

- 35 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

***LA DIALETTICA DEL CERCHIO E
DEL QUADRATO
NELL'OPERA DI FILIPPO
BRUNELLESCHI***

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS

MMVI

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVI
ISBN 978-6065-099-2

METTERE L'INDICE GENERALE

FORMATO PAGINA

INTRODUZIONE

La riflessione sul padre del nostro linguaggio architettonico moderno ci ha permesso infatti di concentrarci sulla interazione di due “forme-segni” fondamentali della creatività, due forme primarie originarie che, ogni volta, nelle culture più diverse, riportano sempre alla relazione fra la terra e il cielo, il sensibile e il sovrasensibile, il “finto-definibile”, l’ “illi-mitato-illimitabile” e, quindi, è l’indefinibile. Il “qua-drato” e il “cerchio” sono infatti digrammi simbolici dei due versanti della coscienza umana: rappresentano da un lato la nostra natura definita nei termini dell’Io, l’at-titudine ordinatrice e organizzatrice della razionalità, ma anche la continua e necessaria relazione fra questo versante e il suo imprescindibile correlativo sentimentale. L’universo del sentire è appunto un cielo infinito, cerchio senza confini che rifiuta sempre — per sua stessa natura costitutiva — il rigore di ogni schema soffocante.

Il cerchio è infatti “apertura”, presagio di infinitezza e porta del mistero. Il cerchio introduce; è avvertimento di ciò che il sentire amministra e la mente non vede.

Senza dubbio, abbiamo subito profondamente il fascino di queste due forme simboliche; ne abbiamo studiato le relazioni all’interno delle opere del maestro fiorentino e abbiamo cercato poi di riflettere su altri esempi della nostra arte nazionale, investigando così i rapporti geometrici interni fra queste e altre forme, altri diagrammi elaborati dall’ispirazione dell’artista e restituiti nelle opere diverse — magari secondo modi inconsapevoli e occultati —

procedendo quindi nella ricerca di una bellezza sublime, di un'armonia sempre diversa, ma che ugualmente "rivela".

Ci addentriamo in seguito (cap. II) nel più ampio percorso ermeneutico di questo volume — quello brunelleschiano — nella cui prima parte si discute sulle caratteristiche maggiori della passata tradizione architettonica classica e medievale con cui il grande architetto inizia un ampio dialogo complesso che lo porterà in seguito all'espressione perfetta del suo linguaggio innovativo. In questa zona preliminare, si riflette sulle relazioni fra le colonne cilindriche dei templi classici greci e il perimetro squadrato degli stessi edifici sacri, sull'integrazione fra linea e cerchio tipica dell'archivolto etrusco e romano e sul complicarsi della grammatica simbolico-architettonica a cui si assiste nel passaggio dalla tipologia romana della "basilica" a quella cristiana. Di Filippo Brunelleschi, viene presa in esame l'intera opera e i suoi temi principali, a partire dal miraggio dell'ideale quadratura del cerchio suggerito nel famoso Portico dell'Ospedale degli Innocenti, per procedere alla continua interferenza fra il ricordo della semisfera del Pantheon e quello della "mandorla mistica" (di inequivocabile derivazione gotica) nella Cupola di Santa Maria del Fiore.

Per il complesso di San Lorenzo, si nota l'originale e classicistico riproporsi di un "pulvinus" di derivazione paleocristiana, e il gioco ottico della cupola "a creste e vele" della Sacrestia vecchia, in cui la fusione impossibile tra la linea e il cerchio sembra per un attimo farsi visibile nel fecondo sortilegio dell'arte.

I risultati di questa particolare "estetica psicagogica" non mancano di stupirci anche nella Cappella dei Pazzi, con le sue relazioni fra le porte "sacre" e quelle "profane".

Delle ultime opere di Brunelleschi infine si discute valutando tutta l'essenza rivoluzionaria di un inedito linguaggio sinuoso che porta alle estreme conseguenze la nuova analisi moderna della spazialità, costituendo così una vera e propria testimonianza di "veggenza barocca".

Marino Alberto Balducci

***LA DIALETTICA DEL CERCHIO E
DEL QUADRATO
NELL'OPERA DI
FILIPPO BRUNELLESCHI***

Il quadrato e il cerchio sono segni purissimi dell'universale attività creativa, diagrammi ideali che esprimono una relazione costante fra la terra e il cielo. È impossibile comprendere appieno il loro significato e il senso di quello specifico rapporto che li caratterizza nel sistema espressivo dell'universo brunelleschiano, se non facciamo riferimento alla serie precisa di valenze etiche ed estetiche che hanno arricchito nei secoli queste due "forme" principali.

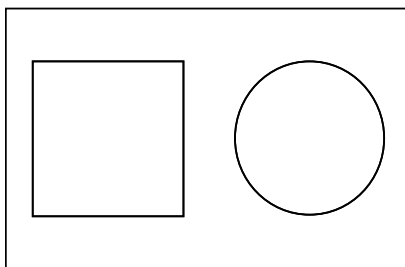
Tali "forme", rese partecipi di messaggi diversi, echi, e suggestioni nella civiltà occidentale pagana e in seguito cristiana, si sono propagate nel corso dei secoli e — nel Rinascimento — hanno costituito un dialogo fecondo e i presupposti di una nuova e "moderna" armonia architettonica.

A questo livello iniziale della nostra ricerca, prima di addentrarci in un percorso ermeneutico brunelleschiano, dobbiamo necessariamente confrontarci con quello stesso passato e con quei moduli espressivi tradizionali con cui lo stesso architetto fiorentino si poneva in relazione sentimentale, culturale, intellettuale per attingere una imprescindibile lezione di forma e impostare le basi del suo

linguaggio, come di quella sua personale “rivoluzione” che inaugura splendidamente l’avventura estetica della *renovatio antiqui*, e garantisce la possibilità di una mirabile sintesi fra due concetti apparentemente opposti: la “carnalità” della bellezza classica e la “spiritualità” della bellezza cristiana, l’*hedonè* della gioia umana, di fronte alla *beatitudo* dell’estasi trascendentale.

1. *Geometrie pitagoriche*

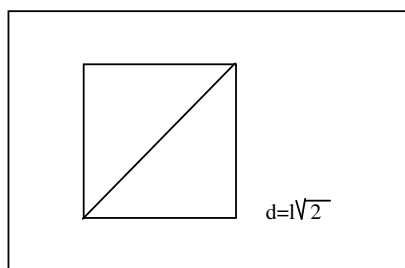
Inaugurando questo specifico viaggio interpretativo, riferiamoci dunque a certi valori caratteristici della visione geometrico-formale. Ricordiamo quindi come — tradizionalmente — il senso di limitatezza della figura quadrata si mostri trasceso da un punto di vista architettonico-simbolico nello spazio perfetto della figura circolare che ogni volta, nel passaggio dal limite esterno al centro, sviluppa una serie infinita di raggi omogenei¹:



¹ Cfr. G. de Champeaux, S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Paris 1966, pp. 24-29; 131 ; E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, Firenze 1988, pp. 192-193. Sui nessi simbolici delle due figure, nell’ambito delle forme architettoniche in senso generale, si veda: L. Hauteceur, *Mystique et architecture*, Paris 1954, pp. 3-4. Fondamentale inquadramento, da un punto di vista strettamente psicoanalitico, è poi fornito da: C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano 1980, pp. 168-169, 225-236.

Tav. I: Forme pure del quadrato e del cerchio

Considerando il rapporto tra il perimetro esterno della figura geometrica e la superficie, già la scuola pitagorica era messa in crisi da quell'irrazionale rapporto tra il lato del quadrato e la sua diagonale; rapporto che mostrava agli antichi, drammaticamente, come nel passaggio dal fuori al "dentro", qualcosa di irriducibile si rivelasse: la scoperta assurda di un aspetto "irregolare", un aspetto del tutto inaccettabile entro gli schemi del razionalismo agli albori²:

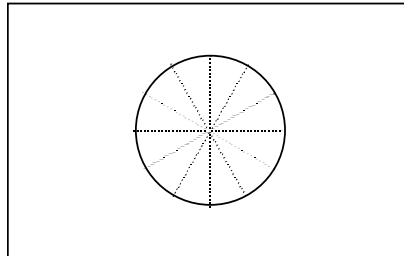


Tav. II: La diagonale del quadrato

Da qui la concentrazione sulla bellezza del cerchio: emblema chiarissimo della volta celeste, segno di una realtà spirituale, disincarnata che si manifesta secondo movimenti costanti e inalterabili segni³:

² Cfr. E. Zeller - R. Mondolfo, *La filosofia dei greci nel suo sviluppo storico*, vol. II, Firenze 1988, pp. 46-49.

³ A proposito della distinzione pitagorica fra "anima" e "natura", e sulla tendenza a promuovere un superamento dei limiti fenomenici nella contemplazione di un universo metafisico perfetto, si faccia riferimento anche alle suggestive rievocazioni di E. Rodhe, nel classico: *Psiche. Fede nell'immortalità presso i Greci*, Roma - Bari 1982, pp. 490-501.

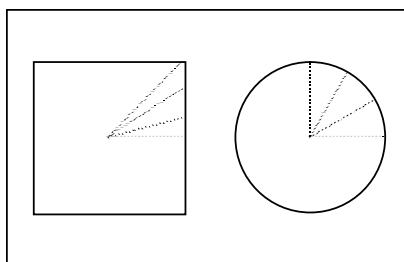


Tav. III: I raggi del cerchio

Lo spazio quadrato continua invece a parlare dell'insolubile dissidio tra la perfezione di una forma (*Morphé*) e l'irregolarità di una materia interna (*Hyle*), sottoposta alle leggi irrazionali di un istinto che induce squilibrio.

La mancata equidistanza dei punti del perimetro dal centro, nel quadrato, determina quindi il sentimento dell'imperfezione, dell'inadeguatezza di una figura che assume, come simbolo, dei connotati assolutamente antitetici, rispetto ad ogni ciclica armonia.

Nel cerchio, invece, il rapporto tra il raggio (r) e la circonferenza ($2\pi r$) — sebbene sia di per sé irrazionale — non sconvolge il pensiero astratto, basandosi sull'incontro tra due forme diverse: la linea e la curva, appunto, caratterizzate da proprietà distinte:



Tav. IV: Distanze dal perimetro al centro, nel quadrato e nel cerchio

Specchio del mondo fisico e dell'universo determinato dal principio assoluto, l'*opus quadratum* rivela tutto il dissidio della realtà materica, la sua continua pendolarità fra l'eterno (perfezione della sua forma che si può bloccare e analizzare come concetto) e il caduco (legge di disintegrazione e morte che — nel perpetuo divenire — tormenta senza sosta la materia e le sue cose).

La natura ancipite del quadrato bene rappresenta il dramma della realtà umana che non si rassegna ai principi di dissoluzione della vita, ma che, allo stesso tempo, non riesce a trovare il modo per risolvere, in termini concettuali, il tragico dualismo fra la perfezione statica del concetto e la dinamica irrazionalità delle trasformazioni fenomeniche.

I pitagorici, non potendo sciogliere l'enigma del dissidio fra l'esterno e l'interno della figura quadrata, avevano preferito tenere segreta la scoperta del rapporto irrazionale fra la diagonale ed il lato⁴.

In questo senso, il dramma del terrestre non viene superato dal pensiero in termini sintetici, ma produce piuttosto una concentrazione sugli esclusivi aspetti formali della realtà, intorno ai quali si può sviluppare una serie statica di idee - concetto. L'equazione *sòma/sèma* viene così postulata⁵, producendo il rifiuto radicale di un contatto incontrollabile con il mondo dei fenomeni, nei suoi aspetti emotivamente sconcertanti: passioni, desideri, istinti.

L'istintualità e la passionalità sviluppate dallo psichismo affettivo sono quindi sottoposte ad un rigido controllo da parte della ragione che tende a purificare l'anima contemplando la purezza statica delle forme, sottratte così, dalla mente, al dramma eterno delle continue materializzazioni.

⁴ Cfr. E. Zeller - R. Mondolfo, *op. cit.*, p. 49.

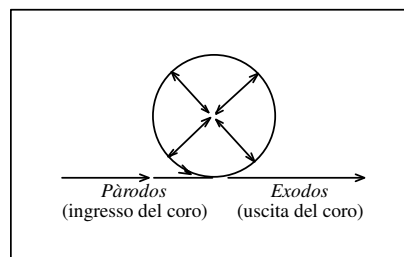
⁵ Cfr. Platone, *Fedro*, 250c.

3. La riforma del ditirambo e i nuovi movimenti del coro dalla linea al cerchio

All'inizio del VI sec. a.C., nell'ambito dei cambiamenti del ditirambo dionisiaco ad opera di Arione, assistiamo al profilarsi di un moto di danza che da lineare tende a farsi circolare, proponendo inedite congiunzioni fra la natura dello spazio quadrato e quella del cerchio.

Secondo un passo di Proclo⁶ che fa risalire la notizia ad Aristotele, Arione avrebbe trasformato il coro ditirambico da quadrato a ciclico, imponendo ai coreuti un ingresso ed un uscita lineari sulla scena, ma anche una disposizione curvilinea, da assumersi proprio nel momento del canto⁷.

Con la riforma di Arione le danze e gli inni delle processioni dovranno articolarsi sulla scena secondo una struttura triadica formata da una "strofe", cantata e danzata in cerchio, segnando un senso direzionale che veniva poi invertito, nel corso della successiva "antistrofe", per poi culminare in una ristretta zona interna, sulla quale tutti i coreuti si aggruppavano, formando quasi un punto centrico nel delinearsi lo schema seguente:



Tav. V: Movimenti dei coreuti del ditirambo classico

⁶ Chrest. 43.

⁷ A. W. Pickard-Cambridge, *Dirhyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962.

Alla riforma del ditirambo si lega gradualmente anche l'innovazione del discorso melodico tipico delle diverse forme di musica, e non solo di quelle dionisiache.

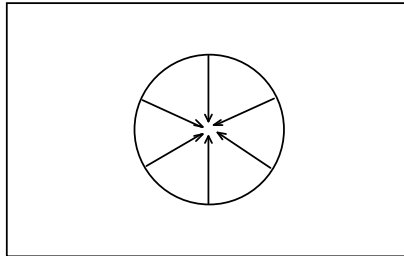
Precedentemente, per ogni diversa occasione rituale, venivano eseguite strutture melodiche a schema fisso, rigidamente invariabili, definite come *nómoi*, con lo stesso termine utile ad indicare le "leggi" dello stato.

In seguito, dopo la riforma di Arione, la musica inizia a svilupparsi secondo discorsi melodici più liberi che si affrancano dalla necessità di un pedissequo rispetto delle strutture tradizionali. Il carattere unitario dei diversi generi poetici viene ad essere mantenuto; ma sono anche proposte delle ampie variazioni, per quanto concerne l'andamento e il fraseggio melodico, con particolare attenzione ai suggestivi mutamenti dell'altezza dei suoni, del colore, dell'intensità e del timbro.

Alle strutture rigide e prefissate dei *nómoi*, si sostituiscono le nuove e più libere *harmoníai* i cui testi poetici, nell'ambito del ditirambo, non riguarderanno più esclusivamente il mito di Dioniso, ma anche altre storie della vita di eroi e dèi più diversi.

Il significato originale del termine *harmonía* è quello di "giuntura", "patto", "accordo", "giusta relazione", "simmetria", "proporzione", "connessione", "adattamento".

Come il movimento geometrico del coro ditirambico riformato rappresenta, alla diacronia del processo lineare si unisce, il sincronismo di una circolarità e, all'interno di questa, radialmente, si sviluppano spinte centripete (passaggio dall' "antistrofe" all' "epodo"), secondo uno schema a raggiera:



Tav. VI: Movimento dei coreuti verso il punto centrico

La retta (movimento di ingresso) si articola quindi in un cerchio, da cui — sempre secondo un altro moto lineare in esso incluso — può determinarsi tensione verso un punto centrale unificante.

Si può dire che quest'ultimo rappresenti il momento sintetico del processo, in cui tutte le spinte verticali diacroniche tendono ad unificarsi, nell'ambito privilegiato di un centro sincronico (il punto).

A questo moto di danza si unisce un accompagnamento musicale che riflette la forma del *nómos* della tradizione, ma che propone anche, all'interno di essa, interessanti variazioni che tendono sempre più ad avere carattere mimetico, vale a dire ad esprimere in modo sentimentale la natura della passione del personaggio che parla o della scena mitica nel suo complesso.

Dalla riforma del ditirambo dionisiaco si è probabilmente sviluppato il genere tragico, come il lessico *Suida* puntualizza: è così che la vita umana, nel dramma delle sue perpetue contraddizioni, si trova ad essere inserita in una struttura composta che tende a garantirne catarsi⁸.

⁸ Sulla riforma del ditirambo e le sue conseguenze, per quanto concerne il movimento di danza, si veda: G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1989, 1979¹, pp. 25-27.

Lo *sparagmós* di Dioniso, sbranato dai Titani, as-sumerà allora valore emblematico, universale, rivelando come il dolore si riconnetta filosoficamente al mistero della caduta dell'assoluto nel fenomenico, ma come esso si congiunga anche alla possibilità di un rientro perfetto di quel cerchio mobile — descritto dalla teoria del coro — in cui tutte le linee trovano finalmente, dopo molto errare, un punto di convergenza privilegiata⁹.

“*Pàthei màthos*”, l'intuizione suprema per sapere¹⁰, per liberarsi dal moto imperfetto e contraddittorio del primo cerchio (quello della “strofe” e dell’ “antistrofe”) che non la perfezione assoluta e disincarnata rappresenta, ma piuttosto un'anelito, l'ansia che assedia l'imperfetto materico nel suo tendere alla costante purezza dell'iperuranio (disegnata metaforicamente dal secondo cerchio e suggerita, da quell'*omphalós* del punto centrico in cui la danza scopre, finalmente, una possibile soluzione finale (“epodo”).

Il cerchio ditirambico, svolgendosi secondo due opposte direzioni a partire dalla linea (*párodos*), simbolicamente può associare anche, sul piano simbolico, al transito dalla figura rettilinea del serpente a quella circolare, bene espressa dall'emblema dell'*urobóros*, del rettile capace di assumere forma di cerchio, mordendosi la coda¹¹.

Nel comporsi in questa forma, lo schema del ditirambo raffigura, perfetto, il dramma della disintegrazione (la linea strisciante) e del faticoso ritorno al punto, attraverso moti curvilinei ancipiti, così come l'unione del mondo ctonio (il

⁹ Per un confronto delle fonti classiche maggiori sul mito di Dioniso, cfr. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1986, pp. 230-252.

¹⁰ Cfr. E. Severino, *Il Giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Milano 1989, pp.40-51.

¹¹ Per il simbolismo di questa creatura fantastica, cfr. O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, trad. it. di E. Robberto, Milano 1989, 1979¹, p. 254; H. Egli, *Il simbolo del serpente*, trad. it. di M. Fragiaco, Genova 1993, 1982¹, pp. 264-266.

rettile) e di quello celeste (il cerchio), nonché l'idea di una catarsi che si associa ad un gesto allusivo di auto — fecondazione (il morso della coda da parte della testa, gesto che, a causa del ruolo fallico svolto dalla coda stessa nella simbologia universale, si fa chiaro richiamo ad una sintesi perfetta di istinto e razionalità)¹².

Al morso auto-fecondante, deve associarsi anche l'idea del dolore, di quella sofferenza tragica che apre violenta le porte dell'anima, purificandone i contrasti.

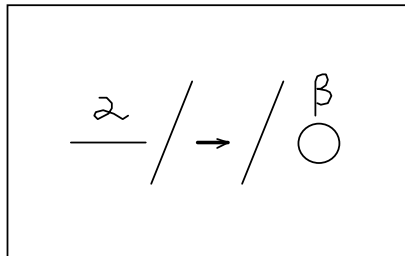
Nel passaggio dal coro di schema quadrato a quello curvilineo, si nota inoltre la tendenza all'abbandono di una struttura che parte da un'insanabile contrasto tra il mondo fisico/umano e quello metafisico/divino, tra l'intima irrazionalità ($d = l \sqrt{2}$) di una forma (il quadrato) e l'assoluta bellezza di quella figura che ci ricollega alla perfezione costante del mondo celeste: il cerchio.

Termina così l'età omerica dell'eroismo senza compenso sul piano metafisico, l'età dell'uomo che soggiace al suo fatale destino di morte, con l'inizio di una nuova epoca che si apre alla speranza, sotto l'egida misterica di Orfeo, nei disvelamenti iniziatici dei segreti dionisiaci¹³.

Il quadrato tenderà quindi a svilupparsi nella struttura circolare, secondo modi che non consentono comunque termini di continuità o fusione in un *unicum* autosufficiente (una forma mista, quadrata e curvilinea), proprio perché nella danza ditirambica la linea retta non si fonde nel cerchio, ma — al contrario — è proprio quest'ultimo che si sostituisce ad essa:

¹² Cfr. M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano 2002, pp. 10-13.

¹³ Cfr. G. A. Privitera, *Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale*, in «Cultura e scuola», 43, 1972, pp. 56-66.

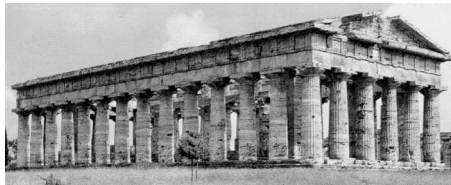


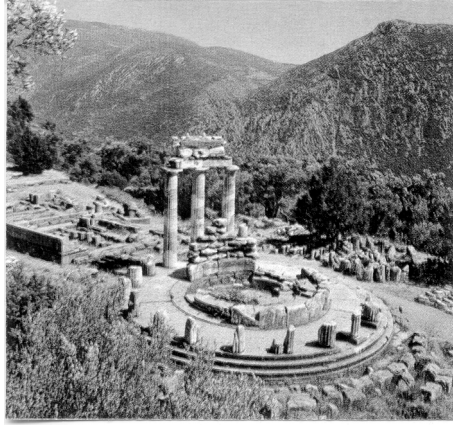
Tav. VII: Sviluppo dalla linea al cerchio

4. *L'architettura sacra dell'Ellade antica e la simbolica congiunzione dell'archivolto etrusco.*

Il mondo della gioia metafisica può essere riconquistato, ma solo a patto di vivere un progressivo e graduale distacco dal mondo fisico abbandonato al suo destino di morte.

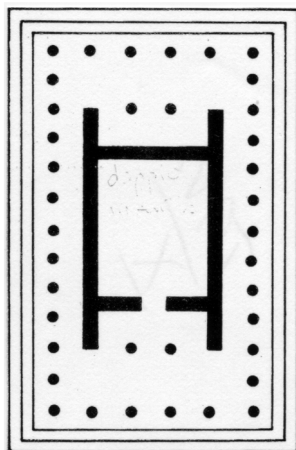
Architettonicamente possiamo valutare questa idea, per quanto riguarda il periodo arcaico e il periodo classico, seguendo la struttura del tempio a pianta rettangolare o circolare (*thólos*) con colonne cilindriche:

Tav. VIII: *Tempio di Poseidone*, Posidonia



Tav. IX: Delphi, *Tempio circolare di Atena*

Nel caso della tipologia a pianta rettangolare, la sezione curvilinea si presenta nel contesto di quella quadrata, ma sempre rispetto a due assi spaziali diversi (in alzata e in pianta), senza soluzione di passaggio: quello verticale (i settori rettangolari degli intercolumnni) e quello orizzontale in cui, nel perimetro squadrato della costruzione, si individuano le basi circolari delle colonne, sempre e comunque in maniera del tutto interdependente:

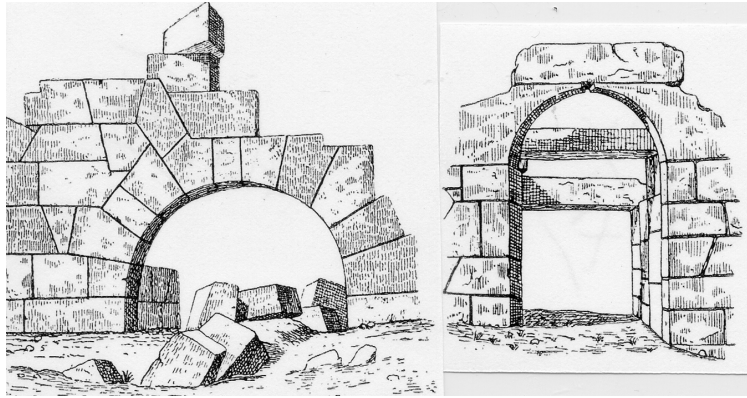


Tav. X: Pianta di tempio periptero

Un primo tentativo di fusione, sullo stesso piano prospettico, fra curve e linee si inizia a verificare in ambito ellenico, con le porte ad arco dell'Acarnania e, sul suolo italico, con la cosiddetta *Porta Rosa* di Velia¹⁴.

Questa, con molte probabilità, risale alla metà del IV secolo e non è escluso che proponga la sua rivoluzionaria forma ad arco su diretto influsso etrusco od orientale (considerando la provenienza dei Focesi, fondatori di Velia, proprio dall'Asia Minore).

¹⁴ Cfr. P. Ducati, *L'arte classica*, Torino 1927, pp. 349-351; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *La Grecia classica (480-330 a. C.)*, trad. it. di M. Lenzini, Milano 1981, 1969¹, p. 85.



Tavv. XI-XII: *Porta di Palaeros, Porta di Paleomanina, Acarnania*



Tav. XIII: *Porta Rosa, Velia*

L'importanza di un tale segno strutturale è indubbia, da un punto di vista simbolico-filosofico: *l'opus quadratum*, sembra aprirsi in questo senso ad una consequenziale

metamorfosi nell'*opus cyclicum*, e si costituisce in un rapporto evidente di continuità.

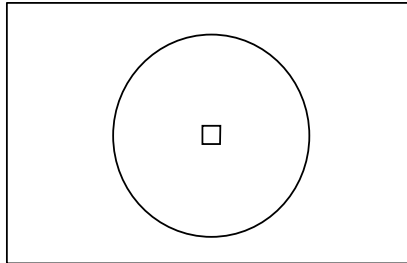
In ambito etrusco, questa tendenza alla fusione delle due forme si era dimostrata a partire dal VII - VI secolo a.C.: basti pensare alla sovrapposizione di anelli concentrici della "falsa cupola" nella *Tomba di Casale Marittimo*, supportata, non a caso, da un pilastro quadrato centrale¹⁵.



Tav. XIV: *Tomba di Casale Marittimo* (ricostruzione), Firenze, Museo Archeologico

Qui la sezione orizzontale dell'ultimo anello di copertura mostra un chiaro stato di tangenza e di inclusione del quadrato nel cerchio: si svolge così un discorso simbolico che bene si associa al carattere funerario dell'ambiente, nel quale lo spirito universale, incarnatosi nell'individuo, può essere ricongiunto all'eternità, in attesa di una nascita nuova, nel corso perpetuo delle biologiche trasformazioni:

¹⁵ Cfr. A. Boëthius, *Etruscan and Early Roman Architecture*, New Haven - London 1978, 1970¹, pp. 96-98; A. De Agostino, *Il museo archeologico di Firenze* 1974, pp. 109-110.

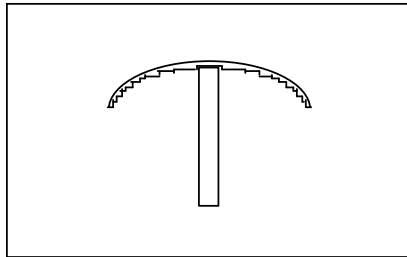


Tav. XV: *Tomba di Casale Marittimo*. Grafico della sezione orizzontale

Analizzando la sezione orizzontale del monumento funebre, si nota un'intento evidente di determinare relazioni di continuità fra le due forme antitetiche.

Ma, anche in senso verticale si può vedere come la civiltà etrusca, nella sua fase arcaico-orientalizzante (VII - VI sec.) fosse molto vicina a determinare la fusione caratteristica della volta.

Nella *Tomba di Casale Marittimo*, si vede infatti come una struttura rettangolare (il pilastro) si trovi ad essere sormontata da una curva di anelli, integrandosi con questa in direzione marcatamente simbolica:



Tav. XVI: *Tomba di Casale Marittimo*. Grafico della sezione verticale

Sebbene la testimonianza della più antica porta ad arco etrusca — quella di Faleri Novi — risalga al IV secolo a. C.¹⁶, è possibile che già dal VII secolo la struttura dell'archivolto fosse nota in Etruria, ampiamente utilizzata e introdotta poi anche in Grecia a seguito dei continui scambi commerciali e culturali tra le due civiltà:



Tav. XVII: *Porta di Giove*, Faleri Novi

In opposizione al preponderante idealismo razionalista della civiltà ellenica, in Etruria si sviluppano sentimenti dell'essere passionali e concreti. La sfera del fisico e quella del divino vengono così concepite in un rapporto costante di mistica relazione che indubbiamente, più che al platonico concetto di *métexis* (connessione tra il piano fisico e quello metafisico in senso puramente ideale) si ispira ad una fondamentale percezione panica della vita. Il divino viene quindi avvertito non come realtà separata sostanzialmente dai fenomeni (la sua presenza per Platone, può infatti essere ipotizzata solo da un punto di vista formale), ma piuttosto come la forza terribile della natura, nelle sue manifestazioni più varie.

¹⁶ Cfr. V. Melani - F. Nicosia, *Itinerari etruschi*, Pistoia 1971, pp. 337-338.

Il divino etrusco è infatti partecipe del dinamismo della vita; e si potrebbe anche dire che rappresenti il dinamismo stesso, la forza tremenda che determina, nella materia, l'eterno mutamento dell'essere.

L'estetica etrusca in questo senso, si troverà ad essere basata su un significato fluido, vitale, espressivo e realistico del "bello" in assoluta giustapposizione allo statico e concettualizzato "*kalòn kài aghathòn*" tipico della civiltà ellenica¹⁷.

5. *L'ambito romano e l'estetica della storia*

A Roma, la fusione della linea e del cerchio produce esiti e significati diversi, tramite un linguaggio architettonico in cui

¹⁷ A questo proposito, si faccia riferimento al dinamismo delle figure del tempio di Portonaccio a Veio, al capolavoro della *Chimera* di Arezzo, al realismo fortemente espressivo dell'*Arringatore* e del *Sarcofago dell'Obeso*, tanto per citare alcuni esempi famosi. Sul concetto di "espressione" e la visione "espressionistica" della realtà, tipica dell'estetica etrusca, si ricordino le ormai classiche osservazioni di Pallottino: "in contrasto con il ritratto greco, al quale pure originariamente si ispira (nel IV secolo) e talvolta si richiama, (nel corso dell'età ellenistica), il ritratto etrusco tende a realizzare il massimo della concretezza espressiva per ciò che concerne le fattezze e, in un certo senso, anche il "carattere" individuale, prescindendo dalla coerenza organica delle forme naturali, ma accentuando gli elementi essenziali attraverso l'impiego semplice, rude, discontinuo e a volte violento delle linee e delle masse. Con questo possiamo dire che è nato un nuovo stile, una nuova tradizione artistica, effettivamente definita ed autonoma rispetto al mondo greco: una tradizione che è "etrusca", ma anche, più genericamente "italica", perché il suo sviluppo si continua, al di là del tramonto dell'Etruria come nazione, nell'arte dell'Italia romana e del mondo occidentale sotto l'impero. Tale visione "espressionistica" della realtà, specialmente nel ritratto, ma anche in altri temi d'arte, perdurerà vitale nelle correnti di produzione popolare dei primi secoli dell'impero, si diffonderà nell'arte provinciale europea, riaffiorerà impetuosamente nella grande arte romana aulica della fine del II e del III secolo d. C., costituirà una delle componenti significative della civiltà artistica della tarda antichità e del medioevo" (*Etruscologia*, Milano 1977, 1942¹, pp. 308-309).

lo spirito della civiltà Etrusca si trasferisce, fondandosi appieno con la cultura ellenica della Magna Grecia.

La panica corporeità e il razionalismo idealista si uniscono ampiamente nello spirito della civiltà latina. È in quest'ambito che, da un punto di vista ciceroniano, l'*officium* del singolo si sintetizza in una attività teoretica che deve necessariamente verificare la propria validità nella prassi, nello spazio etico-politico. È in questo *sen-so*, e non in quello meramente estetico o tantomeno nelle costruzioni del pensiero astratto, che l'uomo, anzi il *civis romanus* tende a dimostrare la propria eccellenza.

La storia, quindi, in tutto il suo divenire, si mostra come il luogo perfetto in cui l'umanità possa inverare i suoi ideali più alti. La stessa umanità che, nel passato ellenico, si era espressa negli ambiti artistici più diversi, può compiere ora il capolavoro supremo. Ed è proprio in questo senso che le profezie di Anchise riecheggiano nell'Ade, esprimendo tutto l'orgoglio di un popolo che avverte con convinzione profonda di avere raggiunto il traguardo più alto, proprio attraverso la sua capacità di trasformare la vita, assieme al suo divenire, nella più sublime delle opere d'arte:

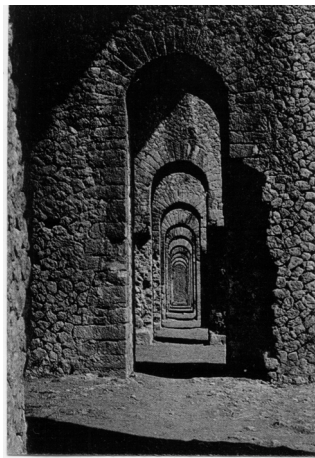
Excudent alii spirantia mollius aera
 (credo equidem), vivos ducent de marmore voltus,
 orabunt causas melius caelique meatus
 describent radio et surgentia sidera dicent:
 tu regere imperio populos, Romane, memento
 (hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,
 parcere subiectis et debellare superbos¹⁸

VI, 847-853

Il significato dell'arco romano in genere e, in particolare, dell'arco trionfale viene ad assumere, a questo punto un

¹⁸ Virgilio, *Eneide*, VI.

valore diverso, più complesso rispetto a quello in cui si riflette lo spirito del panismo etrusco. Come le *harmoníai* del ditirambo riformato da Arione, anche l'arco romano parla di sintesi, e di congiungimenti: rispecchia comunque una situazione che *in re*, nella concretezza della storia tende di continuo a realizzarsi e a mantenersi:



Tav. XVIII: *Tempio di Giove Anxar*. Basamento porticato, Terracina

L'ordine, nel rispetto delle leggi dello stato e la sicurezza di un equilibrio interno garantito, a partire dal principato d'Augusto, dalla *pax universalis* si rispecchiano appieno nella fusione romana di strutture lineari e curvilinee, esprimendo consapevolmente la gioia del transito del mondo dallo stadio dell'instabilità politica a quello della concordia e dell'*humana civilitas*, protetta in maniera costante dagli attacchi endemici della barbarie.

L'arco trionfale, analogamente alla colonna istoriata, celebra proprio quel momento in cui la storia indomita e selvaggia, posta sotto il giogo della giustizia romana, si trova

ad essere purificata, soggetta ad una radicale *reductio ad unum*¹⁹.

La linea storica si fa qui cerchio eterno, nel celebrare il passaggio del *dux-imperator*: il glorioso *reditus* dell'uomo che con il suo trionfo elimina i fattori irrazionali che serpeggiano, costanti, nella materia, ricongiungendo lo spazio contaminato della *physis* (linearità) a quello incorrotto degli dei (circolarità).

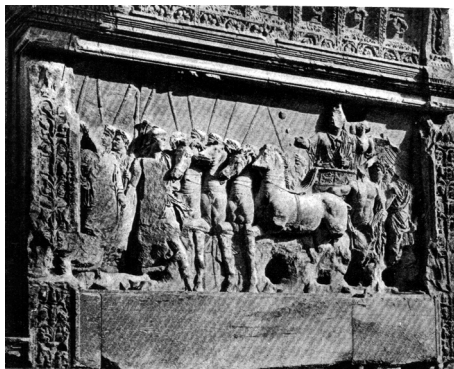


Tav. XIX: *Decumano massimo*, Timgad

Una piena e completa divinizzazione dell'individuo non può avvenire nello spazio esclusivamente estetico (la rappresentazione ellenica della gioia, del bello e del buono attraverso i simboli statici delle arti), ma deve al contrario svilupparsi nel dinamismo della storia, per trovare il suo

¹⁹ Cfr. G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Firenze 1980, 1968¹, pp. 138-139: "l'isolamento dell'arco, come poi quello della colonna, a scopo celebrativo ed esornativo, è chiaro indizio della tendenza romana ad attribuire alle forme architettoniche, assunte come simboli di stabilità e di durata, la funzione di rappresentare i grandi valori ideologici su cui si fonda lo stato. Lo stesso concetto di *monumento*, essenziale per tutta l'architettura romana, è connesso alla volontà di stabilire un rapporto concreto tra il passato storico, il presente e il futuro, manifestando in forme sensibili e imperiture (il «*monumentum aere perennius*» di Orazio) la perennità di quei valori ideologici".

perfetto compimento *in re* (concetto stati-co-teoretico /→/
concetto dinamico-pragmatico).



Tav. XX: *Arco di Tito*. Rilievo con la quadriga del vincitore (part.), Roma

In questo senso, la struttura della colonna istoriata è pienamente esplicita: a partire dal sepolcro (spazio quadrato) dell'imperatore, si sdipana il rotolo della narrazione delle imprese guerresche ai confini dell'impe-ro. La vividezza delle scene è impressionante, niente è concesso all'idealizzazione.

Il sentimento etrusco dell'essere vige qui sovrano e la vicenda si svolge con il ritmo di una sequenza di istantanee fotografiche²⁰.

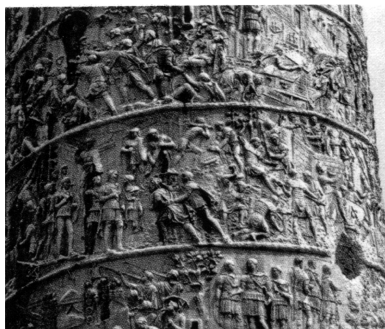
²⁰ Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. I, trad. it. di A. Bovero, Torino 1980, 1955¹, p. 137: "in questo amore per l'immagine, oltre al piacere dell'aneddoto, all'interesse per la notizia autentica, la testimonianza e il documento, si esprime una primitiva, insaziabile curiosità, una preferenza puerile per tutto ciò che è illustrazione. Sono tutti fogli tratti da un libro di figure per adulti, talvolta — come nelle spire ascendenti della colonna traiana — da un «rotolo figurato» che suggerisce, svolgendosi, la continuità degli eventi e precorre il nostro film. C'è, senza dubbio, qualcosa di molto prosaico, e in sé niente affatto artistico, nel desiderio a cui quelle pitture e quei rilievi corrispondono. È sommamente ingenuo voler provare tutto, voler vedere tutto con i propri occhi, come a esserci stati; è sommamente primitivo non voler nulla di seconda mano,

Ma il movimento del rotolo non segue, come una linea retta, la perpendicolarità della colonna cilindrica; l'avvolge piuttosto con un incedere serpentinato, con un flusso a spirale.



Tav. XXI: *Colonna Traiana*, Roma

nulla in quella forma mediata e traslata in cui le età più raffinate scorgono appunto l'essenza dell'arte. Ma da questo stile da cinematografo o da «museo delle statue di cera» — che certo in origine corrispondeva solo al gusto dei ceti incolti — dall'amore del particolare aneddotico, «particolare perché vero», dal tentativo di ritrarre con la massima evidenza e completezza un fatto degno di essere ricordato, si sviluppa lo stile epico dell'arte figurativa: lo stile della cristianità e dell'Occidente”.



Tav. XXII: *Colonna Traiana*. Rilievi (part.), Roma

Ancora una volta — come nell'arco — la linea si con-fonde con il cerchio, dal momento che il rotolo disciolto procede in modo verticale, descrivendo continuamente delle curve: l'eterno si coniuga con il momentaneo in tutte le fasi di quella storia di sangue in cui ogni atto della grande impresa, dedicato al mantenimento della pace e della gioia divina nel mondo dell'uomo, si perpetua e si eterna.

Nella fedeltà all'imperatore e alle leggi della giustizia universale, anche il singolo, affidandosi al suo capo supremo, potrà partecipare della gioia.

Sigillo conclusivo di questo moto ascendente sarà quindi la statua dell'imperatore divinizzato, del duce supremo, dell'uomo che ha raggiunto uno stadio superiore e si è fatto emulo di Enea, rinunciando agli interessi particolaristici, prodotti dall'egoismo personale che si abbandona al piacere del giorno (i pericoli dell'amore di Didone), per riscoprirsi totalmente, in un generoso slancio verso l'intero popolo, costruendo, sul dolore di un sacrificio presente il bene delle generazioni future.

L'archivolto e la colonna istoriata, con il loro tendere ad un forte legame di continuità dinamica fra la linea e il cerchio, rappresentano bene i punti di riferimento di un discorso morale che, proprio nel sacrificio generoso del

singolo di fronte alla comunità e nella critica radicale ad un concetto egoistico di virtù (il “*látthe biósas*” epicureo, e, da un punto di vista prettamente politico, gli sterili particolarismi prodotti dalla civiltà ellenica, che nemmeno il sogno di Alessandro aveva potuto sanare), vede la possibilità di costituire saldamente l’ideale di un possesso perenne del potere, dell’ordine, della giustizia.

6. *Romanità e Cristianesimo a confronto, nei nuovi significati della grammatica architettonica*

In senso meramente formale, il passaggio dalla visione del mondo romana a quella cristiana non è poi così rivoluzionario e sconcertante come potrebbe apparire.

L’idea della necessaria soppressione dell’egoismo, per la formazione di una pace universale, il progressivo “enoteismo” provvidenziale del verbo virgiliano (vale a dire il culto supremo di un *deus pater*, al di sopra di tutto e che a tutto provvede, analogamente allo *Juppiter Optimus Maximus* della religione ufficiale), così come il nostalgico rimpianto di un’ideale *aura aetas* degli inizi, che l’uomo, attraverso le opere, tenta continuamente di raggiungere, sono tutti elementi che tornano ad apparire anche all’interno di quell’universo di valori cristiani che si afferma proprio con la progressiva disintegrazione della stabilità politico-sociale dell’impero²¹.

In fondo, al di là delle idee comuni di fratellanza, pace universale, provvidenza e culto della perfezione di una gioia primordiale, il mondo romano e quello cristiano recuperano un imprescindibile ideale comune anche, e soprattutto, nella speranza della possibilità di fare della vita una vera e propria

²¹ Cfr. R. Schilling, *Virgilio e la sua concezione religiosa*, in Y. Bonnefoy, *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, vol. III, Milano 1989, pp. 1878-1888.

opera d'arte, riscattandola dal peso degli insanabili contrasti tipici della sua costituzione originaria. Ma se, per il romano, questo ideale assumerà un valore prettamente immanente (la conquista della pace e della giustizia che l'istituto imperiale mantiene costantemente, nel corso del movimento storico), per il cristiano la redenzione della vita può avvenire solo a patto di una ricostituzione di quest'ultima, al di là dei confini della morte²². L'opera d'arte si compirà quindi, ma solo in senso trascendente, necessitando che l'individuo muoia al mondo, superando così la vana speranza e l'orgoglio di poter ricostituire *hic et nunc*, nello svolgersi delle anse della storia, le meraviglie edeniche perdute.

Al di là dei formali punti in comune, però, la sostanza del cristianesimo è assolutamente sovversiva rispetto a quella della *romanitas*. Anch'essa presuppone l'idea di una gioia che includa il terrestre (si ricordi il dogma della "resurrezione della carne" che mostra come l'*èschaton* debba essere inteso come promessa di una vita trascendente, in cui la materia sussista in una relazione armonica con lo spirito), ma non in

²² Da un punto di vista rappresentativo, in questo sovvertimento di segni si determinano due tendenze: da un lato una forte trasfigurazione simbolica, antimaterialistica (e quindi, in questo senso, anticlassica), dall'altro una forte aderenza al dato concreto, nel rappresentare momenti e situazioni tipiche, in senso religioso. Cfr. A. Hauser, *op. cit.*, p. 153: «la via che allontana l'arte cristiana dall'oggettività e dal realismo classico si biforca. Da un lato si sviluppa un simbolismo che non mira tanto a rappresentare, quanto a evocare e manifestare la presenza dell'Essere Santo, e trasforma ogni particolare in simbolo soteriologico.

Solo il valore ideale, che da tale simbolismo deriva agli elementi dell'opera, spiega la maggior parte delle caratteristiche, di per sé incomprensibili, dell'arte paleocristiana; anzitutto l'alterazione delle proporzioni naturali, che si adeguano all'importanza spirituale degli oggetti rappresentati; la così detta "prospettiva invertita", per cui la figura principale, più lontana dallo spettatore, appare più grande delle figure secondarie disposte in primo piano; la veduta frontale a scopo di ostensione solenne; il trattamento sommario degli accessori inanimati e così via. L'altra corrente porta a uno stile epico - illustrativo che vuole rappresentare al vivo scene, fatti, avvenimenti aneddotici. I basso-rilievi, gli affreschi, i mosaici paleo-cristiani, quando non sono immagini di devozione vogliono essere raccontati: bibbia scolpita e a geografia dipinta».

senso dinamico e, quindi, storico-lineare. La visione cristiana, infatti, si fonda su una promessa che si avvera sempre, in ogni attimo, ma non nel tempo della storia, bensì al di fuori di questo, oltre questo, nella sua trasparenza alla costante circolarità dell'Eterno²³.

La gioia cristiana, inoltre, non presenta quei valori meramente razionali che si associano al concetto classico di *eydaimonía*: non è il frutto di un difficile tirocinio dell'anima che cerca di recuperare la propria lucidità conoscitiva, attraverso un rigido controllo filosofico delle passioni.

La felicità che il messaggio di Cristo lascia intuire è piuttosto uno stato di appagamento e di estinzione sovrarazionale del desiderio, un'estinzione che per via sentimentale, amorosa, mistica si compie, attraverso quegli infiniti ritmi del cuore che sono i soli a poter liberare l'uomo dal carcere di quell'ansia che la ragione non riesce a distruggere.

Da un punto di vista storico e teologico, al contempo, la costituzione dell'impero e della pace universale, da parte della civiltà romana, rappresenta un evento di enorme portata e anche di estrema pregnanza, da un punto di vista provvidenziale.

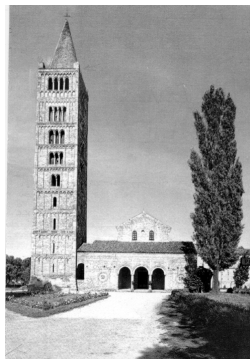
Con la *pax augusta*, il mondo antico giunge all'inveramento pratico, in senso storico-politico, delle proprie aspirazioni più alte: l'individuo può ora finalmente sussistere all'interno dei sicuri confini di uno stato etico.

Eppure, anche in questa magnifica realizzazione pratica dell'ideale supremo, l'ansia del cuore non si placa.

Quando i sogni terreni si trovano ad essere conquistati, la nostalgia di un "altrove" non può che produrre desiderio di trascendenza, sete di infinito. In questo senso, da un punto di vista cristiano, la realizzazione della concordia politica fra

²³ Cfr. T. Rast, *L'eschatologie*, in *Bilan de la théologie du XXe siècle*, 2, Tournai – Paris 1970, p. 503.

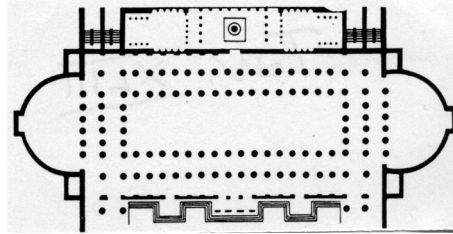
gli uomini, si rivela provvidenziale, proprio per poter stabilire su di essa — ma anche sui suoi limiti — l'ideale della grande metanoia: quel sovver-timento di segni che sposta, dallo spazio quadrato della storia a quello circolare dell'eterno, il concetto del *télos* umano. Il tempio cristiano, nelle sue svariate forme medievali, si presenta in uno stretto rapporto con le strutture dell'arco trionfale romano, dal quale recupera la triplice presenza degli archivolti dell'entrata (gli accessi al portico dei catecumeni, nelle chiese paleocristiane e bizantine, e gli archi d'ingresso delle diverse tipologie romaniche e gotiche), derivando anche la forma dello spazio interno direttamente dall'edificio della basilica classica latina:



Tav. XXIII: Chiesa abbaziale di Santa Maria (est.), Pomposa

Quest'ultima struttura rappresentava essenzialmente il luogo dove veniva amministrata la giustizia, e dove erano discusse le cause giudiziarie e i negozi.

La basilica romana, come quella cristiana, mostrava tre ingressi, che si aprivano comunque, in genere, su uno dei lati più lunghi della costruzione: una volta all'interno, il *civis romanus* si trovava in un'ampia aula rettangolare con due grandi esedre, al centro dei lati minori, in cui sedevano coloro che avevano il compito del giudizio:



Tav. XXIV: *Basilica Ulpia*. Pianta globale, Roma

La forma squadrata anche in questo caso, si associa ad uno spazio fisico che nella molteplicità dei suoi problemi viene ad essere purificato, in senso immanente, attraverso l'opera di quei giudici che, dall'interno dell'area circolare (emblema della perenne validità della legge) mantengono integri i confini del diritto positivo, ricomponendo la concordia fra gli uomini.

Si noti inoltre come nella basilica classica il segno del cerchio non si concluda direttamente in sé, con il formarsi di un puro *opus cyclicum*, assolutamente indipendente nella sua immateriale bellezza, ma come trovi al contrario perfetto compimento fenomenico entro uno sviluppo perimetrale che mostra il suo *omphalós* proprio nello spazio dell'*opus quadratum*: l'ampiezza rettangolare dell'aula, animata dalle discussioni del *negotium*, in senso commerciale, politico e giuridico.

7. *La basilica cristiana e la rappresentazione formale dell'éschaton*

La basilica cristiana ha il suo ingresso su uno dei lati minori della struttura: in genere sul lato ovest, opposto al sorgere del

sole²⁴. I tre vani d'accesso si trovano all'inizio di un lungo percorso che conduce allo spazio semicircolare dell'abside.

L'*opus quadratum* è qui diviso in tre navate (la maggiore e le minori), culminando, ad oriente con il catino absidale a semicerchio (replica dell'edra classica) nel quale ha luogo il sacrificio mistico, e l'alba del nuovo giorno (l'*octava dies*, primo momento del ciclo eterno) appare ai fedeli trasformati, purificati dalle parole di vita e dalle specie eucaristiche.

Fra i tratti distintivi fissi della tipologia dell'edificio di culto cristiano, attraverso i secoli dell'età di mezzo, troviamo appunto il fronte rettilineo coi tre archi d'ingresso, la natura squadrata, rettilinea del corpo principale e la semicircularità dell'abside.



Tav. XXV: *Basilica di S. Apollinare nuovo* (int.), Ravenna

²⁴ Cfr. E. Cassirer, *op. cit.*, vol. II, pag. 147: "il sole e la luce non sono più la divinità stessa; ma ancor sempre valgono come la più prossima e immediata testimonianza del divino, della divina volontà di redenzione e della potenza salvatrice di Dio. L'azione storica e la vittoria storica del Cristianesimo erano addirittura legate al fatto di poter accogliere in sé e far proprie le intuizioni fondamentali del culto pagano del sole e della luce. In luogo del culto della *Sol invictus*, sottentrò allora la fede in Cristo come "sole della giustizia". Anche nel Cristianesimo primitivo ci si attiene quindi all'orientazione della casa di Dio e dell'altare verso Oriente, mentre il Sud appare quale simbolo dello Spirito Santo e il Nord, all'opposto, quale immagine dell'allontanamento da Dio, dallo sviarsi dalla luce e dalla fede."

La struttura dell'arco di trionfo, inglobata nella facciata, assume in questo contesto un esplicito valore trinitario; ed è proprio in virtù della vittoria del neofita sulla limitatezza della visione immanentistica dell'essere che il transito nello spazio interno può avere luogo, per effetto di quella spinta di fede che abbraccia, im-provvisamente, la triplice natura del divino e la verità trascendentale, superando le barriere della consequenzialità, i limiti del processo logico-deduttivo.

A questo punto la linea del percorso interno, scandito dalle colonne della navata, mostra perfettamente la condizione che si associa all'essere-nel-mondo del cristiano: il suo procedere attraverso le tappe cruciali di una vicenda personale in continuo contatto con gli intervalli fissi del tempo (il percorso lineare scandito ai suoi lati dalla teoria di colonne), in uno stato di perenne dissociazione tra il sentimento della storia e il miraggio di una gioia eterna che mostra, nell'abside, il termine ideale di un percorso *ad infinitum*.

Come il sole filtra attraverso le luci absidali (emblema teleologico dell'*éschaton*), anche la Grazia divina penetra e soccorre il pellegrino ad ogni istante, irradiandosi obliquamente dalle aperture poste alla sommità della navata centrale, confortando di continuo, in senso fisico e metafisico al contempo, il faticoso andare.

L'arco trionfale quindi, in questo caso, attraverso la sua metamorfosi, determina la promessa di una sintetica fusione fra la terra e il cielo (passaggio dallo spazio esterno a quello interno), ma solo per quanto concerne, in termini trascendenti, l'esito ultimo di un percorso che, muovendosi sulle strade della storia, culmina nella perfetta circolarità della Gerusalemme celeste.

Però, questo spazio sublime, nel mondo, sul piano del terrestre (la fisionomia perimetrale dell'edificio), è impossibile visualizzarlo, in termini sensibili. Infatti, la processione lineare verso il luogo del sacrificio culmina con una

visione imperfetta, parziale del fine supremo e della sua gioia: quel cerchio spezzato del catino absidale che, solo internamente, nella coscienza illuminata del singolo, potrà rendersi palese interamente.

Il “terzo occhio” della mente si aprirà, allora; così, nel corso di un processo anagogico, una volta introdotti alla contemplazione delle cose divine, i fedeli potranno av-vertire con meraviglia l’infinito: la pienezza di quel *tèlos* supremo che proprio la presenza di cupole emisferiche, visibili all’interno e all’esterno degli edifici sacri lascia trasparire come simbolo²⁵.



Tavv. XXVI - XXVII: *Basilica di Santa Sophia* (est.); Ravenna,

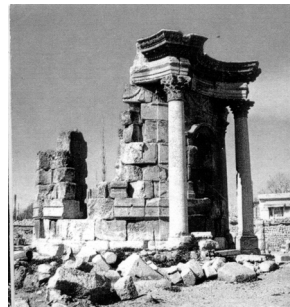
²⁵ In questo senso, si tengano presenti le indicazioni di George Duby, a proposito dei valori geometrici della cappella palatina di Aquisgrana: “Le disposizioni del suo volume interno stanno a significare la connessione del visibile e dell’invisibile, il passaggio ascensionale, liberatorio, dal carnale allo spirituale: dal quadrato (la terra) al cerchio (il cielo), attraverso la mediazione di un ottagono.

Una simile concatenazione si addiceva al luogo in cui l’imperatore veniva a pregare; la sua missione infatti consisteva nell’essere intermediario, intercessore tra Dio e il suo popolo, tra l’ordine immutabile tra l’universo celeste e il disordine, la miseria, la paura di questo basso mondo” (*L’Europa nel medioevo. Arte romanica, arte gotica*, trad. it. di L. Binni, Milano 1987, 1984¹, p. 15).

Mausoleo di Galla Placidia. Cupola a Mosaico, Istanbul

Il segno circolare può essere rappresentato nella sua completezza, ma solo per quanto concerne i livelli alti dell'edificio sacro, osservabile quindi solo entro quella terza dimensione dello spazio che non ha rapporti diretti con gli orientamenti del perimetro, costituitosi sui fondamenti terrestri del tempio.

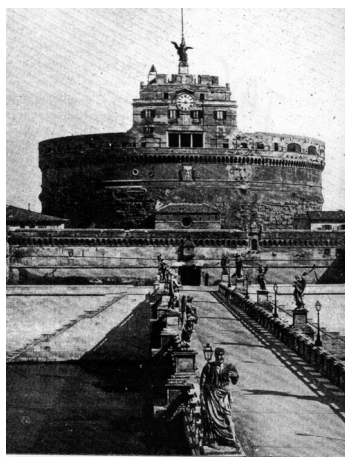
Nell'architettura cristiana (e specialmente in quella delle origini) si deve puntualizzare come il segno del cerchio perfetto sia a volte presente, anche per quanto concerne l'andamento perimetrale dell'edificio, in alcuni casi specifici come quelli degli antichi battisteri e campanili. Simili tipologie mostrano di imitare, nella loro struttura rigorosamente cilindrica, la forma di alcuni particolari esempi di architettura romana a pianta centrale. Comunque, più che ai tempietti rotondi dedicati a divinità femminili (come quello di Vesta a Roma e quello di epoca tarda a Baalbek, in onore di Venere) alcuni battisteri e campanili paleocristiani mostrano di rico-nettersi più facilmente alle strutture dei mausolei che evidenziavano appunto la purezza di forme cilindriche, spesso senza colonnati esterni perimetrali.



Tavv. XXVIII - XXIX: *Tempio di Vesta, Roma; Tempio rotondo di Venere, Baalbek*



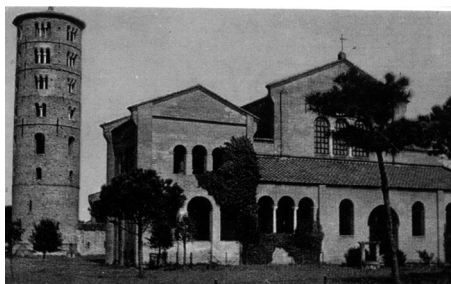
Tav. XXX: *Mausoleo di Augusto*, Roma



Tav. XXXI: *Mausoleo di Adriano*, Roma

Significativa, dal punto di vista simbolico, è quindi l'adozione della forma cilindrica, degli edifici funerari romani, in ambito cristiano, proprio per indicare, tipologicamente, l'idea della sconfitta perenne della morte (il battesimo della vita-nuova) e quello della promessa di gioia

infinita per l'anima umana, per lo spirito liberato dal terrore dei vincoli e del limite, capace di elevarsi sereno, al di sopra del contingente (il campanile: pilastro cosmico, asse privilegiato fra la terra e il cielo)²⁶.



Tav. XXXII: *Basilica di S. Apollinare in Classe* (est.), Ravenna

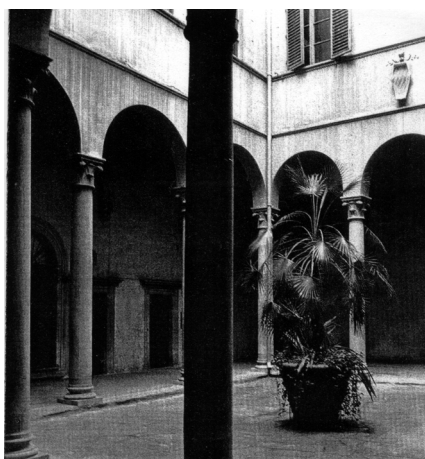
8. *Specificità della sintesi brunelleschiana*

A partire dai risultati del linguaggio architettonico cristiano e da una globale riconsiderazione della lezione classica si muove l'opera di Filippo Brunelleschi come supremo momento di sintesi dei due periodi fondamentali della tradizione mediterranea. Ci troviamo di fronte ad un impulso creativo prodigioso, ad un armonico slancio unificatore capace di fondere allo stesso tempo immanentismo e trascendentalismo: due punti di vista di per sé ancipiti e apparentemente inconciliabili, per ragioni diverse, sia in base alla visione del razionalismo antico sia per quanto concerne lo spiritualismo medievale.

²⁶ Sull'idea di "campanile come pilastro cosmico" si veda, fra l'altro: O. Beigbeder, *op. cit.*, pp. 45-48.

La sintesi storica romana, espressa attraverso i segni della volta, dell'arco trionfale, della colonna istoriata e della basilica, influenza senza alcun dubbio la sensibilità dell'architetto fiorentino, con tutto il suo messaggio solare, rivelatore di un possibile trasferimento degli ideali armonici nello spazio concreto.

L'abbandono dell'arco acuto è visibile già a partire da uno dei primi esempi architettonici brunelleschiani: il *Palazzo Bardi-Busini* e, in particolare, il suo cortile. Quest'ultimo, comunque, del tipico verticalismo gotico tende a mantenere, secondo la linea "continuista" del primo Quattrocento, lo slancio del porticato, assieme a tutta quella profonda tensione, sempre tutta medievale, verso il superamento del limite di ogni razionale e terrestre proporzionalità²⁷.



Tav. XXXIII: F. Brunelleschi, *Palazzo Bardi-Busini*. Cortile interno (part.)

²⁷ Per gli aspetti "continuisti" di quest'opera brunelleschiana giovanile, cfr. G. Morolli, *Firenze rinascimentale: da Brunelleschi a Michelangelo*, in *Firenze. Guida di architettura*, Torino 1992, p. 72.

9. L'*Ospedale degli Innocenti*: la quadratura del cerchio

Nonostante l'impellenza dei bisogni dello spirito, il canone classico dell'ordine, della misurabilità e della proporzione tende sempre di più a mettere in evidenza la propria legittimità estetica.

Da qui, il sorgere di un profondo dibattito interiore, attraverso cui Brunelleschi cercherà di comporre i termini di una prima risposta formale con il progetto dell'*Ospedale degli Innocenti* e, in particolare, con quello del suo portico famoso.



Tav. XXXIV: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Portico

Il progetto riguarda un edificio amplissimo, utile ad accogliere ed educare l'infanzia abbandonata, sotto il segno simbolico della carità di Cristo, dispensatore di grazie²⁸. Il

²⁸ La preponderante simbologia cristologica dell'edificio viene ampiamente discussa dalla critica. Cfr. F. Hartt, *A History of Italian Renaissance Art*, London 1980, 1970¹, p. 151: "These simple relationships —one to two, one to five, and two to five — are carried even into the proportions of capitals and bases, and extended to the cubic proportions of the uniform in the interior. Surely it had escaped neither Brunelleschi nor his patrons that Christ, the supreme exemplar of the charity for which the hospital was founded, is the Second Person of the Trinity, that the Wounds of Christ number five, or that the product of two and five is the number of the Commandments. This kind of measure is at the foundation

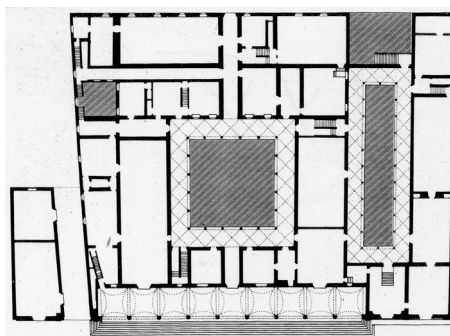
portico in questione, posto al termine di una scalinata che lo innalza al di sopra del livello della piazza antistante, è un ideale termine medio di congiunzione fra lo spazio della vita contemplativa — condiviso dai religiosi serviti, tutori del brefotrofito — e quello della vita attiva cittadina²⁹. Un simile spazio si presta perfettamente ad esprimere i termini della nuova grammatica brunelleschiana che vanno ben oltre i ben noti, e peraltro importantissimi richiami all'ordine classicamente inteso, sempre sotto il segno di una limpida, cristallina misurabilità³⁰.

of Renaissance art, which fuses faith and science, antiquity and Christian belief. The Divine Proportion was one of the goals of Renaissance theorists as well as of artistic creators, searching together for a new realm of experience in which a humanistic view of the universe could be justified on religious grounds.”

²⁹ Cfr. G. C. Argan, *op. cit.*, vol. II, pp. 102-104: “Lo *spedale degli Innocenti* (1419-44) nasce anzitutto come fatto urbanistico. Occupa un lato di una piazza; ma una piazza non è una scatola, è uno spazio aperto e frequentato, non si può chiuderla fra quattro pareti-saracinesche. La facciata di un edificio che ne formi un lato appartiene ugualmente all'edificio e alla piazza, deve mettere in relazione e in proporzione un volume pieno e uno vuoto. Pensa alle piazze antiche, porticate; pensa alla funzione urbana e sociale delle logge trecentesche fiorentine.

Progetta una facciata porticata o a loggia: una superficie in cui si iscriva una profondità, un piano in cui il volume pieno dell'edificio e il volume vuoto della piazza si compenetrino e si definiscano l'uno in rapporto all'altro «per comparazione», proporzionalmente.

³⁰ Vasta e importante documentazione sull'edificio e la sua perfetta proporzionalità si recupera in: G. Morozzi - A. Piccini, *Il restauro dell'ospedale di Santa Maria degli Innocenti 1966-1970*, Firenze 1984.



Tav. XXXV: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Pianta

Il maestro del rinnovamento dei tempi presagisce, già a partire dal primo capolavoro, tutta l'importanza e l'imprescindibile necessità di muoversi verso un punto di fusione tra gli estremi della città terrena e della città di Dio.

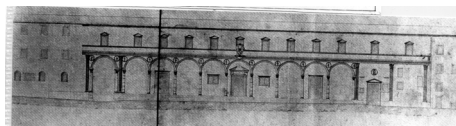
Il mondo pagano e quello cristiano, gli ideali della *virtus* su base razionale e teologale devono tendere verso un punto di conciliazione. L'artista di genio, il mago ficiniano divinamente ispirato, capace di procedere sul mistico limite delle opposizioni, ha il precipuo dovere di compiere *in re*, proprio seguendo l'esempio del Figlio incarnato, il miracolo di una sintesi nella quale i contrari si possano integrare, consentendo un superamento, un trascendimento dei conflitti.

In termini architettonici, si sviluppa appieno, nello svolgersi del nuovo linguaggio brunelleschiano, quel progressivo colmarsi dello iato canonico fra il tempo classico e quello cristiano, costituendosi l'unicità di quella zona franca in cui le suggestioni di entrambe le epoche possano sussistere, nel primitivo formarsi della magnificenza rinascimentale.

Il genio brunelleschiano si trova quindi ad anticipare, intuitivamente, le soluzioni di Ficino e dell'Accademia neoplatonica, a proposito dell'universale concordia che la

*docta religio*³¹ dovrebbe produrre, per quanto concerne l'incontro fra l'antico e il moderno. Proprio attraverso le traduzioni e i commenti del *corpus* platonico, neo-platonico ed ermetico, che da Ficino stesso verranno affrontate in questo periodo, si svela, poco a poco, come i fondamenti della verità cristiana fossero stati presenti in maniera implicita ed esoterica, anche nell'ambito della cultura classica, segretamente adombrati dai suoi miti, ma anche proposti, con maggiore disposizione esoterica, da Socrate e dal suo discepolo maggiore.

Rispetto al goticismo irrisolto, entro l'inedito schema classico di *Palazzo Bardi-Busini*, il portico del brefotrofito mostra ad un primo impatto il perfetto recupero dell'euritmia di una sintassi antica: il modulo dell'arco trionfale ritorna, di fronte all'ingresso, moltiplicandosi ai lati e costituendo una scansione di chiaro valore simbolico, rigorosamente impostata su quel numero nove che a Cristo, protettore dell'istituto si riferisce, adombrandone, in particolare, il mistero ultimo della morte in croce (si ricordi, infatti, come, secondo i *Vangeli*, Gesù sia crocifisso alla ora terza, cominci l'agonia all'ora sesta e spiri alla nona³²).



Tav. XXXVI: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Prospetto

Numerologicamente, il nove esprime molto bene l'idea della trasposizione su un nuovo piano: essendo l'ultima delle cifre, annunzia sia la fine sia l'inizio, l'idea della morte, ma anche

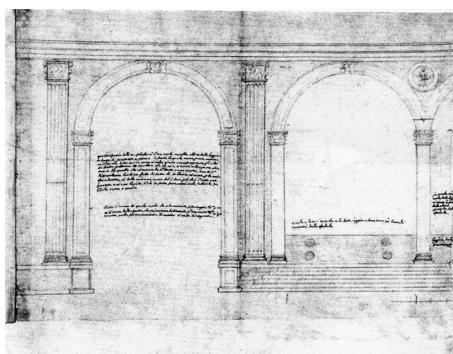
³¹ Cfr. P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze 1988, 1942¹, p. 219.

³² Cfr. R. Allendy, *Le symbolisme des nombres*, Paris 1948, p. 256.

quella della rinascita, attraverso il necessario chiudersi dell'anello di opposizioni³³.

È interessante infatti, come in molti alfabeti: tibetano, persiano, armeno, egizio, ed altri il numero nove sia graficamente simile al simbolo dell'*uróboros*, il serpente vorace della coda, segno del ritorno dalla molteplicità all'unitario³⁴.

Considerando attentamente le proporzioni e le caratteristiche strutturali dell'arco, si può notare comunque che l'intercolumnio presenta una dimensione pressoché identica a quella dell'altezza della colonna, e questi formano i lati di un ipotetico quadrato il quale, a sua volta, rappresenta la faccia esterna di un cubo che si sviluppa, idealmente, all'interno della campata del portico:



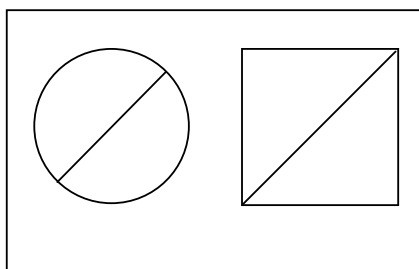
Tav. XXXVII : F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Particolare del primo arco d'ingresso del *Portico*

Tutto ciò è ben noto; ma quello che è interessante vedere è come, in questo caso, Brunelleschi imposti su basi nuove il problema della dialettica fra il cerchio e il quadrato, proprio a

³³ Cfr. J. Boucher, *La Symbolique Maçonnique*, Paris 1953, P. 277.

³⁴ Cfr. R. Allendy, *op. cit.*, p. 257.

partire da quella tragica scoperta che la scuola pitagorica aveva prodotto, valutando tutta l'impossibilità di un rapporto sintetico ed armonioso tra la figura celestiale e quella terrestre, tra la curva e la linea.



Tav. XXXVIII: Cerchio e quadrato: diametro e diagonale

Qui, l'architetto mostra un simbolo estetico che può suggerire, attraverso la contemplazione, il conseguimento di un rapporto ideale fra lo spazio interno del quadrato e il perimetro: un rapporto in cui la diagonale si trovi ad avere le stesse dimensioni del lato della figura.

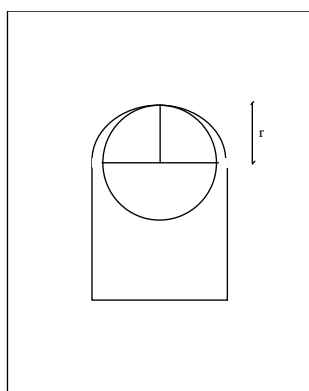
Le rettangolari dimensioni interne dell'arco romano si dilatano dunque e assumono forma quadrata, mentre il cerchio dell'archivolto si schiaccia sensibilmente, impostandosi non sulla colonna, come sembra, ma piuttosto su una specie di epistilio nascosto che rialza l'altezza della colonna stessa sul capitello³⁵.

L'arco in sé forma quindi la curvatura di un'emblematica "mandorla" il cui significato, in senso prettamente gotico, si associa al dogma dell'immacolata concezione della Vergine e dello stesso Cristo, all'idea di una nascita che non prevede contaminazioni né spargimento di sangue: una nascita ideale,

³⁵ Cfr. F. Hartt, *op. cit.*, p. 151.

quindi, l'incarnarsi di uno spirito perfetto che favorisce ricostituzione di unità nella materia³⁶.

Disegniamo adesso con la mente, un cerchio ipotetico, al di sotto della curvatura della "mandorla" a cui ci siamo riferiti, un cerchio che sia tangente alla "mandorla" e che abbia come raggio (r) la distanza che si determina fra il punto più alto dell'arco e la cima del capitello:

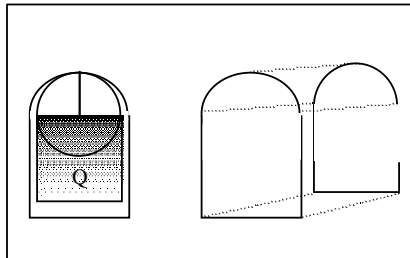


Tav. XXXIX: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Inscrizione di un cerchio ipotetico, tangente ad uno qualsiasi degli archi d'ingresso

Includiamo ora la parte inferiore di questo cerchio in un quadrato (q) che abbia per lato il diametro del cerchio stesso e consideriamo il nuovo arco che si forma come la proiezione prospettica dell'arco del portico.

Tale proiezione mostra il corretto integrarsi di un archivolto perfettamente circolare, in uno spazio quadrato:

³⁶ Cfr. G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, trad. it. di M. Fiorillo e L. Montessori, Milano 1984, 1971¹, p. 213.



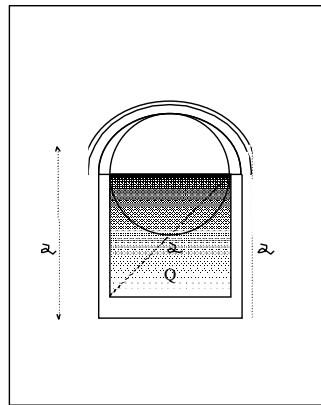
Tav. XL: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Ideale proiezione prospettica di uno qualsiasi degli archi d'ingresso

Si noti ora come Brunelleschi non solo tenda a dis-simulare il punto esatto su cui, sopra la colonna, l'arco si imposta, ma anche come utilizzi l'inganno ottico della cornice, con duplice oggetto (piatto e stondato), per impedire all'osservatore una chiara definizione del raggio di curvatura dell'ipotetica "mandorla". L'arco del portico appare così formato da una serie di tre semicerchi sovrapposti (i primi due con bordo spigoloso, il terzo con bordo stondato).



Tav. XLI: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Cornice di un arco del Portico (part.)

Se consideriamo adesso quella che è l'altezza fra la base della colonna e l'imposta dell'emicerchio più alto, si può vedere come tale distanza bene corrisponda alla lunghezza della diagonale del quadrato (q) che gli archi del portico, nella loro singolarità, ci spingono a figurarci nella mente.



Tav. XLII: F. Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*. Arco del Portico: relazioni interne.

Per via estetica dunque o, meglio, attraverso una vera e propria suggestione estetica, si può valutare quindi come (sempre all'insegna della Trinità primordiale che — neoplatonicamente — si suddivide in tre parti omogenee, formando i nove principi³⁷) Brunelleschi possa suggerire, col suo linguaggio di simmetriche proporzioni, l'idea di una perfetta concordia fra il fisico e il metafisico, il reale e l'ideale: una concordia che, proprio in virtù del magistero dell'arte, si disvela alla coscienza dell'osservatore attento, capace di riconoscere, d'un tratto, il potere di uno strumento psicagogico nell'opera del genio.

10. *La Cupola di Santa Maria del Fiore: la "mandorla" mistica*

³⁷ Cfr. R. Allendy, *op. cit.*, p. 256.

Sulla stessa linea indicata dall'*Ospedale degli Innocenti*, anche il progetto della *Cupola di Santa Maria del Fiore* sembra voler coniugare gli ideali antichi di proporzione e misura con il verticalismo gotico, tanto da offrire uno splendido coronamento della cattedrale, secondo il gusto classicistico nuovo, ma anche con-siderando tutti i vincoli della struttura di Arnolfo e dei seguaci³⁸.



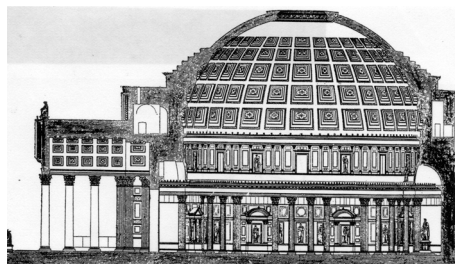
Tav. XLIII: F. Brunelleschi, *Cupola di S. Maria del Fiore*

La *Cupola* a prima vista ricorda una calotta emisferica di classica memoria; e, in questo senso, il riferimento al *Pantheon* è imprescindibile. Eppure anche qui, come nel caso dell'arco dell'*Ospedale*, il segno del semicerchio viene ad essere marcatamente corretto nella realtà e tende senza dubbio alla forma lievemente allungata della “mandorla”.

Non si tratta comunque di una vera e propria “mandorla” archiacuta tipica delle volte gotiche, ma è piuttosto qualcosa

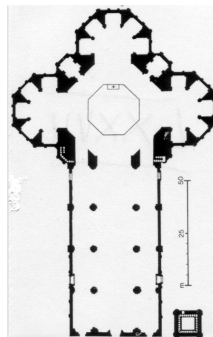
³⁸ Cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari 1991, 1968¹, p. 35.

di intermedio tra questa e una sezione mediana di sfera (la curvatura corrisponde infatti ad un sesto di quinto acuto)³⁹.



Tav. XLIV: *Pantheon*. Sezione, Roma

La *Cupola* corona verticalmente il centro sacro della struttura, da cui si dipartono i tre bracci terminali della croce latina, che disegnano perimetralmente tre sezioni di ottagono e mostrano, all'interno la sequenza radiale delle cappelle quadrate.

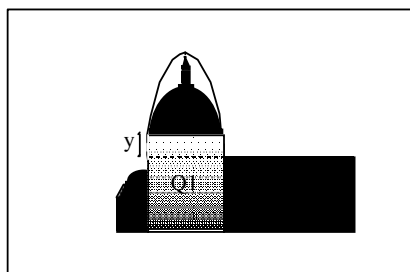


Tav. XLV: *S. Maria del Fiore*. Pianta

Considerando una sezione longitudinale, in alzato, della chiesa, si vede come la *Cupola* si trovi posta sopra un quadrato (Q1+y) ideale che sembra regolare ed è, invece un

³⁹ Cfr. *ibid.*

rettangolo, analogo a quello descritto dalle pareti interne della *Sacrestia Vecchia* e della *Cappella dei Pazzi*. L'impatto della *Cupola* non è infatti tangente al suddetto quadrato, in quanto sia la fascia del tamburo (preesistente) sia quella superiore, innalzano in maniera netta la calotta soprastante. Brunelleschi considera quindi un *tí metaxy* di platonica memoria che possa fungere da punto integratore delle due parti dissimili dell'*opus cyclicum* e dell'*opus quadratum*:



Tav. XLVI: *S. Maria del Fiore*. Sezione longitudinale

Il problema pitagorico, a cui accennavamo a proposito del *Portico dell'Ospedale*, si vede riproposto anche nell'ambito di queste strutture, ed è risolto, in questo caso, attraverso l'allungamento verticale dei segmenti di arco della *Cupola* che si elevano e disegnano una serie di quinti di sesto acuto.

Considerando l'altezza di una sezione mediana della calotta di Brunelleschi, si può vedere quanto questa sia pressoché identica ad una metà della diagonale di quel quadrato ideale su cui si impostano le sezioni del tamburo e la *Cupola* stessa. La soluzione perfetta, anche in questo caso, viene intuita proprio attraverso una sintesi fra la lezione della misura classica e quella tendenza alla deformazione verticale, su cui si incentra il disegno gotico di Arnolfo. Quest'ultimo non viene ad essere respinto dal genio di Brunelleschi, ma

piuttosto assorbito, all'interno di una concezione nuova e originale.

Come si diceva, la parte curvilinea e quella quadrata della struttura sono unite da una zona mediana (*y*) che separa l'incontro delle due figure (il quadrato e l'arco), determinando un allungamento di entrambe: un allungamento che esprime tensione, volontà di accordo.

Si noti come questa parte mediana che prelude all'inizio della curva sia costituita da tre elementi diversi: il tamburo gotico con incrostazioni marmoree (parte dell'opera preesistente), la base verticale su cui la *Cupola* si imposta e la zona iniziale della *Cupola* stessa che inganna l'occhio dell'osservatore, nascondendo il principio della sua natura curvilinea, a causa delle spesse basi aggettanti dei costoloni le quali, nella distanza, sembrano concludere il movimento lineare e verticale della parete esterna.

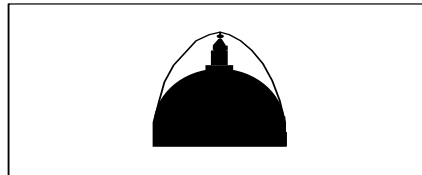
Osservando la serie di archetti e piroli della *Lanterna* (segno perfetto di sintesi dell'intera struttura sottostante), si potrebbe anche ritenere che Brunelleschi volesse un tipo di terrazzamento simile per la parte terminale del tamburo, un terrazzamento con balaustra che nascondesse l'inizio della curva (l'arco della *Cupola*), in un intenso giuoco chiaroscurale.

Il *tí metaxy* brunelleschiano (la base su cui si imposta la cupola) è come un punto di magica intersezione, in cui la linea inizia a fondersi con la curva, una zona importantissima dell'opera che conferisce stabilità, determinando slancio al contempo, nel rendere ancora più oblunga la vera natura della falsa calotta emisferica

La presenza della lanterna è anch'essa funzionale a conferire stabilità, ma anche, un evidente moto aereo che si sviluppa sotto il segno di fortissime tensioni spirituali.

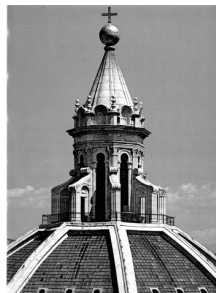
L'aspetto complessivo della struttura si trova a suggerire così,

ma solo in filigrana, come immagine mentale che non si lega ad un dato sensibile, il segno anti-classico dell'ogiva gotica:



Tav. XLVII: F. Brunelleschi, *Cupola di S. Maria del Fiore*. Proiezione del segno ogivale.

La *Lanterna* è un perfetto capolavoro di sintesi architettonica, riproducendo in termini stilizzati i caratteri della parte absidale dell'edificio. Gli archetti esterni sormontati da volute, disposti radialmente intorno agli spigoli del corpo ottagonale, rappresentano appunto, *in nuce*, i segni delle tribune aggettanti che si collegano al tamburo ottagonale, mentre la parte superiore della struttura si riconnette al basamento della cupola e alla calotta segmentata di quest'ultima:



Tav. XLVIII: F. Brunelleschi, *Cupola di S. Maria del Fiore*. Veduta d'insieme della *Lanterna*

Anche la *Lanterna* quindi, analogamente alla zona mediana (y) e alle tre parti della sezione longitudinale del corpo di fabbrica (costituita dal quadrato Q1, dalla zona mediana y e dalla *Cupola*), ci parla in termini trinitari. È interessante notare che la lunghezza del lato del quadrato Q1 è assimilabile alla distanza tra l'imposta della *Cupola* e il termine della *Lanterna*.

La lunghezza della diagonale del quadrato Q1 viene poi riproposta nella distanza tra la base del tamburo e la sommità della *Lanterna*. È così che la parte superiore della struttura — vale a dire il suo *opus cyclicum* — viene posta in un perenne e continuo rapporto dialettico con il segno della “mandorla” e con il mistero della ierogamia fra lo spazio terrestre e celeste, il momentaneo e l'infinito.

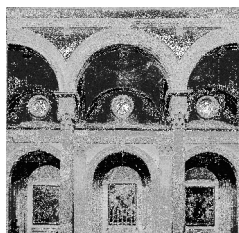
11. *La chiesa di San Lorenzo: l'inserimento del nuovo pulvinus*

In *San Lorenzo*, i segni classici dello spazio sacrale e di quello storico-pragmatico si coniugano, secondo modalità inedite che propongono l'unione tra la forma dell'arco romano e le caratteristiche del portico a colonne, con trabeazione continua, dei templi antichi:



Tav. XLIX: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo*. (int.)

Quel blocco imposto che occupava uno spazio segreto nel portico dell'*Ospedale degli Innocenti* viene qui ad essere chiaramente esibito come punto di congiunzione fondamentale tra il quadrato e il cerchio sovrapposto degli archi. Simile blocco si presenta come la parte di un ideale epistilio che riconnette fra loro gli intervalli delle colonne, e riappare disegnato (questa volta nella sua intierezza) fra i due cornicioni aggettanti della trabeazione delle navate minori⁴⁰.



Tav. L: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo* (int.). Archi della navata maggiore e minore (part.)

Brunelleschi, inserendo la sezione di epistilio nella grammatica misurabile e proporzionale di *San Lorenzo*, non ha sicuramente tenuto presente soltanto il dato della trabeazione classica, ma anche due importanti elementi della maniera architettonica medievale cristiana. Ci si riferisce innanzi tutto al *pulvinus* della tradizione bizantina (*San Vitale* a Ravenna, la *Cattedra di Parenzo*, tanto per citare due esempi evidenti), ma non si dimentichino anche gli importanti architravi che contraddistinguono spesso alcuni dei portali maggiori romanici

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 70-71.



Tavv. LI-LII: Ravenna, *Chiesa di San Vitale*. Capitello; Parenzo, *Cattedrale*. Capitello



Tav. LIII: Gruamonte e Deodato, *Architrave del portale maggiore della Chiesa di S. Andrea a Pistoia*

Sia il *pulvinus* sia l'architrave romanico sono degli elementi fortemente connotati in senso trinitario.

Il primo, in quanto struttura piramidale rovesciata a base quadrata (segno di ierogamia: quadrato + triangolo)⁴¹, il secondo proprio nel suo essere in genere composto da tre

⁴¹ Cfr. A. Virel, *Histoire de nôtre image*, Geneve 1965, p. 155.

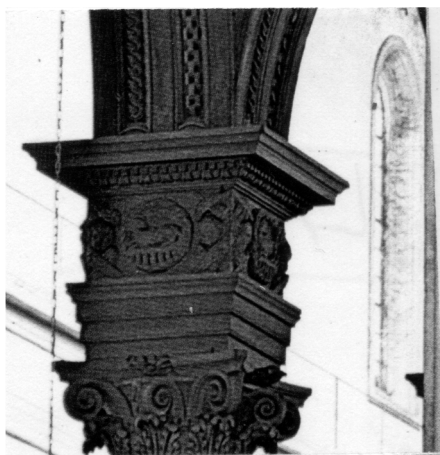
elementi fondamentali: il fregio continuo o spezzato, la cornice d'aggetto, usualmente con decoro a foglie d'acanto stilizzate, e la specifica base dell'arco, spesso decorata con protomi bestiali (simboli delle forze del male che vengono domate dai poteri di Cristo e dell'universo metafisico in genere)⁴².

Anche la sezione di epistilio⁴³ di Brunelleschi, pur in tutto il suo apparente nitore classico, eredita molti dei significati dei precedenti modelli cristiani.

Esso sconvolge l'ordine dell'architrave romanico, mostrando il dado dell'epistilio inserito tra due eleganti *pulvini*, uno di forme più schiacciate e aggettanti, l'altro, quello inferiore, più contenuto, ma anche più esteso in altezza. Entrambi sono composti di quattro parti, così che, significativamente, questo "anello" mediano di congiunzione fra il cerchio e il quadrato giunge ancora a parlarci della complessa pregnanza del numero nove, così fondamentale per quanto concerne la serie delle diverse ipostatizzazioni dell'essere di ficiniana memoria.

⁴² Cfr. G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1961, 1954¹, p. 22.

⁴³ Sull'importanza strutturale che la sezione di epistilio assume in *San Lorenzo e Santo Spirito*, cfr. F. Hartt, *op. cit.*, p. 161.



Tav. LIV: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo* (int.) Capitello e sezione di epistilio (part.)

Tale numero misterico si mostra, secondo la sequenza 4 – 1 – 4 (*pulvinus* - dado - *pulvinus*), sottolineando tutta l'importanza terrena, concreta, materiale (il numero quattro, “quadrato”, mondano) di quel sacrificio di Cristo che i *pulvini* ricordano (sia perché il trapezio richiama alla mente il muso del vitello sacrificale⁴⁴ sia perché la forma piramidale, incuneandosi nella materia [il dado, il capitello], sembra alludere all'incarnazione trinitaria nel mondo)⁴⁵ e che bene si esalta nel rilievo centrale del dado, con l'*agnus Dei* fiancheggiato da serafini.

L'arco romano così, in *San Lorenzo*, recupera un significato completamente nuovo, facendosi segno di una perfetta armonia, di una gioia spirituale e fisica che, nello spazio del terrestre e della storia, si può alimentare, ma solo a patto che un termine medio sia contemplato e venerato, un

⁴⁴ Questa relazione è stata più volte proposta da M. Schneider. Cfr. J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, trad. it. di M. G. Margheri Pieroni, L. Mori R. Vigevani, Milano 1986, 1969i, p. 485.

⁴⁵ Cfr. A. Virel, *op.cit.*

termine medio nel quale, simbolicamente, la linea e la curva possano fondersi, integrarsi, trascendere le loro reciproche opposizioni (la forma squadrata e il rilievo rotondo del dado centrale dell'epistilio).

Il ritorno alla maniera classica e la *renovatio antiqui* si compiono quindi, ad opera di un artista che non può separare il suo *poiéin* dal significato dei riti di mediazione del figlio divino, ma che, anzi, recupera in questi il senso più profondo e ristrutturante del suo messaggio creativo.

Ancora una volta, l'arte si mostra foriera di rivelazione: disciplina psicagogica che evidenzia sentieri, suggerisce legami.

Brunelleschi si compiace della bellezza del visibile, eppure invita sempre a travalicarla, a trascenderla, e non più, comunque, nello spazio separante del *claustrum*, ma in quella sfera pratica dove l'uomo lascia segni tangibili del proprio anelito, dove il preciso compito dell'individuo diventa quello di tendere a vedere e rappresentare la realtà concreta non per quello che è, ma piuttosto per come dovrebbe essere.

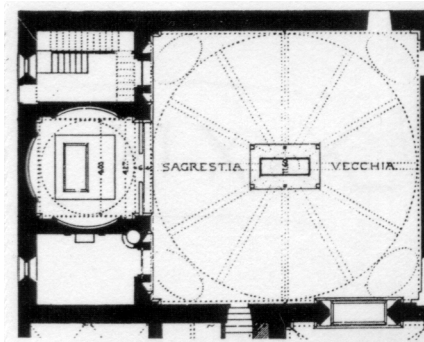
12. *La Sacrestia Vecchia: il sortilegio della visione purificata*

Nella *Sacrestia Vecchia* della stessa chiesa di *San Lorenzo*, ugualmente, si può notare la presenza del segno di una trabeazione tripartita (cornici aggettanti superiori ed inferiori con banda centrale decorata a medaglioni tangenti e consecutivi, raffiguranti cherubini e serafini a rilievo), che caratterizza tutto il perimetro interno, al culmine del primo livello.

Questa fascia di trabeazione si presenta come punto di imposta dei quattro grandi archi delle pareti dello spazio centrale a pianta quadrata (l'area della sacrestia propriamente detta) e come punto di tangenza della sommità dei tre piccoli archi della cappellina del Santissimo Sacramento.

Ma anche qui, essa costituisce il punto di imposta degli archi su cui si eleva la piccola cupola. Quest'ultima ripropone

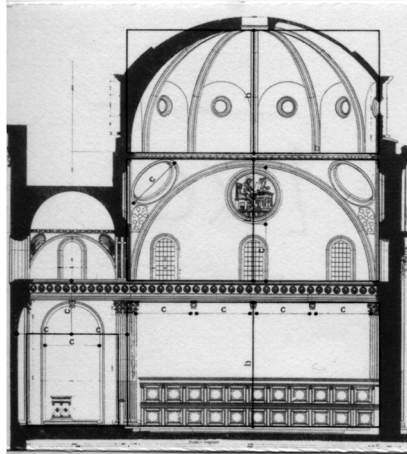
in nuce, proporzionalmente, quelle che sono le caratteristiche del corpo centrale dell'edificio, rappresentandone un'epitome evidente:



Tav. LV: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo - Sagrestia Vecchia*. (int.) Pianta

Si noti, a questo punto come i grandi archi delle pareti centrali si inseriscano in una sezione quadrata, recisa in due parti nette dalla striscia di trabeazione⁴⁶.

⁴⁶ Cfr. C. L. Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Firenze 1977, p. 338-340: "La Sagrestia Vecchia è integralmente modulata sul quadrato e sul cerchio inscritto sul quadrato, secondo una misura unitaria che vale per le superfici piane delle pareti come per la pianta e per la circoscrizione della cupola «a creste e vele» divisa in dodici raggi e spicchi; il volume della cappella è corrispondentemente cubico e la calotta è contenuta in mezzo cubo, per cui il marcapiano parietale a metà cappella crea un'interferenza di volumi rapportati (in superficie di due circonferenze tracciate con centri posti sul raggio comune) che dà movimento espansivo in verticale e slancio alla cupola. L'oggetto cristallino così formato nei suoi piani o membra, compresi i triangoli curvi dei pennacchi inscritti in cerchi, è demarcato dall'ossatura dei pilastri scannellati, di cornici piane e curve, in pietra serena grigia sui campi bianchi uniti, con osservanza bicroma generale avvalorata dall'esecuzione dei rilievi a incavo sensibile e squadro, cioè a valenza di positivo e negativo."

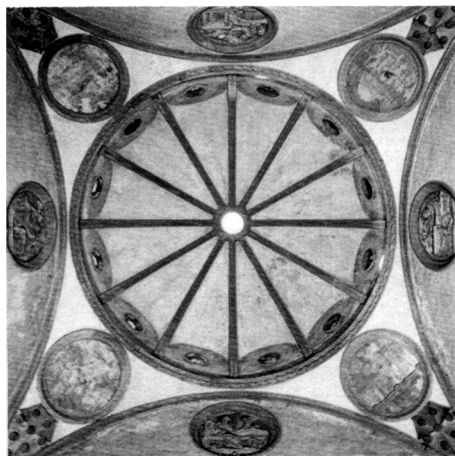


Tav. LVI: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo - Sacrestia Vecchia*. (int.) Sezione modulare

La distanza tra il piano di calpestio e la sommità dell'arco su cui si imposta la grande cupola è qui infatti maggiore, rispetto alla lunghezza dei lati dello spazio centrale: la differenza è pari all'altezza della trabeazione.

Tutto questo conferisce maggiore scatto verticale all'arco in sé stesso, facendo avvertire una chiara tensione verso quella zona superiore dell'edificio, dove l'artista tenderà alla messa in opera di un prodigioso miracolo formale, situandosi sempre sulla stessa linea filosofico-religiosa che abbiamo ampiamente discussa.

Osservando il soffitto della *Sacrestia Vecchia*, dal basso, ponendosi in asse con la lanterna, si ha l'impressione di vedere un cerchio inscritto in un quadrato dall'aspetto inconsueto, proprio perché i suoi lati si trovano a subire come un incurvamento.



Tav. LVII: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo - Sacrestia Vecchia*. (int.) Cupola a “creste e vele”

Qui, l'*opus quadratum* tende simbolicamente alla figura della losanga (emblema di verginità o di casta generazione, senza dolore e senza sangue, riferibile al concetto mariano e cristologico dell'*immacolata conce-ptione*)⁴⁷ e si trova a coniugare, sui pennacchi di ogni angolo, la verticalità della linea (la parete pressoché piatta sulla quale s'incastria lo scudo mediceo) con l'aspetto dissimile della curva (la parte concava su cui si adagia il medaglione a rilievo).

⁴⁷ Cfr. G. Hentze, *Mythes et symboles lunaires*, Paris 1932, p. 93.



Tav. LVIII:F. Brunelleschi, *S. Lorenzo - Sacrestia Vecchia*. (int.) Pennacchio della volta (part.)

Con il loro oblungo deformarsi e la marcata curvatura, i quattro vertici del quadrato tendono a farsi perpendicolari alla circonferenza del tamburo, determinando quindi una figura — che, sempre a livello mentale — suggerisce l'idea della riduzione del contrasto tra il lato del quadrato e la diagonale di questo che può coincidere perfettamente con la lunghezza del lato della pianta quadrata e con quella del diametro della cupola.

Significativo è, inoltre, che, da un punto di vista simbolico, l'impianto decorativo di ciascun angolo del quadrato-losanga (che è poi una sorta di volta a vela, al centro della quale si imposta il tamburo della cupola) sia connotato dalla serie dei quattro medaglioni, con i rilievi donatelliani della storia di San Giovanni Evangelista, e dai quattro scudi medicei esagonali. Il messaggio implicito sembra qui abbastanza leggibile: il luogo, nel quale otticamente viene ad essere risolto il problema cruciale della quadratura del cerchio, è contraddistinto in termini celestiali (spirituali ed

evangelici), così come in termini fisici (storico-politici). La base solida, su cui poggia ogni scena a rilievo, è infatti quello stemma esagonale, con otto sfere dipinte, che allude chiaramente alla felicità di una concordia civica ricostituita.

In questo senso, la pace, di cui si fa garante la legalità del potere giusto, dovrebbe permettere ai cittadini una naturale e corretta manifestazione di quella che, tomi-sticamente, si potrebbe definire come “volontà assoluta”, vale a dire la tensione psichica rivolta ad un sicuro realizzarsi della divina *entelécheia*.

Nello stemma medico, si noti anche l’interessante rapporto simbolico fra le otto “sfere-pillole” e la forma esagonale dello scudo, un rapporto che, numerolo-gicamente allude alla rigenerazione dello spirito (il numero otto)⁴⁸, in un contesto storico-materiale (il numero sei)⁴⁹.

L’ultimo livello dell’edificio, vale a dire la cupola — che ne rappresenta la terza parte — ci pone davanti ad un risultato ottico ancora più sorprendente. In precedenza abbiamo notato, per quanto riguarda la vela del soffitto, la progressiva metamorfosi di un quadrato in un cerchio, con l’allungarsi e l’incurvarsi degli angoli della prima figura. Ora, osservando la cupola più da vicino, ci scopriamo di fronte ad una falsa calotta emisferica che ingloba, in realtà, al suo interno una serie continua di parti rettilinee perpendicolari.

Si tratta, infatti, di una “cupola a creste e vele” in cui i dodici segni scuri dei costoloni continui in pietra serena, dipartendosi dall’anello centrale della lanterna,

⁴⁸ Cfr. A. Luneau, *L’histoire du salut chez les Pères de l’Eglise*, Paris 1964, pp. 338-339.

⁴⁹ Cfr. R. Allendy, *op. cit.*, p. 150.

contribuiscono a creare, visivamente un effetto di ampia uniformità⁵⁰.

Il verticalismo lineare delle creste che formano il tamburo della cupola viene, infatti, a scomparire e a risolversi — senza brusche, palpabili cesure — nella curva dei segmenti superiori (le vele) creando un effetto sublime di armonia: l'idea di un anelito, di un mistico trascendere verso lo spazio primigenio della *coincidentia oppositorum*.



Tav. LIX: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo - Sacrestia Vecchia*. (int.) La Cupola dopo l'ultimo restauro e il ritorno all'originario effetto di uniformità geometrico-spaziale

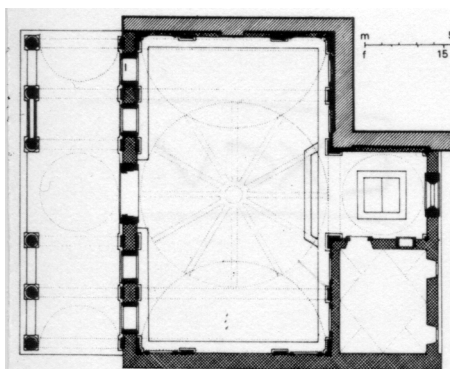
13. La *Cappella dei Pazzi*: le porte sacre profane

Anche nella *Cappella dei Pazzi* una simile soluzione si presenta, per quanto riguarda lo spazio centrale dell'edificio che, seppur costituito su base rettangolare (viste le caratteristiche del lotto che la famiglia voleva tutto occupato dal proprio tempio)⁵¹ mantiene un privilegiato *opus*

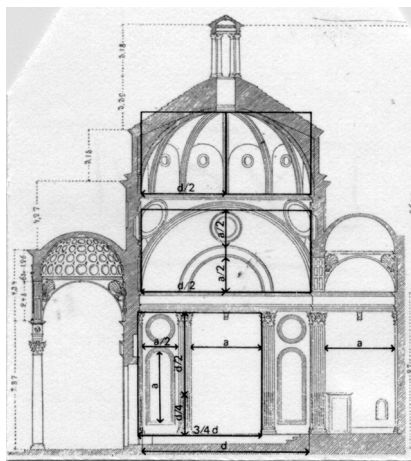
⁵⁰ Cfr. L. Benevolo, *op. cit.*, p. 63.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 73.

quadratum come centro, coperto da una cupola che svela caratteristiche analoghe a quelle della *Sagrestia Vecchia*:

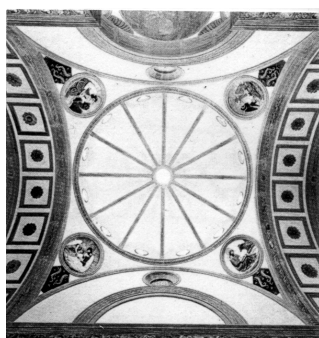


Tav. LX: F. Brunelleschi, *Cappella dei Pazzi*. (int.) Pianta



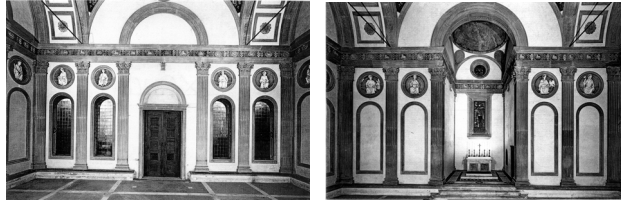
Tav. LXI: F. Brunelleschi, *Cappella dei Pazzi*. (int.) Sezione con dia-gramma modulare

Grazie al rimarchevole nitore acquisito dall'edificio, attraverso il recente restauro, è comunque più apprezzabile qui l'altissima bellezza della soluzione a creste e vele della cupola, esaltata, in tutta la meraviglia della sua magica fusione, dal chiarissimo intonaco: assoluto garante di risultati incomparabili.



Tav. LXII: F. Brunelleschi, *Cappella dei Pazzi*. (int.) Cupola a “creste e vele”
Una novità che caratterizza autonomamente il discorso architettonico della *Cappella*, rispetto alla *Sagrestia*, al di là del già menzionato sviluppo rettangolare della pianta, è l'interessante relazione costituita tra lo spazio esterno dell'edificio (il *Chiostro di Santa Croce* e, più oltre, la città, al di là dei cancelli) e quello interno, attraverso lo speculare riproporsi delle caratteristiche della controfacciata sulla fronte, in cui si apre il grande arco di ingresso allo spazio sacramentale⁵².

⁵² Cfr. G. Fanelli, *Brunelleschi*, Firenze 1980, p. 64.



Tavv. LXIII-LXIV:F.Brunelleschi, *Cappella dei Pazzi*. (int.) Controfacciata; parete absidale

Nella contemplazione dei misteri eucaristici, l'uomo che si trova al centro del monumento, sotto l'anello della lanterna, in quello spazio quadrato che gradualmente, verso l'alto, si coniuga e si integra col cerchio, può qui avvertire tutta l'importanza e la centralità del suo ruolo di *copula mundi*: divino intermediario fra il terrestre e il celeste, l'eterno e il momentaneo.

L'intonaco chiaro delle arcate cieche allora, nell'ambito di una improvvisa visione mentale, può farsi diafano, trasparente, così come quello delle finestre dietro le spalle, lasciando intravedere gli scorci di una realtà diversa che, nello spirito, si fenomenizza, d'un tratto, oltre i confini della morte e della vita.

La relazione fra l'arco d'ingresso e quello absidale, su questa stessa linea, dovrà quindi, necessariamente intendersi come un segno chiarissimo della realtà di un duplice passaggio: quello che ci immette nella contingenza delle cure terrene e quello ad esso speculare, incorruttibile ed eterno.

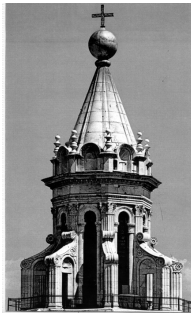
14. La Lanterna di S.Maria del Fiore e le Tribune morte: genesi di un linguaggio sinuoso

Nella sua fase ampiamente matura, il discorso architettonico di Brunelleschi tocca soprattutto il motivo del rapporto fra

vuoti e pieni, così come quello analogico della dialettica cavità / convessità⁵³.

Per il primo motivo, si consideri l'esempio clamoroso della *Lanterna* del *Duomo* che, esternamente, traduce quel giuoco contrastante di curve e piani lineari (gli archetti radiali, con la loro struttura massiccia, e le nicchie di passaggio, scavate all'interno di questi) che già nelle due cupole a creste e vele della *Sacrestia Vecchia* e della *Cappella dei Pazzi*, si erano sottolineate.

Lo stesso si può dire per la presenza, sempre nella *Lanterna*, della serie di nicchiette contigue intorno al cono del tetto. E da notare è anche il classico motivo della "voluta" a conclusione e copertura di ogni archetto radiale: segno simbolico per eccellenza della vicendevole metamorfosi degli opposti (la linea e il cerchio) nel contrario.

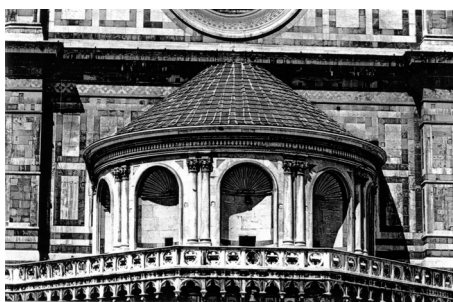


Tav. LXV: F. Brunelleschi, *Lanterna di S. Maria del Fiore*.

Con le *Tribune morte*, sempre nel *Duomo*, inserite al di sotto del tamburo — fra le cupolette gotiche del Talenti — al fine di segnare il perimetro del terrazzamento con un moto di perfetta euritmia, Brunelleschi inizia ad accostare, al primo motivo discusso anche il secondo, giustapponendo, sullo

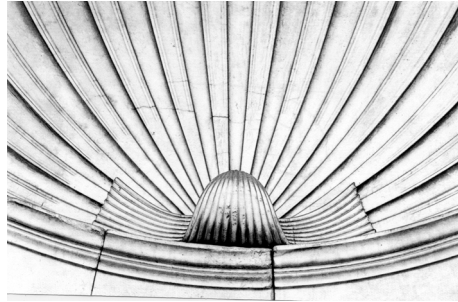
⁵³ Cfr. G. Morolli, *op. cit.*, p. 88.

stesso perimetro curvilineo, la sequenza di cavità (le nicchie) e convessità (le pareti intermedie, arricchite al centro da due colonnette corinzie) secondo il dinamico sciogliersi di un andamento serpentinato.

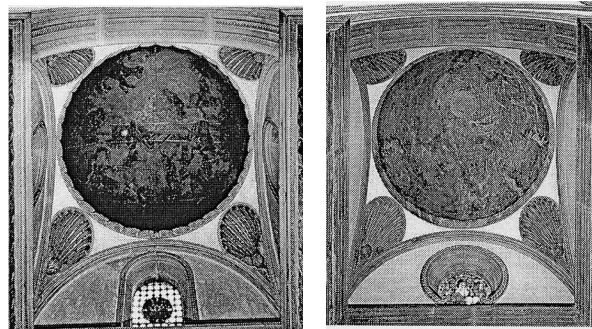


Tav.LXVI: F. Brunelleschi, *Tribuna morte*.

In questa fase della creatività del maestro, si assiste ad un disvelamento essoterico delle segrete congiunzioni a cui nel primo periodo si accennava in maniera più oscura, richiedendo all'osservatore curioso una partecipazione emotiva ed intellettuale acutissima. Ora la conquista del perfetto controllo delle relazioni armoniose fra la linea e la curva, fra l'*opus quadratum* e l'*opus cyclicum* non è più un segreto: tutto si fonde in un amalgama composito, e in esso si rivela apertamente la grande maestria dell'artefice, di quell'artista-mago, signore dell'antitesi, che è un divino dominatore del cosmo. La conchiglia marina, presente anche nelle volte delle cappelline sacramentali della *Sacrestia Vecchia* e della *Cappella dei Pazzi*, si afferma ora come simbolo forte di fertilità e di vita: allude alle gioie delle promesse escatologiche e, in particolare, alle possibilità ristrutturanti dell'*octava dies*, del giorno della purificazione che riapre possibilità di ingresso nel regno della vita immacolata.



Tav. LXVII: F. Brunelleschi, *Tribuna morte*. *Particolare* di una delle nicchie

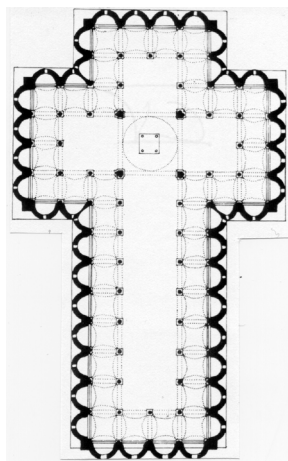


Tavv. LXVIII-LXIX: F. Brunelleschi, *S. Lorenzo - Sacrestia Vecchia*. (int.) Cupola absidale con nicchie dei pennacchi; *Cappella dei Pazzi*. (int.) Cupola absidale, con nicchie dei pennacchi

15. *La Chiesa di S.Spirito e la Rotonda di S.Maria degli Angeli: i segni di una visione nuova*

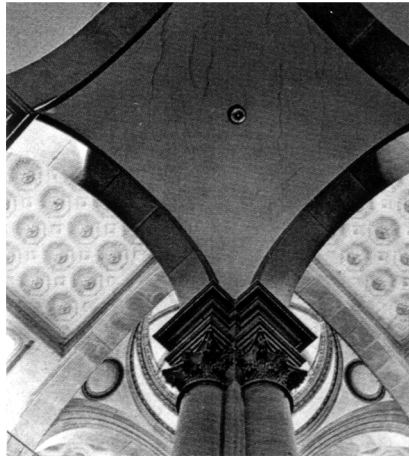
Con *Santo Spirito* e la *Rotonda di Santa Maria degli Angeli* il rapporto interno ed esterno fra la linea e il cerchio diviene ancora più sofisticato e innovativo: qui le stesse cavità e convessità si uniscono in un singolo elemento della grammatica architettonica, non più accostati in maniera

distinta come nella *Lanterna* e nelle *Tribune*. Il perimetro della chiesa d'Oltrarno (secondo il progetto originale, mai compiuto in maniera aderente alle volontà del maestro) avrebbe dovuto sdipanarsi in un continuo movimento di curve, verso l'interno e l'esterno⁵⁴. Simili curve, comunque, avrebbero dovuto accogliere, al loro centro una sezione lineare piatta, in corrispondenza di un finestrone e delle pareti interne, su cui insistono semicolonne corinzie.



Tav. LXX: F. Brunelleschi, *S. Spirito*. Pianta della chiesa e ricostruzione grafica del progetto originale

⁵⁴ Cfr. G. Heinz - Mohr, *op. cit.*, p. 114.

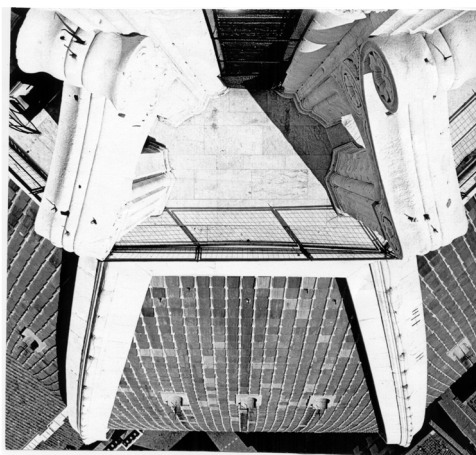


Tav. LXXI:F. Brunelleschi, *S. Spirito*. (int.) Particolare dell'articolazione tra la navata laterale e il transetto

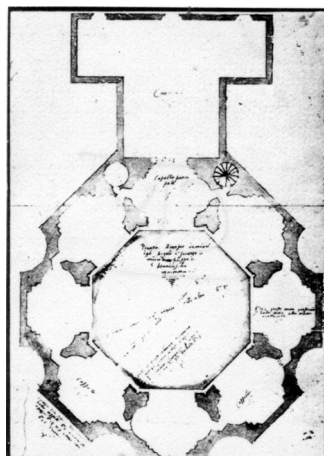
Il suggerimento della “retta curvilinea” già proposto dalle volute degli archetti radiali della *Lanterna*, si viene qui ad affermare, secondo dei moduli inediti che sembrano preludere, in modo sorprendente, ai moti sinuosi di alcune famose facciate barocche.

Anche nella *Rotonda* non finita per il *Convento di Santa Maria degli Angeli*, stando a quel poco che possiamo ricostruire in base ad una documentazione scarsissima, si sdipana una progressiva metamorfosi del tracciato lineare nella già menzionata struttura della “retta curvilinea”, secondo modalità che, per certi versi, ricordano il fluido delinearci degli spazi fra gli archetti radiali della *Lanterna*⁵⁵.

⁵⁵ Cfr. L. Benevolo, *op. cit.*, p. 77.



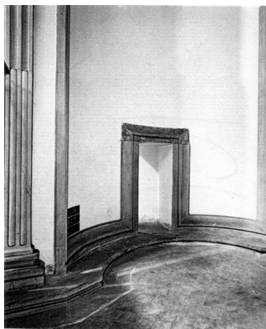
Tav. LXXII: F. Brunelleschi, *Cupola di S. Maria del Fiore*. Archetti radiali della *Lanterna* (part.)



Tav. LXXIII: F. Brunelleschi, *Rotonda di S. Maria degli Angeli*. Disegno della pianta basato sul progetto originale

Qui, da uno spazio ottagonale centrale, si osserva, tutto intorno la serie delle otto cappelle che seguono l'andamento perimetrale mostrandosi ad un primo sguardo come dei

regolari spazi quadrati. Penetrando all'interno, questi si svelano invece come delle vere e proprie cappelle lobate in cui, al centro di ogni cavità, su un tratto piatto di parete si schiudono come in *Santo Spirito* gli archi rettangolari degli spigolosi corridoi di raccordo⁵⁶.



Tav. LXXIV: F. Brunelleschi, *Rotonda di S. Maria degli Angeli*. Cappellina lobata (part.)

Analogamente a quello che avviene nella grande chiesa degli agostiniani d'Oltrarno, nella *Rotonda* il miracoloso fondersi dello spazio lineare e di quello ciclico non rimane un risultato contemplabile solo dall'interno, ma è piuttosto il segno di una vittoria artistica ed architettonica da esibire pubblicamente

⁵⁶ Cfr. C. L. Ragghianti, *op. cit.*, p. 413: "Anche qui i moduli fondamentali sono cerchio e quadrato in pianta come in alzato (per proporzione musicale analogo a quello che si vede in un' incisione del Delorme, 1568), ma la composizione degli elementi fondamentali, pur tutti ragguagliati unitariamente, obbedisce a una serie moltiplicata di punti di stazione, compresi i passaggi interni, e di piramidi visive che sia dall'interno delle cappelle che dall'interno del vano centrale s'inseguono con una successione senza riposo e conferiscono all'architettura, che non sosta mai in una superficie frontale e piana, ma include sempre volumi accorciati e flessi, con movimento periodico o ciclico che riproduce rovesciandolo quello della Lanterna (notare le singolari similarità delle piante). L'illuminazione, prevista con uniche fonti dall'alto e senza aperture laterali, nel rinnovare esempi romani spartiva le luci e le ombre con incidenze che, nella bicromia splendente di bianco e di grigio, potenziavano al massimo la purezza cristallina delle membra e degli invasi, con generale ed uguale distribuzione."

anche in quella zona della vita attiva entro la quale lo spirito del genio deve insinuarsi, promuovendo l'ideale aureo di un'evoluzione della coscienza umana. Così, tutti gli angoli delle otto pareti dell'edificio verranno smussati, accogliendo la necessaria presenza degli ampi nicchioni. In questo caso, con la *Rotonda*, ci troviamo di fronte ad un linguaggio inedito attraverso il quale Brunelleschi, sempre di più, in maniera sempre più evidente e consapevole ri-crea le condizioni classiche per un dominio perfetto dell'umana proporzione e misura, per abbandonarsi poi all'urgenza dell'infrazione del limite per la conquista ideale di un'armonia geometrica trascendentale, del tutto sconosciuta ai sensi, alla sensibilità puramente razionale dell'uomo. La sua linea, dunque, sempre di più rimane coinvolto in n'ansia di curve, nel corso di un continuo ed irrinunciabile sviluppo serpentinato: è un'ansia di luce e di ombra, nostalgia di un intreccio perenne di vuoti e di pieni, di carità e di convessità che si avvicendano.

Lo vediamo a *Santa Maria degli Angeli*, lo abbiamo visto in *Santo Spirito*, nella *Lanterna* del *Duomo*, nelle *Tribune morte*.

L'ultimo Brunelleschi sviluppa e rende sempre più esplicito il messaggio esoterico, trasgressivo, segretamente anti-classico dei primi capolavori.

L'ultimo Brunelleschi è già oltre il suo stesso Rinascimento e, dunque, in un vero e proprio stato di "veggenza barocca". Anche esternamente, si è manifestato quindi, senza indugi, il risultato di una conquista di genio che si compie d'un tratto, con il contrassegno del possesso perenne.

Le maggiori ultime opere brunelleschiane mostrano dunque i risultati di un percorso artistico serpentinato in cui il formalismo classico delle razionali geometrie umane si svolge alla ricerca di un'essenza metafisica sempre avvertita, suggerita e mai conquistata, un'essenza che l'arte di

Brunelleschi suggerisce e ri-crea per un attimo nello spazio di un sortilegio estetico che, per un attimo si fa casa del Mistero, accoglie l'eternità nel momento, illude i sensi e conduce lo spirito nel tempo, oltre il tempo... Lo spazio di Brunelleschi è solo apparentemente, solo superficialmente uno spazio finito, definito e definibile.

Tutto nel suo linguaggio profondo sviluppa una serie infinita di echi allusivi che in ogni modo cercano di suggerire l'altrove: un vero e proprio "oltre-spazio", "luogo-non-luogo" dello straniamento e del necessario, inevitabile "ri-trovarsi". Brunelleschi è il rigore, il ritorno al rigore e al rispetto del bello di classica, cristallina proporzionalità. È la nostalgia dell'ordine e dell'umana misura geometrica; ma anche il riconoscimento della imprescindibile necessità di dare proprio a questa misura un valore più profondo e più vero che identifichi l'origine trascendente dell'individuo, il significato metastorico del suo "essere-nel-mondo", un significato che è indicibile, certamente, ma, allo stesso tempo suggeribile, — *per vestigium, per imaginam, per similitudinem* — dall'artista mago e dalla meraviglia degli incanti.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Architettura classica greco-romana

- Andreae B., *The Art of Rome*, London 1978.
Becatti G., *L'arte nell'età classica*, Firenze 1980.
Berve H. – Gruben G., *I templi greci*, Firenze 1961.
Bianchi A. R., *Introduzione all'archeologia*, Bari 1976.
Boardman J., *Greek Art*, London 1986.
Brilliant R., *Roman Art from the Republic to Constantine*, London 1974.
Brown F. E., «*College Art Journal*», vol. 17, n. 2, Winter 1958.
Charbonneaux J. - Martini R. - Villard F., *La grecia arcaica; La Grecia classica; La Grecia ellenistica* (3 voll.), Milano 1988.
Gross P., *L'architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine del'alto impero*, Milano 2001.
Krautheimer R., *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.
MacDonald W. L., *The Architecture of the Roman Empire*, August 1982.
Pollitt J. J., *The Art of Greece 1400-31 B.C.*, Cambridge 1990.
Pollitt J. J., *The Art of Rome c. 753 BC-337 AD*, Englewood Cliffs, N.J., 1966.
Settis S., *Memoria dell'antico nell'arta italiana* (3 voll.), Torino 1984.
Zanker P., *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.
Ward-Perkins J. B., *Roman Architecture*, New York 1977.
Weiss R., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989.
Wheeler R. E. M., *Roman Art and Architecture*, London 1972.
Woodford S., *An Introduction to Greek Art*, London 1986.

Architettura medievale cristiana

- AA.VV., *L'architettura religiosa in Toscana. Il Medioevo*, Pizzi 1995.
Beckwith J., *Early Christian and Byzantine Art*, New York 1979.
Beckwith J., *Early medieval art: Carolingian, Ottonian, Romane-sque*, New York 1974.
Bonelli R. - Bozzoni C. - Franchetti P. V., *Storia dell'architettura medievale*, Bari 1997.
Bonelli R. - Bozzoni C. - Franchetti P. V., *Storia dell'architettura medioevale: l'Occidente europeo*, Roma-Bari 1997.

Bovini G., *Storia e architettura degli edifici paleocristiani di culto di Ravenna*, Bologna 1964.

Coldstream N., *Medieval Architecture*, Oxford 2002.

Conant K. J., *Carolingian and Romanesque architecture 800 to 1200*, Edimburgh 1959, rist. New Haven-London 1993.

Cormack R., *Byzantine Art*, Oxford 2000.

Frankl P., *Gothic Architecture*, New Haven 2000.

Frisch T. G., *Gothic Art, 1140 – c. 1450. Sources and Documents*, Toronto 1987.

Grodecki L., *Architettura e decorazione monumentale, in II secolo dell'Anno Mille*, Milano 1974.

Grodecki L., *Architettura gotica*, Milano 1996.

Guntram K., *Early Christian Art & Architecture. An Introduction*, London 1996.

Khatchatrian A., *Les Baptistères paleochrétiens, plans, notices, et bibliographie. Avant-propos de Andre Graber*, Paris 1962.

Krautheimer R. - Curcic S., *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven 1986.

Lowden J., *Early Christian and Byzantine Art*, London 1997.

Mango C., *L'architettura bizantina*, Milano 1974.

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Toronto 1986.

Margaret J. R., *Understanding early Christian art*, New York 2000.

Mathews T. F., *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*, New York 1998.

Rodley L., *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*, Cambridge and New York 1994.

Warren S., *Early Christian buildings: a graphic introduction*, Champlain, N. Y. 1994.

Watkin D., *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna 1990.

Weyer C. D., *Early Medieval Art: 300-1150. Sources and Documents*, Toronto 1986.

White L. M., *Social Origins of Christian Architecture*, vol. I "Building God's house in the Roman World: Architectural adaptation among Pagans, Jews and Christians", Valley Forge, PA 1997.

Brunelleschi

Acidini Luchinat C. (con la collaborazione di E. Capretti), *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, Firenze 1996.

- Argan G. C., *Brunelleschi*, Milano 1952.
- Battisti E., *Filippo Brunelleschi*, Milano 1989.
- Benevolo L., *Storia dell'architettura*, Bari 1968.
- Benevolo L. - Chieffi S. - Mazzetti G., *Indagine sul Santo Spirito del Brunelleschi. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma 1968.
- Borsi F. - G Morolli. - Quinterio F., *Brunelleschiani*, Roma 1979.
- Brunelleschi F., *La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (1977)*, 2 voll., Firenze 1980.
- Capolei F. - Sartogo P., *Brunelleschi anticlassico*, Torino 1999.
- Di Pasquale S., *Brunelleschi. La costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore*, Venezia 2002.
- Fanelli G., *Brunelleschi*, Firenze 1977.
- Gartner P. J., *Filippo Brunelleschi, 1377-1446*, Köln 2000.
- Gurrieri F. - Acidini Luchinat C., *La cattedrale di Santa Maria del Fiore*, 2 voll., Firenze 1994-1995.
- Hyman I., *Brunelleschi in perspective*, Englewood, NJ 1974.
- Manetti A., *Vita di Filippo Brunelleschi*, Firenze 1976.
- Michelucci G., *Brunelleschi Mago, a cura di M. A. Toscano*, Firenze 1972.
- Pizzigoni A., *Brunelleschi*, Bologna 1989.
- Ragghianti C. L., *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Firenze 1977.
- Ruda J., *A 1434 Building Programme for San Lorenzo in Florence*, "The Burlington Magazine" 1978.
- Saalman H., *San Lorenzo: The 1434 Chapel Project*, "The Burlington Magazine" 1978.
- Saalman H., *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993.
- Sanpaolesi P., *Brunelleschi*, Milano 1962.
- Savelli D., *La Rotonda del Brunelleschi. Storia e documenti*, Firenze 1992.
- Scaglia G. - Prager F., *Brunelleschi – Studies of Technology and Inventiones*, Cambridge 1970.

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Settembre
MMVI

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.
The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.
The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.