

La sfera divina e le sue proiezioni nascoste nello spazio sacro rinascimentale

Alessandra Pozzo

Abstract

When the modern theories of architecture, inspired by Vitruvius, deal with the sacred, they use to attach philosophical and theological reflections which go beyond the technical instructions they are merely supposed to give. The comparison between the passages of *De re aedificatoria* devoted by L.B. Alberti to sacred buildings, and the notes written by Abbot Suger on the construction of gothic Basilica of St. Denis, shows the interactions between theological thought and the project. Through the relation with both a theological program and the several ways to experience the place, the architectural compositions establish a “private code” that sets the meanings for the shape of the space. The series of clues disseminated into the architectural space require to be recognised and set into a system of pertinence, in order to be understood. But only the initiated are allowed to fathom the connotations behind those articulations of the space. Then, the shape of the buildings and the terms used by theoreticians to describe them can be understood as the signs of the rising of a new theology, associated to a cultural competence looking for a break with the recent past, and relations with the antiquity.

Otherwise, the message expressed through the architecture of sacred buildings, rather than being addressed to human kind, would be directed to God, the only one who is able to comprehend the geometric proportion of cosmic harmony.

1. Composizione architettonica e teologia

L'intenzione precede e ordina dapprima l'abbozzo e poi l'organizzazione minuziosa di tutti i tipi di testo e, a più forte ragione, quella di una costruzione. Il progetto, la composizione architettonica, rappresenta l'operazione intermedia tra l'intenzione che motiva una costruzione e la sua realizzazione concreta. Tuttavia, questa disciplina vanta la produzione di meticolose “dichiarazioni di intenzione” redatte da parte di committenti e architetti che in certi casi forniscono materiale per una storia teorica dell'architettura e la definizione di precise tendenze stilistiche. Raramente un poeta o uno scrittore rivelano i dettagli delle loro poetiche o un pittore descrive la motivazione delle sue opzioni stilistiche oppure della sua tecnica. Anzi, quest'ultimo cercherà piuttosto di celare i procedimenti adottati. La critica d'arte e la critica letteraria suppliscono a queste dovute mancanze, poiché l'autore è tenuto a esprimersi nella sua opera ed al lettore o al fruitore è affidato il compito di interpretare ed eventualmente di rinvenire nell'opera qualche traccia dell'ispirazione originaria.

L'architettura, pur comportando un indubbio aspetto creativo che obbedisce a criteri di stile, non si è mai liberata dall'annoso disonore di essere classificata come una tecnica (e non come un'arte, nel periodo in cui vigeva la supremazia delle arti liberali). Ha perciò perseguito una nobilitazione allegando alle sue speculazioni teoriche dottrine “culturalmente” più accreditate di lei, appartenenti a diversi campi della conoscenza. Con la modernità ha trovato infine nella matematica il supporto più considerevole per migliorare il suo statuto. Inoltre, le moderne teorie dell'architettura, ispirate all'opera di Vitruvio, al di là del loro carattere intrinseco di manuali tecnici, nel trattare l'argomento

dell'architettura sacra allegano delle riflessioni filosofiche e teologiche. Nei paragrafi seguenti si studieranno alcuni dettagli dei capitoli del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, un testo fondatore dell'architettura moderna, che vertono sull'architettura degli edifici sacri. Le annotazioni che accompagnano l'ideazione e la costruzione della basilica di Saint Denis, scritte dall'abate Suger¹, che testimoniano le origini dello stile gotico, serviranno da termine di paragone per osservare nei due casi le interazioni tra pensiero teologico e intenzioni progettuali. Un'attenzione speciale sarà portata alla caratteristica di "codice privato" che le opzioni compositive che si studieranno assumono in relazione alla riflessione teologica che le motiva e alla fruizione del luogo stesso. La domanda che sottende la rilettura dei codici architettonici e dell'organizzazione degli spazi creata dall'architettura dell'Umanesimo così come dai primordi del gotico è la seguente: in che modo questo spazio può essere analizzato come una semiotica? Risponde Manar Hammad (2003, p. 10) trasponendo all'analisi dello spazio architettonico il primo criterio della teoria generale del linguaggio: affinché un sistema qualunque possa essere considerato come una semiotica, bisogna che parli d'altra cosa che di sé stesso. Di che cosa, dunque?

Isabella Pezzini (2004, p. 257) nei suoi lavori sulla semiotica dello spazio mette l'accento sulle modalità di produzione del senso scaturite dall'allestimento e l'organizzazione dello spazio in cui vive l'uomo. Come nel caso del piano espressivo di un linguaggio, la forma costruita evocherebbe agli occhi di chi la osserva non solo dei luoghi ma anche: "come una data comunità si organizza al suo interno e nei confronti di ciò che reputa esterno, dei rapporti intersoggettivi che la attraversano, dei valori – etici ma anche estetici – rispetto ai quali si misura, del peso che attribuisce al proprio passato e dunque alla memoria o al futuro." La massa architettonica che delimita uno spazio veicola un sistema di connotazioni – dei codici spaziali specifici riconoscibili sulla base dell'identificazione di indizi –, generati dalla cultura che li produce². La fruizione dello spazio che deriva dalla sistematizzazione delle tracce così osservate genera dei testi che questo articolo si propone di interpretare, degli enunciati spaziali che cercherà di decodificare.

2. Le osservazioni di Wittkower

"All'opposto dello stile classicheggiante ottocentesco, l'architettura del Rinascimento, come ogni grande architettura del passato, si fondava su di una scala di valori che culminavano in quelli assoluti dell'architettura sacra.", afferma lo storico dell'architettura Rudolf Wittkower (1949, p. 7) nel suo "Principi architettonici nell'età dell'umanesimo" la cui prima edizione, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, uscì sotto gli auspici del Warburg Institute di Londra dove lo storico aveva lavorato durante gli anni 40 del secolo scorso.

L'argomentazione di Wittkower ha l'obiettivo di contraddire le asserzioni di alcuni storici relative all'architettura sacra dell'Umanesimo, tra cui quelle di John Ruskin³ e di Geoffrey Scott⁴. Costoro, esaminando l'abbandono della pianta tradizionale a croce latina – che consiste in una lunga navata dotata di transetto e coro – in favore dell'adozione della pianta centrale nelle chiese rinascimentali, sottolineavano la qualità profana e le contaminazioni con le tendenze pagane inerenti a questa opzione⁵. Secondo Wittkower (1949, p. 8) questa opinione è stata dettata dal paragone approssimativo tra religiosità trascendente del Medioevo e autonomia speculativa dell'Umanesimo rinascimentale, e anche dalla scarsa funzionalità delle chiese a pianta centrale dal punto di vista liturgico: come separare in tale spazio il clero dal popolo? Dove mettere l'altare? I detrattori delle innovazioni architettoniche introdotte durante il periodo del primo Rinascimento pensavano che nello spazio sacro rinascimentale le esigenze del servizio divino fossero state subordinate alla finalità estetica.

¹ Sugerii abbatis Sancti Dionisii liber « De rebus in administratione suae gestis », *Œuvres complètes*, A Lecoy de la Marche ed., Paris, Jules Renouard, 1867, pp. 155-209; « De consecratione ecclesiae Sancti Dionisii », *Œuvres complètes*, A Lecoy de la Marche ed., Paris, Jules Renouard, 1867, pp. 212-238.

² Cfr. anche Lotman, Uspenskij (1973).

³ *Stones of Venice*, (1831-53).

⁴ *The Architecture of humanism: a study in the history of taste* (1914).

⁵ Cfr. anche: Pevsner, N. *et al.* (1981); Murray (2007); Zevi (1948).

Nonostante il fatto che il *De architectura* di Vitruvio⁶ non accennasse a templi a pianta centrale, Leon Battista Alberti, che al trattato vitruviano si ispira nel suo *De re aedificatoria*⁷ (scritto verso il 1450), così come gli architetti suoi contemporanei ed epigoni, ritiene che parecchi edifici paleocristiani come per esempio Santo Stefano Rotondo e Santa Costanza, fossero templi romani adattati come chiese cristiane (Wittkower 1964, p. 9).

3. I riferimenti albertiani alla cultura classica

Anche se la definisce “architettura filosofica”, Wittkower (1949, p. 14) pare non prestare attenzione alle innumerevoli citazioni non vitruviane presenti nel libro VII del *De re aedificatoria* dedicato ai luoghi sacri: esse invece presentano degli indizi interessanti. Nel capitolo IV del VII libro, in cui si tratta della forma da dare ai templi, Alberti cita degli accorgimenti suggeriti da Plutarco in materia di spazi sacri, senza pertanto dare delle referenze bibliografiche precise. Il filosofo greco per un periodo della sua vita svolse la funzione di sacerdote del tempio di Apollo a Delfi e nei suoi scritti sulle modalità dell’oracolo della Pizia⁸ enuncia le modalità dell’esperienza spirituale inerente alla profezia oracolare. L’allusione a questo autore in un contesto che verte su argomenti teologici e formali, una citazione d’autorità, non è banale e giustifica l’originalità dell’opzione progettuale. Qualche riga più in là appare un altro riferimento interessante, sempre privo di precise referenze bibliografiche: quello di Marco Terenzio Varrone, un’allusione non priva di interesse in questo contesto.

Varrone infatti, nel *De re rustica*⁹ descrive minuziosamente una costruzione circolare che chiama *Aedes Catuli* che è stata identificata come un tempio – probabilmente l’Aedes Fortunae huiusce diei – eretto da Quinto Lutazio Catulo in Campo Marzio a Roma e che corrisponde al Tempio B di Largo Argentina (Boyancé 1940, pp. 64 e sgg.). La concezione di questo spazio assomiglia tra l’altro alla voliera (aviarium) che lo stesso Varrone aveva fatto costruire nella sua villa di Cassino e che costituisce un esempio di incidenza di modelli politico-religiosi sull’architettura privata (Coarelli 1983, p. 210). Questo edificio circolare corrisponde nei suoi dettagli al tipo edilizio di origine templare (Coarelli 1983, p. 211): una tholos¹⁰ costituita da due colonnati concentrici che delimitavano uno spazio anulare destinato agli uccelli. Al centro si trovava un triclinio e una tavola girevole, così i commensali erano avvolti da un’uccelliera trasparente.

Le referenze a Plutarco e Varrone sono brevi ma significative, perché motivano delle opzioni stilistiche inusuali, distinte dalla norma vitruviana che, a partire dal periodo in cui scriveva Alberti, ha costituito per lungo tempo l’unico testo di riferimento per gli architetti. Esse non avevano bisogno di ulteriori spiegazioni, perché costituivano l’enciclopedia dell’architetto - erudito -, del tempo, a cui era indirizzato il *De re aedificatoria*. La semplice allusione a Varrone e a Plutarco, nonché ad altri autori citati nel libro VII, tra cui Platone, in un contesto in cui si tratta l’argomento della forma da attribuire allo spazio sacro, suscitava nei lettori una serie di rinvii a testi e contesti noti che costituivano un argomento d’autorità sufficientemente accreditato per istituire il nuovo approccio teorico suggerito dal *De re aedificatoria*. La citazione, onnipresente nella redazione, è quindi una caratteristica fondamentale dell’enunciato teorico albertiano: peculiarità di uno stile incline all’impennata creativa ma non esente da un solido vincolo alla saggezza degli antichi.

⁶ Marco Vitruvio Pollione, *De architectura* (15 a. C.) cita sette classi di templi senza far allusione a templi circolari nel libro III, mentre essi appaiono nell’appendice del libro IV insieme ai templi tuscanici (citato da Wittkower 1964, p.11).

⁷ Libro IX, cap. 5.

⁸ Plutarco, *Gli oracoli della Pizia*.

⁹ III, 5, 9-17

¹⁰ *Tholos* in greco antico significa *cupola* ed anticamente il termine si riferiva a monumenti funerari di forma circolare e semi interrati, ma più tardi designa anche il tempio greco a pianta circolare denominato *monoptero* nonché agli edifici circolari in generale.

4. L'armonia tra microcosmo e macrocosmo: un programma narrativo.

Alberti (1541, VII, 4, p. 95) raccomanda nove figure geometriche tutte determinabili sulla base del cerchio (quadrato, esagono, ottagono e così via) come forme esemplari da adottare per gli edifici sacri, che potranno poi anettere delle cappelle laterali. Questa volta l'argomento d'autorità a cui s'ispira la scelta stilistica è di tipo cosmologico: non verte sull'opera di un erudito, ma sulla spontanea perfezione degli elementi che si osservano nella natura. Alberti cita ad esempio stelle, alberi, nidi di uccelli, favi di api e calabroni che adottano la forma esagonale, quindi inscrivibile in un cerchio, per le celle in cui depositano le loro larve. Anche in questo caso l'allusione è interessante, perché rivela un'ulteriore particolarità stilistica dell'enunciazione: per convalidare le opzioni progettuali essa costruisce un programma narrativo intorno a delle osservazioni prese dal microcosmo o dal macrocosmo.

Nel pensiero di Alberti la chiesa ideale dovrebbe costituire l'ornamento più nobile della città ed irradiare un tale splendore da suscitare la pietà religiosa. Questa bellezza corrisponde tuttavia a criteri ben precisi che esigono l'integrazione razionale delle proporzioni di ogni porzione dell'edificio, allo scopo di formare un'armonia tra tutte le parti. "Senza questo organico equilibrio geometrico nel quale ogni parte è in relazione armonica con le altre come le membra di un corpo, la divinità non potrà rivelarsi" (Wittkower 1949, pp. 12-13). Per questo motivo, delle istruzioni minuziose sono impartite per la proporzione di ogni particolare della chiesa ideale. Per esempio, nelle chiese circolari l'altezza del muro fino alla volta dev'essere pari alla metà, due terzi o tre quarti del diametro della pianta. Le proporzioni suggerite di uno a due, due a tre e tre a quattro si conformano alla legge universale dell'armonia (Alberti 1450, Libro IX). Ricordiamo, en passant, che all'epoca della redazione del *De re*, il calcolo della distribuzione delle masse e delle forze negli edifici non disponeva se non dei principi e delle proporzioni della geometria perché, non essendosi ancora diffuso in Europa il sistema di numerazione indo-araba, i calcoli matematici che permetteranno più tardi delle più importanti imprese architettoniche erano impensabili.

Wittkower scrive (1949, p. 13):

Ovviamente relazioni matematiche di questo tipo tra pianta e sezione non potranno essere esattamente percepite dal fedele che s'aggira nell'edificio. Se ne desume che la rappresentazione armonica dello schema geometrico rappresenta un valore assoluto, indipendente dalla percezione soggettiva ed effimera. Per Alberti, come per altri architetti rinascimentali quest'armonia modellata dall'uomo rappresenta l'eco di un'armonia celeste valida universalmente.

Affermazioni come queste suscitano la questione seguente: chi è l'enunciatario dell'edificio sacro? Cosa motiva le opzioni stilistiche proposte dall'architetto allo scopo di giustificare la loro pertinenza ed eventualmente sviluppare la loro efficacia?

La risposta a queste domande è formulata dallo stesso Alberti (1450, IX, 3) con l'argomento riguardante la fruizione dell'armonia che penetra tutto l'universo grazie a un "sentimento innato". La percezione dell'armonia per mezzo dei sensi sarebbe possibile per via di un'affinità spirituale¹¹. Perciò, se una chiesa è stata costruita secondo le armonie geometriche essenziali, noi vi reagiremo istintivamente: un innato sentimento rivelerà che ci troviamo in un edificio in cui si irradia la forza vitale insita in ogni materia che compone l'universo.

Queste orientazioni progettuali si potrebbero ascrivere a quella che Hammad (2003, p. 44) chiama semiosi essenzialista. Quest'ultima "naturalizza il senso, poiché pretende che esso sia nelle cose e non vi sia condotto dall'esterno. Di conseguenza, naturalizza la cultura". Si potrebbe aggiungere che il fedele che fruisce dell'edificio sacro non è neanche chiamato ad accedere al senso dell'organizzazione spaziale, ma solamente a subirne passivamente gli effetti manipolatori. Nell'enunciazione architettonica albertiana, di cui il fedele che prega e si muove nello spazio è parte integrante, il credente fruisce a sua insaputa dei benefici prodotti dall'armonia della costruzione e, peraltro, non è

¹¹ "Ut vero de pulchritudine iudices non opinio: verum animis innata quaedam ratio efficiet (...) Unde autem is animi sensus excitetur et perdeat etiam non requiro funditus."

tenuto a riattivare degli effetti di senso né dei precisi percorsi narrativi inerenti alle scelte stilistiche. Costui rappresenta un attante passivo e sottomesso ad una manipolazione iscritta nel progetto, ispirata e causata dalla consonanza armonica, geometrica e cosmologica.

A questo punto emerge una doppia funzione dell'edificio sacro: entrambe di carattere conativo, ideate per produrre un effetto. Nel primo caso l'enunciario dell'enunciazione spaziale è il fedele che la "patisce". (cfr. Hammad, 2003, p. 12). Nel secondo caso siamo ancora di fronte ad enunciazione spaziale costruita intorno ad una funzione conativa del medesimo spazio, ma cambia l'enunciario. La teoria albertiana ce lo rivela sotto diversi aspetti.

In un primo tempo Alberti propone una sobrietà assoluta per l'edificio sacro, nessun fronzolo o artificio seducente: solo l'impiego di materiali da costruzione preziosi ne nobilita l'insieme (Wittkower 1949, p. 13). Per esempio, l'architetto era convinto che la purezza e la semplicità del colore "piacessero grandemente a Dio" – *superis optimis gratissimam esse* (Alberti 1450, VII, cap. 10). Queste opzioni indicano gli esordi di un programma narrativo orientato verso l'enunciario costituito da Dio stesso, di cui si vorrebbe suscitare la fruizione estetica dell'edificio.

Peraltro, nell'incipit del Libro VII del *De re aedificatoria* appare questa affermazione di intenzioni, qui citata nella traduzione di Cosimo Bartoli (1550, p. 142):

Non è in tutta l'Architettura cosa, ne la quale si ricerchi più opera, cura, industria e diligenza, che ne l'edificare il tempio. Taccio che'l tempio bene honorato et ornato è de la città il grandissimo e principale ornamento quando che è il tempio Stanza de' Dei. E se orniamo a li Re, et a grandi huomini forastieri i palazzi, apparicchiandoli delicatamente, che faremo agli immortali Iddii quai uogliamo che s'appresentino chiamati à i sacrifici, e che odano i prieghi nostri?¹²

Altro obiettivo delle scelte formali adottate per gli edifici sacri sarebbe quello di ingraziarsi la sfera divina perché Dio, accolto nell'universo umano con tutti gli onori, si mostri propizio alle suppliche che vi saranno formulate. L'enunciazione ha una marcata funzione conativa rivolta all'enunciario divino. Per soprammercato, nelle righe successive appare una ulteriore svolta narrativa, quasi ad avvalorare l'improbabilità dell'affermazione precedente: e chi conosce in verità i gusti di Dio? Come essere sicuri che la disposizione dell'edificio sacro provochi gli effetti desiderati? (*ibidem*). Probabilmente, se l'accesso ai testi biblici fosse stato possibile anche ai laici, un riferimento teologico ulteriore avrebbe messo fine all'indecidibilità dell'enunciario, ma nel periodo in cui scriveva Alberti solo il clero aveva la possibilità di studiare la Bibbia e il fedele laico doveva accontentarsi delle mediazioni letterarie o iconografiche che gli erano offerte. Anche per questo motivo, probabilmente, il *De re aedificatoria* riporta delle citazioni dei classici greci e latini, piuttosto che i commenti delle Scritture. Al Dio dell'Antico e del Nuovo Testamento si sostituisce il pantheon pagano, solo riferimento teologico evocato dai classici citati nei Dieci libri.

5. L'esperienza del sacro

Con un'ennesima inversione di rotta Alberti aggiunge: "Poniamo tuttavia che non si curino i Dei di queste cose caduche le qual gli uomini stimano assai, laonde da la splendida purità e da la venerazione siano mossi: gioua senza dubbio assai al culto de la pietà auere templi, che diletino gli animi, e con la gratia et admiratione li tengano sospesi"¹³. Ecco reintrodotta il primo enunciario, nel caso in cui la

¹² "Tota in re aedificatoria nihil est, in quo maiore sit opus ingenio atque cura industria diligentia, quam in templo constituendo atque exornando. Sino illud, quod templum quidem bene cultum et bene ornatum profecto maximum et primarium est urbis ornamentum. Deorum equidem certe est diversorium templum. Quod qui regibus et magni viri hospitibus aedes ornam, lautissimem quem apparamus quid superis immortalibus faciemus quod quidem adesse uocatos ad sacrificium, et nostras audere praeces supplicationes quem uolumus". *De re aedificatoria*, VII, 4, p. 95.

¹³ "Sed ne curent quidem superi caducae haec, quae homines facient plurimi ad nitentium puritate et numinis ueneratione moueantur. Proculdubio ad pietatis cultum plurimum interest habere templa, quae animos mirifice delectent, detineat quos cum gratia atque admiratione sui" (*Ibidem*).

costruzione pensata per commuovere l'Altissimo fallisse il suo scopo. Essa mira all'elevazione del fedele, alla promozione della sua esperienza spirituale ed eventualmente all'esperienza del *mysterium tremendum et fascinans* (Eco 2008, p. 1). Alberti vuole suscitare nel devoto l'esperienza del sacro, stimolata dalla contemplazione della bellezza dell'edificio: "Per questo vorrei che il tempio avesse tanto di bellezza, che non si potesse pensare cosa più di bella e desio che sia in ogni sua parte così disposto, che gli entranti par meraviglia si stupiscano, e per horrore, et à pena si temperano da gridare, quel luogo veramente esser degno di Dio"¹⁴.

Queste intenzioni mettono l'accento sul ruolo di medium che questo tipo particolare di spazio architettonico intrattiene tra l'uomo e la realtà impalpabile del sacro e della spera divina.

A riguardo dell'articolazione del medium architettonico sacro, il semiologo dell'architettura Hammad (2003, p. 12) ci allerta sul fatto che:

Tutte queste costruzioni fondate sulla scelta a priori del piano dell'espressione, identificata come l'architettura secondo la definizione del senso comune e/o degli architetti, inciampano su una difficoltà essenziale: l'architettura non si lascia cogliere come un piano completo dell'espressione. In altri termini, ci sono elementi mancanti. Ancora meglio, l'analisi rivela la necessità di includere elementi dell'espressione che non siano riconducibili alla materia-architettura. In particolare, lo spazio appare come una componente essenziale dell'analisi: l'architettura si inserisce nello spazio, lo divide e lo caratterizza.

Interpretando queste affermazioni potremmo dire che il codice architettonico non prevede una corrispondenza precisa tra elementi dell'espressione ed elementi del contenuto come invece Hjelmslev ha osservato nella struttura delle lingue naturali. Hammad (2003, p. 15) sostiene che le unità implicate nell'analisi semiotica del fatto architettonico sono narrative e non linguistiche, e poi fonda la sua semiotica dell'architettura sull'osservazione seguente: "la corrispondenza tra i piani dell'espressione e del contenuto non si fa termine a termine ma piuttosto tra un complesso strutturale e un altro complesso strutturale." Preferirei invece considerare quell'elemento impercettibile non riconducibile alla materia-architettura segnalata da Hammad, - che non corrisponde né a un elemento architettonico né alla sua assenza ma che costituisce lo spazio architettonico -, come una "nebulosa espressiva", indefinibile perché in parte sprovvista di massa ma determinata nondimeno da volumi e superfici in rapporto tra di loro che variano secondo la posizione che il fruitore assume nello spazio. Nel caso specifico dell'architettura sacra, poi, l'indeterminatezza espressiva costitutiva dell'architettura introduce uno scarto fecondo tra il piano dell'espressione e quello del contenuto che si presta a veicolare dei programmi narrativi insoliti e finalizzati a produrre un effetto sul fruitore: si tratterebbe quindi di vere e proprie strategie retoriche spaziali e non di "corrispondenza (...) tra un complesso strutturale e un altro complesso strutturale" come afferma Hammad (p. 15).

A questo proposito, il capitolo VII del *De re aedificatoria* propone norme precise sull'aspetto generale della chiesa, sull'ubicazione, fino agli infimi dettagli decorativi. Le finestre, per esempio saranno talmente alte da impedire il contatto con la vita ordinaria all'esterno, si vedrà solo il cielo.

Da uno sguardo d'insieme sugli effetti che gli accorgimenti architettonici albertiani sono supposti produrre, traspare una dinamica di tipo vettoriale. Infatti, sono al tempo stesso investiti del compito di piacere a Dio a tal punto che si rivelerà scendendo nel luogo sacro. Il credente invece, trasportato dalla bellezza eccessiva dell'edificio, è rapito da un'esperienza spirituale significata da un'ascensione. Queste supposizioni costituiscono un autentico programma spaziale a vocazione narrativa. La funzione estetica dell'edificio crea qui una dinamica tra il basso e l'alto, il sacro e il profano, attraverso un movimento vettoriale che travolge espressioni e contenuti coinvolgendoli in connotazioni - vaghe ma efficaci -, destinate, nelle intenzioni dell'architetto, a suggestionare l'immaginario religioso del fedele. A

¹⁴ "His de rebus uelim quidem templo tum adesse pulchritudinis, ut nulla specie ne cogitari uspiam possit ornator, et omni ex propter ita esse paratum opto ut quem ingrediantur stupefacent exhorreant rerum dignarum admiratione vix quae se contineant, quin clamore profiteantur digno perfecto esse locum deo quod intueantur". Alberti 1450, VII, 4, p. 95.



questo proposito Mazzucchelli e Odoardi (2008, p. 10) introducono il concetto di efficacia morfologica investita “da una fitta rete di processi semiotici, di varia natura ma fortemente intrecciati tra loro” che coinvolgono testi e pratiche.

6. Filosofie e spiritualità

Tra i dettami riguardanti le decorazioni colpisce la raccomandazione che qualsiasi ornamento appartenga alla “pura filosofia” e che il pavimento mostri linee e figure pertinenti alla musica e alla geometria, cosicché ovunque venga stimolata l’educazione e la mente. Questo suggerimento è giustificato dal fatto che Alberti, seguendo la tradizione classica, considerava la musica come geometria tradotta in suoni. In essa si avvertono quindi le medesime armonie che modellano la geometria di un edificio.

“Il quadro della concezione umanistica dell’architettura sacra offerto da Alberti dimostra come per lui la compatibilità tra umanesimo e religione risulti evidente. Le formule da lui proposte fissarono per generazioni di architetti dall’inclinazione classicheggiante le nuove forme delle chiese incarnando un sincero sentimento religioso non meno della cattedrale gotica agli occhi del capomastro” (Wittkower 1949, p. 13-14).

Ma se applichiamo a queste forme la massima “the medium is the message” coniata da Marshall McLuhan (1964), potremmo controbattere a Wittkower che, se la religiosità di Alberti e dei suoi epigoni è indubbia, la teologia che gli stili adottati sottendono non è la stessa dei costruttori medievali. Infatti, secondo questa nozione, un mezzo di comunicazione, veicola non solo un contenuto, ma anche un senso inerente alle caratteristiche stesse del mezzo.

Prendiamo come termine di paragone un altro testo che è servito a fondare un nuovo stile architettonico: la relazione dell’abate Suger riguardante la costruzione della basilica di Saint Denis presso Parigi, primo edificio in stile gotico. Anche per Suger uno degli argomenti principali è quello dell’impiego di materiali preziosi per arricchire la chiesa in vista di elevare gli animi dei devoti e permettere loro di accedere all’esperienza spirituale. Infatti, pur non essendo architetto, dirige l’intero cantiere e cura ogni dettaglio perché corrisponda alle sue intenzioni¹⁵. Suger, ispirandosi agli scritti dello Pseudo Dionigi (autore siriano del VI secolo circa) ma confondendolo con Dionigi l’Aeropagita, discepolo di Paolo di cui crede di custodire le reliquie a Saint Denis (che sono comunque quelle del vescovo delle Gallie chiamato per l’appunto Denis), costruisce una filosofia della luce ispirandoci ai testi di colui che crede essere il patrono dell’abbazia (Panofsky 1955, p. 126). Nella sua opera maggiore *De caelestis hierarchia* lo pseudo Dionigi afferma che l’anima umana può elevarsi verso l’alto solo se “condotta per mano” da ciò che è materiale. Anche ai profeti la divinità ha potuto manifestarsi con una forma visibile. Ciò è possibile perché ogni creatura comporta una “luce materiale” che riflette in qualche modo la luce divina (Panofsky 1955, p. 128). Avendo meditato la filosofia di colui che crede essere il patrono del luogo e avendo desiderato realizzarne una sintesi architettonica nell’edificio sacro, Suger si abbandona ad una specie di trance suscitata dalla contemplazione delle smaglianti pietre preziose che brillavano sull’altare maggiore:

Quando – con mio grande diletto nella bellezza della casa di Dio – l’incanto delle pietre multicolori mi ha strappato alle cure esterne, e una degna meditazione mi ha indotto a riflettere trasferendo ciò che è materiale in ciò che è immateriale, sulla diversità delle sacre virtù: allora mi sembra di trovarmi, per così dire, in una strana regione dell’universo che non sta del tutto chiusa nel fango della terra né è del tutto librata nella purezza del cielo; e mi sembra che, per grazia di Dio, io possa essere trasportato da questo mondo inferiore a quello superiore per una via anagogica (cit. in Panofsky 1955, p. 129).

Il procedimento metonimico insito nell’esperienza spirituale proposta da Suger che propone la contemplazione di ciò che è materiale per accedere alla dimensione spirituale è declinato ancora più

¹⁵ Cfr. anche Henriot (2005); Wirth (1989).



precisamente, nonché rivestito dei termini che lo radicano più precisamente nell'esperienza spirituale cristiana, in una delle sue poesie tracciate sui portali della basilica:

Chiunque tu sia se vuoi celebrare la gloria di queste porte,
non ammirare né l'oro né la spesa, ma il lavoro dell'opera.
Riluce la nobile opera, ma l'opera che nobilmente riluce
illumina le menti per modo che esse possano procedere,
attraverso vere luci, alla luce vera.
dove Cristo è la vera porta.
Come esista nelle cose del mondo
lo dimostra l'aurea porta: la cieca mente
si innalza al vero attraverso ciò che è materiale
e da oscurata che era si leva al vedere questa luce
(Suger 1127, in Panofsky 1955, p. 131)¹⁶

Anche la via spirituale aperta da Suger e ispirata dallo Pseudo Dionigi, presenta un aspetto vettoriale, ma più marcatamente mono direzionale: procede infatti dalla contemplazione delle luci materiali (i materiali preziosi che ornano la basilica) a quella delle luci celesti (la contemplazione divina). In altri passaggi (Suger 1127, XXXII, p. 194), la scelta di impreziosire ogni suppellettile sacra, oltre ai particolari edilizi dell'abbazia, è invocata per materializzare il rispetto che l'uomo deve a Dio. Nel confronto tra la teologia veicolata dal libro VII del *De re aedificatoria* e quella esplicitata dall'abate Suger nel *De administratione*, si può notare che in entrambi i casi il ricorso ai mezzi materiali usati per mettere in valore l'edificio sacro sono finalizzati a favorire l'esperienza spirituale. Il trattato di Alberti, quando postula l'esistenza di una facoltà innata per la percezione dell'armonia dell'edificio sacro, così come quello di Suger, quando suppone che lo splendore dei materiali impiegati nella basilica susciti la contemplazione della luce celeste comportano la creazione di nuovi immaginari. Dal punto di vista semiotico entrambi gli autori istituiscono dei codici architettonici che restano comunque di difficile accesso. Si tratta infatti di codici privati perché, nonostante il postulato albertiano relativo all'ipotetico "sentimento innato" destinato alla fruizione dell'armonia presente in tutto l'universo e in particolare nell'edificio sacro, sfortunatamente solo gli eruditi si trovano in possesso degli strumenti conoscitivi indispensabili per attuare questo tipo di decodifica. Il fruitore ingenuo dello spazio sacro di Alberti e di Suger sarà colpito dalla bellezza dell'architettura e dai materiali pregiati ma, molto probabilmente, non beneficerà dell'effetto "anagogico" che il suo creatore aveva previsto per l'edificio curandone la funzione conativa.

7. Conclusioni

Per concludere, di questa analisi dei criteri inerenti alla rivoluzione architettonica albertiana quali nozioni possiamo ritenere per analizzare la circostanza di enunciazione messa in gioco sia dall'opera teorica che dalla composizione architettonica di Alberti nonché dall'interpretazione di Wittkower?

Se l'argomentazione di Wittkower ci ha entusiasmati per il rigore dimostrato nell'attribuire una valenza religiosa alle opzioni di Leon Battista Alberti in reazione alle tesi dei suoi detrattori, attirerei l'attenzione su alcuni dettagli. Citati dallo stesso Wittkower e tratti dall'opera teorica di Alberti, questi ultimi serviranno a focalizzare la nostra attenzione sulle caratteristiche specifiche dell'atto enunciativo rappresentato dal rinnovamento teorico e compositivo albertiano.

Ecco alcune frasi citate precedentemente e riunite in una lista:

1. Senza questo organico equilibrio geometrico nel quale ogni parte è in relazione armonica con le altre come le membra di un corpo, la divinità non potrà rivelarsi.

¹⁶ Portarum quisquis attollere quaeris honorem, / Aurum nec sumptus operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret / Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera / Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit, / Et demersa prius hoc visa luce resugit.
(Suger 1127, XXVII, p. 189).

2. Alberti era assolutamente persuaso che la purezza e la semplicità del colore piacesse grandemente a Dio (il testo originale comporta: “Mihi quidem perfacile persuadetur coloris aequae - allo stesso modo - atque vitae puritatem et simplicitatem superis optimis gratissimam esse”).

Il lessico usato da Alberti per designare la divinità e le sue operazioni (per esempio il riferimento a una divinità che si rivela solo in un contesto armonicamente strutturato), non è lo stesso che si usava nelle controversie della teologia scolastica ancora praticate qualche decennio prima della redazione del *De re aedificatoria*. Se l'architetto impiega questo lessico per indicare la divinità e non quello sviluppato dalla teologia tardo medievale, ciò che sembrerebbe normale secondo una successione logico-temporale della trasmissione del sapere, si può ipotizzare che anche il contenuto teologico che vuole trasmettere non sia lo stesso. Le forme di questi edifici sacri e i termini impiegati per descriverli, oltre che per progettarli, sarebbero allora gli indizi di una nuova teologia che vuole distinguersi da quella del passato recente. Ma non da quella del passato remoto, perché sia gli stili, - benché rivoluzionari per l'epoca, - che il lessico, sono ispirati alla saggezza degli antichi, fatto confermato dall'esplicito riferimento vitruviano e dei filosofi antichi. Gli anni in cui Leon Battista Alberti progetta un certo numero di chiese e scrive il *De re aedificatoria* (1452) sono gli stessi in cui Marsilio Ficino traduce in latino numerosi testi greci antichi tra cui opere platoniche e neoplatoniche¹⁷ e il *Corpus Hermeticum*, opere che si diffondono in tutta Europa e contribuiscono ad un mutamento di paradigma nell'approccio alla realtà. In questi anni Ficino fonda (nel 1459) la nuova Accademia Platonica dove elabora la sua Teologia Platonica.

Anche se d'emblée non avremmo la temerarietà di qualificare come ermetiche le opzioni teoriche albertiane, le pagine che Eco ha dedicato allo studio della semiosi ermetica (1990, p. 39 e sgg.) contengono alcune nozioni utili per interpretare gli stilemi applicati nel *De re aedificatoria*. In primo luogo, il concetto fondamentale su cui il sentimento religioso della modernità si è basato per affrancarsi dalla scolastica è stato l'autorità conferita alla saggezza degli antichi. Questa tendenza ha avuto un tale influenza da fuorviare addirittura i criteri filologici addotti per la datazione del *Corpus Hermeticum*, attribuendolo al periodo preplatonico. Eco afferma: “Se la ricerca della verità diversa nasce da una sfiducia nel sapere contemporaneo, questa sapienza deve essere antichissima: la verità è qualcosa accanto alla quale abitiamo fin dall'inizio dei tempi, salvo che l'abbiamo dimenticata” (Eco, 1990, p. 46). Infatti, Alberti commenta Vitruvio che era stato “dimenticato” per tutto il medioevo anche se esistevano copie manoscritte del suo *De architectura*, scritto intorno al 15 a.C., e nel suo *De re aedificatoria* ne opera una rilettura critica.

Un altro particolare che risalta dalla breve rassegna delle opzioni albertiane, portate poi alle estreme conseguenze da Francesco Giorgi nel *De armonia mundi totius*, è quello della vibrante simpatia tra le diverse componenti dell'universo da sollecitare nella progettazione dell'edificio sacro per costruire un'armonia universale. Gli artisti rinascimentali aderivano al postulato pitagorico “tutto è numero”. Ispirandosi a Platone e ai neoplatonici, nonché a una serie di teologi a partire da Agostino, essi erano convinti che una struttura matematica e armonica penetrasse tutto l'universo e ogni creatura.

Posto che le leggi armoniche pervadano ogni cosa, dalle sfere celesti alla più umile vita sulla terra, le nostre anime stesse dovranno conformarsi a questa consonanza. Secondo Alberti saremmo dotati di un senso innato dell'armonia e la sua percezione per mezzo dei sensi è possibile grazie all'affinità tra l'armonia dell'universo e la nostra anima. Da ciò deriva che, se una chiesa è stata costruita secondo le armonie matematiche essenziali, noi vi reagiremo istintivamente: un innato senso ci rivelerà che ci troviamo in un edificio che partecipa alla forza vitale che anima tutto l'universo. Senza una tale simpatia tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo sede della sfera divina, la preghiera non potrà essere efficace. Anche nei confronti di questo dettaglio, Eco suggerirebbe un'ascendenza ermetica, considerato lo slittamento semantico generato dai rinvii prodotti dalle proporzioni armoniche (in un universo della simpatia universale), al di fuori delle quali l'efficacia spirituale e religiosa di un elemento viene a mancare.

¹⁷ Alcino, Speusippo, i versi attribuiti a Pitagora e l'*Assioco* attribuito a Senocrate. gli inni di Orfeo, di Omero, di Proclo e la *Teogonia* di Esiodo.



Risulta chiaro che Alberti non fosse minimamente consapevole della costruzione culturale che stava applicando all'interpretazione della realtà, nonché alla sua teorizzazione architettonica. Quando parla di senso innato dell'armonia, si riferisce infatti a una codifica dell'esperienza esistenziale alla quale solo una piccola parte di iniziati poteva accedere. La qualità elitistica dell'intera argomentazione albertiana conserva quindi qualche valenza gnostica, altro elemento che Eco segnala come indizio della semiosi ermetica.

Tornando sui commenti di Wittkower, se le armonie insite all'edificio sacro albertiano non sono fruibili dal semplice fedele che lo frequenta, dunque chi è l'"enunciatorio modello" di questo dettagliato lavoro compositivo? Le risposte possono essere molteplici. In primo luogo "l'enunciatorio modello" della chiesa albertiana è, per incominciare, la sfera divina, perché, come abbiamo visto a più riprese, Alberti sembra radunare gli elementi necessari per soddisfare i gusti celesti:

- la semplicità del colore che piace grandemente a Dio.
- la simpatia tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo in cui risiede la sfera divina, perché la preghiera sia efficace.
- l'organico equilibrio geometrico senza il quale la divinità non potrà rivelarsi.

Notiamo che le scelte compositive sono finalizzate a favorire l'efficacia della rivelazione e della preghiera. I codici architettonici non saranno decifrabili dal fedele che fruisce dello spazio sacro, inconsapevole dei principi teologici che li sottendono. L'eventualità di trasmettere il codice al devoto ingenuo, iniziandolo alla magnificenza delle armonie e alle loro valenze cosmiche non interessa il progettista, ma notiamo che propone nondimeno di "stimolare l'educazione e la mente con figure pertinenti alla musica e alla geometria negli ornamenti (Wittkower 1949, p. 14)". Un eventuale altro "enunciatorio modello" dell'architettura dell'umanesimo è allora l'erudito, con una formazione culturale che gli permetta almeno di sviluppare la curiosità necessaria per decifrare gli indizi che l'architetto o il decoratore avrà disseminato nell'edificio sacro.

La codifica architettonica umanista è privata, esoterica, il senso teologico del luogo piana su chi entra ignaro nell'edificio, salvo se provvisto dell'utopico senso innato dell'armonia vagheggiato da Alberti. Eco ci aiuta ancora a catalogare questa ennesima tendenza ermetica del progetto albertiano per la chiesa ideale quando afferma ne *I limiti dell'interpretazione*: "Una rivelazione inedita si identifica con ciò che non viene detto, o che viene detto in modo oscuro" (Eco 1990, p. 44).

In definitiva la codifica architettonica albertiana potrebbe considerarsi come portatrice di un senso criptico, concepito per comunicare con la sfera divina ritenuta essere la matrice delle proporzioni universali, quindi sensibile all'ordine armonico di un edificio sacro. In questo ambito i rapporti geometrici e musicali funzionano come indizi dell'ordine armonico, lo significano, anzi lo attualizzano, ma non ne forniscono un contenuto semantico ben definito. Questo perché il codice architettonico albertiano funziona come un canale, un medium tra microcosmo, macrocosmo e sfera divina ad uso degli iniziati o, teoricamente, di coloro che possiedono il senso innato dell'armonia. Si tratta di una magnifica codifica culturale e teologica iniziatica di cui non ci si è preoccupati di mettere a disposizione una chiave di lettura per fruitori esoterici.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Alberti, L. B., 1485, *De re aedificatoria*, Florentiae, Nicolai Laurentii Alamani (Nicolò di Lorenzo Alamanni); trad. it. C. Bartoli, *L'architettura*, Firenze, L. Torrentino, 1550.
- Boyancé, P., 1940, "Aedes Catuli", in "Mélanges de l'école française de Rome", n. 57, pp. 64-71.
- Coarelli, F., 1983, "Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica", in *Architecture et société, Actes du colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome* (Rome 2-4 décembre 1980), Publications de l'École Française de Rome, 66, pp. 191-217.
- Hammad, M., 2003, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.
- Henriet, J., 2005, *À l'aube de l'architecture gothique*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2008, "Rappresentazioni iconiche del sacro", in N. Dusi, G. Marrone, a cura, 2008, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Roma, Meltemi, pp. 108-111.
- Lotman, J. M, Uspenskij, B. A., 1973, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Mac Luhan, M., 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mc Grow Hill; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore 1967.
- Mazzucchelli, F., Odoardi, P., 2008, "Memorie del sacro nell'architettura religiosa. Trasformazioni e stratificazioni nella basilica di Santo Stefano a Bologna", Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Destini del Sacro, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.
- Murray, P., 1986, *The architecture of the Italian Renaissance*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group; trad. it. *L'architettura del Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza 2007.
- Panofsky, E., "Abbot Suger of St. Denis", in *Meaning in the visual arts*, Garden City, Doubleday Anchor Books 1955; trad. it. "Suger abate di Saint-Denis", in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi 1999, pp. 109-145.
- Pevnsner, N., Fleming, J., Honour, H., "Renaissance", in *A Dictionary of Architecture*, London, Penguin Books 1966; trad. it. "Rinascimento", in *Dizionario di architettura*, Einaudi, Torino 1981.
- Pezzini, I., "Un approccio semiotico allo studio dello spazio nella città", in F. Martinelli, a cura, *Città e Scienze Umane*, Napoli, Liguori 2004, pp. 257-264.
- Sugerii abbatis Sancti Dionisii, 1127, "De rebus in administratione suae gestis", in *Œvres complètes*, A Lecoy de la Marche ed., Paris, Jules Renouard, 1867, pp. 155-209.
- Wittkower, R., 1949, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, The Warburg Institute; trad. it., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi 1964.
- Wirth, J., 1989, *L'image médiévale : naissance et développements, VIe-XVe siècle*, Paris, Klincksieck.
- Zevi, B., 1948, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi.