

ANTONIO DELLISANTI EDITORE

A cura di

Antonio Labalestra  
Dario Russo

## MALA TEMPORA CURRUNT

DELLA STORIA, DELL'ARCHITETTURA DELLE BIBLIOTECHE E  
DI LUOGHI INSIGNI, O PER SENTIMENTO O PER LOCUZIONE



a r c h i t e t t u r a

  
caratteri documenti monografie



Collana di Architettura

Volume n. 2

**Direttore della collana:**

Antonio Labalestra

**Comitato scientifico della collana:**

Guglielmo Bilancioni

Gian Paolo Consoli

Giorgio Rocco

Dario Russo

Questo libro è composto in Gill Sans e Rockwell

Grafica di copertina e impaginazione a cura di Studio Antirrhesis

© 2018 A. Labalestra - G. P. Consoli - Dario Russo - ISBN 9788898791408 - alabalestra@hotmail.com

© 2018 Antonio Dellisanti Editore s.r.l. Sede legale: Via E. De Amicis, 127 - 74016 Massafra (TA) - sede operativa: Corso Roma, 64 - 74016 Massafra (TA) tel. +39.099.880.57.61 - [www.antioniodellisantieditore.it](http://www.antioniodellisantieditore.it) - [info@antioniodellisantieditore.it](mailto:info@antioniodellisantieditore.it)

I testi sono sottoposti a referaggio in doppio cieco

In copertina:

LM | 110eLAB, Mala Tempora, 2018



A cura di

**Antonio Labalestra  
Dario Russo**

## MALA TEMPORA CURRUNT

*DELLA STORIA, DELL'ARCHITETTURA DELLE BIBLIOTECHE E  
DI LUOGHI INSIGNI, O PER SENTIMENTO O PER LOCUZIONE*



## Indice

Damnatio memoriae 9 <i>...di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione</i>	Introduzione
Architettura e storia: 15 Vico, Lodoli, Piranesi	G.P. Consoli
La biblioteca ideale tra <i>tòpos</i> e <i>thesaurus</i> 37	A. Labalestra
Mala tempora. 51 Dall'oggetto assoluto al prodotto obsolecente	D. Russo
Architettura e costruzione: 61 la biblioteca Laurenziana a Firenze	A. Labalestra
Un attuale anacronismo. 93 "Progettare biblioteche nel mondo di Google"	D. Russo
La casa dei libri: il carattere fondativo della tipologia. 97 Alcune considerazioni sugli edifici per biblioteche progettati da Jo Coenen	A. Labalestra
Profili biografici degli autori	

*Oltre agli autori che hanno gentilmente voluto contribuire a questo lavoro con un testo d'occasione si desidera ringraziare i tanti che hanno contribuito alla realizzazione di questo testo.*

*Il nostro debito di gratitudine va inoltre a quanti, a vario titolo, hanno contribuito alla redazione di questo volume. In primis all'Associazione Libriamoci di Mottola e in particolare a Mariapaola Nigro, a chi ha supportato il lungo lavoro di stampa – tra tutti Gaetano Romanazzi – a Luisa Misseri che ci ha gentilmente consentito di utilizzare un suo disegno per la copertina e, infine, a chi con meticolosità e precisione si è occupato di dare forma grafica a questo progetto.*

*Un pensiero va al Comune di Visso che nell'ottobre del 2016 è stato devastato da un terribile terremoto. La speranza è che in piccola parte questa pubblicazione contribuisca a serbare il ricordo di ciò che era e di propiziare ciò che sarà di quella comunità ferita, a partire dalla sua biblioteca.*

*Se possedete una biblioteca e un giardino, avete tutto ciò che vi serve.*

*(Marco Tullio Cicerone)*

### **Damnatio memoriae**

#### ***...di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione***

Mentre le squadre di soccorso finiscono il loro grande lavoro di sostegno alle popolazioni colpite dal devastante terremoto che ha colpito l'Italia centrale il 24 agosto 2016, emerge purtroppo un'altra preoccupazione: il destino di centinaia di edifici storici distrutti o danneggiati dal sisma e di un incommensurabile patrimonio culturale.

Il Ministero italiano della Cultura riferisce di almeno 293 siti di interesse nazionale pesantemente danneggiati. Di questi siti almeno 50 risultano gravemente lesi o distrutti. Per la maggior parte si tratta di piccole chiese o palazzi dei borghi o delle frazioni; vere e proprie icone dell'identità culturale dispersa e parcellizzata che spesso rappresentano l'unico elemento di volano della vita quotidiana di questi luoghi. La situazione assume i connotati di una vera e propria emergenza nella misura in cui, i legami tra le comunità locali e il loro patrimonio, travalicano gli aspetti culturali per rappresentare l'unica vera risorsa economica di interi territori. Tra i beni colpiti vi è, infatti, la semplice bellezza rurale dei borghi, gli antichi metodi di costruzione e il patrimonio vivente all'interno delle comunità ma, spesso, anche una delle poche ragioni di resistenza di questi borghi all'abbandono da parte delle nuove generazioni di nativi.

L'intera zona colpita dal sisma è costellata di insediamenti medievali, di borghi e cittadine che, come riportato dal Washington

Post, "sono sempre state congelate nel tempo e la loro incontaminata longevità – a differenza di qualsiasi edificio o opera d'arte specifica – era la loro vera eredità".

I primi interventi di soccorso hanno interessato, tra i centri più danneggiati, quelli più noti come Amatrice, con il museo civico e l'archivio storico, Arquata del Tronto, dove è stata recuperata copia della Sacra Sindone dalla chiesa di San Francesco di Borgo e Accumoli, dove si è lavorato al recupero delle opere e dei beni mobili dalle chiese di Santa Maria delle Misericordie e della Madonna delle Coste.

E' comprensibile che, in prima battuta, le risorse a disposizione delle squadre tecniche siano estremamente ridotte a vantaggio di necessità ben più pressanti.

Tuttavia in questi giorni numerose opere d'arte e beni culturali mobili vengono recuperati, protetti e trasferiti in siti attrezzati e idonei alla loro temporanea conservazione. Ogni bene recuperato è quindi dotato della documentazione tecnica e fotografica che lo riguarda, sia quella preesistente sia quella realizzata nel corso degli interventi di recupero.

Per ogni bene messo in salvo ne rimangono però centinaia in attesa dello stesso trattamento. In più i tempi perché queste opere vengano riascritte ai propri luoghi sono, ad oggi, difficilmente prevedibili, anche e soprattutto in ragione degli ingenti costi necessari per la ricostruzione. Un problema specifico, in questo quadro generale, riguarda i beni librari e le biblioteche che li ospitano e il pericolo della loro perdita definitiva che condannerebbe questi luoghi alla *damnatio memoriae*.

Questa pubblicazione è un lavoro collettaneo e raccoglie alcuni saggi d'occasione, insieme ad una selezione di testi già apparsi in pubblicazioni straniere o in riviste scientifiche e appositamente riadattati, rivisti e aggiornati alla luce della nuova collocazione editoriale. Il tema è quello della memoria, della storia tout court, della sua relazione con le discipline dell'architettura e del design e, infine, con il tipo e il *tópos* della biblioteca, che tutte queste cose sembra tenere insieme.

La raccolta ha l'ambizione, nella sua eterogeneità, di voler sensibilizzare il maggior numero di persone possibili verso questa situazione, ma anche quella di sostenere il ritorno alla fruibilità i beni danneggiati al fine di scongiurare ulteriori danni che, in diversi casi, porterebbero alla perdita definitiva di veri e propri tesori. Il rischio da scongiurare riguarda l'eventualità che questo patrimonio vada perduto e, con esso, anche una grande parte della nostra identità e delle nostre radici.

Nello stesso limbo sono sospesi i manoscritti apocrifi di Giacomo Leopardi originariamente conservati nel Palazzo dei Governatori di Visso in provincia di Macerata.

Visso è un centro montano delle Marche di circa mille abitanti, al confine con l'Umbria e situato nel cuore del Parco Nazionale dei Monti Sibillini. Il passato ricco di storia ha lasciato in questi luoghi la sua impronta nelle mura imponenti, nei balconcini medievali e nelle case, nelle torri, nei palazzetti gentilizi rinascimentali, costituendo un insieme armonioso e per certi aspetti unico, se messo in rapporto con la limitata estensione del centro storico.

Tra il 26 e il 30 di ottobre del 2016 il comune di Visso è stato epicentro di tre scosse sismiche di magnitudo 5.4, 5.9 e 6.5 che hanno prodotto ingenti danni agli edifici del centro storico. Tra questi, nel Palazzo dei Governatori, adiacente la Chiesa di Sant'Agostino oggi quasi completamente rasa al suolo, era allestito il Museo dei manoscritti Leopardiani che ripercorre la vita del celebre poeta nato nella vicina Recanati e a pochi passi era ricavata, in un edificio medioevale, la biblioteca comunale. All'interno del museo era possibile ammirare cinque sonetti, un commento con le relative correzioni che Leopardi fece alle "Rime" di Francesco Petrarca e quattordici lettere scritte tra il 1825 ed il 1831, tutte indirizzate all'editore milanese Antonio Fortunato Stella. Vi erano inoltre esposti 27 manoscritti autografi che nel marzo del 1868, Giovan Battista Gaola Antinori, allora sindaco di Visso, acquistò da Prospero Viani, grande appassionato e collezionista delle opere di Leopardi, il quale, trovandosi in difficoltà economiche e per paura che tutta la sua

ricca collezione di manoscritti potesse andare dispersa, decise di vendere al Comune di Visso a condizione che la conservasse e ne consentisse la consultazione nei luoghi dove la famiglia del poeta usava passare le giornate più calde della stagione estiva. *“Ecco i manoscritti leopardiani, cui Visso conserverà per ornamento suo e per gloria d'Italia [...] Con grave dolore abbandono altrui queste preziose carte mi sarà solo in parte attenuato se passeranno nelle mani di persone che le sappiano pregiare e conservare.”*

Il centro di questa ricca raccolta di opere sono senza dubbio i 6 Idilli: “La sera del giorno festivo”, “Lo spavento notturno”, “La Ricordanza (alla Luna)”, “Il Sogno”, “La Via solitaria” ed il celebre e famoso “L'Infinito”. Insieme agli altri manoscritti originariamente custoditi nel Palazzo dei Governatori, i sonetti sono stati messi in salvo grazie alla solidarietà del Sindaco della città di Bologna che si è offerto di conservarli e custodirli fino a quando non potranno ritornare al loro posto.

Questa pubblicazione dedicata alle biblioteche, ai beni librari e alla minaccia cui sono continuamente sottoposti, nasce grazie alla collaborazione di tante persone che, a vario titolo, hanno voluto contribuirvi con l'ambizione di poter ridurre il tempo dell'esilio di questa raccolta e della fruizione dei testi della vicina biblioteca.

L'auspicio è che questa pubblicazione agevoli, se non il ritorno a casa degli scritti leopardiani, la realizzazione di una biblioteca provvisoria in attesa che sia terminato il restauro degli ambienti che, fino a prima del sisma, erano destinati a questo scopo.

28 novembre 2016

Antonio Labalestra

## Architettura e storia: Vico, Lodoli, Piranesi<sup>1</sup>

Gian Paolo Consoli

Nel tentativo di comprendere il mondo teorico ed artistico, fertile e contraddittorio di Giovambattista Piranesi sono state più volte evocate le figure di Giambattista Vico e Carlo Lodoli. Il primo, a partire da un saggio di Calvesi del 67<sup>2</sup>, è sempre stato citato quale uno dei pensatori che maggiormente lo hanno influenzato, al quale sarebbe debitore della sua ispirazione fantastica ed anche in parte della sua rivalutazione di un passato italiano mitico superiore a quello dei greci; si è poi addirittura più recentemente arrivati ad un tentativo di spiegazione del Campo Marzio interamente basato sul rapporto con la Scienza Nuova vichiana<sup>3</sup>, o addirittura all'affermazione "che le idee di Vico sembrano aver dato forma definitiva alle forme di Piranesi"<sup>4</sup>.

Il padre francescano ugualmente è diventato un riferimento obbligatorio nella bibliografia piranesiana: i rapporti diretti legati all'ambiente dello Scalfarotto e dei Lucchesi a Venezia non hanno impedito ad alcuni di leggere negli scritti polemici dell'architetto un attacco ai principi lodoliani<sup>5</sup>; mentre altrove ci si è interrogati sulla possibilità di considerarlo come "il più brillante ed autorevole degli allievi di Lodoli"<sup>6</sup>.

In entrambi i casi si oscilla da una citazione d'obbligo piuttosto generica ad una considerazione quasi eccessiva della loro importanza evitando quasi sempre di affrontare il problema in modo sistematico, chiarendo affinità e lontananze a partire da un'attenta analisi degli scritti. Inoltre non si è dato il giusto rilievo alla vicinanza, questa sì decisamente provata, tra il filosofo napoletano ed il frate zoccolante veneziano.

Scopo di quest'intervento è proprio cercare di chiarire la consistenza di questa genealogia attraverso le affinità del loro pensiero, innanzi tutto il precoce storicismo. Vale a dire la consapevolezza che la storia non sia univoca ed omogenea, che non esista una sola origine per l'umanità come per l'architettura (non c'è quindi solo la Grecia come sorgente della

1. Questo scritto è la versione italiana del saggio G. P. Consoli, *Architecture and History. Vico, Lodoli, Piranesi*. In: F. Barry, M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, (a cura di), *The Serpent and the Stylus. Essays on G.B. Piranesi*, pp. 195-210, Ann Arbor: Michigan University Press, 2006; nonostante siano diversi i contributi comparsi da allora in particolare su Piranesi, mi sembra che il nucleo del saggio mantenga una sua attualità e sia giusto riproporlo anche in italiano; in particolare su Vico e Piranesi si segnalano gli studi Erika Naginski, in particolare il recente E. Naginski, *Preliminary thoughts on Piranesi and Vico*, in D.Kunze, D. Bertolin, S. Brott (a cura di) *Architecture post mortem*, Farnham, 2013, pp. 179-204; su Lodoli cfr. L. Cellauo, *New evidence on Piranesi's circle in Venice and Rome*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", n. 55, 2011, pp. 279-293. Su Piranesi la bibliografia recente è sterminata si rimanda per tutti a F. Nevola (a cura di) *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori Studi in onore di John Wilton-Ely*, "Studi sul Settecento Romano", n. 32, Roma 2016.

2. Calvesi, *Introduzione*, in H.Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi* edita a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1967, pp.V-XLII.

3. R. J. Aitken, *Il Campo Marzio. Fondation and the Eternal City*, Dissertation, McGill University, Montreal July 1995.

4. J. Antinoro Polizzi – J. Valone, *L'influsso delle idee vichiane nell'ispirazione di Piranesi*, in *Vico e Venezia* a cura di C. De Michelis e G. Pizzamiglio, atti del convegno tenuto a Venezia 21-25 agosto 1978, Firenze 1982, pp. 245-282, p. 268.

5. L'ipotesi che Piranesi nel suo *Parere* eserciti il suo sarcasmo soprattutto sulle idee di Lodoli è stata per la prima volta enunciata nel saggio: E. Kaufmann, *Piranesi, Algarotti and Lodoli. A Controversy in 18th-century Venice*, in "Gazette des Beaux Arts", 97 (1955), pp. 159-175, sulla scia delle considerazioni svolte in R. Wittkower, *Piranesi's "Parere su l'architettura"*, in "Journal of the Courtauld and Warburg Institutes", 2 (1938-39), n. 1, pp. 147-158.

6. J. Rykwert, *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, Milano 1986 (ed. or. Cambridge/MA 1980), p. 377.

civiltà umana); da questa consapevolezza discende la volontà di cercare di ricostruire tutta la complessità della storia dell'uomo, in particolare indagando sulle origini, attraverso quella che Vico chiama la scienza filologica; questo significa anche il rifiuto dell'architettura come arte imitativa e di conseguenza la demolizione del mito della capanna primitiva come genesi naturale dell'arte del costruire. Queste idee credo siano condivise, sia pure in modi ed in campi molto differenti, sia dal filosofo, sia dal frate precettore, sia dall'architetto. Ma fondamentalmente diversi sono altri aspetti del loro pensiero, (si pensi per esempio all'idea dell'architettura come scienza, postulato fondamentale del pensiero lodoliano, ma assolutamente lontana da Piranesi ed anche da Vico), che spesso si è dimenticato di rilevare.

La nostra indagine partirà da un breve accenno ai rapporti provati o supposti tra i tre intellettuali, per poi analizzare in modo molto sommario gli aspetti che ci interessano del pensiero di Vico e del Lodoli; cosa che ci permetterà infine di affrontare un'analisi delle principali opere polemiche di Piranesi volta proprio al chiarimento di questa genealogia.

## I. Elementi di biografia

Sappiamo che il 15 gennaio del 1728 Carlo Lodoli ha scritto una lettera a Giambattista Vico, citata dallo stesso filosofo napoletano nell'aggiunta del 1731 all'Autobiografia: "Qui in Venezia con indicibil applauso corre per le mani dei valentuomini il di lei profondissimo libro de' *Principi di una Scienza d'intorno alla natura delle nazioni*, e più che van leggendo, più entrano in ammirazione e stima per la vostra mente che l'ha composto..." Questo noto scambio epistolare tra il frate ed il filosofo, volto a favorire l'edizione veneziana dei Principi è una delle prime tracce dell'attività di Lodoli e della sua rilevanza culturale nella Venezia di quegli anni. Nella lettera di Antonio Conti allegata alla stessa del Lodoli si legge: "non poteva Vostra Signoria illustrissima ritrovare un corrispondente più versato in ogni genere di studi e più autorevole co' librari di quel che sia

il padre Lodoli, che le offre di far stampare il libro..."<sup>7</sup>.

Nel 1728 quindi il padre è stimato e conosciuto come uomo di cultura ed intellettuale, già promotore insieme a Gian Antico di Porcia della iniziativa delle autobiografie degli uomini illustri<sup>8</sup>. Tra le quali la prima ed unica è proprio quella dello stesso Vico, che era stata pubblicata nel 1725.

Giovambattista Vico era quindi sicuramente in contatto con Lodoli, il quale ne apprezzava l'opera, mentre con Piranesi possiamo soltanto ipotizzare dei rapporti. Il fatto che l'architetto veneziano conoscesse le opere del filosofo risulta abbastanza chiaramente dai suoi scritti, ma è stato anche ipotizzato che durante il suo viaggio a Napoli del 1743 abbia potuto incontrare il filosofo, molto legato a Raimondo di Sangro, per il quale stava lavorando a Napoli Antonio Corradini, amico e sodale di Piranesi<sup>9</sup>. Quest'ipotesi purtroppo non ha nessun sostegno documentario e può essere soltanto rafforzata dall'accettazione dell'esistenza di un comune retroterra massonico, del Sangro, di Lodoli e forse dello stesso Piranesi (simboli massonici tornano spesso nelle incisioni piranesiane). Più facile pensare ad una conoscenza tra Lodoli e Piranesi. Nel secondo volume degli *Elementi di architettura lodoliana*, scritto però oltre vent'anni dopo la morte del francescano, Andrea Memmo riferisce che il francescano "ammetteva tutte quelle eleganti invenzioni de' Greci e de' Romani, che possono vedersi e sussistenti ed incise in molti libri, e particolarmente in quello che ha per titolo *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani...* del cavalier Piranesi, uscito pochi mesi prima ch'egli morisse, e che credo essergli stato mandato in dono dallo stesso autore di lui amico"<sup>10</sup>. D'altra parte è abbastanza naturale che Piranesi lo avesse conosciuto. Alla fine degli anni 30 e nei primi anni 40, Lodoli era già, come abbiamo visto, un personaggio di spicco della cultura veneziana; funzionava la sua particolare scuola filosofico-architettonica che coinvolgeva diversi giovani di famiglie importanti della Serenissima, tra gli altri Foscari, Memmo e lo stesso Foscari, in qualche modo legato a Piranesi: era vicino al salotto del console Smith e soprattutto era conosciuto all'interno dell'ambiente dei

7. Le lettere sono entrambe riportate in G. B. Vico, *Aggiunta fatta dal Vico alla sua autobiografia (1731)*, in Idem, *Autobiografia*, a cura di M. Fubini, Torino 1965, p. 72.

8. Cfr. al riguardo F. Bernabei, *Mito Ragione Architettura: Vico e Lodoli*, in *Vico e Venezia*, Firenze 1982, pp. 236 e sgg.

9. Cfr. al riguardo J. Rykwert, *op.cit.*, p. 449.

10. A. Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana, ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 2<sup>a</sup> ed. accresciuta dall'autore, Zara 1833-34, p.139. La prima edizione pubblicata è del 1786, A. Memmo, *Elementi dell'architettura Lodoliana ossia l'arte del fabbricare con Solidità scientifica e con Eleganza non Capricciosa*, Libri due, Roma 1786; è priva però della seconda parte ritrovata nelle carte di Memmo e pubblicata soltanto a Zara nel 1834. Le citazioni seguenti sono tratte dall'edizione di Zara.

Lucchesi, di Temanza (che pure gli era piuttosto avverso) e dello Scalfarotto. Purtroppo però esistono solo delle lettere di Temanza a Piranesi, mentre manca qualsiasi traccia di un carteggio diretto tra il francescano e l'incisore, come d'altronde qualsiasi altro carteggio di Lodoli.

Il principale divulgatore delle idee lodoliane, Andrea Memmo, arriverà a Roma soltanto dopo la morte di Piranesi, lo cita però sia nel primo che nel secondo volume e si lega anche al figlio Francesco, al quale affiderà il compito di incidere il disegno del Prato della Valle.

Per concludere è molto probabile che Lodoli e Piranesi si conoscessero, ma si devono essere incontrati soltanto a Venezia prima del 40 e forse durante il soggiorno veneziano successivo (44-45)<sup>11</sup>; infatti Lodoli non sembra sia più tornato a Roma dopo il suo soggiorno giovanile nel convento dell'Aracoeli. Certamente però le idee di Lodoli circolavano oltre la sua diretta predicazione, attraverso lettere, discorsi ed anche, forse, appunti delle sue lezioni. Idee che su Piranesi devono aver provocato una forte impressione.

## 2. Giovambattista Vico

Non è possibile naturalmente, né sarebbe qui il caso, tentare di riassumere il pensiero di Vico; ci è utile però comprendere alcuni dei motivi della sua opera. È stato definito come il filosofo delle origini; infatti tutta la sua opera può esser vista come un continuo interrogarsi su questo tema: nel *De ratione* i primi capitoli del processo formativo ed educativo dell'uomo, nel *De antiquissima* i primordi della civiltà latina, nella Scienza Nuova il tempo mitico in cui si genera l'umanità.

Nel *De nostri temporis studiorum ratione*, due elementi già compaiono chiaramente: la tensione pedagogica per una scienza che ricerchi il vero come unione tra ragione e spirito, tra scienze matematiche e scienze umanistiche, nella sua unità; l'importanza delle risorse fantastiche nel ricostruire la conoscenza, l'importanza di ciò che precede l'analitico.

Se quindi l'aspetto scientifico e pedagogico ha potuto interes-

sare Lodoli, più nettamente schierato però per il valore autonomo della scienza, il secondo tema è sicuramente piranesiano. Forse è nel *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda Proemium*, che si presenta una più diretta analogia; in questo testo il filosofo si propone di dimostrare che la lingua latina si presenta molto precocemente ricca di termini dotti, derivati dagli Ioni e dagli etrusci, come d'altronde scrive "l'architettura degli etrusci semplicissima più delle altre, porge grave argomento a pensare questi istruiti nella geometria prima dei Greci"<sup>12</sup>. Si può tentare di ricostruire la filosofia degli antichi latini a partire dai valori delle parole. Una sorta di immaginaria metafisica primordiale latina che deriva da un'analisi etimologico filologica. Qualcosa di simile all'operazione che compie Piranesi nel *De Magnificencia*: come l'etimologie servono a ricostruire attraverso la filologia una mitica primigenia metafisica degli antichi italici, così l'anatomia a cui Piranesi sottopone i rottami dell'antichità serve a ricostruire l'identità dell'architettura romana dell'origine.

La rivalutazione della civiltà latina, anche del Diritto Romano, difeso sia da Vico che da Piranesi, da chi voleva farlo derivare dalle leggi di Atene, fa parte di una complessiva rifondazione della storia dell'umanità che porta a dare nuova importanza alla fantasia ed al mito. In questo contesto l'arte si svincola del tutto dalla sua supposta origine imitativa; la creazione poetica nasce dalla fantasia, che per i latini secondo Vico coincide con la memoria "Memoria significava quella capacità con la quale formiamo le immagini, dai greci detta fantasia, da noi immaginazione. Dove noi diciamo immaginare, i latini dicevano memorare".

Eco di questi temi compare nelle idee lodoliane, nella negazione dell'antromorfismo, del rapporto uomo-edificio e dell'origine mitica dell'arte di costruire: da ciò discende la necessità di ideazione progettuale attraverso un processo immaginativo a partire dai dati di fatto del costruire.

Altro concetto fondamentale del Vico è l'equivalenza tra *verum* e *factum*, "L'aritmetica e la geometria nonché quella loro filiazione che è la meccanica sono nella verità dell'uomo, giacché in

11. Sulla biografia di Piranesi si rimanda agli altri saggi del volume; come riferimento generale cfr. J. Wilton Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, 2<sup>a</sup> ed. London 1988 (1<sup>a</sup> ed. London 1978).

12. G. B. Vico, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli 1953, p. 324.

questi tre campi noi intanto dimostriamo una verità in quanto la facciamo"<sup>13</sup>: la storia è fatta dagli uomini, vi è assoluta identità tra conoscere e fare. E questa idea militante del conoscere è sottesa in tutta la predicazione lodoliana.

Dove Vico e Lodoli divergono è nell'importanza del mito, del senso e passione, della metafora, che danno senso e valore alle cose. Mentre il primo cerca di coniugare il nuovo conoscere con l'antico, Lodoli aderisce pienamente alla nuova scienza di Bacone e Galilei. In questo appare anche il distacco dal suo presunto allievo Piranesi, senz'altro molto più vicino al pensiero mitico del filosofo.

### 3. Carlo Lodoli

Mentre nell'affrontare in modo molto approssimativo il pensiero di Vico ci si è basati sui tanti volumi che il filosofo ha dato alle stampe, per cercare di capire le idee di Lodoli si deve superare l'imbarazzo di doversi servire di fonti di seconda mano; quasi inesistenti sono manoscritti a lui attribuibili; soltanto alcune lettere sparse nelle biblioteche d'Italia e pochi altri manoscritti di scarso interesse<sup>14</sup>. Quasi tutte le sue idee l'abbiamo dedotte da quanto altri ci hanno raccontato di lui, primo fra tutti naturalmente Andrea Memmo ed i suoi *Elementi di architettura lodoliana*, libro particolarissimo in quanto mescola biografia, trattato di architettura, racconto letterario ed altro ancora.

Ma il volume del patrizio veneziano è stato pubblicato oltre vent'anni dopo la morte di Lodoli, più che raccontare i fatti o spiegare il suo pensiero costruisce un mito letterario, apertamente cercando di ricostruire a posteriori la sua opera ed il suo pensiero: "Ho voluto render onore in qualche modo ad un amico mio senz'alcun aiuto altrui né suo, e fu un miracolo della memoria l'aver detto tanto e forse troppo"<sup>15</sup>. Nei vari carteggi di Memmo si chiedono insistentemente a persone che sono stati vicini al francescano notizie, ricordi, aneddoti o apologhi; invano cercherà di rintracciare un antico carteggio nel quale lo stesso Memmo, fresco di incontri con il frate, raccontava il

suo pensiero. Così il libro come poi viene dato alle stampe è una collazione di ricordi lodoliani con la letteratura esistente: grande parte è poi dedicata ad un'analisi censoria degli edifici non molto più efficace di tante altre contemporanee. È possibile, se non necessario dubitare di questo montaggio; nei pochi casi in cui è possibile confrontare le affermazioni di Memmo con prove documentarie si trovano degli errori: due esempi: mentre secondo Memmo il frate diventa commissario di Terrasanta nel 1739, dalla supplica spedita dallo stesso in Vaticano nel 1743, risulta titolare della carica soltanto dal 1742<sup>16</sup>. Negli *Elementi* è più volte ripetuta la ferma intenzione di Lodoli di non pubblicare "Volentieri - si legge che avrebbe detto Lodoli - andrò disponendo per i miei amici meglio che potrò la materia; ma al certo non uscirà da me qualunque scritto, non che stampa per l'universale, quando non me ne trovassi più che costretto".

Altre testimonianze invece sembrano suggerirci che Lodoli avesse intenzione di pubblicare: il 23 agosto del 1741 Bonomo Algarotti scrive al fratello Francesco a Berlino: "Il Lodoli autore di un nuovo Sistema di architettura sta per dare alla luce una furibonda prefazione del suo libro preventivamente alla stampa del medesimo, egli menziona di voi come d'un uomo che per il suo Newtonianesimo illustra questo nostro secolo, avrò attenzione di mandarvela subito uscita, sicuro che vi darà piacere la novità dell'assunto e forse anche dello stile"<sup>17</sup>.

In una lettera del 16 giugno del 1754 pubblicata nelle *Memorie per servire alla storia delle Belle Arti*, citata anche da Memmo<sup>18</sup>, Girolamo Zanetti, dopo aver brevemente illustrato la novità del pensiero lodoliano, scriveva: "...l'uomo costante a tutte le traversie, dopo quattro lustri, condotto a fine il laborioso disegno, ha il suo sistema ridotto in carte, ed è pronto a darlo alla luce...".

Per due volte nel giro di oltre dieci anni, a Venezia ha circolato la voce, quasi la certezza, che Lodoli stesse per pubblicare qualche cosa; probabilmente quindi c'era questa intenzione. L'affermazione di Bonomo così chiara e netta, rivolta a colui che poi diventerà il primo divulgatore delle idee lodo-

di nautica che consiglia di acquistare a Giovanni Antonio Fenaroli a Firenze. Le altre due lettere note non si sono conservate in manoscritto, ma sono state riportate in G. B. Vico, *Aggiunta fatta dal Vico alla sua autobiografia (1731)*, in *Idem, Autobiografia*, a cura di M. Fubini, Torino 1965, p. 72. Inoltre si sono conservati due manoscritti nella biblioteca Marciana, che dimostrano invece gli interessi storico-politici del frate, rivolti allo studio ed alla difesa delle prerogative della Repubblica veneta: il primo (Biblioteca Marciana, Mss. It. VII 414, n. 7809: C. Lodoli, *Estratti dai dispacci presentati ai riformatori dello studio di Padova da Mons. Graziani... in materia di libri proibiti senza data* è rivolto ai Riformatori dello Studio di Padova, ed è la copia di alcuni dispacci cinquecenteschi "in materia di libri proibiti"; Lodoli, censore dei libri che si pubblicavano nella repubblica, cerca nel passato il sostegno per il suo atteggiamento liberale; nelle sette pagine di introduzione a questi dispacci difende infatti l'autonomia di giudizio che i censori di allora riuscivano a mantenere riuscendo a superare "la difficoltà di concertare convenientemente li diritti dell'impero con quelli del sacerdozio (...), con tutta la ragione vien reputato per una delle maggiori, se non la principale di quante possano incontrarsene in tutta l'amministrazione delli governi".

L'altro manoscritto (Biblioteca Marciana di Venezia Ms. It. VII 415, n. 7810, C. Lodoli, copia autografa dei *Ricordi per lo scrivere la Historia della Repubblica di Venezia di questi tempi*, di Agostino Valier; "A sua Eccellenza il signor Carlo Runini Cancelliere e Procuratore di San Marco. Fra Carlo Lodoli dell'Ordine dei Minori Osservanti") è la copia datata 1725 dei *Ricordi* di Agostino Valier che invia a Carlo Runini Cancelliere e procuratore di San Marco. Si tratta di un manoscritto che Lodoli rinviene nella biblioteca di Raimondo Bembo, dove era andato "per compiacere al bel genio dell'III. mo Sig. Marchese Scipione Maffei mio grandissimo amico".

15. A. Memmo, Lettera a Gian Maria Ortes del 22 aprile 1786, Biblioteca Civica Museo Correr di Venezia (da ora in poi BCMCV) Cod. Cicogna 3197-3198 bis: Nella risposta del 29 aprile 1786 Ortes afferma di averlo letto di un fiato e aggiunge che è giusto salvarne la memoria "perché non così facilmente si trova chi li somigli".

16. ASV Segreteria Memoriali 1743, Registro 93, f. 528, Supplica di padre Lodoli del 25 gennaio 1743: "...nell'impiego che esercito dal 1 marzo 1742 di Commissario di Terra Santa per tutto lo stato della Serenissima Repubblica, genuflesso implora dalla Sta Vostra in forma di breve la conferma della sua carica con l'aggiunta di tre anni alli dodici...". Questa supplica è accolta favorevolmente il 26 marzo.

14. Di mano propria di Lodoli sono state rinvenute: la supplica per il rinnovo della carica di Commissario di Terrasanta (vedi nota 14). Solo due lettere: la prima (Accademia dei Concordi di Rovigo, Mss. Conc. 372/31) è spedita da Venezia il 17 dicembre 1725 ad un personaggio eminente il cui nome è purtroppo incomprensibile e riguarda un favore che il corrispondente ha chiesto Lodoli riguardo ad un libro. "Grazie poi del troppo compatimento ch'ella ha per me. Il luogo ch'ella mi augura o che è troppo lontano o troppo vicino (...), certo io di presente non l'ho di mira, mi trovo tanto contento qui a Venezia mia Patria, che niente più (...) allegro, compatito e ben provveduto. M'auguri dunque più tosto l'abilità di poterla servire dove sono. "È quindi molto probabile che la lettera sia indirizzata a Scipione Maffei, che negli stessi anni spingeva Lodoli per un incarico a Torino o a Padova. Molto chiaro risulta quindi dalla risposta l'attaccamento del francescano nei confronti di Venezia e della vita che lì vi conduceva, tanto da rifiutare onori e incarichi pur di non abbandonare la *Dominante*. Un'altra lettera (Biblioteca Nazionale di Firenze, Carteggi Vari 3, 89; Carlo Lodoli a Giovanni Antonio Fenaroli, Venezia 8 settembre 1736) ci illumina sulla sua vastità di interessi e di relazioni; infatti descrive alcuni strumenti e libri

17. Biblioteca Comunale di Treviso Mss.1256B, Lettera di Bonomo Algarotti a Francesco del 23 agosto 1741; Nelle lettere successive di Francesco a Bonomo del 5 settembre e del 13 ottobre, si dichiara impaziente di leggere questa prefazione e felice della menzione che vi si farebbe della sua persona.

18. A.Memmo, *op.cit.*, Tomo I, p. 24.

19. *Ibidem*, Tomo I, p. 86.

liane, sembra sciogliere qualsiasi dubbio. E' molto probabile che Lodoli avesse pronto un manoscritto per la stampa, la prefazione sin dal 1741, il resto dell'esposizione nel 1754; è del tutto lecito ipotizzare che questo scritto si sia perduto insieme alle altre carte di Lodoli, anche se forse ne rimane traccia negli indici ritrovati da Memmo e pubblicati nella seconda edizione degli *Elementi*<sup>19</sup>.

Nonostante queste lacune attraverso il volume di Memmo confrontato con le altre poche fonti (lo Sceriman, il saggio di Algarotti, lo stesso Zanetti etc.) e soprattutto con gli indici autografi che vengono aggiunti al secondo volume del volume di Memmo e pubblicati quindi solo nel 1833 è possibile ricostruire il pensiero di Lodoli, che cercheremo brevemente di riassumere.

Come prima approssimazione possiamo dire che si può definire Lodoli come un rivoluzionario, che ha sottoposto ad una critica radicale l'architettura al fine di arrivare ad una rifondazione complessiva dell'arte di costruire secondo un criterio di verità. Già questa definizione, come vedremo, comunica un'idea fondamentale, spesso equivocata dagli storici dell'architettura; per Lodoli è fondamentale l'idea di verità, non quella di utilità; in altri termini è molto meno *funzionalista* di quanto sia spesso stato dipinto.

Questo lo accomuna a Laugier: uguale nei due scrittori di architettura è la volontà di creare delle regole rispondenti al vero, anche se diverso, o addirittura opposto, è ciò che considerano vero: per Laugier l'origine dell'architettura è la garanzia della sua verità, per Lodoli la verità è intrinseca al costruire stesso, ai suoi materiali.

Nel pensiero di Lodoli vi è da un lato la critica radicale all'architettura esistente "ut eruas et destruas", dall'altro il tentativo di rifonderla secondo nuove regole "ut plantes et aedifices". Ma non si tratta di rifiutare l'ornamento in se stesso, quanto rifiutare l'ornamento falso, quello che rappresenta un materiale immaginario come il legno.

Secondo gli indici che pubblica Memmo il suo trattato si sarebbe dovuto strutturare come un trattato scientifico; prima

nel Discorso Premiale *Sopra l'origine e l'incremento dell'arte di fabbricare l'Esame delle varie ipotesi sulle prime fabbriche erette in diversità di climi e di fisiche combinazioni*". Dopo nel libro I "Esame imparziale e filosofico dei primi conosciuti sistemi, cominciando dall'egizio, etrusco, dorico, ionico, corintio, poi dal composito, ed infine dal francese e dallo spagnolo; Il punto II "Esposizione dei difetti, anzi delitti e delle contraddizioni che vi sono nei cinque ordini: danni e pregiudizi fisici e pratici derivanti da quelli, e la convinzione dimostrativa della loro insussistenza in pietra"<sup>20</sup>.

Due concetti fondamentali: il primo è lo storicismo, l'idea delle diverse origini, che abbiamo visto ripreso in parte dal Vico, ed anche il valore della testimonianza del passato; sappiamo che Lodoli conservava opere d'arte e testimonianze di tutti i periodi del passato, disegni di architetture orientali, libri e memorie sull'architettura, che supplissero al "vuoto di Vitruvio". Questo tipo di architettura ha anche un valore costruttivo: "che l'architettura fra gli Orientali trasse la sua origine dalla pietra; che dagli Egizi comunicassi ai Fenicii, ai Tirreni ed Etruschi, ed erasi condotta l'arte del fabbricare al suo primario oggetto ch'è la solidità e la durata degli edifizii;"<sup>21</sup>. Impossibile non vedere il rapporto con l'architettura della Cloaca Massima e le altre architetture primitive illustrate da Piranesi.

L'altro concetto fondamentale è il rifiuto del sistema degli ordini come sistema naturale derivante dalla capanna primitiva. Le violente parole di Didascalo contro la capanna primitiva, la celebre tirata in cui a partire dall'irrisolvibile contraddizione tra parete e colonna tutta l'architettura viene demolita e rimane solo la "campagna rasa"<sup>22</sup>, derivano proprio dal grado zero dell'architettura predicato dal frate veneziano.

Nel libro III si sarebbe dovuta trattare la parte fondativa della nuova architettura "Sopra la necessità di un nuovo istituto, perché non resti imprigionata l'architettura civile nelle fasi, ne' membri, ne' compositi, e ne' termini stessi architettonici finora usati: come pure sopra la conseguente indispensabilità di ritrovare nuove forme e nuovi termini, inservienti al bisogno, in tutta quella copia che alla possibile estensione sua si ricer-

20. *Ibidem*, Tomo 2, Zara 1834, p. 52.

21. *Ibidem*, Tomo I, p. 34.

22. G.B. Piranesi, *Parere sopra l'architettura*, in *Idem, Osservazioni sopra la lettre de M.Marietteaux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe*, Roma 1765, p. 23: "Osserviamo le pareti d'un edificio si di dentro, che di fuori. Queste in cima terminano con gli architravi, e col resto, che vi va sopra; e sotto questi architravi per lo più vi si dispongono delle colonne semidiametrali, o de' pilastri. Or domando che cosa regge il tetto dell'edificio? Se la parete questa non ha bisogno di architravi: se le colonne, o i pilastri, la parete che vi fa ella? Via scegliete Signor Protopiro, che cosa volete abbattere? Le pareti o i pilastri? Non rispondete? E io distruggerò tutto. Mettete da parte, *Edifizi senza*

pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza volte senza tetti; piazza, piazza, campagna rasa.”

23. A. Memmo, *op.cit.*, Tomo 2, p. 56.

casce.”<sup>23</sup> Non quindi negazione dell’ornamento, quanto invenzione collegata alle proprietà del materiale di nuovi ornamenti. Il trattato prevedeva infatti l’illustrazione di due parti integrali primarie: la solidità architettonica e l’analogia, intesa come proporzione architettonica in genere; poi della la prima parte integrale secondaria, che è il comodo, diviso poi in distribuzione ed economia, e la seconda parte integrale secondaria, che è “l’ornamento in genere, delle determinate proprietà arbitrarie, o convenevoli caratteri che possono introdursi a piacere nelle moli; mea che sempre derivar devono dalla complessa-rettificata-mentale-meccanica scelta della materia tutta che la riguarda”. L’ornamento quindi ha nei confronti del proporzionamento, la stessa importanza che ha il comodo, la funzionalità nei confronti della solidità.

Lo sforzo di strutturare il trattato come un trattato scientifico, porta a qualche difficoltà ed ad una terminologia a volte poco chiara, ma sicuramente l’architettura predicata dal Lodoli non è così spoglia, severa e rigorosa come la vuole una parte della critica, a partire dal suo divulgatore Algarotti. Condannare l’ornamento dei cinque ordini perché falso non significa condannare l’ornamento; al contrario vuol dire voler inventare dei nuovi membri architettonici, quelle che Memmo chiama le sostituzioni, e che Lodoli avrebbe pure provato a disegnare. Alcune parole di Memmo ci chiariscono meglio questo concetto: “E rispetto agli ornati altro non voleva ...che tutti avevano un significato diverso l’uno dall’altro, non si ponessero mai contro la giusta loro collocazione onde meglio si potesse la verità di ciò che esprimere dovevano.”; dall’idea che i membri in pietra non possono imitare il legno ne deriva che “fosse necessario d’inventare dei membri nuovi che contenessero quello ch’esprimesse precisamente, e la diversa materia di cui fosse la fabbrica composta, e l’uffizio del medesimo membro.”<sup>24</sup>; inoltre continua affermando che i membri dei cinque ordini sono assai pochi. “Se di sì pochi caratteri vorremo solo far uso nella nostra orazione, ancorché fosse fondata sul vero, non sarà molto copiosa né armonica.” Proprio a proposito di questa estensione delle possibilità decorative Memmo scrive:

24. *Ibidem*, Tomo I, p. 125.

“Trattandosi di qualche linea in più, credeva il padre Lodoli, che non si dovesse stringere la via alle variazioni, salva sempre la solidità reale ed apparente. Per somiglianti ragioni, ammetteva tutte quelle eleganti invenzioni de’ Greci e de’ Romani, che possono vedersi e sussistenti ed incise in molti libri, e particolarmente in quello che ha per titolo *Della Magnificenza*.”<sup>25</sup>

25. *Ibidem*, Tomo I, p. 145.

Non è possibile adesso soffermarmi ancora sulle idee lodoliane, in particolare sui concetti di funzione e rappresentazione, i quali d’altronde sono già stati approfonditi e chiariti da Joseph Rykwert: Vorrei però ritornare sul concetto di analogia, che mi sembra che venga in parte ripreso da Piranesi: nel secondo indice viene definita come “Analogia è quella proporzionata regolar convenienza delle parti e del tutto, che risulterà nelle fabbriche da stereometriche-aritmetiche teorie combinate colle ragionevoli norme applicabili alla forma e misura delle fasi, de’ membri e de’ fori architettonici”; Vale a dire una regola primaria del comporre l’edificio è la conciliazione tra tutte le parti secondo una logica unitaria coerente, sopra la quale si possono applicare anche ornamenti diversi, purché congrui a questa logica.

Già quindi sono chiari i punti di contatto tra Lodoli e Piranesi, ma, torno a ripetere, non bisogna mai dimenticare cosa li allontani in modo radicale. L’affermazione di Lodoli che è la premessa fondamentale di tutta la sua costruzione teorica, che “l’architettura civile abbia a sussistere a guisa di scienza” non può essere sottoscritta da Piranesi, che è orgoglioso sostenitore della libertà inventiva dell’arte e degli artisti.

#### 4. Giovambattista Piranesi

Estrarre un sistema di pensiero complessivo e coerente dagli scritti di Giovambattista Piranesi è naturalmente impossibile; non si tratta di un pensatore sistematico come Lodoli e Vico; nei suoi scritti troviamo spesso ripetizioni e contraddizioni, ma sembra possibile individuare un nucleo fondamentale sulla scia di quanto si è detto su Lodoli e Vico.

Già per esempio è stata notata il carattere lodoliano di alcune

26. J.Rykwert, *op.cit.*, p. 74.

27. Sulla composizione del testo e sul rapporto tra Piranesi e Ridolfino Venuti cfr. in questo stesso volume il saggio di S. Pasquali; in generale per gli scritti di Piranesi, cfr. G. B. Piranesi, *Polemical works*, (a cura di J. Wilton Ely), Westmead, Farnborough, Hants, England 1972.

28. G. B. Piranesi, *Della Magnificenza ed architettura dei Romani*, Roma 1761, p.cix "imperocché, avendo quegli antichi, nel far le loro capanne, conficcato in terra tanto le forche, quanto i tronchi degli alberi, ed essendo stati seguitati dai popoli di Dori col piantar che questi fecero parimente in terra le colonne senza base, e senza alcun sostentamento; I Corintij all'incontro, come anche i Joni, ed i Toscani vi sottoposero il plinto non essenno a loro paruto in tal modo a proposito né per l'utile, né per l'apparenza; a ciò tanto più fecero, quanto che sapevan ben egli, che quegli antichi abitatori delle foreste dall'aver veduto, che la parte de' tronchi conficcata in terra facilmente si imputridiva, o veniva a profundarsi in più del dovere per la debolezza del terreno, si erano indotti a porvi sotto talora o grosse tavole o pietre (diedero lume al ritrovamento della base e del plinto." F. Algarotti, *Saggio sopra l'architettura*, Bologna 1758, p. 46: "Furono da principio quelle travi fitte immediatamente in terra il che rappresentato ci viene dal dorico senza base. Ma si accorsero ben tosto di due inconvenienti che ne seguivano: e del troppo ficcarsi che facevano dentro terra aggravate dal sovrapposto carico e dall'oltraggio che venivano a ricevere dalla umidità della stessa terra. Per rimediare dunque così all'uno come all'altro inconveniente, vi posero sotto uno o più pezzuoli di tavola..."

delle Carceri (seconda ed. 1761) dove le logiche costruttive dei due materiali legno e pietra, sono del tutto indipendenti; archi, volte, e pilastri seguono le leggi della litologia, mentre tiranti, travi e puntoni quelle della xilologia<sup>26</sup>. È chiaro come già prima del 60 Piranesi riflettesse sul rapporto tra materiale e forma costruttiva a partire dalle idee di Lodoli.

Nel 1761 pubblica quindi il *Della Magnificenza ed architettura de' romani*. Il fine di quest'opera ponderosa ed erudita ricca di citazioni di classici e complessivamente di lettura faticosa, è dichiarato sin dal titolo: affermare la supremazia di Roma e della sua architettura sulle pretese di supremazia greca avanzate da Ramsay e Le Roy, abbondantemente citati, e dello stesso Winckelmann, invece mai nominato, era già stato affrontato da altri intellettuali, ai quali forse lo stesso Piranesi si rivolge per alcune parti del lungo testo<sup>27</sup>; seppure Piranesi non è l'autore di tutto il testo, ne è in qualche modo l'ispiratore: una dotta, noiosa, pesante dissertazione piena di ripetizioni e di plagi (nella descrizione della nascita dell'architettura dalla capanna riprende per esempio in modo quasi letterale le argomentazioni di Algarotti<sup>28</sup>) ma che non perde mai di vista, con insistenza quasi eccessiva il suo scopo: la dimostrazione della superiorità di Roma, soprattutto come luogo dove imparare l'architettura "Destituita pertanto la Grecia della difesa de' monumenti fin qui riferiti, co' quali sembrava ad alcuni ch'elle difendesse le arti come tenute sotto il suo patrocinio, ove si rivolgerà ella, o se qualcuno si trasferirà là per studiare, che gli porrà ella avanti per istruirlo? Non gli mostrerà capitelli; perché toltone quello d'Eretteo non v'è n'è uno da potersi paragonare co' romani: non gli mostrerà colonne; essendo-vene tante più in Roma di qualsivoglia sorta e grandezza: non gli mostrerà statue né bassorilievi; de' quali trovansi in Roma in paragone di quei dei greci un'estrema copia ed eleganza(...) imperocchè ora non andiamo cercando, chi sia stato l'autore di tali opere, se il popolo Greco, o il Romano; ma qual sia il luogo più a proposito per apprendere queste arti, se Roma o la Grecia?"<sup>29</sup>. Non si tratta di stabilire tanto quale sia l'architettura migliore, quanto quale è il luogo dove è possibile appren-

dere meglio l'architettura.

29. G. B. Piranesi, *op.cit.*, p.cxcv.

La dimostrazione è svolta attraverso tre tipi di argomentazioni fondamentali: la prima è di carattere storico: non è vero che i romani erano arretrati rispetto ai greci, anzi in molte cose i toscani - vale a dire gli etruschi antenati dei romani - li sopravanzavano, e la semplicità e povertà della prima architettura romana era un valore, (evidente qui il rapporto con Vico); la seconda è di carattere funzionale, le grandi strutture dei romani, soprattutto cloache, acquedotti e strade lastricate sono creazioni imparagonabili a quelle greche per il loro carattere utilitario e per la loro forma semplicemente costruttiva (qui sia la rivendicazione vichiana sul primato dell'architettura etrusca sia l'importanza attribuita da Lodoli alle prime architetture di estrema semplicità formale sono presenti); la terza è quella che meno ci aspetteremmo da Piranesi: è infatti di tipo rigorista, censorio; l'architettura greca è condannata perché troppo licenziosa, ed ha contagiato con le sue licenze l'architettura romana.

Il commento visivo a questo testo sembra contraddire quest'ultima argomentazione; dopo le prime tavole dedicate all'architettura delle origini nel loro aspetto puramente costruttivo (le sostruzioni del colle capitolino, la Cloaca Massima, gli acquedotti etc.) si passa ad un catalogo ricchissimo di elementi architettonici. Nella tav.VI per esempio compare l'ordine nella sua interezza: le prime tre figure che dominano la tavola sono esempi classici dei tre ordini architettonici: il dorico del teatro di Marcello, lo ionico della Fortuna virile, il corinzio del Pantheon. Ma l'antico non è soltanto questo; del catalogo fanno parte anche esempi eretici, addirittura di base triangolare come la fig.VI da villa Fellonia a Porta Salaria, tortili la V nella cella del s. Crocefisso in San Pietro etc. etc.

Sembra quasi una tavola programmatica: l'antichità romana è plurale, non si tratta allora di brani di un intero perduto, quanto elementi di un formidabile ed infinito catalogo immediatamente utilizzabili come materiali architettonici. Le tavole successive sono l'illustrazione dettagliata di queste infinite possibilità. modanature, brani di colonne, lacerti di trabeazioni,

lapidi, steli, quant'altro; sono l'accumulo di materiali con i quali si può fare l'architettura, a volte confrontati con gli esempi greci. Inoltre alla fine del saggio si trova un invito allo stesso Leroy: «mettasi pure in campo con la benedizione del Cielo, e degli uomini, inventi nuove regole, e nuovi ordini per adornare ed arricchire l'architettura; farà ciò per esso la via più spedita a procacciarsi lode e fama del suo nome»<sup>30</sup>.

30. Ibidem, p.cxcix.

Come si spiega allora la sconcertante critica di stampo razionalista alla presunta licenziosità dei greci? Frasi come questa: «Altrettanto cred'io si allontanerebbe dalla natura, chi, postosi a fabbricare una casa, si supponesse di doverne parare i sostegni, e tutte le altre parti, non già di ornamenti adattati alla natura dell'edificio, ma di quanti ne sapesse inventar l'ingegno, o per meglio dire il capriccio.»<sup>31</sup>. O altrove quando condanna l'architettura greca attraverso l'esempio di San Marco e dei suoi ornamenti «dalle quali può facilmente desumersi quanto sia stato irregolare l'ingegno de' greci nell'architettura, essendosi egli preso a poco a poco la libertà di farvi tutto quello che volevano.»<sup>32</sup>

31. Ibidem, p.cxcix.

32. Ibidem, p.ci.

Da un lato sembra quasi che la radicalità delle argomentazioni del *Della Magnificenza* siano un modo di criticare i suoi nemici rigoristi con le loro stesse armi; nel *Parere* pochi anni più tardi si difende così «Allora un rigorista rimproverava i Romani d'aver corrotta l'architettura de' Greci; ed egli dovette fargli vedere, che i Romani tutt'al contrario, non potendo sanare le piaghe di un'Architettura infetta nella radice, poiché l'avevan abbracciata, avean tentato di mitigarle: Combine lo spirito di quel libro con quel che finora vi ho detto, e poi vedrete se il Piranesi ieri fu di un parere, e oggi è di un altro»<sup>33</sup>. La descrizione della capanna e la critica dei singoli elementi che da essa derivano nel *De Magnificentia* serve in realtà ad introdurre la necessità di un nuovo modo di fare architettura, sulla scia della tabula rasa lodoliana.

33. G. B. Piranesi, *Parere...cit.*, p. 12, in Idem, *Osservazioni sopra la lettre de M. Marietteaux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe*, Roma 1765, p. 12.

D'altro lato è anche vero che in tutti gli scritti di Piranesi insieme alla rivendicazione della libertà nell'invenzione degli ornamenti è sempre presente, un richiamo alla giustezza ed alla congruità degli ornamenti stessi: nel *Della magnificenza*

scrive «né tampoco nell'architettura si possono(...) approvare i lavori che non hanno origine dal vero»<sup>34</sup>; nel *Parere sull'architettura*, il suo scritto più fortemente polemico con i rigoristi, chiarisce questo doppio aspetto: «toglietemi la libertà di variare ognuno a suo talento gli ornamenti, vedrete aperto in pochi dì a tutti il santuario dell'architettura.»<sup>35</sup>. Ma non tutti gli ornamenti sono belli; sono belli solo quelli che si conciliano tra di loro e col tutto, «quelle conciliazioni delle parti col tutto, le quali giudico doversi rinvenire ed osservare non solamente in questi attributi dell'architettura, ma in tutti gli ornamenti co' quali uno si immaginerà di comporla. Il Piranesi ha inteso con que' suoi disegni (...) d'informarci con l'opera»<sup>36</sup>. Questa conciliazione somiglia molto al concetto lodoliano di analogia di cui abbiamo discusso prima, ed è quindi alla base delle particolari architetture inventate dall'architetto.

Così anche nel *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana, premesso alle Diverse Maniere di Adornare i Cammini* nel 1769, insieme all'orgoglio del creatore di un nuovo stile: «Non è l'umano ingegno sì corto e limitato che dar non possa alle opere di architettura nuovi abbellimenti e nuovi garbi, qualora si voglia ad uno studio attento e profondo della natura accoppiare quello altresì degli antichi monumenti.»<sup>37</sup>, si può anche leggere la raccomandazione «Sia l'architetto quanto si vuole bizzarro, ma non deformi l'architettura e ogni membro abbia il suo proprio carattere»<sup>38</sup>.

Siamo quindi arrivati al cuore del pensiero piranesiano; nel *Parere* la critica all'imitazione della capanna primitiva ed agli stessi ordini architettonici assume la stessa radicalità lodoliana «una sola è la maniera dell'Architettura che coltiviamo, quante volte non vogliamo ammettere, che la varietà degli ornamenti non faccia varietà d'ordini, anzi dico meglio: tre sono le maniere dell'architettura che coltiviamo, maniera o ordine, come volete chiamarlo, composto di colonne, ordine composto di pilastri, e ordine composto di una parete continua.»<sup>39</sup> A partire dalle basi costruttive dell'architettura è possibile costruire un nuovo vocabolario, il più possibile vario, ma aderente alla logica dell'edificio stesso. In qualche modo il vocabolario degli

34. G. B. Piranesi, *Della Magnificenza...cit.*, p.xcvii.

35. G. B. Piranesi, *Parere...cit.*, p. 14.

36. Ibidem, p. 15.

37. G. B. Piranesi, *Diverse maniere di adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un i Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, Roma 1769, p. 33; su questo volume cfr.: S. Dixon, *Diverse maniere d'adornare i cammini and chimneypiece design as a vehicle for polemic*, in "Studies in the decorative arts", 1993, v. 1, n. 1, fall, pp. 76-98; R. Battaglia, *Le "diverse maniere d'adornare i cammini..." di Giovanni Battista Piranesi: gusto e cultura antiquaria in "Saggi e memorie di storia dell'arte"*, 1994, n. 19, pp. 191-273.

38. Ibidem, p. 21.

39. G. B. Piranesi, *Parere...cit.*, p. 13.

elementi architettonici piranesiani corrisponde alle sostituzioni dei vecchi membri di cui parlava Lodoli. Le tavole aggiunte al Parere sono già state giustamente lette come esemplificazione di un nuovo linguaggio formale, di assoluta e quasi imbarazzante novità; una volta stabilito che l'architetto può e deve creare nuovi modi, deve soltanto rimanere fedele all'analogia lodoliana, al rapporto tra le parti ed alla loro logica, nell'inventare il linguaggio della nuova architettura.

Ma questo non vuol dire che Piranesi sia un lodoliano convinto afferma infatti: «Che direte, se vi provo, che la severità, la ragione e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'architettura»<sup>40</sup>; ed anche «Che l'Architettura lungi dal volere ornamenti desunti dalle parti necessarie a costruire, e tenere in piedi un edificio, consiste in ornamenti tutti stranieri». Si manifesta qui la distanza dall'idea dell'architettura come scienza; L'invenzione del nuovo linguaggio più che nascere dalle proprietà della materia stessa, come avrebbe voluto Lodoli, parte, come abbiamo visto, dallo studio della natura e da quello degli antichi monumenti: «Chi crede che questi siano esausti, e nulla più siavi da scoprire in essi, s'inganna a gran partito. No che questa vena non è per anche isterilita. Nuovi pezzi escano di giorno in giorno di sotto le rovine, e nuove cose ci presentano ben capaci di secondare, e imbizzarrire l'idee d'un artefice riflessivo e pensante. Roma è certamente la miniera più fertile in questo genere, e non ostante che più nazioni sembrano fare a gara, a chi più possa arricchirsi delle nostre spoglie, le arti avranno qui un soccorso che difficilmente troveranno altrove, la Scuola Romana formata su questi seguirà ad essere la madre del buon gusto, e del perfetto disegno, che è quel distintivo per cui sulle altre signoreggia; e per cui vede nel suo seno unirsi da varie ed opposte contrade tanta fiorita gioventù, che qua viene ad apprendere la perfezione del disegno»<sup>41</sup>.

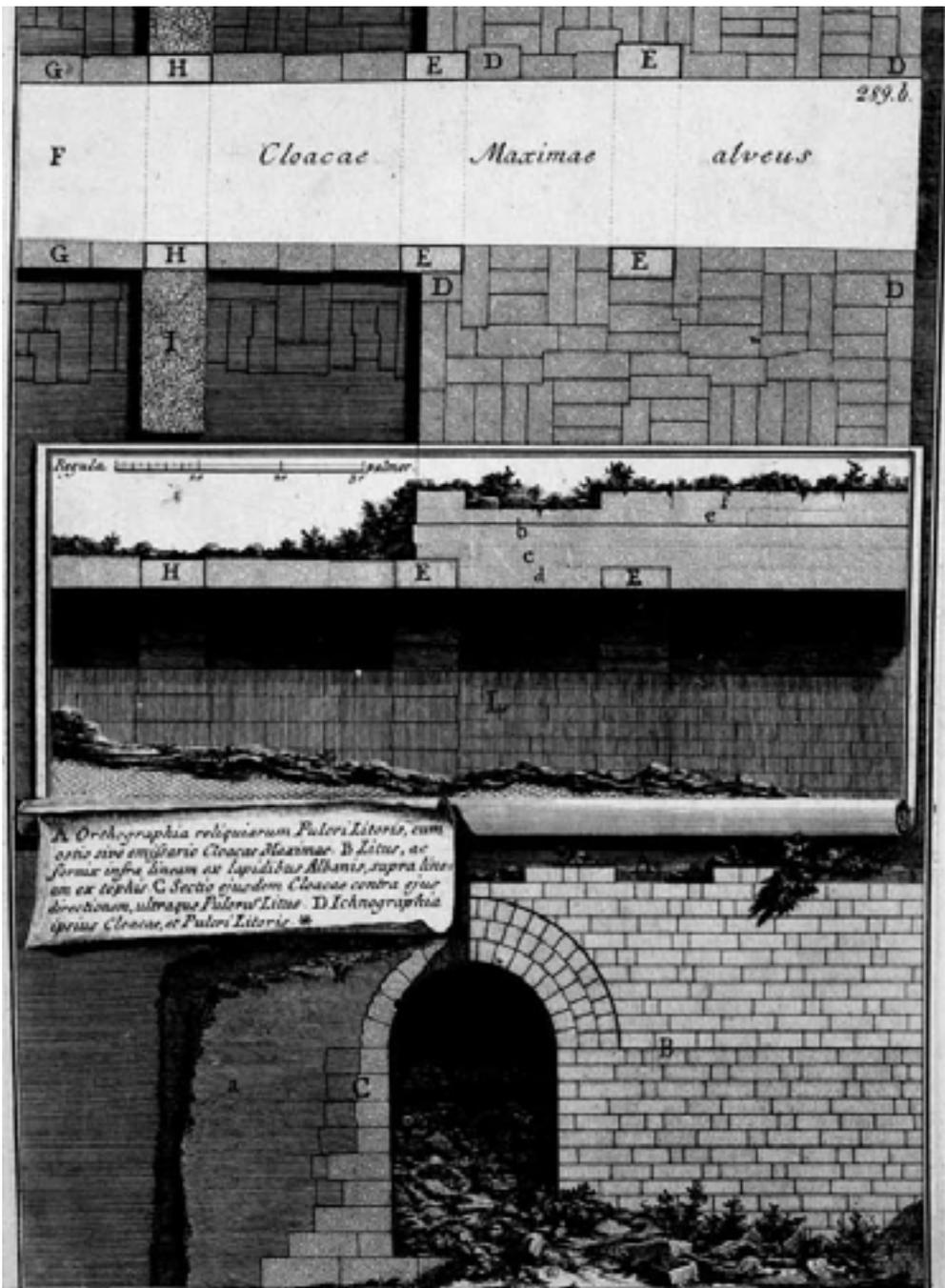
Ed è proprio a Roma, infatti, come Piranesi profetizzava, che la nuova architettura europea si forma.



Giovan Battista Piranesi, frontespizio, incisione, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Roma 1761. Collezione privata.

40. *Ibidem*, p. 10.

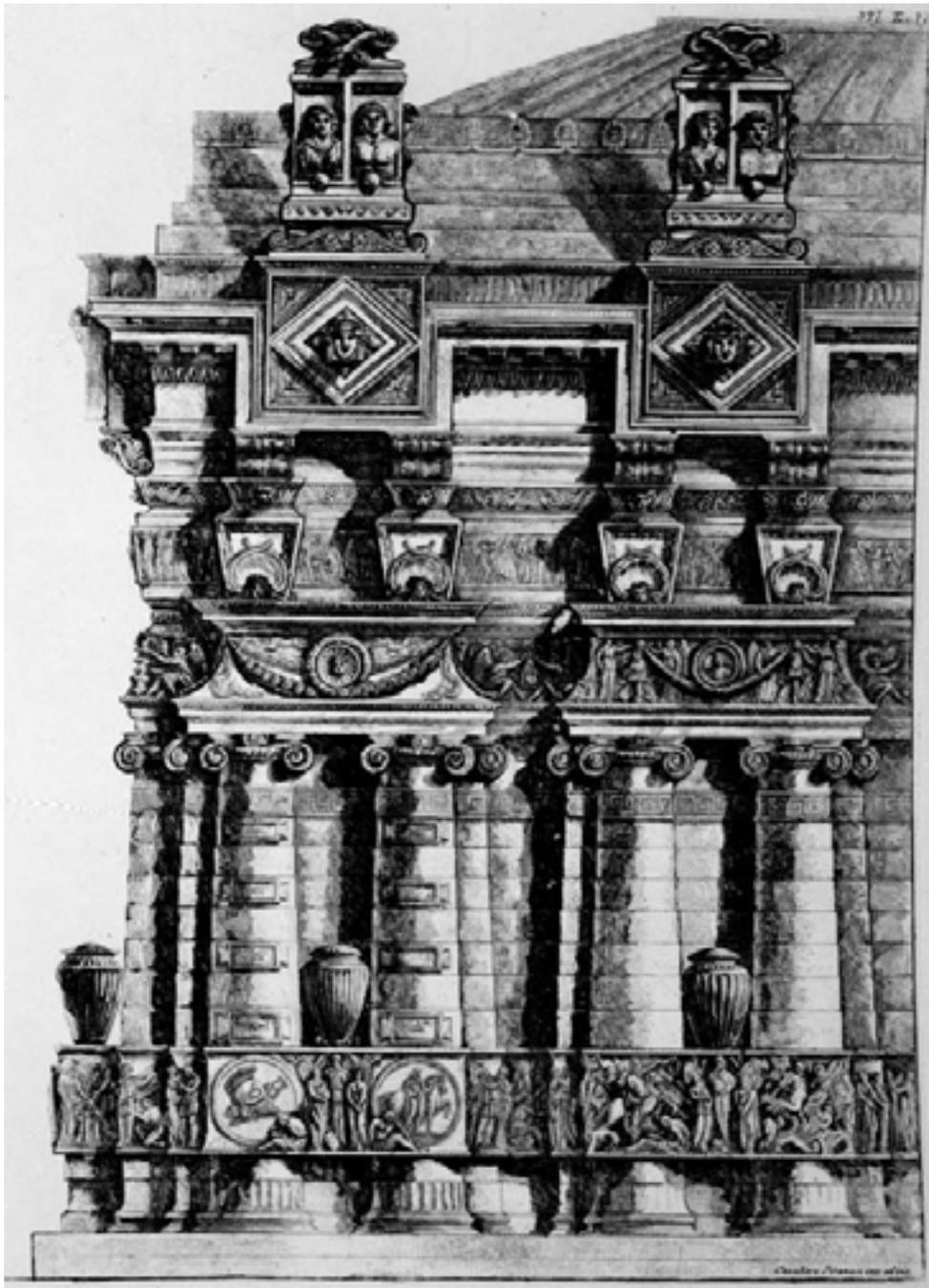
41. G. B. Piranesi, *Diverse maniere... cit.*, p. 33.



Giovan Battista Piranesi, *Orthographia reliquiarum Pulcri Litoris...*, incisione, in *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Roma 1761. Pl. III. collezione privata.



Giovan Battista Piranesi, *Variae in Architectura graecanica rationes*, incisione, in *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Roma 1761. Pl. IV. collezione privata.



Giovan Battista Piranesi, *composizione architettonica immaginaria*, incisione, allegata al *Parere su l'architettura*, 1767. Pl. VI. collezione privata



Giovan Battista Piranesi, *composizione architettonica immaginaria con citazione di Sallustio*, incisione, allegata al *Parere su l'architettura*, 1767. Pl. IX. collezione privata.

## La biblioteca ideale tra *tòpos* e *thesaurus*

Antonio Labalestra

*Poi la voce che avevo udita dal cielo mi parlò di nuovo e disse: «Va', prendi il libro che è aperto in mano all'angelo che sta in piedi sul mare e sulla terra». Io andai dall'angelo, dicendogli di darmi il libretto. Ed egli mi rispose: «Prendilo e divoralo: esso sarà amaro alle tue viscere, ma in bocca ti sarà dolce come miele». Presi il libretto dalla mano dell'angelo e lo divorai; e mi fu dolce in bocca, come miele; ma quando l'ebbi mangiato, le mie viscere sentirono amarezza. Poi mi fu detto: «È necessario che tu profetizzi ancora su molti popoli, nazioni, lingue e re».*

(Apocalisse 10, 8-11)

Ci sono dei luoghi in cui, a dispetto dell'opinione comune, si raccolgono paradossalmente tutte le cose smarrite. Uno di questi è la "biblioteca dei libri segnalati" collocata dal poeta Giovanbattista Marino nel decimo canto dell'Adone all'interno della Casa dell'Arte, nella sfera di Mercurio, dove immagina siano conservati tutti i testi "che si perdon laggiù" nella dimensione terrestre<sup>1</sup>.

In quest'immagine straordinaria non sembra affatto un caso che per primo s'incontri, nello scorrere la lista dei tesori perduti, "la biblioteca di Aristotele" e poi, a seguire, tutta una successione di illustri testi considerati irrimediabilmente smarriti. L'elenco è abbastanza corposo e comprende una serie di preziosi tomi sottratti fatalmente al piacere dei bibliofili: da quelli di alcuni autori presocratici fino alle deche mancanti di Tito Livio e ai quindici libri che si ritengono smarriti da Lucrezio.

Ma se l'idea di Marino di configurare in questo modo una sorta di *paradiso perduto* dei libri può sembrare fantastica, ancora più utopico doveva invece apparire il progetto perseguito dai Tolomei di raccogliere nello stesso luogo - la biblioteca di Alessandria d'Egitto - tutti i libri di tutto il mondo.

Il mito di questo luogo e della sua presunta fine s'intreccia, ormai, con ciò che attiene alla leggenda e, soprattutto, con il



Albrecht Dürer, *San Giovanni che divora il libro*, 1502 (dalla serie *l'Apocalisse*)  
Collezione Istituto Centrale della Grafica, Roma

<sup>1</sup>. Per una ricostruzione delle vicende relative alla biblioteca di Alessandria si faccia riferimento al testo: Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Palermo 1986. Dello stesso autore si veda anche: *Libro e libertà*, Bari 2005, che espone una sequenza interessante di considerazioni sulle biblioteche e sui libri le cui suggestioni sono risultate decisive nella redazione del presente testo.

*terminus ad quem* dell'origine della biblioteca in senso moderno. Questa raccolta di libri, la cui origine storica può essere collocata con buona approssimazione intorno all'inizio del III sec. a.C. diviene, ben presto, un prototipo destinato a durare nei secoli e a influenzare per molto tempo l'immaginario collettivo, oltre che il sistema culturale. In quell'epoca, la città di Alessandria si apprestava, seppur fosse di recente fondazione, a profilarsi come la futura capitale dell'intero Egitto surclassando, in tale primato, Melfi.

Questo repentino sviluppo avviene soprattutto grazie alla prospettiva illuminata della dinastia dei Tolomei, ed in particolare grazie all'impegno Tolomeo I.

Fu proprio da una sua intuizione, quella di saper percepire l'importanza di raccogliere e conservare il sapere scritto e di metterlo a disposizione degli studiosi perché fosse tramandato, che ebbe origine la storica biblioteca di Alessandria.

Per perseguire questo ambizioso progetto, il sovrano decise di avvalersi come fedele bibliotecario, di un noto letterato che era già stato governatore di Atene, Demetrio Falereo.

In realtà, la biblioteca, era solo uno degli strumenti di quest'istituzione ed era ancora strutturata come contenitore per gli innumerevoli supporti in cui erano riposti i trattati greci ritenuti utili alla formazione delle future classi dirigenti. Falereo fece però molto di più, arrivando a predisporre un centro culturale dedicato alle Muse e costituendo, di fatto, un istituto di ricerche rivolto alle scienze e alla filologia.

Il processo didattico, in quest'ambito, era ancora concepito sulla scorta dell'efficace modello delle scuole filosofiche greche, come nell'*Akademia* di Platone, nel *Kepon* di Epicureo e soprattutto nel *Lykeion* di Atene organizzato da Aristotele, in cui gli insegnamenti e il *pathos* didattico venivano elargiti tra i *Peripatos*, spazi esterni ove i maestri esponevano il loro sapere passeggiando all'aperto e gli *Oikos*, le sale interne.

Tanto ad Alessandria, quanto in precedenza in Grecia, dunque, le biblioteche continuavano a rappresentare semplicemente il luogo fisico ove erano riposti, avvolti in rotoli o incisi su tavo-

lette di varia natura, i testi.

Del resto guardando l'etimologia, sia greca del termine *bybiotheke* sia latina, nella declinazione di *bibliotheca* coniato dal grammatico Festo nel II sec. d.c., abbiamo il conforto che tale supposizione abbia un certo grado d'attendibilità.

D'altronde, nelle varie cronache del tempo, sia nelle descrizioni del sontuoso Palazzo dei Tolomei sia in quelle del *Museion*, non compare che qualche veloce riferimento a questo spazio, riprova del fatto che non avesse alcuna velleità di rappresentanza e tanto meno una funzione diversa da quella di semplice magazzino, a differenza dei relativi *Peripatos*, dell'*Exedra* e degli *Oikos* copiosamente raffigurati nelle descrizioni coeve.

Scorrendo a ritroso la successione delle biblioteche della storia è facile constatare quanto, la dimensione tipologica delle biblioteche, non fosse precedentemente molto diversa, seppur si rilevano casi di eccezionale valore architettonico, come la biblioteca eretta in età traiana ad Efeso, monumento sepolcrale in onore di Gaio Giulio Celso Polemaeno.

Più comunemente, in quest'ambito storico, la conservazione del sapere era demandata a privati cultori oppure a istituzioni sacre; accadeva di consueto, infatti, che i templi disponessero di un certo numero di testi, donati come offerta votiva dei rispettivi autori.

In ogni caso, la scarsa circolazione dei testi doveva essere imputabile alla difficoltà insita nella loro riproduzione e, soprattutto, all'elevato costo dei materiali dei supporti: tradizionalmente tavolette di cera e pergamene. Questo almeno fino all'introduzione dei fogli di papiro che rivoluzioneranno il sistema di diffusione e circolazione dei manoscritti.

A questo proposito, se si volesse ascrivere un primato rispetto all'organizzazione di un primo sistema divulgativo, questo andrebbe con ogni probabilità ad Aristotele, artefice di una delle prime raccolte di testi finalizzata alla conservazione e alla trasmissione del sapere. Egli mise a disposizione dei suoi allievi il proprio patrimonio librario, preoccupandosi che fosse così anche dopo la sua morte.

Perché ciò avvenisse lo lasciò in eredità ad uno dei suoi



La facciata della biblioteca di Celso ad Efeso.

discenti, Teofrasto. E proprio grazie a Teofrasto, attraverso alcune vicende controverse, tale patrimonio pare sia arrivato, con Demetrio Falereo, ad influenzare l'organizzazione della biblioteca alessandrina. Uno spazio i cui "depositi" di manoscritti sembra trabocassero già al tempo di Cleopatra raccogliendo, secondo alcune cronache, settecentomila unità tra rotoli, pergamene e tavolette.

La forma odierna che associamo al concetto di libro dov'è vedere la luce, invece, molti secoli dopo, nell'era cristiana, in cui avvenne la comparsa dei primi "codici" che daranno grande impulso alla diffusione delle biblioteche religiose.

Queste, durante i periodi più bui della storia come quelli magistralmente descritti da Eco ne *Il nome della rosa*<sup>2</sup>, rappresenteranno una sorta di microcosmo utile nel celare alcuni testi scomodi ma, soprattutto, per sottrarne altri all'oblio della memoria.

Un oblio cui, secoli dopo, Aldo Manuzio cercherà di strappare, con l'utilizzo di tecniche moderne, la letteratura e la filosofia classica proponendo una collana di volumi in cui, i testi fondamentali dell'umanesimo ed in particolare le opere provenienti dal mondo greco, fossero riscoperti e attualizzati.

Oltre ogni innovazione tecnica prevale, tuttavia, il progetto culturale di Manuzio che, grazie anche alla sua abilità imprenditoriale, segnerà il confine tra l'antica stamperia e la moderna casa editrice.

Il suo sforzo culminò con la fondazione dell'Accademia Aldina e finì con il rimpinguare gli scaffali della biblioteca marciana di Venezia con innumerevoli volumi. Su tutti vale la pena di ricordare l'*Hypnerotomachia Poliphili* del domenicano Francesco Colonna, che rimane tutt'oggi un volume tra i più intriganti e pregiati dell'intero umanesimo italiano, un vertice della produzione aldina: si tratta di un in-folio composto da 234 carte in cui vengono ospitate ben 172 xilografie.

Ma la storia delle raccolte librarie è molto più vasta e complessa da meritare una trattazione più esauriente, poco consona all'economia di questo testo e soprattutto alle corde di chi scrive;

specie nella misura in cui racconta della stirpe umana posseduta dal demone del sapere, delle implicazioni politiche e storiche che contribuiscono, in certi periodi storici e in certi luoghi, a tenere insieme contingenze utili alla costituzione di tali tesori e, soprattutto, alla volontà di pochi cultori del sapere: per primo, con buona probabilità, il re Shulgi che in linea con tradizione culturale mesopotamica aveva fondato, già nel 2100 a.C., le biblioteche di Nippur ed Ur intimando: "in eterno la Casa delle tavolette andrà preservata, in eterno la Casa del Sapere dovrà rimanere aperta".

Se come abbiamo visto, almeno fino alla vicenda della biblioteca Tolemaica, potremmo liquidare il *tòpos* della biblioteca con l'espressione di "magazzino del sapere", parallelamente e senza soluzione di continuità per fattori stimolanti e per la linea di sviluppo, andrebbe almeno citata la dimensione più intima e raccolta della *biblioteca privata* che trova altrettanta copiosa diffusione rimanendo però legata a doppio filo alle vicende autobiografiche del suo artefice.

Veri e propri luoghi dell'osmosi, come nella pacificata immagine di San Girolamo nel dipinto di Antonello da Messina, ideale scrigno per la conoscenza, come nello studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, o vero e proprio spazio metafisico come nella tela di Vermeer raffigurante un pittore nel suo studio. Ma anche luogo in cui coltivare le proprie morbide ossessioni sin a varcare il limite della pazzia, come avviene al Don Chisciotte del Cervantes.

Questi esempi, insieme a molti altri che, volendo, ci si potrebbe interessare a cercare, rappresentano un'epistemologia di luoghi privati entro la cui intimità, il bibliofilo, consuma il proprio rapporto con il bene librario anche nella sua consistenza fisica e fino al limite del patologico.

A differenza dei fattori antropologici, i quali non presentano evidentemente aspetti tangibili, la letteratura e il sapere richiedono, infatti, quale condizione necessaria alla loro comunicabilità, una forma materiale<sup>3</sup>.

Già Platone si occupa di tale questione attribuendo, nel Fedro,

2. Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano 1980. Risulterà certamente facile al lettore riscontrare in tutto il presente testo un frequente riferimento alla produzione letteraria e saggistica di U. Eco che rappresenta, per chi scrive, un costante punto di riferimento nella quotidiana riflessione sui temi della bibliofilia e delle sue implicite ricadute nell'ambito del linguaggio.

3. A questo proposito cfr. "Ospitare il libro": progetti di Jo Coenen in mostra alla AAM di Milano, in *L'Industria delle Costruzioni*, 2004, pagg. 82/87, n.°378, luglio-agosto, EdilStampa Srl Editore, Roma. Il testo è riedito in versione aggiornata ed ampliata in questo stesso volume con il titolo: *La casa dei libri: il carattere fondativo della tipologia. Alcune considerazioni sugli edifici per biblioteche progettati da Jo Coenen*.



Aldo Manuzio, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.



Antonello da Messina, *San Geronimo nello studio*, 1474-1475, National Gallery, Londra.



Jan Vermeer, *Lo studio dell'artista*, 1665-1666, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Gustave Doré, *Don Chisciotte nella sua libreria*, 1863.

l'invenzione del *Phàrmakon*, del discorso scritto, a Teuht con l'egida della divina *Mnemosyne*, chiamando così in causa la dimensione fisica del sapere che evolve, seguendo un tracciato d'immanenza, attraverso le tecniche e gli strumenti che la scrittura richiede.

Per Platone la scrittura, come ogni *tèchne* è dunque insieme un farmaco, un corroborante della memoria, ed un veleno che indurrebbe inevitabilmente la morte della parola parlata.

Quasi polemicamente contro questa tradizione di fonologocentrismo, che si dipanerebbe dallo stesso Platone fino almeno ad Husserl, si pone invece il percorso che riconosce la precedenza della scrittura e che, sembra essere, alla base della teoria decostruttivista di Derrida.

In tale prospettiva, sarebbe addirittura la scrittura, la traccia o gramma, a costruire il luogo, il supplemento in cui la genesi e la struttura si danno originariamente. Ove cioè si colloca quell'origine che, senza essere prodotta dal nulla, è a sua volta produttrice di senso.

Del resto non va trascurato quanto, tanto la nozione di opera quanto quella di testo, affondino le proprie radici etimologiche entro termini legati alla tangibilità della consistenza fisica dell'oggetto letterario.

L'evocazione del libro, sul quale spesso e in più occasioni è intervenuta la cultura contemporanea e con essa anche la cultura architettonica, si accompagna per questo a tutta una serie di metafore che hanno contribuito, ponendo al centro della riflessione l'oggetto-libro, alla configurazione della biblioteca alla stregua di un *tòpos* del pensiero, in bilico tra *ethos* dei luoghi e *patos* letterario.

L'edificio della biblioteca sembra chiudere esattamente quel cerchio iniziatico di rimandi continui, tra letteratura e architettura, entro cui avviene la trasmigrazione alchemica del testo in segno, del libro in architettura, come narrato in uno degli incipit dei romanzi più importanti dell'ottocento in cui il monogramma *Ananke*, riportato sulla tetra torre campanaria di Notre - Dame de Paris, assurge a simbolo della potenzialità di ogni frammento



Michelangelo Buonarroti, *Piccola libreria segreta*, 1525.

4. Victor Hugo, *Notre-dame de Paris*, traduzione di Fabio Scotto, *La Biblioteca di Repubblica*, 2003.

di diventare racconto, della possibilità che ogni narrazione possa definire uno spazio e, dunque, di farsi potenziale architettura<sup>4</sup>. Parlare di biblioteche porta, per questa direzione, alla rappresentazione di una figura archetipica, ma anche mitica, attraverso la quale gli uomini, da sempre, hanno compreso le svolte del tempo e del pensiero. Il tipo della biblioteca appare, infatti, nella letteratura alla stregua di un *thesaurus*, come il vocabolario di un linguaggio di indicizzazione controllato in maniera che le relazioni a priori tra i concetti siano rese esplicite.

Alquanto complicato appare, per questi motivi, il compito di chi voglia definire, in termini non piattamente descrittivi, la tipologia architettonica della biblioteca.

Termine nel quale risiede l'alternanza significativa dell'immobilità del conservare e della mobilità implicita nella volontà di trasmissione del sapere.

È un corto circuito legato, in maniera inscindibile, alla storia di questi luoghi e che, inevitabilmente, deve rappresentare la chiave di volta della reinterpretazione dell'iconografia contemporanea delle biblioteche.

Anche nell'epoca del digitale sembra ancora scontato quanto, qualsiasi postulato architettonico volto a dare una soluzione spaziale a questi luoghi, non possa prescindere dal vincolo posto alla configurazione dello spazio dalla modulazione delle misure dell'oggetto da contenere.

Un secondo livello di interpretazione deve poi mettere in corrispondenza reciproca la configurazione spaziale della biblioteca e le misure del corpo umano. Come avviene emblematicamente nel disegno dei *plutei* e della *piccola libreria segreta* della biblioteca medicea di Firenze, organizzata da Michelangelo per Clemente VII nel terzo decennio del sedicesimo secolo<sup>5</sup>.

Dovrebbe dunque partire, da questi due presupposti, la prefirgurazione delle molteplici opzioni propedeutiche per risolvere l'equazione dell'*abitare* lo spazio dei libri.

Per far questo appare tuttavia ancora necessario il riconoscimento delle relazioni che si sviluppano tra l'architettura, intesa come contenitore, e l'immaginario letterario in tutta la caleidoscopica interpretabilità del suo significato.

Vale a dire che non sembra possibile definire un luogo ove riporre i libri senza considerare che essi configurano *infiniti modi possibili* in cui uomini e testi possono convivere, come coinquilini, ospiti o semplicemente viandanti occasionali di uno spazio fluido e di frontiera.

*"La biblioteca era il posto ideale per quando non avevo niente da mangiare o da bere, o la padrona di casa mi stava alle costole per recuperare l'affitto arretrato. In biblioteca, almeno, c'erano i gabinetti".*

(Charles Bukowski, *Chiedi alla polvere*, 1939)

Ciascuna delle infinite configurazioni reciproche tra biblioteca e utenza rappresenta, allora, una forma del pensare la veicolazione del sapere, perseguita anche nell'esplicita citazione di elementi iconografici a carattere simbolico più o meno vicini, all'origine della disciplina, ma soprattutto alla volontà di costruire un modello operativo, un sistema linguistico che superi le forme totalizzanti del pensiero classico per immergersi nel contemporaneo.

Emergono in quest'ottica le riletture filmiche di alcune pellicole che rappresentano le biblioteche: dal potere simbolico evocato dalla Staatsbibliothek, entro cui sono ambientate alcune scene de *Il cielo sopra Berlino* fino, alla provvisoria insicurezza dello spazio mentale del Fahrenheit 451 immaginato dal regista francese François Truffaut, che riesce a configurare un luogo intermedio tra la dimensione peripatetica della trasmissione del sapere e la biblioteca umana.

Ci troviamo quasi davanti al tentativo inconsapevole, di costruire un ideale catalogo tipologico, una moderna tassonomia, nella quale sono enunciate e verificate le diverse immagini possibili, le figure metaforiche del lettore come abitante o utente di un luogo.

Un presupposto disciplinare, tipico della cultura architettonica, propedeutico a tale operazione è rappresentato inoltre dalle profonde istanze d'ordine sottese alla ricerca, che governano il mondo dei possibili e vorrebbe sottrarre il progetto al suo inevitabile darsi come processo di obsolescenza.



Fahrenheit 451, François Truffaut 1966.

5. Una delle rarissime considerazioni autografe di Michelangelo rinvenute a proposito di temi compositivi prettamente architettonici riguarda, appunto, l'analogia corpo umano – edificio: "è cosa certa che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è buon maestro di figure, e massime di notoria, non se ne può intendere". Carteggio V, p.123, lettera di Michelangelo al cardinale Rodolfo Pio da Carpi, (circa 1557-1560).



Pieter Bruegel il Vecchio, *Grande Torre di Babele*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

6. J. L. Borges, *La biblioteca di Babele*, 1941, tr. di F. Lucentini, Milano 1955.

7. F. Dal Co, *Toyoy Ito, nuova biblioteca dell'università per le arti Tama, Hachioji, Tokyo*, in Casabella 758 settembre 2007, pp.124-141.

"A me non interessa innalzare un edificio, quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili".

(Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, 1930)

Per questo il progetto della biblioteca deve confrontarsi direttamente con i temi centrali del dibattito culturale, affrontando sia il problema dell'ospitare il libro e di configurare la casa dei libri, in tutta la pregnanza del suo significato, sia quello più contingente della selezione dell'informazioni da contenere. In questo ritorna il senso del racconto di Borges<sup>6</sup>, di quanto l'eccesso d'informazione impedisca, in alcuni casi, di accedere alle informazioni stesse, e quanto il valore assoluto dell'informazione risieda nella scelta aprioristica di colui che opera la selezione.

Nella metafora borgesiana della "biblioteca di Babele" c'è dunque lo sviluppo del paradosso, già tutto implicito nell'impossibilità del sogno surreale tolemaico, di costruire una biblioteca assoluta, in cui l'omnicomprensione corrisponde all'opzione di rendere irrintracciabili quella minoranza di tomi, formati da un testo coerente, veramente utili alla trasmissione delle informazioni necessarie e alla divulgazione del sapere.

Se si rivolge uno sguardo alle architetture di biblioteche contemporanee, da quelle di Jo Conen, a quella di Alessandria in Egitto, fino alla Nazionale di Francia, voluta come primo atto ufficiale dal presidente Mitterand, ma anche a quella di Toy Ito descritta da Francesco Dal Co sulle pagine di Casabella<sup>7</sup>, lo si ritrae constatando la rinuncia, quasi aprioristica, della cultura architettonica contemporanea al tentativo di conciliare due discipline come la letteratura e l'architettura.

In queste realizzazioni, il dogma del modello, del simulacro, e la fiducia nella legittimità della sua precessione rispetto alla realtà, è assolutamente evidente, disarmante qualche volta, nel suo declinarsi come scelta tautologica di far soggiacere tutto alla *utilitas*, al primato della funzionalità, in quanto opera necessaria.

Tale precessione del simulacro, dell'immagine rispetto alla

cosa, è qualcosa che appartiene ai tratti distintivi della modernità e che, in quanto tale, va superata anche nella misura in cui sancisce la rinuncia a parte della bellezza in senso gramsciano:

"Il progetto sta all'edificio materiale come il manoscritto sta al libro stampato. L'edificio è l'estrinsecazione sociale dell'arte, la sua diffusione, la possibilità data al pubblico di partecipare alla bellezza (quando è tale), così come il libro stampato".

(Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 1928)

In realtà quello che oggi sembra necessario è, soprattutto, il superamento di ciò che si potrebbe chiamare lo spazio tipologico, vale a dire il rifiuto dell'esistenza di una razionalità sovra-contestuale, sovradeterminata rispetto al momento e alla situazione.

Il rifiuto cioè di uno spazio euclideo, continuo, omogeneo e isotropico a vantaggio della riproposizione del tema della costruzione interdisciplinare, non tanto nella ricerca di riferimenti certi, quanto piuttosto come dialogo necessario con la storia, dimensione essenziale del dare forme ad un luogo.

Storia, letteratura e linguaggio, dunque, come materiali a partire dai quali tentare un'operazione di rifondazione disciplinare che trovi, nel tipo della biblioteca, il luogo ideale.

Tuttavia, la disarticolazione degli organismi di relazione ed i riferimenti storico-letterari, sembrano introdurre inquietanti elementi di dubbio, proprio all'interno di quelle strutture linguistiche che formano il territorio di questo volume. In altri termini, sembrerebbe evidente la necessità di individuare l'alternativa che l'architettura è in grado di offrire facendo riferimento alla propria capacità di evocare una dialettica tra differenti discipline e situazioni contingenti.

Rimane da affrontare il paradosso insito nel tentativo di voler contenere il sapere, in aperta contraddizione con la lineare enunciazione degli elementi compositivi contrastando, dunque,

con l'aspirazione di questi che, aggregandosi tra di loro, si calano nel contesto reale, ponendosi come momento di critica al concetto di luogo e, più radicalmente, all'aspirazione dell'architettura di costruire luoghi. Ciò, implica la definizione di un ruolo per il progetto che sia, da una parte il luogo di una comunicazione puramente disciplinare, dall'altra il momento della constatazione di come questa comunicazione non possa che avvenire al di fuori della disciplina stessa.

In questa direzione, le ipotesi di razionalizzare gli elementi architettonici andranno verificate, nella loro arbitrarietà e nella loro equivalenza, insieme con la quadratura dello spazio a disposizione che sembra manifestarsi, anche e soprattutto, come spazio utopico per muoversi e all'interno del quale è ancora utile l'esperienza contenuta nella ricerca progettuale di Ludovico Quaroni che egli stesso stigmatizzerà dicendo: "un sostegno m'è venuto dalla mia generica curiosità verso l'intricata complessità della fenomenologia dei rapporti fra l'Uomo, la Storia e la Cultura".

Ma se allora non è tanto l'imbarazzo nel dare delle risposte ai vincoli contingenti, la difficoltà più imbarazzante è quella di operare nella prefigurazione di una biblioteca, così come nella cultura contemporanea, non più raccogliendo l'informazione ma piuttosto sottraendosene, nella misura in cui questa diventa superflua o peggio forviante.

Uno degli aspetti probabilmente più interessanti con cui confrontarsi sembra, infatti, quello di confrontarsi con la frammentazione del sapere e, dunque, della versione che si darà, tra le innumerevoli possibili, dell'universo; questo soprattutto nella misura in cui, appunto, vogliamo ritenere valida la visione di Borges, per cui sia il "paradiso" sia "l'universo" sono una biblioteca, il "viaggio" la ricerca di un libro e l'uomo un "imperfetto bibliotecario".

Con tutti questi aspetti bisognerà inevitabilmente confrontarsi

volendo affrontare la questione, non poco problematica, della rappresentazione della forma della biblioteca contemporanea. Ebbene, forse proprio questa matrice può essere l'origine di quella certezza della rappresentazione che per Heidegger corrispondeva al sapere, alla scienza che faceva della modernità l'epoca dell'immagine del mondo e che, in definitiva, ha spinto chi scrive a rileggere alcuni riferimenti letterari, cercando di rimandare questo esercizio al tema della costruzione di figure di riferimento, nel senso che ne ha dato Wittgenstein affermando: "Ciò che io trovo sono nuove figure".

Tutto questo rivendica l'urgenza di nuovi modelli per rappresentare una realtà contemporanea che non sia riconducibile alla semplice precessione dei simulacri che la modernità si è costruita, ma che manifesti, piuttosto, il bisogno di una nuova iconologia di riferimento.

I riferimenti culturali alla tradizione e alla storia saranno così ricondotti al materiale del progetto, sia esso fisico o intellettuale, giungendo fino a configurare una sorta di ideale progettazione per parti in cui il linguaggio, sezionato, si potrà fare portavoce, con le sue frasi, anche spezzate o interrotte, delle qualità diverse di una necessità culturale: quella di "ospitare il libro". Il contesto è quello di un sistema in cui appare ormai archiviato il concetto di tipologia a vantaggio dell'arbitrio nei confronti di una città in cui, le trasformazioni sociali e culturali sono determinate da quelle discipline, contigue alla letteratura, che riguardano la comunicazione mass-mediologica.

Del resto appare chiaro quanto una società in cui "il libro ha ceduto lo scettro al lettore come protagonista della biblioteca" ci metta di fronte all'apparente paradosso di *progettare biblioteche nel mondo di Google*<sup>8</sup>.

Un mondo in cui la biblioteca ci appare, per certi versi, come pura rappresentazione di una funzione, spesso nemmeno riflesso di un luogo ideale, ma che ci dice la sua verità, il suo *ex-istere*, costruzione al limite tra utopia ed eterotopia, descrizione di un luogo "altro" dall'esperienza, dal quale è elimi-

8. M. Sbacchi, *Progettare le biblioteche nel mondo di Google*, Roma 2015.

nata ogni temporalità. Ma anche un ambito in cui la “biblioteca ideale” rappresenta una figura metonimica, che va perseguita anche nella consapevolezza di non poterla trovare, così come per il “libro” agognato dai bibliotecari della biblioteca di Babele che figurerebbe, a giusto titolo, tra i libri segnati dal poeta Marino.

## Mala tempora.

### Dall'oggetto assoluto al prodotto obsoleto

Dario Russo

Come ho avuto modo di argomentare nel mio recente saggio su *Il design dei nostri tempi*, considerando ciò che oggi è comunemente chiamato “design” – con un minimo di distanza critica – appare evidente che il design degli ultimi trent'anni, soprattutto in Italia, è molto diverso da quel che è stato storicamente affermato. Il design nei nostri tempi, che ci piaccia o no, presenta un che di adulterato: è per così dire instabile, perché non poggia più sui suoi fondamenti storici<sup>1</sup>.

Fino agli anni settanta si cercava di progettare il prodotto “definitivo”, potremmo dire “assoluto”, nel senso di largamente condivisibile, pensato per durare nel tempo, il cui processo di produzione – industriale – garantiva l'abbattimento dei costi e il conseguente basso prezzo di vendita. Si trattava di un prodotto funzionale e concretamente utile, pensato per un uso pratico, volto a migliorare vita di tutti i giorni. Così, il design incorporava una vocazione sociale e democratica e, dunque, un elevato valore culturale. Si cercava, insomma, di moltiplicare la bellezza attraverso i mezzi di produzione industriali, secondo la formula di Walter Gropius: «Arte e tecnica: una nuova unità!», coniata nel mitico Bauhaus di Weimar nel 1923<sup>2</sup>. Sulla falsariga del Bauhaus, dunque, il design è stato questo: “un formidabile mezzo per migliorare la vita quotidiana con prodotti contrassegnati da un ottimo connubio di tecnica ed estetica”. Altra definizione di design, ormai classica, è poi quella di Herbert Simon (pioniere della ricerca sull'intelligenza artificiale e Nobel per l'economia), secondo il quale per design s'intende “un processo che muta la situazione esistente in una prevedibile”<sup>3</sup>. Se pensiamo dunque a questo tipo di design, quello storico, con la “D” maiuscola, vengono in mente prodotti perfettamente riusciti come ad esempio la sedia Thonet n. 14, messa a punto nella seconda metà dell'Ottocento e ancora oggi attuale, *object-type* per Le Corbusier (cioè

1. Dario Russo, *Il design dei nostri tempi. Dal postmoderno alla proliferazione dei linguaggi*, Lupetti, Milano 2012.

2. Continua Gropius «La tecnica non ha bisogno di arte, ma l'arte ha molto bisogno della tecnica», Walter Gropius, *Breviario per i membri del Bauhaus (abbozzo)*, in Hans Maria Wingler, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1972 (ed. orig. *Das Bauhaus*, 1962), p. 137.

3. Cfr. Kjetil Fallan, *Design History. Understanding Theory and Method*, Berg, Oxford – New York 2010, pp. XIV-XVI.



“oggetto tipo”), venduta in milioni di esemplari quale sintesi perfetta di progetto, produzione, vendita e consumo; pensata per essere comoda, ergonomica, economica e anche facilmente trasportabile, quindi vendibile, in quanto realizzata per parti assemblate, che possono essere facilmente imballate<sup>4</sup>. Un altro esempio è la “Ford T”, l'automobile che ha motorizzato l'America nella prima metà del Novecento, l'automobile di Henry Ford, convinto che la forma del prodotto industriale dovesse scaturire dal processo di produzione, per abbattere i costi; cosa che gli permette di trasformare un “giocattolo per ricchi”, quale era l'automobile nell'Ottocento, in un moderno prodotto tecnico, per la massa<sup>5</sup>. E ovviamente si potrebbero fare tanti altri esempi.

Tutto al contrario, l'odierno prodotto cosiddetto “di design”, spesso, è tale soltanto in quanto ritenuto di elevata qualità formale, che sia industriale, para-industriale o pseudo-artistico. In generale, non si cerca più di progettare un prodotto “definitivo” o comunque pensato per durare nel tempo, tecnologicamente ma anche culturalmente, perché ormai il mercato richiede –esige (!)– merce a obsolescenza programmata; il che significa che, dopo due anni o giù di lì, per stare “al passo con i tempi”, bisogna cambiare prodotto. Così, l'odierno prodotto “di design” deve essere “precario”, come tutto il nostro sistema di vita del resto, pensato per durare poco<sup>6</sup>. Il design anzi deve essere effimero, tant'è vero che Andrea Branzi, progettista e critico del design, parla di design “pulviscolare”, per indicare appunto questo design fatto di “piccole cose”, piccoli interventi, insignificanti di per sé ma rilevanti nel loro complesso<sup>7</sup>. Insomma, l'odierno prodotto “di design” non deve servire a svolgere una funzione pratica (questo anche, semmai, ma ormai è ovvio, scontato); deve soprattutto divertire e comunicare, simboleggiando altro da sé<sup>8</sup>.

Un esempio eloquente è la variegata pletora di oggetti Alessi, per la casa, che sempre riescono a strappare un sorriso, in plastica colorata, iconici e “giocattolosi”. Un altro esempio è l'opera di Philippe Starck, uno dei progettisti più famosi del mondo, archi-designer-star e pronto a (progettare) tutto,

4. «Quali che siano le concezioni del design, il campo particolare che si vuole esaminare, la successione temporale dei suoi eventi, ecc., sono sempre presenti quattro fattori o momenti che rendono l'esperienza del design un unitario processo: il prodotto, la produzione, la vendita e il consumo», Renato De Fusco, *Storia del design*, Laterza, Roma-Bari 2005 (1985), pp. XI-XII.

5. Come osserva Maldonado, se nel primo Novecento il problema della produttività industriale è affrontato in Germania in termini di razionalizzazione e tipizzazione degli oggetti destinati alla produzione in serie, negli Stati Uniti l'impostazione era profondamente diversa: «la produttività industriale era considerata un problema riguardante la totalità del processo produttivo inteso come sistema di rapporti causali tra l'organizzazione scientifica del lavoro in fabbrica e l'organizzazione formale del prodotto. H. Ford (1863-1947), per esempio, studia la catena di montaggio in funzione del modello “T” e viceversa», Tomás Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano 2008 (1976), p. 33.

6. L'allusione è qui anche a Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2007 (2000), ben diversa dalla “Modernità solida” della II fase della Rivoluzione industriale. Il termine “liquido”, infatti, si riferisce al fatto che, alle soglie del Terzo Millennio, la nostra vita è diventata precaria, non più basata su tradizioni, certezze, ripetizioni, appoggi o porti sicuri.

7. A tal proposito, cfr. Andrea Branzi, *Ritratti e autoritratti di design*, Marsilio, Venezia, p. 196, secondo il quale il design odierno «un'energia particolare: debole, diffusa, capillare; ma molto efficace. Essa segue un'idea di una modernità non aggressiva, non cerca soluzioni definitive ma piuttosto dispositivi provvisori, assetti reversibili, modelli elastici. Evita archetipi rigidi, capolavori perfetti, inadatti a un'epoca dove tutto deve cambiare, adattarsi, trasformarsi, rinnovarsi».

8. Ribadisce Renato De Fusco, *Il design che prima non c'era*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 115: i progetti del nostro tempo «hanno dei limiti, non sono paragonabili a quelli dei maestri operanti negli anni '50-'70, non producono quell'emozione estetica provata in passato; d'altra parte, suscitano più di un "fuggevole sorriso"».

9. Dice Stard: «La nostra vita non vale che una cartuccia. La Gun Collection non è che un segno dei tempi. Abbiamo i simboli che ci meritiamo. Happiness is a hot gun. Gloria ai nostri dittatori. Alla vita, alla morte. [...] L'oro sulle armi rappresenta la collusione tra denaro e guerra. Table Gun rappresenta l'Est. Bed side Gun l'Europa, Lounge Gun l'Ovest. L'abat-jour nero rappresenta la morte. La croce all'interno ci ricorda i nostri mortui», cit. in Alberto Alessi, *Le fabbriche dei sogni. Uomini, idee, imprese e paradossi delle fabbriche del design italiano*, Triennale Design Museum - Electa, Milano, p. 248.

10. Cfr. Fulvio Carmagnola, *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Mondadori, Milano 2006.



11. Sull'opera di Dresser, vedi Vanni Pasca, Lucia Pietroni, *Christopher Dresser 1834-1904. Il primo industrial designer*, Lupetti, Milano 2001.

12. Tomás Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano 2008 (1976), p. 39.

perfino la serie *Gun Lamp* (Flos 2005) – lampade-armi (!) – con corpo dorato in guisa di pistola, mitra e kalashnikov e abat-jour nero tempestato all'interno da una trama di croci<sup>9</sup>. È evidente, in questo caso, che il design vive “sostanzialmente” di comunicazione; anzi ha bisogno di una “retorica di accompagnamento”, come si dice nell'ambito dell'arte, e cioè di qualcosa che possa spiegare il significato dell'oggetto. Non si tratta più allora d'innovazione tecnologica, di funzionalità pratica, di processo industriale ecc., ma di contemplazione formale e di surplus concettuale. Ecco un dato rilevante che qualifica il design odierno: la sua spiccata presenza iconica, il suo essere immagine, mezzo di comunicazione. Così, gli aspetti estetici e simbolici risultano decisivi, anche in senso commerciale, perché proprio il simbolo non è più superficie o decorazione, come un tempo, ma il quid che determina il processo di valorizzazione economica del prodotto<sup>10</sup>.

Ne *Il design dei nostri tempi*, accade allora che alcuni principi fondamentali del design – come “minimo sforzo, massimo risultato”, la sintesi di tradizione e innovazione o l'“estetività” del prodotto – diventano oggi linguaggi volti ad accrescere il carattere simbolico: una sorta di contraddizione in termini, che equivale, nel linguaggio parlato, al rivoltamento della frittata. Nel capitolo sul “Minimalismo”, per esempio, una tendenza che ha caratterizzato gli anni novanta, appare evidente come il principio del “minimo sforzo, massimo risultato” si risolva in un stile teso alla rarefazione formale, anche a scapito della funzionalità pratica e del costo di produzione. La storia del design, in effetti, è attraversata da una sorta di Minimalismo ante litteram, che ha rappresentato input verso traguardi di Funzionalismo e Modernità. Ciò è evidente negli oggetti in metallo di Christopher Dresser, di fine Ottocento, la cui semplificazione formale coincide con una maggiore funzionalità e l'abbattimento dei costi di produzione<sup>11</sup>; o nei noti bollitori di Peter Behrens per l'AEG, del primo Novecento, decorati, sì, ma a condizione si trattasse di «ornamenti “geometrici” e “impersonali”», per non aggravare i processi di lavorazione industriale<sup>12</sup>; o ancora della “sedia a oscillazione libera”

messa a punto nei laboratori del Bauhaus intorno al 1925, la cui struttura è un tubolare metallico per garantire comodità e leggerezza.

Negli anni Novanta, invece, inseguendo uno stile, si ricerca l'essenza fine a se stessa, anzi l'immagine del minimo – il Massimo del Minimo – a prescindere dall'utilità pratica del prodotto. L'esempio euristico è l'essenziale sedia *Light Light*, progettata da Alberto Meda per Alias nel 1989, leggerissima grazie alla fibra di carbonio di cui è fatta. La sedia di Meda, tecnologicamente all'avanguardia, si caratterizza per prestazioni al di fuori del comune – estrema leggerezza e insieme resistenza – ma anche per il suo prezzo al di fuori del comune. Essa, più che in una sedia vera e propria, si risolve in un'immagine ideale, bellissima, dalle sezioni ridotte all'osso, una specie di scultura “funzionale”. È l'idea platonica della sedia? Certo, è un arredo essenziale e leggerissimo, ma c'era davvero bisogno di questo surplus tecnologico – che implica peraltro un pesantissimo sforzo economico – per risparmiare qualche kg? Morale: minima forma, massimo prezzo.

Un altro caso interessante è quello del Transitive design, un linguaggio teorizzato da Clino Trini Castelli alla fine del secolo scorso, che gioca sul rapporto tradizione/innovazione: principio fondamentale che è – o dovrebbe essere – nel cuore del design. I prodotti *transitive*, dice Castelli, sono dei «traghetti temporali»<sup>13</sup>, tali da congiungere passato e futuro, combinando le forme rassicuranti della tradizione con caratteri d'innovazione tecnologica (di materiale o di processo). E poiché il cambiamento della Cultura procede con ritmi diversi – e più distesi – di quello della Tecnologia, è importante che i prodotti di tutti i giorni siano, sì, aggiornati tecnologicamente ma attraverso forme compatibili con le nostre coordinate culturali e non del tutto aliene dalla tradizione. Un esempio è la lampada *Costanza* progettata da Paolo Rizzato per Luceplan nel 1986. Essa ricalca il profilo classico dell'abat-jour per mezzo di pochi elementi essenziali: base quadrata, stelo telescopico in alluminio e sottilissimo paralume in policarbonato trasparente, non senza un dimmer sensoriale ad asta che regola l'accen-



13. Clino T. Castelli, *Transitive Design. A Design Language for the Zeroes*, Electa, Milano 1999, p. 124.



sione e lo spegnimento con quattro livelli d'intensità luminosa. Si tratta allora di una sorta di "design della memoria", le cui forme rassicuranti del passato sono implementate da elementi tecnologicamente evoluti proiettati sul futuro.

Quando però questo principio essenziale del design – la sintesi di tradizione e innovazione – diventa uno stile, la tradizione si riduce a una sorta d'icona sostanzialmente vuota, e l'innovazione a mero trasferimento tecnologico dentro un involucro fine a se stesso. Questo è il caso delle riedizioni dei prodotti Brionvega che hanno fatto la storia del design italiano, come il televisore portatile *Algol*, progettato da Marco Zanuso e Richard Sapper nel 1963. Quel che era un tempo il senso del progetto si risolve oggi in uno specchietto per le allodole. La sua peculiarità, infatti, sta nello schermo inclinato, che garantisce un uso ottimale quando è posto per terra nel clima informale degli anni Sessanta. Il televisore è dotato di un robusto manico, che permette di spostare qua e là un oggetto piccolo e leggero: *Algol*, il primo televisore transistorizzato europeo. Dopo mezzo secolo, però, questo traguardo tecnologico è abbondantemente superato, e l'oggetto piccolo e leggero di un tempo è diventato un televisore piuttosto ingombrante se paragonato a quelli al plasma che scompaiono letteralmente sulla parete. Che senso ha rimpolpare *Algol* di tecnologia digitale? Evidentemente un senso iconico, anzi concettuale o meglio simbolico. *Algol* "redivivo" simboleggia i bei tempi andati, i "favolosi anni Sessanta"; è un prodotto pensato per i *vintage-addicted*, solo apparentemente aggiornato, perché il massimo della portabilità degli anni Sessanta corrisponde oggi al massimo dell'ingombro, alla zavorra del tempo.

Che dire poi del rapporto arte/design? Da sempre il design ha incorporato un certo quoziente artistico esprimendo, in termini di funzionalità, un elevato valore culturale. Come afferma Gillo Dorfles, la «"estetività" del prodotto» è appunto *conditio sine qua non* del design<sup>14</sup>. E storicamente è stato così. Un esempio è lo sgabello *Mezzadro* di Achille e Pier Giacomo Castiglioni concepito negli anni Cinquanta come una sorta di *assemblage*, cioè un assemblaggio di parti prese in prestito da

14. Gillo Dorfles, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Einaudi, Torino 2001 (1972), p. 10. Si segnala, a proposito, che una prima edizione del saggio di Dorfles titolava appunto *Il disegno industriale e la sua estetica* (1963).

produzioni precedenti: il sedile di un trattore; una gamba curva d'acciaio, recuperata dagli ingranaggi del trattore; una vite di fissaggio da bicicletta, per bloccare il sedile sulla gamba; e un piede trasversale in faggio. È un prodotto, dunque, che ricorda le opere o i ready-made di Marcel Duchamp; si pensi alla Ruota di *bicicletta* su sgabello da cucina (1913). Ma il punto non è questo. I Castiglioni non intendono realizzare uno sgabello artistico, un oggetto "conversevole" o – men che mai – elitario. L'idea è di (ri)usare il sedile più comodo che ci sia, quello del trattore, per ottenere la massima funzionalità pratica, e cioè la massima comodità, data anche dalla gamba in metallo che oscilla. L'artisticità dello sgabello è semmai conseguenza, come pure la sua "ironia".

Al contrario, accade che certe opere (d'arte) siano oggi travestite da oggetti d'uso, come poltrone o librerie, il cui interesse è contemplativo e il cui uso è pressoché nullo. Tutt'altro che democratiche e certo non pensate per la vita quotidiana, queste cose rientrano nel lusso, perché costano quel che costano: svariate migliaia di decine e centinaia di euro. Accade anche che alcuni prodotti industriali ormai storicizzati, dopo essere passati per il modernariato, che già li eleva allo stato di "prodotti di culto", confluiscono cosiddetta Designart, una bizzarra tendenza che trasforma oggetti d'uso in opere d'arte o, al contrario, opere in oggetti d'uso che però non si usano perché sono opere e costano cifre esorbitanti. Un esempio è la teiera di Marianne Brandt, un tempo molto economica, concepita nel 1925 come oggetto seriale, per la massa, in metallo, dalla forma semplice e in sintonia con l'Astrattismo geometrico del tempo. Ebbene, un oggetto pensato per essere la moltiplicazione – industriale – della bellezza è stato di recente rilanciato dalla sala d'asta Sotheby's per la bellezza – tutt'altro che democratica e industriale – di 361.000 dollari!

A proposito del rapporto arte/design, storicamente, almeno fino al primo Novecento, ovvero fino all'avvento delle Avanguardie storiche, l'arte è stata espressione della bellezza, prodotta dal genio e fruita dal gusto; e cioè la bellezza è stata la cifra dell'arte fin dal suo nome di battesimo nella Modernità:



Belle Arti, appunto. Se però consideriamo le odierne opere d'arte, a partire dalla *Merda d'artista* di Piero Manzoni (1961), ci rendiamo conto che l'arte non è più espressione della bellezza. Ciò, per esempio, è fin troppo evidente nelle abbacianti composizioni di Damien Hirst, uno degli artisti più famosi del mondo, realizzate con animali fatti letteralmente a pezzi ed esibiti in grandi contenitori pieni di formolo, un ricavato chimico comunemente utilizzato per la conservazione di cadaveri; oppure nelle opere di Maurizio Cattelan, l'artista italiano forse più noto a livello internazionale, come la scultura *L.O.V.E.*, che riproduce, in piazza Affari a Milano, un gigantesco dito medio innalzato al cielo. Il design, al contrario, nel corso del secolo scorso, ha gradatamente incorporato bellezza; una bellezza che si è, per così dire, periferizzata passando dall'opera all'oggetto d'uso, per ragioni commerciali, con sempre più scintillanti riflessi estetici e simbolici; tanto è vero che Maurizio Vitta, nella sua *Storia del design* (2001), afferma che «la bellezza è tornata a essere nell'orizzonte delle cose»<sup>15</sup>.

Per concludere, il design odierno tende oggi alla spettacolarizzazione; si risolve in oggetti “di scena”, affermando un'immagine rilevante in forza di simboli immaginari che ne determinano il valore economico. Il design, dunque, mostra il suo lato oscuro quando diventa – il che accade fin troppo spesso – un mezzo per far vendere e vendere prodotti, prodotti inutili e anche prodotti che non avrebbero nessun appeal se non fossero “di design”<sup>16</sup>. Precipitiamo così nel paradosso: il design, ciò che dovrebbe esprimere valore culturale, risolversi in processi d'innovazione, anche sociale, avere un'apertura democratica, migliorare la vita della gente, tende a diventare una specie di “parola d'ordine” che nobilita la merce indipendentemente dalla sua effettiva bontà. E mentre nelle Università, nei Corsi di Studi in Design, in ambito accademico, si parla di Sostenibilità ambientale, di design strategico, di design sistemico, di design dei servizi ecc., là fuori, il design è una specie di abracadabra che si applica ovunque quale garanzia di qualità “straordinaria”, perché è cool, trendy e commercialmente vantaggioso. E così come il mobile cosiddetto “di design” si contrappone al

15. Maurizio Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Einaudi, Torino 2001, p. 320.

16. La merce allora – se parliamo di design – non è più semplice merce, comune oggetto d'uso; è «ipermerce» ovvero merce elevata a un-di-più-di-se-stessa. Un tempo il simbolo era rivestimento, cosmesi. Oggi vale come essenza significante, fin tanto che compriamo “cose di cui non abbiamo realmente bisogno” ma che, per qualche oscura ragione, desideriamo ardentemente. Cfr. Fulvio Carmagnola, Mauro Ferraresi, *Merci di culto. Ipermerce e società mediale*, Castelvecchi, Roma 1999.



mobile “comune”, spontaneamente prodotto, di scarsa qualità formale (il che è già molto opinabile), un parrucchiere pretenzioso può autoproclamarsi “hair designer”, mentre l'azienda svedese Leto, che produce vibratori e falli artificiali, propone i suoi “design sex toys” e, addirittura, una psicologa, che si occupa di ristrutturare la mente, arriva a parlare di “mind design”. Anche questo, con le sue aberrazioni, è *Il design dei nostri tempi*, fin troppo spesso e volentieri pronto a cedere al suo lato oscuro<sup>17</sup>.

17. Cfr. Dario Russo, *Il lato oscuro del design*, Lupetti, Milano 2013.

## Architettura e costruzione: la biblioteca Laurenziana a Firenze

Antonio Labalestra

### Sintesi delle vicende costruttive

La biblioteca laurenziana è la prima e più completa opera architettonica realizzata da Michelangelo ed il suo valore è spesso messo in relazione al singolare contributo che quest'edificio apporta all'architettura del Rinascimento, soprattutto in relazione all'audace allontanamento dall'ortodossia classica, come sottolineato da Giorgio Vasari che descriverà “*la meravigliosa entrata di quel ricetto*” come l'ambiente architettonico più carico di “*nuove fantasie*” tra quelli progettati da Michelangelo<sup>1</sup>. Il progetto della biblioteca e le fasi della sua costruzione sono state ricostruite grazie ai numerosi disegni, ai documenti rimasti e, soprattutto, sulla base della corrispondenza intercorsa tra Michelangelo e il suo mandatario in Vaticano, Giovanfrancesco Fattucci, oltre che con gli esecutori fiorentini del suo progetto dopo il trasferimento a Roma. A questo proposito rimangono tutt'oggi fondamentali i contributi di Rudolf Wittkower e James Ackerman cui si rimanda per una precisa ricostruzione e datazione delle varie fasi realizzative e alle relative interpretazioni<sup>2</sup>. L'idea di erigere una biblioteca a San Lorenzo risale al 1519, tuttavia l'opera non sarà finanziata prima che il cardinale Giulio de' Medici salga al soglio pontificio, il 19 Novembre del 1523, col il nome di Clemente VII trovandosi nella possibilità di unire il patrimonio della famiglia fiorentina di origine con quello a disposizione del pontefice<sup>3</sup> fornendo a Michelangelo quanti denari volesse<sup>4</sup>.

Grazie anche a questa disponibilità economica la sala di lettura ed il vestibolo saranno realizzati in meno di tre anni, il tempo compreso tra l'inizio dei lavori per le fondazioni, agosto 1524, e il completamento dei muri e del tetto della stessa nell'aprile del 1527. In questo periodo Michelangelo si dedicherà al progetto della biblioteca con una continuità eccezionale se

1. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini P. Barocchi, Firenze 1966-1987, VI, pp. 55.

2. R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in *The Art Bulletin*, XVI, 1934 e J. S. Ackermann, *The architecture of Michelangelo*, Londra 1961, ed it. Torino 1968.

3. Sulle condizioni finanziarie a Roma e Firenze durante il pontificato di Clemente VII si veda M. Monaco, *Le finanze pontificie al tempo di Clemente VII (1524-1534)*, Studi Romani n°6, 1976, pp. 51-71.

4. Carteggio III, p.5.



Fig. 1 A. Terreni, Veduta dell'interno del ricetto, incisione, 1750 circa.

5. Carteggio III, p.117.

6. Carteggio III, p.125.

7. A questo proposito si veda C. Elam, 2005.

confrontata con le sue successive esperienze, non allontanandosi, se non per brevi periodi dalla città di Firenze.

La celebre scala del ricetto sarà, invece, terminata solo dopo il trasferimento definitivo di Michelangelo a Roma, come alcuni degli elementi lignei, mentre il vestibolo sarà completato soltanto in concomitanza dei restauri eseguiti nel 1904.

Il mutamento delle ambizioni della famiglia medicea, non più basata sulla attività mercantile bensì rivolta verso la dignità ecclesiastica, insieme alla volontà di Clemente VII di affermare un proprio stile architettonico riconoscibile insieme con la sua conoscenza dell'architettura saranno elementi fondamentali per le sorti di questo progetto. Va inteso in questo senso il diretto interesse del pontefice nel seguire le fasi del cantiere attraverso una regolare corrispondenza con Michelangelo al quale spesso chiedeva di essere tenuto al corrente, "avistemi uno poco più spesso"<sup>5</sup>, "pregovi mi scriv[i]ate spesso"<sup>6</sup>, ed esprimendo pareri di merito sulle scelte progettuali<sup>7</sup>. Tuttavia troppo spesso quest'architettura è stata oggetto di letture stilistiche che non evidenziano a sufficienza quanto gli aspetti costruttivi siano stati consustanziali alle scelte formali e alle connotazioni plastiche conferite agli spazi interni, aspetti cui intende rivolgersi questa trattazione.

### Lo spazio del ricetto

Nonostante l'apparente coerenza che oggi possiamo ammirare, lo spazio del ricetto era ancora lontano dall'essere terminato al momento dell'inaugurazione della Libreria del 1571 tenutasi per determinazione di Cosimo I. In quella data solo la sala di lettura era stata terminata mentre alcune parti dell'ordine superiore delle pareti e il soffitto del ricetto rimarranno incompleti, fino al restauro eseguito nei primi del Novecento<sup>8</sup>, come rappresentato nell'incisione di Antonio Terreni eseguita intorno la metà del XVIII secolo (fig. 1).

Di fatto questo spazio era destinato a contenere la scala necessaria per superare la differenza di quota fra la sala lettura,

8. A questo proposito si veda R. Wittkower, 1934, pp.123-124.

posizionata sopra la canonica di San Lorenzo, e il piano del chiostro dal quale era consentito l'accesso alla Libreria (fig. 2). Inizialmente Michelangelo aveva optato per una soluzione che permetteva di terminare il ricetto e la sala lettura allo stesso livello e sotto un unico tetto, in modo da riunirli esternamente con un'unica facciata come suggerisce l'analisi di un disegno dell'alzato della parete ovest del vestibolo databile tra l'aprile e il novembre del 1525<sup>9</sup> (fig. 3). Questa soluzione fu presto abbandonata nonostante per raggiungere la biblioteca collocata "in colombaia"<sup>10</sup> fosse ancora necessario accedere dal primo e superare un altro dislivello.

Sin dai primi scambi epistolari tra il progettista e il committente appare chiaro quanto questi fosse preoccupato di comprendere come Michelangelo intendeva risolvere questa differenza di quote: "che sia in modo che le scale si vegg(h)ino come ànno a salire quelle 6 braccia"<sup>11</sup>. Lo spazio del vestibolo dunque si configura inizialmente come la semplice risposta alla necessità di risolvere tipologicamente la presenza di una scala che permettesse di raggiungere la nuova Libreria. La conformazione finale del ricetto è invece il risultato di una lunga serie di elaborazioni ed è dovuta a due importanti variazioni rispetto al programma iniziale: la decisione di elevarne in altezza lo spazio<sup>12</sup> e la progressiva e conseguente monumentalizzazione dell'elemento della scala<sup>13</sup> rispetto la quale non va sottovalutata la volontà del pontefice: "Circa al ricetto, quelle scale, se a v[oi] paressi vorrebbe che di dua se ne facessi una che pigliassi tutto il ricetto, se paressi a voi che stessi meglio"<sup>14</sup>.

Per questo spazio Michelangelo si risolse di adottare la colonna binata in accostamento alla muratura, in un'accezione insolita, quella inalveolata che si riferiva ad alcune soluzioni di monumenti funebri antichi<sup>15</sup>. Tale soluzione era del resto congeniale ai vincoli strutturali e statici imposti dalla conformazione degli ambienti sottostanti.

Ma la soluzione prevista da Michelangelo per illuminare questo ambiente dall'alto, sebbene praticamente inedita, non fu apprezzata dal Clemente VII che non si preoccupò di manifestare questa posizione anche in maniera caustica sostenendo



Fig. 2 La scala del ricetto della Biblioteca Laurenziana.

9. R. Wittkower, 1934, pp.124-128.

10. Carteggio III, p. 108.

11. Da una lettera di Fattucci Archivio Buonarroti, VII, 243, cat. 45.

12. R. Wittkower, 1934, pp.123-142.

13. A questo proposito si veda T. Gronegger, 2007.

14. Carteggio III, p. 141.

15. H. Burns, 2006, p.33.



Fig. 3 Alzato parete ovest del ricetto, Firenze Casa Buonarroti 48 A.

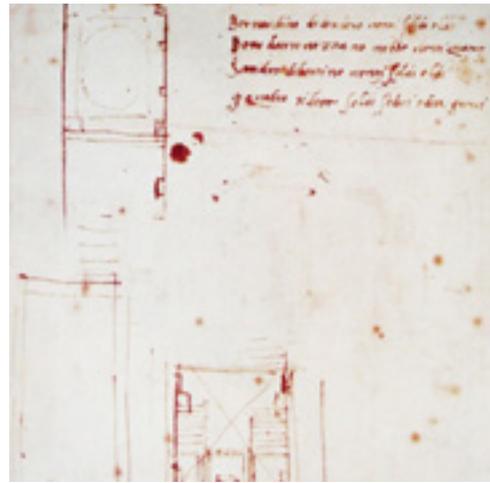


Fig. 4 Pianta del ricetto con scala addossata, Firenze, Casa Buonarroti 89 A.

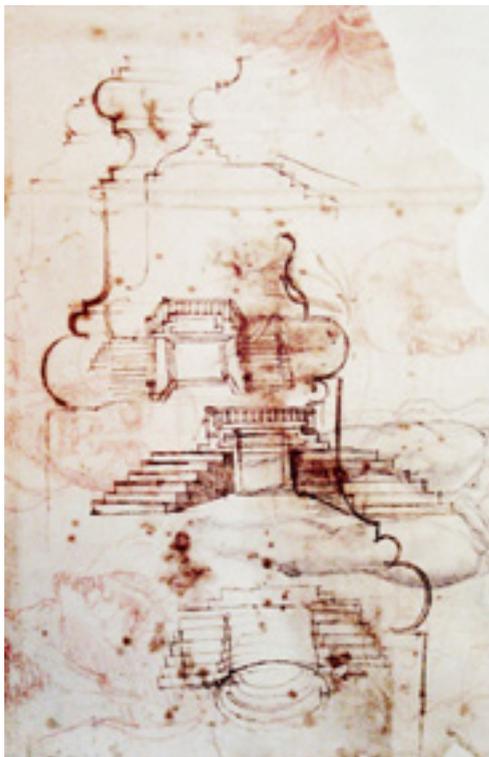


Fig. 5 Schizzi per lo scalone del ricetto, Firenze, Casa Buonarroti 92 r.



Fig. 6 Schizzi per lo scalone del ricetto, Firenze, Casa Buonarroti 92 v.

di non sapere se "la polvere (che) riceveranno sarà maggiore ch'el lume (che) rendere poteranno"<sup>16</sup>. Ne conseguì, nel febbraio del 1526, la decisione di sopraelevare la facciata del ricetto nonostante il primo livello del vestibolo fosse in avanzato stato di esecuzione<sup>17</sup>. In questo caso però Michelangelo dovette rinunciare alle colonne optando per un ordine di paraste più facilmente conciliabile con la delicata situazione dei carichi, ponendo in essere al contempo una serie di correzioni ottiche e di variazioni nei dettagli che rendevano nell'insieme più evidente la "grazia più risoluta nel tutto e nelle parti, come nelle mensole, ne' tabernacoli e nelle cornici"<sup>18</sup>.

La decisione di variare il progetto iniziale e di elevare le pareti del ricetto risultò incompatibile con la geometria della scala addossata alle pareti pensata originariamente da Michelangelo (fig. 4) e fu uno dei motivi principali che portò al ripensamento di questa soluzione a vantaggio di una scala libera che, seguendo un iter estremamente complesso, troverà realizzazione solamente nel 1559 ad opera dell'Ammannati<sup>19</sup> (figg.5, 6). La costruzione del ricetto richiese circa otto mesi, quelli compresi tra il dicembre del 1525 e l'agosto dell'anno successivo ed è raccontata da alcuni registri dei pagamenti<sup>20</sup>. Il flusso delle spese per la Cappella Medici e la Libreria è riportato in maniera discontinua, dal marzo del 1524 e l'aprile del 1526, così come ricostruito da Wallace<sup>21</sup> grazie al quale si deduce chiaramente che le spese più onerose sono quelle relative all'estrazione della pietra e al pagamento di coloro che devono scolpirla.

Nonostante solo dal 11 di marzo del 1525 Michelangelo distingua le liste degli scalpellini che lavorano per la Libreria da coloro che lavorano presso la Cappella Medici<sup>22</sup> appare chiaro che gli esborsi più importanti avvengono nei mesi in cui si approvvigiona il macigno per il vestibolo, con picchi dei pagamenti in corrispondenza delle lavorazioni delle colonne monolitiche e degli elementi dei tabernacoli.

16. Carteggio III, p. 194-195.

17. Ricordi, p. 206.

18. G. Vasari, 1568, pp. 5 (ed Bettarini Barocchi 1966-1987,VI)

19. Op. cit. T. Gronegger, 2007.

20. Archivio Buonarroti, Firenze, II-III, n°66, in Ricordi 202-211 e 216-218.

21. WE.Wallace, 1994, p.144-146.

22. Ricordi, p. 166.

## Organizzazione della fabbrica

Quando nel 1520 papa Leone X rese impercorribile il progetto per la facciata di San Lorenzo provocò grande disappunto in Michelangelo che aveva dedicato notevole impegno e fatica, soprattutto nell'estrazione e l'esecuzione di parte dei marmi, al prezzo di diversi mesi di lavoro passati lontano da Firenze<sup>23</sup>. In quella data erano stati estratti, sotto l'attenta supervisione di Michelangelo, alcune delle dodici colonne monolitiche per la facciata di San Lorenzo. Sei di queste furono trasportate dalla cava fino alla costa per continuare il loro viaggio verso Firenze, ma solo una di esse completò il viaggio fino al sito di San Lorenzo. Dopo aver speso enormi energie e quasi tre anni della sua vita per sovrintendere all'estrazione e al trasporto di questi materiali Michelangelo dovette assistere al naufragio dell'ambizioso progetto. Tuttavia il marmo già estratto non andò perso e parte di esso fu probabilmente utilizzato nella cappella predisposta per i Medici in San Lorenzo.

Ma ciò che risultò più fruttuoso di questa sfortunata vicenda sembra essere l'esperienza tecnica che Michelangelo maturò e che si rivelò poi fondamentale per le sue opere successive, specie per la costruzione della biblioteca laurenziana dove, come per la facciata di San Lorenzo e la Cappella Medici, dimostra di aver raggiunto una padronanza dei problemi del cantiere che gli permette di risolverli nel momento in cui sorgono<sup>24</sup>. Progetto ed esecuzione sono così indissolubilmente connessi e sovrapposti secondo una modalità che richiama quella della scultura, in cui Michelangelo eccelle, che gli permette di prendere decisioni e di cambiarle durante l'esecuzione stessa dei lavori concludendo il percorso progettuale solo quando il disegno era trasferito e bloccato nella pietra, qualche volta anche dopo che era stato costruito<sup>25</sup>.

A San Lorenzo Michelangelo aveva il controllo delle operazioni del cantiere e estendeva la sua responsabilità al coordinamento di tutti i lavori di costruzione, inizialmente anche quella relativa alla redazione di alcuni libri contabili. Lentamente questo quadro mutò lasciando emergere una struttura organizzativa

che prevedeva un graduale coinvolgimento nelle responsabilità dei *capomaestri*, fino al punto che il cantiere poté procedere anche durante le successive assenze di Michelangelo.

Interfaciando i vari flussi di documenti e la corrispondenza è possibile ricostruire schematicamente l'organizzazione del cantiere della Libreria dal momento in cui inizia ad emergere una struttura precisa di organizzazione, approssimativamente tra la fine del 1524 e l'inizio dell'anno successivo.

Michelangelo si avvaleva in questo momento di un ristretto numero di collaboratori di fiducia che si occupavano in maniera anche simultanea di eseguire diverse lavorazioni, specialmente se si trattava di *capomaestri*.

Come negli altri cantieri di S.Lorenzo i pagamenti predisposti da Roma erano eseguiti attraverso la banca di Salviati a Firenze. Era dunque Jacopo Salviati, legato a Clemente VII da parentela e a lungo suo banchiere, a sovrintendere l'amministrazione finanziaria del cantiere, mentre Giovanni Spina si occupava di eseguire i pagamenti. Questo sistema di amministrazione finanziaria estremamente semplice risultava particolarmente gradito a Michelangelo il quale era colpito dalla competenza di Spina al contrario del suo predecessore Bernardo Niccolini<sup>26</sup>. La concentrazione di ingenti somme presso la Banca di Salviati destinate al cantiere e la loro gestione dal gennaio del 1525 fino al sacco di Roma del Maggio 1527 e ancora tra 1532 e 1533 riflette chiaramente l'operosità del cantiere<sup>27</sup>.

Ogni settimana le somme erano distribuite dalla banca per coprire i costi delle lavorazioni eseguite che erano annotate sui registri di Spina e consegnate a San Lorenzo attraverso Bartolomeo Rustichi o Lorenzo Spina, figlio di Giovanni. I giorni di lavoro andavano dall'alba al tramonto e la settimana lavorativa era normalmente di cinque o sei giorni, mentre il giorno di paga era solitamente il venerdì, giorno in cui i provveditori consegnavano il compenso ad ogni lavoratore.

Tra i tre provveditori normalmente impiegati Giovanni Battista Figiovanni, Priore di San Lorenzo, era quello ufficiale. Fedele servitore dei Medici e intermediario tra il papa e Michelangelo dall'inizio dei lavori della Cappella Medici svolgerà per oltre quin-

23. J.Ackerman, 1968, pp. 137-141.

24. J.Ackerman, 1961, ed. it. pp.20-29.

25. A questo proposito si vedano a titolo esemplificativo Elam 2005, pp. 207-211 per la Sagrestia Nuova e Argan, Contardi 1990, pp. 327-329 per San Pietro

26. Carteggio III, pp. 138-139 e pp. 141-142

27. Per un'analisi di questi documenti si veda V.E.Wallace, Bank Records Relating to Michelangelo's Medici Commissions at San Lorenzo 1520-33, Rivista d'arte.

dici anni il ruolo di provveditore a San Lorenzo. Nel momento apicale dell'attività edilizia della Libreria, Figiovanni condividerà l'incarico con altri due uomini indicati da Michelangelo, Piero Buonaccorsi e Daniello de' Ricci.

Piero viene indicato come *persona pratica al mestiero*, si occupava di supervisionare e mantener le tracce dei materiali da costruzione, di registrare i lavoratori e il loro operato e di controllare i costi.

A proposito del ruolo specifico di Daniello de' Ricci non si hanno altrettante indicazioni. Egli era già stato tra i cinque *procuratori della mura della città*, un nuovo magistrato creato nel maggio 1526 per sovrintendere la costruzione delle fortificazioni per la città di Firenze<sup>28</sup>.

Sicuramente si occupò di coordinare le operazioni di elevazione dei muri della Libreria che in quel momento erano in fase di realizzazione e dovevano rappresentare un'operazione estremamente delicata. Il ruolo di *medium* tra l'architetto e i lavoratori era assolto invece dalla figura del capomastro.

Il suo ruolo è indispensabile come intermediazione tra progetto ed esecuzione in quanto è la persona quotidianamente responsabile della supervisione dei lavori di estrazione nelle cave, del trasporto dei materiali, dell'esecuzione degli scalpellini, delle murature, dei falegnami e dei fabbri sul cantiere.

Michelangelo era a San Lorenzo il soprastante, il massimo supervisore dei lavori che Figiovanni indica come "*capomaestro dell'architettura*"<sup>29</sup>. Sotto di lui vi erano diversi capomastri che si occupavano dei vari segmenti della costruzione: fondazioni, murature, lavori in legno e soprattutto dei cavaatori. Questi uomini erano suoi concittadini e colleghi ed erano dotati di vasta esperienza. Alcuni di questi come Bernardino Basso, Francesco Lucchesino, Baccio Bigio, Andrea Ferrucci e Stefano di Tommaso collaboreranno con Michelangelo per diversi anni e saranno fondamentali per il completamento dei suoi progetti anche dopo l'allontanamento di Michelangelo da Firenze.

## I materiali da costruzione

Per questo progetto Michelangelo volle la più alta qualità possibile del marmo e la scelta ricadde su una pietra locale fiorentina denominata *macigno*<sup>30</sup> di cui abbondanti quantità erano disponibili nelle colline intorno a Firenze e, per questo motivo, risultava estremamente più economica del marmo che andava trasportato da distanze anche considerevoli. Per completare questo progetto l'utilizzo del macigno fu fondamentale per Michelangelo che aveva bisogno, in tempi ristretti, di grandi quantità di pietra di alta qualità per approvvigionare il cantiere. Mentre gran parte delle costruzioni degli edifici durante il Rinascimento avevano tempi di esecuzione di diversi anni, l'esperienza tecnica maturata da Michelangelo nell'estrazione dei marmi gli consentì, invece, un rapido approvvigionamento della pietra e l'esecuzione del progetto nell'arco di soli due anni.

Questi tempi sono assolutamente straordinari se si considera che solo per il vestibolo della Libreria erano necessarie ventiquattro colonne monolitiche e altrettanti pilastri, venti mensole, dieci tabernacoli. Come per la facciata di San Lorenzo le colonne monolitiche del vestibolo, alte più di cinque metri rappresentavano un enorme sfida: dovevano essere estratte da grossi blocchi, trasferite a Firenze e collocate negli angusti spazi del vestibolo.

Tutte le colonne furono cavate, lavorate e posizionate nello spazio di un anno e addirittura quattro di esse nello spazio di una sola settimana, nel Giugno del 1526<sup>31</sup>.

Per tutta la biblioteca fu usata, dunque, una pietra locale, un'arenaria a grana fine di varia durezza e colore che cromaticamente assume sfumature comprese tra il grigio e il verde, estremamente comune nella parte settentrionale degli Appennini e particolarmente abbondante nelle colline a nord di Firenze. La maggior parte del macigno più fino era estratto dalle pendici del monte Ceceri, tra Fiesole e Settignano, e in particolare tra Vincigliata e Maiano.

Si distinguono due tipi principali di macigno fiorentino: la *pietra*

28. R. Manetti, Michelangelo: le fortificazioni per l'assedio di Firenze, Firenze, 1980, pp.26-27 e 78.

29. Parronchi, Ricordanza, p.169

30. Per la seguente disamina si è fatto riferimento: G. Vasari, a cura di G. Milanesi, I, p.123-127. A. Riccio, Istoria delle pietre, a cura di P.

Barocchi, Firenze, 1979, L. Edlemann, Sulla "pietra del fossato", Bollettino della società geologica italiana, n°69, 1950, pp.89-93.

31. Ricordi, 202-211.

*bigia* e la *pietra serena*. Quest'ultima è la più conosciuta perché particolarmente utilizzata per le decorazioni e i particolari architettonici, in virtù della particolare colorazione che tende al celeste.

La *pietra bigia*, che deve il suo nome alla colorazione più neutra rispetto alla *pietra serena*, è estratta intorno a Firenze e quindi molto comune negli edifici della città anche per via di una migliore resistenza agli elementi atmosferici rispetto la *pietra serena*.

Un'ulteriore distinzione del *macigno* fiorentino si fa tra: *pietra durissima*, *sereno ordinario* e *sereno gentile*. Tra queste la *pietra del fossato*, un tipo di *sereno gentile*, è ritenuta per la finezza della grana e la omogeneità del colore, la più pregiata e per questo largamente usata da Michelangelo a San Lorenzo specie per i particolari più importanti, come specificato nel contratto stipulato per le due porte e le scale del vestibolo<sup>32</sup>.

Questo tipo di scelta a scapito del marmo è legata alla necessità di Michelangelo di controllare tutte le fasi di preparazione degli elementi architettonici e all'esigenza di procedere alla loro posa in opera in tempi assolutamente brevi. La quantità necessaria, l'attenzione all'uniformità di colore e alla qualità non concede a Michelangelo altra scelta sia per il materiale sia per gli scalpellini che devono estrarla e implica un'attenta contabilità analitica e quantitativa delle forniture che tuttavia, a differenza di altri casi, non risulta corredata di dati qualitativi oltre quelli riguardanti la collocazione e le dimensioni. Tuttavia sulla scorta di queste indicazioni è possibile distinguere alcune delle fasi di costruzione del ricetto e di alcune delle sue parti. Fortunatamente sono giunti fino a noi, tra i libri contabili della fabbrica, tre *libretti* in cui venivano annotati provenienza e data di consegna dei blocchi. Due di questi libretti<sup>33</sup> sono relativi al vestibolo: nel primo sono registrati i blocchi destinati a San Lorenzo, nell'altro sono invece annotate le assegnazioni dei blocchi ai relativi scalpellini per la lavorazione finale. Entrambi sono vergati dalla stessa mano, probabilmente quella di uno dei provveditori, Daniello de' Ricci<sup>34</sup>. Uno di questi è particolarmente interessante perché restituisce la situazione inter-

media tra la fase di estrazione e quella di realizzazione eseguita dagli scalpellini.

Attraverso questi due documenti è dunque possibile ricostruire la sequenza delle lavorazioni, i nomi degli appaltatori ingaggiati per il trasporto della pietra fino a San Lorenzo e quelli degli scalpellini responsabili della finitura delle pietre sul posto e di completare il quadro, già fornito da altri documenti, rispetto alle maestranze impiegate sul cantiere.

Il secondo libretto è un registro delle pietre consegnate a San Lorenzo da undici diversi carrettieri tra il dicembre del 1525 e l'agosto del 1526 (Appendice I).

Originariamente di formato verticale (di cm 11 x 29) di dieci fogli piegati in due e raccolti l'uno dentro l'altro in cui risultavano compilati il recto della prima e della nona carta, il recto e il verso dalla seconda carta alla ottava, mentre il resto risultava bianco, viene successivamente sciolto per essere rilegato lungo il margine sinistro dei fogli<sup>35</sup>. In questi fogli sono annotati il contenuto della *carrettata*, il peso e il responsabile del trasporto. Nel libro sono così registrati oltre duecento blocchi utilizzati nel vestibolo della Libreria e dimostra che la consegna delle pietre era accuratamente programmata.

Da un'analisi di questi documenti appare chiaro che i blocchi erano estratti e inviati a San Lorenzo secondo l'ordine in cui dovevano essere usati in cantiere.

I blocchi giunti a San Lorenzo erano assegnati tempestivamente agli scalpellini che in breve tempo provvedevano a rifinire l'elemento architettonico.

Questo tipo di pianificazione denota una precisa organizzazione del cantiere e consente di ricostruire la successione con cui vengono assemblate e poste in opera le pareti del vestibolo dato che le pietre sono estratte, lavorate e spedite a San Lorenzo secondo l'ordine con cui devono essere impiegate: dal basso verso l'alto e secondo logiche legate al sistema costruttivo (fig. 7).

Per questo le mensole (fig. 8) precedono le colonne e queste possono essere collocate solo dopo che sono posizionate le paraste nelle nicchie. Allo stesso modo le colonne angolari (fig.

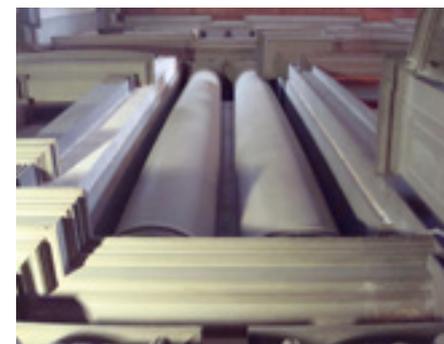


Fig. 7 Le colonne del ricetto della Biblioteca laurenziana



Fig. 8 Le mensole del ricetto

32. Contratti, pp.209-210.

33. Ricordi 202-211 e 216-218

34. I pagamenti fatti a Ricci come "provveditore della muraglia" corrispondono in diversi casi con la consegna di pietra registrata nel Libretto II. Ricordi, 202-211, 216-218.

35. Ricordi, pp.211.



Fig. 9 Le colonne angolari del ricetto

9) anticipano i tabernacoli immediatamente a ridosso, le basi vengono scolpite prima delle colonne e i capitelli solo dopo che le colonne sono posizionate e non c'è ragione, quindi, per cui si debbano estrarre i blocchi per il livello superiore prima che la decorazione non giunga a questo livello, approssimativamente nel luglio del 1526.

L'estrazione dei blocchi è dunque legata alle parti che si devono realizzare e sincronizzata con il lavoro degli scalpellini e con la necessità effettiva della disponibilità dell'elemento sul cantiere. Dal confronto dei due libretti appare evidente che solitamente i blocchi giungono sul cantiere e il giorno stesso, al massimo il successivo, vengono affidati agli scalpellini per essere finiti.

Ci sono quindici scalpellini al lavoro alla data del 11 marzo 1525. Dal 1° di aprile il numero sale a ventisei e la settimana dopo a trentotto. La quantità di pietra che giunge sul cantiere alla fine di marzo richiede dunque un numero quasi doppio di scalpellini. Dall'inizio di maggio il loro numero si riduce a sedici, e fino a diciotto in giugno.

Dalla fine di luglio sono registrati oltre cento scalpellini a lavoro e il loro numero aumenterà ulteriormente nei due mesi successivi e grazie al libretto III è possibile individuare i nomi di quindici di essi a lavoro sulle parti del vestibolo intorno la metà del 1526 e riscontrare che appartenevano ad alcune delle più importanti famiglie di scalpellini toscani (Appendice II).

Nel periodo riportato dal libretto III alcuni di loro risultano assolvere ad un solo incarico, mentre a gran parte viene assegnato più di un blocco. In realtà l'incarico veniva svolto da due persone che lavoravano sullo stesso blocco contemporaneamente. Questo perché spesso il lavoro richiedeva un particolare impegno e molte attenzioni, come nel caso dei pilastri rastremati dei tabernacoli, che sono particolarmente sottili e allungati e dunque molto fragili, o dei frontoni che sono pezzi unici e non ricavati dall'assemblaggio di più parti.

Ci sono inoltre dodici muratori con i relativi assistenti a lavoro per innalzare le *mura grosse*.

Sul cantiere erano sempre presenti dei fabbri addetti alla riparazione e alla manutenzione degli attrezzi degli scalpellini ed

era necessario l'approvvigionamento di diverse materie prime tra cui una grande quantità di corde per sollevare i blocchi fino a livello del piano del vestibolo.

In effetti il problema del movimento dei blocchi sul cantiere doveva essere estremamente gravoso. In particolare grandi difficoltà erano legate alla scelta di ricorrere a colonne monolitiche. Queste erano estremamente costose per le difficoltà connesse alla loro estrazione, al trasporto e, soprattutto, al loro spostamento in cantiere e molto difficoltosa doveva essere la loro collocazione nelle strette nicchie del vestibolo.

Le colonne sono costituite da un singolo fusto alto più di cinque metri, mentre i capitelli e le basi sono cavate da blocchi differenti, nonostante il loro aspetto generale e la colorazione appaia estremamente uniforme. Per ottenere questo risultato le colonne furono ordinate necessariamente parecchio tempo prima del Dicembre 1525, quando la prima giunse nel sito di San Lorenzo<sup>36</sup>. Alcune di esse sono indicate con un piccolo schizzo al margine del libretto probabilmente per sottolinearne l'importanza e sollecitare l'accuratezza della lavorazione<sup>37</sup>. Tuttavia, malgrado l'impegnativo e poco convenzionale profilo di alcune parti del vestibolo gli scalpellini ebbero a disposizione un gran numero di blocchi su cui lavorare e attesero a questo oneroso lavoro con estrema celerità.

L'eccellenza del risultato finale di questi dettagli è dunque dovuto all'abilità degli scalpellini, al controllo esercitato su di loro dai capomastri ma, soprattutto, alla quantità dei disegni di dettaglio e delle sagome realizzate da Michelangelo.

#### I disegni e le sagome

Le fasi avanzate della costruzione della Libreria offrono un numero di disegni equiparabile quantitativamente a pochi altri progetti di Michelangelo e tale da consentire di seguire quasi tutte le vicende legate alle fasi di questo progetto: dai rilievi preliminari fino ai disegni definitivi e in scala reale per le sagome delle cornici.

36. Ricordi, p. 202.

37. Archivio Buonarroti, Firenze, II-III, n°66, folio 2 verso- 3 recto.

Sin da una prima analisi di questi disegni si percepisce quanto, in realtà, non esista una chiara e lineare successione tra questi e le fasi di costruzione della Libreria quanto tuttavia gli elaborati grafici siano il frutto di notevoli cambiamenti d'impostazione. Una volta stabilito il sito e approvato il progetto generale si poteva dare inizio ai lavori, pur non essendo definiti diversi particolari come nel caso del vestibolo che, come abbiamo visto, nonostante fosse in avanzato stato di realizzazione era ancora oggetto di una discussione circa la maniera in cui si dovesse illuminare al punto che la soluzione finale non fu approvata prima del febbraio 1526, quasi tre mesi dopo l'inizio dei lavori. Questo perché, come già sottolineato, il metodo di Michelangelo si svolge secondo un *work in progress*, definendo le problematiche generali e procedendo poi alla definizione delle soluzioni di dettaglio.

Si comprende dunque come disegno ed esecuzione siano inestricabilmente legati e si intreccino anche in momenti temporalmente molto distanti. Non è inconsueto infatti che Michelangelo realizzi dei disegni per delle parti che verranno eseguite anche diversi anni più tardi come nel caso delle porte di cui di dirà in seguito.

In ogni modo il passaggio tra l'idea, il disegno e la realizzazione del dettaglio architettonico è filtrato da una serie di indicazioni grafiche che sono indispensabili alle maestranze per desumere una forma tridimensionale da un elaborato grafico. La sagoma in particolare è una garanzia circa la conformità dei manufatti e anche uno strumento per controllare la rispondenza con le richieste del maestro.

Le sagome sono dei modelli campione ricavati dal legno o da materiali metallici e realizzati sulla base di profili disegnati sulla carta o direttamente sul supporto dall'architetto o dal suo capomastro. Nei registri di Michelangelo si trovano spesso notizie relative all'acquisto di grandi quantità di "*carta per modani*" e di "*ferro stagniato per fare modanature*"<sup>38</sup>.

A partire da questo modello fissato lo scalpellino può tracciare quindi la sagoma da realizzare sul blocco. Diversi di questi disegni relativi al progetto della Laurenziana sono giunti fino

a noi grazie anche all'abitudine di Michelangelo di riutilizzare i fogli di carta per modani e alcune loro parti per appuntare dei componimenti poetici o per portare di conto. (fig. 10 e 12) Nonostante l'inquietudine lo conducesse spesso ad una serie di forme inconsuete e ad inventarne continuamente di nuove, come nel caso delle cornici della trabeazione delle colonne, (fig. 11) la loro continua ripetizione negli spazi del ricetto e della sala di lettura doveva in qualche modo rendere meno improbo il compito degli scalpellini. Ad esempio i tabernacoli del vestibolo, nonostante rappresentino un'assoluta novità nel panorama architettonico, sono costituiti solamente da una mezza dozzina di parti essenziali e, per questo, richiedono un limitato numero di sagome specifiche. Spesso però il passaggio tra il disegno dell'elemento architettonico alla sagoma prevedeva una serie di ulteriori grafici che permettevano di valutare il cambio di scala e di tradurre il disegno in un preciso numero di blocchi. Non di rado questa verifica avveniva attraverso disegni realizzati direttamente sulle pareti.

Michelangelo e i suoi assistenti usavano spesso la superficie liscia dell'intonaco come supporto per rappresentare gli elementi in scala reale e verificarne le parti, come dimostrato da una serie di disegni scoperti nel 1975 a San Lorenzo<sup>39</sup>.

Ci sono ad esempio diversi disegni per sagome relativi alle porte d'ingresso alla Libreria per cui Michelangelo stipulerà un contratto nel 1533<sup>40</sup>. Ogni singolo dettaglio di questa porta viene disegnato come quello della soglia e del gradino della porta di cui si è conservata una copia<sup>41</sup>. I profili forniti a *Cecchone* come guida al suo lavoro vengono infatti restituiti a Michelangelo che li conserva come sua "ricevuta". L'idea ipostatizzata sulla carta dall'architetto veniva dunque trasferita nella pietra attraverso una serie di passaggi che prevedevano la scelta delle dimensioni del blocco, talvolta veniva studiata sulle pareti, e finiva sulla pietra tramite il ricorso ai modani. Ma questi disegni sono soprattutto la dimostrazione di come Michelangelo arrivava alla conformazione architettonica attraverso la modellazione della forma, partendo da pochi segni eseguiti velocemente per poi definire lo spazio in maniera



Fig. 10 Profilo di scalino, Firenze, Casa Buonarroti, 134

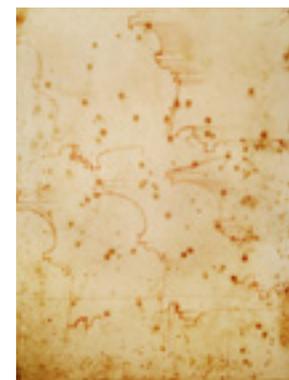


Fig. 11 Studi per la trabeazione delle colonne binate della Biblioteca Laurenziana, Firenze, Casa Buonarroti, 54 A.

39. A questo proposito si veda P. dal Poggetto, I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, 1978 pp. 166-200, e C. Elam, the Mural Drawings in Michelangelo's, pp.593-595.

40. Contratti, pp.209-210.

41. Corpus, IV, p. 59, n.534.



Fig. 12 Profilo di cornice del portale della sala di lettura della Biblioteca Laurenziana, Firenze, Casa Buonarroti, 127

38. Ricordi, 119, 122, 125, 128, 129, 132, 133,134.

sempre più stringente attraverso la definizione dei dettagli.

La porta tra il vestibolo e la sala lettura

Il termine *post quem* per il progetto della porta (fig.13) tra la sala lettura e il vestibolo è rappresentato da una lettera datata 3 Aprile 1526 con cui il Papa per il tramite di Fattucci comunica a Michelangelo di aver preso una decisione in merito alla realizzazione della "piccola libreria" e che di conseguenza si può procedere nel "fare il tramezzo fra il ricetto et la libreria"<sup>42</sup>.

A distanza di pochi giorni si apprende da un'altra lettera di Fattucci che un disegno di Michelangelo relativo a questa porta giunse a Roma il 17 Aprile riscuotendo l'entusiasmo del pontefice<sup>43</sup>. Tale disegno è relativo alla facciata rivolta verso il ricetto che doveva riportare l'epigrafe ed è stato individuato nel disegno di Casa Buonarroti 98, che effettivamente risulta aver viaggiato essendo piegato secondo misure compatibili con quelle in uso durante quegli anni per le spedizioni<sup>44</sup>. Il disegno fu restituito con un'altra missiva datata 6 Giugno dello stesso anno<sup>45</sup> (fig. 14).

La porta tuttavia non fu commissionata se non il 20 Agosto del 1533 quando si stipula un contratto tra Michelangelo e Simone di Jacopo di Berto in cui i convenuti abbino "a ffare 2 porte et una scala per essa Libreria, e della pietra del Fossato, et del colore et sapore, secondo il saggio da lloro a noi portato"<sup>46</sup>.

Per questo particolare architettonico esistono diversi schizzi autografi e alcuni disegni esecutivi relativi alle conformazioni di entrambi i lati, tutti realizzati probabilmente nella primavera del 1526.

Tra questi uno in particolare<sup>47</sup> rappresenta uno dei momenti più alti della produzione di Michelangelo nella Libreria. Si tratta di uno schizzo a lapis nero di altissima qualità della facciata verso la libreria. La soluzione formale è ottenuta dal contrasto di due elementi autonomi che esprimono quasi una lotta tra forze che vogliono vicendevolmente sopraffarsi, una tesa a liberarsi l'altra a tenere imprigionato l'elemento sottoposto. La

42. Carteggio, III, pp. 217-218.

43. Carteggio, III, pp.220-221.

44. Ruschi, 2007, p. 125.

45. Carteggio, III, pp.224-225.

46. Contratti, pp.209-210.

47. Londra, British Museum, 1859-6-25-550 r, Corpus, 554.



Fig. 13 La porta tra il ricetto e la sala lettura

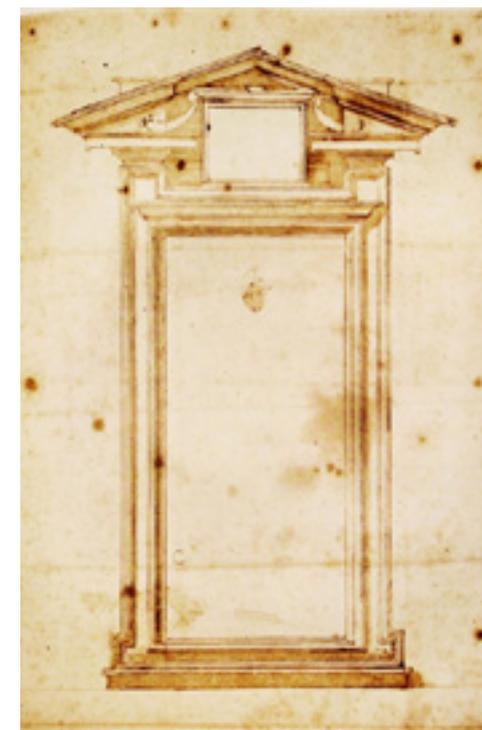


Fig. 14 Disegno del portale, Firenze, Casa Buonarroti, 98

soluzione prevede una porta interna racchiusa da una cornice più esterna con due profili vistosamente aggettanti. Il profilo più esterno tende dinamicamente a penetrare l'architrave a formare due "orecchie" laterali. La porta più esterna è fiancheggiata da due colonne e coronata da un doppio timpano diviso in una parte triangolare e una curvilinea. Le forze in campo contribuiscono ad esaltare questo contrasto esasperato che riassume la concezione della forma architettonica michelangiolesca che qui giunge fino ad assumere sfumature irrazionali e drammatiche. L'elaborazione del portale che divide la sala lettura dallo stesso vestibolo diviene in questo senso elemento riassuntivo di un metodo e di una volontà di concepire la forma che sottintende a tutto il progetto, a partire dal contrasto innescato tra i due ambienti principali: il primo quello della sala di lettura, più composto e placato, l'altro il ricetto progressivamente drammatizzato<sup>48</sup>.

48. J. Ackerman, 1961, ed. it. pag. 48.

## Conclusioni

L'organismo costruttivo della Biblioteca Laurenziana è basato su un sistema architettonico fatto di murature portanti in mattoni combinato con rivestimenti in pietra e concluso con un sistema di coperture lignee rivestite con tegole. Il sistema portante in mattoni e la membratura decorativa in pietra, sono connessi tra loro. Diviene dunque un'esigenza fondamentale quella di far crescere contemporaneamente questi due sistemi e, a questo proposito, la rapidità di realizzazione appare la prima testimonianza di un'efficiente programmazione della fabbrica in cui la combinazione di materiali prefiniti e manufatti realizzati sul posto è il frutto di un'organizzazione verticale efficace che coinvolge organicamente tutte le figure: dai muratori e gli scalpellini che eseguivano l'opera sotto il controllo dei *capomaestri*, fino alla mente che partorisce il progetto. La soluzione, che si sviluppa a partire da una precisa esigenza tipologica, una volta avviato alla conclusione dimostra la padronanza di Michelangelo nel gestire la macchina del cantiere e il

raggiungimento di una consapevolezza dei propri mezzi e nelle sue conoscenze di architetto che si riverbera in una maniera di comunicare sempre più espressiva, secondo un linguaggio che si farà sempre più magniloquente ma che non poco deve all'influenza del suo committente "*non meno desideroso di lasciar fama che Leone e gli altri suoi predecessori*"<sup>49</sup>.

Questa trattazione si propone di approfondire l'interpretazione classica proposta da Wittkower, secondo cui si sottolinea la volontà di Michelangelo di far emergere consapevolmente la profonda dicotomia tra le parti dell'edificio, tra sala lettura e vestibolo e, in queste, tra leggerezza e pesantezza, non solo come un aspetto formale ma alla stregua di un invariante che si ripercuote in ogni singola porzione dell'opera di Michelangelo, come fosse il riflesso di una condizione interiore dell'autore.

Al vaglio di un'analisi approfondita di alcuni di queste esecuzioni, nel loro farsi esemplificazione di un atteggiamento tipico, si ritiene di poter far corrispondere a questi non solo un'idea astratta ma un'ideale architettonico perseguito da Michelangelo con sacrificio e dedizione che giunge a dimostrare la sua capacità di fare sintesi tra contingenze del sito, procedure costruttive, soluzioni tipologiche e richieste della committenza, ed in questo di rivelare l'appartenenza a quella cultura rinascimentale che rimanda l'architettura ai tre requisiti classici di funzionalità, stabilità e bellezza. In quest'ottica ogni dettaglio, riletto nelle diverse fasi d'ideazione, elaborazione grafica e adattamento ai problemi contingenti, diviene paradigmatico di un metodo che si raffigura come capacità di esprimere come omogenei elementi apparentemente contrastanti, seppur presentati come continuamente in bilico tra riproposizione dell'antico e novità, tra *ratiocinatio*, *fabrica* e invenzione. In questo modo Michelangelo giunge a presentare lo spazio del ricetto in maniera così eloquente da sembrare pieno di "*nuove fantasie*" nonostante in realtà fosse di diretta derivazione classica specie nel suo riferirsi direttamente alla tipologia delle tombe romane<sup>50</sup> come già era avvenuto per il monumento di Giulio II.

49. G. Vasari, 1568, pp. 53 (ed. Bettarini Barocchi 1966-1987, VI)

50. Wolf, 1961 e H. Burns 2006 p.36

In pochi, non solo tra i suoi contemporanei, riusciranno ad eguagliare Michelangelo nella capacità di controllare un progetto d'insieme a partire dalla singola relazione tra le parti, mettendo sullo stesso piano la configurazione dello spazio con gli elementi di dettaglio, modulando aggetti e rientranze, parti in luce e parti in ombra come avviene magistralmente nello spazio del ricetto. In questo, come sottolineato da Howard Burns<sup>51</sup>, ritorna chiaramente l'attitudine di scultore che, rispetto al modello, poteva continuare praticamente all'infinito il processo di rielaborazione della forma.

I disegni insieme con i registri di cantiere forniscono una visione del metodo di Michelangelo e della sua partecipazione nella definizione delle parti del vestibolo, rappresentando la preoccupazione di vedere accuratamente trasposte nella pietra le sue idee ma sono al contempo il sismografo di un'inquietudine sperimentale che lo portava, talvolta, anche a fondere insieme due versioni praticamente alternative come per la crasi del timpano triangolare con quello curvilineo per il portale tra il ricetto e la sala di lettura (fig. 15).

L'immagine di un Michelangelo che utilizza ogni frammento di carta disponibile per segnare i propri componimenti, per rompere la monotonia del cantiere insieme con la creativa compresenza nei suoi fogli di indicazioni di lavoro e attività creativa, di poesia e di appunti originali, di calcoli e di registrazioni, disegni multipli e sagome rappresenta, secondo Wallace<sup>52</sup>, un sintomo rivelatore di quanto l'elaborazione poetica e l'estrazione di forme dalla pietra non siano solo per Michelangelo attività incompatibili quanto piuttosto due espressioni della stessa creatività.

In questo senso la biblioteca e il suo ricetto, in particolare, sono la più efficace testimonianza di quanto il dettaglio per Michelangelo rappresenti l'elemento entro cui condensare come in un microcosmo, il significato della sua architettura (fig. 16). L'intero spazio del vestibolo rappresenta dunque un luogo ove sperimentare questa *coincidenza oppositorum*<sup>53</sup>, arrivando a dissimulare gli effettivi rapporti tra carichi e strutture portanti, creando soluzioni formali che dovevano apparire ai

più paradossali, soprattutto nel confronto con i modelli dall'antico. È il caso, ad esempio, delle mensole del piano terreno che anziché assolvere a funzione portante sono poste su un piano esterno alle linee di scarico individuate dalle colonne monolitiche o, ancora, delle edicole dove le paraste vanno paradossalmente rastremandosi verso il basso e sono sormontate da capitelli visibilmente fuori scala per difetto.

Il fine di quest'analisi è quello di confrontare questi aspetti con l'organizzazione del cantiere, elemento spesso trascurata nell'analisi di questo edificio, che porta a definire gli elementi architettonici secondo una tensione che tende quasi a condensare le vicende contingenti, senza tuttavia voler ridurre l'eccezionale portata di alcune invenzioni formali elaborate da Michelangelo per questo spazio, che raccontano di un conflitto apparentemente inconciliabile, di un'incessante oscillazione tra estremi opposti che rappresenta per Wittkower il principio guida dell'intera costruzione che si riflette in ogni dettaglio: *ciò che è vero per il tutto è anche vero per le singole parti*.<sup>54</sup>

51. H. Burns, Michelangelo e il disegno di architettura, Venezia, 2006, p. 20, catalogo a cura di C. Elam

52. W. E. Wallace, 1994, pp. 170.

53. L'idea di conflitto come tema costante dell'architettura di Michelangelo venne indicata per prima da Wolffin, in *Renaissance und Barock* p. 50 e considerata ampiamente nei contributi di Geymuller, Michelangelo, pp.49 e succ., Riegl, *Die Entstehung*, pp. 39, 97, 148 e succ. e in Wittkower, *Idea e immagine*, pp. 95 e succ.

54. Wittkower, *Idea e immagine*, pp. 95 e succ.



Fig. 15 Studi per il portale, Londra, British Museum 1859-6-25-550 r



Fig. 16 Dettaglio delle volute della mensola binata al livello basamentale del ricetto

## APPENDICE I

### Ricordi 11 dicembre 1525 - 2 agosto 1526

#### /1r/ 1525

Richordo delle carrettate delle priete che verranno per chonto di Bernardino di Pietro e Meo di Chimenti e Bastiano da Fiesole detto Bargiacha.

#### /2r/ 1525

Richordo delle carrettate delle priete che verranno per ricetta della libreria di San Lorenzo, chominc(i)ando questo 11 di dicembre 1525, per chonto di Bernardino e di Meo e Bastiano.

E a dì 11 di dicembre da Nani Chiari charrate una: furno base dua delle cholonne **ch.e I**

E a dì 12 detto da Nanni di G(i)uliano detto charrate una: fu l'architrave della porta **ch.e I**

E a dì 12 detto rechò Piero Chiari charrate una: fu un pezzo di cimasa sopra a' sodi **ch.e I**

E a dì 14 detto rechò Piero Chiari charrate una: fu una mensola di quelle che vanno sotto le colonne **ch.e I**

E a dì 15 detto rechò Piero Chiari charate una: furono una cimasa e uno pezo di schaglione di bracc(i)a dua **ch.e I**

E a dì detto di sopra rechò Tonio Zaballi charate dua: furno uno stipito di porta e uno schaglione di bracc(i)a 4 1/3, e un altro scaglione di bracc(i)a 3 1/3 e uno schaglione di bracc(i)a 2 **ch.e 2**

E a dì detto rechò Donato da Fiesole uno traino: fu uno schaglione di bracc(i)a 3 **tr.I**

#### /2v/ 1525

E a dì detto adietro rechò Nanni di G(i)uliano charate dua: du una pietra lunga bracc(i)a 4 ½ e larga uno bracc(i)o e quarto e grosse un po' meno di mezzo bracc(i)o; fu detta prieta una charata; e l'altra charata furno dua schaglioni di bracc(i)a 3 ½ l'uno, e l'altro dua e uno quarto **ch.e 2**

E a dì 16 detto rechò Nanni di G(i)uliano Chiari charrate una: furno pezi dua d'intavolati che vanno per ritto ne' sodi **ch.e I**

E a dì detto rechò Piero Chiari charrate una: uno schaglione di bracc(i)a sette, largo sette otta(vi) **ch.e I**

E a dì detto rechò Donato detto uno traino: un pezo d'imbasamento di bracc(i)a dua e mezzo **tr.I**

E a dì 17 di detto rechò Nani di Chiari e Zaballino una cholonna, c(i)oè quella che (à) quel pello da piè **ch.e I**

E a dì 19 detto rechorno el Morato e Cechone suo compagno charate dua: furno tre pezi d'imbasamento e una basa e uno schaglione di bracc(i)a tre e sette ottavi e largo uno bracc(i)o e ottavo **ch.e I**

E a d' detto rechò Nani Chiari charate una: furno pezi dua di scaglioni di br. 2 ¼ l'uno **ch.e I**

#### /3r/1525

E a dì 20 detto adietro rechò el Morato e Cechone charate dua: furno pezi tre di scagl(i)oni: 2 di 3 bracc(i)a

l'uno, e uno di 2 ½, e un pezo d'imbasamento per uno dè sodi **ch.e 2**

E a dì detto rechò Pietro Chiari charate una: furno una cimasa di bracc(i)a dua e m(e)zo e uno imbasamento di detta misura **ch.e I**

E a dì 22 detto rechò Pietro Chiari charate una: furno bracc(i)a otto di scaglioni **ch.e I**

E a dì detto rechò el Morato e Cechone suo chompagnio charate dua: furno bracc(i)a dodici di schaglioni **ch.e 2**

E a dì 23 rechò el Morato e Cechone charate dua: furno pezi dua d'imbasamenti lunghi br. 3 ¾ l'uno e dua pezi de le ghiera che stano pe rito ne sodi **ch.e 2**

E a dì detto rechò Piero Chiari charate una: furno uno imbasamento e uno schaglione di bracc(i)a tre **ch.e I**

E a dì detto rechò Nani Chiari charate una: furno tre priete, una cimasa e una cornicetta e uno schaglione **ch.e**

#### /3v/ 1525

E a dì 29 dicembre tirò Pietro Chiari charate una: fu una basa e dua pezi d'intavolati **ch.e I**

E a dì 30 rechò el Morato e Cechone charate dua a San Lorenzo: fu un pezo di schaglione di br. 4 e una pietra grossa uno ½ br. e larga 7/8, e uno lastrone lungho bracc(i)a 3 e largo br. uno e grosso ¼, e du altre pietre lunghe br. 3 ¾ l'una e larghe uno e meso bracc(i)o e grosse 1/3, c(i)oè charate dua **ch.e 2**

E a dì 3 di genajo rechò Tonino Zaballi e'l fratello charrate dua a San Lorenzo, c(i)oè uno pezo d'imbasamento lungho bracc. 4 e un pezo di cimasa lunga br. 4 1/3 e una basa **ch.e 2**

E a dì 5 di detto tirò Tonino Zaballi e'l fratello charrate dua a San Lorenzo, c(i)oè un pezo di cimasa lungha bracc(i)a 3 ½ e una basa, l'altra charata vene un'altra basa e una cimasa lungha bracc(i)a 3 **ch.e 2**

E a dì detto tirò Pietro Chiari charate una: fu un pezo di schaglione di bracc(i)a sei e mezzo e largo un bracc(i)o e mezzo. Volsene lire cinque di vettura. Fu uno di què torti **ch.e I**

E a dì 9 di genajo rechò Pietro Chiari una charrata a San Lorenzo: un pezo di scagl(i)one di què torti, di bracc(i)a cinque lungo e largho br. 1 ½ **ch.e I**

#### /4r/ 1525

E a dì 11 di genajo rechò Pietro Chiari charrate una a San Lorenzo: furno dua stipiti della porta dinanzi de ricetta **ch.e I**

E a dì 12 di genajo rechò Pietro Chiari charrate una a San Lorenzo: fu uno capitello di cholonna e uno pezo di prieta largha br. 1 e lunga uno bracc(i)o e mezzo e grossa fra'l terzo e mezzo **ch.e I**

E a dì 18 di genajo rechò Pietro Chiari charate una a San Lorenzo: fu uno stipito della porta drento **ch.e I**

E a dì decto rechò Tonio Zaballi una charrata: fu la soglia della porta de ricetta e uno schagl(i)one di tre bracc(i)a **ch.e I**

E a dì 19 di genajo rechò Pietro Chiari charate una a San Lorenzo: fu uno stipito della porta drento de ricetta e uno pezo d'imbasamento **ch.e I**

E a dì 26 di genajo rechò Pietro Chiari charrata una a San Lorenzo: fu un mensolone **ch.e I**

E a dì detto rechò Nenc(i)o Bruni una charrata: furno base dua **ch.e I**

E a di 27 di genajo rechò Pietro Chiari una charrata a San Lorenzo: fu un mensola di chanto **ch.e I**

E a di detto rechò Nenc(i)o Bruni una charrata a San Lorenzo: fu un pezo d'inbasamento di bracc(i)a quatro lungho **ch.e I**

E a di 30 detto rechò Pietro Chiari charrate una, c(i)oè una cholonna lui e Andrea Zabali **ch.e I**

E a di detto rechò Nenc(i)o Bruni una charrata, cioè una fodera di pietra lunga br. 5 e larga br. 1 ½ **ch.e I**

#### /4v/ 1525

E a di di primo di febraio rechò Pietro Chiari una charrata c(i)oè uno stipito della porta de ricetta **ch.e I**

E a di detto rechò Pietro Chiari una charrata, c(i)oè uno pezo di prieta lungha bracc(i)a 5 ½ e grossa per ogni verso tre quarti **ch.e I**

E a di 3 di febraio rechò Pietro Chiari una charrata di priete, c(i)oè una mensola **ch.e I**

E a di detto rechò Nenc(i)o Bruni una charrata, cioè una cimasa bracc(i)a 5 1/3 lunga **ch.e I**

E a di detto rechò Tonio Zaballi una charrata di priete c(i)oè una prieta lungha br. sei e mezzo e grossa uno mezzo bracc(i)o per ogni verso, per fare 4 pezzi di regholoni per le finestre **ch.e I**

E a di 6 di detto rechò Pietro Chiari charrate dua, c(i)oè uno pezo di imbasamento lungho br. 5 1/3 e grosso tre quarti per ogni verso, e una fodera lungha bracc(i)a cinque e larga un bracc(i)o e largha un bracc(i)o e terzo **ch.e 2**

E a di detto rechò el Zaballino charrate dua, c(i)oè una mensola e una basa e una cimasa lungha bracc(i)a a cinque **ch.e 2**

E a di 8 detto rechò Pietro Chiari una charrate, c(i)oè una mensola per ricetta **ch.e I**

E a di detto Tonio Zaballi rechò una charrata: fue una chornice ch'a servire per una finestra della testa della libreria **ch.e I**

#### /5r/ 1525

E a di 10 di febraio rechò Pietro Chiari una mensola doppia in una charata **ch.e I**

E a di detto rechò Tonio Zaballi charrate dua: furno uno chapitello e una cimasa di br. 2 ½ lungha, e dua pezzi di g(h)iera pè sodi lunghe bracc(i)a 4 ½ **ch.e 2**

E a di detto rechò Nenc(i)o Bruni una charrata di ghiera che vanno sopra a' sodi: furno pezzi tre di bracc(i)a 3 ½ lunghi **ch.e I**

E a di 13 di detto rechò Pietro Chiari una charrata di priete: furno dua pezzi di g(h)iere lunghe bracc(i)a dua e mezzo lungha e largha tre quarti e grossa un mezzo bracc(i)o **ch.e I**

E a di 22 febraio rechò Pietro Chiari e Zaballino una cholonna **ch.e I**

E a di 28 di febraio rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi una cholonna a San Lorenzo per ricetta **ch.e I**

E a di 2 di marzo rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi una cholonna **ch.e I**

E a di 8 di marzo 1525 rechò Pietro Chiari dua architravi cho fregi apichatti insieme: sono per le porte di drento de ricetta: furno una charata **ch.e I**

E a di 9 di marzo rechò Pietro Chiari e Andrea Zaballi una cholonna per ricetta **ch.e I**

E a di 10 di detto rechò Pietro Chiari una charrata: furno dua chapitelli sopra le cholonne de ricetta **ch.e I**

#### /5v/ 1525

E a di 14 di marzo 1525 rechò Pietro Chiari una charatta e un'altra charata Tonio Zaballi e un'altra charatta Cechone di sotto Firenze: furno dette tre charate tre cimase, c(i)oè quella cha va sopra el sodo grande, e quella della porta, e un'altra che va cho risalto insino nel chanto, che sono in tutto bracc(i)a quindici tutt'a tre **ch.e 3**

E a di 17 detto rechò Cechone una charata a San Lorenzo: furno dua chapitegli sopra le cholonne del ricetta **ch.e I**

E a di 22 di marzo rechò el Morato e Cechone charrate dua a San Lorenzo, c(i)oè dua fodere per la porta dinanzi de ricetta, lunghe l'una bracc(i)a 2 ¾ e larghe uno bracc(i)o e mezzo, e uno schagl(i)one lungho bracc(i)a 4 2/1, e dua pezzi di regholoni per ricetta, uno di bracc(i)a 4 2/1 3 lungho e l'altro lungho bracc(i)a 3 1/3 **ch.e 2**

E a di 24 di detto rechò Tonio Zaballi uno pilastro per ricetta a lato alle cholonne **ch.e 2**

E più abiano dato a di 24 detto pilastri dua per ricetta: chavòrnosi d'una nostra cholonne

E a di 26 di marzo 1526 demo a lavoro de ricetta bracc(i)a 8 de regoloni: si chavorno d'uno pilastro a nostre spese br. 8

E a di 28 di marzo 1526 rechò Piero Chiari una charrata: furno dua sogl(i)e di finestre e uno stipito di detta finestra di quelle della libreria. **ch.e I**

#### /6v/1526

E a di 28 detto adrieto Tonio Zaballi charate dua a San Lorenzo: furno tre pezzi di priete, c(i)oè regoloni per sotto la base, lunghi bracc(i)a 2 ¾ l'uno e larghi dua terzi e grossi più d'un quarto, e una chornice della finestra di testa della libreria **ch.e 2**

E a di 29 di detto rechò Pietro Chiari una charrata a San Lorenzo: furno dua stipiti delle finestre della libreria **ch.e I**

E a di detto rechò Tonio Zaballi una charrata di priete a San Lorenzo, c(i)oè uno regholone di bracc(i)a 3 1/3 che ricingono sotto la base, e uno stipito di finestra della libreria **ch.e I**

E a d' 5 d'aprile 1526 rechò Pietro Chiari charate una di priete a San Lorenzo: furno 3 pezzi di regholi: 2 per sotto la base di bracc(i)a 2 ½ l'uno di bracc(i)a tre e mezzo per sodi; in tutto br. otto e ½ **ch.e I**

E a di 7 d'aprile 1526 rechò Pietro Chiari uno frontone della porta di fuori de ricetta di bracc(i)a cinque lungo **ch.e I**

E a di 9 d'aprile 1526 rechò Pietro Chiari una chornice della porta dinanzi de ricetta **ch.e I**

E a di 10 d'aprile 1526 rechò Pietro Chiari una charrata di regholoni in pezzi tre, che vene uno di br. 2 ¼ e uno di br. 3 ½ e uno di br. 2 ¾: sono in tutto br. 8 ½ **ch.e I**

E a di 11 d'aprile rechò Pietro Chiari una charrata di regholoni a San Lorenzo in pezzi 3: uno di br. 3 ¼ e dua di br. 2 ¾ l'uno, di quegli che vanno sotto la base, e uno di quegli che vanno in su e' sodi: in tutto bracc(i)a 8¾ **ch.e I**

#### /6r/ 1526

E a di 13 d'aprile rechò Pietro Chiari una charrata di priete a San Lorenzo, c(i)oè pezzi tre di regholoni: dua pezzi sopra sodo di bracc(i)a 3 1/3 l'uno e un pezo sopra al sodo grande di mezzo, di bracc(i)a 10 ¾ **ch.e I**

E a di 14 d'aprile rechò Pietro Chiari una cholonna **ch.e 2**

E a di 16 d'aprile rechò Pietro Chiari una charata di priete a San Lorenzo, c(i)oè uno pezo di regholone di bracc(i)a 3 1/3 che va in su la cimasa sopra e sodi de ricetta, e una sogl(i)a de' tabernacoli de ricetta di

bracc(i)a 2  $\frac{3}{4}$  lunghe **ch.e I**

E a di 17 d'aprile rechò Pietro Chiari una charata di priete a San Lorenzo, c(i)oè una soglia de' tabernacholi, e una basa (de) detta soglia lungha br 2  $\frac{3}{4}$  **ch.e I**

E a di 18 di detto rechò Pietro Chiari una charrata di priete a San Lorenzo, c(i)oè dua architravi di tabernacolo di br. 2 lungho l'uno, che sono in tutto br. 4 **ch.e I**

E a di 19 d'aprile rechò Pietro Chiari una cholonna de ricetta **ch.e 2**

E a di 21 di detto rechò Pietro Chiari una colonna de ricetta **ch.e 2**

E a di 26 d'aprile rechò Nani Chiari charate dua a San Lorenzo per ricetta: forno due stipiti de' tabernacoli e una chornice sopra detti tabernacoli **ch.e 2**

E a di detto rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi una charata per uno: forno dua stipiti di detti

#### /7r/ 1526

Tabernacholi, che se ne ruppe uno in sul charo per la via, e Tonio Zaballi rechò un chapitello sopra le cholonne e una base, c(i)oè charate **ch.e 2**

E a di 27 di detto rechò Pietro Chiari una charrata a San Lorenzo, c(i)oè uno frontone de' tabernacholi de ricetta **ch.e I**

E a di detto rechò Nani Chiari una charrata a San Lorenzo, c(i)oè una chornice che va sotto e' frontoni de' tabernacholi **ch.e I**

E a di detto Tonio Zaballi un charata di regholoni: forno pezi 4 di br.3  $\frac{1}{3}$  l'uno. Sono in tutto bracc(i)a tredici e uno terzo, c(i)oè 13  $\frac{1}{3}$  **ch.e 4**

E a di 28 di detto rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi una charata per uno: forno una soglia de' tabernacholi e uno pezo di regolone di bracc(i)a 3  $\frac{1}{3}$  lungho. Queste 2 priete forno una charrata, e l'altra charata fu una prieta lungha bracc(i)a 6: vogl(i)avamo chavarvi pezi 3 di regholoni de' tabernacholi **ch.e 2**

E a di detto rechò Nani Chiari un charata di regoloni: forno pezi 3: dua di br. 3  $\frac{1}{3}$  l'uno, e uno di br. dua e un quarto; in tutto br. 6  $\frac{7}{8}$  **ch.e I**

E a di 30 d'aprile rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi charate dua du priete a San Lorenzo: forno dua stipiti de' tabernacholi e un'altra prieta lungha bracc(i)a 6: si rag(i)ona di farvi drento uno stipito de' tabernacholi o altre priete **ch.e 2**

E a di 4 di maggio rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi charate dua di priete a San Lorenzo: forno una chornice de' tabernacholi e una fodera e una soglia di detti tabernacholi **ch.e 2**

#### /7v/ 1526

E a di 11 di maggio rechò el figl(i)uolo di G(i)uliano Chiari una charata, c(i)oè un chornice che va sotto eè frontoni de' tabernacholi de ricetta **ch.e I**

E adì detto rechò Pietro Chiari una charrata a San Lorenzo, c(i)oè uno frontone de' tabernacholi **ch.e I**

E adì detto rechò Tonio Zaballi una charrata di priete, c(i)oè uno frontone de' tabernacholi de ricetta **ch.e I**

E a di 12 rechò figl(i)uolo di G(i)uliano Chiari una charata di priete a San Lorenzo, c(i)oè uno fondo de' tabernacholi, che ssi spezò ne lo scharicare **ch.e I**

E a di 14 di maggio rechò Nani Chiari una charata a San Lorenzo per ricetta, c(i)oè uno chapitello e una fodera de' tabernacholi **ch.e I**

E a di detto rechò Pietro Chiari una charrata a San Lorenzo pe ricetta: uno fondo drieto a' tabernacholi **ch.e I**

E a di detto rechò Tonio Zaballi una charrata a San Lorenzo per ricetta: fu una chornice sotto e' frontoni e un pezo di regholone di bracc(i)a tre e un terzo lungo **ch.e I**

E a di 16 di maggio rechò Pietro Chiari una charata a San Lorenzo: fu uno fondo di tabernacolo **ch.e I**

E a di detto rechò Nani Chiari uno fondo de' tabernacholi a San Lorenzo per ricetta **ch.e I**

E a di 19 di maggio rechò Pietro Chiari una charata di priete a San Lorenzo, c(i)oè uno fondo de' tabernacholi de ricetta **ch.e I**

E a di 23 di maggio rechò Pietro Chiari una charata di priete a San Lorenzo: forno dua stipiti de' tabernacholi **ch.e I**

E a di 26 di maggio rechò Cechone di sotto Firenze una charata a San Lorenzo: forno una chornice sotto frontoni de' tabernacholi e una fodera de' detti **ch.e I**

#### /8r/ 1526

E a di 26 di maggio rechò Cechone di sotto Firenze una charata a San Lorenzo: forno una chornice sotto e' frontoni de' tabernacholi e una fodera de' detti **ch.e I**

E a di 30 di maggio rechò Pietro Chiari una cholonna per ricetta **ch.e 2**

E a di primo di g(i)ugno rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi charate dua di priete a San Lorenzo per ricetta: e forno dua soglie de' tabernacholi e dua chapitegli delle cholonne **ch.e 2**

E a di 5 di g(i)ugno rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi charrate dua a San Lorenzo: forno dua stipiti de' tabernacholi e dua soglie di detti tabernacholi **ch.e 2**

E a di 7 di g(i)ugno rechò Pietro Chiari una charrata di priete a San Lorenzo: forno dua stipiti de' tabernacholi **ch.e I**

E a di 8 di g(i)ugno rechò Pietro Chiari charrate dua di priete a San Lorenzo: forno un frontone de' tabernacholi e una soglia de' detti e una fodera e uno stipito de' detti tabernacholi **ch.e 2**

E a di detto rechò Tonio Zaballi una charrata di priete a San Lorenzo: forno dua stipiti de' tabernacholi **ch.e I**

E a di 11 di g(i)ugno rechò Pietro Chiari una charrata di priete a San Lorenzo: fu un fondo di tabernacolo **ch.e I**

E a di detto rechò Tonio Zaballi charrate dua: forno dua fodere e dua stipiti de' tabernacholi de ricetta **ch.e 2**

E a di 13 di detto rechò Tonio Zaballi una chornice delle finestre della libreria per in testa **ch.e I**

#### /8v/ 1526

E a di 14 di g(i)ugno rechò Tonio Zaballi una charrata a San Lorenzo, c(i)oè 4 dua stipiti de' tabernacholi **ch.e I**

E a di 14 di g(i)ugno rechò Cechone di sotto Firenze una charrata di priete a San Lorenzo: forno una fodera e una basa di cholonna e un chapitello di cholonna; e-lla fodera era del tabernacolo **ch.e I**

E a di 16 di g(i)ugno rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi uno pilastro di chanto e una charrata di priete a San Lorenzo, c(i)oè uno stipito delle finestre della libreria di testa e una fodera de' tabernacholi **ch.e I**

E a di 3 luglio 1526 rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi una charrata di priete per uno a San Lorenzo: forno dua pezi di chornice sopra le cholonne de ricetta di bracc(i)a cinque e mezzo lungha l'una: sono tutt'a dua

e' pezi bracc(i)a undici **ch.e 2**

E a dì 4 di luglio rechò Pietro Chiari una charata di dette chornice: furno pezi dua di bracc(i)a dua e mezo al pezo **ch.e 1**

E a dì 5 di luglio rechò Pietro Chiari e Tonio Zaballi una charrata di priete per uno a San Lorenzo: furno dua pezi di chornice sopra le cholonne di bracc(i)a dua e mezo l'una, e uno pezo di bracc(i)a cinque e mezo **ch.e 2**

**/9r/1526**

E a dì 7 di luglio rechò Pietro Chiari una charrata di priete a San Lorenzo: fu un pezo di chornice sopra le cholonne di bracc(i)a quatro lunga per el sodo di mezo **ch.e 1**

E a dì 23 di luglio rechò Pietro Chiari un charrata di prete a San Lorenzo, c(i)oè un pezo di chornice abozata lungha bracc(i)a cinque e mezo **ch.e 1**

E a dì 24 di detto rechò Pietro Chiari un cahrrata di priete a San Lorenzo: fu uno pezo di chornice di quele che vanno sopra le cholone di bracc(i)a cinque e mezo lungha **ch.e 1**

E a dì 26 di luglio rechò Pietro Chiari una charata di priete a San Lorenzo, c(i)oè uno pezo di chornice lungha bracc(i)a cinque e mezo: vano sopra le cholonne de ricetta **ch.e 1**

E a dì 27 di detto rechò Pietro Chiari una charrata, c(i)oè uno pezo di chornice lungha bracc(i)a quattro che va sopra le cholonne de ricetta **ch.e 1**

E a dì primo d'agosto 1526 rechò Pietro Chiari una charrata di priete a San Lorenzo, c(i)oè un pezo di chornice lungha bracc(i)a cinque e mezo, di quelle che vanno in su le cholonne de ricetta **ch.e 1**

E a 2 di detto rechò Pietro Chiari uno pezo di chornice lungha br. 5 ½: vano sopra le cholonne de ricetta **ch.e 1**

## APPENDICE II

### 2 maggio – 23 giugno 1526

**/I/ Richordo questo di 2 di maggio 1526 delle priete che si faranno per' tabernacholi de ricetta, che saranno di Bernardino Basso e de' chonpagni, e in prima:**

2 soglie da piè de' detti tabernacholi: ne fa una Bano da Fiesole e l'altra Giovan Francescho di Pagnio

2 stipiti de' tabernacholi: ne fa uno el Balzano e 'l chonpagnio, l'altro fa Gianni Bozolini e 'l chonpagnio

3 pezi di reghloni intevolati pe' detti tabernacholi di bracc(i)a tre e un terzo l'uno, che ne fa uno el Tozo, e l'altro fa Tobi della Tilla, e l'altro fa e(l) Rosso Germani.

l più uno pezo di regholone intavolato pe' tabernacholi: tolse Tiribino de' nostri, e fallo lui e u(n) chonpagnio a dì 4 di maggio 1526, di bracc(i)a 3 1/3

2 pezi di regoloni intavolati a dì deto di bracc(i)a 3 1/3 l'uno: uno ne tolse Giovan Turcho e 'l chonpagnio, e un altro ne tolse el Tozo lui solo

l pezo di regholone intavolato a dì detto di bracc(i)a 3 1/3 lungho, pe' tabernacholi, che la fa el Barba da Fiesole e 'l chonpagnio

l e a dì 5 di maggio tolse Bobi della Tilla e 'l chonpagnio uno pezzo di regholone intavolato pe' tabernacholi di bracc(i)a tre e tre quarti lungo

l e a dì detto tolse Marchionne e Musachio una chornice sotto el frontone de' tabernacholi delle nostre

l e a dì 8 di maggio tolse Bobi della Tilla e 'l Chasella una chornice sotto e' frontoni de' tabernacholi delle nostre

l a dì detto tolse una fodera Tiribino e 'l Mancetto delle nostre, di quelle che servono pe' tabernacholi

l pezo di regholone di bracc(i)a 6 lungho de' nostri: lo tolse el Tozo e G(i)ovanino di Marcho, e fannolo tutt'a dua pe' tabernacholi

l fodera delle nostre pe' tabernacholi: la tolse Meo d'Andrea e Nigi, e fanola a dì 17 di magio, c(i)oè una fodera

**/Iv/ 1526**

l e a dì detto adrieto tolse Gianni Bozolini e 'l chonpagnio uno de' nostri stipiti de' tabernacholi, e chonc(i)ollo

l e a dì 18 di detto tolse una delle nostre chornice che vanno sotto e' frontoni de' tabernacholi, Baldino di Filiceto e 'l fratello, e fannola

l frontone tolse Betto Bozolini de' nostri a dì 18 di magio, degli angulati

l e a dì 23 di magio tolse Salvestro Ferruzi e 'l chonpagnio un frontone pe' tabernacholi de ricetta de' nostri, e fanolo

2 stipiti de' tabernacholi de' nostri: tolsene uno el Ghiaia e 'l chonpagnio e fanola, e un altro ne tolse Agnolo e Cucco e fannolo: tolso(n)gli a dì 24 di magio 1526

l chornice delle nostre: tolsela Bobi della Tilla e 'l Chasella a dì 26 di detto, di quelle che vanno sotto e' frontoni de' tabernacholi, e fanolla

l delle nostre chornice tolse Giovan Francesco e 'l fratello a dì 28 di magio, di quelle che vanno sotto e' frontoni de' tabernacholi de' ricetta

l e a dì detto tolse Bobi della Tilla e 'l Chasella uno frontone de' tabernacholi de' nostri, e fannolo

l chornice delle nostre: la tolse el Cillo e 'l Prunaia a dì 28 di magio, di quelle che vanno sotto e' frontoni de' tabernacholi, e fannola

l fodera delle nostre: a dì detto la tolse Meo e Nigi, di quelle de' tabernacholi

4 fodere delle nostre si tolsono a dì 28 di magio e fanosi: una ne fa Meo d'Andrea e Nigi, l'altra ne fa el Nochio e 'l Ghatta, e un'altra ne fa el Falsino e Becho della Vecchia, e un'altra ne fa Urbano e 'l Bia

l fodera delle nostre tolse Piero della Bella e 'l Moretto a dì 5 g(i)ugnio, e fannola

2 stipiti de' nostri gli fa: Gianni Bozolini e 'l Pancia ne fa uno, e un'altro ne fa Angiolo e Cucco: chomi(n)c(i)òrnogli a dì 28 di magio

## /2r/ 1526

3 frontoni de' nostri si fanno, che fa uno Betto Bozolini e 'l chonpagnio, angulato, e un altro ne fa Salvestro Freruzi e 'l chonpagnio, e un altro ne fa Bobi della Tilla e 'l chonpagnio

4 chornice sopra e frontoni si fanno le nostre, c(i)òè le soglie: una ne fa el Napoletano e 'l Mancetto, e un'altra ne fa Marchione e Musachio, e un'altra ne fa el Grasso e Fello di Nanino, e un'altra ne fa Bacc(i)o di Santo e 'l Girellino

I chornice: la tolse Schatanichi e Mezouscio delle nostre, di quelle che vanno sotto e' frontoni

2 fodere delle nostre si tolsono al dì 8 di g(i)ugnio: una ne fa Nigi d'Andrea e 'l fratello, e un'altra ne fa lo Schernia e Bastiano di Matteo

2 stipiti de' nostri si tolsono a dì 8 di g(i)ugnio, e fanosi: ne tolse uno el Ghatta e Nochio, e un altro ne fa Lippo e 'l Balzano

2 stipiti de' tabernacholi de' nostri si tolsono a dì 8 di g(i)ugnio: uno ne tolse Meo d'Andrea e 'l chonpagnio, e l'altro tolse el Falsino e Becho della Vecchia, e fannogli

I fodera delle nostre tolse Giovan Francescho di Pagnio e 'l fratello a dì undici di g(i)ugnio, e chonc(i)olla

I stipito de' nostri si tolse a dì 12 di detto: toselo Gianni Bozolini e 'l Berna del Panc(i)a, e fannolo de' tabernacholi

I stipito de' nostri: lo tolse Schatanichi e Mezusci(i)o, e fanola: tolsolla a dì detto

I fodera delle nostre tolse Pierino e 'l Moretto a dì 13 di detto, e fanola

I soglia delle nostre: la tolse Marchionino e Musachio a dì 14 di g(i)ugnio, e fanola, c(i)òè di quelle de' tabernacholi

## /2v/ 1526

3 stipiti de' nostri si tolsono a dì 22 di g(i)ugnio, e fanogli: uno ne tolse Gianni Bozolini e 'l chonpagnio, e un altro ne tolse Lippo e 'l Balzano, e un altro ne tolse Nochio e 'l Ghatta, e chònc(i)ogli: chominc(i)òrnogli a lavorare a dì 23 di g(i)ugnio

I fodera delle nostre: la tolse el Moretto e Piero della Bella a dì 23 di g(i)ugnio, e fannola

I e a dì 23 detto tolse uno stipito de' nostri Marchionne e Musachio, e fanol

## Riferimenti bibliografici

R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in *The Art Bulletin*, XVI, 1934, ed. it. Torino 1992.

E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939.

J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his Studio*, Londra 1953.

J. S. Ackermann, *The architecture of Michelangelo*, Londra, 1961, ed. it. Torino 1968.

P. Barocchi (a cura di), G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Napoli 1962, 4 vv.

P. Portoghesi, B. Zevi (a cura di), *Michelangiolo architetto*, Venezia 1964.

P. Barocchi, R. Risoni, (a cura di), *Il Carteggio di Michelangelo*, Firenze 1965.

R. Berardi, *Le strutture della Laurenziana*, *Bollettino degli ingegneri*, 1965, n°2-3, pp. 29-33.

Atti del convegno di studi michelangioleschi, Firenze-Roma 1964, Roma 1966.

L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, (a cura di), *I ricordi di Michelangelo*, Firenze 1970.

F. Hartt, *Michelangelo. I disegni*, Milano 1972.

C. De Tolnay, *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, Firenze 1975.

C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1976.

C. De Tolnay, *Brunelleschi e Michelangelo*, Firenze 1977.

P. Dal Poggetto, *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, Firenze 1978.

C. De Tolnay, *Michelangelo e i medici*, Firenze 1980.

C. Elam, *The Mural Drawings in Michelangelo's News Sacresty*, in *The Burlington Magazine*, n°943, CXXII, 1981, pp.593-602.

G. Agosti, V. Farinella, *Michelangelo: studi di antichità dal Codice Corner*, Torino 1987.

P. Barocchi, K. Loach Bramanti R. Risoni, (a cura di), *Il Carteggio indiretto di Michelangelo*, Firenze 1988.

G. C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990.

M. Hirst, *Michelangelo, I disegni*, Torino 1993.

L. Bardeschi Ciulich, *I marmi di Michelangelo*, in Dezzi Bardeschi, 1994, pp. 100-105.

W. E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as Entrepreneur*, Cambridge-New York 1994.

**Un attuale anacronismo.**

### **"Progettare biblioteche nel mondo di Google"**

Dario Russo

Il titolo del libro di Michele Sbacchi – *Progettare biblioteche nel mondo di Google* – ha, in effetti, un sapore piuttosto ossimorico, paradossale. Perché progettare uno spazio architettonico – fisico – per la raccolta e la catalogazione delle informazioni quando queste circolano già liberamente – quanto digitalmente – su Internet tra un motore di ricerca e l'altro?

Il libro è facile da leggere, per fortuna – senza mai cadere nel lessico "architettese" tipico di questo genere di trattazioni –, grazie anche alla sua chiara struttura, che si articola in tre parti: definizione generale del tema; la biblioteca di media dimensione; descrizione di 11 biblioteche esemplari costruite negli ultimi cinquant'anni; raccolta dei risultati della didattica dei Laboratori di Progettazione Architettonica dell'Università di Palermo condotti dall'autore, professore universitario, oltre che architetto.

La prima parte del libro, dicevamo, mette a fuoco il tema della biblioteca attraverso una serie di considerazioni che rimbalzano nel dibattito scientifico oggi più aggiornato. Qual è la funzione principale di una biblioteca? La lettura ovviamente; ma ciò non è proprio un'ovvietà dato che, in alcune biblioteche, come quelle storiche o quelle universitarie, la fruizione del lettore è legata esclusivamente alla presenza di libri non rintracciabili altrove. In passato, infatti, la funzione principale della biblioteca era la conservazione dei libri, la cui lettura poteva essere un atto accessorio e ben limitato. È soltanto nel secolo scorso che «il "libro" ha ceduto lo scettro al "lettore" come protagonista della biblioteca». E in cosa consiste più precisamente la funzione di leggere? È «una funzione di per sé complessa, variegata e difficilmente definibile. Proprio per questa variabilità la sua natura è stata spesso fraintesa anche da parte degli addetti ai lavori, bibliotecari ed architetti». Comunque sia, contrariamente a quanto recitano i manuali, i cui standard funzionali

PROGETTARE BIBLIOTECHE  
NEL MONDO DI GOOGLE  
LIBRARY DESIGN IN THE  
GOOGLED WORLD  
MICHELE SBACCHI



  
Edizioni Nuova Cultura

vengono sostanzialmente a uniformare la lettura, la funzione di leggere avviene «in una moltitudine di modi ed in associazioni a svariate azioni» ovvero in una dimensione fenomenologica attraversata da una molteplicità di sensazioni: il rumore della metropolitana, il dondolio di un vagone ferroviario, il colore del sole su una spiaggia... La lettura, insomma, è un'attività «sempre "contaminata" da [...] azioni che si svolgono contemporaneamente [...] da percezioni sensoriali inevitabili». Allo stesso modo, messo in discussione l'assunto secondo il quale «maggiore è la concentrazione, migliore è la lettura». Al contrario, dice l'autore citando George Perec: «la distrazione [...] è una componente essenziale del leggere». Ecco dunque perché diversi "pezzi" significativi dell'architettura bibliotecaria presentano disseminate caratteristiche di "distrazione occasionale", come direbbe Louis Kahn: «se la lettura si esplica in una pluralità di modi ciò implica che il luogo della lettura, la biblioteca in senso lato, dovrà offrire [...] postazioni di lettura estremamente diversificate ed, in senso più lato, scenari di fruizione complessi e variegati».

In seguito, si dipanano altre questioni importanti, utili a mettere a fuoco il tema della biblioteca (di media dimensione). Questa è un "luogo di coincidenza" (o d'incontro), tra il lettore, il libro e il bibliotecario; una coincidenza, ovviamente, che deve essere sapientemente ricercata e progettata (Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Étienne-Louis Boullée, Ruggero Pierantoni). «Quindi – come osserva anche Antonella Agnoli – occorre progettare delle biblioteche che siano luoghi di *passaggio*, di *scoperta casuale*, di *incontro*».

Ancora, Sbacchi fa il punto sulle variazioni tipologiche: dalla configurazione archetipica, «un edificio costruito con spazi piccoli intorno a un grande spazio che li connette», ad altri casi in cui il grande spazio centrale si spezzetta in tanti piccoli ambienti articolati anche in (doppia) altezza. C'è poi la biblioteca "flessibile", sul modello della famosa Biblioteca di Viipuri (Aalto), che sancisce «il passaggio da uno spazio rigido e retorico ad un spazio fluido». E non mancano casi opposti, basati sulla centralità "panottica" della grande sala (da lettura), come

indicano gli esempi di Rossi, Grassi e Stirling.

Sbacchi, poi, si sofferma sui social media e sui mezzi informatici (Internet 2.0) – in un capitolo che porta il nome del libro: *Progettare biblioteche nel mondo di Google* – rilevando il passaggio della biblioteca quale consolidato spazio fisico per la conservazione dei libri e per la lettura alla cosiddetta Library 2.0, dove «gli utenti tendono a diventare [...] bibliotecari/gestori della biblioteca» o addirittura *prosumers* ovvero *producers + consumers* (Marco Muscogiuri). Ciò incide significativamente, com'è ovvio, non soltanto sulla progettazione della biblioteca quale edificio architettonico ma soprattutto sulla progettazione dell'organizzazione e dei servizi che fanno della biblioteca una biblioteca. Ad esempio scompare il catalogo cartaceo, fondamentale database pre-digitale. Tuttavia, ammonisce l'autore: «se la biblioteca contemporanea è una "piazza del sapere", è digitale, è *media center*, le mutate condizioni d'uso vanno criticamente assorbite e studiate. E non soltanto introdotte, o sommate a uno spazio altrimenti immutato». È fondamentale, sempre e comunque, il quid architettonico, che non si esaurisce totalmente nell'adempimento della funzione pratica: «L'edificio, come sempre, non è la fisicizzazione univoca di una funzione».

Nella seconda parte del libro, l'autore descrive dunque 11 biblioteche costruite negli ultimi cinquant'anni e scelte in base a due criteri: la media dimensione (per intenderci dai 2.000 ai 10.000 mq) e il ruolo urbano (sociale) della biblioteca. Eccone un lapidario elenco: Josep Llinás, Biblioteca Jaume Fuster, Barcellona; Mecanoo, Biblioteca Centrale, Almelo; Alvar Aalto, Biblioteca del Mount Angel Benedictine College, USA; Giorgio Grassi, Biblioteca Pubblica, Groningen; Alvaro Siza, Biblioteca Universitaria, Aveiro; Bolles e Wilson, Biblioteca Comunale, Münster; Louis Kahn, Biblioteca dell'Accademia Phillips Exeter, Exeter; Josep Llinás, Biblioteca Municipale, Gràcia; Juan Navarro Baldeweg, Biblioteca Pedro Salinas, Madrid; Alvaro Siza, Biblioteca Municipale, Viana do Castelo; Emanuelle e Laurent Beaudouin, Biblioteca Universitaria Lucient Febvre, Belfort.

Nella terza e ultima parte, l'autore propone i risultati della didattica dei suoi Laboratori di Progettazione Architettonica. Questi sono appunto dedicati al tema della biblioteca di media dimensione e caratterizzati da un programma operativo per punti ben precisi: dimensione da 1.500 a 2.500 mq; grande varietà dei posti di lettura; deposito per 10.000 volumi; tre uffici ecc. Allo stesso modo, Sbacchi delimita l'area di lavoro alla "città nuova": «quell'amplessima fascia di costruito che non è né città storica, né espansione ottocentesca ma non è nemmeno periferia diradata». Così l'autore chiude il suo libro, descrivendo – con orgoglio, senza peccare di autocompiacimento – i progetti dei suoi allievi architetti. Quest'ultima parte è, in un certo senso o comunque per me, quella più importante benché non caratterizzante. Probabilmente quest'affermazione sembrerà azzardata a Sbacchi, che sviluppa la sua tesi nella prima parte del libro. La terza, tuttavia, offre il duplice vantaggio di divulgare la didattica universitaria, i cui esiti dovrebbero sempre più circolare e produrre scambi proficui tra docenti e allievi; e ancora – cosa che giudico tutt'altro che secondaria – di promuovere l'attività degli allievi (presto – si spera – giovani progettisti), i quali hanno bisogno di concretezza e di occasioni di dialogo costruttivo, da parte dei docenti, per superare le difficoltà – tendenti oggi all'impossibilità – che segnano il passaggio dall'esercizio didattico alla pratica professionale.

### **La casa dei libri: il carattere fondativo della tipologia. Alcune considerazioni sugli edifici per biblioteche progettati da Jo Coenen**

Antonio Labalestra

Affrontare il tema di ospitare il libro, rappresenta un'importante occasione per porre in atto una profonda riflessione sul significato, più ampio del comporre architettonico. In pochi casi, come per quello dell'architetto olandese Jo Coenen, quest'impegno rivela la capacità di informare il progetto, di spiegarne i presupposti e valutarne i risultati formali, secondo un'attitudine progettuale ed una coerenza che nel tempo si sono tradotte in vero e proprio *modus operandi*.

Il metodo di questo progettista, infatti, partendo da una tensione verso la dimensione eroica del Moderno, riconduce ad una condizione storica ed etica dell'architettura che tenta di definirsi, per estensione, intorno alla figura umana.

In un'intervista del 1989<sup>1</sup>, lo stesso progettista, sostiene che l'architettura possa "essere usata per ristabilire il naturale rapporto con le cose" sintetizzando, in maniera perentoria, come in tutto il suo lavoro la struttura narrativa sia costruita sulla base della capacità di instaurare un sistema di relazioni, complesso e disincantato, con i luoghi. Tra le più importanti realizzazioni dell'architetto olandese figurano almeno quattro importanti biblioteche: la nuova Biblioteca della città di Amsterdam, la Biblioteca Europea di Informazione a Milano, il progetto per il concorso della biblioteca a Dortmund e il Centre Ceramique, la Biblioteca realizzata a Maastricht.

Questi progetti documentano l'autocoercizione di questo progettista ad una filologia applicata a strumenti e metodi, come presupposto del proprio lavoro di architetto. Il procedimento di Jo Coenen, sin dagli esordi, è stato caratterizzato da un ricorso all'eccesso di definizione del progetto per cui, ogni cosa sembra dover riferirsi ad un ordine superiore e ad una visione totalizzante del costruito. Tuttavia, in questa ricerca egli riesce a conciliare un atteggiamento d'originalità, legato

1. H. Ibelings, R. Brouwers, Jo Coenen. *The discovery of architecture*, Ernest & Sohn, Berlino, 1993, pp. 111-115.

alla componente istintiva del comporre architettonico, con il retaggio di alcuni modelli della tradizione moderna che riconducono le scelte compositive all'oggettività.

La compresenza di queste due istanze è già particolarmente evidente nei progetti olandesi redatti durante gli anni ottanta: il ristorante con residenze ad Almere, il centro di servizi comunali a Delft e il centro medico ad Eindhoven.

In queste occasioni, appare palese la volontà di rendere perfettamente leggibili i riferimenti iconologici sospingendosi fino, quasi, al limite della citazione<sup>2</sup>. Il punto di partenza di questi progetti è, infatti, rappresentato dal vasto repertorio cui l'architetto per formazione è legato, da Oud a Le Corbusier fino ad Helmut Jahn. Ma la rielaborazione dei riferimenti diviene di volta in volta il luogo dell'opzione, depositario di informazioni e di conoscenza, il saturatore semantico del costruito, il luogo del progetto, secondo un processo di comprensione e di interiorizzazione funzionale che è divenuto la chiave del metodo progettuale di Jo Coenen. Che si parli di metodo non è per niente casuale, poiché, per questa terna di progetti appare eclatante come sia messa in atto una sistematica ricalibratura dei temi d'ispirazione secondo un criterio compositivo che Coenen continuerà ad usare, con la stessa coerenza, fino ai progetti più recenti. Il repertorio del Moderno, viene dunque reinterpretato, riusato, ricomposto. Epoche ed eventi, credenze e culture successive hanno la capacità di restituirci nel presente, tutto il passato riassumendo la loro estensione temporale in una simultaneità i cui i momenti della storia si fondono e giustappongono e si fanno immagine del luogo, assumendo la consistenza di forme diverse nel loro spazio. Il ricorso alla presentificazione oggettiva di apparenze del passato, che trasmutano alchemicamente nella nostra temporalità dalla spirale del tempo al piano del presente rappresentano, dunque, una costante nell'approccio progettuale di questo professionista, che però nei progetti più recenti si fa più rarefatta, ripiegando in una posizione di latenza premeditata. Coenen utilizza forme leggibili, comprensibili, nelle quali è possibile proiettare simboli e significati condivisibili concependo un'architettura narra-

tiva, che svolge una chiara drammaturgia nel materializzare il proprio racconto. Ci sembra, per questo motivo, che per Jo Coenen il progetto nel suo farsi sia sempre un incontro tra l'esperienza intellettuale e la capacità di comprensione della realtà. I suoi progetti sono, dunque, spesso evocativi, e in questo si avverte una tensione quasi ludica, ma la loro capacità di interpretare la complessità del sito li rende, al contempo, seri, calibrati e comunque abili ad affrontare le varie scale dell'architettura. Su questo aspetto credo possa aver influito, non poco, l'approfondimento delle ricerche condotte da alcuni architetti ticinesi con i quali Coenen ha avuto ripetuti contatti durante il decisivo periodo di collaborazione professionale con Luigi Snozzi. Presumibilmente, in questo spazio di tempo deve essersi radicata in lui la convinzione che il mestiere dell'architetto sia il realizzarsi di una pratica omnicomprensiva, considerata come antica tecnica trasmissibile che, per i suoi caratteri di artigianalità, tende a creare un universo formale compatto e rassicurante. Il filtro, però, è quello di un'operazione selettiva, perché, partendo da un dato repertorio architettonico si esprime un giudizio qualitativo e, di volta in volta, d'adeguamento funzionale dei temi della tradizione del Moderno alle esigenze dei luoghi. Per stessa missione del progettista<sup>3</sup> s'intende quanto l'osservazione diretta di molte architetture del Movimento Moderno, visitate verso la metà degli anni novanta, sia stata fondamentale nella progettazione successiva di alcuni suoi edifici e, in particolare, di quelli per Maastricht, Milano e Amsterdam. A destare l'interesse di Coenen sembra siano principalmente le architetture di Oscar Niemeyer, Eero Saarinen e di altri loro colleghi americani, in quanto capaci di appropriarsi e sviluppare in maniera autonoma le idee e le architetture dei loro precursori europei. Quanto tutto ciò intervenga consciamente nel sovradimensionamento formale del progetto per la biblioteca di Milano, in quanto rilettura della complessità di questa metropoli e della volontà di interferirvi, tramite la forte connotazione della grande copertura, pare abbastanza evidente. L'idea che sottende alla Biblioteca di Amsterdam non si discosta, sostanzialmente, da quanto acca-



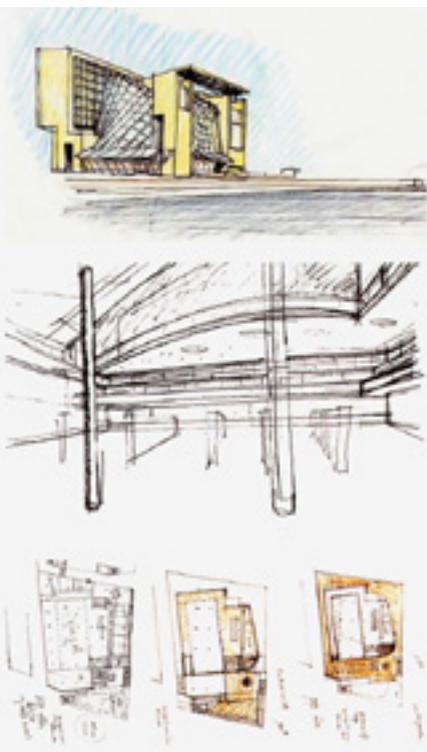
Jo Coenen, Centre Ceramique, Maastricht 1995: schizzi di studio del progetto della biblioteca realizzata nel 1999.

3. Housing the book. 7 libraries by Jo Coenen, AEDES, Berlino, 2002, pp. 11-13.

2. Per un approfondimento circa questi progetti si veda, S. Polito, *Tre progetti di Jo Coenen*, in "l'industria delle costruzioni" n. 217, 1989, p. 38.

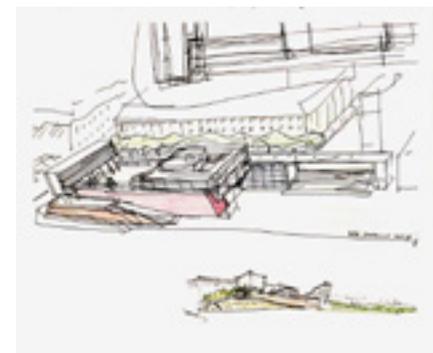
duto per il progetto di Milano.

Anche questa è, infatti, pensata per rileggere una parte di città già molto connotate e rappresentata da altri edifici. La peculiarità di questo edificio è insita nella volontà di imprimervi indelebilmente un forte carattere di riconoscibilità e, probabilmente, è per questa ragione che, sin dai primi schizzi, si allude in maniera sintomatica alla forte caratterizzazione dell'edificio di Stirling per la Facoltà di Storia a Cambridge e alla tettonica espressionista della Biblioteca Nazionale di Hans Scharoun a Berlino. Tali riferimenti vengono, però, successivamente mitigati da un'intricata serie di attinenze con il contesto, esibite secondo una liturgia di relazioni che ne stimolano, invece, una crescita assolutamente autonoma. Gli edifici di Coenen, in definitiva, sono tipologicamente molto complessi, in quanto, al concetto tradizionale di biblioteca pubblica aggiungono una serie di funzioni connesse tra loro senza soluzione di continuità, ma secondo una relazione diaframmatica che nella sua molteplicità, appunto, intende definire tutta una serie di nuove relazioni che inseriscono la figura umana non solo in un edificio, ma nel contesto urbano contribuendo a riconfigurare in senso contemporaneo questo modello tipologico. Tale coerenza indirizza anche gli altri due progetti: quello per Dortmund e quello per Maastricht, nei quali la ricerca di una specificità di funzioni viene misurata dalla volontà di interferire con il contesto. In entrambi i progetti dare origine allo spazio, assume in termini fenomenologici, l'intenzione di creare radure nel senso heideggeriano della riflessione circa le aspirazioni dell'uomo. Tutto ciò è assolutamente percepibile anche nella biblioteca Pubblica di Dortmund, in cui differenti elementi formali vengono posti in risonanza tra loro e, soprattutto, con il paesaggio. L'edificio consiste di quattro unità fondamentali: un cubo, un rombo e un edificio di impianto ad L, adagiati su un *ground-floor* che funge da elemento connettivo catalizzando in se le prerogative essenziali del progetto con riferimento diretto alle qualità spaziali dell'antica *agorà*. Al di sotto di questa parte basamentale, sono relegate le attività per cui non è necessaria l'illuminazione naturale, come gli archivi e



Jo Coenen, Oba Openbare Bibliotheek, Amsterdam 2001.

i parcheggi. La ponderata interdipendenza delle parti in superficie rende invece possibile l'uso discontinuo delle diverse unità funzionali del complesso. Nell'edificio del Centre Ceramique di Maastricht, pur rimanendo invariati alcuni aspetti costitutivi dell'intervento precedente, avviene un'ulteriore caratterizzazione del rapporto di connessione tra gli spazi interni e il resto della città. Attraverso alcune pareti realizzate in vetro, infatti, è possibile la collimazione visiva delle differenti parti storiche dello spazio urbano circostante. L'esibizione del luogo fisico di questa osmosi diviene, quindi, l'elemento sintomatico dell'edificio grazie al quale è data la possibilità di traguardare il centro storico di Maastricht dall'interno del grande spazio destinato a sala cittadina. La facciata diafana, riducendo al massimo la distanza tra i due ambiti civici, fino quasi ad estinguerla, inscena, in questo modo, la confusione delle relazioni di continuità e contiguità fra spazio pubblico e privato, ribaltandone i rapporti gerarchici fino al segno di riproporre quell'inversione tra interno ed esterno messa in esperimento nella galleria vasariana di Firenze. In questo apparato spaziale l'approccio è, quindi, inevitabilmente indirizzato al riconoscimento dell'architettura quale fenomeno urbano e, soprattutto, come episodio collettivo. Ne è riprova la ferma intenzione dell'autore di non voler che gli individui si sentano solo nei suoi edifici anche se, spesso, questo implica la necessità di intervenire in maniera decisa e di interferire pesantemente con i diversi siti e con le diverse situazioni ambientali. La forte connotazione dei suoi edifici è, infatti, spesso risolta con un gesto esecutivo della riprovata convinzione del progetto quale strumento di valorizzazione degli aspetti endogeni dell'ambiente urbano e di una loro sofisticazione operata secondo una progressiva e auspicabile artificializzazione intesa nella stessa declinazione percorsa nei dipinti di Giovanni Bellini. I progetti dell'architetto olandese, infatti, sembrano dimostrare come le culture della progettazione rispondano all'esigenza di un'architettura reale prendendo le distanze, tanto dalla fascinazione esercitata dall'opulenza delle megastrutture *high-tech*, quanto dalla povertà teorica votata all'esasperata unicità degli oggetti edilizi.



Jo Coenen, Public Library, Dortmund 1995.

Attraverso gli anni, queste dissonanze formali sono state scandite come tappe sintomatiche di una ricerca in cui, la difficoltà di legarsi ad una tendenza ha rilevato la capacità di restituire, come un sismografo, alcune delle dimensioni più significative della contemporaneità. All'interno di questa sequenza di fotogrammi, costituita secondo l'idea del "montaggio di attrazioni diverse", l'intera produzione di Coenen è presentata come indicativa di quell'attitudine professionale capace di conciliare empiricamente l'opportunità del fare con l'apparente eversività del mostrare certe tipologie, condivise e circoscritte, come ancora rispondenti alle esigenze urbane e facendo così riemergere molteplici questioni legate alla modernità, forse troppo prematuramente prevaricate dalla critica.



Jo Coenen, BEIC Biblioteca europea di informazione e cultura, Milano 2001.

## Profili biografici degli autori

Laureato nel 1985 con Paolo Portoghesi, ha poi conseguito il dottorato e il post dottorato in Storia dell'Architettura presso l'Università di Roma La Sapienza. Ha insegnato in corsi di architettura presso le facoltà di Roma, di Maputo, di Monterey TEC (in Roma), di Bari e nelle facoltà di Ingegneria di Bari e Perugia. Attualmente è professore associato di storia dell'architettura presso il Dipartimento Scienze Ingegneria Civile Architettura del Politecnico Bari. La sua attività di ricerca si concentra sulla storia dell'architettura italiana dalla fine del settecento alla prima metà del XX secolo. Su questi argomenti ha pubblicato diverse monografie e numerosi contributi su riviste scientifiche ed in volumi collettanei. Ha curato presso l'Accademia di San Luca le mostre "Contro il Barocco" nel 2007 e "Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi" nel 2017. È stato invitato a partecipare a diversi convegni internazionali ed ha tenuto lezioni presso molte istituzioni universitarie italiane ed internazionali. Dal 2017 è direttore della rivista di architettura del Dicar QUAD, Quaderni di Architetture e Design.

**Gian Paolo Consoli**

Storico dell'architettura, dal 2000 svolge a vario titolo attività didattica nei Corsi di Storia dell'Architettura, di Storia dell'Arte e del Design presso il Politecnico di Bari. Consegue il Master Europeo di II livello in Storia dell'Architettura presso l'Università degli Studi di Roma Tre, il Corso di perfezionamento sull'architettura palladiana presso il Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio e il Corso di Perfezionamento organizzato dai dipartimenti di Lingue e Letterature Romanze e Mediterranee e di Italianistica dell'Università Degli Studi di Bari. Dottore di ricerca in Storia dell'Architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura a Venezia con una tesi sul Palazzo del Governo di Taranto di Armando Brasini. Ha organizzato, coordinato e curato seminari, cicli di lezioni, rassegne cinematografiche ed eventi espositivi. All'attività divulgativa esercitata attraverso interventi ed incontri pubblici, giornate di studio e convegni, associa un'intensa attività editoriale su libri, riviste e media specializzati. Dal 2013 dirige la collana di architettura e design "Cadmo" per l'editore Dellisanti.

**Antonio Labalestra**

## Dario Russo

Dario Russo, PhD, insegna presso l'Università degli Studi Palermo, dove coordina il Corso di Laurea in Disegno industriale e tiene il corso di "Teoria e storia del disegno industriale" e un "Laboratorio di disegno industriale III". Dal 2008 svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Design, oggi Dipartimento di Architettura. È autore di diversi saggi sul design e la comunicazione visiva, tra i quali *Come un aquilone* (2015), *Il lato oscuro del design* (2013), *Il design dei nostri tempi* (2012), *Free Graphics* (2006); e di articoli su riviste di settore come "Op. cit.", "il verri" e "Lineagrafica". Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali, come "Environmental Design" (Mediterranean Design Association, Torino 2017), "Para Uma Bienal" (Viana do Castelo 2010) e "Avant-Garde and Cultures | Art, Design, Cultural Environment" (Belarus State University, Minsk 2007). È art director della Società Italiana d'Estetica (SIE); di AZ-Project Graphic Design, un portale sulla grafica internazionale; di Suite d'Autore Art Design Gallery Hôtel. È socio dell'Associazione italiana degli storici del design (AIS/Design), della SID (Società Italiana del Design) e di ADI Sicilia. È direttore scientifico dell'Associazione Culturale 100eLAB, per la promozione del design siciliano" e della rivista "Sicilia InForma | Notizie su design insulare".

Questo volume è stato realizzato con il sostegno di

**STUDIO ROMANAZZI**

Consulenza e servizi tecnici per la sicurezza e l'igiene nei luoghi di lavoro

Questo libro è stato composto in Gill Sans, carattere di  
tipo humanist progettato da Eric Gill, presso le  
Fonderie Lanston Monotype Washington,  
DC, 1926 e stampato per conto di  
Antonio Dellisanti Editore  
isbn 9788898791408

Anno 2018

∇ ∇

∇

*Questa è una bellissima biblioteca, molto fornita, molto americana, e l'ora è perfetta. È mezzanotte. La biblioteca dorme profondamente. Come un bimbo che sogna, la porto dentro l'oscurità di queste pagine. Adesso la biblioteca è "chiusa", ma io non devo tornare a casa, perché questa è la mia casa, da anni.*

R. BRAUTIGAN, *LA CASA DEI LIBRI*, MILANO 2003

