Ennio Concina

Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies. Architecture and Urbanism*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, xv+383 pp., ill.

Due importanti volumi collettivi (*Etat et colonisation au Moyen Âge*, curato da Michel Balard, e *Coloniser au Moyen Âge*, curato ancora da M. Balard insieme con Alain Ducellier) riaprivano, tra 1987 e 1995, l'interpretazione storiografica dei fenomeni di espansione e di organizzazione coloniali fra Medioevo ed Età moderna: entrambe le raccolte di saggi non prive di spunti di riflessione rivolti anche a specifici aspetti di trasferimento di siffatte problematiche allo studio dell' assetto dello spazio urbano e dell' 'uso' di quest'ultimo. Normanni e genovesi, pisani e veneziani, castigliani e catalani; e, in ultima analisi, l'identificazione di tre principali tipi di colonizzazione: imperi marittimi come quelli delle città-repubbliche italiane (una prima restituzione aggiornata della colonizzazione veneziana nella *Románia* durante il Duecento era già stata presentata da S. Borsari nel 1966), stati 'latini' del Vicino Oriente e di Acaia e infine, sullo scorcio del Medioevo, un nuovo tipo di colonizzazione messo in atto da grandi potenze continentali (quella ottomana, soprattutto ma non esculsivamente). E dunque altrettante storie; che si stratificavano e s'intrecciavano fra loro e con quelle, coeve, di fondaci e quartieri mercantili fra Mediterraneo e mar Nero. Storie, ancora, di riproduzione a piccola scala di modelli 'metropolitani', di resistenze e di persistenze di vario ordine nei contesti nei quali l'intervento coloniale aveva agito, di ulteriori diverse forme di interazione e di effetti di ritorno nei confronti dei contesti di origine.
Quadro e tematica, insomma, di estrema complessità. Che anche il lavoro di Maria Georgopoulou si è proposto di riprendere, sul piano degli assetti urbani e, in questi, dei rapporti società-città-architettura: per l'appunto a proposito dello spazio imperiale veneziano *da mar*.
Il taglio della ricerca e dell'esposizione tiene adeguatamente conto delle sollecitazioni proposte a livello storiografico alle quali si è sinteticamente accennato: di carattere introduttivo la prima parte, che evoca strumenti e attitudini della costruzione di un impero di città; intesa a delineare una ricognizione dello spazio coloniale la seconda, che punta sui fenomeni urbani di acquisizione di siti nodali, edifici e complessi religiosi, tanto nel segno di opportune affermazioni di continuità, quanto mediante atti assai evidenti di risemantizzazione. Vengono presi in esame, quindi, i rapporti di convivenza e di distribuzione spaziale fra istituzioni e colonizzatori da un lato, colonizzati e minoranze dall'altro.
Quanto si diceva, peraltro, è seguito in termini approfonditi sostanzialmente nel caso di Candia (Herakleion): dall'adattamento non drastico della configurazione della bizantina Chandax a una ideologica riproduzione in Levante di Venezia stessa (*Candida alias civitas Venetiarum apud Levantem* cita M. Georgopoulou da fonte veneta del XV secolo: del resto, notiamo, il programma di fare di Tessalonica una "seconda Venezia" è quello che viene proposto alla grande città greca al momento della sua effimera dipendenza primo-quattrocentesca dalla repubblica marciana), e ancora all'insediamento di nuove chiese latine nello spazio urbano, analizzato con attenta cura. Nuove 'sacre geometrie' nella città 'greco-veneta', dunque: il trasferimento all'arcivescovo latino dell'antica cattedrale bizantina e il rafforzamento della 'centralità latina' mediante l'edificazione della nuova, vicina, chiesa di San Marco; la serie di nuove fondazioni religiose conventuali su committenza delle autorità veneziane o di privati strettamente affiancati a queste, anche come riferimenti di aggregazione insediativa ai margini della città (va notato peraltro come il ruolo da assegnare a Predicatori e Minori, a Eremitani e Carmelitani "dai quali […] il popolo sia istruito nella dottrina e conformato ai buoni costumi" fosse teorizzato esplicitamente nel progetto di organizzazione di crociata esposto nel primo Trecento dal *Liber secretorum fidelium Crucis* del veneziano Marino Sanudo il Vecchio); la committenza greca in un contesto tenacemente ortodosso. Programmi e trasformazioni – possiamo osservare – che mostrano tratti di evidente analogia con numerosi altri casi non soltanto del Levante veneto – e in certa misura, anzi, con la storia dello stesso insediamento veneziano in Costantinopoli fra il tardo XI secolo e l'età dell'impero latino d'Oriente –, ma pure del vasto panorama dei domini 'franchi' nei territori già della *Románia* bizantina. E che ebbero a innescare conflitti e contrapposizioni, problemi di coesistenza e di affermazione di identità. Anche il quadro rituale e cerimoniale pubblico, nota Maria Georgopoulou, tende deliberatamente a strutturare e rappresentare quanto si veniva appena dicendo. E sarebbe troppo lungo ripercorrere qui la complessa vicenda – in parte speculare e a lungo carica di tensioni – che nello stesso spazio urbano di Venezia accompagna le istanze della comunità ortodossa greca per disporre di un proprio luogo di culto, attraversando il Quattrocento prima di concludersi, solo nel secolo successivo, con la fondazione della chiesa di San Giorgio dei Greci.
Dopo i fondamentali, vecchi lavori di Giuseppe Gerola, editi nella prima metà del secolo scorso, significativa, dunque, ed effettivamente aggiornata la rilettura delle dinamiche urbane di Candia (che potrà essere approfondita e proseguita ulteriormente tenendo conto sistematico delle decisioni prese dagli organi di governo e dai consigli e di altre fonti veneziane per i secoli XVI e XVII).
Giustamente, peraltro, il capitolo conclusivo del volume delinea una sintesi dello studio 'mirata' specificamente sul tema *Crete and Venice*. Poiché in realtà la visione complessiva delle politiche e delle forme di intervento, i vari aspetti dei fenomeni di transculturazione, il quadro della circolazione di modelli, tecniche e forme nel *Dominium* veneziano (com'è ben noto, la definizione è quattrocentesca) e nelle *Venice's Mediterranean Colonies*, tutto ciò – si diceva – rimane aperto. Il regno di Candia, infatti, appare sicuramente *an exemplary part* dell'impero marittimo veneziano; ma il quadro comparativo del quale tenere conto e da restituire risulta quanto mai esteso, articolato e differenziato: si pensi ad altre colonie mediterranee come i quartieri veneziani del Vicino Oriente – ad esempio quello di San Giovanni d'Acri (Akko) fra il XII e il XIII secolo –, alle realtà urbane della Grecia continentale e delle isole Ionie (nodale, qui, il ruolo di Corfù) e più tardi di Cipro, e ancora all'Albania 'veneta' e ai centri urbani della Dalmazia, dove problemi simili a quelli di Creta e di Herakleion vengono affrontati con attitudini talora simili e sempre confrontabili. Aggiungendo come la comparazione non possa non andare estesa pure alle politiche perseguite da Venezia nei confronti delle città

del suo *stato da terra* e agli esiti di quelle. Politiche imperiali per le quali la capacità di considerazione d'insieme e le conseguenti articolazioni e applicazioni programmatiche risultano accertate; e anzi, in situazioni particolarmente delicate, assicurate da organi consultivi o tecnico-politici specifici, com'è il caso, nel primo Quattrocento, dell'azione della magistratura temporanea dei Savi *super terris de novo acquisitis* nella quale ebbero a operare figure come quelle di Alvise Storlato (il committente dell'omonima cappella tardogotica ai Santi Giovanni e Paolo in Venezia) o dei grandi umanisti Leonardo Giustinian e Francesco Barbaro.
Quello dello studio dell'isola di Creta e di Herakleion 'capitale' del *Regno di Candia* appare dunque un campione certamente significativo, da cui proseguire.

Françoise Boudon

Monique Chatenet, *Chambord*, préface de Jean-Pierre Babelon, Monum., Éditions du Patrimoine, Paris 2001, 279 pp., 217 ill. b/n e col.

En 1981, pour la 189e session de son congrès annuel qui se tenait dans le Blésois, la Société française d'archéologie chargea Jean Martin-Demézil de l'étude du château de Chambord (Jean Martin-Demézil, *Chambord*, dans *Congrès archéologique de France*, *139e session 1981*, *Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 1-115). Ce choix s'imposait. J. Martin-Demézil était alors le meilleur historien de l'édifice. Il avait suivi les travaux du Dr Lesueur sur le château en même temps qu'il suscitait des fouilles utiles (l'investigation des fondations qu'il mena avec l'architecte Le Bouteux). Personne alors mieux que lui ne connaissait l'édifice et son histoire, personne ne pouvait avec autant d'autorité valider les acquis – en particulier le rôle, dans l'élaboration du projet, des architectes Bramante, Vinci et di Giorgio, étudié par J. Guillaume dans deux articles fondamentaux parus en 1968 et 1974 –, redresser les erreurs, proposer de nouvelles interprétations, signaler les questions en suspens.
L'article de 1981, autorisé et généreux, poussait au travail. Il enthousiasma les jeunes générations, d'où le nombre et la qualité des recherches menées depuis ces vingt dernières années sur Chambord. L'étude de Claire Moucheboeuf sur la stylistique des chapiteaux de Chambord (suggéré par J. Martin-Demézil lui-même à la p. 3 de son étude), les investigations archéologiques de Jean-Sylvain Caillou et Dominic Hofbauer dans les fosses d'aisances établies sous les tours du donjon, l'analyse des bois de charpente par Christian Dormoy, celle des mortiers conduites par Stéphane Büttner ont augmenté la somme des données propres à renouveler l'histoire du château. Ces découvertes ont fait progresser de manière décisive la compréhension de l'édifice. Mais il fallait mettre de l'ordre dans les faits, choisir parmi les hypothèses qu'ils entraînaient, à la lumière des travaux récents sur le XVIe siècle en général et le règne de François Ier en particulier. Une nouvelle synthèse était nécessaire.
A justes raisons, le Centre des monuments historiques l'a demandé à Monique Chatenet. Elle a accepté non seulement parce que le sujet la passionne mais aussi parce que cette passion lui vient de son père, Jean Martin-Dumézil. A qui s'intéresse aux valeurs de l'héritage intellectuel et à la dynamique engendrée par la piété filiale il faut conseiller la lecture en parallèle des deux *Chambord*. La manière dont père et fille poursuivent leur enquête, exploitent leurs découvertes et reprennent les citations utiles, laisse percer la qualité et la permanence de leurs échanges. On pressent une entente à mi mots, la complicité qui lie deux savants, tendus dans le même effort pour comprendre les raisons du choix d'un site ingrat, pour évaluer le poids des Italiens dans le dessin du plan centré modulaire, pour valider les hypothèses sur les raisons qui ont conduit à troubler ce schéma régulier par la position particulière du "canton" sud et à introduire ainsi de graves irrégularités dans l'ordonnance des façades du "donjon".
De ce bel héritage, et de ces données nouvelles, M. Chatenet a tiré le meilleur profit. Une réflexion personnelle nourrie d'un grand savoir, des méthodes de travail exigeantes, un mode d'exposition claire de questions difficiles, un style d'écriture simple et vivant font de son *Chambord* un ouvrage scientifique de première importance. M. Chatenet, qui excelle à la description démonstrative, a donné à son texte un rythme vif qui permet de franchir les passages les plus périlleux d'une histoire complexe et encore obscure
Le livre est organisé en huit chapitres qui couvrent l'histoire du château des origines à la fin du XXe siècle. Les chapitres II et III traitent du programme – un château de chasse royal – , de l'histoire de la construction. Le chapitre IV, le plus développé, analyse avec maestria l'architecture du château. Le chapitre V est consacré à l'aménagement du site.
M. Chatenet traite d'abord des faits: la décision de construire, les projets, l'administration du chantier, les équipes au travail (maîtres maçons et ouvriers), le coût des travaux, ou plutôt ce que l'on peut en savoir, compte tenu de la pauvreté des documents (pour le XVIe siècle, on dispose d'un seul marché de maçonnerie). Elle aborde ensuite les questions compliquées de la chronologie des travaux, de la genèse du projet, des difficultés qu'entraînèrent l'aménagement du nouveau logis du roi. De cette manière, les questions soulevées par l'évolution du chantier du château, sans être nécessairement résolues, deviennent plus claires, et les efforts récents pour les clarifier plus sensibles. M. Chatenet a donné la priorité à l'analyse archéologique et à l'étude du style pour argumenter l'histoire architecturale de l'édifice, réduisant volontairement les questions si débattues de l'attribution. Car en définitif, Léonard n'eut qu'un rôle de "consultant". L'architecte du château, c'est bien le roi. M. Chatenet expose ce point de vue avec de solides arguments fondés sur des documents inédits. Elle brosse le portrait vivant de François Ier architecte. Elle montre le roi travaillant, le carnet à la main, à élaborer un projet étonnant: bâtir un château de chasse réservé à lui-même et à "la petite bande" des quelques privilégiés qui l'entourent et en même temps créer une "merveille du monde", un édifice d'une haute ambition architecturale. Mais ce roi, bon architecte, est un mauvais "programmateur" et un exécrable chef de chantier. Chambord, comme Fontainebleau, fut soumis au fait du prince; la désinvolture royale en ce qui touche à la finalité des travaux commencés explique sans doute en partie un désordre confondant dans la montée des maçonneries.
L'ouvrage fournit une synthèse magistrale des découvertes archéologiques récentes (fruits d'un programme établi en 1997 et présentées de façon technique dans l'annexe I), qui modifie la chronologie admise et élargit le champ des questions. L'auteur intègre ces données dans les chapitres sur le programme et la distribution du château, deux domaines de l'histoire de l'architecture dans lesquels elle excelle. Depuis plus de vingt ans, M. Chatenet réfléchit au château de chasse et aux formes régulières affectées à ce type de programme. Du château de Madrid (M. Châtenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne*, Picard, Paris 1987) à celui de Maulnes (M. Chatenet, *Maulnes et l'architecture de son temps*, dans M. Chatenet et F. Henrion [dir.], *Maulnes. Archéologie d'un château de la Renaissance*, Picard, Paris 2004, pp.190-212), elle a creusé la question. Chambord, conçu sur un plan modulaire, se caractérise par une architecture qui combine avec une rare cohérence modules et fonctions, espaces et volumes, qui associe dans une étonnante harmonie des sources d'inspiration française et italienne. Le chapitre sur la distribution, un champ de recherche dont M. Chatenet est la spécialiste (*La Cour de France au XVIe siècle. Vie sociale et architecture*, Paris 2002) rend caduques les hypothèses anciennes sur le logis royal.
Le livre comporte trois annexes. Dans l'annexe I, sont présentés les résultats des travaux archéologiques récents menés au château: le dégagement des latrines qui a mis en évidence une disposition originale du plan de la tour Nord, l'analyse de leurs mortiers qui fournit des arguments pour penser que les quatre tours et les quatre "cantons" ont été élevés en même temps, les analyses dendrochronologiques des planchers et charpentes qui fournissent des dates précises pour chaque tour et secteur du donjon et changent ainsi ce que l'on savait de la progression du chantier. L'annexe II présente sous forme de tableaux chronologiques immédiatement lisibles et interprétables des données ténues un peu diluées dans le texte: les séjours du roi à Chambord, le déroulement du chantier au XVIe siècle (organisation, avancement des travaux, dépenses, salaires, coût des ouvrages et des matériaux) et un tableau chiffré des travaux commandés par Louis XIV par années et par types de dépenses (complété par la publication des onze devis et marchés passés entre 1681 et 1685). L'ampleur des travaux menés alors au château et dans le parc – travaux qui conduisirent à l'assainissement et à la métamorphose du site jusque-là marécageux – justifie cette annexe. On en aurait souhaité une quatrième qui informa sur le coût actuel des travaux d'entretien de l'édifice; ainsi on aurait mieux compris l'ampleur des sommes nécessaires pour préserver cet édifice extraordinaire d'une exploitation commerciale, du *chamborland* tragique qui menace toujours.
Compte tenu de l'importance du sujet mais aussi de la qualité du texte, l'éditeur se devait de soigner l'ouvrage. Il n'y a pas manqué. Le livre, de grand format, est très illustré – de façon inutilement compliquée parfois – de photographies mais surtout de dessins. M. Chatenet a travaillé l'illustration graphique avec l'architecte-historienne Sara Galletti; le résultat exceptionnel de cette collaboration montre une fois de plus combien le dessin analytique est nécessaire à l'historien de l'architecture. Monique Chatenet y a eu recours autant de fois que nécessaire pour appuyer une démonstration subtile ou expliquer une hypothèse compliquée. Cette démarche contribue à faire de son *Chambord* l'ouvrage de référence sur le château.

Matteo Ceriana

Sergio Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di san Domenico a Bologna*, con introduzione di Howard Burns, Diabasis, Bologna 2003, 172 pp. , ill.
Giovanni Battista Sannazzaro, *La chiesa di San Biagio a Rossate*, Skira, Milano 2003, 94 pp., ill.

Nella gran massa di pubblicazioni concernenti la storia dell'architettura rinascimentale i libri nati da una campagna di restauri sono sovente i più utili. Nel presentare i materiali prodotti nel corso dell'intervento – rilievi, campagne fotografiche dettagliate, analisi delle murature e delle strutture edilizie, regesto dei documenti – servono a rammentare che lo studio di un edificio medioevale e rinascimentale, storia conservativa, attribuzione e datazione, è sempre estremamente difficile, quando non impossibile, per il singolo studioso per lo più costretto a leggere la pelle della fabbrica senza aver accesso alla struttura, all'evidenza delle fasi costruttive – nascoste spesso sotto l'intonaco –, alla natura dei materiali. Negli oggetti architettonici, come si sa, oltre alle qualità formali sono la realtà materiale dell'edificio stesso e il processo che lo ha generato a essere storicamente parlanti: la distanza tra la volontà che chiede e governa un progetto e gli interessi – o le occasioni – che ne curano o ne ostacolano la realizzazione, l'ambivalente tensione tra l'urgenza della costruzione e il suo dilatarsi nel tempo, le trasformazioni funzionali e formali in corso d'opera, tutto ciò forma, insomma, una stratificazione storica che è la ricchezza specifica di questo campo d'indagine.
I due libri in esame sono un ottimo esempio di questo assunto poiché i due oggetti che prendono in esame hanno avuto una costruzione ed una vita sufficientemente travagliata, un periodo di abbandono, quasi di oblio, da prefigurare una vera riscoperta, sono insomma oggetti architettonici che le indagini approfondite in occasione del restauro rendono finalmente comprensibili, si vorrebbe perfino dire, visibili.
Il libro di Bettini riguarda una fabbrica che per la sua collocazione geografica e urbana è difficile comprendere come possa essere "sparita" dalla percezione comune: la cappella Ghisilardi in San Domenico a Bologna. La chiesa è certamente una delle maggiori della geografia devozionale felsinea – non foss'altro perché conserva il corpo di san Domenico – e la cappella si attesta di fianco alla facciata, visibile in tutta la sua massa come a formare l'oggetto di un esercizio di stereometria. La medesima situazione era registrata anche dalle testimonianze grafiche antiche – come dall'incisione di De Buono del 1630 (p. 73) –, che mostrano l'edificio svettante rispetto alla facciata della chiesa e isolata. Ciò che oggi si vede è tuttavia frutto di un restauro precedente a questo attuale, un intervento della fine dell'Ottocento nel corso del quale si abbatté il portico che nel XVIII secolo aveva nascosto la facciata del tempio e il corpo della cappella dietro ampie ed ariose arcate (visibili nell'incisione di Panfili del 1770, p.74) certo aggiunte per dare comodo accesso alla "compita e uniforme struttura del nuovo tempio" (p. 150, doc. 20) di Carlo Francesco Dotti, con una disinvolta mentalità funzionale (cfr. C. Acidini Luchinat, *Nota preliminare al restauro della Cappella Ghisilardi a Bologna*, in *Baldassarre Peruzzi pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, convegno di studi, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 79-102). È pur vero che, a quelle date, l'elegante partitura dorica del prospetto esterno, magari non più del tutto integra o visibile, non doveva avere più molto da raccontare.
Eppure non appena la si cominciò a costruire, nell'autunno del 1530 (a proposito, sarebbe stato più agevole inserire nella documentazione il contratto rinvenuto dallo Zucchini e segnalato su una rivista locale, "Il comune di Bologna" nel 1934 difficilmente rintracciabile fuori dalle biblioteche locali), la cappella dovette impressionare – non solo per le dimensioni ma per la razionalità nuova che dà forma alla materia, al laterizio misurato dall'ordine di contro alla superficie indifferenziata della facciata medioevale del San Domenico. Non solo, ma come nota opportunamente Bettini (pp. 72-73) il paramento esterno era rifinito con una tecnica di lisciatura complessa e laboriosa (*sagramatura*) che, sebbene tipicamente bolognese, dovette, in questo caso, magnificamente evidenziare la qualità sintattica del sistema trilitico e degli archi, con la forza di un paradigma e senza alcuna interferenza figurativa, come sarebbe stato nel caso di decorazioni figurate ad affresco.
Permane tuttavia un senso di sproporzione e di casualità dell'edificio rispetto alla chiesa, tanto che ancora oggi è viva la sensazione di trovarsi dinnanzi a un accostamento incongruo. Tale esito era probabilmente insito nella preistoria del progetto: infatti, Ludovico Ghisilardi, all'inizio dei lavori, affidava la messa in pulito di un progetto di Baldassarre Peruzzi a Jacopo Ranuzzi e sceglieva come esecutori i due muratori Giacomo Terzi e Giovanni Battista Gherardi. Se il contratto riportava espressamente la necessità di trarre dei veridici esecutivi dal progetto del senese, è ben probabile che quest'ultimo fosse piuttosto sommario e non certamente studiato sul sito della fabbrica. Tanto più se, come sembra proporre Bettini e come è ben possibile, il progetto risalisse al soggiorno bolognese di Baldassarre (1522-23), quando il sito non era stato ancora definito e la forma doveva essere poco di più della restituzione ideale di un esempio antico, lasciata al committente nel caso si potesse costruire in proprio la cappella. Ma se anche fosse stato mandato da fuori qualche anno dopo, è ben difficile che si trattasse di un disegno molto meno generico. Se ricostruire quel disegno nel suo stato originario non è facile, si possono invece notare le incongruenze del costruito. Tanto la morfologia dell'ordine dorico (pp. 49-51), che l'organizzazione della parte superiore dell'attico aperta da una incerta trifora e terminata da una ampia guscia che si imposta sul muro sottostante divisa da un cordolo (pp. 45-46) contrastano con la lingua colta e con il colore trionfale dell'ordine, come nota giustamente Bettini, inclinando ad un accento vernacolare. E se è logico pensare che appartenga all'idea originale la nicchia "modernaccia" scavata nel risalto angolare dell'attico, usata anche altrove da Peruzzi, pare si possa sottoscrivere in pieno l'ipotesi di Bettini che le aperture originariamente superiori siano state svisate e che fossero serliane, poi tramutate in una sgraziata trifora dal Ranuzzi. Quest'ultima incomprensione è curiosa poiché questo tipo di aperture, certo per la presenza in città del Serlio stesso – allievo di Peruzzi –, ebbe fortuna precoce a Bologna come dimostra la predella della pala di San Giuseppe dove Gerolamo Marchesi da Cotignola, personalmente in rapporto con Sebastiano stesso, dipinse circa il 1523 una magnifica serliana d'ordine dorico nella *Natività* (Bologna, Pinacoteca Nazionale).
Nella versione che il pittore romagnolo diede del celebre cartone peruzziano con l'*Adorazione dei pastori* (Cesena, collezione della Cassa di Risparmio) per i Bentivoglio si ritrova il tema della nicchia che articola il fronte del setto murario – il lato di una basilica antica – sul quale poggiava la gran volta a botte: segno che tutti questi vocaboli "peruzziani" hanno precoce riscontro nell'ambiente bolognese. Di passaggio si noterà che una versione grafica del tema dell'*Adorazione dei pastori* di Marchesi, poi, sempre dell'inizio del terzo decennio, esibisce una roboante quinta architettonica dorica e un arco trionfale con il fornice inquadrato da un binato dorico (M. Faietti, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, con la collaborazione di D. Cordellier, Milano 2002, pp. 162-165) a certificare che tale ordine, usato all'esterno della cappella, ha una sua diffusione non solo nelle fabbriche del terzo decennio citate da Bettini (pp. 49-50) ma anche in una più ampia cultura figurativa.
Quanto alla terminazione superiore, la cappella poteva forse prevedere in origine, al posto della guscia squisitamente settentrionale, una trasparente balaustra come quelle pensate a coronamento delle sagrestie di San Petronio nel gigantesco alzato (disegno n. 50 del museo della basilica) approntato dal senese nel 1522-23 a comporre il *quincunx* che avrebbe dovuto concludere il tempio tardogotico (cfr. R.J. Tuttle, *Baldassarre Peruzzi e il suo progetto di completamento della basilica petroniana*, in *Una basilica per una città. Sei secoli di San Petronio*, atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio, 1390-1990 [Bologna, 1990], a cura di M. Fanti, D. Lenzi, Bologna 1994, pp. 243-250, p. 248).
D'altra parte la cultura architettonica di Jacopo Ranuzzi, la figura professionale del quale Bettini ha opportunamente profilato (pp. 48-52), aveva coloriture adriatiche e localistiche spiccatissime come lascia intendere il disegno della facciata di San Petronio (1545), dove convivono elementi veneziani con una generale intelaiatura di terraferma (singolare il parallelo con le gran moli sacre delle chiese ferraresi) in un poco risolto guazzabuglio (S. Bettini, in *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio*, catalogo della mostra [Bologna, 4 ottobre 2000-6 gennaio 2002], a cura di M. Faietti, M. Medica, S. Battistini, Ferrara 2001, pp. 86-89, n. 7). Si ha quasi l'impressione che sarebbe potuto accadere di peggio quanto a travisamento del progetto peruzziano.
La realizzazione dell'interno della cappella è, nell'insieme, assai più coerente che non quella dell'esterno. Sergio Bettini ricostruisce con cura la genesi della tipologia dello spazio quadrato o cruciforme con grandi colonne angolari a reggere la copertura (pp. 33-35). Tale icnografia è propria di alcuni mausolei antichi e tardoantichi, tuttavia rari anch'essi (G. Mackie, *Early Christian chapel in the West. Decoration Function and Patronage*, Toronto-Buffalo-London 2003), ed è poi sopravvissuta per tutto il Medioevo e il primo Rinascimento. È logico pensare che a Baldassarre l'idea giungesse attraverso il suo maestro Francesco di Giorgio che lasciò un esempio canonico del tipo in San Bernardino ad Urbino; che il tema compositivo fosse uno di quelli sui quali ragionava il senese sembra dimostrarlo il citato progetto per la basilica petroniana. Nel disegno dell'alzato è mostrata – com'è comprensibile – una situazione ancora non del tutto risolta per quanto riguarda l'attacco del nuovo presbiterio alla vecchia basilica tardogotica: l'ultima campata della navata ha i piedritti più larghi di quelli delle altre arcature e articolati da nicchie e riquadri modanati. Al di là dello spa-

zio corrispondente della navata minore un arco a tutto sesto immette in un ambiente che sembra assai difficile immaginare analogo a quello della sagrestia circolare rappresentata con uno squadernamento assonometrico in primo piano a fianco dell'abside come ha proposto Tuttle nella sua intelligente restituzione del progetto peruzziano. In quest'ultimo spazio, infatti, i pilastri angolari come costolature partono dal terreno senza plinti, mentre nell'ambiente che si intravvede in corrispondenza della fine della navata l'angolo dove si incrociano archi a tutto sesto è segnato da vere e proprie colonne, disegnate tridimensionalmente, e issate su plinti formati da un frammento della zoccolatura di Antonio di Vincenzo, coronata dalla bella modanatura gotica di piccoli modiglioni. Il risultato è curiosamente avvicinabile ai plinti circolari usati da Codussi a Venezia, mentre il fusto fa da cerniera, in angolo, tra due arcature. Entro l'arcata visibile si inserisce una porta all'antica, simile a quella ionica di San Michele in Bosco, al di là della quale si apre uno spazio porticato, forse di un cortile destinato a collegare l'addizione alla vecchia sagrestia o alla sala capitolare anticamente posti su quel lato della chiesa. Lo spazio dovrebbe pertanto essere una sorta di atrio di passaggio nel quale Peruzzi ha adombrato le invenzioni sulle quali stava lavorando in quei mesi bolognesi. Una tale interpretazione sembrerebbe portare una piccola conferma all'ipotesi di Bettini che il progetto per la cappella sia stato abbozzato, se non altro tipologicamente, in concomitanza con il progetto per il tempio civico. Non si può non concordare, poi, che la corrispondenza dell'intelaiatura con quella dell'ordine esterno sia un cruciale elemento di razionalità del progetto (p. 38) e che il fatto che gli archi interni non siano tangenti alla trabeazione, in maniera assai più evidente di quelli esterni, sembri dovuto ad una difficoltà esecutiva nel disegnare precisamente il partito dell'ordine tenendo conto dello spessore delle murature e delle quote della scarsella.

Uno degli apporti maggiori del saggio è l'aver ricostruito la presenza nella Ghisilardi e il contributo al cantiere di Alfonso Lombardo che, al di là della persistente sfortuna bibliografica, è personaggio di grande statura artistica nella Bologna di quegli anni.

Giustamente Bettini insiste sull'altissima qualità dei capitelli compositi approntati dallo scultore, le grandi foglie superbamente ripiegate sotto il peso delle volute maestose e la sottigliezza della palmetta che fa da *flos abaci*, dai plinti eleganti con la guscia veronese, riutilizzata a Venezia fin dal Quattrocento (la tomba di Vittore Cappello a Sant'Elena), e dall'eleganza di tutte le decorazioni plastiche. Sarà infine da ripensare anche la vera natura delle sculture maggiori del monumento sepolcrale, specie il Dio Padre planante tra gli angeli, che nonostante qualche durezza e qualche corrività si confronta con alcuni vecchioni del Cittadella, dal San Gerolamo di Castelbolognese con la barba fluente e attorcigliata, al San Bartolomeo di Santa Maria della Pioggia a Bologna. Tanto che bisognerà tornare a credere che il pagamento del 1588 allo stuccatore Pietro Fiorini sia davvero solo per il montaggio di alcuni pezzi e per i grevi cartocci e le sgraziate cimase che completano l'insieme (l'attribuzione di tutte le sculture al Fiorini è discussa in Acidini Luchinat, *Nota preliminare…*, cit., p. 95). La chiamata dello scultore in un cantiere nato nel raggio di Peruzzi non è inaspettata solo che si ragioni sul fatto che Alfonso incontrò probabilmente l'allievo di Baldassarre, Sebastiano Serlio, negli anni Venti nel cantiere di San Michele in Bosco, poiché è probabile debba essere restituita a quest'ultimo l'ideazione della tomba di Armaciotto de' Ramazzotti per la quale Alfonso aveva scolpito una bellissima, giovanile Madonna (A. Bristot, M. Ceriana, *"In Venetia ricetto di tutto il ben humano et divino": Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi, Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra [Forlì, 2003-2004], a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara 2003, pp. 91-145, pp. 93-94). La fama di dandy saturnino e *bon vivant*, consacrata definitivamente nel profilo vasariano, doveva accompagnare inesorabilmente l'artista poiché negli accordi contrattuali (11 giugno 1531, ivi, pp. 146-147) è incluso l'obbligo dello scultore a depositare presso il convento, in pegno delle somme ricevute per il lavoro, pezzi di marmi pregiati tratti dalla bottega, colonne di marmo e specialmente alcuni abbozzi di bassorilievi mitologici. Sono elencati non meno di "pezi cinque de marmo bianco abbozzato cioè il primo di uno Enea e Anchise et Aschanio in uno pezzo, l'altro di una Thetis con Achille, il terzo di Venere con uno Cupido, il quarto di uno Bacco, il quinto di una Cerres, più duoi altri pezi pur di marmo in uno è scolpito Cupido con duoi delphini e nel altro una Venere con uno Cupido, quali due pezi sono piccioli et quasi finiti …" (ivi, p. 146, doc. 13). Questo computo di marmi dalla bottega del Cittadella è di somma importanza perché conferma in modo definitivo una sua attività come scultore di quei piccoli bassorilievi da studiolo di soggetto mitologico che fino ad oggi sono stati attribuiti solo ad artefici di area veneziana, da Antonio Lombardo a Giovanni Maria Mosca. D'ora in avanti sarà necessario far conto anche di una produzione di Alfonso in questo campo nel riprendere in considerazione pezzi come il *Filottete* di San Pietroburgo e l'*Euridice* di Napoli scolpiti per il bolognese Gaspare Fantuzzi (A. Markham Schulz, in *Gli Este a Ferrara. Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra [Ferrara, 2004], a cura di M. Ceriana, Milano 2004, pp. 254-258).

Ma tornando alla dirompente alterità della cappella rispetto al contesto della chiesa medioevale, i documenti lasciano intendere, in modo nemmeno troppo velato, che una parte non secondaria nell'attuazione e nel controllo del progetto l'abbia avuta Leandro Alberti. L'eruditissimo inquisitore domenicano, per il quale nel 1543 la tagliente vena epistolare di Paolo Giovio stilava una definizione macabra chiamandolo "dolce cosmografo e brusco inquisitore, leccardo de l'arrosto di carne umana" (ora citato in M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, I, *La sicilia sotto Ferrante Gonzaga 1535-1546*, Firenze 2003, p. 390, n. 152), dovette fin dall'inizio apprezzare l'antiquaria rivisitata del progetto peruzziano, l'alta mole laterizia nobilmente scandita dall'ordine e simile a quella dei mausolei romani che il frate doveva certamente avere visto nel corso dei suoi continui viaggi lungo la penisola, negli anni Venti. Non per nulla si trova proprio l'Alberti, nel 1537, accanto al priore Pietro Martire da Lugano nel permettere a fra Damiano da Bergamo di finire il suo costosissimo e ornatissimo coro nella basilica domenicana, sia pur raccomandando di evitare nell'intaglio quanto più possibile le "curiositates et superfluitates" (V. Alce, *Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna*, Bologna 2002, p. 97, doc. 5).

Ultimo, ma niente affatto secondario, aspetto della ricerca di Sergio Bettini riguarda il committente della Cappella, Ludovico Ghisilardi, e i suoi rapporti con l'ambiente erudito ed intellettuale di Bologna. In particolare Giovanni Battista Pio, intimo sodale del nostro, è personaggio di grande significato storico, così per i successi che per gli insuccessi della sua lunga carriera. La rilettura del breve ma magistrale profilo di Carlo Dionisotti (in Id., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento* [1968], Milano 2003, pp. 70-93) ci fa capire quanto congeniale poteva essere, per chi sapeva maneggiare un latino capzioso ed eruditissimo e lo insegnava alla marchesana Isabella d'Este su testi ardui come la *Tabula Cebetis* o affrontava il commento al tardo Fulgenzio, a Sidonio, e finalmente al lucreziano *De rerum naturae*, l'arte sofisticata e difficile di Baldassarre Peruzzi e come avrà incoraggiato l'amico nello scegliere un progetto romano che esulasse dalla pur niente affatto secondaria contingenza artistica bolognese. A conclusione si noterà la buona qualità delle fotografie (tranne quella a pagina 43, proprio a piena pagina), la qualità dei grafici e, fatto per nulla scontato, l'indice dei nomi.

Altrettanto poco visibile l'oggetto dell'altro libro del quale si è scelto di parlare: nonostante che la chiesa di San Biagio a Rossate svetti turriforme e ben visibile da lontano come un solido enigmatico in un lembo miracolosamente intatto di pianura lodigiana, essa ha fatto, tuttavia, rarissime apparizioni nella letteratura critica sull'architettura rinascimentale lombarda. Eppure non solo la sua forma, ma anche il suo aspetto da scorticata rovina, quasi un piranesiano mausoleo antico dell'agro romano, non può non destare una viva impressione.

Tornando all'attuale occasione, è questo uno di quei beni di rilevanza indubbia per i quali l'intervento dello Stato è doveroso, oltre che necessario. Non vi è dubbio, infatti, che le comunità locali, in questo caso un tessuto sociale ed economico prevalentemente agricolo – produttivo ma estremamente diradato – della zona, non potrebbero sostenere l'onere dell'intervento e tanto meno quello della preventiva, necessaria ricerca storica. Giovanni Battista Sannazzaro ha condotto una serie di fruttuose ricerche storiche e archivistiche sulla chiesa e ha in seguito curato il restauro dell'edificio, finanziato con fondi ministeriali appunto, concludendo, in questo modo, un circolo virtuoso purtroppo non sempre scontato e destinato, in futuro, a divenire una felice eccezione se dovesse continuare lo smantellamento delle capacità economiche, tecniche e scientifiche degli organi statali di tutela.

La storia della chiesa attuale, che sorge sul sito di un oratorio altomedioevale dal medesimo titolo, comincia con il passaggio del feudo di Rossate da un ramo estinto della famiglia Marliani a Bartolomeo Calco: al potente segretario ducale lo assegnava Galeazzo Maria Sforza nel 1491 e a lui lo confermava nel 1495 Ludovico il Moro (pp. 22-23). In questo modo il territorio, allora catalogato come "arcem", diveniva proprietà di un personaggio con sinceri interessi umanistici, in grado di leggerne eventualmente la trama storica, le radici dell'insediamento preesistente (F. Petrucci, *ad vocem Calco Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma 1973, pp. 526-530). I documenti trovati, trascritti e studiati da Sannazzaro (pp. 85-89) permettono di ricostruire con precisione la storia tarda dell'edificio ma, prevedibilmente, non tramandano che notizie incerte sulla sua ideazione e sulla sua costruzione.

Dopo il tormentato periodo della caduta del Moro e del dominio francese, Bartolomeo muore nel 1508 e testando lascia i redditi del feudo di Rossate alle agostiniane di Santa Maria dell'Annunziata dove professavano una figlia e una nipote,

mentre egli stesso viene sepolto presso la nuova chiesa dei canonici lateranensi a Santa Maria della Passione (pp. 24-25). Una tarda testimonianza orale, raccolta in occasione della visita pastorale dello Scarampi, vescovo di Lodi, nel 1573 (pp. 85-86) rammenta che la chiesa di San Biagio sarebbe stata cominciata dopo il 1532 con una dotazione di Girolamo Calco, figlio di Bartolomeo, personaggio per più versi prestigioso anche per essere stato ripetutamente deputato della fabbrica del duomo di Milano. La stessa memoria conferma che alla morte di Gerolamo – che testava nel 1547 – la chiesa era ancora incompiuta, mentre lo stesso monsignor Scarampi imponeva nel corso della visita pastorale, di restituire paramenti e arredi mobili che erano stati portati, insieme alle rendite, a Milano presso il convento di Santa Maria dell'Annunziata e mai più restituiti. Tutto farebbe pensare che l'edificio sia pacificamente databile al secondo quarto del XVI secolo, condotto con ritardi e lentezze per via della sua collocazione periferica ma già officiato, se dotato di paramenti, e destinato, infine, nello stato non del tutto compiuto nel quale oggi lo si vede, ad un uso rurale.
Venendo alla realtà dell'edificio, si resta tuttavia interdetti: l'impianto quadrato con tre cappelle laterali, due poligonali e una centrale fiancheggiata da sagrestia e campanile, l'alto tiburio – che contiene una cupola con tamburo – terminato da lanterna e le facciate del prisma laterizio articolate da contrafforti di doppie lesene che rinserrano un doppio arcone con tondi radianti, parlano un linguaggio arcaico per le date documentate ma non abbastanza vernacolare per potersi considerare solo stanco riuso di schemi tradizionali. Quest'ultimo motivo laterizio delle facciate, ad esempio, è una fin troppo evidente sigla bramantesca a partire dalla grandiosa tribuna di Santa Maria delle Grazie giù giù in molti altri esempi – riportati con cura dal Sannazzaro –, ma abbandonata nell'architettura costruita in questa sua forma "pura" dopo l'inizio del Cinquecento.
Molti aspetti, inoltre, denunciano uno stato di incompiutezza evidente, specie all'esterno, e, a tratti, una realizzazione approssimativa del progetto. Le basi delle paraste angolari, forse originariamente previste in pietra, mancano, il lato dell'ingresso, svisato da un portale incongruo, è inconcluso, l'assenza di una trabeazione superiore che avrebbe definito la facciata e, infine, le cappelle laterali che, come mi fa notare Richard Schofield, nella *facies* attuale interferiscono brutalmente sul motivo a cerchi radianti tra arconi concentrici. Inoltre tutto quanto il tiburio, con la sua articolazione di riquadrature incassate a disegnare la muratura e gli archi depressi degli scomparti superiori sembrerebbero denunziare una tecnica costruttiva tarda e perfettamente omogenea alla conclusione della fabbrica che cadde, come si è visto, ben dentro il XVI secolo; basti a misurarne la posizione cronologica il confronto col magnifico tiburio di Santa Maria della Passione, chiesa, per altro, dove si fece seppellire Bartolomeo Calco.
Reintegrando mentalmente le parti non eseguite, ed in particolare la trabeazione superiore, si ottiene una più congrua proporzione tra corpo maggiore e tiburio, ora spropositatamente allungato e pesante rispetto al gracile cubo inferiore e un coronamento, forse con una balaustra per non tamponare gli occhi del tamburo, che avrebbe mediato il passaggio tra i due elementi principali. Quanto alle scarselle, una calotta estradossata, simile a quelle disegnate sempre da Leonardo nei suoi progetti milanesi di chiese a impianto centrico, avrebbe risolto la logica e la visibilità della decorazione esterna, niente affatto accessoria ma anzi importante perché, come nel pur diversissimo esempio bolognese della cappella Ghisilardi, la corrispondenza di struttura interna ed esterna è un dato decisivo per leggere la nobiltà di ideazione di questa architettura. Possono essere di aiuto a contestualizzare il progetto alcune fabbriche lombarde iniziate nell'ultimo decennio del XV secolo e in seguito profondamente trasformate. In particolare, oltre alle numerose ricordate dal Sannazzaro (pp. 36-37), la ricostruzione di Santa Maria sopra San Celso, iniziata dal 1490, verosimilmente secondo un progetto di Giovanni Giacomo Dolcebuono, che fu proto della chiesa prima che vi giungesse, poco dopo, l'Amadeo. La doppia lesena realizzata con fasce di mattoni parallele è la medesima dell'oratorio campestre di Rossate e il coronamento della zona del tiburio con una pesante cornice (non una trabeazione tripartita) e un timpano a mediare tra corpo quadrato e cupola può aiutare a reintegrare il progetto originario di Rossate (N. Riegel, *Santa Maria sopra San Celso in Mailand. Die Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563*, Worms am Rhein 1998, pp. 44-71). All'inizio della sua storia doveva svettare isolata nella campagna anche la cappelletta di Santa Maria dei Miracoli a Saronno (fondata nel 1498), quadrata, con una cappella presbiteriale finita ad abside poligonale e cappelle laterali. Naturalmente non sappiamo come fosse l'esterno ma almeno per quanto riguarda l'interno ritorna il motivo della parasta piegata a libro e ribattuta a rinserrare il fornice che dà accesso ai vani laterali (A. Rovetta, *L'impostazione architettonica del santuario rinascimentale*, in *Il Santuario della Beata vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo 1996, pp. 114-135, specialmente pp. 114-121) che ben si confronta con il progetto lodigiano.
Tutto fa credere insomma che il primo progetto, forse il modello, della chiesa sia ben precedente agli anni della costruzione, e che all'origine vi sia stata un'idea assai nobile, come farebbero pensare certe finezze come il gioco delle paraste angolari esterne con plinto contrapposte a paraste senza basi per gli arconi concentrici. Non si può non concordare, insomma, con Bruno Adorni nel ritenere che non vi siano "particolari remore ad attribuire la fondazione della chiesa allo stesso Bartolomeo Calco morto nel 1508" (*Un lascito bramantesco all'architettura "lombarda" fra Quattrocento e Cinquecento: l'alzato caratterizzato da decorazioni geometriche*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Vicenza-Venezia, 2002, pp. 99-110, p. 103) e che Gerolamo abbia continuato un progetto impostato dal padre anziché sostituirlo con uno assai più a giorno delle architetture milanesi di Cristoforo Solari, ad esempio, o di Giulio Romano se la chiesa fosse stata, invece, ideata *ex novo* nel quarto decennio del Cinquecento; tanto più perché lo stesso Gerolamo, ben introdotto nella fabbrica del duomo, non poteva non essere aggiornato sui dibattiti circa la prosecuzione del cantiere e non sapere come si evolvesse l'architettura milanese di quei decenni.
Bisognerà dunque ritornare a indagare la figura e il mecenatismo di Bartolomeo, "homo di grandissimo inzegno e pratica" (M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, Venezia 1883, p. 181) e che, dato il suo ruolo nella corte sforzesca e gli incarichi di supervisione amministrativa nei cantieri nei quali lavoravano, tra gli altri, Leonardo e Donato Bramante, non dovette avere alcuna difficoltà a procurarsi un progetto prestigioso una volta decisosi a riformare l'antico oratorio e trasformarlo in nobile sacello di architettura all'antica magari atto ad ospitarvi la propria sepoltura. Specie dopo quel 1495 quando Ludovico il Moro, solennemente e alla presenza di personaggi del rango di Giason del Maino, Pietro Landriani, Branda Castiglioni, gli aveva confermato l'investitura del feudo lodigiano. Ma gli scherzi della storia, la fuga del suo ultimo signore sforzesco e l'arrivo dei nuovi padroni francesi, gli impedirono di avere, seppur sperduta nella campagna lombarda, la sua piccola copia della tribuna domenicana delle Grazie a proteggere il suo riposo eterno.

Susan Klaiber
John Beldon Scott, *Architecture for the Shroud. Relic and Ritual in Turin*, University of Chicago Press, Chicago 2003, xxxi+443 pp., ill.

John Beldon Scott's lavish and ambitious book *Architecture for the Shroud. Relic and Ritual in Turin* resists classification within established categories of architectural history. What started out as a relatively traditional building monograph on Guarino Guarini's Chapel of the Holy Shroud became not only a work of architectural history in the broadest sense (considering permanent buildings, ephemeral apparatus, and their related festivals and rituals), but also a Sindonological study: a treatment of the history and theology of the Shroud thought to be the burial cloth of Christ. The result will interest historians of early modern dynasties and ritual, Sindonologists, as well as art historians studying architecture and festival. Scott's exposition features three leading players: the Shroud itself, the Savoy dynasty, and Guarini. In that order, one might add, for the Shroud remains the one constant in a story ranging over five centuries.
Wisely, Scott refrains from speculating on the authenticity of the Shroud. His concern rests rather with the continually evolving ritual and politics of its use, display and repositories. Who had the keys? On which side of the door was the lock? And who stood where? For Scott, the Shroud embodies the Savoy dynasty's aspirations to sacred kingship, and the dynasty systematically employed its prize relic to achieve this goal. The architecture – both permanent and ephemeral – and associated rituals which served to frame and enhance the relic thus further advanced not only devotion but also these royal aspirations.
The first part of the book, "Peregrinations", covers the early history of the Shroud and its architecture in three chapters which establish the background of the program which Guarini inherited for his chapel in 1667. Scott traces the relic from its first documented appearance in 14th-century France, through its acquisition by the Savoy in 1453, its period in Chambéry, and first eighty years in Turin. The first chapter "Relic and Kingship" starts by describing the unusual physical properties of the relic (a textile of 110 □ 436 cm) in terms of size, portability and visibility. These factors determined much of its evolving ritual and many of the later design decisions for its display and storage. Certain features were necessary for its ostension (or ritual display): a table for unfolding the cloth, maneuvering space around this for numerous church and court players, and a raised platform for its display to the public. Reconstruction of early ostension prac-

tice demonstrates the dynasty's view of the relic's political utility in state building.
Scott then investigates the Shroud's role as a "royal" relic and why this interested the Savoy. The Savoy claim to the title "King of Cyprus" dates to a marriage alliance forged during the dynasty's early years in France, although they first achieved definitive recognition as "royal" in the 18th century as kings of Sicily and then Sardinia. To bolster their claim the Savoy chose to emulate St. Louis, King of France, with his prize Passion relic of the Crown of Thorns, the royal relic of Christ as King of Kings. The Shroud, with its traces of Christ's own blood, was perhaps the one Passion relic which could trump the crown jewel of the Parisian Sainte-Chapelle.
After peripatetic early years with the Savoy, the Shroud found a first permanent home in the dynasty's own recently completed Sainte-Chapelle in Chambéry in 1502; Scott's second chapter treats these years in the relic's history. Precise details of the Shroud's repository in the apse remain unknown, so Scott turns his attention to the surviving stained glass program. This Passion cycle includes an iconographic variant of the *Entombment* emphasizing the Shroud and placed just above the ducal coat of arms, these in turn positioned above the presumed repository. The chapel at Chambéry apparently supported both interior and exterior ostensions; later ostensions in open fields nearby suggest none of these makeshift solutions were fully satisfactory. Here one begins to appreciate how thoroughly Scott has considered every aspect of the Shroud's display and ritual use: he unfurls a banner with the dimensions of the Shroud at a possible early ostension balcony (between the buttresses of the chapel's apse) to test the suitability of this site for displaying the relic (fig. 35). When Emanuele Filiberto signed the Treaty of Cateau-Cambrésis in 1559 and reclaimed Piedmont, the Savoy finally could play out their ambitions in a larger arena. Moving the Shroud to Turin cemented the dynasty's claim to and hopes for its new capital.
For Scott, the Shroud's presence in Turin played an integral role in establishing the city as an absolutist capital, as he argues in chapter three, "A New Capital and its Relic". The Savoy supplanted civic ritual with the Shroud and imposed an ordered urban fabric on the still largely medieval city. Emanuele Filiberto moved the Shroud to Turin in 1578, allegedly to spare Carlo Borromeo the trip across the Alps in his pilgrimage to the relic. The pilgrimage offered a first opportunity to develop ritual for ostensions in Turin. Borromeo emerges as the only serious challenger to the dynasty's instrumentalization of the Shroud; his initiatives to display the relic in the cathedral itself in a permanent ostension for better public access (according to designs by Pellegrino Tibaldi) failed. Had he succeeded he would have divested the Savoy of a chief tool for state building and dynastic aggrandizement. Only after Borromeo's death did Carlo Emanuele I place the relic in the cathedral, on his own terms and temporarily at first. With construction beginning for a new oval chapel between the cathedral and the palace in 1611, the cathedral location became permanent, but subject to ducal jurisdiction.
In this chapter covering the reigns of three dukes and a duchess regent, one often wonders how the personal visions and agendas of the individual rulers informed the larger dynastic program for the Shroud. More urgent questions arise elsewhere in the chapter, however. Despite limited documentary evidence, Scott tries to be as specific as possible in describing the tentative early quarters and rituals for the relic. But in some cases, the material does not support his conclusions. A plan from c. 1618-19 used to illustrate events of 1578, for example, misleads the reader into thinking the palace compound existed in this form during Carlo Borromeo's first pilgrimage to the Shroud (fig. 44 and pp. 62-64). In fact, the Caracha map of 1577 with its "inchoate grouping of courts and gardens" forming the palace is the best available illustration of the compound in these years. The "most grand corridor" identified by Scott at B in the Seicento plan seems instead to be a portion of the garden sandwiched between the (post-1578) palace and a garden or fortification wall, as can be seen more clearly in color reproductions. With major construction campaigns underway at the palace periodically beginning in the 1580s, extreme caution is called for when using plans of forty and fifty years later to illustrate earlier events. A conclusive treatment of these years remains to come.
The second part of the book, "Terror of Architecture", treats Guarini's chapel in four thematic chapters. In "Seeing the Shroud", Scott rediscovers the original absence of the glass partition which has separated Guarini's chapel from the choir of Turin cathedral since 1825-26. As designed, the chapel was clearly linked to the church, and the balcony opening from the chapel above the high altar of the cathedral served as an ideal platform for ostensions. The scenographic vista from cathedral to chapel, and the prosceni-um-like frame for the ostension balcony constituted vital elements in the function of Guarini's design. Scott concludes the chapter with a theoretical discussion of what "seeing the Shroud" meant for a 17th century viewer in theological terms: he differentiates between the *dulia* (veneration) due to normal relics and the *latria* (adoration due to God himself) due to the Shroud and proposes Bacon's theory of "multiplication of *species*" as the perceived means by which the Shroud operated on the viewer.
In "Faith in Geometry" Scott first walks the reader through the route of a pilgrim visiting the chapel. Along the way he points out the geometric bases of Guarini's design in a part-by-part formal analysis. He continues with descriptions of the geometry underlying the drum and cupola structure; for Guarini, geometry served as the means to generate architectural ideas. Guarini's architectural treatise also presents a uniquely geometrical approach to architecture, and in his *Placita philosophica* he argued that geometry revealed absolute truth. Drawing on Giacomo Jori's work, Scott boldly asserts that Guarini's architectural geometry acts as a proof of the Shroud's divine truth, with the chapel's geometry progressively leading the faithful to this revelation.
The sixth chapter "Imagery of Devotion and Dynasty" examines details of the chapel ornament in terms of their devotional and dynastic iconography. Scott's discussion of the puzzling "caryatid" consoles crowning the entry portals from the cathedral remains pale, but the brilliant exegesis he offers of the rotunda's Passion capitals more than compensates for this. The result sheds much light on Guarini's use of the orders. Scott's suggestion that the pentagons ("Pentalpha") under the dome windows derive from the devotion of the Five Sacred Wounds of Christ continues a discussion begun in the previous chapter. The interpretation is appealing, yet questions arise: what does the figure mean when it appears in the different context of the San Lorenzo dome? And why does Guarini include hexagons in these fields in the *Dissegni* engraving of the chapel? Finally, Scott dissects the coffering of the pendentive zone identifying three different kinds of heraldic crosses: the Greek cross, the Potent cross, and the Jerusalem cross formed by their combination. Here, as throughout the chapel, the ornament simultaneously prompts meditation on the Passion and the Shroud itself, but also leaves no doubt regarding Savoy ownership of the relic and claim to the title "King of Cyprus".
Chapter seven "Illusion of Meaning/Meaning of Illusion" considers the meaning of the chapel as a whole, first examining the multitude of interpretations which the chapel has inspired among art historians to date. Scott counts twenty-seven, and he groups these into seven categories of related explanations: Numerological, Christological, Narrational, Exotic, Psychological, Geometrical, and Formalistic. In avoiding "anachronistic formalism and traditional iconography", Scott instead sensibly concentrates on "asking the right question". For his "pragmatic, viewer-oriented" Guarini the right question about larger scale architectural issues is not "What does it mean?" but "How does it function, to what end?". His surprising answer: the chapel functions as a machine for optical illusion, enticement, and seduction, luring the faithful to devotion. En route, Scott proposes a highly original reading of the dome, with its alternating bands of light and dark, as derived from frescoed church domes in Rome and Parma, but in view of the design's relatively conservative origins (as in the *Theatrum Sabaudiae* engraving) this seems far-fetched. The entire chapter provides a provocative contribution to future discussions of architectural iconography: here, the Shroud Chapel is a building where individual pieces mean very much (chapter six), but the building as a whole "means" its function.
Since Scott's interest is primarily interpretive, details of Guarini's design process or the construction chronology figure only peripherally in these chapters. Readers interested in these aspects of the chapel must reassemble the information with much flipping between chapters and footnotes. Scott devotes little attention to Guarini's four years in Paris, even though these immediately predate his arrival in Turin and first design for the chapel. The lessons of Louis Le Vau, François Mansart, and stereotomy deserve more consideration here, particularly at the outset of the design process.
Although Scott has not written a Guarini monograph, his characterizations of the architect almost always hit the mark. Still, a net cast more broadly over Guarini's career would have turned up valuable insights for his study. This holds particularly true for San Lorenzo, a ducal church which shares common origins with the Shroud Chapel. This Theatine church, for instance, illuminates Scott's discussion of Guarini's Passion capitals: the chapel dedicated to Louis IX of France with double-crowned capitals, referred to in the *Architettura civile* and invoked by Scott, is in fact the third chapel on the right in San Lorenzo. Now dedicated to the Immaculate Conception, the original San Luigi dedication was determined by Ludovica di Savoia, the widow and niece of Maurizio di Savoia; the crowned capitals still exist and are best seen with binoculars. The dynasty's employment of similar royal imagery based on Louis IX in both ducal chapels demonstrates that

the iconography of royal aspiration was not confined to the Shroud and its chapel.
The book's third part, "Relic and Monarchy in the Urban Setting", covers the public ostensions in Turin beginning with the 17th century and also the vicissitudes of Guarini's chapel in the centuries after his death. Chapter eight, "Cultic Urbanism", concentrates on the Seicento and Settecento ostensions in Piazza Castello. During this period the dynasty exerted increasing control over the ostensions, simultaneously reducing their frequency until the 18th century counted only five, a tenth of those in the 17th century. Events which originally embodied a certain ecclesiastic and dynastic cooperation mutated to pure manifestations of dynastic self-representation chiefly celebrated in conjunction with Savoy marriages. Scott gives a precise description of the ritual protocol of the ostensions. He thoroughly explores the use of the ostension terrace separating Piazza Castello from the palace forecourt, and shows how Juvarra's Palazzo Madama altered conditions for the ostensions. In a closely observed detail he convincingly attributes an unexecuted oval design for an ostension pavilion to Guarini. According to Scott, the relic played a major role in shaping the city's urban design through the provisions made for its ostensions: "In Turin all roads lead to the Shroud and its happy custodian".
The ninth chapter "Dynastic Pantheon" considers the major changes to the chapel, ostension ritual and the dynasty's use of the Shroud in the Napoleonic and post-Napoleonic eras. With the demolition of the ostension terrace by the French, and the final ostension in Piazza Castello in 1842, a 250-year-old tradition came to an end. The early 19th century witnessed the installation of the glass partition separating chapel from cathedral, and then the introduction of four large marble tombs of select Savoy dukes in the chapel, seriously compromising Guarini's intentions. Altogether, the Shroud lost importance during these years.
The final chapter treats the much altered relationship of the dynasty to the Shroud after the Savoy became kings of Italy and the science of Sindonology began to encroach on belief at the close of the 19th century. As a result, the relic devolved to the church, at first *de facto*, and, after 1983, *de jure*. Just as in the 17th century, so too does Scott uncover the political motivations behind the 20th-century ostensions: from the fascists courting the church in 1931 to the bulwark against the Red Brigades in 1978. Scott soberly chronicles the tragic fire of April 1997 and its aftermath. He closes with first-hand accounts of the most recent ostensions of 1998 and 2000, and summarizes the plans for restoring the chapel as the book went to press. Together with Nietzsche, Scott affirms, "Architecture is a kind of eloquence of power"; this furnishes the motto for his book.
Scott has steeped himself in the culture of the Shroud, and this is his book's greatest contribution; the downside of this Shroud-centered view of dynasty and city is occasional overstatement of his thesis, as with the relic's role in Turin urbanism. He has restored the context to Guarini's chapel, planting it right where it belongs: at the intersection of dynastic ambitions and religious belief. His fine book succeeds admirably in realizing the objective stated in the preface: it represents "an initial attempt to provide a demystified history of the architecture made for [the] relic and the political purposes those designs reveal". The book's lucid style and organization effortlessly guide the reader through five centuries of wide-ranging material. Thanks to Scott, we can hope to have seen the last of obscure, enigmatic interpretations of the chapel.
Since the fire, the fate of the chapel hangs on the life-support measures of modern engineering. Has the soul of Guarini's building left its body, or can restoration bring the chapel back to life, even with the relic itself housed elsewhere? Clearly, a conservation case is now the *best* place for the Shroud, but Scott has demonstrated minutely that Guarini's chapel was the *right* place for it, at least under the Savoy. One can only hope that political expediency, in this case the preparations for the Winter Olympics 2006, will once again take the lead bringing the restoration to a happy close and ensuring a suitable architectural setting for the Shroud, one which honors the memory of its former home in the chapel.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Pedro Moleón Gavilanes, *Arquitectos españoles en la Roma del "Grand Tour", 1746-1796*, Abada Editores, Madrid 2003, 436 pp., ill. col. e b/n.

Como su mismo título lo indica, el libro no versa sobre todo tipo de españoles que realizaron el *Grand Tour* a Italia durante el siglo XVIII – pocos y menos conocidos que los que lo hicieron desde Inglaterra, Francia y Alemania –, sino exclusivamente sobre los arquitectos que, becados por la Real Academia de San Fernando, se trasladaron concretamente a Roma para perfeccionar sus estudios y recabar una información de primera mano sobre las ruinas de la antigüedad y sobre otros monumentos del Renacimiento y del Barroco. El viaje de éstos a Roma se institucionalizó desde que en 1746 el rey Felipe V, durante el proceso de erección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estableció que pasasen a Roma dos de sus arquitectos más aventajados para completar su formación profesional, pormenor importante que recogieron los estatutos de la Academia, ya oficialmente creada en 1754. Desde entonces hasta 1796, es decir por espacio de cincuenta años, fueron encaminados a la Ciudad Eterna una veintena de jóvenes arquitectos, muchísimos menos desde luego que los arquitectos franceses e ingleses que, aproximadamente en el mismo período de tiempo, fueron enviados por sus respectivas naciones. Lo hicieron en cuatro turnos, aunque con interrupciones debidas a diferentes circunstancias y, entre ellos, sobresalieron algunos muy dotados, como José de Hermosilla, Juan de Villanueva, Ignacio Haan, Silvestre Pérez e Isidro González Velázquez, aunque no siempre lograron viajar los mejores, entre otras cosas porque suponía para muchos un grave inconveniente abandonar patria y familia por un período largo de tiempo.
Efectivamente el tiempo normal de permanencia en Roma era de seis años, aunque alguno se detuvo allí durante once, si bien la mayor parte no consumieron más de cuatro. No fueron los becarios de la Academia los primeros en acudir a Roma en busca de perfeccionamiento profesional. El autor del libro, antes de adentrarse en el objetivo específico de su estudio, señala un no muy crecido, pero suficiente número de artistas españoles que por su cuenta y riesgo se habían aventurado en realizar de alguna manera el *Grand Tour*, adelantando acontecimientos, pues Italia había sido desde siempre, como cuna del arte desde el Renacimiento, la meta de cuantos se dedicaron a aprenderlo y ejercitarlo. Sin embargo, hay que reconocer que fue en la segunda mitad del Setecientos, durante la época de la Ilustración, cuando de una manera sistemática y costeados por el Estado, lograron muchos artistas hispanos cumplir su anhelo de viajar a la península cisalpina. La institución de unos estudios de perfeccionamiento en Roma no estuvo exenta de graves defectos y de carencias fundamentales, señaladas acertadamente por Pedro Moleón. En primer lugar los arquitectos becados no tuvieron sede donde convivir juntos, como, por ejemplo, los franceses, pues ni el Hospital de Santiago de los Españoles ni el Palacio de España, en los que se pensó inicialmente, reunían las condiciones para el hospedaje. Tampoco contaron con un cuerpo estable de profesores; los que llegaron en el primer turno fueron puestos bajo la dirección de Ferdinando Fuga, conocido en los círculos hispanos de la Urbe por ser el arquitecto conservador entonces de los mencionados Hospital de Santiago y Palacio de España. Más adelante los pensionados en general – incluidos los pintores y escultores – tuvieron que someterse a la férula de Francisco Preciado de la Vega, pintor, pero carente de conocimientos de arquitectura, bien que fuera personaje conocido y muy apreciado en los medios romanos. Finalmente, durante los últimos turnos, los arquitectos encontraron, si no un profesional, al menos un importante conocedor de la arqueología de la ciudad, el embajador Nicolás de Azara, que orientó los trabajos de sus pupilos a mediciones y levantamientos de ruinas recién descubiertas, como la Villa de Mecenas en Tívoli. Pero peor fue no contar con instrucciones claras y precisas sobre lo que debían realizar los arquitectos en Roma, si no es las muy vagas y generales de medir y transcribir las ruinas por sí mismos, esto es sin copiar las restituciones hechas por otros y ya publicadas, como las de A. Desgodetz, y de, basándose en los sanos principios de la arquitectura antigua, realizar proyectos personales, aunque éstos debían ser pospuestos a la tarea fundamental del estudio y transcripción de los restos arqueológicos. También podían examinar y dibujar monumentos importantes del Renacimiento y menos del Barroco –si no era en éstos últimos para evitar sus caprichos y licencias–, como propedéutica para acertar en la composición de proyectos propios.
Permanecer seis años en Roma no satisfacía las perspectivas que suponía el *Grand Tour*, y así José de Hermosilla propuso que se ampliase el viaje a otros lugares de Italia y, de vuelta a España, se recalase también en Francia, especialmente en París. Pero este deseo no llegó a realizarse por falta de medios económicos y, si algunos arquitectos becados lo cumplieron fue por sus propios medios, como Manuel Martín Rodríguez, costeado por su tío el famoso arquitecto Ventura Rodríguez. En la instrucción tardía, hecha oficialmente por el secretario de la Academia de Bellas Artes, José Moreno, que era arquitecto, se recomendó calurosamente que los becarios visitasen por lo menos el Véneto para poder estudiar las obras de Andrea Palladio, pero tampoco llegó a cumplirse este desideratum, aunque es verdad que un alumno tan aventajado y visceralmente clásico, como Silvestre Pérez, realizó diferentes composiciones personales, inspiradas en el gran vicentino, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Fruto de los años de permanencia en Roma, además de los dibujos preceptivos que los becarios debían enviar periódicamente a la Academia, fueron, por ejemplo, el *Libro de Arquitectura* que compuso José de Hermosilla, parcialmente publi-

cado por Delfín Rodríguez Ruiz, conservado manuscrito en la mencionada Biblioteca Nacional, destinado seguramente a la enseñanza de los alumnos de la misma Academia y que revela un templado clasicismo análogo al que practicaban sus maestros romanos, como Ferdinando Fuga. También mandó a la Academia Domingo Lois Monteagudo, compañero de Hermosilla en el primer turno de becarios romanos, un *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma, así antiguas como modernas*, profusamente ilustrado. Otros, como Juan de Villanueva y su discípulo Isidro González Velázquez, mandaron a España excepcionalmente no los acostumbrados dibujos geométricos y ortogonales de sus restituciones de monumentos antiguos, sino perspectivas acuareladas de parajes romanos, demostrando un perfecto dominio del dibujo pictórico

Al haber tornado a ser territorio español el reino de Nápoles, gobernado por el futuro Carlos III, no puede extrañar que hubieran viajado a él algunos de los becarios romanos. Iban a conocer y estudiar los restos arqueológicos excavados en Herculano, convertidos en meta de peregrinación para viajeros de toda Europa. Más raro fue que prolongaran el viaje hasta Paestum, sin embargo así lo hicieron algunos, como Isidro González Velázquez, que dibujó algunos de los templos arcaicos y realizó unas hermosas acuarelas de todo el conjunto. El autor del libro dedica el capítulo quinto íntegramente a exponer el papel jugado por España en la difusión del conocimiento de restos arqueológicos tan importantes como los *paestanos*, cuestión que ha sido apenas apuntada, cuando no claramente preterida, por la bibliografía al uso; destacó en esta tarea el conde Filippo Gazzola que, aunque italiano, trabajó para Carlos III y la corona española. Fue el primero en hacer medir, dibujar y grabar los restos de los tres templos, pero circunstancias imponderables hicieron que la obra que preparaba para la impresión se demorase hasta 1784, habiéndose adelantado, entre tanto, Soufflot-Dumond y Major en la publicación de sus respectivos trabajos. En fin, el texto de Pedro Moleón, investigador y profesor de Historia de la Arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, es de una gran densidad de datos, recabados la mayor parte mediante una rebusca personal en distintos archivos, particularmente el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como de una serie de profundas y acertadas reflexiones agrupadas sobre todo en el capítulo final del libro, donde dirige una mirada crítica a los resultados de la presencia de los arquitectos españoles durante cincuenta años en Roma, no siempre tan felices y provechosos como hubiera sido de esperar.

alrodriguez_ceballos@wanadoo.es

Bianca de Divitiis

Jill Lever, *Catalogue of Drawings of George Dance the Younger (1741-1825) and of George Dance the Elder (1695-1768) from the collection of Sir John Soane's Museum*. Azimuth Editions (on behalf of Sir John Soane's Museum), London 2003, 464 pp., 51 ill. col., 398 ill. b/n.

Il catalogo della collezione di disegni di George Dance il Giovane (1741-1825) conservata al Sir John Soane's Museum di Londra, scritto e curato da Jill Lever, è la prima opera monografica pubblicata in trent'anni sull'architetto inglese. Non sembra infatti che George Dance il Giovane sia mai stato al centro dell'attenzione degli storici dell'architettura. La bibliografia su di lui è molto limitata, soprattutto se confrontata con la fortuna critica dei suoi contemporanei, come Robert e James Adam, William Chambers, e quella del suo allievo John Soane. Dopo la riscoperta dell'architetto da parte di Helen Rosenau in un articolo del 1947 sul "Journal of the Royal Institute of British Architects", e fino alla pubblicazione di questo catalogo, George Dance sembra aver avuto un unico momento di protagonismo agli inizi degli anni Settanta del Novecento quando vennero pubblicate due opere monografiche su di lui: la biografia di Dorothy Stroud del 1971, *George Dance Architect*, e il volume di Georges Teyssot, *Città e utopia nell'illuminismo inglese: George Dance il giovane* del 1974. Degli stessi anni è inoltre la tesi di dottorato di Harold Kalman, *The Architecture of George Dance the Younger*, discussa a Princeton nel 1971, e il catalogo della mostra sugli interni di Dance del Geffry Museum di Londra del 1972.

A pochi anni dalla morte di Dance nel 1825 il gusto era già cambiato e la sua architettura poteva difficilmente essere apprezzata nel periodo dominato dal revival gotico di Ruskin e di Pugin. Nel recupero delle forme indigene medievali a scapito della tradizione classica, Dance subì la stessa sorte di rimozione dei suoi contemporanei. Ma mentre la riscoperta di Soane cominciò già nei primi due decenni del Novecento, non appena l'interesse per l'architettura classicista sorpassò quello per l'architettura vernacolare inglese, Dance dovrà attendere fino a dopo la seconda guerra mondiale per ricevere anche solo una sporadica attenzione.

Non poco deve avere inciso il fatto che a confronto con i suoi contemporanei egli aveva lavorato molto poco per la sopravvivenza della sua opera nel tempo. Soane ad esempio aveva progettato sapientemente la sua memoria tra i posteri, dedicando fin dagli inizi molta energia nel pubblicare i propri progetti e garantendo la sopravvivenza della sua casa e del suo contenuto attraverso un atto del parlamento, che la trasformava nel museo che tuttora ne garantisce la notorietà. Robert e James Adam avevano anch'essi lasciato un'opera in due volumi che ricordava la loro carriera. Dance invece era morto senza neanche una pubblicazione che documentasse le sue opere o le sue idee sull'architettura. Pur essendo professore alla Royal Academy, di cui era stato anche membro fondatore, non ci ha lasciato un corpus di lezioni come quello di Soane. Né i suoi edifici possono parlare per lui, essendo stati per la gran parti distrutti o radicalmente modificati.

Dunque, il catalogo pubblicato dal Soane's Museum porta finalmente alla ribalta la figura di questo architetto, passato quasi inosservato rispetto al carattere innovativo delle sue opere e all'importanza che ha rivestito per lo sviluppo dell'architettura inglese. Partendo dalla ricca collezione del Soane's Museum, Jill Lever ha creato una monumentale opera monografica su Dance, che va ben oltre i confini del catalogo, fornendoci un'approfondita analisi delle sue opere e numerose informazioni per comprenderne meglio la figura.

La raccolta danciana del Soane's Museum include anche i disegni dell'altro Dance, George Dance il Vecchio (1695-1768), e nel complesso conta 1342 disegni sciolti, di cui ben 306 fogli sono utilizzati anche sul verso. A questi bisogna aggiungere inoltre sette volumi di disegni e una collezione di stampe. Questa costituisce una delle due principali collezioni dei Dance, insieme con quella della Corporation of London Records Office a Guildhall (Londra), che raccoglie soprattutto i materiali prodotti da padre e figlio in qualità di Clerks of the Works to the City of London, un incarico che mantennero in successione ereditaria all'interno della famiglia dal 1735 al 1816. Un'altra collezione più piccola è conservata al RIBA.

Fino alla pubblicazione del libro di Jill Lever la raccolta danciana del Soane's Museum non era mai stata catalogata e nel consultarla si faceva ancora affidamento a tre brevi inventari manoscritti, stilati all'indomani della morte di Soane. Questi morì infatti nel gennaio 1837, neanche due mesi dopo aver comprato per £500 la collezione dal figlio di George Dance il Giovane, non avendo né il tempo di riordinarla, né di rimuovere i disegni dallo "shrine", il piccolo mobile appositamente progettato dall'ultimo Dance per custodirli, e all'interno del quale erano arrivati nella casa di Soane. Il volume rientra in un grande progetto editoriale attraverso il quale il Soane's Museum intende disvelare e rendere accessibile agli studiosi le proprie raccolte di disegni. Il catalogo dei Dance segue infatti l'opera in due volumi curata da Lynda Fairbairn sui disegni rinascimentali collezionati da Soane, e precede la prossima pubblicazione del catalogo dei disegni che Robert Adam eseguì fino al suo rientro dal Grand Tour, a cura del prof. Alan Tait. A questi bisogna aggiungere il "Concise Catalogue", a cura di Susan Palmer, già disponibile in rete sul sito del museo, che costituisce il primo catalogo pubblico dei disegni architettonici, topografici e ornamentali conservati al Soane's Museum, esclusi quelli di Robert e James Adam.

Il catalogo della Lever è diviso in due parti: la prima, più consistente, è dedicata ai disegni di George Dance il Giovane, mentre la seconda, più esigua, a quelli del padre. Quest'ultima consta infatti solo di una ventina di progetti rappresentati attraverso 100 disegni, e di un capitolo più grande di 174 disegni per la Mansion House, catalogati da Sally Jeffery.

Dei diciotto capitoli dedicati a George Dance il Giovane, i primi due seguono un criterio cronologico e coprono il periodo della formazione dell'architetto, avvenuta prima in patria sotto la supervisione del padre (ca. 1757-58), e poi in Italia attraverso il Grand Tour (1759-64). Nei seguenti otto capitoli, che trattano dell'attività professionale di Dance, le architetture non sono divise cronologicamente ma per tipi edilizi, distinti ulteriormente dagli interventi a scala urbana. Nel curare e scrivere questo catalogo, la Lever ha scelto in maniera significativa di seguire un criterio nuovo rispetto alle due monografie già esistenti. La biografia di Dorothy Stroud, seguendo un ordine cronologico, voleva dimostrare il maturarsi delle idee di Dance dalla prima opera realizzata al ritorno dal Grand Tour, la chiesa di All Hollows nella City (1765-67), fino alle ultime ville in campagna, progettate dall'architetto prima di ritirarsi nel 1815. L'opera di Georges Teyssot invece rinunciava alla semplice periodizzazione, dividendo l'opera in "cicli architettonici" dotati di una loro logica interna e tra loro in contrapposizione, in cui i vari livelli operativi dell'attività di Dance risultavano ben distinti. La nuova divisione scelta dalla Lever, oltre a rispondere più propriamente alle esigenze di un catalogo di disegni, deriva anche dalla volontà di far emergere in ogni capitolo una tematica fondamentale per comprendere Dance, ovvero la ricerca di un carattere appropriato per ciascun tipo di architettura. Ogni gruppo di progetti si presenta infatti come lo studio intorno a un tema individuato dall'architetto affinché ciascun edificio potesse rispondere adeguata-

mente alla ragione per cui veniva costruito. Le chiese progettate dopo quella di All Hallows si presentano come uno studio unitario sulla pianta centrale ottagonale e sulle possibilità spaziali e di luce offerte da questo schema. Piramidi e obelischi costituiscono la forma più adeguata per i mausolei o monumenti commemorativi, come quello in onore di George Washington (1800). Gli edifici di reclusione, come la prigione di Newgate (1768-1813) e il manicomio di St. Luke (1777-1811 ca.), sono attraversati da un'unica ricerca sul "sublime" teorizzato da Burke. Gli edifici pubblici, come la Shakespeare Gallery (1788-89) o il Royal College of Surgeons (1805-12) fanno ricorso comune alla facciata come manifesto dell'edificio.

Come riportò nel suo diario nel 1804 l'amico Joseph Farrington, per Dance l'architettura doveva essere "unshackled", ovvero senza costrizioni, quasi un'arte d'invenzione, secondo cui "la mente potesse creare progetti pieni di forza". Come anche per il suo allievo John Soane, l'invenzione non era solo un modo per non cadere nell'imitazione, ma anche per evitare che i modelli fossero utilizzati in maniera inappropriata e che il carattere e il decoro dell'architettura fossero sempre rispettati.

La volontà di Dance di stabilire il carattere adeguato per un'architettura doveva spesso però raggiungere dei compromessi per potersi adeguare a esigenze pratiche e contingenti. Così la Lever, nelle cosiddette "General Notes" che seguono l'insieme di schede di ciascuna opera, ricostruisce nel dettaglio le condizioni in cui i progetti erano nati, dando informazioni molto precise sulla natura della committenza, sulla configurazione del sito e sulle disponibilità finanziarie. Come Clerk of the Works to the City of London, Dance si trovava spesso a dover confrontare la sua idea di un'architettura "unshackled" con una burocrazia complessa o con la routine di un incarico che prevedeva anche lavori di manutenzione, valutazioni, sopralluoghi sulle proprietà della City, nonché la preparazione di cerimonie civili o reali. Anche se gran parte dei disegni legati a questo incarico pubblico si trovano nella Corporation of London Records Office, il Soane's Museum possiede un campionario abbastanza rappresentativo di questo aspetto fondamentale della vita professionale di Dance. Questa infatti non solo costituiva la sua attività principale e fonte maggiore di guadagno, ma gli offriva anche la possibilità di confrontare la sua architettura con temi abbastanza diversi da quelli dei suoi contemporanei, dimostrando, come scrisse la Rosenau, "la sua attitudine come architetto civico". Se i suoi progetti per edifici di reclusione sono più noti al pubblico, grazie alla prigione di Newgate, l'unica opera di Dance che ha avuto un certo successo storiografico, la sua attività di progettazione su scala urbana per i terreni della City è molto meno conosciuta. E mentre Teyssot aveva messo in relazione i progetti urbani di Dance con le utopie di Gwynn e Laugier, la Lever ci porta all'interno delle condizioni oggettive in cui l'architetto si trovava ad operare, come quando a proposito del Finsbury Estate (1783 e 1789) descrive i condizionamenti dovuti ai meccanismi di lottizzazione e il sistema del *leasing*, ovvero della concessione a tempo determinato di lotti di terreno.

Pur se questo incarico pubblico occupava gran parte del suo tempo, Dance riusciva anche a sostenere un gran numero di commissioni private. Gli unici impegni che portava avanti con una certa difficoltà erano le residenze di campagna che, richiedendo vari giorni di viaggio per essere raggiunte, lo vedevano poco presente sul cantiere, costringendolo in qualche caso anche a rinunciare, come ad esempio a Lowther Castle (1803). Nell'appendice finale, dove discute le modalità di lavoro di Dance, la Lever sottolinea giustamente come le sue responsabilità lo legassero molto a Londra, dove doveva gestire in contemporanea l'attività di due studi professionali, quello nella City e quello privato, avvalendosi in quest'ultimo di un numero molto esiguo di collaboratori. Contrariamente all'ufficio di Soane, dove a partire dai suoi schizzi, erano i vari *pupils* ad elaborare tutti i disegni, Dance si occupava in prima persona di tutta la stesura del progetto, fino ai disegni in scala 1:1 da affidare agli artigiani impegnati sul cantiere o ai disegni tecnici, come quelli ricorrenti di impianti di riscaldamento. La maggioranza dei disegni catalogati in questo volume è infatti ascrivibile alla sua mano, dotata di una felice attitudine artistica, capace di fare agilmente prospettive molto complesse, come quella della scala di Ashburnham Place (1813-14) o quella della Lansdowne Library (1788-94). Cinquanta foto a colori all'inizio del volume consentono di avere degli ottimi esempi del tipo di elaborazioni grafiche di Dance. Per il resto l'autrice non ha potuto purtroppo beneficiare di una immagine per scheda e, rispetto all'eleganza e all'accuratezza della collana a cui il volume appartiene, ciascun progetto è illustrato da un numero piuttosto limitato di immagini.

Grazie alla conoscenza approfondita dell'opera di Dance, la Lever non si limita solo a fornirci schede complete dal punto di vista tecnico, ma offre un contributo importante all'analisi dei progetti dell'architetto, esaminandone gli elementi linguistici e progettuali più originali. Analizzando ad esempio la prospettiva della Lansdowne Library, l'autrice discute la scelta di Dance di illuminare indirettamente l'ambiente sfruttando la differenza di altezza tra la volta semicircolare della galleria e i tre quarti di cupola che coprono le due esedre terminali, un'invenzione ispirata molto probabilmente dal progetto che Piranesi elaborò per San Giovanni in Laterano proprio negli anni in cui Dance si trovava a Roma (1763-64). L'uso di fonti di luce indiretta, come anche quello della volta a baldacchino o della decorazione semplificata costituiscono alcuni dei temi centrali dell'opera di Dance, che il suo allievo John Soane ereditò, rendendoli gli elementi distintivi della sua architettura.

Soane era entrato nello studio di Dance nel 1768 all'età di quindici anni, rimanendovi fino al 1772. Dopo gli anni di apprendistato, in varie occasioni i due si trovarono di nuovo insieme a collaborare e a scambiarsi idee. Un caso molto interessante e ben documentato è quello dell'intervento di Dance nel progetto della Banca d'Inghilterra, la commissione più importante della carriera di Soane, a cui la Lever dedica una sezione a se stante del catalogo. Dei 75 disegni conservati al Soane's Museum per il Bank Stock Office, 16 sono studi a mano libera di Dance risalenti al 1791, e dimostrano il ruolo determinante di quest'ultimo in alcune scelte finali. Nel corso del catalogo la Lever giustamente rileva però anche quei casi in cui fu Soane a influenzare il proprio maestro come quando, a corto di idee per la casa di campagna di Coleorton (1802-07), gli chiese di prestargli i suoi disegni di Tyringham.

Nonostante le interrelazioni di vicende personali e professionali, gli esiti del linguaggio soaniano sono abbastanza distanti da quelli di Dance. Soane aveva sviluppato a partire dell'architettura antica, sia greca che romana, un proprio stile personale a cui rinunciava abbastanza malvolentieri e solo se costretto, come quando gli fu chiesto di riprogettare in stile neogotico la sua facciata delle Law Courts. Dance invece sperimentava continuamente con stili diversi, allargando i suoi riferimenti all'etrusco, all'egiziano o all'indiano. Esaminando i progetti presenti nella collezione del Soane's Museum in tutte le loro varianti, la Lever considera analiticamente il linguaggio adottato da Dance, facendo emergere di volta in volta come l'uso di stili diversi rientrasse nel suo atteggiamento sintetico e d'invenzione verso l'architettura, rimanendo ben lontano da qualsiasi intenzione revivalistica. Seppure Dance non sia riuscito a fondere tutti i linguaggi in una sintesi universale, come quella auspicata da Piranesi, le sue versioni astratte e sintetiche degli stili storici esprimono una tensione in questa direzione. Come dimostra l'autrice, gli ingredienti dell'architettura indiana che lui inventò distavano poco da quelli che componevano il suo stile gotico: l'arco indiano poteva facilmente modificarsi in un arco ogivale e viceversa, rendendo possibile e appropriato l'inserimento del portale gotico preesistente di Guildhall (1788-89) nella sua nuova facciata indiana, una delle poche opere costruite da Dance nella City ad essere sopravvissuta.

Se la mancanza di una conoscenza filologica dell'architettura indiana facilitava l'invenzione di una versione personalizzata di questo stile, si può dire anche che Dance non si sentisse meno libero di fronte all'antico, che aveva invece rilevato e osservato da vicino. L'antico studiato in Italia non veniva mai riproposto da lui in maniera pedissequa con la creazione di progetti basati su fonti archeologiche riconoscibili. Pur essendosi formato sulle stesse architetture dei suoi contemporanei, i progetti di Dance mostrano una divergenza totale nell'uso dell'antico. Come ha rilevato Frank Salmon, Robert Adam aveva sviluppato un approccio selettivo verso le sue fonti e le utilizzava in maniera eclettica, sovrapponendo, ad esempio, sul lato sud di Kedleston (1760) la cupola del Pantheon all'arco di Constantino. William Chambers invece, dopo l'insuccesso delle sue opere più romane rimaste incomprese dalla committenza, aveva inaugurato un utilizzo più letterale dell'antico, come quando progettò il tempio del Sole a Kew (1761) basandosi esplicitamente sul tempio di Venere a Balbec pubblicato da Wood nel 1757. Per Dance invece l'antico era principalmente una fonte d'ispirazione per alcune invenzioni personali, che in gioventù il suo stesso allievo John Soane aveva fatto fatica ad apprezzare. In una delle sue *Lectures* dichiarò che dopo un primo momento di stupore di fronte alla trabeazione contratta dell'interno della chiesa di All Hallows, in cui architrave e fregio si fondono in un'unica fascia e la cornice è appena accennata, aveva dovuto riconoscere come quella soluzione soddisfacesse non solo l'occhio ma anche la mente. Questo motivo che probabilmente derivava dalle decorazioni a stucco romane, costituisce uno di quei frammenti di architettura antica che formano il vocabolario di Dance, come la volta a botte di All Hallows, le esedre della Lansdowne Library, la terminazione absidale della Eating Room di Pitzhanger (1768), o la volta su pennacchi della Common Council Chamber a Guildhall (1777).

L'uso non sempre esplicito delle fonti e degli stili da parte di Dance ha reso la sua architettura difficile da classificare, generando una reticenza generale a parlare di lui.

È per questo che il grande lavoro compiuto dalla Lever sui disegni di Dance risulta ancora più ap-

prezzabile e utile. Cercando di indagare tutte le fonti disponibili, l'autrice ci ha fornito un quadro quanto più possibile completo dell'opera di questa figura centrale dell'architettura inglese. Questo catalogo si presenta come uno strumento indispensabile non solo per gli studiosi che vogliono occuparsi in maniera specifica di Dance, ma per chiunque voglia studiare l'architettura a cavallo tra Settecento e Ottocento.

Adriano Ghisetti Giavarina

A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Electa, Milano 2004, 350 pp., 206 ill.

Il volume – realizzato per iniziativa di due allievi di Bruschi ben noti, per i loro studi, ai lettori di questi "Annali" – raccoglie sette importanti saggi, pubblicati tra il 1972 ed il 1992 che, scrive Paola Zampa, "ricompongono, nella sequenza proposta, la lettura critica" della "progressiva costruzione, a partire dalla fine del XIII secolo, di un nuovo modo di intendere, progettare, costruire e rappresentare l'architettura" (p. 9). In apertura Maurizio Ricci, tracciando un profilo della formazione e degli studi compiuti dall'A., indica nell'architettura rinascimentale "il campo privilegiato, seppur non esclusivo, del percorso critico di Bruschi" (p. 7), cosa che può rilevarsi anche dal lungo elenco dei suoi scritti, posto a chiusura del volume, che datano a partire dal 1955, e, con la Zampa, intitola significativamente la presentazione dell'opera *Storia come ricerca e come problema*.

Arnaldo Bruschi è, infatti, tra i pochissimi storici dell'architettura del momento che si sia lungamente interrogato sui princìpi, i metodi e gli strumenti storiografici propri della disciplina. Ne sono prova scritti del 1978 e del 1984, nonché gli atti di un convegno dedicato a questi temi nel 1992 che fu promosso dallo stesso autore[1]. Esponente della cosiddetta "scuola romana" di storia dell'architettura, fondata da Gustavo Giovannoni e continuata da Vincenzo Fasolo, egli ne ha sviluppato in maniera originale gli insegnamenti e princìpi: tenendo come punto fermo che oggetto fondamentale degli studi devono essere le opere, materiali e concrete, che rappresentano la produzione architettonica in tutti i suoi aspetti, ha così indicato i due compiti fondamentali dell'attività storica in generale: 1) ricostruire i fatti nel modo più esauriente possibile e con accuratezza filologica e, conseguentemente, tentarne l'interpretazione; 2) formulare un giudizio critico inerente all'oggetto di studio, concludendo che, a suo parere, non sia concretamente possibile fare storia senza proporre un giudizio critico. Ma, alla proficua sintesi delle elaborazioni tardopositiviste di Giovannoni con l'assunto crociano di identità tra storia e critica, Bruschi ha aggiunto la consapevolezza della problematicità della storia, ancor più sentita nell'attuale momento di incertezza e di crisi. Nel tendere alla comprensione dell'opera architettonica lo storico-architetto deve pertanto sapersi servire di qualsiasi tipo di strumento critico e di tutte le possibilità interpretative di cui possa disporre, facendole confluire "contro ogni eclettismo metodologico […] nella ricostruzione storica e critica dello specifico, unico e irripetibile, processo di formazione" al fine di formulare un corretto giudizio critico[2].

Testo esemplare di questo tipo di ricerca, per gli studiosi a partire dalla mia generazione, è stata la vasta monografia del 1969 su *Bramante architetto*, "tentativo di applicazione rigorosa e integrale – scrive Bruschi[3] – di un metodo storiografico che, mediante strumenti critici articolati e diversi, arrivasse alla comprensione e poi alla valutazione dell'opera attraverso la ricostruzione della sua *storia*"; non una monografia "insulare" su un singolo artista, quindi, ma lo studio della personalità dell'artista sullo sfondo del suo contesto storico-culturale. Il discorso sin qui affrontato è, a mio avviso, necessaria premessa alla comprensione del carattere di fondo dei saggi raccolti nel volume ora edito: fondati sulle stesse rigorose basi filologiche ed uniti dagli stessi fini di conoscenza, essi affrontano passaggi nodali nella formazione del linguaggio artistico rinascimentale e in alcuni aspetti della sua applicazione. Di ciascuno di tali contributi non potranno darsi, in questa sede, che pochi cenni, assolutamente insufficienti a spiegare la complessità delle ricerche svolte e la ricchezza delle interpretazioni, proposte ed ipotesi, sempre chiaramente espresse anche con l'ausilio di fotografie, rilievi e disegni esplicativi.

Nel primo saggio sono individuate le talvolta incerte tendenze che, specie a Firenze, hanno contribuito alla formazione del metodo progettuale di Brunelleschi. Artisti come Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio, Giotto e Taddeo Gaddi hanno in vario modo fornito apporti alla nascita di un gusto di cui il grande Filippo ha saputo cogliere una linea di tendenza che, "in larga misura interrotta o indebolita con la peste del 1348", egli avrebbe riaffermato dal 1418 "con nuova decisione, sicurezza e consapevolezza metodologica" (p. 83). La prospettiva, le proporzioni matematiche, la sintassi architettonica, il recupero dell'antico sono componenti nuove ed originali della progettazione brunelleschiana, ma di esse non riusciremmo a farci ragione senza tener conto anche di quanto abbiano fornito all'architettura gli artisti figurativi. Nell'ambito del volume il corposo e documentato saggio assume anche quasi il carattere di una premessa per i capitoli seguenti.

Il secondo saggio, infatti, ne continua ed approfondisce i temi, con l'individuazione di tre diversi momenti, senza con questo voler implicare un'idea di "progresso artistico", "nell'arco più che ventennale dell'attività architettonica brunelleschiana" (p. 88), caratterizzati da una diversa applicazione del metodo progettuale dello stesso Filippo. L'A. si sofferma sulla terza di queste fasi, quella che rappresenta, per Brunelleschi, una "svolta accentuata ed estremamente significativa" riscontrabile nelle sue opere a partire dal 1434, in un momento cioè in cui anche Donatello e Ghiberti, forse anche per la presenza dell'Alberti a Firenze, "modificano nettamente la loro precedente maniera"; e, espressione di tale "maniera matura", è la "nuova concezione dei rapporti tra spazio, strutture e limiti spaziali" che accomuna la Rotonda degli Angeli, le tribune morte di Santa Maria del Fiore e la lanterna della cupola (p. 105).

A sua volta, anche Leon Battista Alberti, dopo lo stesso anno 1434, maturò le esperienze più importanti per la sua formazione architettonica, osserva Bruschi nel terzo dei saggi, sottolineando i possibili rapporti dell'umanista non solo con i letterati, ma anche "con i più avanzati esponenti dell'*avanguardia* artistica fiorentina" (p. 130) che precedettero gli studi sistematici, analitici e critici dei monumenti antichi. Ma anche tali esperienze comportarono un interesse per l'antico, sebbene interpretato in modo più vivo ed "emotivo" che sistematico e "scientifico", che Alberti coltivò attraverso le novità proposte da alcune opere di Ghiberti e Donatello, senza naturalmente trascurare l'attività di Brunelleschi, Masaccio e Michelozzo. Ed è soprattutto con le opere dei primi due scultori che l'architettura di Leon Battista trova matrici comuni, tratte da una linea fiorentina che egli seppe sviluppare con personale "teorica consapevolezza" (p. 172).

La stessa attenzione agli elementi linguistici dell'architettura quattrocentesca si riscontra anche nel quarto saggio, in cui, dopo una premessa sull'uso degli ordini da parte di Brunelleschi, Michelozzo, Masaccio, Donatello e Luca Della Robbia, l'A. esamina la teoria e la prassi progettuale degli ordini in Alberti ed il contributo teorico di Filarete. Segue una disamina sulla diffusione e l'arricchimento del linguaggio degli ordini nella seconda metà del secolo con un'analisi dei fraintendimenti, delle ambiguità e delle interpretazioni soggettive del sistema dell'ordine, con particolare riferimento a Francesco di Giorgio e all'opera milanese di Bramante. Il lungo e approfondito saggio, veramente esemplare per compiutezza e finezza di analisi, si conclude con chiarimenti sul contributo fornito da Giuliano da Sangallo e ancora da Bramante con le ultime opere lombarde alla riscoperta dei "veri" ordini vitruviani.

Opportunamente, a questo punto del volume, segue un saggio in cui Bruschi analizza il problematico rapporto intercorso tra Bramante e Antonio da Sangallo il Vecchio negli anni 1499-1503. Si tratta di un momento decisivo per gli orientamenti di ambedue gli architetti verso la definizione di una nuova architettura, più aderente di quella quattrocentesca alla lezione dell'Antico. Un momento in cui i due grandi maestri, trovandosi entrambi a Roma al servizio del papa Alessandro VI, dovettero verosimilmente incontrarsi, scambiandosi esperienze e forse anche trovando occasioni di collaborazione. Antonio era impegnato in opere di fortificazione già da alcuni anni, mentre Bramante in questo campo non aveva che modeste esperienze e i due avevano perciò competenze "in larga misura complementari" (p. 250). In tale situazione potrebbe darsi che Bramante possa aver suggerito alcune soluzioni linguistiche, cui Sangallo diede comunque precisazione esecutiva, in lavori progettati e diretti da quest'ultimo, come probabilmente nel cortile d'onore della fortezza di Civita Castellana dove, soprattutto nel partito del piano superiore, sulla scorta di un'attenta analisi dei caratteri stilistici degli elementi architettonici, l'A. riscontra la presenza di "accentuati richiami a particolari linguistici tipici dell'Urbinate" (p. 267) significativamente assonanti con soluzioni presenti nel chiostro di Santa Maria della Pace e nel cortile del palazzo della Cancelleria: una talmente decisa e raffinata "esibizione di *classicismo* in una fortezza" (p. 171) che non trova riscontri in opere fortificatorie né dello stesso Sangallo né di altri architetti del tempo ad esclusione di Peruzzi; l'attestazione perciò di uno scambio, se non di una collaborazione, tra Antonio il Vecchio e Bramante.

All'ambiente fiorentino si torna con il sesto saggio, interessante proposta di identificazione di una linea di tendenza linguistica nell'architettura rinascimentale ispirata ad un gusto antiquario ed artistico affermatosi nella cerchia di Lorenzo il Magnifico, ma forse nato già al tempo di Cosimo il Vecchio come dimostra, nel 1448, l'abbandono da parte di Michelozzo di modi austeri e sobri a favore di un "nuovo sfarzo plastico e cromatico antichizzante" (p. 279) espresso nel tabernacolo di San Miniato al Monte, opera eseguita per conto di

Piero de' Medici vivente ancora il padre. Di Lorenzo sono noti gli interessi per l'architettura e, soprattutto dall'osservazione della villa di Poggio a Caiano, Bruschi enuclea ed evidenzia gli aspetti essenziali delle sue predilezioni artistiche: ornamenti antichizzanti, interesse per la geometria e la proporzione, uso di decorazioni pittoriche e scultoree colorate e in rilievo. Tra gli esempi in cui sembra possibile individuare le ripercussioni di questa tendenza di gusto vengono proposti il cortile del palazzo di Bartolomeo Scala a Firenze e la facciata di Santa Cristina a Bolsena, ma anche architetture dipinte di Filippino Lippi o progetti di Giuliano da Sangallo conservati tra i disegni degli Uffizi, fino al teatro effimero costruito sul Campidoglio nel 1513 (di cui sono note testimonianze letterarie che hanno consentito allo stesso Bruschi di proporre sin dal 1968 una attendibile ipotesi di ricostruzione grafica)[4] e al rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto che, come gli apparati fiorentini allestiti nel 1515, consentono di giungere sino agli anni del pontificato di Leone X, confermando, per così dire, la "lunga durata" di questa particolare tendenza linguistica molto legata alla committenza medicea.
Alle opere del primo Peruzzi, "pittore prima che architetto" e raffinato autore di un edificio – la Farnesina – pittorico "prima che strettamente e precipuamente architettonico" (p. 309), è dedicato l'ultimo saggio del libro. Interpretazione che l'autore trova confermata dall'articolazione dei volumi del fronte settentrionale della villa, dalla "fusione e compenetrazione di architettura e natura", nonché dalle perdute decorazioni antichizzanti dipinte a "terretta" e dall'alto fregio decorato (p. 310). Gli affreschi di Peruzzi nel salone dell'episcopio di Ostia raffigurano elementi architettonici in un'immagine che, come quella proposta per l'esterno della Farnesina, è "spettacolare ma non illusionistica, quasi scenografica e *teatrale*"[5] (p. 316). E, a conclusione delle considerazioni sin qui svolte nel saggio, è quasi di naturale conseguenza, per Bruschi, proporre che è proprio nel teatro che l'architetto senese "trovi le possibilità più congeniali di espressione", osservando come nelle scene prospettiche egli immagini una "città degli antichi", spazio programmaticamente ideale e quasi "metafisico" (p. 319), di cui dà un'immagine personale assai diversa da quelle proposte dai suoi predecessori e dai suoi contemporanei.
Ciascuno dei saggi del volume è seguito da appendici contenenti "brevi considerazioni autocritiche", come scrive l'A., con aggiornamenti bibliografici. Dalla lettura di queste pagine si evince facilmente come i contributi di Bruschi presentati in questo libro non possano considerarsi superati dalle numerose indagini di altri studiosi, che rappresentano semmai integrazioni e sviluppi delle osservazioni e proposte in essi formulate, e come i temi in essi affrontati rappresentino tuttora parte degli interessi che egli continua a coltivare, come dimostrano diversi suoi saggi successivi anche recentissimi. Ciò che rappresenta un'ulteriore testimonianza di come gli interrogativi posti nelle ricerche siano spesso occasione di nuove domande e quindi di nuove indagini, come nell'ideale ed ininterrotto filo conduttore che lega il lungo, personale e fertile cammino di Arnaldo Bruschi nell'affascinante mondo dell'architettura del Rinascimento. Un cammino sempre animato da un desiderio di conoscenza e di approfondimento – come scrive l'A. riguardo a Bramante, ma il discorso può essere a mio giudizio esteso a tutto il suo lavoro – esercitato quasi in "un dialogo con me stesso volto al fine di capire", attraverso le opere di architettura fondamentali nodi storici "e in tal modo capire noi stessi, oggi […]. Capire per storicizzare"[6]. Una ricerca che non è perciò fine a se stessa ma, come per ogni vero storico, sempre pienamente contemporanea.
ghisetti@unich.it

1. A. Bruschi, *Indicazioni metodologiche per lo studio storico dell'architettura*, in *Lineamenti di storia dell'architettura*, Roma 1978, pp. 13-29; Id., *Problemi e metodi di ricerca storico-critica sull'architettura*, in *Storia e restauro dell'architettura. Proposte di metodo*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1984, pp. 15-34; Id., *Principi, metodi, strumenti e procedimenti storiografici*, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno internazionale (Roma, 26-27-28 maggio 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994, pp. 9-13.

2. Id., *Problemi e metodi…*, cit. [cfr. nota 1], pp. 33-34.

3. Id., *Bramante*, Roma-Bari 1973, p. VI.

4. Id., *Ricostruzione e nota critica sull'architettura del teatro capitolino*, in F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1968, pp. 140-167; Id., *Il teatro capitolino del 1513*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XVI, 1974, pp. 189-218.

5. Ma è da notare, sempre anche ai fini di cogliere tutti gli aspetti del metodo di lavoro di Bruschi, che lo studio di quest'opera è stato anche occasione per l'identificazione del soggetto del disegno di Peruzzi agli Uffizi A 458, una pianta del complesso episcopale ostiense con la chiesa di Sant'Aurea.

6. Bruschi, *Bramante*, cit. [cfr. nota 3], p. VI.

Claudia Conforti

Francesco Repishti, Richard Schofield, *I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*, Electa, Milano 2004, 471 pp., ill.

Cinque secoli di indugi, di dibattiti, di dispareri e di prescrizioni contrassegnano il completamento della facciata del duomo di Milano. È un'avventura progettuale, ma anche religiosa e politica, con una forte ricaduta sociale, che restituisce vividamente le persistenti peculiarità degli universi locali della penisola, ben oltre la fine del mondo medievale. Ad essa è dedicato il volume redatto da Francesco Repishti e Richard Schofield. Strutturato da tre saggi introduttivi, il libro è aperto da Repishti che ripercorre la policroma vicenda dei progetti, dei disegni e dei modelli relativi alla facciata della cattedrale ambrosiana. Dalle proposte cinquecentesche di Vincenzo Seregni, che inaugurano la lunga stagione dei progetti improntati all'opera "antica romana overo greca et non tedesca", si approda allo sconcertante progetto (1653) di Carlo Buzzi, "corrispondente all'ossatura" del "tempio alla gottica", che ribalta una tradizione 'moderna' che sembrava inattaccabile. Il turbinante intreccio delle esegesi bibliche e patristiche, dei dettati religiosi e degli orientamenti ideologici suscitati dal Concilio di Trento (1545-1563), con particolare riguardo alla diocesi lombarda dominata dai vescovi Carlo e Federico Borromeo, è al centro del ponderoso saggio di Schofield. Una panoramica sui confronti e gli scontri disciplinari, catalizzati dal progetto della facciata, soprattutto nella prima metà del XVII secolo, redatta congiuntamente dai due autori apre l'accesso alla copiosa e preziosa antologia di fonti che raccomanda vivamente il volume. Le ultime pagine, quasi un allegato di servizio, pubblicano la cronologia dei principali avvenimenti, dal 1486 al 1683, corredata dalle relative fonti, e i regesti cronologici degli architetti della fabbrica, dei disegni, delle stampe, dei modelli e dei relativi autori. Questi repertori finali, certamente utili, non suppliscono tuttavia alla mancanza degli indici analitici, che rende difficilmente consultabile un'opera, tanto onusta di notizie e di documenti quanto, necessariamente, eterogenea. Pare anche decisamente censurabile la disseminazione delle immagini, che sembra seguire un percorso del tutto disgiunto dalla funzione illustrativa e interpretativa dei testi, così che la lettura è disturbata da un iterato *allée-retour* per ritrovare le illustrazioni richiamate nel testo, ma collocate anche decine di pagine prima o dopo.
Il tema di fondo intorno a cui ruota il lungo scritto di Repishti può essere riassunto prosasticamente nel modo seguente: in assenza di un progetto originario per la facciata del duomo di Milano, il cinquecentesco progetto "alla romana", cioè classicheggiante, di Pellegrino Tibaldi, l'architetto prediletto del potentissimo Carlo Borromeo, si attesta dagli anni Ottanta del XVI secolo come filigrana delle torrenziali proposizioni successive dei vari Bisnati, Mangone e Richino. Tale stringente clausola compositiva viene scardinata, alla metà del Seicento, dall'onda imperativa del concetto di conformità strutturale e costruttiva dell'organismo architettonico. In questa nuova temperie Carlo Buzzi può con buona ragione avanzare un'ipotesi di completamento alla "gottica" che in piena età barocca rimette in circolo forme e modi desunti dal remoto vocabolario medievale.
Il problema che le circostanze storiche sembrano porre con tutta evidenza è ancipite: da un lato si impongono gli interrogativi inerenti il progetto o programma originariamente previsto per la facciata, e i conseguenti dubbi sulla sua reale esistenza in termini di figurazione (disegno o modello). Ma se tale progetto non si precisa in alcuna immagine nel corso di circa due secoli, che conseguenze possiamo trarre da ciò? Dall'altro lato si affacciano con prepotenza le domande sulle modalità e sul significato del cambiamento epocale che si rivela in concomitanza (a causa?) del progetto di Tibaldi. Repishti indugia con encomiabile acribia filologica sull'occidua temperatura progettuale in cui sfumano i destini architettonici del completamento anteriore della grande fabbrica milanese. Interroga le spregiudicate figurazioni di Cesariano, gli appunti di Vincenzo Seregni "architectore nela fabrica del Domo di Milano" alla metà del Cinquecento, i numerosi disegni anonimi (soprattutto piante) della cattedrale, i rilievi di Tibaldi, le memorie degli allestimenti festivi che, in onore di principi e imperatori, hanno dotato temporaneamente di un volto effimero il grande tempio incompiuto. Tuttavia questa congerie informativa, sterminata, spesso originale, sempre preziosa, rischia di apparire al lettore una forma di bulimia. L'eccesso unito alla frammentarietà delle notizie, anziché nutrire progressivamente la conoscenza di chi legge, diviene ostacolo al riconoscimento del bandolo critico capace di disciplinare in un disegno storiografico coerente la materia traboccante. In definitiva le tessere del mosaico sono innumerevoli, talune smaltate e rilucenti, altre aneddotiche o ridondanti, ma rimangono sminuzzate e frammentarie, non arrivano a restituire le nitide campiture dei problemi. Questa potente, e per più aspetti enigmatica, vicenda costruttiva infatti accende interessi di-

versi, sia relativi alla storia del fare progettuale, sia in rapporto all'ideologia architettonica che le forme dello spazio e della materia convogliano via via nel corpo materiale dell'edificio. La visione eccessivamente lenticolare dell'autore finisce talvolta con il lasciare sfocata sia la fabbrica nella sua accezione più concreta e materiale, sia quella parte di città che la crescita ipertrofica della cattedrale violenta e modifica. Il lettore avverte l'esigenza di una pianta storica della città e di una planimetria dettagliata di quella parte di Milano su cui si proietta l'ombra sfrangiata della cattedrale. Anche le misure della facciata, oggetto centrale dello studio, avrebbero costituito un'informazione utile al lettore per valutare, seppure solo sotto il profilo quantitativo, la portata progettuale e costruttiva di un'impresa di tale natura. Analoghe considerazioni valgono per la cronologia della fondazione della fabbrica, che viene taciuta. Questa noncuranza per gli aspetti materiali del monumento, che è peraltro difetto comune a una parte non trascurabile della pubblicistica architettonica, è all'origine di veniali quanto fastidiose approssimazioni linguistiche che, se non compromettono l'apporto conoscitivo dello studio, ne intaccano tuttavia l'efficacia disciplinare. Per non peccare a nostra volta di approssimazione ci riferiremo a un caso specifico, a puro titolo esemplificativo: a pagina 25 le converse per lo smaltimento delle acque piovane dalle sterminate coperture del duomo sono indicate come "acquedotti per l'allontanamento delle acque". Inoltre per misurare adeguatamente la peculiarità della vicenda narrata, sarebbe stato utile un confronto serrato con altre analoghe situazioni di progetti di facciata differiti. Se opportunamente viene richiamata, da entrambi gli autori, la tribolata storia della facciata della chiesa, non cattedrale, di San Petronio a Bologna, utili considerazioni avrebbero forse potuto scaturire dal confronto con la vicenda del completamento della facciata della cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore, che presenta stringenti e formidabili analogie (e differenze) con quella milanese.

L'azione di Carlo Borromeo, l'abbiamo anticipato, giunge dopo il concilio tridentino a scardinare l'antica compagine corporativa della fabbrica del duomo, tenacissima sopravvivenza dell'universo produttivo medievale, che aveva sfidato con successo i rivolgimenti sociali e produttivi dell'Evo moderno. Il governo di Borromeo e l'azione progettuale di Tibaldi sovvertono consuetudini secolari e impongono, nei fatti, gerarchie sociali, oltre che produttive, fino ad allora rigorosamente tenute fuori dall'immenso recinto del cantiere gotico, che modellava lentissimamente il cuore della città ambrosiana.

Per fare luce sulle cause, gli obbiettivi e le giustificazioni di questa azione dirompente, estraendola dal suo alveo localistico per illuminarla su un orizzonte storiografico allargato, Schofield prende le mosse dalla torrenziale pubblicistica che scaturì dalla necessità, conclamata dal concilio tridentino, del *cultus externus*, cioè della magnificenza visibile e manifesta degli atti di fede. Edificare e ornare sfarzosamente la casa del Signore rientra, per la Chiesa tridentina, nella pienezza dell'ortodossia cristiana e cattolica. Per contrastare gli attacchi dei teologi protestanti, tra i quali particolarmente esiziali quelli lanciati dal gruppo dei teologi di Magdeburgo, detti *Centuriatores*, il cui primo volume della *Ecclesiastica Historia* vede la luce nel 1559, i teologi di Roma affilano gli strumenti dell'indagine storica, dell'esegesi testuale e adattano al mondo cristiano il patrimonio di conoscenze letterarie e archeologiche che il primo Rinascimento aveva perfezionato in rapporto al mondo classico pagano. Lo sviluppo impetuoso di un'archeologia cristiana, che ha nell'oratoriano Cesare Baronio il pugnace pioniere, converge su un'esaltazione della spettacolare magnificenza delle basiliche edificate da Costantino, erede e rinnovatore dei biblici promotori di sontuose fabbriche religiose, da re Salomone in qua. Il dottissimo saggio di Schofield seziona i nodi salienti dello scontro teologico tra protestanti e cattolici, per tracciare una mappa della difesa romana del *cultus externus* che giunge fino alle *Prediche* del gesuita Giovanni Pietro Oliva, amico di Bernini ed estimatore dei suoi magnifici interventi nella basilica di San Pietro, ma anche nostalgico assertore di una austera primitiva età aurea del cristianesimo. Schofield passa in rassegna le declinazioni diverse che commentano, nella Controriforma, la magnificenza ecclesiastica applicata all'architettura, il ruolo degli ordini, l'influenza dell'antico, le valutazioni del gotico. Questo erudito quanto limpido *excursus*, utilissimo per la conoscenza dei riflessi sulla teoria e la prassi architettonica di uno scontro ideologico combattuto ai più alti livelli della cultura religiosa europea, gode di piena autonomia logico-narrativa e costituisce una sorta di libro nel libro. All'affondo sui due Borromeo, cardinali e vescovi della diocesi milanese, la più grande d'Europa, è affidato il compito di ricondurre la trattazione al cuore del problema che giustifica il volume.

Anche il saggio scritto a quattro mani, che introduce criticamente e storicamente la pubblicazione dei pareri e delle relazioni originali, redatti da ingegneri, architetti e artisti, relativi alle svariate proposte di completamento della facciata, è dotato di una legittima autonomia critica. In definitiva questo volume, che ha tra gli altri l'indubbio merito di rendere disponibili, oltre che criticamente vagliate, fonti rare e di difficile consultazione, serra in un'unica veste editoriale almeno due libri, se non tre: dunque è un vero affare per il lettore.