

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2021*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Postfazione a Fulvio Zezza, *Marmo e colore nell'architettura decorativa della Scuola Grande di San Rocco in Venezia\**

di Franco Posocco

*Guardian Grandi della Scuola Grande di San Rocco*

La pietra è il più antico materiale costruttivo dell'edificazione umana: più durevole del legno che si incendia, della paglia che marcisce, dell'argilla che si scioglie, del ferro che arrugginisce.

Essa appartiene infatti alla terra di cui costituisce l'ossatura, disponibile a offrire una oscura grotta, un ospedale riparo, ma anche a essere sezionata in parti componibili, giustapposte per fabbricare.

La pietra è quindi l'elemento primario a disposizione dell'uomo per erigere la casa, realizzare la città, dare forma stabile ai simboli e agli ornamenti, poiché è il solo in grado di sfidare il tempo.

Le antiche strutture sopravvissute all'erosione dei secoli (muraglie, piramidi, fortificazioni, templi, strade, dighe, moli, ecc.) sono in generale costruite con la risorsa lapidea fornita dal luogo.

Per questo carattere originario, tra le attività umane, quella edilizia viene per prima ordinata da regole e progetti e poi assoggettata a leggi e normative.

Già ne tratta con carattere di sacralità Hammurabi nel suo Codice, inciso con caratteri cuneiformi nel basalto (1750 a.C. circa).

Nella Bibbia la pietra è disposta come "testata d'angolo" della costruzione (Isaia 28/16), per quindi designare nel Vangelo, grazie alla sua fermezza, "Pietro" quale primo seguace di Cristo (Mt 13/28).

In quei tempi lontani pertanto questo materiale veniva utilizzato specialmente per la sua solidità, che Marco Vitruvio Pollione in epoca augustea chiamerà *firmitas*, la consistenza che permette agli edifici lapidei di durare a lungo, garantendo così anche la *utilitas* delle loro strutture.

Ma proprio il trattatista veronese alla stabilità e alla funzionalità accosta subito la *venustas*: l'edificio deve essere non solo saldo e utile, ma anche bello a vedersi.

La codificazione "estetica" dell'architettura fu oggetto di numerose ricerche in epoca classica.

Di tali elaborazioni ci è stato tramandato il monumentale elaborato vitruviano, che soprattutto nei libri VI e VII descrive diffusamente la dignità, l'aspetto e la qualità delle forme edilizie (cfr. il trattato *De Architectura*).

L'indagine di Fulvio Zezza, oggetto della presente pubblicazione, intende proprio associare la fisicità della costruzione con il suo aspetto figurativo, attraverso l'analisi della sua componente materiale, intesa quale mezzo per coglierne il significato espressivo.

---

\* Prefazione di P. Sartori. Prefazione di D. Sonaglioni. Postfazione di F. Posocco (pp. 145-159), lineadacqua, Venezia 2020. (ndr)

Si tratta di un approccio essenziale e in qualche modo propedeutico, anche perché applicato in questo caso a un edificio esemplare, almeno per Venezia: la Scuola Grande di San Rocco.

L'indagine sulla natura materica di questa fabbrica consente di coglierne infatti anche la intima sostanza artistica.

La decorazione (da *decor*, *decoris*), nella prospettiva di soddisfare l'esigenza di venustà, diviene quindi, assieme alla struttura, elemento costitutivo dell'edificio, secondo modelli figurativi e ornamentali definiti irrevocabilmente, almeno per la civiltà occidentale, dagli ordini della classicità.

L'enunciazione delle regole formali rappresenta così un passaggio fondamentale dell'evoluzione stilistica dell'architettura, che dalla geometria della semplice consistenza statica e della resistenza meccanica, prevalenti per le più antiche costruzioni, passa a un più complesso linguaggio figurativo: essenzialmente gli ordini dorico, jonico e corinzio.

Ciò avviene mediante l'applicazione degli elementi dell'abbellimento, del racconto e del disegno: capitelli, trabeazioni, gradinate, metope, triglifi, statue, iscrizioni, ecc.

Fin da Vitruvio, quindi, l'architettura ospita nelle sue fabbriche le diverse espressioni figurative: la pittura e la scultura, la grafia e l'ornato nelle loro articolazioni di arricchimento e complemento della scena: effimera o permanente.

L'ornamento perciò è coesenziale con la stabilità, poiché costituisce il compimento scenico dell'edificio.

Con il termine *pietra* però si designa un universo di cose composto da innumerevoli elementi, assai diversi tra loro.

Ci sono le pietre vulcaniche, a loro volta distinte in effusive e intrusive, di solito contrassegnate da una tinta calda, e quelle sedimentarie e carbonatiche, in gran parte biancastre o grigie, assai spesso di complessa composizione genetica e di variegato disegno, in quanto agglomerazioni o compattazioni di sabbia, ghiaie, ciottoli e pietrischi di varia provenienza, con tutte le striature, infiltrazioni, mescolanze e contaminazioni intervenute lungo una ininterrotta vicenda morfologica.

Il catalogo di queste è pressoché infinito, quanto la possibilità delle applicazioni e interpretazioni artistiche.

Tale diversità cromatica e grafica ha subito connotato l'aspetto degli insediamenti, per la cui edificazione è stata generalmente utilizzata la risorsa lapidea disponibile nelle vicinanze della struttura di progetto: urbanistica e architettonica, anche se i popoli del mare usavano spingersi lontano per reperire materiali rari e di particolare effetto.

Ancor oggi si nota che Firenze ha come colore principale il grigio-azzurro della pietra serena, un'arenaria usata per il lastricato stradale e per il prospetto degli edifici, che Verona assume come

cifra identitaria il colore rosa del marmo dei monti Lessini, che Roma è segnata dalla tinta bionda del travertino laziale, Milano da quella variopinta della beola granitica e molte città padane dal rosso vivo del cotto laterizio, una pietra artificiale, surrogato antropico di quella naturale.

Solo Venezia, città fondata nel luogo meno probabile e adatto allo scopo insediativo, e inoltre priva di rilievi nelle vicinanze, dovette non solo costruire il sedime urbano sottraendolo all'acqua della laguna, ma anche importare il materiale ligneo e lapideo, necessario per la fondazione delle strutture e la loro elevazione al di sopra del livello marino.

A questo scopo utilizzò cave e foreste lontane, ma usò anche materiali di spoglio tratti dalle rovine della romanità.

L'avanprogetto per Venezia è quindi rappresentato dalla costruzione del sedime urbano, cioè di un suolo artificiale.

Questa condizione, che costituì certamente una difficoltà tecnica e un onere aggiuntivo, ha dato tuttavia ai costruttori una libertà inventiva e una possibilità di scelta, cioè di innovazione progettuale, impensabili altrove.

In tal modo il problema edilizio da tecnico è divenuto anche culturale e forse “politico”:

Nel momento in cui la pietra viene scelta per la grana, il colore e il disegno, o viene intagliata e lavorata per ottenere figurazioni, simulacri e decori, oppure viene ricoperta e quasi nascosta da elementi più vistosi e appariscenti, si comincia a distinguere tra le diverse pietre e tra queste e i marmi, non più solo nei termini fisici della disponibilità, lavorabilità, durezza e resistenza, ma anche in quelli estetici della percezione, della vivacità e del messaggio visuale.

L'apprezzabilità del materiale dipende quindi da un complesso di fattori materiali, tecnici e linguistici.

Per i Greci dell'epoca classica, infatti, il marmo, materiale prezioso, era *màrmoron*, cioè “pietra splendente”, che dà colore e visibilità all'insediamento.

Questo approccio percettivo si sviluppa a poco a poco, dando luogo alla “decorazione”, intesa come integrazione e complemento dell'architettura, cioè come “sovrastuttura” portata, in qualche modo distinta dalla “struttura” portante.

Questa diversità, presente fin dall'inizio della vicenda edilizia, trova la sua motivazione nella compresenza delle predette finalità originarie: *firmitas* e *venustas*.

Vitruvio, nel libro V del suo trattato, fornisce una spiegazione storica e insieme leggendaria di questa evoluzione formale, ricordando che gli Spartani, dopo la vittoriosa battaglia di Platea (479 a.C.), avevano appeso agli edifici le spoglie dei vinti: “per lo che da questo fatto avvenne che molti alluogarono nelle fabbriche le statue persiane per sostenere gli architravi coi loro ornamenti, onde ne nacque che da tal soggetto aggiungessero alle opere fabbricate dei decori vari di gusto squisito”.

Si sa poi che i Greci dell'epoca classica erano soliti colorare i templi, quindi per dilavamento ritornati candidi, perché fatti con il sottostante marmo: generalmente pario o pentelico (carbonato di calcio pressoché puro).

Della decorazione Vitruvio tratta a lungo nei tomi VI e VII del citato *De Architectura*.

Leon Battista Alberti, l'iniziatore della trattatistica rinascimentale, nella sua opera *De Re Aedificatoria* (libri VII, VIII e IX), arriva poi ad associare le modalità della decorazione alla tipologia delle fabbriche, precisando gli aspetti disegnativi e cromatici dell'abbellimento in coordinazione con le regole antropomorfe della geometria e dell'armonia.

Mentre nell'Occidente, all'espandersi della potenza di Roma l'architettura andava definendo le sue regole costruttive secondo successive e variegate declinazioni degli ordini classici codificati dalla latinità, l'Oriente post-ellenistico, diversamente caratterizzato fin dall'epoca della conquista, cioè non omologato ai rigidi stilemi vitruviani, tendeva a generare un proprio stile, cioè a individuare peculiari forme, tecniche e figurazioni.

La divaricazione, peraltro di antica origine, tra Oriente e Occidente, trova conferma e sviluppo, con tutte le sue implicazioni culturali, a partire dal III secolo d.C., quando viene avviata la divisione politica e amministrativa del territorio imperiale.

La cultura classica, cifra della romanità, appare latente a Ovest durante il lungo Medioevo, per poi riemergere, diventando il fondamento linguistico dell'espressione rinascimentale.

Questa progressiva evoluzione del lessico figurativo sembra invece sconosciuta in Oriente, dove dopo la caduta di Roma (476 d.C.), le arti nella loro evoluzione seguono un peculiare, distinto approccio tecnico e semiologico.

Nell'Impero di Bisanzio, sopravvissuto per circa un millennio a quello occidentale (fino al 1453 d.C.), si svolge una vicenda urbanistica e architettonica, quindi anche grafica e decorativa, del tutto diversa.

Già dall'epoca di Teodosio appare evidente che al rigore e alla purezza degli ordini regolamentati si contrappongono a Costantinopoli la sontuosità e la dovizia degli apparati e dei cromatismi.

Gli stili occidentali dell'epoca di mezzo, quali il barbarico, il romanico e il gotico, non trovano infatti riscontro in Oriente, anche se non mancano contaminazioni e incroci nell'epoca delle Crociate.

Allo splendore di Ravenna sembra contrapporsi l'essenzialità benedettina.

È come se, semplificando assai e ricorrendo ancora al lessico vitruviano, a Ovest nell'edificazione si fosse privilegiata la *firmitas* (cioè la struttura) rispetto alla *venustas* (la decorazione), prediletta in

Oriente, soprattutto dopo la grande stagione costruttiva giustiniana (Santa Sofia), quando iniziano la fissità e la decadenza di quella grande cultura.

Ciò spiega per l'Europa occidentale il particolare sviluppo costruttivo medievale e la subordinazione degli ornamenti alla fabbrica che li sostiene, i quali di solito vengono realizzati come *crustae* (rivestimenti), talvolta con lo stesso materiale delle strutture architettoniche portanti.

Il colore in altri termini è pressoché assente, o sussidiariamente relegato a dettagli isolati, a singoli aspetti celebrativi.

Le mappe della geologia denunciano poi la povertà delle risorse lapidee dell'Occidente, o quanto meno una loro semplificata tradizione d'uso, rispetto alla ricchezza e varietà dell'offerta garantita a Est.

L'Asia dispone infatti di una vasta scelta di rocce e di marmi, introvabili in Europa, nonché di pietre rare e preziose usate come arredo per la costruzione, come abbellimento degli oggetti e anche come castoni, monili per l'abbigliamento della persona.

L'Oriente bizantino, anche per influsso degli imperi asiatici retrostanti e per la ricorrente interdizione iconoclastica, sembra così caratterizzarsi per una sorta di ripetitività tipologica, mentre abbondano per ricchezza e varietà le decorazioni cromatiche e i rivestimenti ornamentali.

Nell'Oriente, poi, assieme ai pregiati artefatti dell'oreficeria e della produzione di tessili e tappeti, si riscontrano già in epoca achemenide e faraonica le prime tracce di mosaico, mentre si sviluppa il difficile trattamento delle pietre dure vulcaniche.

La disponibilità di materiali rari – come il diaspro, la giada, l'onice, l'alabastro, ecc. – assieme all'esistenza di cave di marmo di ogni colore e lavorabilità, consente sotto Bisanzio di usare la risorsa lapidea sia come scultura che come pittura, e in ogni caso di decorare le strutture edilizie religiose e civili con squisiti, variegati ornamenti.

Queste due peculiari culture, in corso di separazione anche per ragioni politiche e religiose, si incrociano incessantemente e si confrontano a lungo proprio a Venezia, una città che in modi, proporzioni ed epoche diverse appartiene sia all'Oriente che all'Occidente e comunque si trova collocata sul limite mobile dell'influenza culturale dei due imperi eredi della romanità.

La città infatti è posta sulla linea di confine tra l'influsso dell'antica civiltà marittima bizantina e quella medievale, che in forme nuove si sta organizzando nella terraferma continentale.

Le intersezioni sono reciproche e variabili nel tempo, ma certamente Venezia, con Aquileia, Parenzo, Ravenna, Spalato e altri siti adriatici parimenti partecipi dell'influenza orientale, rappresenta il luogo privilegiato per l'intreccio continuo e la commistione stilistica tra le due modalità espressive.

L'interscambio caratterizza particolarmente le antiche repubbliche marinare, che assieme alle mercanzie introducono nelle città del margine settentrionale mediterraneo i materiali, le forme, le iscrizioni con cui rivestire i propri monumenti.

La grafia appunto, elemento primario assieme alla geometria, della narrazione decorativa, acquista un rilievo particolare, che verrà mantenuto dalle diverse culture: cristiana (latina e greca), armena, araba, copta, ecc.

Venezia però, a differenza dalle altre città segnate dal magistero artistico di Costantinopoli, non si limita a importare stili, tecniche e mestieri, ma perviene a un'elaborazione propria secondo specifici modelli architettonici e ornamentali.

Questo è dovuto non solo all'intensità degli scambi con le città asiatiche, ma è causato anche dalla politica di supremazia che Venezia deliberatamente conduce, al fine di marcare con la sua monumentale configurazione urbana la propria egemonia sullo spazio marittimo.

La basilica di San Marco con la sua straordinaria pavimentazione geometrica, con l'uso di marmi policromi striati, con l'integrale ricopertura musiva delle strutture architettoniche, ma anche con i bassorilievi marmorei mutuati dalle chiese dell'Occidente, rappresenta un singolare prototipo dell'integrazione e della contaminazione tra i modi più rappresentativi dell'architettura.

Il particolare uso della pietra però si qualifica anche come uno strumento significativo di questa ostentazione monumentale della città, che intende apparire, proprio nella cappella dogale, come l'erede di Costantinopoli presto caduta in mani ottomane nel 1453, la data cruciale che segna una svolta nella moda architettonica della città.

La grande chiesa, infatti, con la sua lunga vicenda costruttiva e decorativa, espone una collezione di materiali, di tecniche e di immagini e costituisce una sintesi dell'evoluzione architettonica veneziana dalle origini fino alla caduta della Repubblica.

Dal momento che essa si configura come un antecedente e un riferimento per l'edilizia monumentale di tutta Venezia, e quindi anche per la fabbrica della Scuola Grande di San Rocco, tra la vasta bibliografia disponibile appare opportuno indicare per i dovuti confronti almeno i tre volumi *La Basilica di Venezia: San Marco - Arte, Storia, Conservazione* a cura di Ettore Vio, Venezia 2018, dove in numerosi saggi si analizzano le fasi di costruzione delle strutture, dei pavimenti, dei mosaici e degli altri decori marmorei dal periodo del riuso altomedievale delle rovine della romanità (come nella cripta), allo spoglio sistematico dei monumenti costantinopolitani, fino alle applicazioni marmoree gotico-bizantine e ai numerosi mutamenti intervenuti durante il Rinascimento.

Anche le altre città marinare si caratterizzano per una propria identità figurativa rappresentata dall'architettura. Così sul Tirreno Pisa, Genova e Amalfi adottano la cifra del bicromatismo (bianco



e nero, bianco e verde), che si ritrova diffusa nelle loro zone d'influenza (Lucca, Pistoia, Sardegna, ecc.).

Nell'area centrale e meridionale della penisola e nelle isole invece la cultura cosmatesca interessa segnatamente l'arredo interno di edifici costruiti con i tratti essenziali dello stile romanico e gotico. Le cattedrali del Nord poi, pur essendo anch'esse, a quanto si sa, segnate da coloriture, assieme alle fabbriche monastiche e ai conventi degli ordini mendicanti, sembrano ridurre la decorazione cromatica a un aspetto sussidiario, per scegliere quella plastica sostanzialmente monocromatica, di solito realizzata con lo stesso materiale dell'edificio principale.

Quasi anticipando Adolf Loos, i costruttori francescani, razionalisti ante litteram, nelle loro spoglie chiese paiono condividere l'idea che "la decorazione è un delitto!"

L'architettura, nelle sue articolazioni stilistiche sempre più numerose, diventa così lo strumento espressivo dell'identità istituzionale e conseguentemente un fatto squisitamente politico.

Lo sviluppo figurativo dell'area veneziana appare in tal senso il più penetrante, se si considera che i magisteri locali, oltre agli apparati musivi, interessano anche l'affresco parietale e gli intonaci a cocciopesto, nonché le tecniche innovative di realizzazione dei pavimenti in pastellone, in mattonato, in maiolicato, in terrazzo di graniglia, assieme naturalmente a quelli in pietra.

Si tratta sempre di elementi costruttivi caratterizzati da una notevole intensità di disegno e decorazione.

È la Venezia *urbs picta*, a dispetto del clima, che si ritrova raccontata nei quadri della pittura quattrocentesca, nelle miniature, nelle descrizioni letterarie.

In questo senso il colore usato con dovizia grafica e compositiva diviene un elemento costitutivo dell'identità e distinzione di Venezia, che a esso affida, assieme ai leoni marciani, un compito emblematico ed evocativo.

Questa lunga premessa è sembrata opportuna al fine di meglio comprendere la singolarità cromatica di una città e al suo interno la presenza di un edificio esemplare come la Scuola Grande di San Rocco.

Essa dovrebbe aiutare anche a intendere il significato della lettura materiale, tanto specifica e penetrante, che Fulvio Zezza fa riguardo alla sua componente lapidea e marmorea.

Di questa particolare fabbrica si erano ripetutamente analizzate da parte di molti studiosi le vicende storiche e le contraddizioni formali, addebitando a queste ultime la successione (e sostituzione), spesso drammatica, dei proti incaricati (Bon, Lombardo, Scarpagnino, ecc.).

In altri termini, si era colto come questa sequenza di progetti, varianti, ripetizioni, ripensamenti e aggiunte alla fabbrica in corso di costruzione fosse significativa di un subentro di modi e

figurazioni, specchio di atteggiamenti politici, etici, linguistici, culturali e in qualche misura anche antropologici.

Forse non si trattava di “sgrammaticature”, quanto di repentini mutamenti stilistici.

Era quindi giunto il momento di valutare quanto queste vicende avessero influito anche sull'apparato decorativo delle sue strutture.

Durante il Quattrocento si era andato infatti concludendo in città quel singolare confronto architettonico tra lo stile gotico bizantino e la moda del primo Rinascimento, confronto che aveva profondamente segnato il tessuto urbano.

Tale contrapposizione era parsa addirittura distinguere l'appartenenza politica dei principali casati (ad esempio i Mocenigo rispetto ai Foscari), in base alla loro preferenza per un indirizzo filoeuropeo, quindi continentale, rispetto a quello tradizionalmente marittimo e filorientale.

Il mutamento stilistico, in parallelo con quello dell'orizzonte politico, sembra maturare anch'esso al declinare del “secolo d'oro”, come conversione autocelebrativa dell'aristocrazia mercantile.

È John Ruskin con la sua opera *Le pietre di Venezia* a segnalare per primo questa conversione di forma e di significato, di tecnica e di politica.

Il Quattrocento infatti, secolo della compiuta affermazione di Venezia nel Mediterraneo e anche stagione di pace, commerci e sviluppo, appare come l'epoca della elaborazione di una peculiare immagine della città, che intende imprimere nelle sue strutture urbanistiche il segno del primato marittimo e della riconoscibilità repubblicana.

In quegli anni arrivano, soprattutto da Firenze, anche i modelli figurativi proposti dall'Umanesimo.

La novità sembra venire emblematicamente espressa nella città medicea dall'apparizione della cappella Rucellai a San Pancrazio su disegno di Alberti, per fare un esempio insigne.

Venezia però non copia, ma vuole interpretare e adattare, realizzando una particolare sintesi tra i modi permanenti della sua tradizione costruttiva e le sollecitazioni della cultura proveniente dalla Toscana.

Il risultato è un'architettura dalle acerbe forme proto-rinascimentali e tuttavia identitariamente specifiche della lenta transizione dalla vecchia maniera alla nuova impaginazione prospettica.

Questa originale maniera di comporre prende il nome dalla famiglia dei Lombardo: di Pietro e dei suoi congiunti. Archiviato il gotico, sono loro a elaborare un codice di forme, materiali e colori attingendo dagli esempi precedenti ma, rispetto a essi, realizzando un nuovo linguaggio di struttura e soprattutto di decorazione.

Nel contesto di questa prima, incisiva *renovatio urbis*, il colore appare essenziale per conseguire questo obiettivo segnato proprio dall'evidenza ornamentale.

Superato l'*opus sectile* a piccoli moduli tipico dell'ornato musivo postbizantino, i lombardeschi sembrano adottare una sorta di abaco delle forme e delle grafie, utilizzando con raffinata abilità le figure della geometria euclidea e le sollecitazioni della matematica armonica. È la cultura del numero che penetra e nobilita la progettazione.

Nel volume *Pavimenti lapidei del Rinascimento a Venezia*, a cura di Lorenzo Lazzarini e Wolfgang Wolters, sono ampiamente descritti i complessi disegni in pietra realizzati dai lapicidi veneziani nei palazzi e nelle chiese di quella straordinaria stagione, in cui mutò il volto della città, divenuto rapidamente da gotico medievale a classico rinascimentale.

Lo stesso Lazzarini, nella citata opera sulla basilica marciana del 2016, scheda successivamente i marmi e le pietre adoperate, documentando anche l'evoluzione del gusto e il progressivo ridursi dell'importazione dall'Oriente rispetto a quella di materiali più prossimi e più lavorabili.

La cultura dei lapicidi veneti del Quattrocento – Lombardo, Bon, Codussi e diversi altri – consentì di progettare chiese e palazzi di grande nobiltà e bellezza, con cui Venezia attuava una sorta di primo cambiamento di facciata, accantonando lo stile gotico bizantino, ritenuto barbarico nelle forme e ben presto anche eretico dal punto di vista religioso.

È per Venezia una stagione di straordinaria attività e invenzione che porta alla elaborazione successiva di opere memorabili, raffigurate anche nella pittura dell'epoca (Antonello da Messina, Bellini, Carpaccio, Mantegna, ecc.).

Santa Maria dei Miracoli, la Cappella Grimani, le Scuole Grandi di San Marco e San Giovanni Evangelista, la chiesa di San Salvador e altre fabbriche pubbliche e private documentano questo cambiamento nell'uso della decorazione policromatica marmorea, rendendo palesi la novità e l'estensione della nuova visione.

Il proto, il decoratore, il tagliapietra divengono protagonisti di una tecnica costruttiva assai sofisticata, che attinge anche dalle discipline maggiori le proprie immagini assieme ai loro messaggi.

Come anche nel passato, a Venezia si ricorre a modi esterni, che però vengono lentamente (ri)elaborati e aggiornati per dar forma a un linguaggio specifico.

Se cambia la sembianza, simboleggiata dalla sostituzione dell'arco acuto con quello a tutto sesto, rimangono però la colorazione, la tinta, la tonalità suggerite dalla luce e dai riflessi dell'aria e dell'acqua della laguna, nonché dalla tenace tradizione veneziana.

Diverse costruzioni segnalano la lentezza di questa transizione documentando la coesistenza delle due mode stilistiche; esplicito è il caso di Palazzo Ariani Minotto in Fondamenta Briati di Dorsoduro, dove si può vedere al primo piano una polifora rinascimentale, soprastata al secondo da un registro gotico fiammeggiante.

È in questo periodo di passaggio tra il Quattrocento e il Cinquecento che viene redatto il progetto della Scuola Grande di San Rocco, messo in opera, limitatamente al pianterreno, da Pietro Bon.

Nei portali d'ingresso della fabbrica e nelle strutture iniziali del cantiere Fulvio Zecchi documenta un numero elevato di patere, decori, tarsie e altri litotipi cromatici, realizzati con materiali provenienti per la maggior parte da cave della Grecia, dell'Anatolia, della Siria, dell'Egitto, dalle sponde del Mar Nero, comunque soprattutto dall'Oriente.

Il loro numero, ricchezza e varietà sono stupefacenti; nel libro vengono rilevati ben cinquantasei tipi di pietre e di marmi, a evidenziare l'ostentazione decorativa e la dovizia dei materiali.

È appena il caso di rilevare che il trasporto per via acqua era più conveniente rispetto a quello terrestre, ma le ragioni del mercato non sono sufficienti a motivare la scelta a tutta evidenza politica e culturale.

L'influenza dello stile lombardesco proto-rinascimentale, caratteristico della costruzione veneziana nell'epoca che precede la terribile Guerra della Lega di Cambrai, si va riducendo allo spuntare del nuovo secolo, il Cinquecento, quando mutano le condizioni politiche, sia nel Mediterraneo coll'avanzata dei Turchi, sia nell'Europa con il prevalere delle grandi potenze, sia nella stessa Venezia, che alla sfida atlantica preferisce il radicamento nella Terraferma.

Come spesso avviene, il processo di sostituzione di una moda con un'altra procede però lentamente, talché le due culture possono per un po' di tempo convivere e sovrapporsi, come capita proprio nella Scuola Grande di San Rocco.

In generale dopo gli anni venti di quel secolo, si assiste tuttavia all'abbandono degli innesti coloristici sull'esterno degli edifici e al mantenimento dei decori all'interno, quasi sempre limitati a un uso pavimentale (tappeti marmorei).

Esplorando questo fenomeno costruttivo, il libro restituisce con grande precisione l'origine dei materiali, l'associazione cromatica degli stessi ed evidenzia la complessità delle forme, delle novità, delle interpolazioni avvenute nella costruzione della fabbrica.

Si rimane abbagliati dalla eleganza, dalla vivacità dei portali, non solo di quelli di facciata, ma all'interno anche di quello che introduce alla Sala dell'Albergo, uno dei più belli della città, esempio straordinario di applicazione dei rapporti armonici e di un poetico accostamento di tonalità e iridescenze diverse.

Così come ci si ferma attoniti ad ammirare per la sua forma inquieta – proiezione del soprastante soffitto (con l'ovato di Tintoretto, 1564) – l'ellisse pavimentale della predetta sala (Giovanni Antonio Rusconi, 1578), non solo per la dovizia dei materiali, ma anche per l'esattezza, l'abilità del taglio dei marmi nelle geometrie piane e nelle simulazioni stereometriche.

È evidente il ricorso alle elaborazioni dei matematici e dei ricercatori nel campo delle figure armoniche, esoteriche, simboliche, sacre e cabalistiche, che in quel periodo si andavano compiendo in ambito teosofico e scientifico, così come all'adozione dei caratteri romani capitali nelle scritte e nel design (ad esempio nel noto logo scolastico della vicina Castelforte, forse composto dallo stesso Antonio Scarpagnino).

Anche il pilo porta bandiera sito nel campo di San Rocco, a lato del portale maggiore, pur quasi illeggibile e semidistrutto dalle intemperie e dalla sua stessa precarietà, lascia intravedere l'eleganza della composizione marmorea e il messaggio cromatico, che si associa a quello del soprastante vessillo di una Venezia ricchissima di colore.

Sarà davvero opportuno che si proceda alla sua salvezza con un adeguato restauro conservativo e di recupero materiale.

Questa maniera lombardesca tipica del Quattrocento, quando essa perviene al suo massimo splendore, tracima quindi ampiamente nel Cinquecento, qualificando con la sua vivace narrazione la gran parte delle fabbriche pubbliche e private che vengono erette in città.

La transizione dal Quattrocento al Cinquecento, come affermano concordemente gli storici, non segnò soltanto il passaggio da un'epoca di pace e prosperità a una successione di guerre, devastazioni e pestilenze, ma anche l'aprirsi di mutamenti e conflitti politici e religiosi, che portarono alla ribalta le nazionalità e le distinzioni maturate nella Chiesa e nell'Impero.

Assieme agli sconvolgimenti identitari e alle nuove appartenenze, le espressioni dell'arte e della cultura furono interessate anche dagli scenari aperti dalla rivoluzione della dimensione spaziale seguita alla scoperta dell'America e da quella siderale connessa al modello eliocentrico di Copernico.

Stava davvero cambiando il mondo!

Con l'avanzata dei Turchi nel Mediterraneo e la conquista di Costantinopoli era cessata l'influenza stilistica bizantina, peraltro ormai cedente durante il lungo tramonto della dinastia paleologa.

Venezia si trovava al centro di questo sconvolgimento generale, non solo perché si era affrancata dalla soggezione politica orientale, e quindi dai residui della sua egemonia intellettuale, ma anche perché essa costituiva il campo ideale per il confronto tra la cultura del nord, ove maturava la riforma protestante, e quella romano-fiorentina impegnata nel recupero della antichità classica e nella difesa dell'ortodossia.

Dopo gli infedeli, si dovevano affrontare ora anche gli eretici!

La maniera gotico bizantina – che affascinerà John Ruskin – con i suoi capolavori nella laguna veneta e nei litorali di Grado, Aquileia, Parenzo e Ravenna, lasciava il posto alle novità che

venivano dall'Italia centrale e che consentivano impensabili contaminazioni stilistiche e inediti messaggi figurativi.

Non appariva certo possibile replicare il San Marco contariniano, un capolavoro assoluto e forse conclusivo di una cultura medievale integrata, mentre si aprivano nuove teorie nel campo della tecnica e della rappresentazione prospettica.

I commerci ancora fiorenti con gli approdi orientali consentivano un facile approvvigionamento di marmi e pietre, cioè di quei preziosi decori che costituivano l'ornamento delle fabbriche bizantine, i quali poi erano costituiti da materiali luminosi e lucidabili, assai resistenti all'aggressione del clima veneziano.

Bisogna anche rilevare che quelli provenienti dalla Toscana (Carrara), dalla Liguria e da Verona, pur meno durevoli, cominciavano a costare di meno e consentivano un più agevole uso scultoreo.

La struttura portante delle fabbriche era infatti cambiata, poiché aveva assunto le più ampie forme suggerite da Brunelleschi e da Alberti, nonché dai primi artisti della maniera rinascimentale.

Esse peraltro venivano "vestite" con vivacità cromatica dai marmi di importazione, costituendo così l'involucro applicato alle strutture statiche ormai improntate alla classicità.

Ai prodotti orientali si andarono lentamente associando i materiali provenienti dai domini della Serenissima: dal Friuli, dal Bellunese, da Bergamo e dall'Istria, nonché da altre cave italiane (ad esempio da Siena), accessibili per mare e da terra.

Anche la Scuola Grande di San Rocco nella sua prima ideazione sembra appartenere a questa cultura proto-rinascimentale in rapida evoluzione. L'edificio realizzato da Bon limitatamente al piano terra e a qualche ulteriore struttura emergente dà forma conclusiva al progetto di questa epoca e di questa maniera iniziale del rinnovamento urbano.

Le vicende delle "guerre d'Italia" si rivelarono assai drammatiche per Venezia all'aprirsi del nuovo secolo, il Cinquecento, quando la Repubblica arrivò sull'orlo della rovina.

La sconfitta di Agnadello (1509) non mise in crisi soltanto l'assetto istituzionale della Serenissima, ma determinò anche, a pace conclusa con i "Collegati di Cambrai", una rifondazione organizzativa e culturale dello Stato, che assunse in campo urbanistico e architettonico la forma di una seconda, nuova e diversa *renovatio urbis*.

Anche questo processo *more veneto* pervenne lentamente a una consapevolezza programmatica e a una completezza di linguaggio, ma poi fu realizzato con grande coerenza e determinazione.

Spettò ai fuoriusciti dal Sacco di Roma (1527), come Jacopo Sansovino, a Giulio Romano già da qualche tempo in zona e poi ai veneti Michele Sanmicheli e Andrea Palladio, nonché ai loro allievi,

tra cui Vincenzo Scamozzi, la definizione del più completo classicismo, assunto come nuova immagine dello Stato che si ricostituisce e si riafferma.

Di questa evoluzione strutturale verso lo stile aulico dei Trattatisti, la Scuola Grande di San Rocco costituisce, nell'addizione delle strutture al primo piano e nella realizzazione di quelle di completamento (come lo scalone), un esempio significativo.

La ripresa della fabbrica nel 1527 dopo l'allontanamento del proto Sante Lombardo, con l'assegnazione dei lavori ad Antonio Scarpagnino, rappresenta infatti il passaggio dalla narrazione policromatica del primo registro all'elevazione delle soprastanti strutture nelle spoglie forme della decorazione ornamentale monocromatica.

Gianmario Guidarelli nel suo *La zogia ligada in piombo* ci racconta il passaggio dal vivace stile lombardesco a quello severo del Rinascimento maturo.

L'architettura di Sansovino e dello Scarpagnino è realizzata solamente con la pietra d'Istria: un materiale unico e omologante, come era stato il travertino nella Roma della classicità romana e pontificia.

Questa evoluzione linguistica spiega la singolarità e il fascino della fabbrica rocchina e dà anche ragione delle contraddizioni formali e delle libertà compositive che la contraddistinguono.

La Scuola è di fatto, durante tutto il Cinquecento, una sorta di laboratorio permanente che registra il vivace dibattito svoltosi all'interno dei suoi organi come riflesso dei mutamenti politici e morali della città.

Le grandi colonne trionfali a rilievo aggiunte dall'Abbondi sul prospetto principale si sovrappongono a un registro compositivo piano, che si basa sull'importanza attribuita alle lucide cromie nel portale, nella trabeazione, nel pilo e infine nelle specchiature tra i finestroni.

Irrompendo maestose nel campo, le colonne contestano dal punto di vista spaziale la piattezza grafica della facciata sottostante e mettono in dissolvenza la sua partizione decorativa.

Ispirate alle rovine romane di Pola e di Verona (come ipotizza Manfredo Tafuri), esse iniziano la serie delle "architetture di Stato", poi distribuite nelle diverse città del dominio.

Allo stesso modo l'inserzione di elementi archeologici romani (busti, decori, simboli, scritte, ecc.) sulla retrostante facciata sopra il canale appare come una riverenza verso il mondo classico cui il prospetto si adegua.

La Scuola sembra segnare quindi il passaggio tra due fasi dell'architettura veneziana rinascimentale, denunciando apertamente che la transizione dalla Venezia quattrocentesca a quella del Cinquecento deriva da una volontà di ostensione del potere.

Viene evidenziato così il cambiamento politico e simbolico, oltre che tecnico e stilistico, tra un primo Rinascimento umanistico (narrativo) e una seconda maniera culturalmente matura (monumentale).

All'edilizia mercantile che in un clima di pace l'aristocrazia aveva realizzato prima delle "guerre d'Italia", si sostituisce l'architettura ufficiale, emblema forte di una Repubblica che tende a riaffermarsi, condividendo le forme dell'assolutismo, ormai prevalente nel resto d'Europa.

La successiva evoluzione infatti porterà alla forma sei-settecentesca degli stili scenografici autocelebrativi.

Sappiamo che la storia del complesso di San Rocco non finisce nel Cinquecento, ma seguirà nell'epoca barocca e rococò con l'inserzione di elementi lapidei e marmorei anche innovativi, nonché nel Settecento con la facciata della Chiesa (Bernardino Maccaruzzi) e l'erezione del Tesoro (Giorgio Fossati), per concludersi tra Ottocento e Novecento con il grande pavimento della Sala Capitolare e le altre opere del proto Pietro Saccardo.

Questi lavori aggiuntivi peraltro seguiranno sostanzialmente il linguaggio formale definito nel Cinquecento.

L'accurata analisi lapidea di Fulvio Zezza ci consente quindi di leggere questa complessa vicenda e di accostarla a quella istituzionale della Serenissima, dandoci ragione delle invarianze e dei cambiamenti che segnano le varie fasi culturali e tecniche dell'urbanistica e dell'architettura di Venezia.

In tale prospettiva sembra così possibile comprendere meglio anche le scelte espressive, spesso drammatiche nel contenuto e nella forma, compiute da Jacopo Tintoretto per contestualizzare con ricchezza di accostamenti e suggestioni il grande racconto che l'artista sviluppò all'interno di una fabbrica appena costruita.

Pare quasi che il pittore abbia voluto cogliere le virtualità suggerite dai registri architettonici, impaginando nelle sale la decorazione figurativa mediante l'alternanza degli elementi lapidei e iconografici secondo una sequenza di triglifi e metope tipica della narrazione classica.

Ettore Merkel in uno scritto del 1996 – *I mosaici del Cinquecento veneziano II parte* (edito dalla Fondazione Cini nella collana "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte") – documenta la lunga attività di Jacopo Tintoretto quale autore di cartoni per i mosaici della Basilica di San Marco a dimostrazione della sua conoscenza delle tecniche architettoniche, lapidee e di inserimento figurativo.

È quindi comprensibile che il grande artista non si sia limitato a incastonare le sue tele nella elegante geometria delle partiture, ma ne abbia colto anche gli spunti spaziali, ad esempio quando



prosegue all'interno della *Fuga in Egitto* il passo delle finestre adiacenti, o quando duplica il timpano del portale sottostante *L'Assunzione della Vergine*, oppure quando realizza un vero e proprio proscenio teatrale nella *Circoncisione* con tanto di fondale e panneggi.

In questi dipinti della tarda maturità, quando immette in scena il paesaggio, come nella precedente *Strage degli Innocenti*, quando evoca una città livida, egli sembra simulare una "architettura nell'architettura", aggiungendo agli archi, lesene e scalinate, dei pavimenti a riquadri bicromatici (come nell'*Ultima Cena*), utili per segnare la prospettiva, spesso angolata e distorta, ma anche per ottenere quelle alternanze tonali, quelle iridescenze luministiche suggerite dai materiali usati all'epoca per l'impiantito di calpestio.

Non si tratta per Tintoretto soltanto di una progettualità in fatto di scenografia e costruttivismo, come dimostrano Guidarelli e Grosso nel volume citato, ma di una autentica adesione al racconto compositivo e cromatico in atto nella fabbrica, sia prima che dopo il decisivo intervento dello Scarpagnino.

Ne sono prova anche *l'Incoronazione di Spine* e soprattutto il *Cristo di fronte a Pilato*, l'emblematico dipinto che precede di circa vent'anni le opere ultime, dove compare una architettura composta da colonne screziate a imitazione dei marmi greci utilizzati per i portali dell'edificio.

Tali colonne inoltre costituiscono un evidente richiamo di quelle della vicina bifora e vengono quasi introdotte nell'architettura come parte del dipinto tintoretiano.

L'uso generalizzato della pietra d'Istria ha ormai messo in disparte le vivaci pietre orientali, come si vede nelle numerose scalinate, ad esempio nella *Scala di Giacobbe* del soffitto maggiore, mentre nell'*Annunciazione* del piano terreno l'impaginato viene reso drammaticamente da una colonna diruta impostata su basamento di rossi mattoni.

Nella vasta *Crocifissione* poi sembra quasi che la croce del ladrone di destra, ancora a terra, sovrasti una cava di pietra bianca, a indicare il materiale prevalente nell'edilizia veneziana.

Per la pittura, l'architettura e l'urbanistica di Venezia la transizione dal Rinascimento al Barocco appare ormai avviata con il consolidamento della "maniera" e dell'assetto politico e religioso.

I marmi e le pietre "virtuali" che l'artista inserisce nelle sue tele, in convinta adesione allo stile che incalza, sono quindi parte coerente del "lapidarium" della Scuola Grande e ne costituiscono in qualche modo il completamento.

Scarpagnino e Sansovino (di quest'ultimo Tintoretto dipinse un famoso ritratto) erano più vecchi e celebrati, talché sembra che le numerose citazioni architettoniche che il pittore inserì nei suoi teleri costituiscano una sorta di riverente omaggio ai due autorevoli protti.

Un omaggio che molti pittori dei secoli seguenti – dal Greco a Velázquez, fino a Vedova e Pollock – riserveranno proprio a Jacopo Tintoretto con citazioni e interpretazioni della sua straordinaria spazialità.

Anche in questo intrigante rapporto tra architettura e decorazione la Scuola Grande di San Rocco esprime quindi la complessità e densità del suo messaggio: un monumento che, un po' alla volta, ci svela i suoi significati nascosti, una fabbrica da leggere da diversi punti di vista, uno dei quali, assai impegnativo ma essenziale, è proprio quello che riguarda il suo apparato lapideo e marmoreo.