

LO SPAZIO ARCHITETTONICO NEL RINASCIMENTO

Prerequisiti

Conoscere le opere di Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti

Obiettivi

Approfondire la concezione dello spazio in epoca rinascimentale e rilevarne le differenze rispetto a quella di epoca romanica e gotica • Approfondire il concetto del «controllo intellettuale» dello spazio, tipicamente quattrocentesco

In un importante saggio del 1953, *Saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi (1918-2000), storico e critico, riflette su un tema cruciale: il linguaggio dell'architettura. Il libro si apre con un interrogativo di grande interesse: «quale è il difetto caratteristico della trattazione dell'architettura nelle correnti storie dell'arte?». Zevi dà prontamente risposta: «È stato detto ripetutamente: esso consiste nel fatto che gli edifici sono giudicati come fossero delle sculture o delle pitture, cioè esternamente e superficialmente, come puri fenomeni plastici». Lo studioso, dunque, individua nella centralità dello spazio, inteso nella sua tridimensionalità, la caratteristica peculiare del linguaggio dell'architettura e ne dà una puntuale spiegazione: «La mancanza di una soddisfacente storia dell'architettura deriva dalla disabitudine della maggioranza degli uomini di intendere lo spazio, e dall'insuccesso degli storici e dei critici dell'architettura nell'applicare e diffondere un coerente metodo di studio spaziale degli edifici.

Tutti coloro che hanno anche fuggevolmente riflettuto sull'argomento sanno che il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo. La pittura agisce su due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre dimensioni, ma l'uomo ne resta all'esterno, separato, guarda al di fuori le tre dimensioni. L'architettura invece è una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina».

Analizzando le «diverse età dello spazio», e cioè attraversando la storia dell'architettura, Zevi dedica al Quattrocento pagine estremamente significative, che permettono di comprendere i valori innovativi del Rinascimento, «culla della più spregiudicata esperienza moderna».

Qual è l'elemento nuovo che appare immediatamente nell'architettura del Quattrocento, sin dal Brunelleschi? È essenzialmente una riflessione matematica svolta sulla metrica romanica e gotica. Si ricerca un ordine, una legge, una disciplina contro l'incommen-

surabilità, l'infinità e la dispersione dello spazio gotico e la casualità di quello romanico. San Lorenzo e Santo Spirito non si differenzierebbero di molto dalla spazialità di alcune chiese romaniche se non fosse per il fatto che, al di fuori di ogni ragione costruttiva, di ogni rispondenza di campate e volte, esiste in esse una metrica spaziale basata su rapporti matematici elementari. Tutto ciò che va sotto il nome di intellettualismo e di umanesimo quattrocentesco, in termini spaziali, significa questo: quando si entra a San Lorenzo e a Santo Spirito, si *misura*, in pochi secondi di osservazione, tutto lo spazio, se ne possiede facilmente la legge.

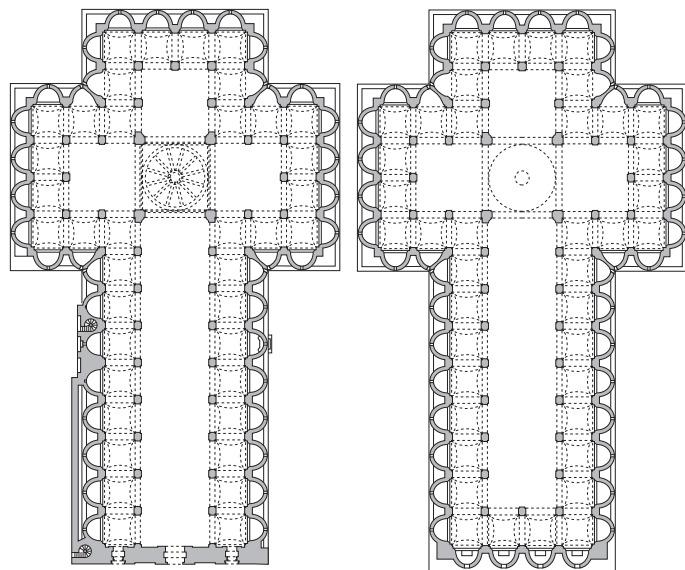
Si tratta di un'innovazione radicale dal punto di vista psicologico e spirituale: finora lo spazio dell'edificio aveva determinato il tempo del cammino dell'uomo, aveva condotto il suo occhio lungo le direttrici volute dall'architetto; con Brunelleschi, per la prima volta, non è più l'edificio che possiede l'uomo, ma è l'uomo che, apprendendo la legge semplice dello spazio, possiede il segreto dell'edificio. Quando si dice medioevo-trascendenza e rinascimento-immanenza, si allude letterariamente al fatto che non siamo più attratti dal ritmo paleocristiano, non più trascinati dalle fughe prospettiche bizantine, non mossi dal lento e ombroso succedersi delle campate romaniche, non più eccitati e tormentati dalla mistica altimetrica e dalla violenza longitudinale del gotico, ma che giriamo in San Lorenzo con la coscienza precisa di stare in casa nostra, in una casa costruita da un architetto non esaltato in rapimenti religiosi, ma ragionante secondo metodi e processi umani che non celano misteri, ma sono presenti con calma e precisione di universale evidenza. Il tempio greco ci dà un equilibrio e una serenità simili, per la sua scala umana, dipendente dal rapporto tra elemento scultoreo e l'uomo; e non è a caso che chi non comprende la Grecia, come Ruskin¹ o Frank Lloyd Wright², si senta ostile anche verso il nostro Rinascimento. Ma la grande conquista del Quattrocento italiano è di portare lo stesso senso che vive nel tempio greco nel campo degli spazi interni, e più precisamente di tradurre in termini di spazio la metrica che nel periodo romanico e gotico era stata eminentemente planimetrica.

Gli osservatori superficiali accusano il Rinascimento di culturalismo³, ma esso è stato invece la culla proprio della più spregiudicata esperienza moderna. La nostra liberale insofferenza verso tutto ciò che, incomprendendo sull'uomo, lo domina e lo opprime, il nostro contemporaneo rifiuto dell'architettura monumenta-

1. Ruskin: John Ruskin (1819-1900), intellettuale inglese, uno dei più influenti critici dell'età vittoriana, si dedica all'architettura e alla pittura.

2. Frank Lloyd Wright: architetto statunitense (1867-1959), uno dei più influenti dell'architettura moderna.

3. culturalismo: presenza eccessiva di motivi eruditi in un'opera d'arte.



← 1 Santo Spirito a Firenze: pianta attuale
 ← 2 Santo Spirito a Firenze: pianta originale

le in quanto tale, la premessa sociale della città dell'uomo, della casa pensata secondo le esigenze materiali, psicologiche e religiose del cittadino moderno: tutto questo nostro atteggiamento immanente, organico, spirituale trova un fondamento nell'architettura del Quattrocento, perché proprio allora si gettano le basi del pensiero moderno in edilizia, secondo il quale è l'uomo che detta legge all'edificio, e non viceversa. Tutto lo sforzo della Rinascenza consiste nell'accentuare il controllo intellettuale dell'uomo sullo spazio architettonico, e noi che, dopo tormentati eclettismi e lunga autocritica, ci troviamo a creare in un'epoca in cui esiste una così profonda unità tra cultura e intuizioni individuali – in cui tra il momento poetico e l'ora della riflessione si pone uno strettissimo legame – ci rivolgiamo alla civiltà del XV secolo proprio perché in essa pensiero ed arte, scienza nuova, poetica e genio trovarono un'integrazione; e il substrato logico, quasi matematico, non si trasformò mai in produzione meccanica, ma preparò la solida base di un vocabolario spaziale comune che, anziché uccidere, spronò e stimolò le espressioni individuali.

Alla luce di questa esigenza intellettuale, è naturale che gli architetti quattrocenteschi revisionassero tutti gli schemi distributivi tradizionali. Misurare lo spazio significò per il Brunelleschi in San Lorenzo costruire secondo rapporti matematici semplici. Ma in Santo Spirito ciò non basta più: l'architetto sente non solo il bisogno di approfondire la metrica in tutta la chiesa, uguagliando il transetto alle navate e prolungando lo schema longitudinale al di là di esso, ma anche l'esigenza di chiudere circolarmente questa metrica spaziale, continuando le navatelle nel vano absidale e, secondo lo schema originale e purtroppo irrealizzato, anche sulla parete d'ingresso. Per controllare interamente lo spazio, per rendere unitaria la concezione architettonica, il Brunelleschi sentì il bisogno di nega-

re al massimo l'asse longitudinale e di creare una circolarità intorno alla cupola. Gli altri elementi originali dell'architettura del Quattrocento si giustificano anzitutto in nome delle stesse istanze spaziali.

È logico che ad una concezione unitaria dello spazio risponda meglio lo schema a pianta centrale che quello longitudinale. Vedemmo che l'intento paleocristiano e bizantino era stato di portare una dinamica perfino negli edifici centrici; ora troviamo esattamente l'inverso, e cioè il programma di controllare razionalmente ogni energia dinamica insita negli assi. Nel Quattro e Cinquecento abbondano e sono preferiti gli edifici a pianta centrale, dal San Sebastiano di Mantova fino ai progetti bramanteschi e michelangiotteschi di San Pietro; negli schemi a croce latina, il braccio lungo si restringe; quando si può, si passa alla croce greca dove i bracci si equilibrano, dove non si arriva ad un centro, ma si parte dal centro sotto la cupola e da lì si distaccano le navate. Le navatelle laterali della basilica cristiana creano penombre, zone indefinite, antitetiche alla nuova esigenza di dominare tutto intellettualmente; ebbene, l'Alberti, a Sant'Andrea di Mantova, elimina le navate minori, crea un solo ambiente allargando la navata centrale e accompagnandola lateralmente con filari di cappelle. Un solo percorso, una sola idea, una sola legge, una sola unità di misura: questa è la volontà, umana ed umanistica, classica e non mai classicistica, dell'architettura del Rinascimento.

Nella trattazione parietale troviamo lo stesso programma. Ogni fattore decorativo di dispersione medievale, a cominciare dal cromatismo, è abolito: la bicromia degli edifici brunelleschiani, a confronto della ricchissima tavolozza pittorica delle superfici trecentesche, fu polemica e tagliente come l'abolizione della decorazione da parte del funzionalismo rispetto all'ornamentazione architettonica dell'Ottocento.

I palazzi medievali presentano superfici grezze in cui le finestre sono fatti casuali, inserite senza ordine compositivo, preferibilmente asimmetriche bucatore riportate in superficie dalla decorazione scultorea delle trifore, affinché non si interrompano i piani cromatici; su questi agiscono poi le linee-forza delle cornici che spezzano i riferimenti verticali e protraggono le visuali verso l'infinito, oltre il volume edilizio. Una concezione del genere era perfettamente coerente con i temi spaziali gotici, ma è ora assolutamente contraria alla cultura del Rinascimento che oppone al desiderio di sfocare le visuali, la perentoria volontà di definire, misurare, stabilire una legge anche per le superfici. Ed ecco, al lato di Palazzo Strozzi che razionalizza ma non rivoluziona l'iconografia medievale, l'Alberti che, per primo, con Palazzo Rucellai, divide e misura la superficie volumetrica con lesene, e la

ritma secondo moduli semplici. Ciò che il Brunelleschi ha operato negli spazi interni, l'Alberti compie nelle superfici.

È l'esecrata decorazione applicata? Certamente, è la decorazione che sarà sfruttata in tutto l'Ottocento, in tutte le «ville all'italiana» dagli Stati Uniti alla Russia; contro di essa si appunteranno gli strali dell'architettura moderna. Ma è una decorazione applicata che,

se negli scopiazzatori diventò inerzia e accademia, rispose nel Quattrocento al tema dello spazio dell'epoca, concluse sulle pareti un'ispirazione realizzata nella costruzione dei vuoti, fu un atto di profonda coerenza e perciò di intima validità culturale ed artistica.

[B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1953]