegno (Bressanone, 1990), Libreria Progetto, Padova 1990; G. Biscontin, D. Mietto (a cura di), *Le pietre nell'architettura: strutture e superfici*, Atti del convegno (Bressanone, 1991), Libreria Progetto, Padova 1991; G. Biscontin, D. Mietto (a cura di), *Le superfici dell'architettura: il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, Atti del convegno (Bressanone, 1992), Libreria Progetto, Padova 1992.

²⁰ L'Oriente non sarà oggetto del presente lavoro ma, solo per fare un esempio, si pensi alle mura esterne di Teodosio II a Costantinopoli, della prima metà del V secolo, ornate con fasce di pietra e di rossi ricorsi in cotto che si sollevano in archi ariosi a tutto sesto in corrispondenza delle sottili monofore aperte nelle torri principali. Il paramento esterno bicromo del San Teodosio a Costantinopoli testimonia la persistenza di questo tipo di decorazione nell'XI secolo.

²¹ Il contesto civile non sarà qui oggetto di attenzione ma, per fare un esempio, si pensi al paramento in marmi bianchi e rosa del Palazzo Ducale di Venezia.

²² G.M. Fachechi, *Varietas delectat: towards a classification of mixed-media sculpture in the Middle Ages*, "Peregrinations", 3, 2012, pp. 162-177; G.M. Fachechi, *Admirabile mixture: compresenza e combinazione di materiali nella scultura medievale*, in R. Casciaro (a cura di), *Cartapesta e scultura polimaterica*, Atti del Convegno (Lecce, 2008), Congedo, Galatina 2012, pp. 17-36.



3. Basilica di Sant'Ambrogio, Milano.

Nel vari tipi di finitura di questi ultimi si possono riscontrare, in generale, due tendenze, in base al diverso rapporto che si viene a creare tra il monumento e il contesto circostante.

La prima è quella, assai comune in tutto il Medioevo e in Italia soprattutto nelle regioni settentrionali, che potremmo dire mossa da “un’intenzione cromatica non distintiva”, e vede l’inserimento di materiali lapidei chiari nelle cortine laterizie²³, inserimento che genera un’articolazione coloristica soprattutto bianco/rossa anche se a prevalere è il tono del mattoncino; ed è questo che permette di mantenere

un legame tra il paesaggio costruito e quello naturale grazie al colore uniforme che accomuna la terra, le murature, i tetti: in questo senso il colore del mattoncino può essere letto come non colore. Un esempio è offerto dalla basilica di Sant’Ambrogio a Milano, in cui tutte le membrature architettoniche sono ben evidenziate coloristicamente con questo sistema senza che per questo venga interrotto il *continuum* visivo con il contesto urbano circostante (fig. 3).

L’altra tendenza, mossa al contrario da una “intenzione cromatica distintiva”, si basa sull’accostamento di materiali lapidei di diversi colori sull’intera superficie della sola facciata²⁴ o addi-

²³ Altri metodi per vivacizzare cromaticamente i paramenti in laterizio sono quelli che si ottengono con l’uso di mattoni prodotti con argille diverse, tinggiando i mattoni, inserendo elementi ceramici, come i bacili degli ospizi medievali, o elementi con faccia smaltata, oppure graffiando i mattoni; G. Biscontin, D. Mietto (a cura di), *Le superfici dell’architettura: il cotto*, cit., pp. 23-35; M. Rossi, *I colori del mattone: monotonia, policromia ed effetto del colore*, in E. Mandelli (a cura di), *Colore, luce e materia in architettura*, Alinea, Firenze 2000, pp. 83-88; F. Tolaini (a cura di), *Il colore delle facciate: Siena e l’Europa nel Medioevo*, Atti del convegno (Siena, 2001), Pacini, Pisa 2005.

²⁴ Sullo sviluppo di questo importante luogo dell’edificio medievale cfr. F. Gandolfo, *La facciata scolpita*, in A. Cadei (a cura di), *L’arte medievale nel con-*

rittura di tutto l'edificio, un metodo che accentua l'emergenza monumentale con la stessa nobiltà dei materiali rispetto a quelli utilizzati per le abitazioni, con la conseguente istituzione di una gerarchia degli edifici nel tessuto urbano. Tale emergenza monumentale è ancor più visibile in alcune zone (si pensi, ad esempio, all'Italia centro-settentrionale) dove la massa edilizia è prevalentemente in mattoni rosso-bruni e lo stacco coloristico diviene allora più forte.

È quello che si è visto a Pisa (fig. 1) e che si vede spesso proprio nell'architettura romanica (e poi gotica) soprattutto in Toscana²⁵. Qui prevale il disegno per fasce orizzontali in bicromia di bianco e verde/nero, più o meno spaziata e più o meno contrastata (fig. 4), un disegno riscontrabile anche in regioni culturalmente limitrofe alla Toscana, come la Liguria (fig. 7), l'Umbria e la Sardegna ma anche in Veneto, Lombardia, Campania²⁶.

A confronto con queste strutture rigorosamente geometriche e calibrate²⁷ fa effetto quella sorta di casualità nella disti-

testo (300-1300): funzione, iconografia, tecniche, Jaca Book, Milano, 2006, e P. Piva, A. Cadei (a cura di), *Architettura Medievale: la pietra e la figura*, Jaca Book, Milano 2008, pp. 93-148, che però non prende in considerazione il problema colore. Si veda poi M. Quast, *Per una definizione del concetto di 'facciata'. L'esempio della Siena medievale*, in F. Tolaini (a cura di), *Il colore delle facciate*, cit., pp. 79-96.

²⁵ I. Moretti, *Bicromia "struttiva" nell'architettura romanica*, "Prospettiva", 29, 1982, pp. 62-71; D. Lambertini (a cura di), *Il policromismo nell'architettura medievale toscana: primi risultati e riflessioni su un'esperienza didattica*, s.e., San Miniato 1989; D. Lambertini (a cura di), *Il bianco e il verde*, cit.; V. Ascani, *Progettare a colori: la policromia 'costitutiva' nell'architettura gotica in Toscana*, in P.A. Andreuccetti e I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica; pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle giornate di Studi (Lucca, 2007), Istituto Storico Lucchese, Lucca 2009, pp. 47-69.

²⁶ Si tratta di un tipo di decorazione che ha avuto un largo successo anche in età moderna, a partire dal fenomeno di *revival* della costruzione in stile delle facciate di chiese medievali nell'Ottocento, passando per le costruzioni neomedievali (a Roma, ad esempio, Saint Paul within the Walls e la chiesa del Sacro Cuore del Suffragio) fino al contemporaneo (si pensi all'architetto francese Daniel Buren); J. Blanchard, *Il 'revival' delle strisce*, in D. Lambertini (a cura di), *Il bianco e il verde*, cit., pp. 53-64.

²⁷ Si veda anche B. Aterini, A. Giusti, M. Scalzo, *Colore e geometria in Santa Maria Novella a Firenze*, in E. Mandelli (a cura di), *Colore, luce e materia in architettura*, cit., pp. 133-144.



4. Duomo di
Siena.

buzione di svariati *marmora pulchra* nel duomo di Modena²⁸. Il colore dei materiali usati va dal bianco al bianco giallastro al grigio chiaro e grigio, ma qualche marmo rosso veronese dà un accento caldo qua e là. Evidentemente l'omogeneità del materiale non stimolava un'articolazione architettonica tramite i colori. E probabilmente l'architetto fu solo attento a utilizzare marmi non troppo cromaticamente contrastanti (fig. 5). E comunque, col duomo di Modena, con il quale si aspirava ad una cattedrale dello stesso rango di quella di Pisa, nacque nel 1099 una basilica di straordinario aspetto coloristico mai visto nella pianura padana: un monumento in pietra chiara. Proprio come era avvenuto a Pisa, il colore era il fenomeno eclatante, il segno più immediatamente visibile delle ambizioni politiche: nel suo colore il duomo si distinse in un sol colpo da tutte le altre chiese padane, come dichiara la celebre lastra posta all'esterno dell'abside e dedicata a Lanfranco:

²⁸ H.P. Autenrieth, *Il colore dell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il duomo di Modena*, Catalogo della mostra (Modena, 1984), Panini, Modena 1984, pp. 241-263.

Marmoribus sculptis domus haec micat undique pulchris.

In effetti, in base alle fonti documentarie e iconografiche, è possibile stabilire che il paramento lapideo fosse inteso proprio come un elemento caratterizzante e nobilitante le architetture pubbliche anche per la sua capacità di attirare l'attenzione, assumendo rilievo e valore finanche simbolico e, per così dire, araldico come nell'emblematico caso del duomo di Siena²⁹, che enfatizza i colori della balzana cittadina nell'alternanza dei marmi neri di Vallerano e bianchi della Montagnola senese (fig. 4). Qui appare ovvio il rifiuto programmatico del marmo di Carrara adottato invece nell'antagonista Firenze, assieme alla serpentinite³⁰, per esprimere l'atavica propensione per le geometrie, come avviene già col rivestimento marmoreo del battistero di S. Giovanni, eseguito a metà del XII secolo³¹. Per quanto prevalentemente bicrome, queste architetture si arricchiscono spesso di altri colori³², come avverrà proprio nella facciata del duomo di Siena³³, costituita



5. Duomo di Modena, particolare dell'abside.

²⁹ R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini (a cura di), *Iconografia di Siena: rappresentazione della città dal XIII al XIX secolo*, Monte dei Paschi, Siena 2006.

³⁰ F. Guerrieri, *Il marmo verde di Prato nel policromismo architettonico*, "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 70, 1989, pp. 157-167.

³¹ C. Pietramellara, *Battistero di San Giovanni a Firenze. Rilievo e studio critico*, Polistampa, Firenze 1973; G. Morolli, *Pensieri di pietra, pensieri di marmo*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Panini, Modena 1994, pp. 45-48; R. Corazzi, S. Giannandrea, *Il bel San Giovanni di Firenze*, in E. Mandelli (a cura di), *Colore, luce e materia in architettura*, cit., pp. 41-46; A.M. Giusti, *Il battistero di San Giovanni*, Panini, Modena 2013.

³² Si veda ad esempio la base del campanile del duomo di Firenze: M. T. Bartoli, *I colori del Campanile di Giotto*, in E. Mandelli (a cura di), *Colore, luce e materia in architettura*, cit., pp. 17-22.

³³ G. Contorni, *La materia e il metodo nel restauro dell'architettura policroma: il duomo di Siena*, in D. Lambertini (a cura di), *Il bianco e il verde*, cit., pp. 87-95; C. Fommei, M. Giamello e G. Sabatini, *Il "rosso ammonitico" nella facciata del Battistero di Siena*, in M. Forlani Conti (a cura di), *Il duomo di Siena. Documenti*,

dalla combinazione di marmo, serpentinite e calcare rosso ammonitico, e su cui sono state riscontrate, oltre a residui di dorature, tracce di trattamenti coloranti, diverse e specifiche per ognuno dei tre materiali, tecnicamente definibili pellicole a ossalati di calcio, di origine antropica e con un ruolo estetico, oltre che protettivo, derivazioni di antichi trattamenti delle superfici lapidee sotto forma di vere e proprie finiture, comuni anche su superfici in laterizio di altri edifici medievali³⁴, e che avevano lo scopo di rendere omogenei, esaltare, mantenere più a lungo nel tempo gli stessi colori naturali delle pietre e per creare una migliore armonizzazione cromatica dell'insieme³⁵.

La “predilection for mixed media”, e dunque per gli effetti policromi dati dall'uso di materiali diversi, con un vasto repertorio di motivi, sembra caratterizzare in modo specifico l'architettura medievale italiana sebbene questa si esprima in variegate declinazioni³⁶. Per cui si avrà, ad esempio, una policromia in Sardegna (con materiali locali e cosiddetti poveri quali calcari chiari, trachiti verdi e nere, inserti ceramici)³⁷ diversa da quella in Campania (caratterizzata da tufo giallo locale cui si somma la pietrasanta grigia e il marmo bianco o rosa)³⁸ diversa ancora da quella a Roma, caratterizzata dal-

studi, restauri, Centrooffset, Siena 1993, pp. 21-32; C. Sani, *Cenni sul restauro del portale centrale del Battistero di San Giovanni*, in M. Forlani Conti (a cura di), *Il duomo di Siena*, cit., pp. 11-19.

³⁴ F. Droghini, F. Gabbrielli, M. Giamello *et al.*, *The Colour of the Façades in Siena's Historical Centre*, “Science and Technology for Cultural Heritage”, 18, 2009, 1-2, pp. 19-33.

³⁵ F. Droghini, M. Giamello *et al.*, *Le antiche finiture dei ‘marmi’ della facciata del duomo di Siena*, in M. Lorenzoni (a cura di), *La facciata del duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, Silvana, Milano 2007, pp. 175-187.

³⁶ J. Gardner, *The Façade of the duomo at Orvieto*, in Y. Christe (a cura di), *De l'art comme mystagogie: iconographie du jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Atti del colloquio (Genève, 1994), Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers 1996, pp. 199-209. Ma si veda anche W. Tronzo, *Mixed Media - “Admirabiles mixturae”*, in A. Calzona, R. Campari, M. Musini (a cura di), *Immagine e ideologia: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Electa, Milano 2007, pp. 207-212.

³⁷ G. Frulio, *Aspetti della policromia nell'architettura medievale in Sardegna*, in E. Mandelli (a cura di), *Colore, luce e materia in architettura*, cit., pp. 103-107.

³⁸ C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina*, 1266-1343, Viella, Roma 2005.

la tipica decorazione a tessere minute della architettura dei Cosmati. Quest'ultima va considerata, secondo Claussen, un modo di ricreare l'antichità, antichità che, evidentemente, si sapeva policroma anche se non si può dire con certezza quanto l'architettura antica conservasse ancora nel XII secolo la molteplice policromia originaria. Nei *Mirabilia* della metà del XII secolo è uno stereotipo elogiare, di un antico edificio, il rivestimento delle pareti con preziose pietre policrome; sono concetti tipici nella descrizione medioevale dell'architettura antica. Essi acquistarono tuttavia concreto significato nel momento in cui ci si accinse ad attualizzare il passato romano. Sembra allora che committenti e artisti volessero di comune accordo, con la preziosità del materiale lapideo e il cromatismo degli intarsi, dar vita a un'antichità attualizzata, per la quale fuori di Roma fu coniato il termine *Opus Romanum*. L'esempio più antico di questo tipo di decorazione con motivi di intarsio policromi esteso alle facciate è il portale di S. Maria di Castello presso Tarquinia fondata nel 1143³⁹.

Sembra dimostrabile dunque una certa regionalità della policromia, condizionata dai materiali disponibili sul territorio, per ovvie ragioni economiche (si pensi all'abbattimento dei costi di trasporto), e dalla tradizione culturale, la quale determina, o influenza significativamente, anche le modalità secondo cui quei materiali si combinano, e dunque sostanzialmente il disegno decorativo. Ugualmente, sembra accertabile che lo scopo perseguito fosse l'annullamento della monocromia della superficie, in linea col principio basilare dell'estetica medioevale per cui *varietas delectat*, a volte spinto verso la spettacolarità e l'aulicità. Non si hanno invece abbastanza dati per sospettare

³⁹ Stranamente nessun portale è stato eretto a Roma nella stessa epoca con paragonabile lusso. Intorno al 1200 Lorenzo e Jacopo di Lorenzo svilupparono ulteriormente questa tendenza nel portale maggiore di Civita Castellana. Il più grande progetto ancora conservato della *Renovatio* ecclesiale nel XIII secolo è la ricostruzione di S. Lorenzo fuori le mura (della bottega dei Vassalletto): P.C. Claussen, *Marmo e splendore*, in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 193-225; L. Creti, *I 'cosmati' a Roma e nel Lazio*, Edilazio, Roma 2002; A. Monciatti, *I "Cosmati": artisti romani per tradizione familiare*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medioevale*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 90-101.

l'intenzionalità, ai fini della trasmissione di un messaggio simbolico, nell'uso di specifici materiali e di materiali di specifici colori. Certo, sappiamo da san Bernardo che l'opera di Dio si caratterizza proprio per *admirabiles mixturae*, che inquietano e stupiscono, ma che inducono a una più profonda riflessione, quando arrivano in forma eclatante⁴⁰. Però non riusciamo a dimostrare con gli strumenti dell'iconologia che alla base della policromia, che rispondeva *in primis* a determinate logiche decorative e che era essenziale per la percezione dell'edificio nel suo articolarsi, ritmandone e sottolineandone le proporzioni, avesse anche valenze simboliche e cioè che ci sia stata davvero una scelta a priori basata sul significato che avevano i materiali e i colori nel Medioevo⁴¹. Siamo tentati in effetti di dare a ogni singolo materiale, a ogni suo colore, un'attribuzione di senso⁴² e vedere nelle "architetture sontuarie"⁴³ l'aspirazione a fare del prospetto privilegiato della cattedrale, nel modo di costruirla e di decorarla, l'immagine terrena della porta della Gerusalemme celeste che i profeti⁴⁴ vedono polimaterica e policroma perché costruita *ex lapide iaspide* nella struttura dei muri, ornati nel basamento *omni lapide pretioso*⁴⁵. Un ideale simile a quello cui il 'cromofilo' Suger di Saint-Denis anelava, come possiamo leggere nel suo *De consecratione ecclesie Sancti Dionysii* (1140 ca.).

Gli edifici sacri erano dunque spesso caratterizzati nel Medioevo da una policromia che garantiva loro un colore eterno. Ciò naturalmente non escludeva affatto la componente pittorica.

⁴⁰ *Sermones in vigilia nativitatibus Domini*, sermo III (PL 183, 98B).

⁴¹ N. Gramaccini, Th. Raff, *Iconologia delle materie*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Einaudi, Torino 2002, pp. 395-415.

⁴² Il verde, ad esempio, è giudicato bellissimo ed è particolarmente lodato da mistici e filosofi medievali, come simbolo della primavera e presagio di resurrezione.

⁴³ Così le definisce Clario Di Fabio, *Architettura polimaterica e accorgimenti percettivi, policromia della scultura e uso delle immagini nella cattedrale di Genova agli inizi del XIII secolo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. L'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2006), Electa, Milano 2007.

⁴⁴ Giovanni, Apocalisse, 21, 9-27.

⁴⁵ Cfr. M.L. Gatti Perrer, L.F. Pizzolato, C.M. Martini (a cura di), *La dimora di Dio con gli uomini: immagini della Gerusalemme celeste*, Catalogo della mostra (Milano, 1983), Vita e pensiero, Milano 1983.

Infatti, a questo genere di policromia data dalla polimericità o polimaterialità⁴⁶, che si può forse anche definire *constructional polychromy*, o policromia costitutiva, o *contaminatio* materica, si preferiva o si sommava spesso, come già nell'Antichità⁴⁷, quella che potremmo definire policromatura, nel senso di stesura di pigmenti sui materiali costruttivi, applicati in aree più o meno estese⁴⁸, pigmenti che quasi sempre si sono perduti, in parte per l'ovvia incidenza del tempo sugli esterni, in parte perché nei secoli quasi ogni generazione è intervenuta sulla coloritura degli edifici, adattandola al proprio gusto, modificandone così l'aspetto originario e cancellandolo. Effetto ancor più deleterio ebbero, a partire dalla metà del XIX secolo, gli interventi puristi che, mirando a una radicale pulitura, portarono inesorabilmente all'eliminazione sia delle diverse intonacature, comprese quelle originali, sia di tante decorazioni dipinte. Un riflesso di questo gusto per la superficie uniformemente bianca si ha anche in molte costruzioni neomedievali, evidenti manifestazioni di un'idea distorta di un Medioevo lontano e sconosciuto anche e soprattutto nella dimensione cromatica della sua architettura, persa da secoli.

L'iniziale consapevolezza della dimensione cromatica dei monumenti medievali, che noi solo con molta difficoltà riusciamo a immaginarci, è da attribuire all'Ottocento, cioè quando si colloca, in generale, la riscoperta del Medioevo. Nel momento in cui lo scrupolo 'filologico' di Ludwig I, che propugnava il rispetto per l'estetica delle epoche, lo spinse ad

⁴⁶ Un tipo di polimericità è data anche dall'incrostazione di mastice: F. Coden, *Il fregio sommitale del fronte di San Zeno: policromia e polimericità all'inizio del XIII secolo*, "Annuario Storico Zenoniano", 23, 2013, pp. 51-68.

⁴⁷ A. Melucco Vaccaro, *La policromia nell'architettura e nella plastica antica*, in *Colori, coloriture, restauro: studi su sgraffiti, intonaci e coloriture architettoniche; inerti e leganti dell'affresco, pigmenti industriali, tinture*, "Ricerche di Storia dell'arte", 24 1985, pp. 19-32. Ma per una aggiornata bibliografia sulla policromia nell'architettura antica si rimanda all'intervento di Maria Elisa Micheli in questo stesso volume.

⁴⁸ R. Rossi Manaresi, *Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica*, "Bollettino d'Arte", 41, 1987, pp. 173-186. Sul rapporto tra i materiali lapidei e la pittura si vedano alcune considerazioni particolari nella sezione *La pierre et les arts de la couleur* in Y. Gallet (a cura di), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges offerts à Eliane Vergnolle*, Brepols, Turnhout 2011.

ordinare nel 1829 la purificazione della cattedrale di Bamberga da tutto ciò che, secondo lui, non era pertinente alle forme romaniche originali, compresa la policromia di alcune opere, come la famosa scultura duecentesca del Cavaliere⁴⁹, in Francia si scoprivano le tracce dell'originaria policromia di molte architetture, tracce che ebbero il carattere di una rivelazione. Protagonisti di questa scoperta furono, come è stato ben ricostruito⁵⁰, Alexandre Lenoir, che allestendo il Museo dei monumenti francesi diede alle opere medievali un'ambientazione evocativa dell'epoca basata sul colore, Prosper Merimée, che come ispettore generale dei monumenti storici poté procedere ad attente analisi autoptiche rilevando le tracce di policromie originarie, Louis Courajod, che si appassionò in particolare al tema della scultura, compresa quella lignea, che cominciò ad acquistare per il Louvre di cui fu conservatore, ed Eugène Viollet-le-Duc, padre del restauro in stile con cui il colore fu riportato sui monumenti, integrati dove necessario. Fu chiaro allora, nella Francia dell'800, che tra l'Antichità e il Medioevo esisteva una sorta di "legame policromo", cioè che se l'Antichità aveva coniugato nella sua arte forma e colore, il Medioevo aveva proseguito e potenziato questo connubio, ribadendo l'unità tra architettura, scultura e pittura, e trovando nel colore un elemento di identità.

Fu così che molte architetture vennero restaurate e liberate da tutte quelle superfetazioni che nei secoli le avevano rese irriconoscibili, vennero affrancate dall'irreale candore, dalla pallida sembianza che le aveva conferito il neoclassicismo che aveva inneggiato al bianco assoluto, richiamandosi a quello dei candidi marmi antichi che erano sì candidi ma solo perché privati dal tempo delle coloriture originarie.

Contro i fautori della policromia, muovendo da concezioni diverse a seconda dei paesi d'appartenenza, si pongono però un

⁴⁹ G. Althoff, *Finsteres Mittelalter?! Zur Dekonstruktion eines Klischees*, in I. Bennewitz, A. Schindler (a cura di), *Farbe im Mittelalter: Materialität, Medialität, Semantik*, 2 voll., Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 47-63; P. Bellendorf, *Hoch aufgelöste 3D-Dokumentation mittelalterlicher Oberflächen*, in I. Bennewitz, A. Schindler (a cura di), *Farbe im Mittelalter*, cit., pp. 95-101.

⁵⁰ E. Billi, *I colori del Medioevo nei restauri dell'Ottocento francese: studi sulla policromia della scultura*, Edifir, Firenze 2010.



6. Cattedrale di Casale Monferrato.

po' ovunque i puristi e sostenitori dell'uso dei materiali al naturale. E questo vale nella teoria come nella prassi. Così anche in Italia (che costituisce la zona d'indagine preferita da parte dei fautori della policromia medievale), accanto alle operazioni di puliture (Milano, Pavia, Modena ecc.) si assiste alla diffusione del restauro in stile in connessione col medievalismo⁵¹, di cui diviene figura di riferimento Pietro Selvatico Estense. È l'epoca in cui vengono realizzate le facciate di importanti chiese medievali a Firenze, ovvero Santa Croce, nel 1853-63, da Niccolò Matas, e Santa Maria del Fiore, nel 1876-1883, da Emilio de Fabris, nelle quali viene adottata la tipica policromia costitutiva toscana basata sull'alternanza di bianco/verde con accenni rossi composti in disegni geometrici. È il momento in cui viene realizzato il restauro della cattedrale di Casale Monferrato (1857-1861) da Edoardo Arborio Mella (fig. 6). È il periodo in cui si distingue il pensiero di Camillo Boito⁵². An-

⁵¹ Si vedano i numerosi volumi sull'architettura dell'ecclettismo curati da Loretta Mozzoni e gli studi di Luciano Patetta.

⁵² G. Zucconi, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997.

che le chiese milanesi vengono restaurate da Carlo Maciachini nello stile tipico del romanico lombardo, con l'inserimento di elementi lapidei chiari sulle cortine laterizie, come si vede nelle facciate di San Simpliciano (1869-1870), San Marco (1871-1873), Sant'Eustorgio e Santa Maria del Carmine (1880). Interessanti anche i restauri in stile di Alfredo d'Andrade a Genova (chiesa di San Donato, 1882-1914), e di Alfonso Rubbiani a Bologna (chiesa di San Francesco, 1886-1906 e chiesa di San Domenico, 1905-1913). Tra i più eclatanti restauri dell'epoca c'è sicuramente la facciata del Duomo di Amalfi, 1871-1891 e quella del Duomo di Napoli (1874), realizzate da Errico Alvino (1809-72), entrambe con l'accostamento di materiali lapidei di diversi colori, nella prima molto contrastati, nella seconda invece di varie tonalità di pietra chiara.

Si tratta, in tutti i casi, come si vede, di riproposizioni di policromia costitutiva e non di policromature, difficili da riportare in auge, come fa notare Giacomo Boni, per il quale lo studio del colore degli edifici delle origini è un doveroso approfondimento storico che però nulla ha a che vedere con gli interventi di restauro; è un dato documentario che va preservato, ma che non deve essere alla base di riproposizioni di cromie poiché, dice Boni, "l'oro ed i colori infine sono una stonatura sui marmi già colorati dal tempo"⁵³. Deciso ad affrontare il problema del riconoscimento e del rispetto della policromia originale dei monumenti del passato, Boni invita gli addetti ai lavori, architetti e restauratori, a soffermarsi su questo aspetto che caratterizza l'arte del Medioevo in modo significativo; prendendo spunto dall'osservazione delle tracce residue di policromia di Palazzo Ducale a Venezia, in corso di restauro⁵⁴, egli traccia una breve storia dell'uso dei colori in architettura, dall'Antichità al Rinascimento, riflettendo poi sulla scarsa considerazione che esso ha avuto nel corso dei secoli e dice:

"Sono ormai tre secoli dacché si è dimenticato l'uso del colore nelle opere di architettura, da quando cioè, nel Seicento,

⁵³ G. Boni, *Il colore sui monumenti*, "Archivio Veneto", 13 1883, p. 359.

⁵⁴ F.M. Fresa, *Giacomo Boni nel cantiere di restauro del Palazzo Ducale di Venezia*, in P. Fortini (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere*, Atti del convegno (Roma 2004), Fondazione G. Boni-Flora Palatina, Roma 2008 pp. 139-155.

per la prima volta nella storia dell'arte, s'innalzarono edifici lasciandoli bianchi. Gettate che furono ad una ad una le seriche vesti cilestri o di velluto cremisi, siamo ridotti a tale, che gli stracci di un accattone e lo squallore delle ruine nella sete morbosa prodotta dalla lunga privazione del colore, sono considerati da taluni l'elemento pittoresco del giorno. Avevamo è vero ed abbiamo ancora monumenti cui il tempo e la natura furono benigni; ma, per sentire ed apprezzare il tesoro di colore in essi riposto e che, quale preziosa eredità degli avi, avremmo dovuto trasmettere intatto alla posterità, si ricerca sentimento ed educazione artistica più elevata del comune livello"⁵⁵.

Dopo Boni, e dopo una sostanziale battuta di arresto nella prima metà del '900, in cui non sono comunque mancati alcuni approfondimenti del problema della policromia nelle architetture medievali in altri contesti europei⁵⁶, gli studi sono ripresi a partire dalla fine degli anni Sessanta e si sono basati essenzialmente, come era logico, su interventi di restauro e su una più attenta analisi della realtà materiale degli edifici⁵⁷. In

⁵⁵ G. Boni, *Il colore sui monumenti*, cit., p. 344.

⁵⁶ Si veda ad esempio J. Puig y Cadafalch, *Le premier art roman: l'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux*, Laurens, Paris 1928, pp. 149 sgg. e J. Hubert, *L'art préroman: dessins de Joséphine Hubert*, Éd. d'Art et d'Historire, Paris 1938, pp. 88 sgg. e 139.

⁵⁷ Oltre ai numerosi e importanti studi di Hans Peter Autenrieth pubblicati dopo la voce *Architettura dipinta* (in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Treccani, Roma 1991, pp. 380-397), si citano qui solo i titoli più significativi: *Colori, coloritura, restauro*, cit.; *Il colore nell'edilizia storica: riflessioni e ricerche sugli intonaci e le coloritura*, "Bollettino d'arte", suppl. 6, 1984; A. Melucco Vaccaro, *Policromie e patinature architettoniche nelle evidenze dei restauri in corso*, "Arte medievale" 2, 1988, pp. 177-204; *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica*, Atti delle giornate di studi (Lucca, 1995), Lucca 1996; *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica*; Atti delle giornate di studi (Lucca, 1996), Lucca 1998; E. Mandelli (a cura di), *Colore, luce e materia in architettura*, cit.; D. Verret, D. Steyaert (a cura di), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Atti del colloquio (Amiens, 2000), Picard, Paris 2002; F. Tolaini (a cura di), *Il colore delle facciate*, cit.; R. Hocquette (a cura di), *Couleur & Temps. La Couleur dans la Conservation et Restauration*, Atti della XII giornata di studio (Paris, 2006), SFIIC, Champs-sur-Marne 2006; P.A. Andreuccetti, *La policromia nella scultura lapidea in Toscana tra XIII e XV secolo*, Polistampa, Firenze 2008; P.A. Andreuccetti e I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore nel Medioevo*, cit.; E. Billi, *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note sulle maestranze*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: le officine*, Atti del convegno internazionale di Studi (Parma, 22-27 settembre 2009), Electa, Milano 2010, pp. 427-433; I. Bennewitz, A. Schindler (a cura di), *Farbe im*

Italia nel 1969 nacque il Centro per lo studio delle sculture all'aperto in seguito a un importante convegno internazionale sul tema⁵⁸, su proposta di Cesare Gnudi, e oggi, nonostante le prevedibili difficoltà di un simile ambito di ricerca, dovute alla problematicità di lavorare su manufatti che spesso hanno perduto molto delle finiture cromatiche, si comincia a disporre di una casistica piuttosto ampia che conferma l'assoluta inerenza della policromatura ai monumenti e la sua non episodicità.

I procedimenti tecnici utilizzati per stendere dei pigmenti su materiali architettonici furono l'affresco, la pittura a calce e a caseina di calce ma anche la pittura ad olio. Nei secoli alti si incideva di solito preliminarmente il sistema decorativo sulla parete; solo nel Tardo Medioevo si affermarono alcune tecniche più elaborate come l'esecuzione di motivi ornamentali con l'ausilio di sagome, l'intonaco graffito, la terracotta invetriata⁵⁹. Nei casi più semplici la parete era intonacata e imbiancata, oppure direttamente coperta da uno strato di calce.

Rimangono poche testimonianze di pittura esterna di una certa estensione: nella Cappella Palatina di Aquisgrana sono state rinvenute tracce di colore rosso nella grande nicchia occidentale. Delle decorazioni pittoriche esterne di epoca carolingia si sono conservati solo alcuni semplici fregi sotto le gronde e le mostre d'arco, realizzati con alternanza di rosso e di bianco, come a S. Salvatore a Brescia. Anche nel periodo romanico le decorazioni più modeste non cambiarono aspetto. Nella scelta dei colori i pittori riprendevano spesso (anche per ragioni tecniche), il colore dei materiali edilizi locali: in Vestfalia (e in Toscana) si preferì una tonalità verdastria, a Treviri l'ocra, nelle regioni caratterizzate dall'abbondante impiego del mattone, come l'Italia settentrionale (o nella Renania centro-settentrionale) il rosso. Tuttavia è possibile trovare membrature dipinte di rosso anche in luoghi dove la pietra locale non è di tale colore. Sulla struttura esterna le membrature si stagliava-

Mittelalter, cit.; H.P. Autenrieth, *Fassadenmalerei. Definition und Geschichte*, in N. Riedl (a cura di), *Weltkulturerbe Konstantinbasilika Trier*, Bäßler, Berlin 2012.

⁵⁸ *La conservazione delle sculture all'aperto*, Atti del convegno internazionale di Studi (Bologna, 1969), Alfa, Bologna 1971.

⁵⁹ Un unico esempio precoce è costituito dalla facciata del duomo di Pavia, del 1100 ca., alcuni frammenti della quale si trovano nei Civici Musei della stessa città.

no in genere rosse o rosa sulla parete bianca, in grigio su rosso o in rosso su giallo. Nonostante la ricchezza delle soluzioni sembrerebbe comunque aver dominato una certa sistematicità.

Resti originali di altre pitture esterne si incontrano nelle chiese abbaziali di Nonantola (absidi, secolo XII) e in S. Lazzaro a Pavia (inizi XIII); meglio conservate sono le pitture di Fontevivo (Parma); riccamente dipinto era anche l'esterno del duomo di Crema.

Tutte queste decorazioni erano eseguite direttamente sui mattoni o sulle pietre oppure su campi limitati a intonaco; una decorazione esterna su muri completamente intonacati venne invece dipinta intono al 1300 a Grottaferrata⁶⁰. Un motivo fondamentale e significativo di tutta la pittura architettonica medievale è il finto paramento murario, che si ritrova anche all'esterno degli edifici: ne offre un esempio, relativamente precoce e accertato, la cattedrale di York (1080-1100). L'intento della pittura a finto paramento murario è evidente; si voleva presentare una parete unitaria, perfetta sia nel disegno sia nel colore, una 'muratura ideale' senza alcun rapporto, generalmente, con la tessitura muraria reale. In generale la decorazione pittorica effettuata sull'esterno degli edifici serviva ad aggiungere decoro al monumento.

Una funzione diversa poteva essere acquisita dalla policromatura nel momento in cui veniva utilizzata in contesti figurativi, soprattutto nelle facciate che in realtà per tutta l'epoca altomedievale non erano state oggetto di interesse particolare e che dunque non avevano accolto figure; caso eccezionale fu la facciata della basilica di S. Pietro in Vaticano, i cui mosaici, che illustravano il tema dell'*Agnus Dei*, realizzati già a metà del V secolo e modificati successivamente, erano ancora visibili fino alla distruzione dell'edificio nel Cinquecento⁶¹. La policromatura divenne importante e funzionale alla lettura dell'im-

⁶⁰ M. Andaloro, *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in A.M. Romanini (a cura di), *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di Studi di storia dell'arte medievale di Roma, L'Erma di Bretschneider, Roma 1983, pp. 253-287.

⁶¹ G.M. Fachechi, M. Grasso, *Il mosaico 'citato' nelle fonti figurative*, in C. Angelelli (a cura di), *XIV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del Mosaico* (Spoleto, 2008), Scripta Manent, Tivoli 2009, pp. 385-403.

magine soprattutto quando si cominciò a percepire la grande capacità comunicativa che la facciata poteva e doveva avere e nacque la facciata scolpita, luogo per eccellenza per veicolare messaggi e racconti.

Un caso eclatante di polimatericità architettonica che si sposa con la policromatura figurativa è nella facciata della cattedrale di Genova⁶², concepita e in parte realizzata (entro il 1217 ca.) in un rapporto di radicale cesura nei confronti della tradizione litotomica, costruttiva e decorativa locale (fig. 7). Al marmo bianco apuano, presente nelle bande orizzontali del paramento e come materiale principe del programma decorativo scolpito, si accostano altre pietre colorate. Nella zona dei portali, fino al livello dei triforii, è profusa la serpentinite verde, impiegata non solo per le fasce scure del paramento, ma anche per molte membrature dei portali e delle lunette; accanto a essa si trovano l'oficalce policroma (noto come marmo rosso di Levanto) e una pietra assai rara, il cosiddetto rosa della Spezia. Si tratta di materiali pregiati e costosi, scelti proprio per ciò con grande attenzione tra quelli che era agevole reperire e trasportare via mare. Il marmo apuano torna nella lunetta del portale maggiore dove, scolpita su ben quindici lastre, è la scena di *Cristo giudice tra i simboli degli Evangelisti e il martirio di san Lorenzo*, titolare della chiesa, con alcuni frammenti di stesura pittorica originale più volte sostituita e infine erasa. L'intervento pittorico aveva interessato in realtà solo alcuni elementi: la fiamma sotto la graticola, il cuscino di Cristo, il fondo della mandorla e il fondo della lunetta. Quest'ultimi elementi sono stati trattati con due colori simili ma di provenienza e prestigio diversi, il lapislazzuli per la mandorla, l'azzurrite per il resto e ciò mi porta a sospettare l'istituzione di una gerarchia dei materiali in relazione alla gerarchia iconografica.

Le figure in aggetto erano state lasciate bianche. Il che sembra accentuare la loro dimensione sovranaturale. Il Cristo giudice appare come *Lux mundi*, quale egli stesso si dichiara

⁶² C. Di Fabio, *Architettura polimaterica e accorgimenti percettivi, policromia della scultura e uso delle immagini nella cattedrale di Genova agli inizi del XIII secolo*, cit., pp. 464-477.



7. Cattedrale di Genova, particolare della facciata.

ra nel libro aperto che tiene appoggiato in grembo, campeggiando entro una mandorla che richiama il colore *quasi lapis sapphirus* del cielo nella visione della gloria di Dio del profeta Ezechiele⁶³.

Non sono molti gli esempi di figure scolpite sulle facciate medievali ma lasciate bianche; si trovano però interessanti casi d'epoca romanica in Francia, nella chiesa della Madeleine di Vézelay, ad Autun e a Moissac, dove il tono generale delle sculture era di un bianco caldo e su di esse erano presenti dei tratti neri molto sottili che mettevano in risalto tutti i dettagli, i tratti del viso, le pieghe delle vesti, i bordi; gli sfondi dietro le figure erano dipinti di rosso scuro o in ocra gialla per creare un contrasto cromatico tra il fondo piano e le immagini scolpite⁶⁴.

La maggior parte degli edifici medievali presentava dunque colorazioni, a volte misurabili “a occhio nudo”, altre risarcibili concettualmente sulla base di pochi indizi materiali o ad-

⁶³ I.O.I.

⁶⁴ E. Viollet-le-Duc, s.v. *Sculpture*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1854-1868, t. VIII, s.e., pp. 97-279 (qui pp. 275-276).

8. Battistero di Parma, particolare della lunetta della Vergine.



dirittura di documenti grafici, come avviene per la cattedrale di Strasburgo⁶⁵, ma non sembra possibile affermare che essi fossero completamente dipinti, tranne pochi edifici monumentali come la Elisabethkirche di Marburgo⁶⁶. Ad esempio, nella cattedrale di Parigi la policromia esterna, secondo la testimonianza di Viollet-le-Duc, raggiungeva il livello della galleria dei Re (alcune sculture colorate che ne facevano parte sono state rinvenute nel 1977), seguiva una zona dipinta solo parzialmente (cornici delle finestre) e infine “la partie supérieure, perdue dans l’atmosphère, était laissée en ton de la pierre”⁶⁷. In molti casi solo in corrispondenza dei portali è possibile accertare la presenza di una ricca colorazione, che solitamente copriva tutta la superficie destinata all’immagine e serviva a conferire alle figure un aspetto naturalistico e, soprattutto, a rendere l’immagine più leggibile.

In Italia, nelle cattedrali di Modena e Fidenza la policromia risulta completamente assente. Il primo scultore ad avere

⁶⁵ V. Ascani, *Progettare a colori*, cit.

⁶⁶ J. Michler, *Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigeit*, N.G. Elwert, Marburg 1984.

⁶⁷ E. Viollet-le-Duc, s.v. *Peinture*, in *Dictionnaire*, cit., t. VII, s.e., pp. 56-109.

lasciato un portale interamente policromo sembra essere stato Niccolò nella cattedrale di Ferrara e in San Zeno e nel duomo di Verona⁶⁸. Usa una policromia totale anche Benedetto Antelami nelle lunette dei tre portali del Battistero di Parma⁶⁹, dove, è da notare, usa il lapislazzuli esclusivamente nel portale ovest, quello del Redentore, steso su nero per acquisire una maggiore intensità, e l'azzurrite altrove (fig. 8), a ulteriore conferma dell'uso gerarchico del colore. Mentre, come si è già visto a Genova, anche nelle lunette di due portali della chiesa di Sant'Andrea a Vercelli, di scuola antelamica, non tutto viene colorato, nel senso che la decorazione delle vesti delle figure si appoggia su una base lasciata a risparmio e vi si trova anche la foglia d'oro; l'esterno della chiesa, prescindendo dalla facciata, conserva la colorazione rossa e bianca di scuola lombarda. E ancora dimostrabile sembra essere la policromatura della facciata del duomo di Cremona⁷⁰. La policromatura di sculture si trova anche in Toscana come è stato congetturato, sulla base però di piccole tracce, nella lunetta del portale maggiore di San Martino a Lucca⁷¹ o nelle bianchissime sculture di Arnolfo di Cambio per la facciata di S. Maria del Fiore a Firenze (si tratta addirittura di lapislazzuli)⁷², o, ancora, come invece si vede chiaramente, nell'archivolto del portale dei Mesi della Pieve di Santa Maria ad Arezzo, rimasto a lun-

⁶⁸ R. Rossi Manaresi, *Le sculture policrome nel protiro della cattedrale di Ferrara*, in J. Bentini (a cura di), *Un palazzo, un museo: la Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti*, Alfa, Bologna 1981, pp. 177-188; R. Rossi-Manaresi, *Observations à propos de la polychromie de la sculpture monumentale romane et gothiques*, in D. Verret, D. Steyaert (a cura di), *La couleur et la pierre*, cit., pp. 57-64.

⁶⁹ A. Bianchi, *Il portale della Vergine: Battistero di Parma*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1992; A. Casoli, L. Appolonia, *Le tecniche di esecuzione delle policromie nelle sculture di Benedetto Antelami*, in *Battistero di Parma*, I, Franco Maria Ricci, Milano 1992, pp. 269-272; B. Zanardi, *La polychromie des reliefs de Benedetto Antelami et les deux phases décoratives du Baptistère de Parma*, in D. Verret, D. Steyaert (a cura di), *La couleur et la pierre*, cit., pp. 115-118.

⁷⁰ D. Verret, D. Steyaert (a cura di), *La couleur et la pierre*, cit.

⁷¹ A. D'Aniello, *Restauri nella cattedrale di San Martino a Lucca*, in *Il colore nel Medioevo* (2009), cit., pp. 149-161.

⁷² L. Speranza, *Marmo e colore: due scoperte recenti su monumenti medievali a Firenze restaurati dall'Opificio delle Pietre Dure*, in *Il colore nel Medioevo* (2009), cit., pp. 71-85.



9. Pieve di S. Maria, Arezzo, particolare dell'archivolto del portale dei Mesi.

go sepolto sotto uno spesso strato di sporco (fig. 9). Il fatto che i mesi raffigurati sia realizzati alcuni in pietra e altri in marmo, ma tutti policromati, ci permette di asserire che qualunque supporto era considerato adatto ad accogliere i colori⁷³. Persino il bronzo, come dimostrano gli angeli che sollevano la cortina per svelare la marmorea *Madonna in trono col Bambino* nella lunetta del portale maggiore del duomo di Orvieto, tutti interamente policromati⁷⁴. Al di là di questo, e al di là del tipo di soluzione adottata

nel modo di stendere i pigmenti⁷⁵, in funzione del ruolo della pittura nella definizione formale e figurativa dell'opera, le cose importanti erano evidentemente altre: che l'immagine, in base a una pratica perfettamente ammessa, che imponeva alla statuaria monumentale un decoro colorato, fosse leggibile e piegabile ai fini per cui era stata voluta e inserita nel contesto architettonico, di volta in volta fini di celebrazione, ammonizione, insegnamento, propaganda, intimidazione, per richiamare alla memoria i misteri dell'incarnazione e gli esempi dei santi, suscitare sentimenti di devozione, poiché le immagini vi riescono più facilmente delle parole, e le immagini colorate sono più vere.

La pietra dunque viene preparata, mascherata, truccata, perde il suo colore naturale e la sua grana, a beneficio di una qualità apprezzata dall'estetica medievale, ovvero la varietà dei colori brillanti che, favorendo la ricchezza dell'opera ne costituisce anche la bellezza. Toglierele i suoi colori è avvirlarla e offuscarla, come afferma san Bonaventura in uno dei suoi

⁷³ E. Billi, *Rivestire la pietra*, cit., pp. 427-433. Si veda anche P. Refice, *Il portale dei mesi. Nella Pieve di Santa Maria in Arezzo*, in *Il colore nel Medioevo* (2009), cit., pp. 41-46.

⁷⁴ G. Testa, *Tinte e coloriture in alcuni manufatti del duomo di Orvieto: la scoperta e la questione del recupero*, in *Il colore nel Medioevo* (1996), cit., pp. 77-89.

⁷⁵ Si possono incontrare coloriture che semplicemente 'servono' la scultura e quindi seguono la definizione plastica data dalla lavorazione della pietra, coloriture che decorano il materiale lapideo rivestendolo solo in parte oppure coloriture che invece definiscono con la pittura ciò che con la pietra non è stato scolpito.

Sermones de sanctis intitolato *De imagine quae deturpatur et vilificatur quando auferuntur ab ea colores*⁷⁶.

A conferma del fatto che la cromia come elemento inerente all'architettura medievale e con funzione illustrativa, concentrata soprattutto nella zona dei portali, fosse un fenomeno generalizzato intervengono molte testimonianze in varie parti d'Europa: in Spagna (Colegiata de Santa María la Mayor a Toro, chiesa di San Pedro a Vitoria), Inghilterra (cattedrale di Exeter), Svizzera (cattedrali di Losanna e Berna), Germania (cattedrale di Santa Croce a Schwäbisch Gmünd, chiesa di Santo Spirito a Landshut), Francia (cattedrali di Angers e di Notre-Dame ad Amiens)⁷⁷. Si tratta di monumenti che recano tracce ancora visibili e comunque utili a risarcire idealmente con un buon margine di approssimazione l'aspetto originario⁷⁸. Le ricostruzioni grafiche o virtuali che sono state approntate in alcuni casi, metodologicamente rigorose, più o meno convincenti, di fronte alle quali in ogni caso proviamo un certo disagio a causa delle abitudini visive all'assenza di colore consolidatesi nel tempo, sono da considerarsi sempre e comunque ipotetiche se non altro per la mancanza di dati certi almeno per quanto concerne l'intensità e la tonalità dei colori. Servono però a capire come la presenza o l'assenza di colore, che di fatto determina l'effetto ultimo dell'opera, influisca sulla percezione della stessa e quanto, essendosi perso il colore, si sia perso nella sua definizione. E non meno problematiche e sconvolgenti sono le ricostruzioni pittoriche moderne 'reali' delle policromie originali esterne degli edifici come quella del duomo di Limburg an der Lahn (1968-1973)⁷⁹.

La ricchezza cromatica data dalla policromatura e/o dalla polimatericità era dunque un requisito essenziale del concetto medievale di bellezza e della percezione visiva di un edificio.

⁷⁶ IX, 572.

⁷⁷ In contrasto con lo sfarzo quasi sfacciato dei portali di Amiens, l'interno presentava pareti color pietra con le commessure dipinte di bianco ed ha un sicuro precedente nella cattedrale di Losanna, consacrata nel 1232 e dipinta in grigio con membrature solo imbiancate e volte color ocra.

⁷⁸ Queste e altre testimonianze sono state discusse in D. Verret, D. Steyaert (a cura di), *La couleur et la pierre*, cit.

⁷⁹ M.T. Kloft, *Limburg an der Lahn: der Dom*, Schnell&Steiner, Regensburg 2010.

Questo non vuol dire però che tutto era colorato: nella millenaria stagione artistica in cui avevano diritto al colore molte cose che non saranno più colorate nell'epoca moderna e contemporanea, non mancarono episodi di rifiuto anche programmatico della cromia, come quello che si registra nell'architettura cistercense bernardina⁸⁰. Ma fu un rifiuto limitato nel tempo e nello spazio e, in ogni caso, di un'entità meno significativa rispetto all'imperante gusto per il colore e per le superfici variegiate. Inoltre, pur non essendo propria della mentalità medievale un'estetica dei materiali, la loro bellezza naturale era in molti casi apprezzata. Il battistero di Parma al suo interno fu completamente dipinto, ma le mebrature di marmo di Verona restarono prive di colore, mentre all'esterno, fra le parti scolpite policrome, vi sono anche rilievi non dipinti. Sculture dipinte potevano essere consapevolmente messe in contrasto con sculture non dipinte, come per esempio nella riproduzione tardoduecentesca del Santo Sepolcro, un piccolo edificio a pianta dodecagonale conservato nella Mauritiusrotunde di Costanza, dove a differenza delle sculture in arenaria esterne policrome, quelle all'interno non erano dipinte. Anche anteriormente al periodo gotico erano usate coloriture parziali.

Sul finire del Trecento e poi nel Quattrocento l'uso di policromare le sculture in facciata si fece comunque via via meno frequente, anche perché forse aumentò la consapevolezza della poca persistenza dei colori agli agenti atmosferici. E, in generale, si andò pian piano, a partire dall'età tardogotica, da una parte, verso la colorazione tonale a imitazione della pietra, dall'altra, verso un sempre maggiore apprezzamento dei materiali goduti a vista.

Ma questo non vuol dire che sul finire del Medioevo la policromia fosse scomparsa del tutto; continuò infatti a permanere, in alcuni ambienti, un gusto per i colori ora fastoso ora

⁸⁰ Nella sterminata bibliografia dedicata a san Bernardo si segnalano qui solo un paio di titoli: *Ratio fecit diversum: San Bernardo e le arti*, Atti del congresso internazionale (Roma, 1991), Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1994, e il recente volume di P. Lia, *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Sismel, Tarnuzze 2007.

ingenuo, che è arrivato, attraverso sentieri tortuosi difficili da raccontare, fino ai nostri tempi, tempi che però non hanno ereditato la vivacità del dibattito sulla policromia che aveva animato l'Ottocento quando la policromia fu riconosciuta come fatto storico, elemento di identità del Medioevo, ma condannata come grave errore estetico. Cosa che in fondo forse si pensa ancora oggi.

L'architettura di età neoclassica tra mito del bianco e policromia

Clementina Barucci

“Poiché il colore bianco è quello che rimanda più raggi di luce, di conseguenza si fa più sensibile; così anche un corpo bello lo sarà ancor di più nella misura in cui sarà più bianco”. Così scrive Johann Joachim Winckelmann nel suo celebre scritto sulla *Storia dell'Arte presso gli Antichi* edito a Dresda nel 1764¹, inaugurando una tradizione estetica che resterà in auge per alcuni decenni. Si deve infatti, come è noto, a questo autore un tipo di interpretazione idealizzata dell'arte e in parte anche dell'architettura antica.

Il mito del bianco, come carattere distintivo della scultura e dell'architettura in epoca neoclassica, è strettamente legato ai dettami scaturiti dalle opere di questo padre dell'archeologia, che rimangono un riferimento sicuro per antiquari, teorici e architetti progettisti, pur nel quadro delle diverse declinazioni del ritorno all'antico che si manifestano nella cultura europea tra la metà del XVIII secolo e i primi decenni dell'Ottocento in ambito britannico, nella cultura francese più rigidamente legata agli ambienti accademici e nella stessa cultura tedesca. A partire dalla metà del secolo XVIII la visione dell'architettura classica, greca in particolare, attraversa diverse fasi, passando da una immagine iniziale fortemente caratterizzata dall'idea di essenzialità e di purezza cui viene associato il candore dei marmi, a una concezione che via via diventa più fondata scientificamente in rapporto all'affermarsi delle ricerche sulla policromia, nell'ambito

¹ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, in der Waltherischen Hof-Buchhandlung, Dresden 1764.

della nuova sensibilità ottocentesca di carattere romantico ed eclettico.

Le prime pubblicazioni settecentesche sull'architettura greca, strumenti di divulgazione e di conoscenza di un patrimonio noto in modo impreciso fino a quel momento, sono direttamente legate a una riproposizione in sede progettuale dei modelli antichi; studiosi e rilevatori dell'architettura tanto della Magna Grecia² quanto dell'Ellade, interpreti della "riscoperta" del dorico greco, sono anche architetti, da Stuart e Revett, a Robert Adam, a Jacques-Jgnace Hittorff, e quindi in molti casi condizionati da una serie di pregiudizi estetici legati al presente responsabili di una influenza sugli approcci di studio e di rappresentazione delle architetture del passato³.

La ricca letteratura di viaggio prodotta soprattutto a partire dalla metà del secolo XVIII documenta gli ideali di una generazione di architetti per i quali la riscoperta dell'antico si connette a quello della ricerca dei caratteri di una mediterraneità solare delle regioni del sud, meta privilegiata del Grand Tour e dell'edilizia minore e spontanea, tema che avrà anche una continuità tra Ottocento e Novecento secondo un filo conduttore che andrà da Schinkel, ad Adolf Loos, a Tony Garnier a Le Corbusier, ad Alvaro Siza⁴.

Il punto di partenza per la nascita del mito del bianco può considerarsi pertanto la visione estetica di Winckelmann, il maggior sostenitore dell'ideale dell'arte greca in epoca neoclassica. Con lui nasce il mito del candore dell'arte classica; "il colore – egli afferma – dovrebbe avere soltanto una piccola parte nella nostra considerazione della bellezza, perché l'es-

² Cfr. D. Mertens, *I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, a cura di J. Raspi Serra, Centro Di, Firenze 1986, I, pp. 159-198.

³ Sull'influenza della Grecia sull'architettura britannica cfr. J. Mordaunt Crook, *The Greek Revival. Neo-Classical Attitudes in British Architecture*, John Murray, London 1972. Sul fenomeno del neo dorico in ambito francese cfr. G. Simoncini, *Ritorni al passato nell'architettura francese fra Seicento e primo Ottocento*, Jaca Book, Milano 2001, pp. 155-260.

⁴ B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.

senza della bellezza consiste non nel colore, ma nella forma”⁵; egli inoltre ritiene “costumanza barbarica” la “colorazione di marmo o pietra”. Winckelmann, come è noto, si riferisce principalmente alla scultura, ma sebbene non si sia occupato che marginalmente di architettura la sua influenza sugli sviluppi della cultura architettonica è stata notevole per la sua rivalutazione dell’arte greca definita di “nobile semplicità e serena grandezza”.

La sua conoscenza diretta dell’architettura greca è quella relativa ai templi di Paestum, che visita nel maggio del 1758⁶ e dei quali pubblica una delle prime descrizioni nelle sue *Anmerkungen*⁷, attribuendogli un ruolo fondamentale tanto da ritenerla “madre” di tutte le architetture posteriori.

Sono state poi alcune opere di archeologi architetti ad introdurre nella cultura europea i modelli dell’architettura greca, attraverso dettagliate tavole di rilievo, cui viene associata l’immagine del candore dei marmi, a partire dal fortunato testo del francese Julien-David Le Roy (1724-1803) basato sulla campagna di rilevamento eseguita in Grecia, dove giunge nel 1754, in tre mesi nel 1755. La sua opera *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* viene edita a Parigi nel 1758 ed a Londra nel 1759. Gli architetti James Stuart e Nicolas Revett dal 1751 al 1753 soggiornano in Grecia per il rilevamento dei principali monumenti di Atene; la loro opera *Antiquities of Athens*, riconosciuta come la più importante e documentata opera sull’architettura greca del Settecento, esce a Londra in tre volumi tra il 1762 e il 1816. Ma già nel primo volume del 1762⁸ l’immagine ideale di un’architettura caratterizzata dal

⁵ Cit. in R. Middleton, D. Watkin, *Architettura moderna*, Electa, Milano 1977, p. 79.

⁶ Cfr. la lettera di Winckelmann del 13 maggio 1758 a Maurizio Bianconi sul viaggio a Paestum, in *La fortuna di Paestum*, cit., I, scheda 34, p. 33.

⁷ J.J. Winckelmann, *Osservazioni sull’architettura degli Antichi* (*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, I.G. Dyck, Leipzig 1762), in *Opere di G.G. Winckelmann*, 1-12, Prato 1830-34, vol. VI. Cfr. in proposito D. Mertens, *I templi di Paestum nella prima storiografia dell’architettura antica*, cit.

⁸ J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens*, John Haberkorn, London 1762.

candore dei marmi è contraddetta; in quest'opera si trova infatti una delle prime testimonianze dell'uso del colore nei templi, con la rappresentazione della palmetta e del fregio del tempio di Ilissos⁹. I due architetti ritengono inoltre che numerose opere scultoree della Grecia antica fossero crisoelefantine. Ciò nonostante da parte della cultura classicistica rimane la convinzione di associare la colorazione a un livello stilistico primitivo e ad opere arcaiche, "tusce", cioè etrusche¹⁰, mentre si ritiene che il livello più elevato vada ricercato nella purezza del bianco.

Un'autorevole voce in questa problematica è quella di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) segretario permanente dell'Académie des Beaux-Arts di Parigi e quindi, per questo ruolo ufficiale, personalità influente; a partire dallo studio delle sculture crisoelefantine usa per la prima volta il termine "polychromie" in una conferenza del 1806¹¹, mentre il suo scritto sulla policromia nella scultura greca, a cui era contrario, è pubblicato nel 1814, dedicato al Giove di Olimpia¹², costituendo un punto di riferimento fondamentale per il dibattito sulla policromia che si svilupperà principalmente tra il 1830 e il 1840 e che a partire dal suo scritto risulta un concetto acquisito. Quatremère fa solo un cenno all'uso del colore in architettura.

Come osservato da Middleton¹³, nonostante i suoi studi sulla policromia Quatremère segue le teorie estetiche del Conte

⁹ R. Middleton, *Perfezione e colore: la policromia nell'architettura francese del XVIII e XIX secolo*, "Rassegna", 23, settembre 1985, pp. 55-67: p. 58. Sull'argomento cfr. anche M.-F. Billot, *Recherches aux XVIII et XIX siècles sur la polychromie de l'architecture grecque*, in *Paris, Rome, Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX et XX siècles*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1982, pp. 61-125.

¹⁰ Cfr. A. Prater, *Il dibattito sul colore. La riscoperta della policromia nell'architettura greca e nella plastica nel XVIII e nel XIX secolo*, in *I colori del bianco. Policromia della scultura antica*, Musei Vaticani, De Luca, Roma 2004, pp. 341-356: p. 345.

¹¹ R. Middleton, *Perfezione e colore*, cit., p. 57.

¹² A.C. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome*, Debure frères, Paris 1814.

¹³ R. Middleton, *Perfezione e colore*, cit., p. 58.

di Caylus e di Winckelmann il quale sosteneva con Kant, che l'arte deve tendere alla purezza dell'acqua.

Il mito del bianco, cioè l'associare l'immagine dell'architettura antica ad una astratta assenza di colore, persiste pertanto nella cultura architettonica pur nella consapevolezza dell'esistenza dell'uso della colorazione nelle sculture e negli elementi architettonici dei templi.

Un rinnovato approccio di lettura dell'architettura classica secondo le nuove ipotesi della policromia sarà più tardi ispirato al mutato clima culturale che interessa l'età della Restaurazione con l'affermarsi delle tendenze romantiche e il crescente interesse per il medioevo.

Ma certamente in tutta l'età neoclassica il mito del bianco è stato una componente importante, se pure in modo problematico, della poetica di molti architetti interpreti di un ritorno all'antico, da Robert Adam (1728-1792) a John Nash (1752-1835), da Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), a Leo von Klenze (1784-1864).

L'architettura di Robert Adam, studioso e rilevatore dell'architettura classica, la cui pubblicazione sul palazzo di Diocleziano a Spalato¹⁴ insieme a quelle di Robert Wood¹⁵ sulle rovine di Palmira e di Balbec, contribuisce a introdurre in ambito britannico i modelli dell'architettura classica, oscilla tra una interpretazione dell'antico secondo il mito del bianco e una sua rivisitazione in chiave pittoresca caratterizzata da un ricco cromatismo che trova espressione soprattutto negli straordinari interni.

Così il bianco trionfa nella hall d'ingresso di ordine dorico della Syon House (1762-69), dimora ristrutturata secon-



1. Robert Adam, Syon House, Middlesex, 1762-1769, atrio d'ingresso.

¹⁴ R. Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, London 1764.

¹⁵ R. Wood, *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmore, in the Desert*, London 1753; Id., *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, London 1757.

2. Robert Adam,
Osterley House,
Middlesex, 1761,
il pronao del
fronte orientale.



do un gusto classico per un facoltoso committente il quale ha espressamente richiesto una immagine rinnovata secondo uno “stile antico” per la sua prestigiosa residenza suburbana¹⁶. Il monumentale atrio d’ingresso è un ambiente di rappresentanza dominato da un carattere severo e ufficiale, grazie all’uso del dorico romano e alla planimetria rettangolare con abside a cassettoni; il candore prevalente, in cui anche il pavimento è privo di colore essendo costituito da lastre di marmo bianco e nero, è funzionale ad uno spazio di rappresentanza arricchito anche da copie di celebri statue antiche tra cui spicca l’Apollo del Belvedere. La più privata e pittoresca anticamera cui si accede successivamente è, al contrario, ricca di colore nell’impiego di colonne di marmo blu-verde antico originali romane, acquistate a Roma dal fratello di Robert, James, nell’oro delle statue collocate sopra le stesse colonne.

Il grandioso pronao di ordine ionico che l’architetto scozzese progetta come nuovo monumentale accesso alla residenza di

¹⁶ Sulla Syon House cfr. J. Rykwert, *Adam. Nascita di uno stile*, Electa, Milano 1984, pp. 79-89.



3. John Nash,
Carlton House
Terrace, Londra,
1812-1827.

Osterley Park (dal 1761) spicca per l'uso del bianco del doppio colonnato sul laterizio del preesistente edificio elisabettiano, ristrutturato per il facoltoso banchiere Francis Child.

Qualche decennio più tardi John Nash utilizza il vocabolario classico per costruire i ricchi fronti delle *terrace* prospicienti il Regent's Park (1812-27).

Il mito del bianco e l'utilizzo del linguaggio classico in questo architetto rientrano in un approccio eclettico che lo fa rivolgere a diverse opzioni stilistiche, dal Gotico, al Tudor, al Cinese, all'Indiano, alla maniera vernacolare propria della tradizione domestica inglese quanto all'uso degli ordini classici. Il pittoresco del parco interagisce con i fronti delle *terrace* di un classicismo scenografico, in cui a un neo-dorico massiccio per i piani terra si associa l'uso di un ordine gigante di stile corinzio che articola con avancorpi porticati i lunghi prospetti di queste grandi unità urbanistiche che comprendono molteplici unità residenziali. Qui il bianco è ugualmente usato per aggiungere decoro e prestigio alle abitazioni di una classe aristocratica e soprattutto a una sistemazione urbanistica che secondo i de-

4. John Nash,
Chester Terrace,
Londra, 1812-
1827.



sideri del principe reggente, il futuro re Giorgio IV (dal 1820) doveva rivaleggiare con la rue de Rivoli parigina realizzata da Percier e Fontaine per Napoleone; colonne e capitelli sono in muratura tinteggiata di smalto bianco, su cui spiccano balaustre e ringhiere in ghisa stampata.

Già nell'ambito del movimento neo palladiano inglese era stato utilizzato il motivo del portico a colonne per conferire prestigio a dimore aristocratiche di campagna secondo il modello delle ville palladiane. Le colonne in muratura ricoperte di stucco bianco nobilitano gli edifici, realizzando una immagine architettonica prestigiosa con mezzi economici contenuti. La Chiswick House di Lord Burlington è esempio emblematico di un ritorno all'antico mediato attraverso la lezione del maestro del Rinascimento italiano.

La cultura tedesca è dominata da una volontà di ritorno all'antico che trova affermazione soprattutto nell'ambito della committenza di stato.

In Karl Friedrich Schinkel, architetto ufficiale dello stato prussiano, il sogno estetico della Grecia antica è espresso nel



5. John Nash, Chester Terrace, Londra, 1812-1827, dettaglio del piano terra.

celebre dipinto *Sguardo sulla Grecia in fiore* (1825) del quale si conservano soltanto copie tra cui quella di Wilhelm Ahlborn del 1836, rappresentazione ideale dell'attività costruttiva della Grecia classica. Nell'opera schinkeliana il mito del bianco si associa alla idealizzazione della mediterraneità e all'interesse per l'architettura spontanea in cui alle volumetrie semplici si unisce il bianco della tinta a calce. Il suo padiglione nella residenza reale di Charlottenburg è espressione emblematica del sogno mediterraneo di un architetto del nord Europa. Il nuovo edificio nel parco del Castello (1824-1825) nasce come dimora estiva voluta dal re Federico Guglielmo III nel 1824. Progettato prima del viaggio in Italia dell'architetto, completato nei disegni dell'interno e dei dettagli dopo il suo ritorno¹⁷, l'edificio, su espressa richiesta del re doveva riprendere il modello del casino

¹⁷ Sul padiglione cfr. L. Semerani (a cura di), *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Albrizzi, Venezia 1982, p. 156; F. Fanuele, *Il trapianto di un tipo architettonico: il padiglione napoletano di Charlottenburg a Berlino*, in A.R. Burelli (a cura di), *Le epifanie di Proteo. La saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper*, Rebellato, Fossalta di Piave 1983, pp. 65-78.



6. Friedrich Schinkel, Padiglione dello Schlosspark di Charlottenburg, 1824-1825.

reale del Chiatamone già noto al sovrano per un suo soggiorno del 1822. Una balconata continua di ispirazione latina per l'intero perimetro richiesta dallo stesso committente distribuiva tutti gli ambienti del piccolo edificio il cui volume cubico evoca la tradizione edilizia del sud d'Italia¹⁸.

In Leo von Klenze i monumenti della Königsplatz, la Gliptoteca e i Propilei, propongono una immagine candida dell'architettura neellenica, commissionati dal principe ereditario Ludwig I di Baviera che si propone di trasformare Monaco, la nuova capitale del Regno, nato nel 1806, in una nuova Atene¹⁹. La gliptoteca (progettata nel 1816), pur strutturata secondo

¹⁸ Cfr. M. Giuffrè, P. Barbera, G. Cianciolo Cosentino (a cura di), *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 2006, e in particolare F. Mangone, *Memorie napoletane nell'opera di Schinkel*, pp. 173-182.

¹⁹ Su Leo von Klenze si veda O. Hederer, *Leo von Klenze*, G.D.W. Callwey, Munchen 1964; D. Watkin, T. Mellinghoff, *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Electa, Milano 1987, pp. 123-151.



8. Leo von Klenze,
Gliptoteca,
Königsplatz,
Monaco di
Baviera, 1816.

una moderna tipologia museale memore degli insegnamenti dei *Précis* di Durand, con un impianto a corte e gallerie illuminate da funzionali lucernari posti sulla copertura, contiene al suo interno le sculture frontali del tempio di Aphaia a Egina e una rappresentazione policroma del frontone dello stesso tempio nell'allestimento della Sala degli Egineti curato dallo stesso Klenze nel 1830, secondo le tesi della policromia alle quali era interessato il principe ereditario Ludwig, oggetto di una relazione del 1811 a lui presentata da Haller von Hallerstein²⁰. L'architettura caratterizzata dai marmi bianchi si associa in questo architetto all'interesse per la policromia, perseguito anche in viaggi di studio in Sicilia, interesse che lo accomuna al suo committente, Ludwig²¹, il quale nel 1822 gli commissiona

²⁰ A. Prater, *Il dibattito sul colore*, cit., p. 352.

²¹ Sui rapporti tra von Klenze e Ludwig I di Baviera cfr. A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli 2009, pp. 127-156.

9. Leo von Klenze, Propilei, Königsplatz, Monaco di Baviera, 1816.



10. Jacques-Ignace Hittorff, Ricostruzione della policromia del tempio di Empedocle a Selinunte (da J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Selinunte, ou L'Architecture polychrome chez les Grecs*, Firmin-Didot, Paris, 1851).



la costruzione di un tempietto policromo nell'Englischer Garten di Monaco, completato nel 1836²². Oltre ai Propilei, anche il Walhalla, tempio degli eroi germanici costruito sul Danubio in forma di Partenone su progetto di von Klenze, avrebbe dovuto essere esternamente colorato, ma il progetto fu abbandonato perché la coloritura non avrebbe resistito alle intemperie, mentre l'interno si presenta riccamente policromo²³.

Il mito del bianco entra definitivamente in crisi grazie all'opera di Jacques-Ignace Hittorff e in particolare allo scritto sulla policromia dell'architettura greca documentato dalla ricostruzione del tempio di Empedocle a Selinunte, presentato polemicamente a Parigi all'Académie des Beaux-Arts nel 1830, riedito poi nel 1851²⁴. Le ricostruzioni della policromia dei

²² R. Wünsche, *Il colore ritorna*, in *I colori del bianco*, cit., pp. 13-28; p. 16.

²³ *Ibid.*

²⁴ J.-I. Hittorff, *De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'Acropolis de Sélinunte*, "Annales de l'Institut de correspondance archéologique", 1830, pp. 263-284; Id., *Restitution du temple d'Empédocle à Selinunte, ou L'Architecture polychrome chez les Grecs*, Firmin-Didot, Paris 1851. Sull'esperienza siciliana di Hittorff cfr. M. Cometa, *L'architettura italiana tra policromia e storicismo*, in *Italia e Italie. Immagini fra Rivoluzione e Restaurazione*, Atti del convegno di studi (Roma, 7-9 novembre 1996), Bulzoni, Roma 1999, pp. 299-325.

templi siciliani, che modificheranno la visione della greicità degli architetti, sono riproposte da Hittorf nella chiesa parigina di Saint-Vincent-de-Paul iniziata nel 1824 e completata negli anni quaranta.

L'immagine policroma, ripresa anche da Gottfried Semper, che Hittorf introduce nella cultura architettonica, eserciterà una influenza in ambito francese su architetti come Henri Labrouste²⁵ e Charles Garnier, architetto di Napoleone III, nei quali la ricerca archeologica presenta significative ricadute sugli esiti progettuali.

²⁵ Cfr. P. Pinon, *Il valore della ricerca archeologica*, in R. Dubbini (a cura di), *Henri Labrouste 1801 1875*, Electa, Milano 2002, pp. 81-99.

Tra oltrepassamento e rinuncia

Roberto Secchi

Questo è l'intervento di un progettista che si interroga sull'argomento lanciato dal convegno. Nei confronti del mito, di ogni mito, è naturale nutrire un doppio sentimento: di fascinazione e di sospetto. I miti si creano e si dimenticano con facilità. In questo senso appartengono per qualche verso alla sfera delle mode, ma tendono a valicarne i limiti entrando in contrapposizione con il loro statuto che impone la breve durata. I miti tendono a permanere proprio perché suscettibili di interpretazioni sempre nuove. Mostrano proprio in questo la loro potenza.

Il mito del bianco nell'architettura non sfugge a queste circostanze. Per almeno due secoli ha occupato la scena. Quale interpretazione possiamo darne? E, soprattutto, il nostro rapporto di architetti con il bianco va ancora visto nella continuità con il suo mito? Non sarebbe il caso di considerare il bianco semplicemente come uno dei tanti mezzi a disposizione del progetto?

Qualche spunto di riflessione cominciando dall'interrogazione sulle motivazioni del suo impiego. Perché l'impiego del bianco?

In realtà bisognerebbe parlarne al plurale: ci sono molte specie di bianco. Come ben sanno i pittori essi nascono da diverse composizioni chimiche e da diversi trattamenti: la biacca viene dall'ossido di piombo riscaldato ad alte temperature, il bianco di zinco, dallo zinco, la specie di bianco oggi più usata deriva dal titanio.

In architettura sappiamo che gli intonaci a calce presentano una grande varietà di tonalità secondo le sabbie e gli ad-

1. Jacopo della Quercia,
Monumento funebre di Ilaria del Carretto,
1406-1408,
Cattedrale di Lucca.



ditivi impiegati, dei luoghi di estrazione variabili nelle diverse regioni, e, soprattutto, della luce sotto la quale li si guarda, in Grecia o in Finlandia il bianco ci appare comunque ben diverso. Il travertino non è bianco, c'è voluto il botticino per il monumento a Vittorio Emanuele, lo stesso marmo pario non è bianco...

Il bianco, dunque, al singolare, è piuttosto un fatto mentale. Un bianco assoluto non esiste. Il suo impiego coincide con l'aspirazione al conseguimento di un ideale.

Di questo desidero parlare qui, facendo riferimento soprattutto a quella fase, al volger del xx secolo, in cui questa aspirazione si fece più viva animandosi di significati etici, utopici e mistici.

Accade spesso nella cinematografia che la continuità dell'azione narrativa venga interrotta dall'inserimento di un inter-

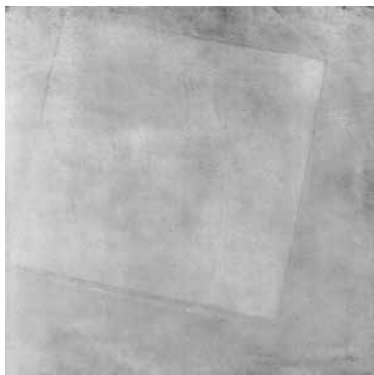
vallo della pellicola in bianco e nero. Si spezza una storia, si crea un distacco dalla percezione ordinaria. Con questo espediente si suole introdurre lo spettatore nella sfera di una percezione straordinaria, di una realtà parallela. Si entra così nel passato del protagonista che ricorda o nel sogno, memoria involontaria, dal conscio all'inconscio. Il passaggio avviene per dissolvenza. Spesso è l'immagine evanescente ottenuta con la sovraesposizione a condurre con il bianco nella sfera della seconda vista.

Un bellissimo monumento funebre, quello di Ilaria Del Carretto nella cattedrale di Lucca¹ presenta l'immagine di una fanciulla con un lieve sorriso sul volto esangue. La morte si annuncia con il pallore. Lo scultore ottenne lo straordinario effetto malinconico impiegando il marmo più bianco che si potesse trovare e levigandolo sino a conferirgli trasparenza. La vita si congeda dal corpo lasciandolo bianco. Per molte culture ed etnie lontane dalla nostra il colore del lutto è il bianco.

Talvolta il bianco è un terribile nemico. In un racconto di Lev Tolstoj una tormenta di neve nella steppa rischia di uccidere per assideramento due compagni di viaggio, servo e padrone. Il bianco della neve copre tutto togliendo ogni forma alle cose, fa perdere ogni possibilità di orientamento, annulla ogni possibilità di percezione. L'informe si impadronisce di tutto. I due si sono avventurati in un viaggio con la slitta per raggiungere una località dove il padrone potrebbe concludere un vantaggiosissimo affare. La cupidigia spinge ad affrontare un viaggio che la prudenza avrebbe sconsigliato. Lungo il tragitto ci si perde, si ripercorre più volte la stessa strada girando in tondo, finché le forze dei cavalli che trainano la slitta vengono meno e i passeggeri si sentono perduti. Nel fondo della slitta, con tutte le coperte a disposizione e nella sua pelliccia il padrone teme comunque il sopraggiungere della morte, è sopraffatto dalla paura, tenta di trovare una via di scampo lasciando la slitta e il vecchio servitore

¹ Il monumento funebre fu commissionato da Paolo Giunigi, Signore di Lucca dal 1400 al 1430, per la precoce morte della moglie a soli venticinque anni, a Jacopo della Quercia nel 1406 ed ultimato due anni dopo.

2. Kasimir
Malevič, *Bianco*
su bianco, 1918.



3. Kasimir
Malevič, *Giovane*
contadina, 1911.



che s'era fatto una buca nella neve e con i suoi poveri stracci cercava di difendersi dal gelo. Ma il tentativo di raggiungere un qualche villaggio risulta vano. Il cavallo su cui era montato a fatica, vagando nel bianco turbine della neve, torna alla slitta. Il vecchio servo ben meno protetto è al limite delle forze e sta per esalare l'ultimo respiro: qualcosa suggerisce al padrone di sdraiarsi su di lui, di coprirlo con la sua pelliccia e di abbracciarlo. I due corpi si scaldano reciprocamente. Torna così la vita. Il padrone se ne rallegra e conosce una nuova straordinaria specie di gioia. Il nemico bianco è battuto da un atto di fratellanza. La resurrezione del padrone salva il servo. Passerà ancora molto tempo sinché, all'indomani, placatasi la tormenta, i corpi verranno ritrovati. Morto il padrone, ancora vivo, quasi congelato il lavorante. L'inesorabile bianco che tutto annulla s'è infranto contro il corpo vitale prestatosi in soccorso di un altro corpo. L'informe ha ceduto alla forma. Il bianco è stato il nulla della morte ma anche l'orizzonte della salvezza, quella dello spirito.

C'è un modo di disegnare cui gli architetti ricorrono talvolta: quello di affidare la rappresentazione alle sole ombre. Non si disegnano i contorni delle volumetrie ma solo le loro ombre. Ne risulta la sciolta immersione delle cose nella fluida continuità dello spazio. Come se esse perdessero la loro consistenza di oggetti per partecipare completamente della vita che la luce garantisce loro. Le forme non appaiono se non nella loro appartenenza al tutto.

Ancora una volta si manifesta il conflitto tra vita e forma. La vita è inafferrabile ed indefinibile, vuole il continuo cambiamento, è incessante divenire. La forma si oppone a questo divenire, imprigiona le cose.

Tutto però è forma, tutto però è colore. Il mondo fenomenico ci si offre nelle infinite particolarità di tutte le cose.

Come non esserne soggiogati? Nello stupore. Eppure si vuole offuscare questa percezione per vedere cosa c'è oltre.

Piet Mondrian scrive: “Così come l'uomo è maturato per opporsi all'individualismo, l'artista è maturato per opporsi alla dominazione dell'individuale nelle arti plastiche e cioè alla forma e al colore naturali, alle emozioni”². E ancora “dalla forma al rapporto. Verso l'universale come l'essenziale dell'espressione”³. L'ambizione di squarciare il velo dell'apparenza per cogliere l'essenza delle cose spinge verso nuove avventure dell'intelletto oltre i sensi. Interrogando le forme oltre il loro apparire si possono forse individuare eventuali invarianti segrete. Infrangendo l'apparire del mondo fenomenico si può forse risalire al mondo noumenico. Lì tutto si risolve in numeri, rapporti, ritmi. Mondrian conduce la sua battaglia contro il soggettivismo della pittura che l'aveva preceduto, vuole spingere oltre il cubismo che aveva infranto l'oggetto mostrandocelo nel caleidoscopio delle immagini percepite simultaneamente da più punti di vista, aveva imprigionato il tempo avvicinandoci così di più all'essere. Mondrian vuole andare oltre, denaturalizzare completamente la forma deprivandola dei suoi contorni, dei suoi colori, della sua materia, sostituire al corpo delle cose la loro essenza proporzionale e ritmica e non più nelle due dimensioni del quadro. Sente la necessità di superare il limite che la cornice impone. Solo così la rappresentazione della natura può pervenire alla sua essenza. Il concreto è veramente visibile solo attraverso l'invisibile. Da qui l'abolizione dei colori naturali. Domina il bianco, il non colore, gli altri sono solo i colori

² P. Mondrian, *Prefazione II*, in *De Stijl*, ottobre 1919, cit. in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1990.

³ *Ibid.*



4. Bruno Taut, *Alpine Architektur, Kristallhaus*, 1917.



5. Bruno Taut, *Casa di abitazione in Trierer Str. Berlin*, 1926-1928.

puri, cioè quelli privati di virtù descrittive, senza gradualità, senza tonalità, decisamente artificiali, introvabili in natura.

Non c'è in effetti il bianco, ma solo molte specie di bianco, come si è già ricordato. Dipende dai materiali e dai procedimenti con i quali lo si vuole ottenere. Ma Mondrian vuole dematerializzare la sua pittura.

La materia è propria dei corpi e i corpi non possono essere identici tra loro, segnano comunque il contingente, allontanano da quel processo di astrazione e intellettualizzazione dell'arte che solo può condurla alla metafisica, allo spazio mistico. Non va dimenticato che Mondrian è protestante e partecipa della vocazione all'iconoclastia propria di quel movimento religioso e che si accosta alla teosofia. L'arte deve essere strumento di elevazione della vita nella sfera dello spirito.

È nota la straordinaria influenza prodotta dalle avanguardie artistiche al volgere del xx secolo sull'architettura. Questa sviluppa il suo processo di affrancamento dal naturalismo e dal decorativismo attraverso analoghi processi di razionalizzazione della forma e di astrazione. Il quadrato bianco su fondo bianco di Malevič segna una svolta del pensiero nichilista. Kasimir Malevič, descrive la sua opera in questi termini: "nell' arte deve prevalere la supremazia assoluta della sensibilità plastica pura sul descrittivismo naturalistico, questo è un invito alla ricerca di un'arte non oggettiva, nella quale le componenti figurative e



rappresentative siano state annullare; questo mio quadro dice: non è un quadrato vuoto, un' icona cancellata e incorniciata, ma un invito alla percezione del non oggettivo o l'oggettivo in *statu nascendi*"⁴.

In architettura il tentativo di superare decorazione, descrizione, narrazione, *mimesis*, vuole approdare all'essenza, alla struttura, al tipo. L'impiego del bianco costituisce un'arma per annullare e oltrepassare.

L'architettura bianca domina intere correnti architettoniche e finisce per diventare un fatto di gusto, un brand che offre la patente di modernità anche ad esibizioni poco meditate dei principi rigorosi della ricerca delle essenze formali.

Lo scenario del conflitto tra forma e vita propone altri tentativi di soluzione: perché sacrificare l'individualità della forma? Perché rinunciare alla espressione individuale che apre la via alla fusione nell'opera di soggetto ed oggetto? Perché non pensare allo spazio architettonico come paesaggio, luogo di incontro tra gli uomini e con la natura? Come fanno Bruno Taut con la sua Architettura Alpina, Haering e Scharoun con le loro ricerche sulla casa e sullo spazio pubblico. Perché non pensare allo spazio architettonico come

6. Hugo Häring, *Progetto VII 37 U, Casa di abitazione*, 1937, isometria.

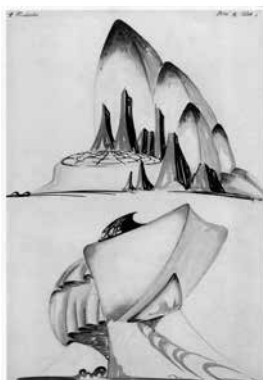
7. Hugo Häring, *Casa di abitazione al Siemensstadt*, Berlino, 1932.

⁴ J. Milner, K. Malevič, *Kazimir Malevich and the art of geometry*, Yale University Press, New Haven 1996.

8. Hans Scharoun, ZA 103, *Senza titolo* 39-45, acquarello su carta.



9. Hermann Finsterlin, K26 *Architekturen*, 1924.



prosecuzione nel mondo del processo di fecondazione della vita? Come fa Finsterlin.

Quali grandi rinunce impone l'astrazione! Il disincantamento, la ricerca dell'essenza attraverso processi di astrazione non finirà per allontanarci dalla vita e consegnarci alla tecnica? L'astrazione è processo necessario nella conoscenza come nella produzione artistica ma il ritorno al concreto lo è altrettanto. L'esclusione dal processo compositivo di materie e colori per rifugiarsi nella neutralità del bianco non provocherà un insopportabile distacco dai paesaggi di cui l'architettura deve entrare a far parte secondo i crismi di una nuova alleanza? Ogni riduzionismo, anche quando animato dalle più nobili intenzioni, ci allontana dalla possibilità di cogliere la complessità delle cose della vita.

La bandiera bianca è il segno della resa.

La città bianca di Tel Aviv

Renata Cristina Mazzantini

In una giornata di studio dedicata al mito del bianco in architettura, densa di contenuti e ricca di esempi interessanti come quelli che sono stati illustrati, credo che non possa mancare un intervento sulla Città Bianca, ovvero su quella parte del centro storico di Tel Aviv che è patrimonio dell'Umanità.

Il nome di Città Bianca, che viene dall'appellativo ebraico *Ir Levana* che significa "città di cemento", è stato dato a Tel Aviv per esaltare la modernità della sua architettura in contrapposizione all'architettura di pietra di Gerusalemme, da sempre chiamata "città dorata".

Città Bianca, dunque, sta a significare città nuova e, secondo la teoria dei colori, sta a evocare purezza e semplicità.

L'area di Tel Aviv protetta dall'UNESCO, detta appunto Città Bianca, mostra un'altissima concentrazione di architettura moderna¹, con circa 4.000 edifici costruiti tra il 1931 e il 1956, situati nel quartiere Bauhaus e nelle zone di Rothshild, Lev Hair e Bialik.

Il sito presenta una delle tante sfaccettature del mito del bianco in architettura, che è interessante approfondire sotto due aspetti principali.

Il primo è di natura storica: la Città Bianca è un simbolo dell'International Style e, con una straordinaria pluralità di esempi, offre un'interpretazione originale e pregevole delle principali teorie dell'architettura del Novecento, dalla concezione della città giardino agli ideali del Movimento Moderno.

¹ M. Orazi, *La città bianca di Tel Aviv in mostra a Roma*, "Quaderni Città e storia", 11, 2007 Università di Roma Tre, Roma.

1. Due case in stile eclettico a Viale Rothschild, da poco restaurate.



Il secondo aspetto è di natura paesaggistica: il sito UNESCO è uno straordinario paesaggio culturale² che offre un interessante esempio di recupero urbano e paesaggistico. Il Piano di recupero della Città Bianca propone, infatti, criteri non convenzionali di intervento, attraverso una visione molto concreta del restauro, che può apparire controversa ma che comunque si è rivelata molto efficace.

La prima città ebraica socialista

Per capire a fondo la straordinarietà della Città Bianca nella storiografia dell'architettura contemporanea occorre fare un passo indietro e analizzarne la genesi.

Nel 1906 (ben 40 anni prima della costituzione dello Stato di Israele) un piccolo nucleo di israeliti decise di abbandonare le proprie case addensate intorno all'antico porto di (Yafo) Giaffa³ e di costruire *ex-novo* un sobborgo non molto lontano; così, dopo aver acquistato i terreni necessari, nel 1909 fondò l'insediamento di Ahuzat Bait.

Ahuzat Bait, che significa “casa di proprietà”, divenne la prima cittadina con popolazione totalmente ebraica del mon-

² Si fa riferimento alla definizione di Christian Norberg-Schultz: “Il paesaggio culturale rappresenta l'addomesticamento delle forze naturali e della realtà vivente, manifestato da un processo ordinato di cui l'uomo è protagonista.” Per approfondire si veda il saggio *Genius Loci: Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano 1997.

³ In realtà il porto era stato ricostruito dai Turchi dopo la distruzione napoleonica, con caratteri architettonici europei.

do: si trattava di un borgo abitato da una comunità di sessantasei famiglie, ispirato ai principi socialisti di semplicità e di egualitarismo.

Nel 1911 Ahuzat Bait fu chiamata Tel Aviv, che significa “la collina della primavera”, prendendo spunto dal titolo di un romanzo utopico scritto nel 1902 da Teodor Herzl⁴.

Così, mentre le attività produttive degli israeliti continuavano ad essere esercitate a Giaffa, Tel Aviv iniziò a ergersi sulla sabbia con una moderna concezione occidentale, su una maglia ortogonale con strade larghe almeno dieci metri⁵.

La prima e la più importante di queste strade, che ricalcava la tipologia del viale alberato o “*boulevard*” europeo, fu Sderot Rothschild dedicata al barone Edmond Rothschild⁶.

Nei primi anni di vita, Tel Aviv si sviluppò intorno a questo viale, nelle zone della cosiddetta “Red City” e di Neve Zedek⁷, secondo i dettami dello stile eclettico, con toni piuttosto classicheggianti. Ancora oggi in questa zona si notano palazzine e villette ben conservate in stile neogotico, neorinascimentale, neo-Tudor e neobarocco. L’eclettico di Tel Aviv non aveva l’aria di uno stile pretenzioso, ma piuttosto di un kitsch umano e riequilibrante, che doveva a suo modo sedare la nostalgia degli abitanti immigrati, differenziandosi dall’architettura vernacolare locale e rafforzando l’identità europea della comunità ebraica.

Durante e subito dopo la prima guerra mondiale, Tel Aviv continuò a crescere, soprattutto per l’immigrazione degli ebrei russi, che abbandonavano l’Unione Sovietica. Tra loro, c’erano anche degli architetti, o futuri architetti, pionieri della moder-

⁴ Teodor Herzl (1860-1904) fu il fondatore del movimento politico del Sionismo. Il titolo originale ungherese *Altneuland* si traduce letteralmente con “l’antica nuova terra”. Il titolo *Tel Aviv* è il titolo del romanzo tradotto in yiddish.

⁵ Nel 1911, gli architetti William Stantsi e Avraham Goldman furono chiamati a redigere il primo piano regolatore di Tel Aviv.

⁶ Edmond Benjamin James de Rothschild (1845-1934) è uno dei più grandi benefattori di Israele.

⁷ Il quartiere di Neve Zedek era stato primo insediamento ebraico sorto a nord di Giaffa, nel 1887.

nità, come Yehuda Magidovitch⁸ (1886-1961) che divenne il primo “city engineer” di Tel Aviv e Zev’Ev Rechter⁹ (1898-1960) arrivati nel 1919, Sam Barkai¹⁰ (1898-1975) e Josef Neufeld¹¹ (1898-1980) arrivati nel 1920, Dov Karmi¹² (1905-1962) arrivato nel 1921, Shmuel Miestechkin¹³ (1908-2004) Shlomo Bernstein¹⁴ (1907-1969) arrivato nel 1924 e Pinchas Hutt¹⁵ (1888-1949) arrivato nel 1925.

In quegli anni accaddero alcuni fatti politici e sociali molto importanti.

Nel 1919, infatti, Tel Aviv entrò a far parte del Mandato

⁸ Nato in Ucraina. Dal 1923 tornò ad esercitare la libera professione, progettò il Casinò della città e assunse a lavorare per lui Zev’ev Rechter e Sam Barkai.

⁹ Nato in Ucraina, emigra in Palestina nel 1919. Inizia giovanissimo l’attività di architetto progettando residenze private in stile eclettico. Nel 1926 va a Roma con la famiglia per studiare Architettura e nel 1929 si iscrive a Le École des Ponts et Chaussees per completare i suoi studi. A Parigi diviene un ammiratore di Le Corbusier. Nel 1932 torna in Palestina e apre uno studio professionale con Arieh Sharon e Josef Neufeld.

¹⁰ Nato in Russia, si trasferisce in Palestina nel 1920. Tra il 1922 e il 1925 lavora per Ze’ev Rechter, tra il 1926 e il 1927 studia a Venezia. Quindi si trasferisce a Parigi dove vince il primo premio per il concorso per la progettazione del padiglione indiano per l’esposizione coloniale del 1931. Si laurea a Parigi nel 1933 e inizia a lavorare per Le Corbusier, con cui rimane in contatto per tutta la vita. Torna in Palestina nel 1934 e apre uno studio di architettura.

¹¹ Nato in Ucraina, emigrò in Palestina nel 1920. Studiò a Vienna e Roma tra il 1922 e il 1926, quindi lavorò per Mendelshon a Berlino. Nel 1929 diventò assistente di Bruno Taut. Ritornò in Palestina nel 1932 e nel 1940 si trasferì negli Stati Uniti.

¹² Nato in Ucraina emigrò in Palestina nel 1921. Tra il 1925 e il 1930 studiò architettura a Gand, in Belgio. Tornato in Palestina nel 1935 aprì uno studio di architettura dandogli lo statuto di una cooperativa di architetti. Con i suoi collaboratori realizzò centinaia di progetti, vinse diversi concorsi e anche dei premi.

¹³ Nato in Ucraina, emigrato in Palestina nel 1923, studiò al Bauhaus tra il 1931 e il 1933. Tornò in Palestina alla fine del 1933 e andò a lavorare per Josef Neufeld. Nel 1937 aprì il suo studio di architettura.

¹⁴ Nato in Lituania, si trasferisce in Palestina nel 1924. Nel 1930 frequenta per un semestre il Bauhaus a Dessau ed è uno dei migliori allievi di Mies van der Rohe. Nel 1932 lavora all’Atelier Le Corbusier. Nel 1933 torna a Tel Aviv.

¹⁵ Nato in Ucraina e si trasferisce in Palestina nel 1925. Fa parte di una generazione di architetti con una formazione precedente al Bauhaus, quindi i suoi primi edifici sono in stile eclettico. Nel 1930 iniziò a progettare secondo i dettami del Movimento Moderno e realizzò diversi edifici residenziali e commerciali. I suoi edifici sono caratterizzati da linee morbide e dinamiche e balconi tondeggianti.

Britannico in Palestina e la dichiarazione del ministro degli Esteri inglese Arthur Balfour a Lord Lionel Walter Rothschild¹⁶ ufficializzò l'insediamento ebraico.

Tra il 1920 e il 1925, inoltre, la popolazione di Tel Aviv crebbe da 2.000 a 34.000 abitanti¹⁷.

A questo punto, le mutate condizioni economiche, politiche e sociali di Tel Aviv resero necessaria una nuova e più strutturata pianificazione urbanistica della città.

Una città giardino nel deserto

Nel 1925, lo scozzese Patrick Geddes¹⁸ fu incaricato di redigere il piano urbanistico di Tel Aviv. Geddes era una delle personalità di spicco nel campo dell'urbanistica britannica, vicino al pensiero di John Ruskin (1819-1900) e di Ebenezer Howard¹⁹ ed era diventato famoso grazie alla pubblicazione nel 1915 del volume "Città in evoluzione", in cui aveva introdotto alcuni concetti importanti, come quello della co-evoluzione²⁰ tra la città e i suoi abitanti. Secondo Geddes, ogni insediamento si trasforma continuamente perché la sua costruzione è un processo collettivo: la pianificazione urbanistica, quindi, deve essere un "gioco interattivo" a cui tutti sono invitati a partecipare. Geddes, inoltre, aveva introdotto il concetto di "regione", che imponeva al piano urbanistico l'impiego delle risorse locali, per valorizzare la "personalità" del luogo e "creare, città per città, regione per regione, una

¹⁶ Era il rappresentante della comunità ebraica inglese, il referente del movimento Sionista.

¹⁷ Nel 1921 fu redatto un primo piano regolatore a cura dell'architetto Richard Kauffmann.

¹⁸ Patrick Geddes era anche biologo e botanico. Nacque nel 1854 e morì nel 1932.

¹⁹ Va ricordato che alla fine dell'Ottocento E. Howard (1850-1928) aveva formulato il concetto di città giardino come una nuova ipotesi urbanistica, capace di unire i vantaggi di vivere in città ai piaceri della campagna e di annullare l'antitesi centro-periferia, proteggendo la città dal congestionamento e la campagna dall'abbandono

²⁰ Aveva introdotto anche altri concetti fondamentali per l'urbanistica, come quello di regione e quello di conurbazione.

vera utopia, un luogo cioè di reale salute e benessere, perfino di trionfante bellezza”²¹.

Nella redazione del piano regolatore di Tel Aviv, Geddes si trovò in una condizione fortunata, davvero singolare per gli anni Trenta del Novecento: poteva pianificare un centro cittadino nel suo complesso, e non solo aree periferiche da addossare agli insediamenti preesistenti. Le città giardino che erano sorte in Inghilterra, in Germania e in America erano, infatti, città satelliti situate ai margini dei centri urbani più antichi. Tel Aviv, invece, pur essendo nata come un sobborgo di Giaffa, era ormai una vera città da costruire praticamente da zero e offriva un’occasione unica per realizzare il sogno della città ideale come utopia architettonica della modernità.

Sulla base di queste premesse storiche e culturali, Geddes concepì per Tel Aviv una versione mediorientale di città giardino. Sembra paradossale, quasi assurdo e persino impossibile pensare di pianificare una città giardino proprio nel deserto! Eppure Geddes vi riuscì. E vi riuscì dando alla sua città caratteri regionali, determinati dal clima, del paesaggio e dalla tecnologia disponibile in loco. Ecco perché a Tel Aviv, il concetto di cintura verde tipico della *Garden City* venne tradotto da Geddes nel concetto di giardino interno: gli aspetti fisici e il patrimonio delle conoscenze della tradizione lo portarono a reinterpretare la tipologia della casa a corte (o a patio) mediterranea e a progettare dei manufatti edilizi con giardini interni condominiali.

Nel suo piano regolatore del 1925-27, esteso a centomila persone nel 1931, Geddes concepì una rete stradale primaria e secondaria, con quartieri residenziali modello, caratterizzati lotti di circa 560 metri quadrati. Su circa un terzo della superficie di ciascun lotto, Geddes prevede la costruzione di edifici semplici (tipo “*white cubes*”), a due piani, affacciati sulla strada e su ampi giardini interni di proprietà dei condomini. Questi recinti ombreggiati avevano il compito di agire come termoregolatori per la ventilazione e il raffrescamento naturali, erano

²¹ G. Ferraro, *Un manuale di educazione allo sguardo*, in P. Di Biagi, *I classici dell’Urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2009.

chiusi da muri ed erano seminati con alberi da frutta o orti ad uso domestico. Non bisogna dimenticare che ciascun isolato era dotato di un edificio destinato ai servizi pubblici locali e che sulle vie primarie erano distribuite le attività commerciali.

In questo modo, Geddes riuscì a concretizzare nel piano urbanistico di Tel Aviv la sua visione pragmatica della città ideale come “place-work-folk²²”. Un piano che, nonostante alcune modifiche necessarie per far fronte ad un’imprevista e forte immigrazione²³, si rivelò lungimirante e preparò un terreno fertile per l’architettura della modernità. La tipologia edilizia impostata da Geddes, infatti, restò saldamente ancorata al piano regolatore, impedendo l’innesto di tipologie intensive (in linea, ad esempio, come l’Unité d’Habitation di Le Corbusier o la Weissenhof Siedlung di Mies van der Rohe), salvo rare isolate eccezioni²⁴.

Tel Aviv città moderna

Nel 1934 Tel Aviv fu riconosciuta dal Mandato Britannico come città e fu dotata di una propria amministrazione comunale. Per accogliere gli immigrati, la nuova municipalità di Tel Aviv decise di aumentare lo sfruttamento urbanistico del suolo e rettificò il grande quadro di riferimento ideologico e morfologico messo a punto da Geddes, imponendo la riduzione delle aree verdi e dei distacchi e aumentando a tre piani l’altezza degli edifici residenziali²⁵.

²² Letteralmente significa “posto di lavoro per il popolo”. Si veda N. Metzger-Szmuk, *Dwelling on the dunes, modern movement and Bauhaus ideals*, Editions de l’éclat, Paris 2004, p. 43.

²³ Come ricorda M. Orazi in *La città bianca di Tel Aviv in mostra a Roma*, cit., a Tel Aviv nel 1936 vivevano circa 166.000 persone (arrivate non solo dall’Europa, ma anche dagli Stati Uniti, soprattutto dopo la grande depressione del 1929) che rappresentavano il 41% di tutta la popolazione ebraica in Palestina.

²⁴ Tra gli insediamenti intensivi di case popolari della tipologia in linea si ricordano le residenze Me’onot Hod, Me’onot G e Me’onot H progettate da Arieh Sharon con Carl Rubin tra il 1934 e il 1937.

²⁵ Va rilevato che l’elevazione della quota dei fabbricati si rivelò particolarmente penalizzante sul piano ambientale, perché Geddes aveva erroneamente tracciato

2. Alcuni giardini interni.



Sulla base di queste premesse, negli anni Trenta, Tel Aviv crebbe in modo spettacolare con una febbrile attività edilizia che in sette anni (tra il 1931 e il 1937) realizzò circa 2.700²⁶ edifici, con pochissimi mezzi, per alloggiare le molte migliaia di ebrei emigrati dall'Europa.

Questi 2.700 edifici formarono a poco a poco la Città Bianca, secondo quello che A. L. Sonnino²⁷ definisce “un *genius multi-loci*”.

Il *genius loci* mediterraneo di Tel Aviv, infatti, viene ibridato dalle avanguardie europee, innestate nel substrato locale dall'immigrazione multietnica di architetti.

Ecco perché nel contesto di Tel Aviv si può parlare di *genius multi-loci* ed ecco perché per descrivere l'architettura della Città Bianca sembra perfettamente calzante la definizione di *International Style*²⁸. Entrambi questi concetti esprimono la complessità e la diversità dei caratteri confluiti a Tel Aviv e

i grandi viali parallelamente alla costa (e le strade piccole dal mare all'interno), e quindi costituiscono una barriera al vento che a Tel Aviv viene dal mare.

²⁶ Fonte: <http://www.white-city.co.il/>

²⁷ L.G. Sonnino, *Tel Aviv. Guida alla città*, Testo & Immagine, Torino 2000.

²⁸ La definizione fu coniata nel 1936 negli Stati Uniti per indicare uno stile architettonico che detterà canoni comuni per l'architettura universale, cioè validi a progettare in ogni luogo ed ad ogni latitudine l'ambiente costruito. Il fondatore del Bauhaus Walter Gropius, aveva affermato: “Una moderna impronta unitaria, condizionata dai traffici mondiali e dalla tecnica mondiale, si fa strada in ogni ambiente culturale [...]: fra i tre cerchi concentrici individuo, popolo, umanità – il terzo e maggiore abbraccia gli altri due; di qui il titolo architettura internazionale”.

riconducibili al Movimento Moderno, che si erano sviluppati con un intento di rinnovamento dell'architettura nelle diverse nazioni europee.

Non sorprende che a Tel Aviv, più che in ogni altro luogo del mondo, l'International Style raccogliesse e sviluppasse contemporaneamente gli stili e il funzionalismo del De Stijl, del Bauhaus, del Costruttivismo russo, del Razionalismo italiano²⁹ e di Le Corbusier: del resto, lo sviluppo di Tel Aviv era strettamente legato al Sionismo,³⁰ che era un movimento internazionalista.

Le ragioni sociali e politiche che determinarono negli anni Trenta il trionfo di queste idee nell'architettura di Tel Aviv sono molteplici, di natura sia pratica sia ideologica.

Innanzitutto, Tel Aviv era apparsa dal nulla; citando Julius Posener (1904-1996) era “un appartamento libero da passate memorie”, una “tabula rasa”, e quindi offriva un contesto sociale ideale per costruire una città basata sull'eguaglianza.

Tel Aviv, inoltre, era la patria naturale degli architetti. In nessun altro luogo, nel primo dopoguerra, gli architetti avevano la stessa libertà di pensiero e di azione: Tel Aviv era una sorta di “oasi felice” affrancata dagli speculatori e dai politici, quasi autogovernata all'interno del Mandato Britannico, in cui gli architetti finalmente rivestivano un ruolo fondamentale. Tanto è vero che dal 1934 il Forum³¹ dei giovani architetti di Tel Aviv³² fu rappresentato direttamente nel consiglio co-

²⁹ In particolare, l'influenza di Giuseppe Terragni (1904-1943) e di Giuseppe Pagano (1896-1945) ma anche di architetti minori, come Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini (si pensi alla palazzina Furmanik di Roma).

³⁰ Che in principio raccoglieva una molteplicità di idee, non tutte riconducibili al socialismo di Ben Gurion.

³¹ N. Davidov, *Tel Aviv Capital of the Weissenhof style*, in *Revival of the Bauhaus in Tel Aviv*, The Bauhaus Center, Tel Aviv 2003.

³² Nel 1932 i giovani progettisti di Tel Aviv avevano formato il “Circolo degli architetti” noto come Chug, che si riuniva tutte le sere al caffè Ginati, per discutere i problemi legati allo sviluppo della città. Per allargare il dibattito sul “come costruire” nel vicino oriente, questo circolo di intellettuali iniziò a pubblicare la rivista Habinyan, edita da Julius Posener e Sam Barkai. La rivista, che supportava continuamente le loro posizioni rafforzandole di fronte alla municipalità, ottenne in breve tempo l'obbligo di indire concorsi pubblici anche per i progetti residenziali minori.

munale e partecipò attivamente ai processi decisionali dello sviluppo della città.

Tel Aviv, infine, era nata sull'onda progressista di David Ben Gurion³³, ponendosi in contrapposizione con i modelli capitalisti e con il regime nazista. Da un lato, gli esponenti del Sionismo vedevano nello sviluppo di Tel Aviv il vigoroso inizio di una nuova società, dove praticare il socialismo ed applicare concretamente i principi propagandati dal Bauhaus. (Walter Gropius, infatti, promuoveva il senso etico dell'opera di architettura come costruzione "collettiva", tanto che aveva scelto la cattedrale gotica come immagine³⁴ del suo "*Manifesto del Bauhaus statale di Weimar*"). Dal lato opposto, l'adesione all'ideologia del Bauhaus era la bandiera di tutti gli ebrei (non solo degli architetti) da issare come protesta politica verso il regime nazista.

Nel 1933, infatti, con l'ascesa al potere in Germania del Nazionalsocialismo guidato da Adolf Hitler, il governo tedesco aveva rigettato l'architettura moderna dichiarandola degenerata e aveva chiuso la scuola del Bauhaus, provocando un'incredibile e rovinosa fuga di cervelli³⁵.

Architetti europei a Tel Aviv

Dal 1933, una generazione di architetti, non solo tedeschi, era stata costretta ad abbandonare mezz'Europa: Walter Gro-

³³ Nato nel 1886 e morto nel 1973, fu il fondatore dello stato di Israele e il suo primo ministro.

³⁴ La copertina, una xilografia di Lyonel Feininger, raffigurava una cattedrale superata da una torre e tre raggi luminosi corrispondenti rispettivamente alla pittura, scultura e architettura.

³⁵ Lo Staatliches Bauhaus fu fondato nel 1919 da Walter Gropius, attraverso la fusione dell'ex Istituto Superiore di Belle Arti e l'ex Scuola d'Arte Applicata del granducato di Sassonia, con l'aggiunta di una sezione di architettura. La scuola, ispirata all'Art & Craft Movement di William Morris aveva l'obiettivo di ricostruire sulle macerie della cultura del vecchio mondo, distrutta dalla Prima Guerra Mondiale, una nuova estetica più etica dell'architettura. Proponeva, innanzi tutto, un ritorno all'artigianato, visto come cammino purificatore dell'artista. Secondo i principi del Bauhaus, infatti, l'arte non poteva essere fine a sé stessa, ma doveva diventare una sintesi unitaria e tangibile tra arte e tecnica. L'artista, quindi, era destinato a diventare "artista totale", ovvero ad unificare tutte le arti sotto l'ombrello del design.

pius e Marcel Breuer (1902-1981) si erano stabiliti alla Harvard Graduate School of Design, mentre Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) era andato a Chicago, e quasi tutti gli insegnanti del Bauhaus erano emigrati³⁶.

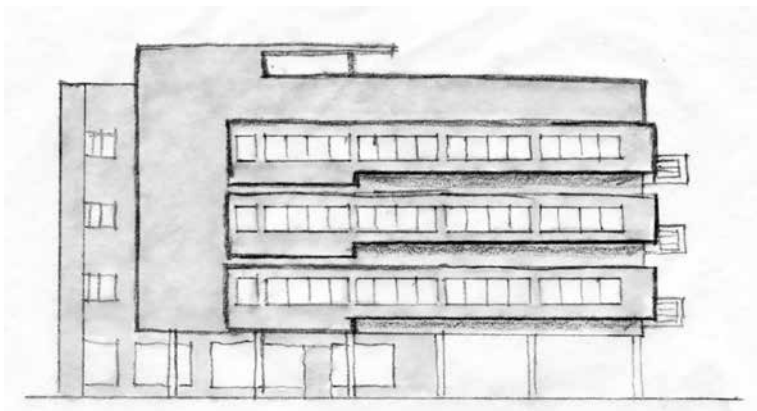
A Tel Aviv si erano stabiliti, oltre a Erich Mendelsohn, alcuni allievi di Le Corbusier, diciannove architetti provenienti dal Bauhaus e molti architetti ebrei di origine russa, risolutivamente perseguitati da Iosif Stalin.

Erich Mendelsohn (1887-1953) considerato un importante *outsider* del Movimento Moderno, emigrò nel Mandato Britannico di Palestina nel 1934 e vi lavorò fino al 1942, progettando e realizzando undici interventi edilizi, soprattutto a Gerusalemme. Mendelsohn arrivò a Tel Aviv senza troppo interesse né per l'*International Style* né per l'eclettismo. Aveva, piuttosto, una gran voglia di cambiamento, tanto che aveva dichiarato: "Edifico il paese e ricostruisco me stesso: qui sono contadino e artista". Egli vedeva l'architettura di Tel Aviv come una miscela tra moderno razionalismo occidentale e antico misticismo mediorientale ed in questa prospettiva cercava in ogni opera architettonica la sintesi tra conservazione e innovazione e tra regionale e universale. La sua sapiente sintesi compositiva creò edifici ridenti e leggeri definiti "capolavori di innesto paesaggistico". I lavori di Mendelsohn, affermava Bruno Zevi³⁷, "mostrano come l'architettura può parlare, soffrire, cantare e anche ascoltare: non è solo uno scenario per i sentimenti dell'uomo ma è essa stessa il veicolo dei più intimi e più delicati stati d'animo". Le sue opere più importanti,

³⁶ Va sottolineato che il corpo docente residente del Bauhaus era formato dai migliori talenti del periodo, ciascuno titolare di un laboratorio, che era considerato il migliore strumento pedagogico e didattico. Tra essi, emigrarono negli Stati Uniti oltre al fondatore Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Marcel Breuer docenti di design, anche László Moholy-Nagy docente di fotografia, Josef Albers docente di falegnameria, e i pittori Piet Mondrian e Lyonel Feininger. Vasilij Kandinskij, titolare dell'insegnamento di disegno analitico e del seminario sul colore pittura, fuggì in Francia. Paul Klee, titolare del seminario sulla forma, si rifugiò con Max Bill e Johannes Itten in Svizzera. Oskar Schlemmer con Joost Schmidt, docenti di scultura, furono tra i pochissimi a non abbandonare la Germania.

³⁷ Nel volume E. Mendelsohn, *Opera Completa. Architettura e immagini architettoniche*, Etas Compass, Milano 1970.

3. Zev'ev Rechter,
Engel House
(disegno di R. C.
Mazzantini).



come la Max Pine Boy's Trade School a Tel Aviv progettata nel 1935, ebbero molta influenza sui giovani architetti che partecipavano alla costruzione della Città Bianca. In particolare sul citato Josef Neufeld e su Carl Rubin³⁸ (1899-1955), che furono anche suoi collaboratori.

Dall'atelier di Le Corbusier giunsero a Tel Aviv i già citati Shlomo Bernstein, Sam Barkai e Ze'ev Rechter, che si rivelarono professionisti di primo piano nello sviluppo architettonico della città. Anche grazie al loro lavoro, nella Città Bianca si percepisce quasi ovunque l'influenza del grande maestro svizzero e i suoi "cinque punti"³⁹ dell'architettura moderna, insieme con la sua concezione della casa come "macchina per abitare", sono riscontrabili nella stragrande maggioranza degli edifici.

Dalla scuola del Bauhaus arrivarono Arie Sharon⁴⁰

³⁸ Nato in Austria e laureato a Vienna, emigrò in Palestina nel 1926. Nel 1931 si trasferì a Berlino per lavorare con Erich Mendelsohn.

³⁹ I cinque punti erano: costruzioni su pilotis (ovvero sui pilastri), tetto piano o tetto giardino, pianta libera, facciata libera e finestra a nastro. Come si illustrerà nelle pagine a seguire, infatti, i fabbricati della Città Bianca sono spesso posti su pilotis, i tetti sono piani, la pianta e le facciate sono libere e le finestre a nastro diventano balconi a nastro, più adatti per riparare le case dal caldo del deserto.

⁴⁰ Nato in Polonia, si trasferì in Palestina nel 1920. Nel 1926 frequentò il Bauhaus a Dessau, con Walter Gropius e Hannes Meyer, presso cui lavorò tra il 1929 ed il 1932. Dal 1932 lavorò come libero professionista in Palestina e inse-

(1900-1984), Shmuel Miestechkin e a Shlomo Bernstein, che furono protagonisti della costruzione della Città Bianca tra le due guerre.

Alla scuola del Bauhaus questi architetti avevano studiato l'architettura come volume, ovvero come spazio definito da piani e da superfici sottili, e non come massa. Nella ricerca dell'equilibrio formale, avevano imparato ad evitare la simmetria e i canoni classici e a fondare la composizione architettonica sulla regolarità e sulle proporzioni. Avevano capito che la bellezza dell'architettura era insita nella corrispondenza tra l'edificio e la sua destinazione d'uso e credevano, quindi, che ciò che era funzionale fosse anche bello: per questo basavano la loro estetica sul fine di raggiungere la migliore utilità possibile. Gli architetti del Bauhaus, infine, essendo molto preparati nel design, portavano con sé il gusto dei materiali e della perfezione tecnica dell'esecuzione, che perseguivano nelle loro opere in alternativa alla decorazione applicata.

Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che le ragioni che determinarono il trionfo del Movimento Moderno nell'architettura della Città Bianca sono molto concrete: a Tel Aviv immigrarono molti talenti nel campo dell'architettura che importarono i principi appresi a Dessau o nello studio di Le Corbusier, per farli valere, finalmente liberi dai condizionamenti del regime nazista. Alla loro qualità di professionisti si deve la bellezza della città protetta dall'UNESCO.

Non “saranno famosi” ma bravi

Negli anni Trenta, gli architetti più o meno giovani della Città Bianca, adottarono con entusiasmo i principi dell'International Style, soprattutto le idee di Mendelsohn, di Le Corbusier e del Bauhaus, però capirono che dovevano adattare gli inse-

gnò all'Università di Haifa. Dal 1948 al 1953 lavorò al Ministero dello Sviluppo e si occupò di diversi piani urbanistici, tra cui quello di Gerusalemme. La sua ricerca si basò sulla traduzione della tematica tedesca in termini mediterranei.

gnamenti ricevuti al contesto ambientale di Tel Aviv. L'atteggiamento progettuale più diffuso era, quindi, quello di "adattare", e non di "adottare" *tout court* le avanguardie della modernità.

Ecco perché, partendo da principi basilari come la leggerezza della struttura in cemento armato⁴¹, la purezza del disegno, la razionalità-funzionalità dei volumi e l'economicità della costruzione, questi architetti si concentrarono soprattutto sul rapporto con il luogo e sul rispetto delle persone.

Per rendere benevolo il *genius loci* di Tel Aviv, dove la luce del sole può essere accecante e le estati sono caldissime, gli architetti posero la natura al centro della loro riflessione progettuale e i requisiti di ombreggiamento e di ventilazione delle residenze in cima alla loro lista di priorità.

Parallelamente, per garantire il rispetto delle persone, gli architetti sposarono una visione comune, o meglio comunitaria, dello sviluppo della città che non dava spazio al protagonismo delle *archistar* o dei singoli edifici, ma solo all'omogeneità stilistica, vista come qualità essenziale del tessuto urbano.

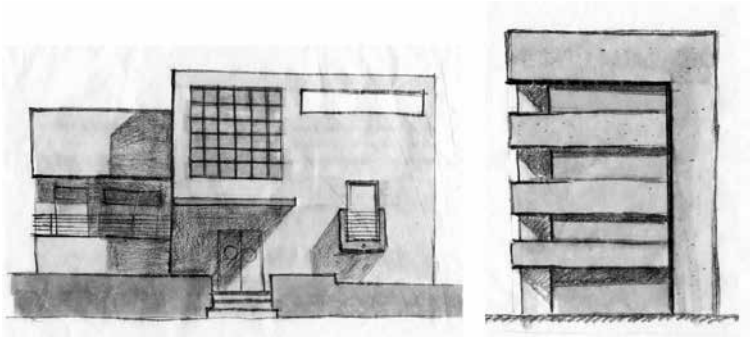
Ecco perché nella Città Bianca non esiste quella che Bruno Zevi definisce "*mania della concorrenza degli edifici urbani*" e si riscontra, al contrario, quell'istinto alla coordinazione tra gli edifici che Gianfranco Caniggia⁴² attribuisce alla "*coscienza spontanea dei popoli*".

È proprio l'antimonumentalità dei singoli edifici e l'armonia dell'insieme che rende la Città Bianca un patrimonio dell'umanità, da tutelare e da recuperare.

Va rilevato che la coordinazione tra gli edifici era già insita nella rigidità delle tipologie edilizie previste nel piano regolatore di Geddes, che prevedeva palazzine isolate, visibili a tutto tondo, con volumetrie semplici tipo "*white cubes*".

⁴¹ La struttura a travi e pilastri in cemento armato soppiantò la tecnologia costruttiva locale in pietra arenaria. Le tamponature ben presto cominciarono ad essere realizzate in blocchi di cemento e, poco dopo, di calcio silicato. La prima fabbrica di blocchi di calcio silicato fu aperta a Tel Aviv nel 1921 dal Viennese Josef Seidner. Nel 1930 il l'ingegnere ceco Emil Teiner aprì una scuola di formazione professionale per le maestranze edili, in cui si insegnavano le nuove tecniche di costruzione e di finitura. In particolare, a rivestire con intonaco lisci ed imbiancare le facciate

⁴² G. Caniggia, G. L. Maffei, *Lettura dell'edilizia di base*, Alinea, Firenze 2008.



4. Da sinistra:
S. Barkai, Casa
Katz; Z. Rechter,
Casa Krieger
(disegni di R. C.
Mazzantini)..

Nondimeno, i progettisti decisero di mantenere saldamente ferma, in ogni intervento, la scelta di alcuni “standard” progettuali. Si trattava di soluzioni tecniche o estetiche condivise da tutti, come i pilotis, i tetti piani, le facciate bianche e “libere” e i balconi, che ancora oggi contraddistinguono l’architettura della Città Bianca.

La decisione di limitare la ricerca progettuale di un’egocentrica originalità individuale fissando un ambito creativo collegiale, all’interno del quale partecipare alla costruzione di un’opera d’architettura collettiva, non ha impedito ai progettisti della Città Bianca di realizzare una vibrante vivacità nel tessuto urbano e una sorprendente varietà negli edifici.

Passaggiando nella Città Bianca, infatti, il ricco vocabolario di forme che si susseguono lungo le strade residenziali, in un mirabile equilibrio prospettico, arretrando o avanzando rispetto al verde dei giardini e con scorci sorprendenti in corrispondenza dei crocevia o delle piazze, comunica un senso di piena libertà espressiva.

La storia della Città Bianca, letta in questa prospettiva, serve a dimostrare, ancora una volta, che gli architetti più bravi riescono a trasformare sempre i vincoli imposti dalle circostanze dell’*hic et nunc* in spunti creativi e a realizzare, anche con risorse limitate, dei veri paesaggi culturali.



5. Balconi a
nastro.

Il “local twist” dell’International Style

Nitza Metzger-Szmuk afferma, ragionevolmente, che: “Il lessico dell’International Style a Tel Aviv è contrassegnato da un’impronta locale”⁴³. In parte accidentalmente e in parte volutamente, infatti, i caratteri emergenti dell’architettura della Città Bianca, ovvero i pilotis, i tetti piani e le facciate bianche e libere con i balconi, trovano una precisa corrispondenza nella tradizione edilizia locale o una ragion d’essere nel proprio contesto ambientale. Di seguito, a grandi linee, si illustra perché.

In primo luogo la Città Bianca fece ampio uso dei pilotis, che erano uno dei cinque punti di Le Corbusier: basta pensare che Tel Aviv fu l’unica città al mondo ad essere pianificata su pilotis. Nel 1939, infatti, il regolamento edilizio introdusse l’obbligo di innalzare gli edifici residenziali a tre piani su pilotis⁴⁴. A Tel Aviv, però, i pilotis non furono concepiti per dare continuità allo sguardo dei passanti e neppure per parcheggiare o far passare le automobili; bensì per ombreggiare un terzo del

⁴³ Parla, in inglese, di “local twist”, cfr. N. Metzger-Szmuk, *Dwelling on the dunes, modern movement and Bauhaus ideals*, cit., p. 42.

⁴⁴ Va ricordato che negli anni ’40 fu cambiato il regolamento edilizio, permettendo di costruire nuove cubatura al piano terra sul 50% della superficie libera: per questo oggi molti di questi gradevoli spazi esterni non si vedono più.



giardino e renderlo godibile anche nelle ore afose⁴⁵. Il più grande sostenitore dei pilotis fu Zev'ev Rechter, che li impiegò per primo nel 1934 a Engel House, un'elegante palazzina realizzata nelle vicinanze di boulevard Rothschild.

In secondo luogo, i tetti della Città Bianca sono tutti terrazzi praticabili, che al tramonto, secondo la tradizione mediorientale, diventano le stanze più piacevoli delle case.

Le facciate, inoltre, sono bianche e libere: entrambe queste caratteristiche sono proprie del Movimento Moderno, ma trovano un riscontro anche nell'architettura locale di matrice islamica.

Il bianco, infatti, è sia una componente semantica del paesaggio israeliano, sia un canone estetico del Bauhaus. Ecco perché nella Città Bianca esistono molti tipi di bianco, dal bianco assoluto della tradizionale imbiancatura moresca a calce ⁴⁶, al color sabbia mitteleuropeo. E, scendendo ancor di più nel dettaglio, si trovano ben quindici tipologie di finitura bianca: liscia, rustica, graffiata o bocciardata. L'intonaco, infatti, va da quello in grassello di calce dell'area mediterranea, alla stabilitu-

6. Tracce di corpi scala sulle facciate degli edifici. A destra: la famosa scala "Termometro".

⁴⁵ Va ricordato che, secondo gli indici di edificabilità stabiliti da Geddes, la sagoma del fabbricato occupava generalmente un terzo del lotto.

⁴⁶ E ricorda, ad esempio, la città bianca di Ostuni, i villaggi bianchi dell'Andalusia o le città bianche della Provenza descritte da Joseph Roth in *Le città bianche*, Adelphi, Milano 1987.

ra a calce e cemento di importazione tedesca, fino all'intonaco "Steinputz" che imita la pietra.

Oltre al bianco, anche la libertà nella composizione delle facciate, che è un altro dei cinque punti di Le Corbusier, è una caratteristica che si inserisce armoniosamente nel contesto ambientale di Tel Aviv. La asimmetria, la tridimensionalità delle facciate con i balconi aggettanti e rientranti e il loro andamento zigzagante rispetto agli assi viari ricordano, infatti, il dinamismo spaziale di una casbah.

Va ricordato, anche, che le facciate della Città Bianca sono spesso caratterizzate dalla traccia verticale dei corpi scala, che secondo l'estetica funzionalista del Bauhaus dovevano dichiarare all'esterno la propria funzione. I corpi scala, centrali, laterali, o angolari, si riconoscono il più delle volte grazie alle finestre o alle vetrate continue, contraddistinte da geometrie essenziali (che ricordano i quadri di Mondrian), come quelle disegnate nel 1937 da Shlomo Bernstein per Efroni House o da Pinchas Hutt nel 1935 per Anchor House.

Sono interessanti anche le scale con tamponature in vetrocemento, come quella di Aginsky House progettata nel 1934 da Sam Barkai o quella di Geichmann house progettata nel 1936 da Yehuda Magidovitch.

La scala più famosa della Città Bianca, però, è quella di Shami House, costruita nel 1936 da Yehuda Liulka⁴⁷ (1905-1980), detta "termometro". Il cosiddetto termometro è un elemento scultoreo aggettante che funziona anche da brise soleil e connota l'intero edificio.

In apparente contraddizione con l'astrattismo dei prospetti, negli edifici della Città Bianca si scopre anche qualche discreto elemento ornamentale. Scrutando con attenzione le facciate e curiosando sotto i pilotis, infatti, si notano parapetti in ferro battuto, finestre ad oblò e scale, hall e portali finemente decorati. Questi elementi, che sono più comuni nei progetti de-

⁴⁷ Nato in Ucraina, studiò al Technion di Haifa, dove divenne architetto ed ingegnere. Esercì la libera professione aprendo un proprio studio a Tel Aviv. Tra il 1963-1966 divenne Municipality engineer della città di Bat Yam.

gli architetti venuti dal Belgio⁴⁸, rappresentano, anche laddove non trovano un legame specifico con la tradizione costruttiva locale, una licenza poetica orientaleggiante nel linguaggio dell'International Style. Questa licenza poetica affonda le sue radici non nella nostalgia ma nella sventura degli architetti: gli ebrei in fuga dalla Germania, infatti, non potevano portare con sé denaro, ma prima di partire potevano acquistare materiale edile da esportare a Tel Aviv per costruirsi una nuova casa. Ecco perché nella Città Bianca si riscontra l'impiego di infissi in rovere o mogano, di vetri colati cecoslovacchi, di piastrelle di ceramica smaltata tedesche e di marmi policromi provenienti da tutta l'Europa. Questi piccoli dettagli architettonici mostrano un design di grande qualità, in cui si riconosce soprattutto la lezione del Bauhaus. Tra gli esempi più belli si ricordano le scale disegnate da Pinchas Hutt nel 1935 per Miremburg House e l'atrio rivestito in ceramica disegnato da Dov Karmi nel 1936 per Max Liebling House⁴⁹.

I balconi, infine, sono l'elemento che maggiormente caratterizza le facciate gli edifici della Città Bianca di Tel Aviv. Fortemente aggettanti e molto grandi, i balconi di solito nascondono le finestre e creano sempre un gioco di ombre che movimentata la semplicità volumetrica delle facciate.

Raramente, i balconi squarciano semplici "cubi bianchi", determinando potenti effetti chiaroscurali che accentuano l'estetica minimalista delle facciate: è il caso Krieger House disegnata da Zev'ev Rechter nel 1934 e Max Liebling House disegnata da Dov Karmi nel 1936.

Spesso, invece, i balconi avvolgono i volumi edilizi come nastri, smussandone gli angoli e dando plasticità e compattezza all'involucro: a Miremburg House, ad esempio, il ripetersi ondeggiante delle fasce dei balconi disegnati da Pinchas Hutt

⁴⁸ Dov Karmi, Genia Averbuch, and Benjamin Anekstein avevano studiato a Gand e Bruxelles.

⁴⁹ Sono interessanti anche l'atrio rivestito in ceramica disegnato nel 1938 da Eliyahu Wolman per Platnik House, l'atrio in marmo disegnato da Robert Hoff nel 1939 per Pashkovsky House e gli spazi condominiali di Yeruchilimsky House di Shlomo Flato del 1935.

offre dalla strada uno scenografico spettacolo di ombre in movimento.

Va ricordato che nella Città Bianca esistono diverse tipologie di balconi, a loro volta combinabili con diversi disegni di parapetti. In sintesi, troviamo balconi a sbalzo detti “alla francese” di solito di 120x120cm, balconi semicircolari detti “alla Mendelsohn” (ispirati al famoso balcone della Max Pine Boy’s Trade School), balconi a nastro (a sbalzo o incassati) che corrono ininterrottamente lungo la facciata con una profondità fino a 190cm⁵⁰, balconi semi-incassati con una profondità maggiore di 200cm e balconi angolari, che possono essere tondeggianti o spigolosi.

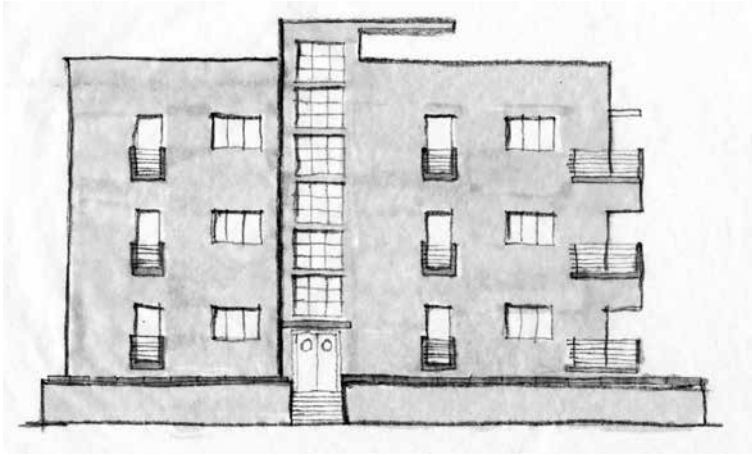
Anche i parapetti dei balconi mostrano una grande varietà di forme: sono per lo più di muratura, pieni e compatti, e più raramente in metallo e talvolta presentano soluzioni di design molto originali. Tra gli esempi più eleganti si ricordano parapetti traforati dei balconi della citata Efroni House, interessanti anche perché ispirati ai *Mushrabeyeh*, ovvero alle grate lignee tipiche dell’architettura islamica.

Tutte queste tipologie di balconi e di parapetti, che si alternano anche nello stesso edificio, creano sulle facciate delle “campiture” tridimensionali molto interessanti. È il caso di Halperin House progettata da Sam Barkai nel 1935, in cui la facciata è caratterizzata da un’alternanza di balconi alla francese e balconi semi-incassati angolari.

I balconi più celebri di Tel Aviv sono quelli disegnati da Genia Averbouch⁵¹ (1909-1977) nel 1934, che abbracciano Piazza Dizenghoff dandole un’organica visione d’insieme. I parapetti di questi balconi a nastro, intagliati da feritoie orizzontali continue volte a migliorare la ventilazione, sono così fluidi e

⁵⁰ E ricordano la palazzina romana Furmanik di De Renzi e Calza Bini del 1935.

⁵¹ Nata in Russia e laureata in Belgio, fu uno dei maggiori architetti del periodo. Vinse il concorso per la sistemazione urbanistica della grande Piazza Dizenghoff, che era (ed è tuttora) il centro commerciale e culturale della Città Bianca. Sulla piazza, infatti, si affacciavano due cinema (il lussuoso cinema “Dizenghoff” poi chiamato Esther, oggi trasformato in hotel, e il cinema Chen) e diversi bar e negozi.



7. Sam Barkai,
Halperin House
(disegno di R. C.
Mazzantini).

avvolgenti da mascherare la discontinuità tra i vari edifici che circondano la piazza.

Va ricordato infine che, nonostante la forza espressiva e la raffinatezza delle loro soluzioni formali, i balconi della Città Bianca non nacquero in seno alla ricerca estetica bensì alla funzionalità degli edifici. Innanzi tutto ombreggiavano le finestre assolate, poi assicuravano una maggiore ventilazione consentendo di allungare le finestre fino a terra, e inoltre erano dei soggiorni all'aperto. Chi li osserva oggi nel loro minimalismo difficilmente riesce ad immaginarli traboccanti di vita, di panni stesi e di mamme affacciate alla finestra. Fino alla diffusione dell'aria condizionata, invece, i balconi della Città Bianca erano dei salotti. Questo costume sociale, oramai scomparso, è narrato con suggestione da Rina Frank⁵², che in *Ogni casa ha bisogno di un balcone* racconta la vita dei balconi israeliani come: “una sorta di perenne reality show, ma in positivo perché tra i vicini si instaurava un vero e proprio rapporto di amore e di compassione reciproci”. Ecco perché i balconi della Città Bianca si affacciano prevalentemente sulle strade: in una comunità di stampo socialista dove molti erano giunti senza fami-

⁵² R. Frank, *Ogni casa ha bisogno di un balcone*, Cairo editore, Milano 2006 (ambientato però a Haifa).

8. Piazza Dizengoff: a destra l'ex-Cinema Esther dopo la trasformazione in hotel, in cui si nota la sopraelevazione con un piano arretrato vetrato; dietro la Dizengoff Tower di Mordechai Ben Ornim.



glia, i balconi allargavano alla collettività lo spazio domestico, creando una vera comunità.

Gli anni dell'oblio

Negli anni Cinquanta, il sogno della Città Bianca, che aveva spinto a una febbrile attività creativa ed edilizia un'intera generazione di architetti, svanì. Nel 1948, come lascito dell'Olocausto, era nato poverissimo e insicuro lo Stato di Israele e da allora Tel Aviv dovette pianificare la propria crescita barcamenandosi tra mille difficoltà: la popolazione cresceva vertiginosamente, i soldi erano pochi, la guerra era costante.

Gli anni Sessanta e Settanta furono gli anni dell'oblio della modernità: l'utopia socialista della Città Bianca come opera d'arte collettiva fu dimenticata e, anzi, Tel Aviv iniziò ad essere percepita un po' come un'aberrazione piccolo borghese⁵³ della società, lontana dai modelli degli insediamenti agricoli dei coloni e dei kibbutz. Così, il centro storico venne piano piano abbandonato, in favore delle zone vicine al nuovo centro finanziario ed economico della città.

⁵³ Y. Rofè, *The White City of Tel-Aviv*, "Planum The European Journal of Planning", ottobre 2009.

Nel mutato contesto sociale di Israele, la Città Bianca assisteva all'invecchiamento e al decadimento culturale dei propri abitanti.

In quegli anni, in cui Israele non aveva ancora importato il concetto di tutela, la diffusione degli impianti di climatizzazione diede il via alla chiusura dei terrazzi: molti edifici subirono abusi edilizi deturpanti che cancellarono gli effetti chiaroscurali dei balconi, sostituendoli con un patchwork di tamponature tra loro indifferenti.

Così, a poco a poco, l'estetica della Città Bianca iniziò a deteriorarsi, tanto che alcune facciate divennero squallide e alcune palazzine addirittura irriconoscibili. Ancora oggi, dove permane, la chiusura dei loggiati e dei balconi con gli infissi o i brise-soleil (in legno o peggio in alluminio) suscita sdegno.

Fortunatamente, però, gli abusi erano frutto della decadenza del centro cittadino più che del suo benessere, quindi, non provocarono danni irreparabili al tessuto urbano: tranne a Piazza Dizenghoff, che era il luogo simbolo della Città Bianca e che fu stravolta, non ci furono sventramenti e le demolizioni di edifici furono poche, così come i rifacimenti di facciate. Gli interventi furono soprattutto localizzati e per lo più di edilizia spontanea. Le volumetrie dei fabbricati e i rapporti con la strada e con le aree verdi rimasero sostanzialmente inalterati, senza compromettere l'integrità del piano di Geddes e salvando la morfologia e lo spirito della Città Bianca nel suo insieme.

Alla fine degli anni Settanta, iniziò un sistematico recupero del centro cittadino, mosso dal desiderio di prevenire la demolizione di interi edifici abbandonati e parallelamente di ripopolare e rivitalizzare gli edifici esistenti, cercando di attirarvi soprattutto giovani famiglie. Il piano di recupero interessò per prima da Giaffa, trasformata in un "borgo turistico" dedicato agli artigiani e agli artisti, e poi, nel 1981-2 Neve Zedek.

Per la Città Bianca, il Comune di Tel Aviv-Giaffa preparò con l'Housing Ministry una serie di piani particolareggiati che prevedevano, insieme con il miglioramento dei trasporti pubblici locali, anche una strategia di recupero urbano "a costo zero". Questa strategia, infatti, consentiva il trasferimento dei



9. Alcuni balconi chiusi con vetrate o frangisole.

diritti edificatori privati, in modo da compensare la perdita di superficie abitabile (o meglio superficie lorda di pavimento) che era stata più o meno legalmente acquisita.

In altre parole, il Comune e il Ministero affidavano il restauro degli edifici ai privati – che erano i condomini proprietari o imprese di costruzioni e fondi immobiliari – che, in cambio del ripristino dell'estetica originale del fabbricato, e quindi della demolizione delle superfetazioni, potevano aggiungere fino a tre piani sulla copertura, per creare nuove unità immobiliari da vendere e ripagare l'investimento.

Questa prassi, che fu sperimentata per la prima volta nella zona di Lev Ha'ir a partire dagli anni Ottanta, consentì il recupero della zona senza l'impiego di risorse pubbliche, dando risultati concreti e inattesi.

Va rilevato che questi risultati, considerati ottimi in termini di efficacia sia dal Comune di Tel Aviv sia dal governo Israeliano, applicavano criteri rivoluzionari e quantomeno discutibili nel campo del restauro, che furono oggetto di controversi e lunghi dibattiti. L'aumento di piani in un edificio vincolato è, infatti, fondamentalmente contrario alle convenzioni internazionali sul restauro e alle raccomandazioni dell'Icomos.

Ciononostante, il recupero di Lev Ha'ir si è rivelato determinante per la rinascita della Città Bianca, perché ha innescato quel meccanismo virtuoso illustrato dalla “teoria della finestra rotta”⁵⁴

⁵⁴ La definizione di “the broken window theory” è stata coniata nel 1982 dai criminologi James Q. Wilson e George L. Kelling che teorizzarono che non punire piccole trasgressioni, come rompere il vetro di una finestra, può generare fenomeni

che ha dato impulso al recupero del vecchio centro cittadino. Negli anni Novanta, infatti, lo spirito di conservazione del patrimonio architettonico dell'International Style cominciò a prevalere sulla noncuranza: il buon esempio di Lev Ha'ir sensibilizzò i cittadini di Tel Aviv alla conoscenza del valore storico ed artistico del proprio paesaggio urbano e, quindi, anche alla sua tutela.

La rinascita della Città Bianca

Negli anni Novanta l'economia israeliana esplose, diventando una delle economie più dinamiche del mondo e attirando grandi investimenti dall'estero, sia nella leggendaria "Silicon Wadi" sia nell'immobiliare. Parallelamente iniziò a crescere l'interesse internazionale nei confronti della Città Bianca, anche grazie ai convegni che furono promossi per iscrivere la Città Bianca nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO.

Va rilevato che, in quegli anni, i nuovi criteri di selezione dell'UNESCO miravano all'inclusione nel suo patrimonio di tipologie di beni fino ad allora poco rappresentate, quali i paesaggi culturali e l'architettura contemporanea. In questa prospettiva, la Città Bianca rappresentava una candidatura perfetta, perché offriva un esempio straordinario dello sviluppo urbano del xx secolo e dell'architettura del Movimento Moderno, mirabilmente adattata alle tradizioni culturali e alle condizioni ambientali locali.

Nella selezione dei siti da includere nel Patrimonio dell'Umanità, tuttavia, l'UNESCO valutava (e valuta) anche l'impegno nella gestione a medio e lungo termine che il "proprietario" del sito assume per preservarlo concretamente. È noto, infatti, che:

di degrado sociale (ad esempio, in un quartiere in cui una finestra resta rotta, si sviluppa l'idea dell'abbandono e dell'incuria che genera altri fenomeni di disordine sociale). Viceversa, se applicata al contrario, la teoria dimostra che vale il concetto di "dare il buon esempio": se in un quartiere degradato un palazzo viene ripulito e le finestre vengono riparate, i palazzi limitrofi tenderanno ad adeguarsi, e le persone inizieranno a cambiare in positivo i loro comportamenti per uniformarsi.

“Perché un bene sia considerato di eccezionale valore universale, deve anche soddisfare le condizioni di integrità e/o autenticità così come definite nelle Linee Guida e deve essere dotato di un adeguato sistema di tutela e di gestione che ne garantisca la salvaguardia”⁵⁵.

Ecco perché, di fronte alla candidatura della Città Bianca, l'UNESCO fu, in un primo momento, restio: nonostante l'eccezionalità del sito, il trovarsi di fronte ad un piano di recupero che consentiva la sopraelevazione degli edifici sottoposti a tutela, destava non poche perplessità. Nell'area di Lev Ha'ir, infatti, le volumetrie di tre piani aggiunte sui tetti delle case risultavano in alcuni casi massicce, anche se fortunatamente il profilo altimetrico della città non ne risultava complessivamente alterato.

Nitza Metzger-Szmuk racconta, a tal proposito, che: “la professoressa Natalia Dushkina, inviata dall'UNESCO per analizzare lo stato di conservazione della Città Bianca e valutare il piano di recupero presentato dal Comune, dopo un'attenta analisi ritenne che le superfetazioni davvero invasive (quelle di 3 piani) erano rare e che non risultavano determinanti nello skyline”⁵⁶.

Finalmente nel 2003, dopo aver concordato una revisione dei criteri che erano stati adottati nel piano di recupero proposto dal Comune di Tel Aviv nel 2002, la Città Bianca entrò a far parte del Patrimonio dell'Umanità. L'UNESCO apprezzò, oltre alla qualità architettonica e urbanistica della Città Bianca, la sua integrità complessiva e la sua autenticità, ritenendo che le sopraelevazioni realizzate potessero essere rilette all'interno della tradizione edilizia locale ⁵⁷ “come una forma di sviluppo spontaneo dell'abitato, che dava vitalità alla città salvandone la morfologia dell'insieme”⁵⁸.

⁵⁵ Per ulteriori approfondimenti si veda <http://www.unesco.beniculturali.it> e <http://whc.unesco.org>

⁵⁶ N. Metzger-Szmuk, *Dilemmas in the conservation of the White City*, in *Revival of the Bauhaus in Tel Aviv: renovation of the International Style in the White City*, UNESCO, 2003.

⁵⁷ Il fenomeno degli edifici che crescono con l'allargarsi delle famiglie, tipico dei paesi mediterranei, è particolarmente frequente nel meridione italiano.

⁵⁸ Per ulteriori approfondimenti si veda <http://whc.unesco.org>

Di conseguenza, in deroga alle regole più stringenti sul restauro architettonico, accettò per gli edifici interessati dal piano di recupero il trasferimento dei diritti edificatori privati, a condizione che le sopraelevazioni (da realizzare per compensare la rimozione delle superfetazioni) fossero invisibili dalla strada. Questa scelta consentiva uno sviluppo economico locale (LED) da conseguire attraverso una convergenza di interessi pubblici, privati e della società civile.

Così nel il piano per la conservazione della Città Bianca di Tel Aviv ⁵⁹, che era stato depositato nel 2002, fu definitivamente approvato nel 2008. Il Piano perseguiva alcuni obiettivi principali.

Primo, ripristinare la continuità di esperienze architettoniche della prima metà del Novecento, preservando la diversità stilistica degli edifici e in particolare l'International Style. Secondo, valorizzare il tessuto urbano nel suo complesso. Terzo: identificare alcuni criteri validi anche per la ristrutturazione urbanistica delle aree non soggette a tutela.

Il Piano riguardava circa 1.000 edifici⁶⁰, protetti con criteri diversi. Questi criteri sono stati concepiti per: salvaguardare la visuale prospettica e la luce delle strade, controllare l'impatto degli interventi di restauro-ampliamento sulla densità abitativa e mantenere l'omogeneità dei quartieri anche nel nuovo rapporto tra edifici vincolati e non.

Il piano ha individuato tre tipologie di interventi: il restauro conservativo per gli edifici vincolati, il restauro con ampliamento per gli edifici sottoposti a tutela e la ristrutturazione edilizia per gli edifici non vincolati.

Il restauro conservativo interessa circa 180 edifici sottoposti ad uno stretto regime vincolistico che prevede l'eliminazione di tutte le superfetazioni edilizie, ma che non con-

⁵⁹ La salvaguardia ed il recupero della Città Bianca è affidata ai piani urbanistici che, su diverse scale, riguardano la città di Tel Aviv: nell'ambito di un Master Plan Nazionale (TAMA 35), che prevede un piano per la "Conservazione Urbana del centro di Tel Aviv - Jaffa", è stato sviluppato un Master Plan Regionale (TMM 5) che determina i principali strumenti urbanistici per la pianificazione del recupero dell'area protetta.

⁶⁰ Secondo il sito <http://whc.unesco.org/en/list/1096>

sente modifiche allo stato originale dei luoghi (e quindi non consente l'aggiunta di volumetrie né la sopraelevazione del fabbricato). Il più celebre restauro conservativo condotto nella Città Bianca ha interessato la Max Pine's Trade School costruita da Mendelsohn.

Il restauro con ampliamento interessa la maggior parte degli edifici della Città Bianca, in particolare quelli "non integri" ovvero già manomessi da abusi, e consente la sopraelevazione di un piano (molto raramente di due piani) arretrato rispetto alla sagoma del fabbricato. In questo caso le sopraelevazioni devono essere invisibili dalla strada. Questo tipo di intervento riguarda soprattutto la zona di Bialik e l'area intorno a Piazza Dizenghoff, dove il disegno dell'edificio e la sua visuale prospettica dalla strada devono restare inalterati. Un esempio di restauro con ampliamento è quello del citato Cinema Esther a Piazza Dizenghoff, progettato da Genia Averbouch e all'interno da Yehuda Magidovitch. Il Cinema è stato trasformato in un albergo, con la sopraelevazione di un piano non visibile dalla strada.

La ristrutturazione edilizia, infine, implica regole precise sia per la ristrutturazione degli edifici della Città Bianca non sottoposti a tutela sia per le nuove costruzioni. In pratica, pone sulla Città Bianca una sorta di vincolo indiretto, che potremmo definire analogo alla Carta della Qualità della città storica. Secondo queste regole, negli edifici esistenti è consentita la sopraelevazione di più piani, anche non arretrati rispetto alla sagoma del fabbricato, purché questi nuovi piani siano identici ai preesistenti. Contrariamente a quanto suggeriscono le più accreditate teorie sul restauro, infatti, il Piano di Conservazione approvato dall'UNESCO prevede che le aggiunte non siano riconoscibili. Le ragioni di questa scelta si devono al prevalere del concetto di restauro paesaggistico su quello di restauro filologico: in questa prospettiva, evitare le differenziazioni dei nuovi piani assicura l'armonia del paesaggio culturale della Città Bianca nel suo insieme.

Va rilevato, però, che nonostante questo accorgimento la sopraelevazione di tre piani cambia inevitabilmente le propor-



10. Vista di Tel Aviv dal ventesimo piano della Torre in boulevard Rothschild.

zioni dell'edificio e, talvolta, lo fa apparire un po' "fuori scala" rispetto al contesto.

La complessità di intenti che è stata descritta, che prevede di contemperare le esigenze dell'UNESCO, quelle dei cittadini e quelle degli investitori, unita con l'eterogeneità degli interventi di recupero degli edifici, ha spinto il Comune di Tel Aviv a considerare singolarmente ciascun intervento di restauro, evitando di inserire nel Piano di recupero delle "regole" rigide.

Per questo il Comune di Tel Aviv ha creato una *task-force*, ovvero un'unità tecnica operativa di architetti dedicata alla gestione del processo autorizzativo degli interventi di recupero nella Città Bianca, per gli edifici vincolati e non.

Questo processo autorizzativo prevede un'attenta analisi edificio per edificio, condotta dai progettisti incaricati dalla proprietà, insieme con le imprese delle società immobiliari interessate, con i tecnici del Comune e con la comunità locale. In questo modo, non solo viene garantita la conservazione delle peculiarità di ogni edificio e dell'atmosfera propria di ciascuna strada, ma anche la sua manutenzione giorno per giorno nel lungo periodo da parte della comunità locale.

La capacità di imporre con successo alla comunità l'attuazione di un piano di recupero di un intero centro urbano, in una città in pieno sviluppo come Tel Aviv, dimostra la lungimiranza della strategia adottata.

In questa prospettiva, il recupero della Città Bianca presenta un caso di studio unico, in cui un meccanismo di trasferimento di diritti edificatori, come incentivo al recupero e allo sviluppo urbano, ha giocato un ruolo fondamentale⁶¹.

Conclusioni

Passeggiando per le strade della Città Bianca e osservando il suo candido paesaggio di cemento come un flâneur, mi sono venute in mente le domande di Eupalino⁶²: “Non hai osservato, camminando per la città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano muti, ed altri parlino ed altri ancora, che sono più rari, cantino?”.

E, immediatamente, ho dato alla domanda questa risposta: sì, gli edifici della Città Bianca parlano e soprattutto, parlano tra loro. E il dialogo tra i volumi architettonici, lungo le strade e attraverso i balconi, è entrato in risonanza con la natura, creando uno straordinario paesaggio culturale.

La Città Bianca vista dal mare, con il bianco delle costruzioni che si staglia sulla sabbia delle spiagge, in contrasto con il blu del cielo e con il verde smeraldo dei giardini, è un paesaggio culturale straordinario, non per la qualità delle singole architetture ma per la qualità dell’insieme. Per questo, se nella Città Bianca viene rimosso o alterato anche il più piccolo e apparentemente insignificante degli edifici, il dialogo con la natura si spezza, la vibrante vitalità del paesaggio si spegne. Per lo stesso motivo, se fosse dissonante rispetto all’organicità della Città Bianca, anche lo sviluppo di Tel Aviv rischierebbe di soffocarla.

La sfida del Piano di recupero della Città Bianca è, dunque, duplice: da un lato ripristinare il dialogo interrotto dagli abusi per ricostruire a poco a poco la bellezza del paesaggio cultu-

⁶¹ N. Shchory, L. Shamir-Shinan, *Integrating the conservation of the built heritage urban site into the local economic development (LED) policy & Management processes* (http://openarchive.icomos.org/1305/1/IV-3-Article4_Shchory_Shamir-Shinan.pdf)

⁶² P. Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Roma 2011.

rale, dall'altro guidare uno sviluppo sostenibile, consolidando l'identità di una città giovane (che ha solo 105 anni) che è ogni giorno più viva⁶³.

La dimensione culturale dello sviluppo urbano di Tel Aviv, quindi, non è insita solo nell'atto di "abitare e costruire", ma anche nel dovere di "ricordare e conservare". Tutelare il patrimonio architettonico della Città Bianca significa custodire la memoria e, soprattutto, dare continuità all'entusiasmo della sua origine e proiettare il suo *genius multi loci* nel futuro.

Oggi, con il Piano di recupero approvato dall'UNESCO, Tel Aviv continua a crescere intorno alla Città Bianca: mese dopo mese si innalzano torri d'Avorio, come la Rotshild Tower di Richard Meier o la Remez Tower di Moshe Zur o la Dizengoff Tower di Mordechai Ben Ornim, realizzando la promessa di felicità di cui parla Stendhal quando afferma che "la beauté n'est que la promesse du bonheur"⁶⁴.

E non solo perché per molti degli ebrei emigrati dall'Europa la Città Bianca rappresentava e rappresenta la Terra Promessa. Ma perché la Città Bianca, con la sua crescita demografica e economica, con la sua vitalità multietnica e la freschezza dei suoi giovani, rappresenta la felicità di Israele: la qualità della vita di Tel Aviv, infatti, è giudicata una tra le più alte del mondo.

⁶³ A. Lamberti *Preserving the recent and most recent memories of Tel Aviv*, Paper from the ESF-LIU Conference "Cities and Media: Cultural Perspectives on Urban Identities in a Mediatized World" (Vadstena 25-29 ottobre 2006) (www.ep.liu.se/ecp/020/).

⁶⁴ Stendhal, *De l'Amour*, cap. XVII.

Il bianco del White Cube

Rossella Caruso

White has a tendency to make things visible. With white, you can see more of a nuance; you can see more
Robert Ryman, 2007

Il *Cubo Bianco* (*White Cube*) – paradigma dell’arte del Ventesimo secolo – deve la fortuna critica e l’originaria attestazione del proprio valore archetipale all’irlandese Brian O’Doherty, che conia la felice definizione nel 1976, pubblicando sulla rivista statunitense “Artforum” quattro saggi, tra il 1976 e il 1981, poi riuniti in un’unica pubblicazione dal titolo *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, tradotta in varie lingue e di recente anche in italiano¹.

Nel corso degli anni Settanta l’espressione *White Cube* entra così nel codice critico ed espressivo di coloro che, appartenendo al sistema dell’arte, l’avrebbero usata disinvoltamente per indicare un nuovo tipo di spazio per la creazione e per l’esposizione delle opere: un luogo inondato di luce – con sorgenti luminose provenienti dall’alto, naturali o artificiali – e pareti perimetrali dipinte di bianco.

¹ Una prima edizione contenente soltanto i primi tre saggi, con un’introduzione di T. Mc Evilly (The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1986); poi un’edizione riveduta e ampliata: B. O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkely-Los Angeles-London, 1999. Seguita dalla traduzione in francese, con prefazione di P. Falguières: B. O’Doherty, *White Cube. L’espace de la galerie et son idéologie*, trad. fr. di C. Vasseur e P. Falguières, Association des Amis de la maison Rouge-JRP|Ringier Kunstverlag AG, Paris-Zurich 2008; e la recente traduzione italiana, con saggi introduttivi di A. Sarchi e R. Venturi: B. O’Doherty, *Inside the White Cube. L’ideologia dello spazio espositivo*, trad. it. di I. Inserra e M. Mancini, Johan & Levi, Milano 2012.

“Una galleria”, come scrive lo stesso Brian O’Doherty, “costruita secondo leggi rigorose quanto quelle che presiedevano all’edificazione delle chiese nel Medioevo. Il mondo esterno non doveva penetrarvi [...]. L’arte sarebbe stata libera ‘di vivere la propria vita’”².

Non soltanto un luogo invero da un’illuminazione diffusa, ma l’espressione compiuta di un modello espositivo: il più consona all’affermazione modernista dei principi di autonomia e autoreferenzialità dell’opera d’arte.

Nondimeno, il contributo di Brian O’Doherty sull’arte visiva del secondo dopoguerra e sugli sviluppi dello spazio espositivo – che rappresenta un punto di vista originale quanto ineludibile, ancorché lontano nelle intenzioni da una trattazione propriamente accademica – è quello più polemico nei confronti del modello modernista del *White Cube*. Mentre la sua figura multiforme (laureato in medicina, artista visivo, performer, storico dell’arte e professore universitario, a Berkeley e poi alla Columbia University) incarna quella di uno degli esponenti più autorevoli in campo artistico degli accadimenti del secondo Novecento, poi fluiti nella postmodernità. E proprio mediante i suoi spiazzanti cinque pseudonimi (o avatar; tra i quali Sigmund Bode, evocativo di Freud e Wilhelm von Bode, lo storico dell’arte e direttore dei musei di Berlino del XIX secolo), le importanti amicizie e frequentazioni (Marcel Duchamp tra i tanti, incontrato alla fine degli anni Cinquanta), e i diversi ruoli assunti nel tempo.

Attraverso i suoi articoli O’Doherty focalizza dell’opera d’arte soprattutto la dimensione spaziale, ovvero la contestualità – proprio a partire dal Modernismo e dall’approccio di Michael Fried –, per indagare conseguentemente la specificità dei luoghi destinati all’arte, atelier compresi.

Inside the White Cube è pertanto il racconto autoriale – sorta di proiezione delle molteplici identità assunte da Brian O’Doherty – di una delle questioni più avvincenti della storia dell’arte contemporanea degli ultimi cento anni: quella che connette la dialettica dei temi e dei limiti della rappresentazione alle scritture espositive. Dall’illusionismo all’astrazione pura, dalla cornice al muro, dal collage all’installazione.

² B. O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, cit., p. 15.

Brian O'Doherty ne analizza i vari aspetti a partire dalla fine dell'Ottocento, optando per una personale diacronia che approda agli anni Sessanta e Settanta, quando la totale sacralizzazione dello spazio espositivo determina un rovesciamento dei postulati dell'esperienza estetica: "il contesto diventa il contenuto", "le idee sono più interessanti dell'arte", il corpo dello spettatore (non i suoi occhi e il suo spirito) si dissolvono nell'*eternità* dello spazio del *White Cube*³, che espunge tutto, finanche quella corporeità voyeuristica dello spettatore che nell'ultima sua opera, *Étant donnés*, Marcel Duchamp pone come condizione *visiva* e quindi estetica.

Tuttavia, a voler ipotizzare una ricognizione di ciò che nel panorama espositivo e museografico ha preceduto l'attestazione del *White Cube*, s'individua già dalla fine del XIX secolo, negli ambienti dei musei di nuova concezione, una tendenziale rarefazione delle opere nello spazio espositivo. Ciò avviene per lo più in opposizione alle cosiddette *period rooms* – o anche stanze di stile per evocare un'epoca passata –, e all'insegna di un processo di semplificazione degli spazi che determina una progressiva soppressione delle decorazioni considerate inutili (e distraenti per il visitatore), una colorazione dei muri perimetrali di supporto approssimata alla neutralità del bianco, una preferenza accordata a un tipo d'illuminazione omogenea; e una selezione e un distanziamento delle opere secondo andamenti che, nel rispetto del punto di vista dell'osservatore, sacralizzino i percorsi espositivi.

A riguardo, uno dei primi casi che meglio esprime nella compiutezza dei propositi questo nuovo modo di esporre le opere è allo scadere del secolo – assieme all'Altes Museum di Berlino – il padiglione della Secessione viennese di Joseph-Maria Olbrich, costruito in sei mesi nel corso del 1899. Una *kunsthau*s che, nascendo come architettura per l'arte da esibire, su un unico livello di novecentonovanta metri quadrati, si

³ Cfr. *Ibid*; J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'Expositions*, PUF, Paris 2009, par. "Le white cube et l'aménagement des musées d'art moderne"; R. Caruso, *Allestimenti d'autore: alle origini del dissidio tra gli artisti e il museo contemporaneo*, in D. Fonti, R. Caruso (a cura di), *Il museo contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Gangemi, Roma 2012.

caratterizza per il candore degli ambienti, alti e spaziosi, e per un'illuminazione diffusa: aspetti confacenti all'armonica convivenza di diverse tipologie di opere. Un luogo appositamente concepito per mostre ed eventi temporanei, espressione dell'idea wagneriana di "opera d'arte totale" (*Gesamtkunstwerk*). "Un rifugio tranquillo e nobile" che – nelle intenzioni e nelle parole dei secessionisti – "doveva agevolare un contatto naturale e accessibile tra la vita moderna e l'arte del tempo"⁴.

Negli anni Venti e Trenta, poi, considerati il periodo aureo della sperimentazione nell'ambito specifico della "scenografia d'esposizione", quando "i musei erano importanti non solo per il loro crescente ruolo nel sostenere e avvalorare gli sviluppi dell'arte contemporanea collocandola narrativamente in un percorso storico-artistico, ma anche per l'ideazione di nuove strategie allestitivo"⁵, si registra una significativa approssimazione alle logiche del cosiddetto *White Cube*.

I nuovi musei per l'arte, che oggi definiremmo contemporanea (allora chiamata moderna), adottano diversi allestimenti in alternativa a una "promiscuità" già percepita con fastidio intorno alla metà dell'Ottocento, e alla quale reagiscono anche gli Impressionisti organizzando autonomamente i propri eventi espositivi, sin da quello inaugurale del 1874⁶. La messa in mostra di opere affastellate le une alle altre urtava ad esempio la sensibilità meditabonda di Paul Valéry che, come appunta nel '23, era insofferente allo "strano disordine organizzato" delle raccolte museali. Piuttosto scettico, inoltre, quanto all'opportunità di intrattenersi nella "solitudine tirata a cera [del museo], che sa di tempio e di salotto, di cimitero e di scuola [...]"; facendo tra l'altro l'eco all'antipassatismo dei

⁴ E. Mai, *La Sécession Viennoise de 1902: l'exposition comme oeuvre d'art totale*, in B. Klueser, K. Hegewisch, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, trad. fr. di D. Trierweiler, introduzione di K. Hegewisch Éditions du Régard, Paris, 1998.

⁵ J. Glicenstein, *Introduzione* a B. Altshuler (a cura di), *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, vol. I, 1863-1959, Phaidon, London 2008, p. 30.

⁶ Cfr. R. Caruso, *Allestitimenti d'autore: alle origini del dissidio tra gli artisti e il museo contemporaneo*, cit.; M. Ward, *Impressionist Installations and Private Exhibitions*, "The Art Bulletin", 73, 4, dicembre 1991.

futuristi (I Manifesto del 1909). E inesorabilmente critico verso un modello *caotico* di conservazione e classificazione delle opere, seppure finalizzato all’“utilità pubblica”, che in definitiva le sottraeva alla dimensione del piacere e a un’autentica percezione del bello⁷.

La linea perseguita nel 1929 da Louis Hautecoeur, conservatore capo del Musée du Luxembourg a Parigi, è in tal senso, e almeno in parte, una replica alle obiezioni del poeta francese: l’architettura del museo moderno “deve rinunciare alla decorazione per la decorazione», poiché sono le stesse opere d’arte che *ornano* il museo e bisogna restituire al visitatore un’impressione “di ordine e armonia”⁸.

Proprio nel 1929, soprattutto ricordato negli Stati Uniti per il *Wall Street Crash* – che comunque rappresentò un’occasione di ricostruzione e una straordinaria e impreveduta *rinascita* delle arti –, s’inaugura a New York il Museum of Modern Art con la direzione di Alfred H. Barr jr, che vi resterà per ben quarant’anni gestendolo come un’università. Il pioniere di una rinnovata museologia, e non solo, reduce da un lungo soggiorno in Europa compiuto durante il 1927, si lascia ispirare soprattutto all’inizio del suo incarico proprio dalle nuove tecniche di allestimento apprese durante quel viaggio e osservate nei musei russi e tedeschi di nuova generazione. Sotto la sua direzione, animata da un “personalissimo criterio antidogmatico”, le sale del MOMA si andranno configurando per ospitare “utopistici *white boxes* concepiti per esposizioni multimediali”, espressione di un “modernismo alto” che nella sua narrazione “dava spazio all’esegesi”⁹.

È proprio a New York nella seconda metà degli anni Quaranta, inoltre, che si dovrebbe far cominciare la *cronaca* del *White Cube*. Non la *storia* di questo modello espositivo, che sarebbe invece alquanto complicato ritracciare con coerenza, dal momento che la tipologia del *White Cube* anche nel suo periodo aureo convive con altre sperimentazioni, mentre non

⁷ P. Valery, *Scritti sull’arte*, Guanda, Milano 1984, pp. 112-115.

⁸ J. Glicenstein, *Introduzione*, cit., p. 32.

⁹ S. Gordon Kantor, *Le origini del MOMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr*, trad. it. di C. Rodotà, il Saggiatore, Milano 2010, p. 15.

è ancora stata indagata con sistematicità la sua influenza oltreoceano.

Lo spazio espositivo che l'artista Betty Parsons inaugura nel settembre del 1946 a Manhattan, sulla 57esima strada (East Midtown)¹⁰, a pochi metri da quello progettato nel '42 da Frederick Kiesler per Peggy Guggenheim, diventa in breve tempo la galleria degli espressionisti astratti e, almeno fino agli inizi degli anni Cinquanta, la realtà di riferimento non soltanto per la cosiddetta Scuola di New York che si riconosceva in quei parametri allestitivi. Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock (dal 1947), Clyfford Still e Ad Reinhardt allestiscono le loro grandi tele *all-over* in due stanze pressoché spoglie: nient'altro che delle pareti per gli artisti, come la stessa Betty Parsons le definì (“I give them walls. They do the rest”), che impronteranno altri spazi per l'arte influenzando anche la generazione successiva.

Nell'autunno del 1951 Robert Rauschenberg scrive a Betty Parsons, qualche mese dopo la prima personale nella sua rinomata galleria e subito dopo aver completato la serie dei *White Paintings*: sorta di schermi eseguiti nel contesto degli *happenings* secondo una processualità additiva, in assonanza con l'aleatorietà della musica di John Cage. La lettera in questione, su carta intestata del Black Mountain College (North Carolina)¹¹, è un'appassionata richiesta di ospitare queste nuove tele – connotate dalla “virginea” neutralità del bianco lattice (*latex paint*) – che prefigurerebbero un'inusitata dimensione spaziale: “they take you to a place in painting art has not been”.

È anche la testimonianza di una tensione creativa verso la “pienezza del nulla” (“freedom of absence, the plastic fullness

¹⁰ Cfr. P. Falguières, Prefazione a B. O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, cit.

¹¹ La lettera originale scritta da Rauschenberg a Parsons non è presente nell'archivio della galleria (Betty Parsons Papers at the Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.), mentre è stata pubblicata nel 1991 nel catalogo dell'esposizione *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, curata da W. Hopps (Menil Foundation and Houston Fine Art Press, Houston 1991), e riprodotta digitalmente sul sito del San Francisco Museum of Modern Art (www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855/research_materials/document/WHIT_98.308_034#ixzz2ne3wpA2i).

of nothing”); una mistica aspirazione a travalicare nell’assoluto i limiti fisici della pittura – tanto da escluderne la componente autoriale (“it is completely irrelevant that I am making them”) –, che Rauschenberg arriva a esprimere enfaticamente coniugando l’aggettivo *white*: “They are large white. (I white as I GOD) [*sic*]”.

La diffusione di uno specifico consenso legato al *White Cube* – in un paese, gli Stati Uniti, più incline a processi di azzeramento e a ricorrenti “riti di rifondazione” – si ascrive dunque a queste vicende e alla scena newyorkese, quando nel corso degli anni Sessanta e Settanta va esaurendosi la stagione dell’Action Painting. Più in particolare, si registra all’inizio dei ’70 un’emigrazione verso il sud di Manhattan (Soho) degli artisti della corrente minimalista che, alla ricerca di atelier più idonei, si trasferiscono all’interno di preesistenze dell’industria leggera caratterizzate da ambienti spaziosi senza pareti divisorie, elementi strutturali in ghisa e grandi finestre: i loft.

Ma le radici di questo dialogo serrato tra nuove istanze estetiche, atelier e spazi espositivi, che si ritiene abbiano dato luogo alla forma codificata del *White Cube* (e che in parte ne spiegano la persistenza tipologica), si rintraccerebbero proprio in quella riduzione dell’opera d’arte alle pure componenti strutturali e all’impiego delle tecniche di produzione industriale che erano già appartenute alla sperimentazione delle avanguardie russe.

L’assonanza del *Quadrato bianco su fondo bianco* (1917) di Kazimir Malevič – che Alfred H. Barr espone nel 1936 al MOMA, divenuto tempio di un modernismo che per primo integrava l’arte americana con quella di provenienza europea¹² –, sia nel segno dell’idealità *primigenia* del *White Cube*, sia rispetto al Minimalismo, non è dovuta soltanto alla suggestione generata dal bianco, che certo concorre alla definizione dell’astrazione *pura* (dell’arte non-referenziale e non-oggettiva) poiché consente l’eliminazione di tutti gli stimoli di ordine sensoriale. La scelta del bianco – che appartiene alla natura ontologica del *White Cube*, saldandosi con un’aspirazione alla neutralità – va per estensione a inscrivere nel “processo di teorizzazione e di

¹² S. Gordon Kantor, *Le origini del MOMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, cit., p. 14.

concettualizzazione dell'arte moderna"¹³ al quale appartengono una costellazione di opere.

Da quelle suprematiste di Malevič – per le quali l'artista autopromuove un'inedita installazione (o. I.O. *Ultima esposizione futurista*, Pietrogrado 1915) –, al trittico monocromatico di Aleksandr Rodchenko (*Colori puri: rosso, giallo, blu*, 1921), ai *White Paintings* di Rauschenberg (iniziati nel 1951).

Malevič aveva sviluppato una pittura dai mezzi radicalmente semplificati;

Aleksandr Rodchenko era andato anche oltre, liberandosi da ogni forma d'illusionismo e da qualunque riferimento, e rifiutando la condizione ottocentesca e *borghese* del fruitore in relazione contemplativa con l'opera d'arte.

I minimalisti, circa quarant'anni dopo i costruttivisti, favoriscono un'esperienza visiva dinamica e concreta attraverso l'uso di materiali scelti per le loro proprietà, mettendo in atto una spersonalizzazione del procedimento artistico tramite la produzione industriale e il coinvolgimento dell'osservatore, senza investirlo del ruolo politico attribuitogli dall'avanguardia sovietica.

Come specifica James Mayer¹⁴, gli artisti americani cominciano a cogliere la complessità della vicenda artistica d'oltrecortina soltanto dopo la pubblicazione nel 1962 del saggio di Camilla Gray *The Great Experiment in Art: 1863-1922*, prima storia dell'avanguardia russa scritta in inglese. E l'arte da loro postulata durante gli "anni del minimalismo, 1964-1967", è piuttosto nel segno di una percezione guidata dai sensi e "contro l'interpretazione" (titolo del fondamentale saggio di Susan Sontag del 1964). Un'espressione volutamente liberata dai dettagli inutili che rende la propria forma trasparente e impone quindi un approccio puramente formale al limite del tautologico.

Così che la maggiore fonte d'ispirazione del *White Cube* è un'arte "litteralizzata", riduzionista e concettuale, che contri-

¹³ F. de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Parisi 1994, pp. 61 e sgg.

¹⁴ Cfr. J. Mayer (a cura di), *Minimalismo*, trad. it di L. Santi, Phaidon, London 2005.

buisce all'attestazione ma ne determina l'implosione e l'asfissia, come anche sostiene Brian O'Doherty.

La concettualizzazione dello spazio bianco della galleria raggiunge l'apoteosi alla fine degli anni Sessanta, anche se il suo modello espositivo gli sopravvivrà ancora per molto. Tuttavia, a fronte di una *demolizione* dello spazio espositivo per eccellenza: il *White Cube*, da parte di artisti come lo statunitense Robert Barry e in Europa Daniel Buren, senza escludere le diverse manifestazioni della Critica Istituzionale (*Institutional Critique*), si registra *de facto* una persistenza (un'"irritante perennità", secondo Brian O'Doherty che si confrontava con Hubert Damisch) del suo modello: una tipologia di spazio che aveva resistito al declino dell'impero della pittura e che ancora al meglio salda il rapporto economicamente virtuoso tra opere e galleria commerciale (la galleria londinese di Jay Jopling, White Cube; i desk delle gallerie globalmente più quotate).

Questa caparbia stabilità del *cubo bianco* – da alcuni considerata una sorta di rivincita, nel senso di una rinnovata importanza per il lavoro curatoriale delle strategie a esso connesse¹⁵ – si spiega anche in relazione alle origini lontane del suo fondamento teorico, oltremodo distanti dal pieno successo, appartenendo il *White Cube* a quel processo di legittimazione dell'opera d'arte e del suo esercizio intellettuale che origina nel Rinascimento e che nella formulazione kantiana porrebbe lo spettatore di fronte all'opera d'arte in una condizione di giudizio il più possibile disinteressato.

Non essendo, infatti, il *White Cube* soltanto o semplicemente uno spazio fisico, la sua persistenza e pervasività sta proprio nel suo costituirsi come "forma simbolica" dell'arte del secolo scorso; laddove alla prospettiva rinascimentale e al suo assetto geometrico – che impone nella distanza la centralità fisica dell'osservatore – è anteposto il "potenziale indifferenziato"¹⁶ di uno spazio mentale agito dalle opere.

¹⁵ Cfr. B. Žerovc, B. Groys, H. Fijen, *Art & Language*, B. De Baere, I. Bounova, B. Dimitrijevič, C. Esche, *WHW*, V. Misiano, I. Zabel, *MJ 1. La vendetta del Cubo Bianco*, "Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship", Silvana Editoriale, Milano 2003.

¹⁶ B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, cit., p. 39.

Tuttavia, per quanto questo modello espositivo abbia assunto nel corso del ventesimo secolo un valore assimilabile a un'“ideologia” (Brian O'Doherty), è possibile che nella nostra epoca postmediale sia del tutto scomparsa proprio quella mutua relazione, valida per il modernismo, tra il *White Cube* e la natura dell'arte.

Varcare la barriera della pagina bianca

Concita De Gregorio

Tutta la storia dei colori può essere soltanto una storia sociale. È la società che fa il colore, che gli attribuisce una definizione e un significato, che costruisce i suoi codici e i suoi valori, che stabilisce i suoi utilizzi e l'ambito delle sue applicazioni

M. Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*

Che cosa è bianco?

Sono bianchi i letti nuziali, sono bianchi i cadaveri, sono bianchi i semi e bianche le spose, sono bianchi gli spettri – lo spettro del padre di Amleto, principe di Danimarca – e i fantasmi di Cechov ne *Il giardino dei Ciliegi*. I sepolcri, invece, sono a volte imbiancati (Matteo 23, 27: “Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che rassomigliate a sepolcri imbiancati: essi all'esterno sono belli a vedersi, ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putridume”).

È bianca la linea di gesso sulla quale il corridore si curva, concentrato come il pensatore di Rodin, in attesa dello sparo, in attesa di partire per la gara che vale una vita. È bianco, per estensione, e per evidenza tutto quello che racconta l'inizio di un mondo e la sua fine: la luce in fondo al tunnel è bianca e non bisogna avvicinarsi troppo. L'attesa è bianca.

È bianco lo schermo dei film post-apocalittici, il fotogramma successivo allo scoppio di una bomba o a un asteroide che ha colpito la terra. Per tornare ad Amleto, è bianco il teschio di Yorick.

L'ultima verità sull'uomo ne “Il resoconto di Arthur Gordon Pym” di Allan Poe è un “candido abisso”.

Sono bianche le pagine infantili, le filastrocche, gli animali che parlano e la Pimpa, le Piccole donne prima di crescere, perché poi diventano rosa, è bianco il giardino segreto, l'isolachenoncè, bianca come una stella, sono bianche tutte le crudeltà e gli incubi e le paure che vengono spiegati con le fiabe, questo perché come ha scritto Ludovica Koch “Sui destini degli individui, la letteratura ha pretese assai più potenti dell'esperienza stessa. Esercita un'azione esaltante ma spietata. [...] A confronto con la letteratura, la realtà empirica, ingiuriata per millenni dai poeti, è capace persino di mostrarsi costante, clemente, cordiale”. Bianche sono le pretese, e infatti si dice “carta bianca”. È bianca anche la resa, si dice alzare “bandiera bianca”.

Bianche sono le carni di Susanna e i Vecchioni: quasi sempre, ma nel dipinto di Artemisia Gentileschi di più. Bianche sono anche certe carni nel banco del macellaio, quelle che non feriscono la dieta.

Bianco è il Latte nei sillabari di Parise e anche nel frigorifero di casa, bianche sono la panna, la neve, la farina 00, la cocaina, l'amido di mais, le camicie di Gianfranco Ferré e le scogliere di Dover. Galadriel, la regina degli elfi, e anche Gandalf, ma solo da un certo punto in poi.

Bianco è il rumore di fondo, quel rumore che “contiene tutte le frequenze udibili con la stessa intensità”. Bianco è il cavaliere senza macchia e senza peccato. Si dice ‘fare il bianco’ quando si accendono le telecamere e prima di cominciare a registrare, il bianco è lo zero, è il nulla prima che la cosa abbia inizio. Il bianco è l'inizio e la fine.

Sono bianche le voci dei bambini e dei falsettisti, “voce regina” si diceva di Farinelli, tanto la sua voce era bianca. Era molto bianca, ma per allume e biacca, anche Elisabetta I Tudor, la regina vergine – le vergini difatti sono bianche perché intatte, e così molte suore. La Monaca di Monza, anche se le scappa un ricciolo color miele dalla cuffia, è piuttosto bianca.

In fisiologia, almeno a leggere la Treccani, si ritiene che la sensazione del bianco sia la risultante dell'eccitazione in uguale misura “dei tre distinti apparati neuro epiteliali fotosensibili della retina, rispettivamente impressionati dai raggi rossi, ver-

di, violetti”. La somma degli eccessi è il bianco, la loro contemporanea presenza – o la multipla assenza, fa lo stesso.

Il sapone è bianco, certe spiagge da sogno sono bianche, è bianco il sale, è bianco il ghiaccio: ne *La Ballata del vecchio Marinaio* di Samuel T. Coleridge “Ice was here, ice was there, the ice was all around”, sia nel Daiquiri cocktail, o anche nel White Russian, nelle immagini del Perito Moreno per sempre impresse nella retina come idea primaria del ghiacciaio generatore di vita.

C'è molto bianco in molti romanzi russi, perché nevicata, anche se i fiori di Margherita Nikolaevna di Bulgakov sono gialli, giallissimi.

Bianca può essere anche la cioccolata, ma è solo burro di cacao a ben guardare, ed è meno buona giacché non del tutto pura.

Ostuni è una città bianca, ma anche Minas Tirith nel regno di Gondor ha mura bianchissime e al suo interno ha un “Albero Bianco”. la Istanbul di Pamuk, che è “infinita e senza centro” è bianca senz'altro. Bianchi i denti del mio amore, bianca la pagina che mi chiama ogni giorno al pensiero.

Bianco è l'avorio, bianchi sono coloro che hanno reso i neri loro schiavi, per averlo.

È il pedone bianco, degli scacchi, a fare il primo passo.

È bianca Moby Dick, la balena, il nastro è bianco prima di cominciare a registrare e forse anche la “tabula rasa” era bianca, da lì si comincia ogni volta a dettare in segni l'alfabeto. La luce media del giorno, in fisica, si dice bianca. La paura è nera, l'amore è rosso, la gelosia è verde – quando leggi Otello, ma gialla quando si tratta di regalare fiori – la passione che tormenta è viola, il cielo è azzurro. se ne deduce che tutto il resto è bianco. “Andare in bianco” si dice quando è impossibile dar corso al desiderio ma quale bianco è questo? un bianco quieto o un bianco senza requie? E cosa è bianco, dunque, e a partire da dove e fino a quando? Sempre è bianca la pagina dello scrittore. Anche dopo averla scritta, anche dopo averla varcata – violata – con il corpo per camminare nella storia che la mano segna. anche dopo esser tornati, mai incolumi, al proprio posto, di nuovo immobili. Bianca è la pagina scritta quando contiene la luce.

Tre esempi di bianco

“Si comincia con uno spazio bianco. Non dev’essere necessariamente carta o tela, ma secondo me dev’essere bianco. Noi diciamo bianco perché abbiamo bisogno di una parola, ma la definizione giusta è ‘niente’”.

S. King, *Duma Key* (2008), trad. it di T. Dobner, Sperling&Kupfer, Milano 2013.

“Le prolisse passeggiate mi ispirano mille pensieri fruttuosi, mentre rinchiuso in casa avvizzirei e inaridirei miseramente. L’andare a spasso non è per me solo salutare, ma anche profittevole, non è solo bello ma anche utile. Una passeggiata mi stimola professionalmente, ma al contempo mi procura anche uno svago personale; mi consola, allietta e ristora, mi dà godimento, ma ha anche il vantaggio di spronarmi a nuove creazioni, perché mi offre numerose occasioni concrete, più o meno significative, che, tornato a casa, posso elaborare con impegno. Ogni passeggiata è piena di incontri, di cose che meritano d’esser viste, sentite. Di figure, di poesie viventi, di oggetti attraenti, di bellezze naturali brulica letteralmente, per solito ogni passeggiata, sia pure breve. La conoscenza della natura e del paese si schiude piena di deliziose lusinghe ai sensi e agli sguardi dell’attento passeggiatore, che beninteso deve andare in giro ad occhi non già abbassati, ma al contrario ben aperti e limpidi, se desidera che sorga in lui il bel sentimento, l’idea altra e nobile del passeggiare”.

Il bianco e il corpo #1

R. Walser, *La passeggiata* (1919), trad. it. di E. Castellani, Adelphi, Milano 1976.

“E venne il turno di Maud. Tito non l’aveva mai vista così bella. Si contorceva in una danza nuova, ritmata dall’urto dei tacchi di legno sul palco armonico: tutto il corpo sembrava disarticolato, e le braccia molli, quasi senz’ossa, s’elevavano verso il cielo, verso quel rettangolo di cielo africano su cui tutte le stelle del mondo s’erano radunate a contemplarla: oh quelle braccia di Maud, mi-

racolosamente nude, come si alzavano, si stiravano, si allungavano verso le stelle! Ella è una cosa molle, elastica, che s'incurva a destra, a sinistra, in avanti, con la flessibilità d'un giglio che abbia un fiore così pesante da reclinare fino a terra il corpo stordito dal profumo. Sul petto e sulle braccia e intorno alle caviglie brillano gocce di sudore, e dai capelli sciolti cadono le rose e le forcine: ella sorride mostrando tutti i denti bianchissimi, e due grandi occhi stupefatti d'uccello di rapina. Dalle labbra sgocciola, col sudore, il rosso della pittura: sembrano gocce di sangue. Le macchie nere delle ascelle brillano come non hanno mai brillato nemmeno nelle notti di spasimo. E la danzatrice continua a ondeggiare, a flettersi di qua e di là, come uno stelo di giglio investito dall'uragano. Le contorsioni del serpente si alternano alle pigre flessuosità amoro-se del felino: nel suo sguardo lampeggia all'improvviso una luce cattiva, che si dissipa per cedere a un sorriso pieno di dolcezza carezzevole. Passano nel suo sguardo, la libidine, il capriccio, la crudeltà, il delitto. Cocaina si inginocchia, s'arrovaccia indietro, a ponte, come per offrire il sesso alla platea. Si oscura, risolle-vandosi, e ride. Una collera improvvisa l'assale: batte rabbiosamente i tacchi e si rivolta come se fosse trafitta da qualcosa d'immondo. E poi s'accovaccia, si rialza, si contorce, sorride al cielo: s'immobilizza in una breve pausa, fissando le stelle come crocefissa dalla meraviglia. E poi piomba come corpo inerte, e non si alza che per ringraziare e sorridere a tutta quella gente che applaude con mani nere e con grida incomprensibili”.

Il bianco e il corpo #2

Pitigrilli, *Cocaina*, Bompiano, Milano 2000.

“Il nostro punto di partenza è sempre lo stesso, non sappiamo mai niente di niente, non c'è niente di cui abbiamo una idea sia pur minima, così diceva, pensai. Non appena esaminiamo un argomento qualsiasi, rischiamo di soffocare nell'enorme quantità di materiale che in ogni campo è a nostra disposizione, la verità è questa, così diceva, pensai. E pur sapendo ciò, riesaminiamo continuamente da capo i nostri cosiddetti problemi intellettuali e ci lasciamo sedurre da un'idea impossibile: 'creare un prodotto intel-

lettuale. Questa sì che è follia!», così lui, pensai. Fondamentalmente siamo capaci di qualsiasi cosa, e altrettanto fondamentalmente siamo destinati a fallire in ogni cosa, così diceva, pensai. A un'unica frase bene riuscita sono stati ridotti i nostri grandi filosofi e i nostri massimi poeti, così diceva, pensai, la verità è questa, spesso ricordiamo solamente una cosiddetta tonalità filosofica, non ricordiamo nient'altro, così diceva, pensai. Noi studiamo un'opera colossale, l'opera di Kant, per esempio, e col passare del tempo si riduce alle piccole pensate di un filosofo della Prussia orientale chiamato Kant, e quindi tra il lusco e il brusco della sua opera non rimane nient'altro che un mondo estremamente vago che suscita in noi, come qualsiasi altro, un senso di desolante inermità, così diceva, pensai. Di ciò che voleva essere un mondo colossale è rimasto un ridicolo dettaglio, così diceva pensai, come capita con tutte le cose. La cosiddetta grandezza è diventata alla fin fine a tal punto ridicola e meschina che non suscita in noi niente altro che un senso di pena. A voler ben guardare anche Shakespeare si riduce per noi a un essere ridicolo, così dicevo, pensai”.

T. Bernhard, *Il soccombente* (1985), trad. it. di R. Colorni, Adelphi, Milano 1999.

Una conversazione sul bianco

“L'argomento segreto di questo romanzo è il timore e il disprezzo del bianco. Poe immagina alcune tribù che abitano in prossimità del Circolo Polare Antartico, vicino alla patria inesauribile di quel colore, e che da molte generazioni hanno subito la terribile vista degli uomini e delle tempeste della bianchezza. Il bianco è un anatema per quelle tribù e posso confessare che verso l'ultimo paragrafo dell'ultimo capitolo, lo è anche per i condegni lettori. [...] credo che Poe abbia scelto quel colore in base a intuizioni o ragioni identiche a quelle dichiarate più tardi da Melville, nel capitolo 'The whiteness of the whale' della sua altrettanto splendida allucinazione *Moby Dick*”.

J. L. Borges, *L'arte narrativa e la magia*, in Id., *Discussione* (1957), trad. di L. Lorenzini, Adelphi, Milano 2002.

Indice dei nomi

- Aalto, Alvar, 32, 33
Abribat, Jean-Paul, 51
Adam, Robert, 15, 116, 119, 120
Ahlborn, Wilhelm, 123
Albarello, Carlo, 5, 7, 8, 43, 45
Albers, Josef 147
Alberti, Leon Battista, 49
Albiero, Roberta, 36
Allan Poe, Edgar, 179
Althoff, G 100
Amann Gainotti, Merete 57
Andaloro, Maria 105
André, Jacques, 56
Andreuccetti, Paola Antonella. 93, 103
Anekstein, Benjamin 255
Angelelli, Claudia 105
Angeletti, Paolo, 16
Anguissola, Anna, 66, 74, 77, 79
Appolonia, Lorenzo 109
Ascani, Valerio 93, 108
Asisi, Yadegar, 64
Aterini, Barbara 93
Autenrieth, Hans Peter 94, 103, 104
Averbouch, Genia 156, 164
Averbuch, Genia 155
- Baldeweg, Juan Navarro, 48
Balfour, Arthur 141
Ballestra-Puech, Sylvie, 55
Ban, Shigeru, 40
Bankel, Hansgeorg, 70
Baracchini, Clara 88
Barbera, Paolo, 124
Barkai, Sam 140, 145, 148, 151, 154,
156, 157
Barr, Alfred H., 173, 175, 177,
Barringer, Judith M. , 72
- Barry, Robert, 177
Bartoli, Maria Teresa 95
Barucci, Clementina, 5, 8, 115
Barzanti, Roberto 95
Bellendorf, Paul 100
Ben Gurion, David 146
Bénabou, Marcel, 51
Bennewitz, Ingrid 100, 103
Bentini, Jadranka 109
Bernard, Raymond, 22
Bernardo di Chiaravalle (san), 98, 112
Bernhard, Thomas, 184
Bernstein, Shlomo 140, 148, 149, 154
Bertolini, Lucia, 49
Bianchi, Alfredo 109
Bianconi, Maurizio, 117
Biasi, Vittoria, 18
Biduino, 88
Bill, Max 147
Billi, Eliana 100, 103, 110
Billot, Marie-François, 118
Biscontin, Diego 91, 92
Blanchard, John 93
Boito, Camilla 101
Boni, Giacomo 102, 103
Borges, Jorge Luis, 185
Borsi, Franco, 38
Boudon-Machuel, Marion 85
Bradley, Mark, 66
Bravi, Alessandra, 73, 74
Breuer, Marcel, 23, 147
Brinkmann, Vinzenz, 68, 71
Brock, Maurice 85
Brommer, Frank, 68, 69
Brunel, Pierre, 60
Brunetta, Gian Piero, 55
Bruzelius, Caroline 96

- Bulgakov, Michail, 181
 Buranelli, Francesco, 52
 Burelli, Augusto Romano, 123
 Buren, Daniel, 93, 177
 Burlington (conte di) Boyle, Richard,
 122
 Buscketus 87
 Buti, Aldo, 17
 Butler, Shane, 66
- Cadei, Antonio 92, 93
 Cage, John, 174
 Cain, Hans Ulrich, 64
 Calza Bini, Giorgio 145, 156
 Calzona, Arturo 96
 Campari, Roberto 96
 Campo Baeza, Alberto, 11, 36
 Caniggia, Gianfranco 150
 Canova, Antonio....., 34, 70
 Caprino, Catia, 76
 Carrillo da Graca, Joao Luis, 36
 Caruso, Rossella, 5, 8, 169, 171, 172
 Casanova, Ramón, 69
 Casciano, Raffaele 91
 Casoli, Antonella 109
 Castellani, Emilio, 182
 Castelnuovo, Enrico 88, 90, 97, 98
 Caylus, Conte (Anne-Claude-Philippe de
 Tubières), 65, 119
 Cechov, Anton, 179
 Celant, Germano, 23
 Charron, Pascale 85
 Child, Francis, 121
 Christe, Yves 96
 Cianciolo Cosentino, Gabriella, 124
 Ciucci, Giorgio, 29
 Claussen, Peter Cornelius 97
 Coden, Fabio 99
 Coleridge, Samuel Taylor, 181
 Colorni, Renata, 184
 Coltman, Vicky, 68
 Cometa, Michele, 126
 Contorni, Gabriella 95
 Contri, Giacomo, 44, 45
 Corazzi, Roberto 95
 Corbin, Henry 86
 Cornaz, Lorenz, 51
 Cornice, Alberto 95
 Courajod Louis 100
- Creti, Luca 97
 Cronk, Nicholas, 65
 Cucciolla, Arturo, 50
- D'Aniello, Antonia 109
 Dal Co, Francesco, 48
 Damisch, Hubert, 177
 D'Andrade, Alfredo 102
 Dardenay, Alexandra, 81
 Dardi, Costantino, 14
 Davidov, Nisim 145
 De Gregorio, Concita, 5, 8, 179
 De Liège, Dominique, 51
 De Mèredieu, Florence, 176
 De Micheli, Mario 133
 De Nuccio, Marilda, 73
 De Quincy, Quatremere, 70, 118
 De Renzi, Mario 145, 156
 De Rothschild, Edmond Benjamin Ja-
 mes 139
 Del Carretto, Ilaria 131
 Del Giudice, Daniele 48, 61
 Della Quercia, Jacopo 130, 131
 Di Biagi, Paola 142
 Di Cambio, Arnolfo 109 (così?)
 Di Ciaccia, Antonio, 45, 59
 Di Fabio, Clario (sic!) 98, 106
 Di Giorgio Martini, Francesco, 45, 49
 Didi-Huberman, Georges 58
 Dobner, Tullio, 182
 Dolci, Enrico 86
 Donati, Fulvia, 80
 Dronghini, Francesca 96
 Dubbini, Renzo, 127
 Duca di Berry 89
 Duchamp, Marcel, 170, 171
 Durand, Jean Nicolas, Louis, 125
 Dushkina, Natalia 162
- Edoardo Arborio Mella 101
 Egea, Jorge, 69
 Eisenman, Peter, 30, 36, 37
 Emilio de Fabris 101
 Errico Alvino 102
 Esposito, Antonio, 35
 Espuelas, Fernando, 44
- Fachechi, Maria Grazia, 5, 7, 8, 85, 91,
 105

- Falguières, Patricia, 169, 174
 Fanuele, Felice, 123
 Farinelli (detto), Broschi, Carlo Maria
 Michelangelo Nicola, 180
 Feierabend, Peter, 50,
 Feininger, Lyonel 147
 Ferradi da Passano, Carlo 87
 Ferraro, Guido 142
 Ferrater, Carlos, 12, 36
 Ferré, Gianfranco, 180
 Fiedler, Jeannine, 50
 Fijen, Hedwing, 177
 Finsterlin, Hermann 136
 Fiore, Francesco Paolo, 49
 Flato, Shlomo 155
 Fommei, Cristina 95
 Fontaine, Pierre Francois Léonard, 122
 Fontanille, Jacques 56
 Fonti, Daniela, 171
 Forlani Conti, Maria 95, 96
 Fortini, Patrizia 102
 Frank, Rina 157
 Freccero, Agneta, 65
 Frederiksen, Rune, 68
 Fresa, Franca Marina 102
 Freud, Sigmund, 8, 45, 52, 59, 170
 Fried, Michael, 170
 Frulio, Gabriella 96
 Furtwängler, Adolf, 70
- Gabbrielli, Fabio, 96
 Gage, John 85
 Gallet, Yves 99
 Galli, Marco, 76
 Gambuti, Alessandro 89
 Gandolfo, Francesco 92
 García, Ángel González, 48
 Gardella, Ignazio, 48
 Gardner, Julian 96
 Garnier, Charles, 127
 Garnier, Tony, 116, 127
 Gatti Perer, Maria Luisa 98
 Geddes, Patrick 141, 142, 143, 150, 159
 Gell, William, 68, 69
 Gerhard, ??? 70
 Ghiberti, Lorenzo 86
 Giamello, Marco 95
 Giamello, Marco 96
 Giovanni, evangelista 98 (cita l'Apocalis-
 se e quindi va inserito così?)
 Giuffrè, Maria, 124
 Giunigi, Paolo 131
 Giusti, Amedeo 93
 Giusti, Anna Maria 95
 Glicenstein, Jérôme, 171-73
 Gnudi, Cesare 104
 Goethe, Johann Wolfgang von 59, 67,
 69
 Goldman, Avraham 139
 Goldschmitt, Victor 49
 Go mez-Moreno, Carmen 88
 Gordon Kantor, Sybil, 173, 175
 Gramaccini, Norberto 98
 Grasso, Monica 105
 Gravagnuolo, Benedetto, 116
 Graves, Michal, 37
 Gray, Camilla, 176
 Gray, Eileén, 22, 176
 Greenblatt, Stephen 62
 Gregarek, Heike, 83
 Gropius, Walter 23, 144, 146, 147, 148
 Grosenick, Uta, 14
 Groys, Boris, 177
 Guerrieri, Francesco ? 95 (articolo
 Fachechi)
 Gwathmey, Charles, 37
 Habetzeder, Julia, 83
 Haller von Hallerstein, Carl?, 125
 Häring, Hugo 135
 Haug, Annette, 64
 Haupt, G 85
 Hautecoeur, Louis, 173
 Hederer, Osvald, 124
 Hegewisch, Katharina, 172
 Heisenberg, Werner, 12
 Hejduc, John, 37
 Hermens, Erma 85
 Herzl, Teodor 139
 Hitler, Adolf 146
 Hittorff, Jacques-Ignace, 116, 126
 Hocquette, Regine 103
 Hoff, Robert 155
 Hollein, Max, 71
 Hölscher, Tonio, 75
 Hopps, Walter, 174
 Howard, Ebenezer 141
 Hubert, Jean 103
 Hurwit, Jeffrey M. , 72

- Hutt, Pinchas 140, 154, 155
 Ingres, Jean Auguste Dominique, 70
 Inserra, Irene, 169
 Itten, Johannes 147
 Izutsu, Toshihiko 86
 Jacopo di Lorenzo, 97 (oppure Di Lorenzo, Jacopo??)
 Jockey, Philippe, 79
 Jopling, Jay, 177
 Kahn, Louis, 33
 Kandinskij, Vasilij 147
 Karagöz, ehzazat, 78
 Karmi, Dov 140, 155
 Kauffmann, Richard 141
 Kelling, George L. 160
 Kiefer, Marcus, 69
 Kiesler, Frederick, 174
 King, Stephen, 182
 Klapisch-Zuber, Christiane 88
 Klee, Paul 147
 Klueser, Bernd, 172
 Koch, Ludovica, 180
 Kockel, Valentin, 68
 Kolbe, Georg, 24
 L'Herbier, Marcel, 22
 Labrouste, Henry, 127
 Lacan, Jacques, 8, 43-48, 50-52, 59, 60, 62
 Lachert, Bordano, 22
 Lahuerta, Juan José, 48
 Lamarque, Vivian,
 Lamberti, Annarita 167
 Lambertini, Daniele 89, 93, 95
 Landwehr, Christa, 79
 Lanfranco 94
 Lazzareschi Cervelli, Iacopo 93, 103
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 11, 19-23, 31, 33, 35, 37, 39, 55, 86, 116, 140, 143, 145, 147-149, 152, 154
 Le Roy, Julien-David, 117
 Leiris, Michel, 53
 Lenoir, Alexandre 100
 Leoni, Giovanni, 35
 Lewit, Sol, 14
 Lia, Pierluigi 112
 Libera, Adalberto, 11, 30
 Liulka, Yehuda 154
 Loos, Adolph 61, 116
 Lorenzetti, Ambrogio 89
 Lorenzini, Lucia, 185
 Lorenzo ??? 97 (articolo Fachechi)
 Lovell, Philip, 27, 28
 Lubetkin, Berthold, 25
 Ludwig I 99
 Lurcat, Andréé, 22
 Maciachini, Carlo 102
 Maffei, Gian Luigi 150
 Magidovitch, Yehuda 140, 154, 164
 Magister, Sara, 64
 Maglio, Andrea, 125
 Mai, Ekkehard, 172
 Malevič, Kazimir, 30, 132, 134, 135, 175, 176
 Mallet Stevens, Robert, 22
 Maltese, Corrado 49
 Manarese Rossi, R 99
 Mancini, Franco, 17
 Mancini, Marcella, 169
 Mandelli, Emma 92, 95, 96, 103
 Manetti, Latino Giovenale, 63
 Mannoni, Tiziano 88
 Mantero, Enrico 48
 Manzelli, Valentina, 71
 Marchand, Eckart, 68
 Marchiafava, Veronica, 45
 Martini, Carlo Maria 98
 Marvin, Miranda, 77
 Marzona, Daniel, 14,
 Matas, Niccolò 101
 Mayer, James, 176
 Mazzantini, Renata Cristina, 5, 8, 137, 148, 151, 157
 McEvilley, Thomas, 169
 McMahon, Augusta, 72
 Meier, Richard, 11, 15, 36-40, 167
 Mellinghoff, Tilman, 124
 Mellucco Vaccaro, Alessandra 99, 103
 Mendelshon, Erich 140, 147, 148, 149, 164
 Merimée, Prosper 100
 Merleau-Ponty, Maurice, 45-47
 Mertens, Dieter, 116, 117
 Metzger Szmuk, Nitzza 143, 152, 162
 Meyboom, Paul G.P., 82
 Meyer, Hannes 148
 Micheli, Maria Elisa, 5, 8, 63, 69, 99
 Michler, Jürgen 108

- Middleton, Robin, 117, 118
 Mies van der Rohe, Ludwig, 13, 23, 25, 36, 55, 140, 143, 147
 Miesteckin, Shmuel 140, 149
 Mietto, Daniela 91, 92
 Miller, Jacques-Alain, 48
 Milner, John 135
 Minnucci, Gaetano, 29
 Miziolek, Jerzy, 65
 Moholy-Nagy, László 147
 Monciatti, Alessio 97
 Mondrian, Piet 133, 134, 147, 154
 Moormann, Eric M., 82
 Mordaunt Crook, Joe, 116
 Moretti, Italo 93
 Moretti, Luigi, 11, 33, 34, 93
 Morisani, Ottavio 86
 Morolli, Gabriele 95
 Morris, William 146
 Mozzoni, Loretta 101
 Mussini, Massimo 96
 Nash, John, 119, 121-123
 Neudecker, Richard, 83, 84
 Neufeld, Josef 140, 148
 Neutra, Richard, 27, 28
 Nevelson, Louise, 23
 Newman, Barnett, 174
 Nicastro, Bernardetta, 65
 Norberg-Schultz, Christian 138
 Novati, Alberto, 54
 Novati, Massimo, 48
 Nuti, Lucia 90
 O'Doherty, Brian, 169, 170, 174, 177, 179
 Olbrich, Joseph-Maria, 171
 Orazi, Manuel 137, 143
 Ornim, Mordechai Ben 158, 167
 Oud, Jacobus, Johannes Pieter, 20, 22
 Pagano, Giuseppe 145
 Palladio, Andrea, 11, 115
 Paolucci, Antonio 95
 Paribeni, Andrea 86
 Parsons, Betty, 174
 Pastoureaux, Michel 56, 85, 179
 Patetta, Luciano 101
 Peeters, Kris, 65
 Pélisseri, Yan, 51
 Pellegrini, Ettore 95
 Pensabene, Patrizio, 75, 76
 Percier, Charles, 122
 Peroni, Adriano 87, 88
 Perry, Ellen, 77
 Pettena, Gianni, 38, 39
 Pezzolla, Aurelio, 54
 Philippe Hoffmann, Philippe, 55
 Piacentini, Marcello, 4, 11, 29
 Picasso, Pablo, 23, 31
 Pietramellara, Carla 95
 Pietro Selvatico Estense 101
 Pinon, Pierre, 127
 Piranesi, Giovanni Battista, 16, 17
 Pisano, Andrea 109 (così?)
 Pisano, Nino 109 (così?)
 Piva, Paolo 93
 Pizzigoni, Vittorio, 55
 Pizzolato Luigi Franco 98
 Polano, Sergio 61
 Pollock, Jackson, 174
 Porge, Erik, 44
 Porsio, Domenico, 23
 Porter, James I., 75
 Posener, Julius 145
 Posthumus, Hermannus, 63, 65
 Prag, A. J. N. W., 80
 Prater, Andreas, 118, 125
 Prévost, Bertrand, 49
 Primavesi, Oliver, 71
 Procopius 86
 Puig y Cadafalch, José 103
 Purves, Alex, 66
 Quast, Matthias 93
 Quilici, Vieri, 30
 Quintavalle, Arturo Carlo 98, 103
 Raff, Thomas 98
 Raspi Serra, Joselita, 116
 Rauschenberg, Robert, 174 - 176
 Recalcati, Massimo, 45
 Rechter, Zev'Ev 140, 148, 151, 153, 155
 Refice, Paola 110
 Reinhardt, Ad (Adolph Dietrich Friedrich), 174
 Revett, Nicholas, 68, 116, 117
 Ridgway, Brunilde Sismondo, 72
 Riedl, Nicole 104
 Rietveld, Gerrit Thomas, 22
 Rinuy, Paul-Louis, 55
 Robert, Renaud, 81
 Rodchenko, Aleksandr, 176

- Rodin, Auguste, 179
 Rodolfo il Glabro (Raoul Glaber o Glaber Rodulfus), 87
 Rodotà, Costanza, 172
 Rofé, Yodan 158
 Romanini, Angiola Maria 105
 Rossi Manaresi, Raffaella 109
 Rossi, Maurizio, 45
 Rossi, Michela 92
 Rosso, Emmanuelle, 81
 Roth, Joseph 153
 Rothko, Mark, 174
 Rothschild, Lionel Walter 141
 Rothschild, Sderot 139
 Rowe, Colin, 37, 39
 Rubbiani, Alfonso 102
 Rubin, Carl 143, 148
 Rubinstein, Ruth Olitsky, 63-65
 Ruskin, John 141
 Rutledge, Steven H., 73
 Rykwert, Joseph, 4, 120
 Ryman, Robert, 169
 Sabatini, Giuseppe 95
 Sani, Cecilia 96
 Sambursky, Shmuel 86
 Sanaa (Sejima, Kazuyo e Nishizawa, Ryue), 40
 Sanpaoelsi, Piero 87
 Sansonetti, Paul Georges, 55
 Santi, Laura, 176
 Sarchi, Alessandra, 169
 Sartoris, Alberto, 19, 20
 Scalzo, Marcello 93
 Scarpa, Carlo, 34, 35
 Scharoun, Hans 135, 136
 Scherrer, Peter, 78
 Schiavulli, Paola 57
 Schindler, A 100, 103
 Schindler, Andrea 100
 Schinkel, Karl Friedrich, 69, 116, 119, 122, 124
 Schmitz, Norbert M. 50
 Schnapp, Alain, 64
 Schneider, Rolf Michael, 82, 83
 Scholem, Gershom 85, 86
 Scott Brown, Denise, 7
 Secchi, Roberto, 5, 8, 129
 Seidner, Josef 150
 Sellier, Philippe 60
 Semerani, Luciano, 123
 Semper, Gottfried, 123, 127
 Sergi, Giuseppe 90, 98
 Servius (Maurus Servius Honoratus), 56
 Shamir-Shinan, Leah 166
 Sharon, Ariele 140, 143, 148
 Shchory, Nili 166
 Shiller, Friedrich, 67
 Shindler, Rudolf, 26
 Simoncini, Giorgio, 116
 Simone, Rita, 36
 Siza, Alvaro, 12, 35, 36, 116
 Snodgrass, Anthony McElrea, 80
 Sonnino, Leo G. 144
 Souto de Moura, Eduardo, 12, 35
 Speranza, Laura 109
 Stalin, Iosif 147
 Stam, Mart, 23
 Stendhal, 167
 Steyaert, Delphine 103, 109, 111
 Stiansi, William 139
 Still, Clyfford, 174
 Stuart, James, 68, 116, 117
 Suger du Saint-Denis 98 (nel testo da 'un ideale simile ...suo: in tondo, p. 98): magari si potrebbe scegliere la grafia Sigieri di Saint-Denis anche nel testo.
 Szanajca, Josef, 22
 Tauber, Hans, 78
 Tafuri, Manfredo, 49
 Tanigouchi, Yoshio, 11, 40
 Taut, Bruno, 21, 40, 134, 135, 140, 175
 Tedeschi Grisanti, Giovanna 88
 Teiner, Emil 150
 Teodosio II 91
 Terragni Giuseppe, 11, 30, 36, 54, 145
 Testa, Giusi 110
 Thomas Kloft, Matthias 111
 Thorvaldsen, Bertel, 70
 Thür, Hilke, 78
 Tolaini, Francesca 92, 93, 103
 Tolstoj, Lev 131
 Tomei, Maria Antonietta, 84
 Tommaseo, Niccolò 57
 Touchette, Lori Ann, 80
 Trierweiler, Denis, 172
 Tronzo, William 96
 Tsetsckhladze, Gosha R., 80
 Ungaro, Lucrezia, 73

Valéry, Paul 166, 172, 173
 Valsecchi, Marco, 23
 Van Doesburg, Theo 61
 Vassalietto, bottega dei 97
 Vasseur, Catherine, 169
 Venturi, Riccardo, 169
 Venturi, Robert, 7, 38
 Verret, Denis 103, 109, 111
 Vierucci, Andrea, 46, 51, 54, 57
 Viollet-le-Duc, Eugène 100, 107, 108
 Von Bode, Wilhelm, 170
 Von Heintze, Helga, 67
 Von Heinz Ulrich, 69
 Von Humboldt, Wilhelm, 67, 69
 von Klenze, Leo, 65, 118, 125-127
 Von Stackelberg, Otto Magnus, 70, 71
 Wallace Hadrill, Andrew, 81
 Walser, Robert, 182
 Ward, Martha, 172
 Watkin, David
 Watkin, David, 117, 124
 Wegner, Max, 69
 Weis, Anne, 83
 Wilson, James Q. 160
 Winckelmann, Johann Joachim, 9, 52,
 66, 67, 69, 115, 117, 119
 Wolman, Eliyahu 155
 Wood, Robert, 119
 Wright, Frank Lloyd, 27, 31, 32, 40
 Wünsche, Raimund, 70, 126
 Zahan, Dominique 86
 Zambon, Alessia, 68
 Zammerini, Massimo, 1, 4, 5, 13, 18, 39
 Zanardi, Bruno 109
 Žerovc, Beti, 177
 Zevi, Bruno 147, 150
 Zimmer, Gerhard, 80
 Zucconi, Guido 101
 Zur, Moshe 167

Finito di stampare nel mese di dicembre 2014
presso Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC)
per conto delle edizioni Quodlibet.