

Saverio Ciarcia

LE CITTÀ IDEALI DEL RINASCIMENTO

Contributi per una lettura iconologico-architettonica
delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino



GIANNINI EDITORE

NAPOLI

*A Nikla Cingolani,
che con il suo contagioso entusiasmo
mi ha spinto a compiere questo breve,
intenso viaggio
nella storia e nell'arte*

Saverio Ciarcia

LE CITTÀ IDEALI DEL RINASCIMENTO
Contributi per una lettura iconologico-architettonica
delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino



Giannini Editore

© Copyright 2013 Giannini Editore
ISBN 978-88-7431-711-0

GIANNINI EDITORE
Via Cisterna dell'Olio, 6/b
80134 Napoli
www.gianninispaspa.it

1. Premessa

Le vedute di città ideali, collocabili alla fine del XV secolo in piena epoca rinascimentale – realizzate probabilmente in ambiente urbinato e oggi conservate in tre distinti musei – la Galleria Regionale delle Marche a Urbino, il Walters Art Museum di Baltimora e la Gemäldegalerie di Berlino – costituiscono un “unicum” affascinante quanto enigmatico nella storia dell’arte e della cultura non soltanto di quel periodo.

Una recente e documentata mostra a Urbino¹ ha riaperto l’interesse di pubblico e studiosi su questi dipinti e sul mondo che si intravede alle loro spalle. Il discorso è stato tuttavia quasi sempre affrontato in termini filologici, di legami culturali, con l’ottica specifica degli studiosi di storia in genere e di storia dell’arte in particolare. Forse è mancato un approfondimento in chiave iconologico-architettonica² che, senza trascurare acquisizioni già consolidate, potesse approfondire aspirazioni, idee e riferimenti metodologici che hanno spinto l’autore o gli autori tuttora ignoti dei dipinti ad immaginare, in sintonia con i tempi, un nuovo ideale di configurazione e di uso dello spazio urbano. È questo l’obiettivo che si prefiggono le seguenti note, suddivise in tre parti, ciascuna corrispondente a una delle tre tavole sopra ricordate.

¹ La mostra, allestita nel Palazzo Ducale di Urbino dalla Galleria Nazionale delle Marche a cura di Lorenza Mochi Onori e Vittoria Garibaldi, è stata aperta dal sei giugno all’otto luglio 2012. Accanto alle due tavole (la città ideale di Urbino e quella di Baltimora) sono stati esposti in mostra oltre cinquanta fra dipinti, sculture, tarsie, disegni, medaglie, codici miniati e trattati di architettura che illustrano a tutto campo la felicissima stagione fiorita presso la corte dei Montefeltro, cerniera fra le terre di Toscana, Umbria, Marche e Romagna e con legami assai stretti anche con Napoli e Milano. È stato possibile ammirare opere di Jacopo de Barbari, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Fra’ Carnevale, Domenico Veneziano, Sassetta, Mantegna, Perugino, Bramante e infine Raffaello (presente in mostra con un disegno e con la predella della Pala Oddi), formatosi nella cultura urbinata e destinato a diventare uno dei maggiori artisti del Cinquecento. Il Palazzo Ducale di Urbino, alla cui realizzazione parteciparono, sia pure in diversa misura, alcuni degli architetti che “inventarono” il linguaggio rinascimentale, quali Leon Battista Alberti, Luciano Laurana e Francesco di Giorgio Martini (tutti e tre tra i possibili autori delle tavole esposte), è stata la splendida cornice della mostra, contenitore e nello stesso tempo elemento costitutivo della stessa.

² Un’opera in quest’ottica imprescindibile è il libro di Cesare de Seta, *La città europea – Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in epoca moderna e contemporanea*, R.C.S. Libri & Grandi Opere, Milano 1996 e Il Saggiatore, Milano 2010, in particolare il cap. “Ideologia e immagine della città nel Rinascimento”, pagg. 21/59.

2.1 La città ideale di Urbino

La *Città ideale di Urbino*, tempera su tavola di cm 67.5 di altezza per cm 139.5 di larghezza, è una delle immagini simbolo del Rinascimento, un mondo che pone l'uomo e la sua mente ordinatrice al centro dell'universo conosciuto. La sua realizzazione può farsi risalire all'ultimo quarto del XV secolo, in particolare agli anni tra il 1480 e il 1490. L'attribuzione rimane quanto mai incerta: non senza validi argomenti, infatti, la tavola è stata di volta in volta assegnata a Piero della Francesca, a Luciano Laurana, a Francesco di Giorgio Martini, a Giuliano da Sangallo, a un anonimo pittore fiorentino del 1470/1480 e, per ultimo, allo stesso Leon Battista Alberti. Il dipinto rappresenta, in rigorosa prospettiva centrale, la veduta di una piazza articolata intorno a un edificio a pianta circolare, ai cui lati sono ordinatamente disposti, secondo una trama urbana regolare, diversi fabbricati pluripiano (**Fig. 1**).



Fig. 1 – *Veduta di città ideale*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Proprio da qui conviene partire nell'analisi del dipinto, dai margini esterni, dagli edifici disposti ai lati della rotonda centrale, che dovrebbe avere una qualche destinazione pubblica di tipo religioso, a giudicare dalla croce su sfera metallica collocata in cima alla lanterna.

I primi due edifici a destra e a sinistra presentano facciate ben modellate attraverso l'ordinata successione delle strutture verticali e orizzontali portanti o almeno della loro credibile rappresentazione. A sostenere i carichi è in realtà lo spesso muro continuo, tutt'al più alleggerito da piloni e da archi, alla maniera degli acquedotti romani. Gli elementi lapidei collocati sulle facciate (paraste o semicolonne) alludono a una "ipotesi" di struttura intelaiata ante litteram, sottile e leggera, costante aspirazione dell'architettura di tutti i tempi di fronte alla difficile sfida della gravità: non a caso nelle *Sei lezioni americane*, pubblicate postume, Italo Calvino avvia il suo discorso sui sensi con un sorprendente e fascinoso elogio della leggerezza.

Le superfici intonacate perdono in questo caso ogni reale consistenza per coincidere con dei veri e propri vuoti ideali. Gli edifici in primo piano, più che dignitosi nella veste ben curata delle facciate, sono dei veri e propri "trattati architettonici", manuali che contengono esercizi di raffinata architettura, declinata, in chiave tettonica e strutturale, secondo tutte le possibili variazioni sul tema: il primo a sinistra (**Fig.2**) è impostato come gli altri su un gradino che, sebbene modesto, distingue lo spazio pubblico della piazza da quello semipubblico del portico che "svuota" il piano terra; partendo dal basso verso l'alto, dunque, il fabbricato presenta un primo ordine di colonne con alta trabeazione e robusti pilastri angolari, un secondo livello più "pieno" ritmato da paraste, sempre con piloni angolari, e un terzo livello di nuovo alleggerito da un arioso terrazzo coperto, sorretto da esili colonne e pilastri quadrati angolari.

La struttura complessiva dell'edificio appare così snella ed essenziale, da richiamare le architetture di Mies e soprattutto la sua definizione di architettura: «Chiarezza strutturale portata alla

sua espressione esatta».³ In realtà, l'idea che la "verità" in architettura risieda essenzialmente nella sua logica costruttiva aveva già attraversato tutta la trattatistica francese, da Laugier a Viollet-le-Duc, da Choisy a Guadet, giungendo fino a Perret. Ma torniamo ai nostri edifici, certamente destinati a cittadini altolocati o a importanti uffici pubblici.

Il primo sulla destra (**Fig. 3**) è più massiccio, ma rivela anch'esso – in bruno scuro su fondo ocre chiaro – la trama sui muri perimetrali di paraste e architravi, pura ipotesi concettuale di struttura unifilare che, come detto, "annulla" otticamente le superfici murarie intermedie.

Brunelleschi aveva sostanzialmente riproposto nelle sue chiese fiorentine questo modello di articolazione muraria, fino alla perfezione di Cappella Pazzi (**Fig. 4**); toccherà poi a Michelangelo proseguire su quella strada, raggiungendo insuperabili vette espressive, come, ad esempio, nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo (**Fig. 5**), di cui avremo ancora modo di parlare.

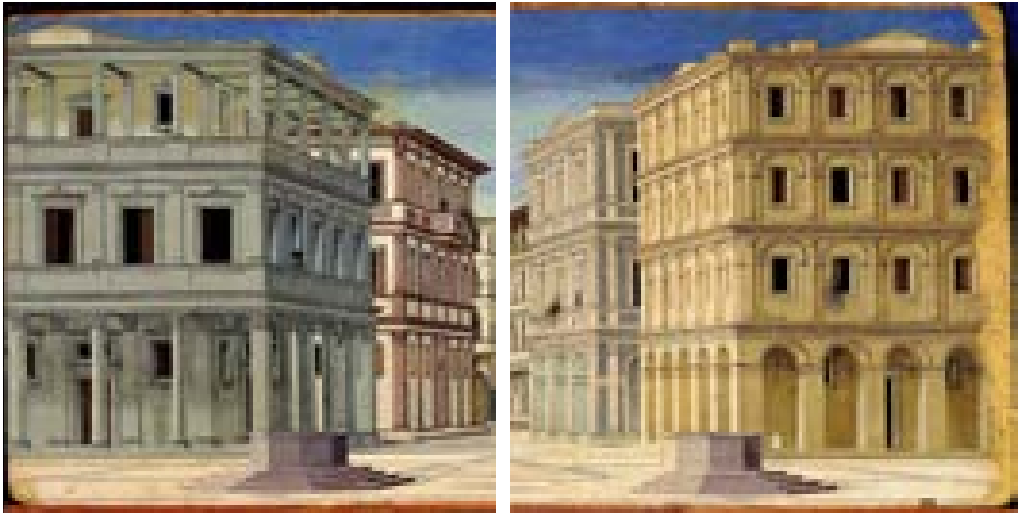


Fig. 2,3 – Tavola di Urbino: dettagli del lato sinistro e destro

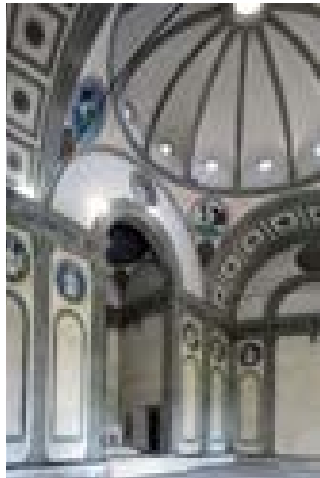


Fig. 4 – Brunelleschi: *Cappella Pazzi*.
Firenze, 1519/34



Fig. 5 – Michelangelo: *Sacrestia nuova in San Lorenzo*. Firenze, 1433/61

³ In W. Blaser, *Mies van der Rohe, Lehre und Schule*, Basel 1977.

Il meccanismo di paraste e trabeazioni si ripete anche nell'ultimo edificio della quinta stradale di sinistra e nel secondo della quinta alla destra del "tempietto" centrale (Fig. 6). Ma in questi due ultimi casi le paraste ortogonali non convergono in un unico pilone angolare, si staccano e arretrano rispetto allo spigolo, lasciando il collegamento tra le facciate affidato alle sole trabeazioni aggettanti: in tal modo, il volume risulta "scomposto" nelle quattro facciate esterne, ossia nelle superfici verticali costituenti, anticipando i canoni più rigorosi di quella scomposizione neoplastica e cubista che secoli più tardi sarà programmaticamente operata da Rietveld, van de Velde, van Doesburg. I rimanenti edifici sono di sapore ancora medievale, con facciate murarie continue, segnate da semplici fasce marcapiano e da tetti a falde inclinate, coperti da tegole e proiettati in forte aggetto sulla facciata, talora con l'ausilio di elaborati mensoloni in legno (Fig. 7).

Il primo edificio a destra merita ancora una precisazione: sebbene apparentemente simile al successivo e a quelli simmetricamente disposti sul lato opposto, esso presenta in facciata, rispetto agli altri fabbricati "strutturati" prima descritti, una logica costruttiva completamente diversa. Costituito da tre piani piuttosto massicci su solido portico di piano terra, è infatti realizzato in modo da far leggere nei prospetti un doppio ordine portante o meglio la sovrapposizione di due ipotesi strutturali virtualmente sfalsate in profondità: in arretrato, piloni con archi a reggere il peso greve dei carichi e, in primo piano, semicolonne con sovrapposta trabeazione con funzione puramente decorativa, nobile ricordo di un originario sistema trilitico rimasto per secoli sostanzialmente immutato nei templi e nei principali edifici civili.

La facciata rappresenta, in realtà, solo un fotogramma di una sequenza molto più lunga, quella che racconta l'estenuante e silenziosa lotta combattuta tra il muro e la colonna.



Fig. 6, 7 – Dettagli degli edifici in secondo piano ai lati del tempietto centrale

All'origine fu forse il tronco in legno appena sbizzato di un albero – quell'albero che con le fronde ripiegate dei suoi rami aveva fornito il primo rudimentale ricovero –, presto sostituito da un più duraturo tronco in pietra: era nata la prima, ancora rigida, colonna. Ma era troppo fragile, esposta

agli urti, agli assestamenti del suolo e alle scosse dei terremoti. Presto perciò prese piede e sopravvento una struttura continua e più resistente, realizzata in conci di pietra via via più maneggevoli o in comodi mattoni crudi in argilla e paglia. Un tale sistema costruttivo, nel garantire la completa chiusura degli spazi fruibili, aveva non solo una buona resistenza in sé, ma era anche dotata, nella sua configurazione planimetrica, di un'aggiuntiva rigidità "per forma" (come avviene per un foglio sottile di carta quando venga opportunamente piegato).

Ma la colonna, sebbene eclissatasi di mala voglia all'interno del muro, aspirava pur sempre a "tornare alla luce": sicché cominciò pian piano e faticosamente a riemergere, prima timidamente, poi in maniera sempre più ardita e sicura. Il tempio di Apollo a Basse (Fig. 8, 9, 10, 11) – attribuito all'inventiva maestria di Ictino – ferma, quasi come in uno scatto fotografico, una tappa fondamentale di questo lungo processo evolutivo: le colonne scanalate della cella, pur proiettate verso l'interno quasi fossero libere e a tutto tondo, sono in realtà semicolonne solidamente ancorate al muro portante con setti di larghezza corrispondente al loro diametro. C'è già, tuttavia, anche una colonna libera: è la prima colonna con capitello corinzio dell'architettura greca e "divide" la cella dall'*aditon* con insolito ingresso a nord, dove pare fosse collocata la statua di Apollo, volta di lato come a cercare la luce (disposizione che nelle sue sistemazioni museali Scarpa ripeterà spesso, proprio con le sculture). Da Delfi a Olimpia, da Atene a Capo Sunio, da Agrigento a Selinunte, a Paestum, le colonne final-

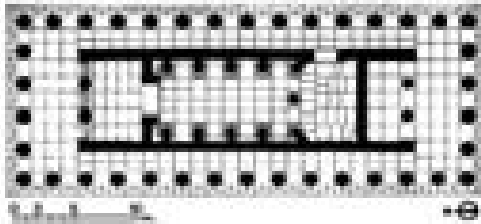


Fig. 8 – Ictino: *Tempio di Apollo a Basse* (420/410 a.C.), pianta

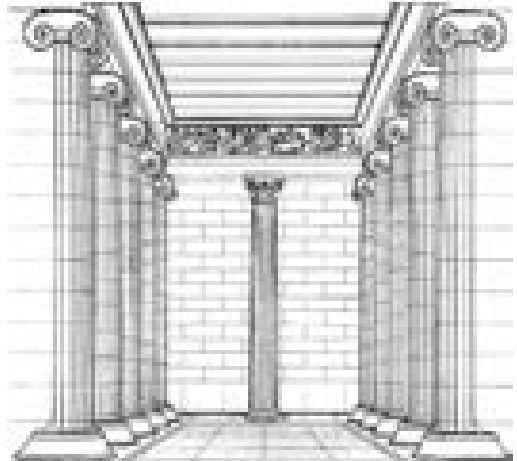


Fig. 9, 10, 11 – *Tempio di Apollo a Basse*: prospettiva e vedute della cella (a destra nel corso di un recente restauro)



mente libere si innalzano in tutto il loro fulgore ad annunciare la gloria del dio, cui il tempio è dedicato. Dirà Goethe con enfasi poetica: «Il colonnato risuona e anche il triglifo, credo addirittura che tutto il tempio canti»⁴ (Fig. 12, 13).

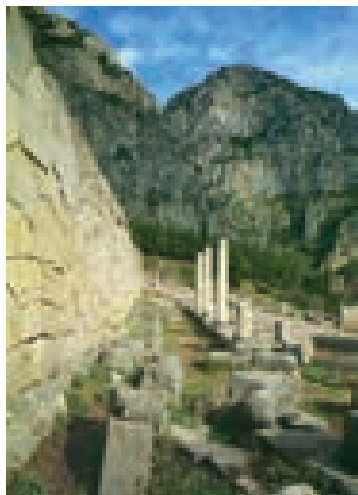


Fig. 12 – Delfi: Portico degli Ateniesi e muro poligonale⁵, 478 a.C.



Fig. 13 – Delfi: Tempio di Apollo, 330 a.C.

Ciclicamente, però, è avvenuto anche il contrario, che la colonna sia stata riassorbita dal muro che pure l'aveva faticosamente generata: quante volte archeologi o restauratori hanno ritrovato, nascoste nello spessore di anonime pareti (sotto forma di elementi recuperati o di spoglio), colonne antiche letteralmente “murate vive”. E tuttavia, sempre, più o meno gradualmente, la colonna è ricomparsa a nuova vita, come la mitica Araba Fenice.

Finché, a complicare il processo, non è comparso un elemento nuovo: l'arco. L'arco era stato praticamente ignorato dai Greci, appena sperimentato dagli Etruschi, ma portato alla piena efficacia e magnificenza dai Romani, rudi strateghi e grandi costruttori. Se la colonna presuppone la trabeazione e la copertura piana, l'arco finì presto per collegarsi naturalmente e strettamente alla volta, che di archi accostati può in fondo ritenersi costituita: entrambi necessitano di robusti piedritti o muri di appoggio che ne assorbano le spinte orizzontali.

Nella storia lunga dell'architettura, a una fase di classica purezza segue sempre una fase di esuberanza manierista e infine barocca, prima di riavviare un nuovo ciclo: il fenomeno era già comparso in Grecia, ma i Romani lo portano a compimento, facendone un uso sistematico e monumentale. Affidano al muro portante continuo (quasi sempre in mattoni a corsi regolari sulle due facce con nucleo interno a getto in *opus caementicium*) il compito di sopportare i carichi e reagire alle spinte, spesso alleggerendolo con piloni e archi di scarico a tutto sesto, e sovrappongono a esso un motivo, ormai semplicemente decorativo, di finte semicolonne e trabeazioni di piano.

⁴ Si tratta dei versi 6447/48 del Faust – Atto II – di Goethe: «Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klinget, /Ich glaube gar, der ganze Tempel singt!». Le parole sono pronunciate dall'astrologo nella scena della sala dei cavalieri. La chiave ardente di Faust ha appena sfiorato il tripode e una nebbia opaca avvolge la sala. Sta per apparire Paride preceduto da una musica soave che risuona ovunque. Poco dopo farà il suo ingresso Elena.

⁵ Il muro poligonale sosteneva la terrazza del tempio di Apollo. Dinanzi ad esso si stendeva uno spazio coperto formato da un basamento con tre gradini in calcare e da una peristasi ionica con otto colonne monolitiche scanalate (in marmo pentelico con basi in marmo pario). Una fila di altrettanti pilastri era anteposta al muro poligonale. Il tetto era in legno. All'interno, su un podio in pietra, erano collocati trofei e bottini conquistati in importanti battaglie navali.

Sommario

1. Premessa	pag.	5
2.1 La città ideale di Urbino	“	6
2.2 La città ideale di Baltimora	“	25
2.3 La città ideale di Berlino	“	42
3. Conclusioni	“	53
Bibliografia	“	54

Finito di stampare
nel mese di marzo 2014 a Napoli
presso le Officine Grafiche
Francesco Giannini S.p.A.

Per circa un secolo, a partire dai primi decenni del Quattrocento, un ridotto gruppo di case regnanti e di famiglie, nobiliari e non, tenacemente attaccate al potere e in continua lotta tra loro, trasformò l'Italia in un campo di scontri cruenti, complotti, alleanze, tradimenti e repentini cambi di schieramento, che nemmeno matrimoni più o meno interessati e imposti dalla ragion di stato riuscivano a moderare. Ma negli stessi anni, un numero ancor più esiguo di artisti, matematici, architetti e studiosi di vario genere, muovendosi incessantemente tra le varie città e le varie corti per venire incontro ai desideri degli illustri mecenati e protettori, dava vita alla fioritura di una nuova splendida cultura e civiltà: il Rinascimento. Tra le corti più raffinate ed attente a promuovere le scienze e le arti, figurava quella di Federico da Mantefeltro a Urbino, crocevia fondamentale di artisti e correnti di pensiero. In questo particolare ambito e sullo sfondo più generale indicato vanno collocate le tavole con vedute di città ideali, rispettivamente conservate a Urbino, Baltimora e Berlino. L'analisi generale e di dettaglio di questi tre dipinti, forse originariamente utilizzati come testate di letti o come pannelli di rivestimento parietale, ha evidenziato rigorose impostazioni prospettiche, contenuti concettuali e simbolici analoghi e una comune atmosfera luministica delle scene rappresentate. Non mancano, però, e sono state puntualmente rilevate, differenze e variazioni sul tema. L'autore o gli autori delle tre tavole restano non precisamente identificabili, né questo era l'obiettivo della presente trattazione: ma risulta evidente una comune radice di metodo e di obiettivi più o meno dichiarati, un sicuro riferimento alla cultura trattatistica rinascimentale, rappresentata in particolare da Leon Battista Alberti, nonché alle teorie logico-matematiche e agli studi di prospettiva e geometria propugnati da Piero della Francesca e da Luca Pacioli. La lettura, che si è tentato di sviluppare e che fa ovviamente riferimento anche a quanto era già stato messo a punto da numerosi studiosi, ha inteso approfondire gli aspetti compositivi e linguistici in chiave architettonica delle tre diverse scene urbane, punti di vista ideali sulla città e sulla cultura rinascimentale, che andava vigorosamente trasformando e riorganizzando il tessuto e il pensiero tardo-medievali.

Saverio Ciarcia è nato a Grottaminarda (AV) nel 1950. Laureatosi in architettura a Napoli nel 1973, è stato borsista dal 1974 al 1976 e, successivamente, dal 1980, ricercatore confermato presso la stessa Facoltà. Dal 1993 al 2001 ha tenuto un corso di Allestimento e Museografia: attualmente insegna Progettazione Architettonica. È autore di numerosi saggi su testi e riviste nazionali ed estere specializzate con particolare riguardo a letture metodologico-linguistiche di architetture storiche e contemporanee.

La sua attività professionale è stata prevalentemente svolta al servizio di enti ed istituzioni pubbliche, per i quali ha svolto numerose ed importanti consulenze progettuali.

Negli ultimi anni si è particolarmente dedicato al recupero ambientale di centri storici e di singoli edifici monumentali e alla progettazione architettonica con particolare riferimento agli aspetti illuminotecnici: dall'illuminazione di spazi interni ed esterni, facciate, giardini e parchi, fino al disegno esecutivo di sostegni per gli apparecchi e alla predisposizione di vere e proprie "scenografie di luce".

Oltre ai vari saggi contenuti in *Treni* (1992) ed in *Divieti - Riflessioni su cosa non fare in Architettura* (1994), tra le sue principali pubblicazioni ricordiamo: *Allestimento Museale - questioni di dettaglio* (1998), dedicato alle problematiche inerenti le strategie espositive ed esecutive degli allestimenti museali, e *Ignazio Gardella - Il padiglione di arte contemporanea di Milano* (2002), omaggio ad uno dei maestri dell'architettura italiana del '900, attraverso l'analisi di una delle sue opere più emblematiche e celebrate nel campo dell'architettura museale. Nel 2012 ha infine pubblicato, sempre su Ignazio Gardella, un libro monografico dal titolo *L'architettura di Ignazio Gardella - Il Pensiero e le opere*.

€ 20,52

