

VITA PUBBLICA E VITA PRIVATA NEL RINASCIMENTO

**Atti del XX Convegno Internazionale
(Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008)**



**a cura di
Luisa Secchi Tarugi**



Franco Cesati Editore

VITA PUBBLICA E VITA PRIVATA NEL RINASCIMENTO

**Atti del XX Convegno Internazionale
(Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008)**

**a cura di
Luisa Secchi Tarugi**



Franco Cesati Editore

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 978-88-7667-391-7

© 2010, Proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

<http://www.francocesatieditore.com> - email: info@francocesatieditore.com

In copertina: Mantegna, *La camera degli sposi* (particolare con Ludovico II e la moglie Barbara), Mantova, Castello di San Giorgio (1465/1474).

INDICE

| | |
|---|---------|
| Luisa Secchi Tarugi, <i>Premessa del curatore</i> | pag. 11 |
| Hermann Walter, <i>Pregghiera pubblica e preghiera privata – L'intervento di Yehuda Ha-Lewi (1075-1141)</i> | » 13 |
| Jiří Špička, <i>Francesco Petrarca e la soglia ambigua del privato</i> | » 21 |
| Jean-Louis Charlet, <i>Vie privée et vie publique dans la correspondance de Niccolò Perotti</i> | » 31 |
| Marco Petoletti, <i>La corte e il focolare. Politica e affetti nell'epistolario di un umanista di fine Trecento: Giovanni Manzini</i> | » 43 |
| Marco Ballarini, <i>Pubblico e privato in alcune cronache milanesi tra Quattro e Cinquecento</i> | » 55 |
| Piotr Salwa, <i>Il pubblico e il privato secondo Giovanni Sercambi</i> | » 67 |
| Peter G. Bietenholz, <i>La corrispondenza di Erasmo: lettere pubbliche, lettere private e categorie intermedie</i> | » 77 |
| Gilbert Tournoy, <i>Una svolta drammatica nella vita di Juan Luis Vives</i> | » 87 |
| Joanna Pietrzak-Thébault, <i>"[...] E 'l mio cantar e 'l mio scriver in carte": scrittura pubblica, lettura privata ovvero il petrarchismo al femminile. Entro o fuori del modello?</i> | » 95 |
| Eric Haywood, <i>Vita pubblica e vita privata nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro</i> | » 105 |
| Béatrice Charlet-Mesdijan, <i>Vie privée et vie publique dans l'œuvre non épique de T.V. Strozzi</i> | » 121 |
| Paolo Rondinelli, <i>L'uso di proverbi, sentenze e locuzioni proverbiali nella vita privata e nella vita pubblica tra Quattro e Cinquecento</i> | » 133 |

| | |
|---|-------|
| Ludovica Radif, <i>Alessandra Scala dietro la maschera di Elettra</i> | » 149 |
| Yvonne Bellenger, <i>Vie publique, vie privée: Montaigne en voyage</i> | » 161 |
| Lionello Sozzi, <i>Osservazioni sul "retrobottega" di Montaigne</i> | » 173 |
| Isabella Nuovo, <i>Principesse del Rinascimento tra vita pubblica e vita privata</i> | » 181 |
| Alba Ceccarelli Pellegrino, <i>Margherita di Valois tra pubblico e privato. Scritti autobiografici e iconografia familiare</i> | » 197 |
| Amedeo Di Francesco, <i>Mattia Corvino e Beatrice d'Aragona: il trono e il talamo</i> | » 223 |
| Ilana Zinguer, <i>I dialoghi d'amore de Leone Ebreo: vie privée et philosophie de l'amour</i> | » 247 |
| Anna Maranini, <i>La metamorfosi del dolore. Lacrime private e pubbliche virtù (di Filippo Binaschi e Alda Torelli Lunati in particolare)</i> | » 255 |
| Bruno Petey-Girard, <i>Deuil privé, deuil public: Marguerite de Navarre face à la mort de François 1^{er}</i> | » 271 |
| Zoltán Csehy, <i>Vita pubblica e vita privata negli epitaffi di Miklós Istvánffy</i> | » 285 |
| Simone Di Francesco, <i>Vita pubblica e vita privata nel regno di Stefan Batory (1533-1586)</i> | » 295 |
| Arnaud De Vallouit, <i>Philibert de La Mare, Mémoires d'un absent</i> | » 309 |
| Paolo Tanganelli, <i>Delinquenti pubblici e privati nella Celestina: l'utilità del delitto</i> | » 325 |
| Mirosław Lenart, <i>Trattato [...] sopra il modo di fare un compito libro militare di Antonio Possevino. Un'importante fonte per autori di libri indirizzati ai soldati polacchi nel Seicento</i> | » 333 |
| Francesco Tateo, <i>Conviventia: vita pubblica e vita privata nell'etica pontaniana</i> | » 349 |
| Roberto Osculati, <i>Etica personale e vita pubblica: Iacopo Sadoletto (1477-1547) commentatore della Lettera ai Romani 12-13</i> | » 357 |
| Manfred Lentzen, <i>Un trattato sull'educazione cristiana per la vita privata e la vita pubblica: la Regola del governo di cura familiare di Giovanni Dominici</i> | » 373 |
| Myriam Jacquemier, <i>Les cabalistes chrétiens: une école de dignité humaine, d'une spiritualité intime à sa fonction politique</i> | » 387 |

- Giovanni Rossi, *Sulle orme di Aristotele: i trattati 'politici' di Nicolò Vito di Gozze, umanista raguseo* » 407
- Davide Maffi, *Delitto di Stato o intrigo privato? L'affare don Carlos* » 423
- Elisabetta Tortelli, *Frammenti di vita pubblica e privata nel Canzoniere di Giovanni Nesi* » 435
- Eidith Mazeaud Karagiannis, *Vie publique et vie privée sous François I^{er} et Henri II (1538-1559), de L'Institution du Prince de Guillaume Budé aux livres d'emblèmes en français* » 447
- Paolo Pintacuda, *La Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza come espressione di un ideale borghese* » 467
- Andrea Baldissera, *Le Coplas a la muerte de su padre di Jorge Manrique: dimensione privata e immagine pubblica* » 485
- Gaetano Chiappini, *Sapienza e prassi muliebre in La perfecta casada di Fray Luis de León* » 497
- Valerio Nardoni, *Codici e nomenclature tra città e campagna in Fray Antonio de Guevara* » 507
- Stefano Pittaluga, *Inquietudini editoriali di Leon Battista Alberti fra lettori privati e diffusione pubblica* » 515
- Ettore Janulardo, *Tra pubblico e privato: l'architettura della famiglia nei Libri dell'Alberti* » 525
- Elisabetta Di Stefano, *La facciata e la soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato* » 533
- Luciano Patetta, *Carattere, vita privata e ruolo pubblico nelle biografie di artisti e architetti* » 543
- Tina Montone, *Ut speculum non reddit imaginem. Faccende pubbliche e storie private del maestro di Rubens* » 557
- Giuseppe Mazzocchi, *Pubblico e privato nella vita di Velázquez* » 577
- Tobia Patetta, *Vittoria, Sansovino e Tintoretto: scultura e pittura per una pubblica effigie* » 595
- Carole Julien-Manucci, *Vita privata e vita pubblica in seno alla ristrutturazione del Palazzo della Signoria o nei Ragionamenti di Giorgio Vasari* » 613
- Maria Maślanka-Soro, *Tra l'otium e il negotium: ideale umano nello specchio letterario dell'Umanesimo italiano* » 631

| | |
|--|-------|
| Álvaro Alonso, <i>Vida privada y ruptura pública: Juan del Encina y los Duques de Alba</i> | » 645 |
| Anna Laura Puliafito, <i>Il libro tra pubblico e privato. Metafore della produzione intellettuale</i> | » 655 |
| Caterina Squillace e Grażyna Urban-Godziek, <i>L'ambiente intellettuale di corte e universitario nella vita pubblica della Cracovia rinascimentale</i> | » 667 |
| Daniela Mauri, <i>Le Lettere di Isabella Andreini tra pubblico e privato</i> | » 679 |
| Gianluca Masi, <i>Componenti della famiglia Genga alle dipendenze dei Granduchi di Toscana</i> | » 691 |
| Gionata Liboni, <i>Dispute 'pubbliche' nella corrispondenza 'privata': il caso di Sozzino Benzi nel dibattito cosmologico del Cinquecento</i> | » 719 |
| Bruno Lavillatte, <i>Sorcellerie et magie: une rencontre publique et privée de l'occultisme</i> | » 735 |
| Indice dei nomi | » 751 |

ELISABETTA DI STEFANO*

LA FACCIATA E LA SOGLIA. L'ESTETICA DELL'ARCHITETTURA TRA PUBBLICO E PRIVATO

La facciata ha assunto, spesso, nella storia dell'architettura un'importante funzione simbolica: come la finestra e la porta costituisce una *soglia*, un passaggio tra esterno e interno, pubblico e privato. Elemento architettonico anticipato, come un Giano bifronte – il cui nome derivando da *ianua* (porta) sottolinea la *transitorietà* – la facciata, rispetto all'esterno (la strada, la piazza), contribuisce a conformare il carattere dello spazio urbanistico, ma rivela anche indizi significativi sull'interno (tipologia dell'edificio, dimensioni, l'intenzionalità rappresentativa) e, di conseguenza, costituisce una sintesi tra i canoni estetici dell'epoca, le funzioni sociali (edificio, pubblico, privato, sacro) e il gusto personale dell'architetto e del committente.

In diverse epoche storiche la facciata è stata oggetto di un vivace dibattito¹, in quanto è il luogo dove l'idea progettuale dell'architetto può manifestarsi maggiormente, pur nel rispetto di certe regole, per cui un esame di alcuni momenti salienti di questo percorso può fare luce su un particolare aspetto dell'architettura inerente agli 'elementi della transizione'²: la facciata,

* Università di Palermo.

¹ A. Capuano, *Iconologia della facciata nell'architettura italiana. La ricerca teorico-compositiva dal trattato di Vitruvio alla manualistica razionale*, Roma, Gangemi, 1995.

² L. Patetta, *Simbolismo e architettura*, in *Il simbolo dall'antichità al Rinascimento. Persistenza e sviluppi*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1995, pp. 185 e 195. Patetta mette in evidenza il valore simbolico della soglia e della porta come elementi d'ingresso dallo spazio esterno, illimitato, a quello interno e definito della costruzione. Allo stesso modo la scala, che segna il passaggio in senso verticale, innalzandosi verso l'alto o scendendo verso il basso, ha un grande valore simbolico; altrettanto la facciata, soprattutto nelle grandi cattedrali medievali che si stagliano verso il cielo, essa costituisce la *porta coeli*: vi è spesso rappresentato un mondo figurativo complesso, pieno di scene di peccato che, procedendo verso l'alto, cedono il posto a figure della salvezza. Il rosone, che all'esterno appare opaco e scuro, al-

la porta, la finestra, il vestibolo che, costituendo un *limen*, una sorta di sacro confine tra pubblico e privato, aprono interessanti prospettive di indagine sull'evoluzione dell'estetica architettonica dal Rinascimento all'età contemporanea.

La trattatistica classica (Vitruvio) e, in parte, quella classicistica del Rinascimento (Alberti) si occupa del tema del prospetto sotto forma di simmetria, ornamento e decoro. In realtà l'autonomia della facciata si avverte solo nel tardo Rinascimento: Serlio è il primo ad affrontare esplicitamente questo tema che acquisterà maggior pregnanza col diffondersi degli elementi scenici tipici del Barocco. Infatti in questo periodo la facciata si trasforma da monumento pubblico, che separa lo spazio interno della casa (Alberti), o da muro, che incornicia la piazza (Michelangelo³), a quinta dello spazio urbano, dove vengono rappresentate le intenzioni dell'artista. Infine la trattatistica del Settecento e dell'Ottocento dedicherà ampi capitoli alla facciata, animando il dibattito architettonico. Secondo la metafora antropomorfa ampiamente diffusa nella tradizione architettonica⁴, la facciata è la faccia dell'edificio – derivando etimologicamente dal latino *facies* – e le finestre sono gli occhi. Sottili membrane tra interno ed esterno, le finestre, come gli occhi, acquistano un valore simbolico: sono il luogo di transizione tra l'intimità dell'essere e l'esteriorità dell'apparire, di conseguenza la facciata con le sue finestre diviene, come il volto, l'espressione del carattere dell'edificio, ovvero della condizione sociale di chi vi abita. In questa sede ci limiteremo a esaminare il valore este-

l'interno si accende, illuminando la navata di luce bianca o colorata. Secondo le teorie metafisiche medievali, il rosone e le vetrate rappresentano il luogo di transizione tra il cielo e la terra, la soglia attraverso cui Dio si manifesta sotto forma di luce. Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano, Rusconi, 1999⁴; E. Panofsky, *Suger Abate di Saint-Denis*, tr. it. di R. Federici, Palermo, Novecento, 1992.

³ J.S. Ackerman (*The architecture of Michelangelo*, London, Penguin Books, 1986, p. 147) ha messo in risalto l'importanza della facciata nel progetto di Michelangelo per il Campidoglio. Nell'incisione del 1567 con la pianta e la prospettiva della piazza non sono rappresentati i palazzi per intero, ma solamente le facciate e i portici degli edifici. Questo sta a indicare la stretta relazione che Michelangelo vede tra edifici e piazza: le facciate sono come muri di una stanza all'aperto e l'insieme doveva comunicare quella sensazione di unità capace di conferire alla piazza il ruolo di centro monumentale e politico della città.

⁴ Riprendendo il noto paragone tra edificio e corpo, già Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1981, t. I, cap. VII, p. 146) mette in relazione la facciata con la faccia, per cui la porta deve stare in basso e in mezzo come la bocca, da cui passa ogni tipo di alimento, e le finestre, come gli occhi, di qua e di là sempre in numero pari. L'analogia faccia/facciata sarà ampiamente ripresa nel Settecento (Milizia, Quatremère de Quincy, Viollet Le Duc). Nell'*Encyclopédie* (1751) si instaura un parallelismo tra la fisionomia dell'uomo e la facciata: l'una è specchio delle qualità dell'anima e l'altra determina il giudizio sull'interno dell'edificio. A. Capuano, *Iconologia della facciata*; e H.W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

tico e simbolico delle 'soglie' architettoniche nel Rinascimento e, in particolare, nella riflessione di Leon Battista Alberti.

Nel suo *De re aedificatoria*, scritto su commissione di Lionello d'Este con l'intento di rielaborare il *De architectura* vitruviano e offrire ai lettori del suo tempo un testo più fruibile ed elegante⁵, Alberti fonda l'estetica architettonica moderna. Vitruvio aveva individuato tre categorie architettoniche: la *firmitas* ovvero la solidità, l'*utilitas* che in termini moderni potremmo chiamare funzionalità e la *venustas*⁶ cioè l'aspetto estetico, la bellezza. In Vitruvio l'*utilitas* ha un ruolo preponderante la *venustas* e il rapporto tra le due categorie è regolato dal *decor* che deve stabilire le forme ornamentali appropriate ai soggetti, ai luoghi e alle circostanze⁷. Rispetto a Vitruvio Alberti conferisce particolare importanza alla bellezza, senza la quale anche le altre due componenti della triade perdono pregnanza⁸. Tuttavia la dimensione estetica per Alberti non è solo una esperienza privata riservata al rapporto tra edificio e fruitore, ma acquista un valore universale: la *concinntas*⁹, infatti, è "la legge fondamentale e più esatta della natura"¹⁰. Per chiarire questo concetto Al-

⁵ Secondo l'ipotesi di R. Krautheimer (*Alberti and Vitruvius*, in Id., *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1969, pp. 323-32) il *De re aedificatoria* doveva inizialmente essere un commento a Vitruvio, ma il trattato albertiano assunse via via forma autonoma e acquistò una "dimensione letteraria" che mancava nel modello antico. In questo senso il *De re aedificatoria* costituisce un'opera altamente innovativa, costituendo la prima teoria architettonica moderna. H. Günther, *Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio*, in Aa. vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Firenze, Olschki, 1999, p. 43.

⁶ Vitruvio, *De architectura* I,3,2, tr. it. di A. Corso ed E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, p. 33.

⁷ Ivi, VII,4,4.

⁸ Alberti, *L'Architettura*, VI,2, tr. it. con il titolo *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 446: "Quando un'opera pecca in eleganza, il fatto che risponda alla necessità è cosa di scarsissimo peso, e che soddisfi alla comodità non appaga sufficientemente. Inoltre la bellezza è qualità siffatta da contribuire in modo cospicuo alla comodità e perfino alla durata dell'edificio. Giacché nessuno potrà negare di sentirsi più a suo agio abitando tra pareti ornate che tra pareti spoglie [...]. Conviene dunque rivolgere ogni sollecitudine e ogni spesa possibile al fine che l'opera riesca non soltanto funzionale e confortevole, ma soprattutto ben adornata e gradita alla vista". Cfr. E. Battisti, *Ornato e sovrastruttura*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, CentroDi, 1980, pp. 180-182. Sull'estetica di Alberti mi si permetta di rinviare al mio *L'altro sapere. Bello arte e immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.

⁹ Sul significato e sul valore di questa categoria estetica cfr. L. Vagnetti, *Concinntas: riflessioni sul significato di un termine albertiano*, "Studi e documenti di architettura", 2 (1973), pp. 137-61; J. Poeschke, *Zum Begriff der "Concinntas" bei Leon Battista Alberti*, in F. Buttner, C. Lenz, cur., *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München, 1985, pp. 45-50; J. Rykwert, *Concinntas, o la formulazione della bellezza*, in J. Rykwert, A. Engel, cur., *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 300-15; J. König, s. v. *Concinntas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von G. Ueding, Bd. 2, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, coll. 317-35.

¹⁰ Alberti, *L'Architettura*, IX,5, p. 816.

berti rielabora il principio vitruviano della *symmetria*, esemplificato nel famoso *homo bene figuratus*, ma conferisce alla metafora dell'edificio-corpo¹¹ un valore molto più ampio, ponendola a fondamento della sua estetica architettonica. L'armonia riscontrabile nella composizione delle parti del corpo umano viene trasferita al progetto architettonico e successivamente all'intera città, secondo una progressione dalla sfera intima e privata della casa a quella pubblica dello Stato.

Alberti si sofferma a riflettere sul valore estetico e simbolico dei luoghi di transizione; egli sente fortemente il valore della facciata come *limen* tra pubblico e privato; e, a sottolineare la dimensione del passaggio, è significativo che nelle facciate di San Francesco a Rimini e Sant'Andrea a Mantova riprenda il motivo dell'arco trionfale¹². Poiché la bellezza esercita un forte potere sulla collettività¹³, l'architetto interpreta la facciata e il vestibolo alla luce della retorica, la disciplina che nell'antichità aveva maggiormente preso in esame i rapporti col pubblico. Nel discorso l'esordio è particolarmente importante perché deve coinvolgere l'uditorio, allo stesso modo la facciata e il vestibolo hanno lo scopo di attirare l'attenzione, pertanto esigono particolare bellezza e decoro: "La cosa migliore sarà indubbiamente provvedere affinché riescano quanto più possibile decorose quelle parti dell'edificio che più sono a contatto col pubblico o devono riuscire gradite agli ospiti: come è il caso della facciata, del vestibolo etc."¹⁴. È significativo che Cicerone chiarisca la funzione dell'esordio proprio attraverso una metafora architettonica: "Ogni esordio dovrà contenere o il motivo centrale dell'intera causa che sarà trattata o un'introduzione e un avviamento verso di essa o qualcosa che possa servire di ornamento e abbellimento. Però bisogna che, come avviene per i vestiboli e gli ingressi dei palazzi e dei templi, l'esordio della causa sia adeguato all'importanza della causa stessa"¹⁵. Come l'ingresso o il vestibolo, l'esordio costituisce una soglia, segna il passaggio tra il discorso privato e quotidiano e la

¹¹ Per l'*homo bene figuratus* cfr. Vitruvio, *De architectura*, III,1,1-3, tr. it. cit., p. 239; ma anche ivi, I,2,4 (trad. it. cit., p. 29): "Come nel corpo umano la proprietà simmetrica dell'euritmia deriva dalla proporzione fra gomito, piede, palma della mano, dito e altre piccole parti, lo stesso avviene nella realizzazione delle opere". È da Vitruvio che Alberti mutua il raffronto tra architettura e organismo, fondamentale per la sua teoria estetica. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria* prologo, p. 14; III,12, p. 232; III,14, p. 246; VII,5, p. 558; IX,5, p. 810.

¹² Per esame delle facciate di San Francesco, Santa Maria Novella, San Sebastiano e Sant'Andrea da un punto di vista architettonico cfr. R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, Einaudi, 1994², pp. 40-57.

¹³ J. Białostocki, *The power of Beauty: an utopian idea of Leon Battista Alberti*, in Aa. vv., *Studien zur toskanische Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, Prestel Verlag, 1964, pp. 13-19.

¹⁴ Alberti, *L'Architettura*, IX,1, p. 782.

¹⁵ Cicerone, *De oratore*, II,320, in *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976, p. 421.

solennità della parola eloquente. Esercitando una sorta di *captatio benevolentiae* invita l'ascoltatore a interrompere il ritmo frenetico delle azioni, dei dialoghi, dei pensieri e lo induce a fermarsi, ad ascoltare. Come ha sottolineato Marc Fumaroli¹⁶, l'esordio può essere messo in relazione con il frontespizio di un testo che svolge un ruolo determinante nel catturare l'attenzione del lettore. Anche in questo caso la bellezza delle immagini provoca una stasi contemplativa, un momento di transizione che deve invitare alla lettura. La soglia, simbolo del passaggio da una dimensione pubblica a una intima e privata, dal *negotium* all'*otium*, è il luogo in cui l'azione rallenta per cedere il posto a una sensazione di piacere rassereneante. Pertanto, sottolinea Alberti, la bellezza del vestibolo deve provocare una sorta di 'indugio estetico', ovvero uno stato di dubbioso inappagamento: "lo spettatore, pur dopo aver più e più volte riguardato il tutto con ammirazione, non si reputerà ancora soddisfatto di quanto avrà visto senza aver dato un'ultima occhiata nell'allontanarsi"¹⁷. Si consuma così quel momento di transizione tra la stasi contemplativa e il desiderio di nuovi gradevolissimi allettamenti: "Tutto deve accogliere festosamente l'arrivo dell'ospite. Questi, appena varcata la soglia, dovrà rimanere dubbioso se restare dove si trova – per il diletto che ne ritrae – o andare oltre verso altre parti che lo attirano con la loro piacevole eleganza"¹⁸.

In realtà nel palazzo altri ambienti acquistano rilevanza quali luoghi di transizione tra pubblico e privato, come il cortile e la loggia aperta. L'ampio cortile simmetrico era l'elemento più caratteristico del palazzo rinascimentale; aveva, come la loggia, una funzione semipubblica: pur essendo interno al palazzo era il luogo in cui si poteva attendere e incontrare il signore. Con la sua esposizione alla luce e le sue opportunità di comunicazione, il cortile funzionava come una piazza in muratura, in linea con i principi albertiani secondo cui una città non è altro che una grande casa, e una casa è una piccola città¹⁹.

La facciata del palazzo, attraverso simboli, stemmi e ornamenti, manifesta all'esterno lo stato sociale ed economico del proprietario. Nel 1403 Leonardo Bruni inizia il suo *Panegirico della città di Firenze* descrivendone gli edifici, la cui magnificenza era considerata testimonianza e indice delle virtù e delle ricchezze dei suoi cittadini. Le case superbe, le mura turrette, la grandezza delle basiliche, la moltitudine di ville, lo splendore degli ornamenti, secondo Bruni, non solo rendono ragione delle imprese compiute da questa città, ma costituiscono il fondamento e la giustificazione alle sue aspirazioni espansioni-

¹⁶ M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 461-62.

¹⁷ Alberti, *L'Architettura*, IX,9, pp. 850-52.

¹⁸ Ivi, IX,2, p. 792.

¹⁹ D. Kent, *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, tr. it. di M. Peri, Milano, Electa, 2005, p. 299.

stiche²⁰. Il palazzo era sempre stato il luogo in cui veniva riposto l'onore e la fama della stirpe. I signori affidavano il loro prestigio alla realizzazione di programmi di decorazione delle chiese e all'edificazione di palazzi che imprimevano le immagini delle loro famiglie più efficacemente sulla mappa urbana. Costruire era uno strumento di autoaffermazione ed espressione di sé, indice della propria statura culturale, sociale ed economica. Mecenati come Giovanni Rucellai si consideravano i progenitori dei palazzi così come dei loro figli e questa analogia tra *pater* e patrono veniva sottolineata dall'abitudine di antropomorfizzare le costruzioni²¹. Nella sua presentazione degli edifici di Firenze Brunni aveva sviluppato l'analogia tra aspetto fisico della città e qualità dei suoi cittadini, sulla base di un passo di Quintiliano, diffuso nella cultura sia erudita sia popolare fiorentina, in cui si paragona il fondatore della città a un padre e si mettono in relazione le virtù e i difetti della città con quelli dei cittadini²². Per i mecenati patrizi costruire edifici belli e ornati non risponde soltanto alla soddisfazione di un piacere personale, ma è un dovere verso la patria e la famiglia, come testimonia Alberti: "facciamo costruzioni grandi per apparire noi stessi grandi ai posteri" e "siamo soliti adornare le nostre case, sia per onorare la patria e la famiglia, sia per amor di magnificenza – il che nessuno negherà esser dovere di ogni uomo dabbene"²³.

La magnificenza però doveva essere regolata da un rigido senso della misura che traeva origine dal principio dell'*aptum* o *decorum*, a cui Cicerone dedica pagine memorabili sia nel *De Officiis* sia nelle opere retoriche. Tale principio garantiva l'appropriatezza del discorso in relazione all'ambiente, all'uditorio e alle circostanze entro cui veniva pubblicamente pronunziato²⁴. Il concetto passò rapidamente dal sistema retorico a quello delle arti figurative anche per i frequenti esempi artistici adoperati dagli scrittori. Lo stesso Cicerone, infatti, nel *De oratore* si propone di chiarire "quale sia l'edificio innalza-

²⁰ Ivi, p. 283.

²¹ Ivi, p. 285.

²² Ivi, p. 286.

²³ Alberti, *L'Architettura*, IX,1, p. 782.

²⁴ Cicerone, *Orator*, 70-74, tr. it. in *Opere retoriche*, p. 835: "In un discorso, come in ogni circostanza della vita, non c'è nulla di più difficile che saper vedere la cosa che si addice. I Greci chiamano ciò τὸ πρέπον, noi potremmo chiamarlo *decorum*. [...] Non ogni condizione di vita, non ogni grado sociale, non ogni posizione di rilievo, non ogni età, non ogni luogo o circostanza o uditorio richiede il medesimo genere di parole o di concetti, ma bisogna sempre badare in ogni parte del discorso, proprio come in ogni parte della vita, a ciò che si addice: la cosa dipenderà e dall'argomento che trattiamo e dalla persona di chi parla o ascolta". Sulla nozione di *prepon* si veda il fondamentale studio di M. Pohlenz, τὸ πρέπον. *Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, "Nachrichten der Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Philolog.-histor. Kl.", 16 (1933), pp. 53-92 (tr. it. a cura di J. Lundon, "Aevum Antiquum", 10 (1997), pp. 5-57); e U. Mildner, s. v. *Decorum*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von G. Ueding, coll. 423-51.

to dall'oratore"²⁵ e in che modo dovrà essere abbellito, attraverso metafore e traslati; così l'oratore dovrà realizzare "atri decorosi" e "un ingresso luminoso" per introdurre la sua causa²⁶. Ma soprattutto la dottrina dell'*aptum* o *decorum* implica il rispetto del limite, fondendo motivazioni estetiche ed etiche che si ripercuotono pure nella teoria architettonica. Così come per il *perfectus orator* di Cicerone anche per il *perfectus artifex* di Alberti la questione più importante è saper giudicare ciò che conviene²⁷. Applicato all'architettura questo concetto interviene a determinare una gerarchia della bellezza, distribuendo l'ornamentazione in modo adeguato al tipo di costruzione secondo il grado sociale di chi vi abita o delle funzioni che vi saranno svolte. Al vertice di questa scala gerarchica si collocano gli edifici sacri che devono essere sistemati in modo da suscitare un senso di maestà e ammirazione, sempre però nel rispetto della misura e del decoro. Infatti "I sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita. Né è conveniente che nei templi si trovino oggetti atti a distrarre la mente dei fedeli dai pensieri religiosi con gli allettamenti e le lusinghe dei sensi"²⁸. È evidente che la condanna verso un uso scorretto dell'ornamento è morale prima ancora che estetica; ma ancora una volta Alberti raccomanda particolare cura nell'ornamentazione dell'ingresso in modo che i fedeli "entrando vengano colpiti da stupore e da meraviglia alla vista di cose tanto degne, e provino un desiderio incontenibile di esclamare: ciò che vediamo è realmente un luogo degno di Dio!"²⁹. Tra gli edifici profani maggior eleganza spetta a quelli pubblici che sono esposti alla vista di tutti, poiché la bellezza è principalmente un bene destinato a tutta la collettività. Di conseguenza la casa di chi governa la città o esercita le massime cariche civili e amministrative deve essere più elegante e ornata. Mentre la decorazione degli edifici privati, come ad esempio le ville, se da un lato deve essere più modesta, dall'altro può seguire i capricci della fantasia.

Tale gerarchia tipologica nell'ornamentazione degli edifici, già presente in Vitruvio ma sviluppata da Alberti, trova ampia divulgazione con Sebastiano Serlio che vi dedica l'intero VI libro del suo trattato. Spinto da interessi più pratici che teorici, Serlio presenta le possibili soluzioni da adottare a seconda dei diversi casi e suggerisce una gamma di piante alternative con facciate interscambiabili. Pur riprendendo, secondo la tradizione, la nota triade vitruviana (*firmitas, utilitas, venustas*), si sofferma solo sulle ultime due categorie, trasformandole in "commodità" e "decoro". Ancora una volta il *deco-*

²⁵ Cicerone, *De oratore*, III,152, p. 537.

²⁶ Ivi, 50, p. 823.

²⁷ Alberti, *L'Architettura*, IX,10, p. 855: *De re enim aedificatoria laus omnium prima est iudicare bene quid deceat*.

²⁸ Ivi, VII,10, p. 608.

²⁹ Ivi, VII,3, p. 544.

rum diviene il principio estetico fondamentale per regolare l'ornamentazione, infatti, agisce con maggiore rigore nelle facciate delle case in città, in cui, con più rigida aderenza alla norma, bisogna rispettare la maestà che si conviene agli edifici legati al tessuto edilizio, con ornamenti gravi secondo il grado del padrone. Al contrario nelle ville, improntate alla vaghezza, è più tollerata la *licentia* come espressione del singolo committente. Naturalmente anche Serlio presta molta attenzione agli elementi architettonici di transizione come la porta e la finestra; ai suoi disegni si deve la divulgazione della cosiddetta "serliana", la trifora ad arco centrale affiancata da due aperture rettangolari, desunta dai modelli dei complessi termali romani, riesumati da Bramante, Raffaello e Sangallo e nell'*Extraordinario libro* fornisce un'ampia gamma di disegni di porte e portoni bugnati adattabili a varie tipologie di edifici, secondo i gusti estetici degli architetti³⁰.

Tuttavia oggi tale principio del *decorum* che regolava i rapporti tra *firmitas*, *utilitas evenustas*, garantendo che l'edificio fosse adeguatamente solido, confortevole e ornato secondo lo scopo cui era destinato, sembra vacillare sotto i colpi di una crisi che investe la tradizionale triade, sovvertendola con nuovi valori³¹. Lo scopo dell'architettura non è più quello di creare ambienti stabili e convenienti a uno scopo, ma capaci di adeguarsi alle mutevoli situazioni abitative o professionali, dato che si assiste sempre più a un aumento di lavoro svolto, per via telematica, tra le mura domestiche. Anche gli edifici pubblici hanno smarrito la loro configurazione formale, trasformandosi in grandi contenitori ibridi che ospitano al loro interno svariate attività³². Di conseguenza nell'era postmoderna anche la complessità simbolica della soglia, col suo ruolo di confine rituale, sta scomparendo. La soglia presuppone una demarcazione tra ambienti, oggi non vi sono più demarcazioni e connotazioni, gli stessi ambienti sono diventati vani, cioè vuoti, anonimi e riceveranno una caratterizzazione solo *a posteriori* con l'inserimento dei mobili o con lo svolgimento di determinate funzioni. Le finestre e le porte tradizionali, con le ante che si aprono e si chiudono, invitando a comunicare con l'esterno o proteggendo l'intimità domestica, sono scomparse. Oggi ampie vetrate tra-

³⁰ S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1998; sul significato dell'*Extraordinario libro* cfr. M. Carpo, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario libro di Sebastiano Serlio*, Milano, Jaca Book, 1994.

³¹ G. Pigafetta, A. Mastrorilli, *Il declino della firmitas. Fortuna e contraddizioni di una categoria vitruviana*, Firenze, Alinea, 1999. Mi si permetta di rinviare inoltre al mio *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006.

³² Ad esempio il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), progettato nel 1989 da Rem Koolhaas per la città di Karlsruhe, è un edificio complesso e polimorfo, giocato sull'interazione tra le diverse attività: ospita un museo mediale, uno di arte contemporanea, un teatro, una sala conferenza, una biblioteca, attività di ricerca e produzione musicale, video e realtà virtuale; l'obiettivo è quello di amalgamare le aree, creando un laboratorio aperto in cui arte e media elettronici si influenzino a vicenda.

sformano gli edifici in grandi blocchi di superficie speculare che riflette la luce e impedisce a sguardi esterni di penetrare dentro. Anche le porte sono sparite e, gli ambienti, sempre più piccoli, vengono trasformati in *open space*. Persino l'arco cessa di essere un elemento di transizione, di passaggio, ma viene abitato, come accade ne *La Grande Arche* a Parigi, costruita da Johann Otto von Spreckelsen al centro del quartiere de La Défense (1988) e infine la facciata si trasforma talvolta in uno schermo in cui vengono proiettate immagini³³. Nella contemporaneità nuovi valori si impongono: le categorie della continuità e della contiguità, della globalità e della simultaneità hanno determinato la fine di decise relazioni oppositive e di conseguenza hanno segnato la sparizione della simbolicità della soglia come figura tragica dell'*aut-aut*, della scelta, determinando la fine del suo tradizionale significato estetico³⁴.

³³ Nel Zentrum für Kunst und Medientechnologie a Karlsruhe la facciata est si trasforma in uno schermo su cui sono proiettate immagini visibili anche da lontano.

³⁴ Sul valore simbolico della porta e della finestra cfr. E. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino, 2006.