

LA LETTURA DELL'OPERA D'ARTE

a cura di G. Dorfles, A. Pinotti, M. Ragazzi, C. Dalla Costa

COME LEGGERE UN'OPERA D'ARTE

Che cos'è un'opera d'arte?

Un'immagine artistica può stupire per la sua bellezza o per la sua perfezione tecnica; può emozionare o, al contrario, deludere, perché ci risulta incomprensibile ad una lettura immediata.

La prima **valutazione** dell'opera è **di tipo spontaneo**, ovvero legato alle nostre impressioni e alla sua qualità visiva. Ne osserviamo i colori, gli andamenti e la qualità delle linee, l'organizzazione delle forme. Questi sono alcuni tra gli elementi del linguaggio di un'opera d'arte, sia essa un dipinto, una scultura, un'incisione, un mosaico o un monumento architettonico.

Dalle pitture rupestri del Paleolitico fino alle manifestazioni artistiche dei nostri giorni, le diverse civiltà hanno elaborato forme di comunicazione originali, che, se interpretate correttamente, diventano una chiave di lettura della stessa storia dell'uomo.

Storicamente, i diversi linguaggi espressivi sono stati classificati per stili, e in base a questa classificazione ne valutiamo l'**aspetto estetico**. L'**analisi stilistica** dell'opera d'arte (cioè l'analisi dei suoi valori strettamente formali) deve però essere affiancata dall'**analisi di altri fattori**: il *contesto culturale*, la *committenza*, la *funzione* dell'opera, i *processi di ideazione*, gli aspetti tecnici. Tutti questi elementi compongono l'insieme di significati, storici, sociali, religiosi, psicologici, di cui l'immagine è portatrice.

Un'opera d'arte è il risultato di una volontà creativa, espressa all'interno di un contesto culturale e linguistico ben definito.

Per questo va interpretata sulla base dei parametri storici e culturali del periodo in cui è stata realizzata.

Strumenti di analisi di un'opera d'arte

Un'indagine che si svolga a questi diversi livelli deve avvalersi di strumenti metodologici e concettuali adeguati.

- Un primo passo per individuare il significato dell'opera consiste nel collocarla all'interno di una specifica categoria, corrispondente al **genere artistico**. I generi artistici vengono classificati in base ai contenuti ed offrono già una prima indicazione sulla funzione dell'opera, la sua committenza, la collocazione, l'ambito culturale. Possono essere di carattere *sacro*, *mitologico*, *storico*, *profano*; all'interno di quest'ultimo distinguiamo, ad esempio, il *ritratto*, il *paesaggio*, la *natura morta*. Queste teorie classificatorie non valgono di

fronte a molta parte dell'arte contemporanea, ed in particolare all'arte astratta, in cui la forma rappresenta direttamente il contenuto, senza mediazioni di significato. L'interpretazione, in questi casi, va dunque operata entro un ambito strettamente linguistico.

- Nell'analisi dell'opera d'arte, si procede cercando informazioni che riguardano i **dati tecnici e materiali dell'opera**. È necessario, a questo proposito, accompagnare l'osservazione diretta con una documentazione operata su testi o fonti originali.
- L'**analisi formale** e quella **iconografica** corrispondono alla parte centrale del lavoro; la prima implica il possesso di adeguati strumenti metodologici, la seconda esige la capacità di collocare nel giusto contesto il sistema di significati di cui le immagini sono portatrici. Soltanto un corretto procedimento può portare ad una giusta interpretazione dell'opera; questa, infatti, può possedere significati nascosti anche nei casi in cui presenta un soggetto tradizionale o una struttura compositiva di facile comprensione.
- È fondamentale avvicinarsi all'opera d'arte senza pregiudizi di ordine culturale, che sono generalmente determinati da un approccio passivo o consuetudinario all'immagine: primo fra tutti il *concetto di bello* legato alla categoria della verosimiglianza dell'immagine, cioè della sua fedeltà al dato naturale. L'altro pregiudizio comune si riassume nel principio per cui sarebbe "bello ciò che piace". Questo principio vale a livello emotivo, ma non corrisponde all'esigenza di una analisi critica, tecnica e scientifica dell'opera d'arte. Il termine "bello" è usato in modo molto ambiguo nel linguaggio ordinario; forse dovremmo, a proposito di opere d'arte, usare sempre il termine "artistico". Allora, la domanda diventerebbe: è oppure no un'opera d'arte quella che sto osservando o studiando, al di là del fatto che mi piaccia o no?

Modello di analisi di un'opera d'arte

Nelle pagine seguenti presentiamo uno schema generale che vale come modello di analisi di un'opera d'arte, che prevede questi quattro passaggi fondamentali:

1. dati preliminari;
2. descrizione del soggetto;
3. analisi degli elementi del linguaggio visuale;
4. individuazione dei valori espressivi.

1. DATI PRELIMINARI

Autore

In primo luogo occorre stabilire l'autore dell'opera. Non è sempre un problema semplice.

Nel mondo romano, spesso l'esecutore materiale di una statua ha copiato o reinterpretato un'opera precedente.

In età medievale raramente le opere sono autografe: l'intervento dell'autore si nasconde dietro quello della sua bottega. In questo caso, l'interesse si sposta sull'area di provenienza delle maestranze che hanno compiuto il lavoro. Dal Rinascimento, le opere sono generalmente autografe. In caso contrario, si possono ricavare informazioni da documenti, inventari coevi o di poco successivi.

Data o periodo di realizzazione

Non sempre è possibile conoscere con esattezza l'anno di esecuzione dell'opera. È importante, comunque, individuarne con la maggiore approssimazione possibile l'ambito temporale.

Se l'opera non è datata, si procede alla ricostruzione sulla base di documenti, a partire dallo studio dell'evoluzione stilistica dell'autore, o per confronto con la produzione coeva.

In molti casi è la tecnica utilizzata ad istruirci sulla datazione: un dipinto ad olio, ad esempio, non può essere collocato in un periodo precedente alla seconda metà del XV secolo.

Spesso un semplice dettaglio può far luce sulla datazione (un edificio in lontananza di cui si conosce la data di realizzazione, l'individuazione di un personaggio storico, ecc.), fissando con certezza il limite prima del quale non può essere stata elaborata l'opera.

Tecnica e materiali

Le tecniche hanno ampliato il proprio campo di sperimentazione nel tempo, con l'introduzione di nuovi materiali e con la sperimentazione di diverse modalità di approccio ad essi; al contrario, si sono perse le tracce di tecniche e procedimenti esecutivi raffinatissimi: esemplare è il caso della miniatura, o del dipinto su papiro.

Teniamo presente che in tutte le epoche, in particolare nelle arti minori, sono state utilizzate contemporaneamente più tecniche. Prendiamo, ad esempio, il disegno: la matita può sovrapporre il suo segno ad uno strato di china o di acquerello; nell'oreficeria la lavorazione a filigrana può affiancarsi alla tecnica dello sbalzo o all'uso dello smalto; ecc.

Dimensioni

La dimensione dell'opera è direttamente legata alla sua funzione e alla sua fruibilità. L'indicazione della dimensione ci metterà, pertanto, al riparo da interpretazioni errate. Generalmente un'opera grafica o pittorica è corredata di indicazioni relative alle sue misure (rispettivamente l'altezza e la larghezza), espresse in centimetri o metri.

Una scultura presenta le indicazioni relative al massimo ingombro nelle tre dimensioni. Di un'opera di piccolo artigianato è interessante cogliere le differenti dimensioni delle parti che la compongono.

Tipologia formale

Polittico, dittico, monofora, pala d'altare, tondo, sono termini che, nell'individuare la tipologia dell'opera, offrono anche indicazioni sulla sua funzione e sulla possibile committenza. È importante, dunque, segnalarle con precisione. Accade quasi sempre che la tipologia formale offra informazioni anche sull'aspetto tecnico: un tondo rinascimentale, ad esempio, ha generalmente un supporto in legno. Inoltre, il tipo di cornice condiziona, in molti casi, la struttura compositiva interna.

Committenza

La committenza ha sempre svolto un ruolo fondamentale per la definizione stilistica e soprattutto dei contenuti di un'opera. Essa è mutata nel tempo: durante il periodo medievale era prevalentemente religiosa; in età tardo medievale e rinascimentale a quella religiosa si è affiancata una committenza laica (banchieri, commercianti, aristocratici); in età più recente ad una committenza laica, prevalente, si affianca quella rappresentata da istituzioni pubbliche o private.

Collocazione

Raramente le opere d'arte, in modo particolare quelle antiche, si trovano nei contesti originari. Eclatante è il caso delle molte opere trafugate nelle varie campagne militari, fin dall'antichità. È dunque importante non solo indicare la collocazione odierna (probabilmente un museo o un'esposizione pubblica), ma anche individuare la destinazione originaria. Il problema della collocazione, tra l'altro, veniva generalmente considerato già in fase ideativa; essa, infatti, condiziona le modalità di fruizione dell'opera.

Una situazione anomala, ma frequente, è quella relativa ai polittici o ai gruppi monumentali oggi smembrati nei singoli "pezzi" che li componevano.

I musei sono ancor oggi i luoghi privilegiati di conservazione delle opere d'arte.



2. DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Soggetto

Il soggetto è il contenuto dell'opera, è il suo tema.

Un'opera può rappresentare un soggetto religioso oppure un paesaggio, una natura morta, un ritratto, una scena storica o allegorica. Talvolta il soggetto è già evidenziato dal titolo dell'opera e basta approfondirne i contenuti.

Dal primo Novecento, con le avanguardie storiche, l'arte si è svincolata dalla ricerca del soggetto; il poeta francese Guillaume Apollinaire diceva, a proposito del Cubismo, che "nell'arte moderna il soggetto non conta più o conta poco". Questo concetto trova il suo momento di maggiore realizzazione nell'astrattismo, in cui il contenuto corrisponde alla forma stessa.

Elementi che costituiscono l'opera

In questa fase si descrivono gli elementi più significativi dell'opera: se è figurativa si analizzano oggetti, uomini e animali, paesaggi; se è astratta si analizzano forme e colori. Vanno distinti gli elementi principali da quelli secondari:

si dividono *figura* e *sfondo*, gli *elementi naturali*, le *presenze architettoniche ed umane*, gli *ambienti interni* da quelli *esterni*, gli *elementi di arredo*, ecc.

Nel caso di opere architettoniche, si individuano lo stile della *facciata*, le *funzioni* e il carattere distributivo degli *ambienti*, gli *elementi strutturali* e quelli di *tamponamento*, gli *elementi decorativi*.

Notizie sul soggetto o sull'evento

Nell'opera figurativa vanno approfondite le notizie utili a comprenderne il soggetto: in un quadro storico, ad esempio, si ricostruisce l'evento narrato; in un'allegoria, si ricostruisce il mito di origine o si individuano i riferimenti simbolici, le fonti letterarie, ecc.

Lettura iconografica

Se è il soggetto dell'opera è religioso o mitologico, è bene spiegarne il significato allegorico o simbolico (utili repertori sono riportati a pag. 129 e seguenti).

3. ANALISI DEGLI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO VISUALE

Segno

Il segno può essere usato dall'artista e letto dall'osservatore secondo un significato tecnico o un significato espressivo: esso può, infatti, apparire calibrato o istintivo, neutro o significativo sotto l'aspetto espressivo. In questa fase interessa valutare il ruolo del segno nella definizione della qualità visiva dell'immagine. In molti casi esso è strettamente legato alla tecnica utilizzata.

Punto

Occorre rilevare in primo luogo se il punto contribuisce a definire gli altri elementi del linguaggio: linee, superfici, colore (in questo caso si ha un utilizzo tecnico del colore per eccellenza); inoltre occorre stabilire quali effetti consente di ottenere (ad esempio, un puntinato può, nel definire una superficie, suggerire il carattere tridimensionale della stessa superficie).

Linea

La linea si presta a utilizzi diversi, in quanto segue in maniera diretta la volontà espressiva dell'artista. Può essere spezzata, mista; può svilupparsi in andamenti continui, può rimarcare un segno nervoso o incerto. Se priva di particolari intenti espressivi, assume valore decorativo, come nell'*Art Nouveau*. L'arte fiorentina del Rinascimento presenta, tra gli altri, due interessanti modi di utilizzo della linea: secondo l'idea di L.B. Alberti, essa deve segnare il perimetro della figura, definendola; nella tradizione dei pittori del tardo Quattrocento, come Botticelli, Verrocchio e Pollaiuolo, la linea parte dall'interno della figura stessa e fluisce nello spazio mediante avvolgimenti

Nella tecnica incisoria, essa assolve ad un ruolo fondamentale nel definire sia i contorni delle figure sia nel costruire la sottile trama delle superfici (*fig.1*).

Superficie

In un'opera figurativa la qualità della superficie dipende dal supporto utilizzato, dalla tecnica o dal segno impresso dall'artista. Un supporto ligneo offre una base omogenea al pittore; la trama della tela può, invece, essere volutamente lasciata in evidenza sotto una stesura meno densa di colore. Tale caratterizzazione è molto evidente nelle opere scultoree, la cui qualità visiva è strettamente legata al materiale utilizzato e alla volontà dell'artista di sfruttarne le caratteristiche.

Colore

L'analisi del colore riguarda le qualità di *tono*, di *luminosità*, la presenza di *armonie* o di *contrast*i. Occorre rilevare se un colore prevale sugli altri, o se crea situazioni di simmetrie o asimmetrie compositive. Questo aspetto dovrà essere eventualmente valutato anche in chiave espressiva.

Determinante è stata l'esperienza astrattista di Mondrian, che ha fatto coincidere il colore con la forma stessa delle immagini.

L'arte figurativa moderna ha studiato i caratteri del colore spingendosi fino alla sua essenza: è il caso di Klein o Rothko, nelle cui opere questo assume una connotazione così piena da annullare qualsiasi riferimento ad altri elementi del linguaggio visivo.



Volume e spazio

La variabile principale per la classificazione di questi elementi è l'aderenza o meno al dato di realtà, prevalente nella cultura occidentale dall'età classica alle soglie del Novecento. In particolare, la pittura rinascimentale ha fatto ricorso ad uno schema di riferimento, la *prospettiva*, per rappresentare lo spazio e le cose in esso inserite.

Il pittore tardo barocco ha chiesto addirittura alle leggi geometriche il segreto per creare effetti di profondità spaziale ancora più arditi.

L'indagine del volume non può essere scissa da quella della *luce* che, investendo le cose o adagiandosi su di esse, ne fa emergere la forma.

Composizione

L'assetto compositivo di un'opera dipende dall'organizzazione complessiva di linee, forme, colori. Questi elementi possono disporsi secondo andamenti ritmici, dinamici, radiali, ecc.; possono definire pesi diversi (facendosi quindi veicolo di un significato espressivo), o seguire rigidamente delle leggi geometriche.

Generalmente si distingue la *composizione figurativa* da quella *astratta*, in cui il soggetto coincide con la composizione stessa di forme e colori.

**Fig. 1. Luca di Leida, (1489 ca.-1533),
Giovane con testa di morto, 1519, incisione.**

4. INDIVIDUAZIONE DEI VALORI ESPRESSIVI

Valori espressivi e valori visivi

I valori espressivi di un'opera non possono essere separati dai valori visivi. L'analisi della linea, del colore, della luce, della profondità spaziale, ecc. sono funzionali al significato dell'opera.

In buona parte dell'arte contemporanea, tuttavia, i valori visivi possono anche rappresentare solo se stessi. Si pensi ai casi in cui pittori adottano segni che costituiscono una fusione tra pittura e scrittura (Kline, Hartung, Mathieu, *fig. 2*), una sorta di segno distintivo dell'artista.

Il significato 'nascosto' nel tema prescelto

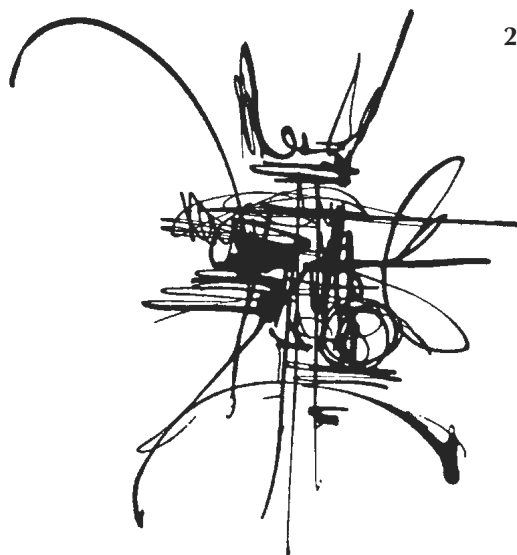
Non dimentichiamo che l'opera può nascondere significati diversi da quelli direttamente espressi dal soggetto.

Una battaglia può avere solo valore celebrativo, ma può anche esprimere valori ideologici, simboleggiare, ad esempio, la lotta di un popolo per la conquista della libertà.

Un tema apparentemente banale, perché descrive situazioni quotidiane o anonime, può, invece, essere portatore di forti valori emozionali e si presta, comunque, a rappresentare una pagina del momento storico e culturale in cui è stato realizzato. Un'opera espressionista, ad esempio, contiene evidenti deformazioni dei dati naturali relativi agli oggetti rappresentati: è proprio questa la chiave di lettura

che l'autore ci offre per comprenderne il significato.

Simboli e allegorie, al contrario, vanno decifrati rintracciando il significato che in ogni epoca hanno assunto sulla base di precisi valori religiosi, mitologici, culturali. All'interno dell'opera i singoli elementi compongono una rete di significati che rendono unico e originale ogni testo visivo.



2

ANALISI DI UN'OPERA DI PITTURA

FRANCESCO DEL
COSSA,
ANNUNCIAZIONE.

1. DATI

PRELIMINARI

L'opera è stata realizzata intorno al 1470.

È una tempera su tavola; misura 137 x 113 cm.

È conservata a Dresda, nella *Gemäldgalerie*.

Originariamente era parte di una pala d'altare collocata nella chiesa dell'Osservanza a Bologna.



2. DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Si tratta di un'opera figurativa, a soggetto religioso, in quanto rappresenta l'Annunciazione a Maria da parte dell'Angelo Gabriele.

In primo piano, sulla sinistra, l'angelo, in ginocchio, solleva la mano destra in segno di saluto; al lato opposto, su un piano arretrato, Maria in piedi ascolta il messaggio.

Le due figure sono separate da una colonna, asse centrale del dipinto, su cui si innesta un porticato classico, riccamente decorato e sormontato da aperture ad arco.

Da queste aperture si intravede, sulla destra, un ambiente interno, arredato con mobili quattrocenteschi, a sinistra uno sfondo urbano, con piccole figure in lontananza e architetture rinascimentali. La scena sacra è quindi ambientata nel periodo in cui è vissuto l'artista. Anche l'Angelo Gabriele veste, sotto il manto, un abito quattrocentesco.

LETTURA ICONOGRAFICA

Il soggetto, religioso, è frequente nell'iconografia dell'arte cristiana. Riconosciamo alcuni elementi

simbolici, alcuni dei quali ricorrenti:

- il gesto della mano e l'inginocchiarsi dell'Angelo, nell'atto di portare il messaggio divino a Maria;
- il libro della *Bibbia*, appoggiato sul tavolo;
- in cielo, l'immagine di Dio Padre e della colomba, simbolo dello Spirito Santo, richiamano il mistero della Trinità;
- l'aureola, simbolo di sacralità;
- la chiocciola, in primo piano, simbolo della resurrezione di Cristo. Essa, infatti, esce dal suo guscio dopo il freddo dell'inverno o dopo periodi di siccità.

3. ANALISI DEGLI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO VISUALE

La **linea**, fluida e continua, definisce le forme, avvolge le figure e ne disegna con precisione anche i volumi, ad esempio attraverso i dettagliati panneggi degli abiti, il disegno delle ali dell'angelo, i capelli.

I **colori** sono naturalistici, con l'eccezione di rare tracce di color oro nelle aureole e nelle bordature del manto di Maria. Essi sono armoniosamente

accordati, con calibrati rimandi tra la parte destra e quella sinistra del dipinto: il rosso dominante del manto dell'angelo, sulla sinistra, trova riscontro a destra nell'abito di Maria, il cui valore cromatico è accentuato dal drappo rosso posto alle sue spalle.

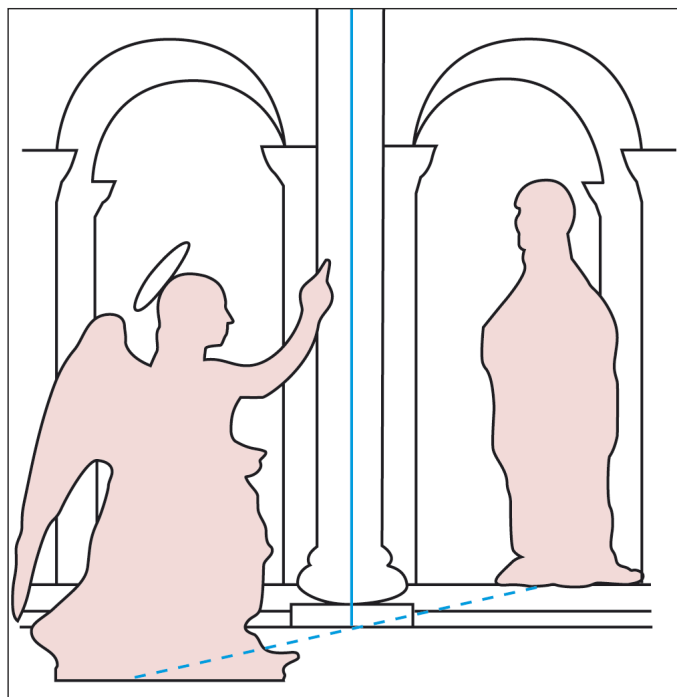
Anche superfici cromatiche minori seguono un principio di corrispondenza: il giallo ocre, ad esempio, che spicca nel capitello e negli spazi tra le colonnine della loggia sul fondo, fa da contrappunto a due zone dello stesso colore, in basso a destra, rappresentate dal sedile in pietra e dalla *Bibbia* appoggiata sul tavolo. I colori sono luminosi, disposti entro superfici nettamente delimitate, ove prevalgono per intensità ed importanza le gradazioni dei colori primari.

La **luce**, intensa e direzionata, proviene da sinistra e definisce, con straordinaria nitidezza, il chiaroscuro sui volti e sugli abiti delle due figure principali, nonché sulle architetture e sugli elementi di arredo.

Il volume è, dunque, chiaramente percepibile attraverso il chiaroscuro e la posizione di tre quarti delle figure.

Lo **spazio** è prospettico e la *colonna* funge da suo principale elemento di definizione: l'angelo e Maria sono disposti su due diversi piani rispetto ad essa e sono collegati da una ideale linea obliqua. Sullo sfondo, al di là dello scorcio prospettico delle architetture, si intravede un paesaggio naturale, che sembra proseguire oltre la collina.

La **composizione** è impostata su uno schema simmetrico che ha il proprio asse nella colonna. Tale schema è esaltato dalla corrispondenza degli archi in primo piano; tutte le parti si dispongono, nel quadro, mantenendo sempre un assetto equilibrato.



L'AUTORE

Francesco del Cossa, pittore rinascimentale, nacque a Ferrara nel 1436 e morì a Bologna nel 1478. Nella sua opera egli fonde due tipi di esperienze: da un lato, gli elementi stilistici ferraresi, caratterizzati dall'asprezza e dall'accentuata espressività del maestro Cosmè Tura; dall'altro, una monumentalità più distesa e di ampio respiro, collegabile all'opera di Piero della Francesca e di Leon Battista Alberti.

Del Cossa ha realizzato le sue opere in ambito emiliano, tra le città di Ferrara e di Bologna: nella prima ha lasciato gli straordinari affreschi dei *Mesi di Marzo, Aprile e Maggio* a Palazzo Schifanoia (vedi pagg. 12-16); a Bologna, dove si trasferì nel 1470, dipinse opere di committenza prevalentemente religiosa, alcune delle quali oggi disperse.

A questo periodo appartiene l'*Annunciazione* di Dresda.

4. INDIVIDUAZIONE DEI VALORI ESPRESSIVI

Il *soggetto* è rappresentato in modo dettagliato, l'ambientazione è curata negli elementi di arredo e nelle parti decorative.

Il *contesto* è però estraneo al periodo in cui l'evento si è svolto. L'autore ha voluto, in questo modo, rappresentare l'attualità del messaggio religioso, reso con chiarezza attraverso i simboli propri dell'Annunciazione.

Le *figure* sono immerse in un'atmosfera quasi irreale, sospesa; l'opera nel suo insieme comunica una sensazione di serenità, realizzata attraverso gli atteggiamenti, i gesti, il delicato gioco di sguardi dei personaggi, attraverso i colori luminosi e disposti in corrispondenze armoniche e, ancora, attraverso l'ordinato contesto spaziale, in cui si aprono, nonostante la quantità di oggetti e figure, ampie zone "vuote".

Insieme al messaggio religioso, l'autore ha espresso la concezione umanistica dell'uomo: per questo ha studiato in modo rigoroso lo *spazio* e gli accordi di misura tra le parti. La *luce*, nel dare forma agli oggetti, diviene uno strumento di indagine delle cose raffigurate e dunque di conoscenza.

ANALISI DI UN'OPERA ARCHITETTONICA

MICHELANGELO BUONARROTI, *BIBLIOTECA LAURENZIANA*, FIRENZE.

1

**1. DATI PRELIMINARI**

La costruzione della *Biblioteca Laurenziana* fu iniziata nel 1523, anno in cui fu commissionata a Michelangelo, e portata a compimento nel 1534. Fu adibita a libreria della famiglia dei Medici e tuttora conserva importanti testi manoscritti.

È composta da due grandi vani: uno, longitudinale, è adibito a sala di lettura, contenente i banchi ed i legggi della biblioteca (**fig. 1**); l'altro, di forma pressoché quadrata, è il vestibolo, dal quale si accede alla sala per mezzo di una scalinata (**figg. 2 e 3**).

L'edificio ha strutture portanti murarie, con pareti interne arricchite da parti decorative in stile classico: colonne, modanature, lesene.

La biblioteca è collocata nel cuore della città di Firenze, all'interno del complesso edilizio comprendente la quattrocentesca chiesa di San Lorenzo, di Filippo Brunelleschi, che vi realizzò anche la cosiddetta *Sagrestia Vecchia*.

Di Michelangelo è anche la *Sagrestia Nuova*, che risale agli stessi anni in cui fu realizzata la biblioteca, e contiene le tombe degli uomini illustri della famiglia dei Medici. Completa il complesso di S. Lorenzo la cinquecentesca *Cappella dei Principi*.

La biblioteca si affaccia, con il lato di accesso, sui due chiostri del convento e non possiede una facciata principale sul fronte-strada.

2. DESCRIZIONE DEL SOGGETTO**La storia del progetto**

La realizzazione della biblioteca, voluta da papa Clemente VII, membro della famiglia dei Medici, fu suddivisa in due periodi. La sala di lettura è precedente a quella del vestibolo: la famosa scala, infatti, non era stata ancora costruita nel 1534, anno in cui Michelangelo si trasferì a Roma. Solo nel 1558, a seguito dell'insistenza di Cosimo I, l'artista si occupò della sua realizzazione. Scrivendo all'architetto e storico Giorgio Vasari, consulente dei Medici, gli spiegò l'idea originaria del progetto (*"mi torna bene nella mente come un sogno una certa scala"*), ma lo lasciò libero di studiarne i particolari.

L'opera fu eseguita forse dal Vasari, forse da Bartolomeo Ammannati, secondo le prescrizioni di Michelangelo, se si eccettua il materiale utilizzato per i gradini, che Michelangelo avrebbe voluto realizzare in legno.

3. ANALISI DEGLI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO VISUALE

L'interno

L'edificio si sviluppa simmetricamente lungo un asse longitudinale. Lo stesso percorso del visitatore, che dal vestibolo accede al lungo vano di lettura, rafforza il senso di longitudinalità dell'edificio. Questo, dunque, è composto dalla sequenza di due vani. In entrambi prevalgono le linee, determinate da lesene disposte in sequenza, che si stagliano scure su fondo bianco; queste non tolgono, però, importanza alle superfici piane dei muri. Prevale un senso di ritmo ordinato.

L'effetto di insieme non è nuovo nelle opere di Michelangelo: è evidente la bicromia determinata dalle lesene grigie della pietra su fondo bianco, ma valorizzata dal pavimento a colori caldi, che bene si intonano con i banchi in noce e con il soffitto a cassettoni, anch'esso in legno.

L'effetto di insieme è comunque di grande luminosità nella sala di lettura, determinata dalla serie di finestre ai lati, e di penombra, senz'altro voluta, nell'atrio, detto *'il ricetto'* (figg. 2 e 3).



L'AUTORE

L'opera di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) interessò campi differenti: egli amava definirsi scultore, ma lavorò per anni anche a grandi cicli pittorici, come la volta e la parete di fondo della *Cappella Sistina*. Realizzò importanti opere di architettura a Roma e a Firenze: suoi sono, nella capitale, la sistemazione della *Piazza del Campidoglio*, con gli edifici adiacenti, e i progetti per la *Basilica di San Pietro* con la cupola. A Firenze si impegnò per i progetti della facciata di San Lorenzo, mai realizzata, per la *Sacrestia Nuova* e per la *Biblioteca*.

Suoi furono anche i pregevoli progetti per la realizzazione della *Fortezza da Basso*.

La sua architettura segue le regole progettuali e costruttive del classicismo rinascimentale, cui apportò elementi originali, riconoscibili nell'uso rinnovato degli ordini architettonici, anticipazione del Manierismo.

4. INDIVIDUAZIONE DEI VALORI ESPRESSIVI

Lo spazio è funzionale alle attività svolte nell'edificio. La simmetria dell'impianto determina un senso complessivo di equilibrio e al tempo stesso di movimento.

Le due sale che compongono l'opera hanno caratteristiche completamente diverse: il *ricetto*, con la scala ripida, con prevalenza verticale e quindi angusto, sembra guidare il visitatore verso un percorso 'sofferto'. Ma al culmine della scala si apre la serena linearità della sala di lettura. Questa è caratterizzata in primo luogo dall'andamento orizzontale. È ampia e luminosa, animata dal ritmo delle finestre e degli aggetti sulle pareti, dal mosso soffitto a cassettoni in legno e dalle linee regolarmente ondulate dei leggi.

Michelangelo ha privilegiato l'interno dell'edificio, in particolare la sala di lettura, dove domina un senso di quiete, mentre all'esterno la costruzione mostra un carattere di austerità.

L'edificio si caratterizza per lo stile architettonico chiaramente rinascimentale, come dimostrano la linearità della composizione, lo spazio prospettico, la ricchezza degli elementi decorativi, la ripresa di motivi classici.

ANALISI DI UN'OPERA DI SCULTURA

1. DATI PRELIMINARI

L'opera è stata realizzata nel 1913; è in bronzo, è alta 110 cm.

È conservata nella *Galleria d'Arte Contemporanea* a Milano.

2. DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Si tratta di un'opera figurativa, in quanto si riconosce il soggetto: una figura umana; tuttavia i particolari sono resi in modo essenziale e appaiono deformati.

Il tema dell'uomo in movimento era particolarmente caro agli artisti futuristi. Questi, infatti, hanno cercato di esprimere sotto forma di sintesi il movimento dell'uomo e delle cose nello spazio, superando la frammentazione delle immagini, che era stata tipica di chi aveva precedentemente tentato di raggiungere tale espressione nel campo dell'arte e della fotografia. Il risultato di questa ricerca è, dunque, l'*evidenziazione dinamica delle forme*, cui viene eliminato ogni carattere di staticità.

Perché "forma unica"? Perché (è lo stesso Boccioni a spiegarlo) questa sostituisce "al vecchio concetto di *divisione* il nuovo concetto di *continuità*". La materia non può essere scissa in tante parti dalle forme definite, ma è la forma a dover essere espressione del moto, compenetrandosi con l'ambiente circostante: è l'identità, voluta da Boccioni, tra "realtà esterna" e "realtà interna".

L'uomo sembra incedere con passo veloce, come se il suo movimento fosse determinato da un unico scatto.

3. LETTURA DELL'IMMAGINE

Il segno dell'artista in quest'opera è evidente e dinamico, sottolineato da una **linea** forte. Nonostante il carattere incisivo, questa conferisce alla figura un carattere fluttuante.

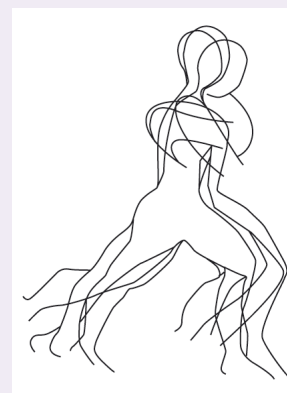
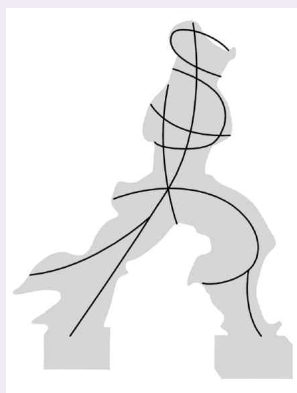
La linea, inoltre, avvolgendo ogni parte della figura, ne disegna i **volumi**, a loro volta nitidi.

Prevalgono gli andamenti curvilinei: li scorgiamo, oltre che nella linea stessa, nelle superfici, levigate e ondegianti, che accolgono un evidente chiaroscuro.

La **luce**, diretta verso le superfici ricurve, calibra il movimento, rincorrendo le parti in cui è suddivisa la scultura. È proprio il *movimento* a definire lo **spazio**, che si misura nell'apertura del passo e nell'ondeggiare della figura.

La **composizione** è impostata su *linee oblique ideali*, calibrate in modo da suggerire rimandi tra le zone del corpo.

UMBERTO BOCCIONI,
FORME UNICHE NELLA CONTINUITÀ DELLO SPAZIO



L'AUTORE

Umberto Boccioni (Reggio Calabria 1882 - Verona 1916) è considerato l'esponente più autorevole del Futurismo italiano.

Dopo la sua formazione pittorica a Reggio Calabria, si trasferì nel 1901 a Roma, dove frequentò lo studio di Giacomo Balla; quindi, dopo una serie di viaggi a Parigi, in Russia, a Venezia, nel 1907 si trasferì a Milano. Prima che al Futurismo, aderì alla corrente divisionista, di cui accettava la scomposizione del colore, nonché la carica simbolica e il valore psicologico che questo movimento dava al colore stesso.

Fu scrittore – i suoi testi teorici sono utilissimi per capire il Futurismo – e, accanto alla pittura, si dedicò con assiduità anche alla scultura. Le due attività vanno, anzi, lette insieme, perché sono complementari.

Dalla scomposizione del colore a quella della forma il passo è breve: la sua ricerca, però, non si orientò mai verso una scomposizione di tipo cubista, volta ad analizzare la complessità del rapporto tra oggetto e spazio, ma fu finalizzata a comprendere le potenzialità di movimento insite in ogni oggetto.

4. INDIVIDUAZIONE DEI VALORI ESPRESSIVI

L'opera è suddivisa in 'parti', unite tra loro con tratti apparentemente sommari, ma in realtà ben definiti e nitidi. Boccioni non vuole rappresentare uno stato d'animo: nella figura che cammina non scorgiamo gesti definiti, né tanto meno sguardi.

Ciò che interessa all'autore è, invece, soprattutto la *relazione tra le parti*, lo *studio compositivo nel suo insieme*. Osservando la scultura, si percepiscono zone aperte, "vuoti", intervallati da zone in evidenza, rese mediante aspri riflessi della luce.

La luce, dunque, diviene uno strumento di esaltazione del movimento, che imprime all'insieme un sensibile senso di rotazione. Boccioni trasforma il corpo umano mediante la sua stessa azione, la *corsa*: in questo modo ottiene una *sintesi tra massa e movimento*, dando quasi forma ad elementi direzionali, come se i muscoli fossero tesi a suggerire il senso dell'incedere del corpo.

La scultura è, dunque, per gli artisti futuristi un mezzo espressivo efficace; essa, infatti, può far risaltare il valore della terza dimensione (la profondità) nell'evidenziare il carattere dinamico del soggetto. Boccioni libera definitivamente la scultura dal ruolo di esaltazione monumentale, assunto in molta produzione ottocentesca, che la vincolava a forme stilistiche di stampo accademico e ad un carattere di aulica staticità.

I Futuristi ritenevano anzi che le loro opere potessero essere destinate al grande pubblico: per gli artisti d'avanguardia l'arte nuova doveva 'educare' il gusto estetico e il pensiero di tutti.



LA LETTURA ICONOLOGICA DI UN'OPERA D'ARTE: GLI AFFRESCHI IN PALAZZO SCHIFANOIA A FERRARA

Premessa: che cos'è l'iconologia

Il termine **iconologia** è legato agli studi dello storico e critico d'arte tedesco Erwin Panofsky (1892-1968), che per primo ha operato una distinzione tra *iconografia*, intesa come classificazione delle immagini, e *iconologia*, lo studio dei significati connessi alle immagini, cioè la loro interpretazione. Egli cercò di superare l'approccio strettamente stilistico e formalistico dell'analisi dell'opera d'arte, ovvero legato alla sola analisi degli elementi espressivi esteriori, proprio della cultura storicistica dell'epoca.

Partendo dagli studi di Aby Warburg e di Fritz Saxl sul Rinascimento, Panofsky avviò un metodo di ricerca che intendeva considerare tutti i fattori che concorrono nella definizione dell'opera: accanto ai dati stilistici e a quelli legati all'organizzazione

visiva, egli ha considerato strumento di lettura gli aspetti tecnici, letterari, simbolici, culturali, sociali, religiosi di un'opera d'arte.

L'**approccio iconologico** implica un'analisi sistematica e metodologicamente fondata dell'opera d'arte, sorretta dalla ricerca e dal confronto delle fonti.

Per Panofsky l'opera può avere un valore strettamente espressivo-emozionale, ma può anche essere portatrice di significati religiosi o nascondere un progetto politico-ideologico.

Panofsky affermò, in questo senso, l'importanza di inserire il prodotto artistico all'interno di un più ampio contesto culturale, comune ad altre opere, al fine di chiarirne le radici tematiche e figurative comuni o evidenziarne gli elementi di originalità, o ancora per mettere in luce i significati che non sono consapevolmente espressi dall'autore, ma che sono intrinsecamente collegati alle immagini.

Nel 1912, **Aby Warburg** (1866-1929) elaborò la prima analisi sistematica del complesso pittorico di Palazzo Schifanoia.

Egli partiva dal presupposto che qualsiasi rappresentazione artistica non può essere letta solo esteticamente, ma va intesa, in primo luogo, nei suoi significati simbolici. Fondò, quindi, la sua ricerca sull'individuazione degli elementi figurativi che potevano essere considerati come "veicoli di idee".

Warburg seppe trovare la chiave di interpretazione del ciclo nelle enigmatiche figure dei **Decani**, presenti nei dipinti di Palazzo Schifanoia. Si tratta di figure appartenenti alla tradizione orientale (persiana, indiana ed egizia) e corrispondono alle divinità che presiedono ad ognuna delle 36 decadi in cui è suddiviso l'anno solare, influenzando i temperamenti umani e gli avvenimenti della sfera terrena.

Introdotte nel sistema greco nel I secolo a.C., queste figure divine furono associate agli dei dell'Olimpo, ai quali erano completamente estranee. Tale sistema astrologico venne rielaborato dall'arabo Albusamar nel IX secolo, quindi successivamente tradotto in latino da Pietro d'Abano alla fine del XIII secolo.

Il ciclo pittorico di Palazzo Schifanoia rappresenta, dunque, un sistema complesso, che vede la convergenza, sotto un principio simbolico unificante, di dottrine e tradizioni diverse (ebraica, cristiana, islamica e classico-pagana).

Molti prodotti dell'arte rinascimentale testimoniano, d'altronde, lo stretto rapporto tra Oriente e Occidente, espresso in misteriose simbologie accessibili solo in chiave colta ed esoterica, ed esprimono la commistione tra elementi sacri cristiani e simbologie pagane.

Francesco Del Cossa, Decano, fanciullo del mese di marzo.



Il soggetto dell'opera

La struttura degli affreschi di **Francesco del Cossa** segue un preciso svolgimento narrativo. Si tratta di una grande *allegoria del buongoverno* della signoria degli Estensi, redatta secondo un rigoroso programma iconologico da Pellegrino Prisciano, diplomatico, astrologo e storiografo di corte.

Lo scopo era quello di magnificare ed esaltare la figura del Principe, le cui funzioni e le cui attività, rappresentate nella fascia inferiore, sono, volta per volta, poste sotto la tutela di una divinità. Si possono così vedere l'investitura di Borso d'Este da parte del pontefice, la sua benevolenza verso i sudditi, l'amministrazione della giustizia, l'accoglienza di ambasciatori, giostre e festeggiamenti, con l'esibizione delle insegne ducali.

Il principe, circondato da dignitari, è riconoscibile per gli abiti sontuosamente dorati e per il cavallo bianco.

Le scene si svolgono sullo sfondo di paesaggi urbani dalle nitide architetture rinascimentali, con paesaggi rurali in cui si succedono le attività agrico-

le legate ai mesi dell'anno, espressione di efficienza produttiva e di prosperità.

Il ciclo di affreschi componeva un **grande calendario**, suddiviso in 12 comparti (12 sono i mesi dell'anno e i segni dello zodiaco).

Ogni comparto è a sua volta suddiviso orizzontalmente in tre fasce (vedi pag. 15), corrispondenti a diversi livelli di lettura:

1. Dio pagano

La fascia superiore corrisponde al *mondo delle idee*; vi è il trionfo del dio pagano preposto al mese.

2. Astrum

Al centro è raffigurato il *mondo astrale*; attorno al segno astrologico sono disposte tre figure, i Decani, che presiedono ciascuno a dieci giorni.

3. Scene di corte

Nella fascia inferiore è raffigurato il *mondo terreno*: scene di corte, con protagonista il duca Borso d'Este, intento nelle sue occupazioni quotidiane.

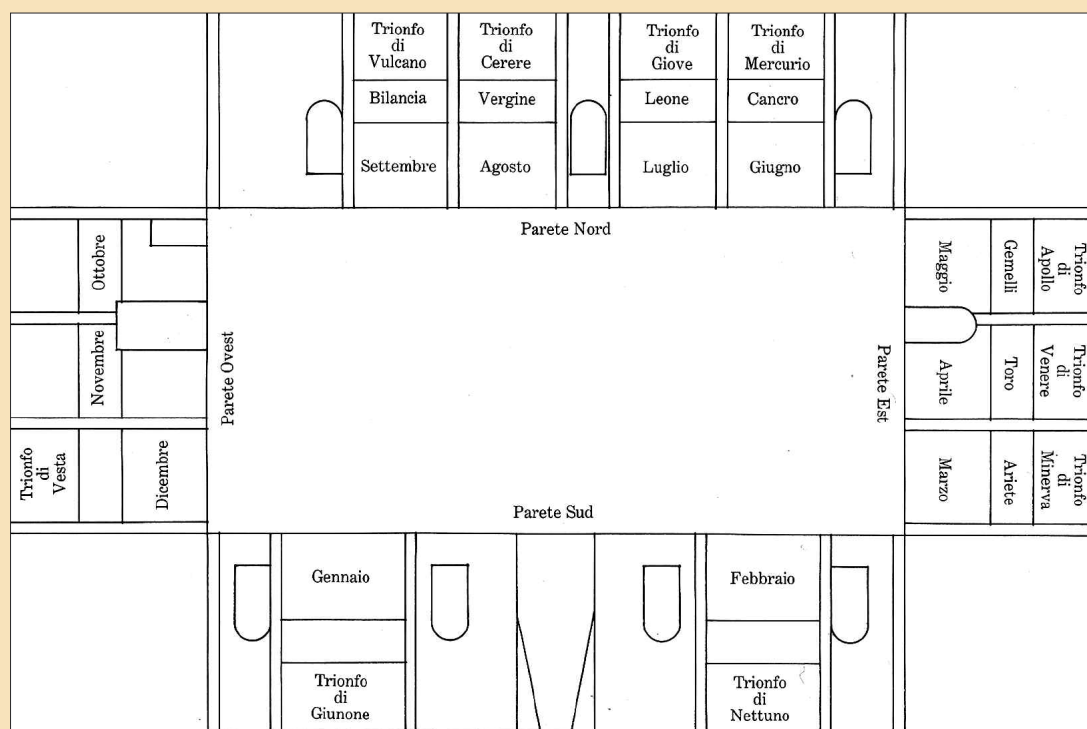
LA SALA DEI MESI

Il ciclo raffigurato nella sala dei Mesi in *Palazzo Schifanoia* a Ferrara è stato realizzato, su commissione di Borso d'Este, tra il 1470 e il 1490.

Si tratta di uno dei più estesi cicli pittorici profani del Rinascimento: nella sala, che ha dimensioni di 24,60 x 11,40 m per 7,50 m di altezza, la superficie dipinta rivestiva complessivamente 540 metri quadrati.

Già nella prima metà del Settecento una parte significativa era andata perduta, a causa delle cattive condizioni di conservazione dell'edificio; verso la fine del secolo, gli affreschi erano scomparsi sotto uno strato di intonaco. La loro riscoperta e il loro recupero avvennero a partire dal 1821.

Oggi sono visibili soltanto 7 dei 12 scomparti originari, corrispondenti ai mesi da marzo a settembre, che si sviluppano lungo le pareti est e nord.



Palazzo Schifanoia è l'unico tentativo conosciuto di raffigurare simbolicamente il mondo in termini così chiari e programmatici.

Il percorso verticale porta dal mondo terreno a quello celeste, cioè dal mondo degli eventi, dello spazio e del tempo, alla rappresentazione dell'Idea originaria. Secondo il pensiero platonico, ad ogni cosa reale corrisponde l'Idea, attraverso la quale l'uomo può trovare la salvezza.

L'*astrum* rappresenta l'anima guida del mondo terreno, ne regola gli eventi, fungendo, così, da elemento di mediazione tra le due sfere. Ecco perché le prime due fasce contengono elementi strettamente simbolici, mentre quella inferiore presenta unicamente figure descritte realisticamente.

Gli dei sono portati su carri trionfali (secondo un'immagine presa dallo scritto *Trionfi* del Petrarca) e sono circondati da scene che illustrano le attività che ricevono protezione dall'influsso celeste.

I Decani rappresentano i vari aspetti dell'*astrum* e, perciò, le diverse modalità con cui questo influisce sul mondo terreno.

Aprile, trionfo di Venere

Venere è portata lungo un fiume su un carro trainato da cigni; Marte-guerriero è inginocchiato ai suoi piedi. L'immagine ricorda i cicli cavallereschi nordici; simboleggia il ruolo dell'amore nel reprimere

la violenza e gli impulsi irrazionali e, nello stesso tempo, allude alla situazione di pace interna garantita dalla signoria estense.

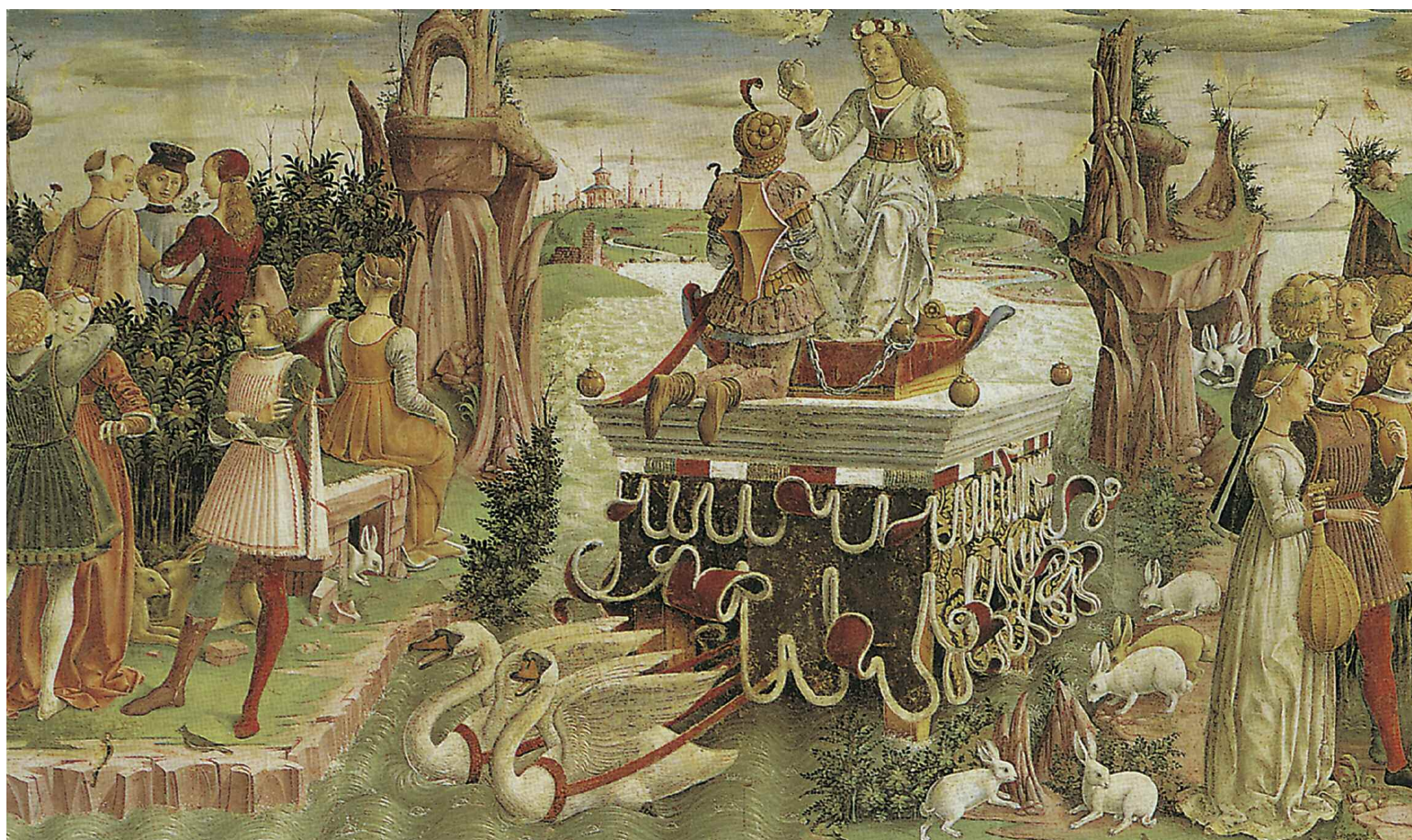
Sullo sfondo, in alto a destra, sono raffigurate le tre Grazie, su modello del gruppo scultoreo ellenistico conservato nella libreria Piccolomini, nella cattedrale di Siena. Rappresentano la circolarità perfetta e la tripartizione del beneficio (beneficio dato, ricevuto e restituito). Ad esse fanno da contrappunto, sulla sinistra, tre giovani danzanti. Tutto è ambientato in un giardino d'amore tra musica e danza, in cui gli alberi di melograno sono simboli di fertilità. Il toro è un segno afrodisiaco e lunare e questo carattere è sottolineato dalla presenza dei conigli.

Nel riquadro centrale, il primo decano è rappresentato dalle due figure di donna e bambino. Esprimono il principio dell'*educare*, del portare alla luce ciò che esiste solo in potenza (come nel significato etimologico del termine latino *e-ducere*).

Il secondo decano è un uomo con turbante e una chiave in mano e rappresenta la trasformazione di una divinità orientale. La chiave è simbolo di svelamento e la figura indica il cambiamento che accompagna la stagione primaverile.

Il terzo decano è un essere ferino che impugna un drago alato. Le figure ermetiche esprimono una componente di follia, rimandano al vaticinio, attraverso cui il dio si esprime, in un linguaggio che supera la ragione.

Mese di Aprile, particolare della fascia superiore.



Francesco del Cossa, Mese di Aprile.



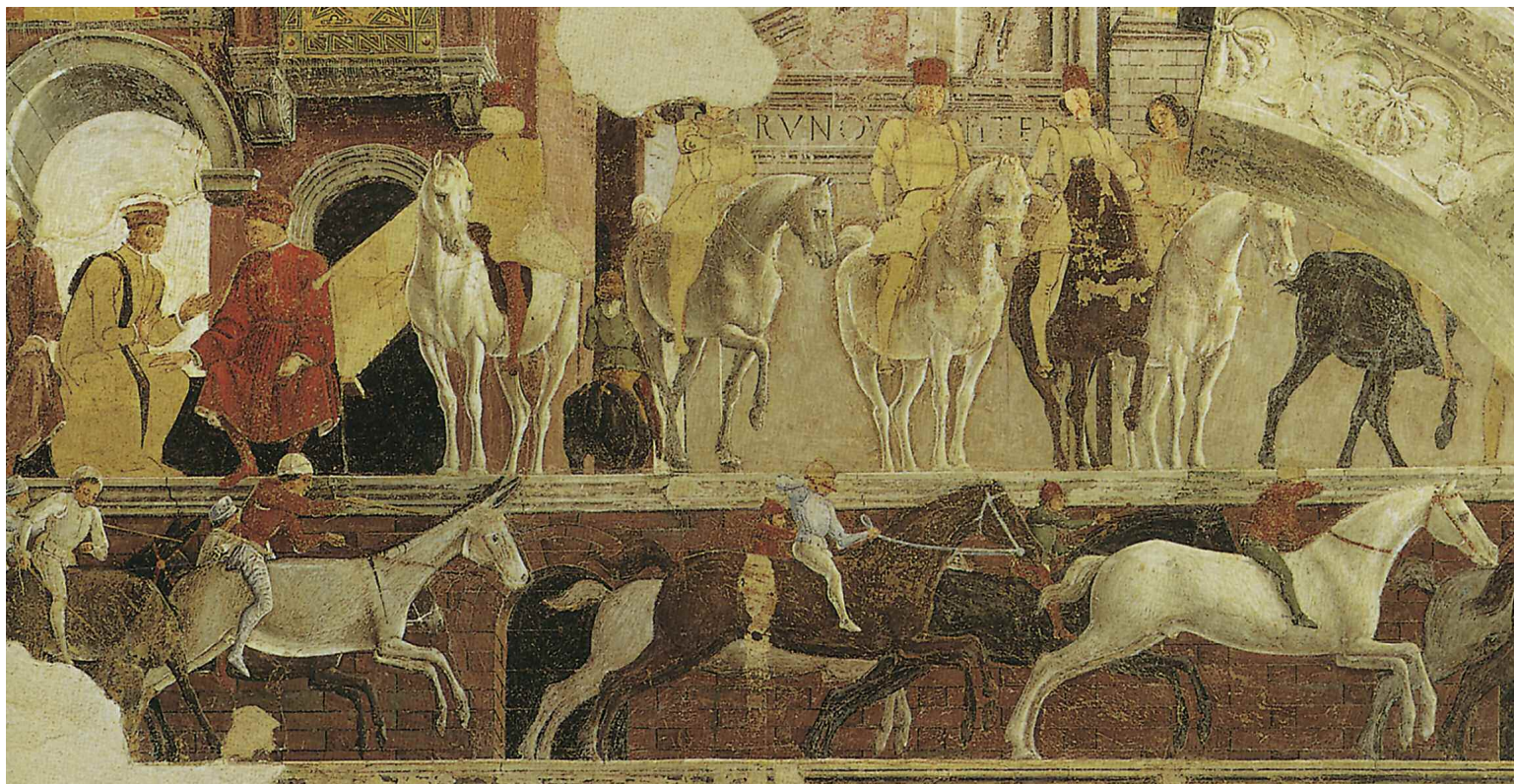


Fig. 1. Mese di Aprile, particolare della fascia inferiore.

1

Nella fascia inferiore il principe è rappresentato in atteggiamento di liberalità, mentre dona una moneta al buffone di corte Scoccola (*fig. 2*). L'artista si sofferma su particolari che illustrano il raffinato mondo di corte: un mondo ancora tardo gotico, con continui rimandi al classico, carico di simbolismi propri della cultura umanistica.

La presenza di ruderi, esprime la caducità e la vanità delle cose terrene; nella loro armoniosa e classica architettura assumono, però, anche un significato di rinascita.

I comparti relativi ai vari mesi sono inseriti tra finti pilastri, che simulano un loggiato aperto verso l'esterno (verso la città e il paesaggio ad essa circostante). Tale soluzione conferisce un carattere unitario ed uno sviluppo compositivo coerente all'insieme, definendo, nello stesso tempo, uno spazio illusorio.

Come nella tradizione artistica ferrarese, i pae-

saggi si basano su una attenta e realistica descrizione dell'ambiente naturale, con dettagli descrittivi delle attività e delle abitazioni contadine, delle varie colture, delle architetture.

Nella fascia superiore, rappresentazione del mondo divino, si trovano talvolta elementi fantastici o surreali, scorci in lontananza di città immaginate, dirupi rocciosi dai profili aspri e taglienti.

Nella fascia che descrive il mondo terreno sono riconoscibili, invece, rappresentazioni di spazi urbani ideali, di impianto classico. Significativa, a questo proposito, è la presenza, nel *Trionfo di Minerva* del mese di Marzo, di Leon Battista Alberti, intento a dialogare con dotti dell'Università di Ferrara.

I fondali dipinti appaiono come sfondi di scenografia ed esprimono una concezione della città come luogo teatrale.

Fig. 2. Mese di Aprile, particolare della fascia inferiore.

2



ORDINI ARCHITETTONICI

"Inizieremo con gli ordini architettonici, quali elementi che attengono maggiormente al gusto artistico e quale conoscenza indispensabile per acquisire i criteri in base ai quali viene giudicata in linee generali la bellezza esteriore degli edifici. Del resto codesta conoscenza ci permetterà, in seguito, di comprendere il rapporto fondamentale che si deve stabilire tra gli interni e gli esterni di un edificio, nonché il modo di conciliare codesti due rami dell'arte con la costruzione; queste tre parti costituiscono l'Architettura propriamente detta."

(Diderot e D'Alambert)

Nell'architettura classica l'**ordine architettonico** è il sistema di norme destinate a regolare la composizione, in un sistema organico, di elementi architettonici; riguarda pertanto la disposizione degli elementi fondamentali di un organismo architettonico secondo precise norme stilistiche e proporzionali.

Il concetto di ordine nacque con la civiltà greca nel periodo che va dal VI al III secolo a.C., dal momento in cui si pose l'esigenza di dare fondamento razionale all'architettura, determinando e misurando lo spazio attraverso l'uso di elementi codificati e ripetibili.

Partendo dal sistema costruttivo di tipo trilitico utilizzato per la comune realizzazione degli edifici, la volontà di fissare nella pietra ciò che era già stato sperimentato nelle costruzioni in legno trovò una prima applicazione nell'edificazione dei templi.

Le corrispondenze tra elementi lignei e lapidei sono spesso riscontrabili nelle singole parti che compongono l'organismo architettonico: le scanalature della colonna ricordano le venature del legno, il collarino rappresenta la cerchiatura fatta alla testa della trave con una fascetta di bronzo per infiggere il palo nel terreno, l'abaco la tavola posta tra l'elemento verticale ed orizzontale, l'echino i sacchi di iuta pieni di sabbia che venivano posti sotto l'abaco per poggiare l'architrave lentamente, senza movimenti bruschi.

Alla base della formalizzazione degli ordini c'era la ricerca dell'armonia e delle proporzioni delle parti, che si concretizzò con la scelta e la ripetizione di un modulo (generalmente il raggio di una colonna misurato all'altezza dell'entasi).

Il **modulo** è l'unità di misura che si assume per fissare criteri di proporzionalità.

La più antica codifica degli ordini architettonici a noi pervenuta è opera del romano Vitruvio che, nel suo trattato *De architectura* (I secolo a.C.), codificò cinque ordini architettonici, distinguendoli in tre principali (dorico, ionico e corinzio) e due secondari (composito e tuscanico).

Il trattato, giunto fino a noi attraverso traduzioni medievali prive di illustrazioni, durante il Rinascimento venne studiato ed interpretato da numerosi trattatisti, i quali a loro volta fornirono versioni differenti basandosi sull'osservazione delle rovine romane.

Nell'architettura romana antica è frequente trovare elementi di ordini diversi composti secondo un uso iniziato in epoca ellenistica. Gli ordini architettonici impiegati secondo questa logica finirono così per rivestire una funzione prettamente decorativa più che portante.

In epoca medievale si assistette alla quasi totale dissoluzione della normativa architettonica classica, mentre durante il Rinascimento l'esigenza di un inquadramento razionalmente comprensibile dello spazio e delle superfici fece rinascere l'interesse per gli ordini architettonici.

In particolare nel Cinquecento la morfologia degli ordini classici venne ricostruita dai trattatisti e codificata in canoni che definirono i cinque ordini in base a rapporti dimensionali proporzionali al diametro di base della colonna.

Il Neoclassicismo si esprime con il ritorno ad una rigorosa applicazione degli ordini classici, mentre durante l'Ottocento l'impiego degli ordini classici, pesantemente condizionato dagli insegnamenti accademici, finì per diventare un puro esercizio formale.

ELEMENTI COMPONENTI L'ORDINE ARCHITETTONICO

La TRABEAZIONE è la parte portata immediatamente sovrastante le colonne e posta orizzontalmente su di esse.

E' composta da:

- La *cornice* è il bordo o coronamento modanato della trabeazione.
- Il *fregio* è la parte della trabeazione situata sopra l'architrave e decorata con bassorilievi.
- L'*architrave* è l'elemento architettonico costituito da un corpo parallelepipedo disposto orizzontalmente e retto da piedritti.

La COLONNA è un elemento architettonico di sostegno a sezione circolare variabile.

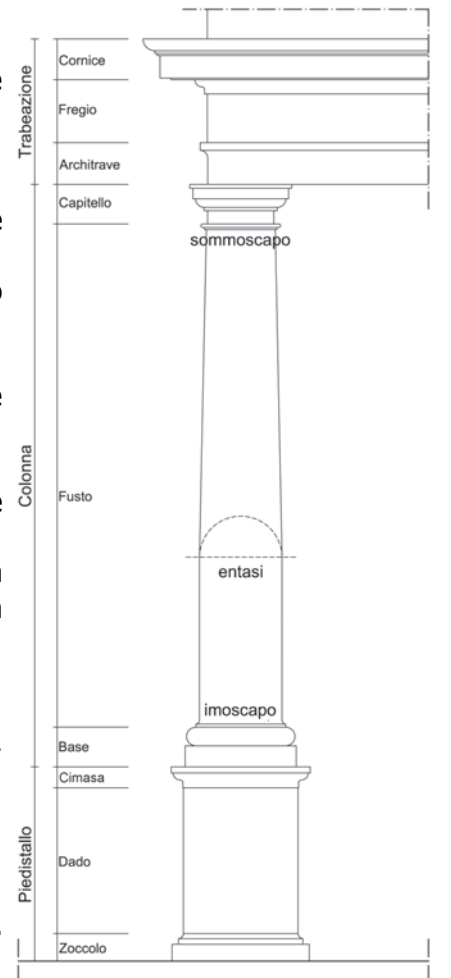
E' composta da:

- Il *capitello* è l'elemento architettonico che conclude superiormente la colonna e costituisce il raccordo tra la medesima e la trabeazione.
- Il *fusto* è la parte sostanziale della colonna, costituita da una struttura verticale a sezione circolare variabile, scanalata o no, in genere formata da vari blocchi (rocchi) sovrapposti.
- La *base* è la parte inferiore della colonna.

Il PIEDISTALLO, mancante nell'ordine classico, è il basamento della colonna.

E' composto da:

- La *cimasa* è la parte superiore modanata del piedistallo.
- Il *dado* è la parte intermedia, liscia, del piedistallo.
- Lo *zoccolo* è l'elemento architettonico d'appoggio del piedistallo.



PROPORZIONAMENTO DEGLI ORDINI ARCHITETTONICI

Secondo Vignola, nota l'altezza totale di un ordine architettonico, il piedistallo dovrebbe essere un terzo dell'altezza della colonna e la trabeazione un quarto.

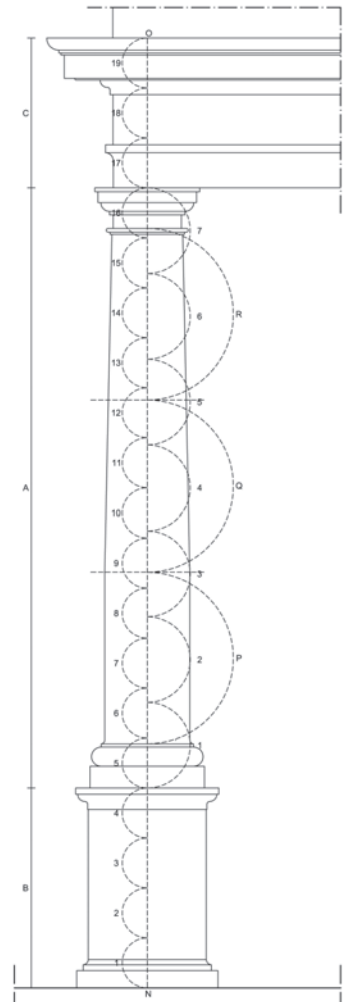
Per ottenere queste dimensioni bisogna dividere l'altezza data NO in diciannove parti uguali, quattro delle quali sono destinate al piedistallo B, dodici alla colonna A e tre alla trabeazione C.

Definita in tal modo l'altezza della colonna, è possibile ricavare la dimensione del suo raggio nell'entasi a seconda dell'ordine architettonico di appartenenza.

Il diametro della colonna (doppio modulo) corrisponde a quello delle circonferenze ottenute suddividendo l'altezza della colonna in sette parti uguali (nell'esempio) nell'ordine tuscanico, in otto parti uguali nell'ordine dorico, in nove parti uguali nell'ordine ionico ed in dieci parti uguali negli ordini corinzio e composito, secondo una regola proporzionale consolidata.

Le tre semicirconferenze P, Q, R, suddividono l'altezza del fusto in tre terzi; quello in basso è il terzo inferiore e posiziona l'entasi della colonna, i due in alto rappresentano rispettivamente il terzo medio ed il terzo superiore.

Infine il sommoscapo (sezione superiore della colonna) deve avere un diametro pari ai cinque sesti dell'imoscapo (sezione inferiore della colonna).



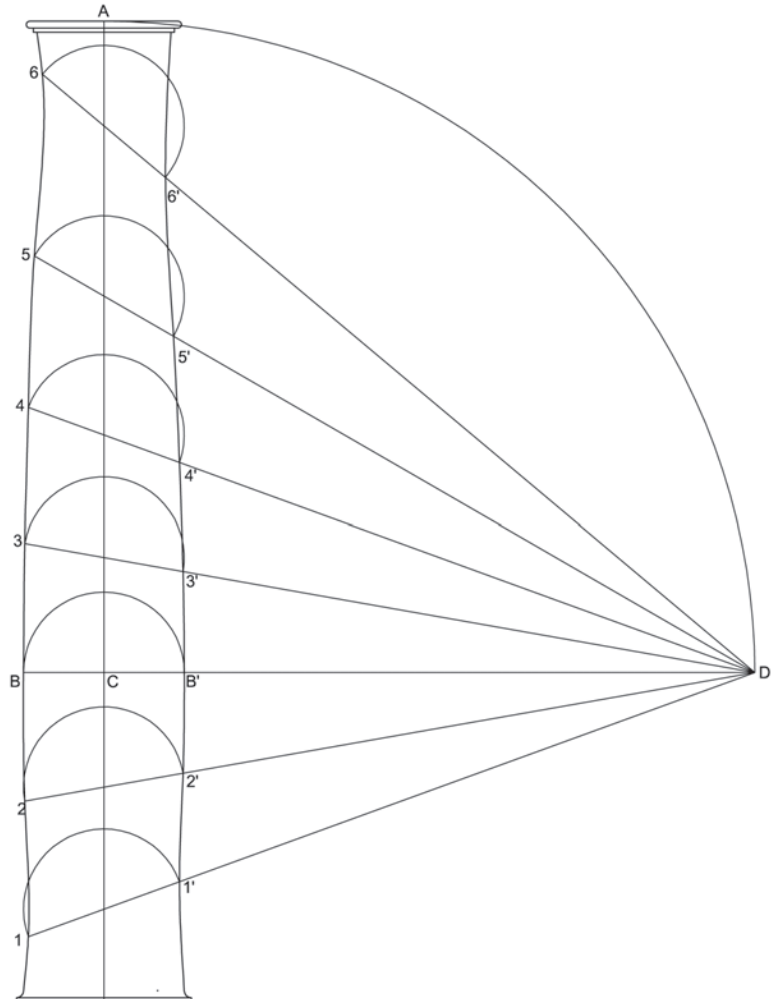
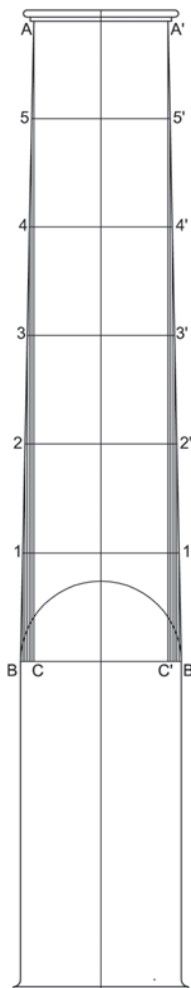
ENTASI DEL FUSTO DELLA COLONNA

L'**entasi** è il rigonfiamento del fusto della colonna. Generalmente si trova ad un terzo della sua altezza ed ha lo scopo di correggere l'errore ottico che porta a percepire da lontano un assottigliamento verso la metà della colonna.

Esistono due differenti metodi grafici per ottenere due diversi tipi di entasi: il primo viene destinato a colonne tuscaniche e doriche, mentre il secondo viene impiegato per colonne ioniche, corinzie e composite, dal profilo più slanciato.

Nel primo caso (ordini dorico e tuscanico) il terzo inferiore del fusto resta rigorosamente cilindrico e la rastremazione (riduzione della sezione) inizia solo a partire da un terzo dell'altezza del fusto, non tramite due rette convergenti verso le estremità del sommoscapo, ma mediante due curve, appena accennate, il cui filo è ottenuto secondo una particolare costruzione che prevede la proiezione del sommoscapo AA' sul diametro BB', la successiva suddivisione dei segmenti BC e C'B' in un determinato numero di parti uguali e l'analoga suddivisione dell'altezza dei due rimanenti terzi (terzo medio e terzo superiore) del fusto in altrettante porzioni equivalenti. I punti di intersezione delle verticali alzate dai punti individuati sul diametro del fusto al terzo medio con le orizzontali mandate dai punti individuati sull'altezza dei due terzi superiori, congiunti insieme, danno il profilo del fusto.

Nel secondo caso (ordini ionico, corinzio e composito) il punto di larghezza massima della colonna è posto non all'imoscapo, ma ad un terzo del fusto: da qui parte sia la rastremazione naturale verso il sommoscapo, sia una rastremazione inversa verso l'imoscapo della colonna stessa. Il profilo curvo è ottenuto tramite una costruzione che prevede di tracciare la perpendicolare dell'asse del fusto nel suo terzo, individuando poi su di essa, a partire dal punto C di incontro delle due rette, un segmento equivalente ai due terzi (medio e superiore) del fusto. Dal vertice D di tale segmento si fa poi partire un fascio di rette sulle quali, a partire dalla loro intersezione con l'asse verticale, si riporta la dimensione del diametro della colonna nel suo terzo. L'unione dei punti così individuati genera il profilo del fusto della colonna col suo peculiare rigonfiamento, per cui la colonna risulta effettivamente "panciuta" al terzo medio, con un profilo affusolato verso i due estremi.



LE MODANATURE

La **modanatura** è un elemento decorativo architettonico costituito da una fascia sporgente variamente sagomata secondo un profilo geometrico, continuo per tutta la sua lunghezza, con la funzione decorativa di sottolineare la suddivisione in parti dell'oggetto oppure di mediare il passaggio tra due superfici disposte ad angolo. Le modanature possono essere lisce oppure intagliate con decorazioni, prevalentemente vegetali stilizzate, o geometriche.

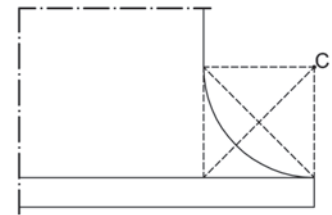
Il *Listello o Filetto* è una modanatura sottile a profilo rettilineo, che media tra una modanatura più sporgente ed una meno sporgente. Presenta una superficie rettilinea verticale ed una orizzontale ed il suo profilo tende generalmente al quadrato.



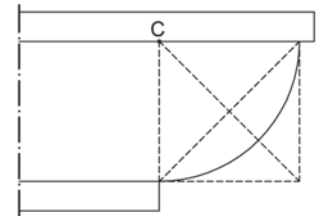
L'*Astragalo o Tondino* è una modanatura sottile a profilo curvilineo semplice (semicerchio convesso).



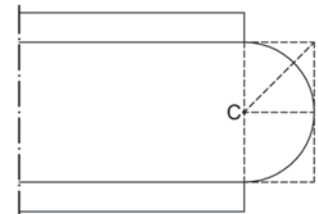
Il *Guscio o Cavetto* è una modanatura concava con sezione a quarto di cerchio.



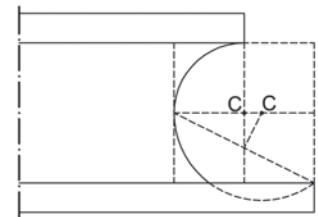
L'*Ovolo dritto o Echino* è una modanatura convessa con sezione a quarto di cerchio.



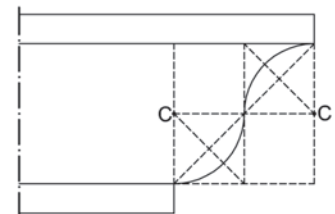
Il *Toro o Bastone* è una modanatura convessa a sezione semicircolare. Ha lo stesso profilo del tondino, ma dimensione maggiore.



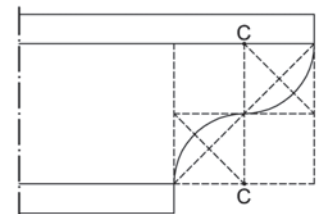
La *Scozia o Trochilo* è una modanatura concava con sezione a semicerchio o tre quarti di cerchio, con una sorta di depressione nel listello inferiore, posta alla base di una colonna come elemento rientrante intermedio tra le due sporgenze dei tori.



La *Gola dritta* è una modanatura con sezione a doppia curva concava in alto e convessa in basso.



La *Gola rovescia* è una modanatura con sezione a doppia curva convessa in alto e concava in basso.



ORDINE DORICO

L'ordine dorico si definì nel Peloponneso e si diffuse in tutta la Grecia continentale e nelle colonie dell'Italia meridionale e della Sicilia.

Subì nel tempo una continua evoluzione stilistica, passando dalle forme più tozze del periodo arcaico a quelle equilibrate del periodo classico raggiungendo forme eleganti nel periodo ellenistico e romano, fino ad ispirare la codificazione dell'ordine tuscanico.

CORNICE: sporgente e priva di dentelli

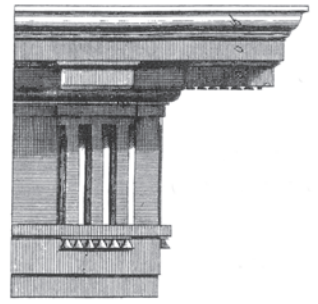
FREGIO: suddiviso in *metope* (lastre marmoree quadrate decorate a bassorilievo) e *triglifi* (lastre marmoree rettangolari con tre scanalature)

ARCHITRAVE: liscio

CAPITELLO: formato da *abaco* (parallelepipedo schiacciato) ed *echino* (forma svasata)

FUSTO: rastremato verso l'alto, ornato da un collarino, percorso da venti scanalature con crinale divisorio tagliato ad angolo vivo. Rapporto entasi-altezza 1:6

BASE: mancante nel modello greco (la colonna poggia direttamente sullo *stilobate*, il basamento dell'edificio), formata da *plinto* e *toro* nel modello romano



ORDINE IONICO

L'ordine ionico si sviluppò principalmente in età arcaica nelle città greche dell'Asia Minore, per poi diffondersi nelle isole, in Grecia, in Magna Grecia e nell'Etruria.

In esso si fondono elementi propri del gusto greco con elementi desunti dalle vicine civiltà orientali.

La sua ricchezza decorativa si contrappone alla severità dell'ordine dorico.

CORNICE: decorata con dentelli

FREGIO: continuo

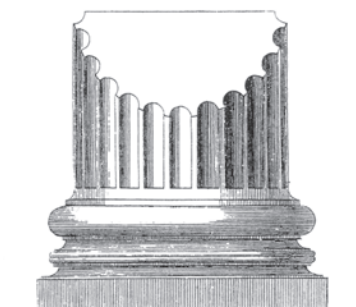
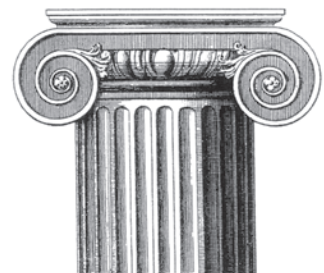
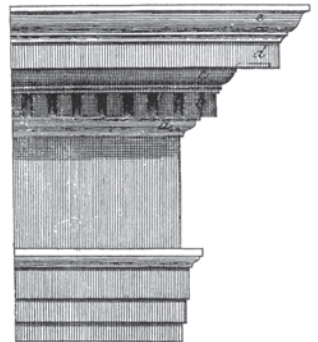
ARCHITRAVE: tripartito e coronato da modanature

CAPITELLO: formato da *abaco* (parallelepipedo schiacciato, molto sottile e spesso decorato), *pulvino* (curvato in due ampie volute) ed *echino* (forma svasata, ornato con decorazioni ovoidali)

FUSTO: doppiamente rastremato, percorso da ventiquattro scanalature con crinale divisorio arrotondato.

Rapporto entasi-altezza 1:7

BASE: Ionica (formata da *plinto*, *doppia scozia* e *toro*) oppure Attica (formata da *plinto*, *toro*, *scozia* e *toro*)



COSTRUZIONE DELLA VOLUTA IONICA SECONDO VIGNOLA

La costruzione si imposta nell'occhio della spirale.

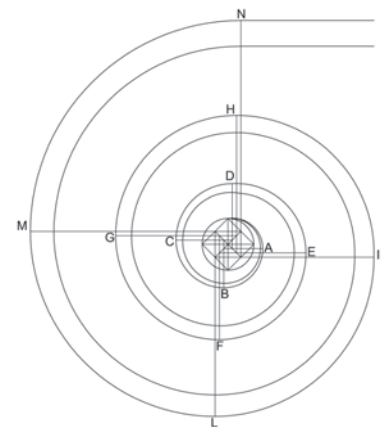
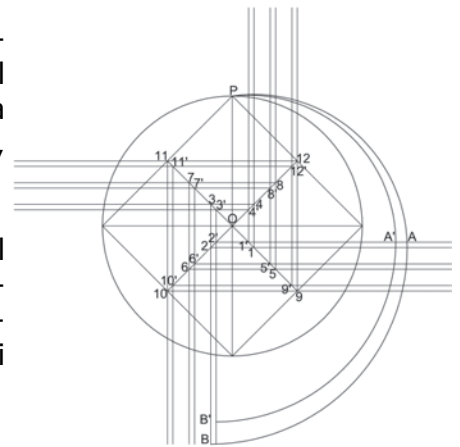
Iniziamo la costruzione tracciando due segmenti uguali perpendicolari, che si intersecano nel loro punto medio O, in cui centriamo il compasso per disegnare una circonferenza di raggio uguale alla metà dei segmenti tracciati. Abbiamo così un punto P sulla circonferenza, estremo di uno dei diametri, da cui partirà la spirale.

I due diametri della circonferenza corrispondono alle diagonali del quadrato inscritto. Dividiamo le sue mediane in sei parti uguali, numerandole in senso orario o antiorario, secondo lo sviluppo desiderato della spirale. Dai punti di divisione tracciamo quattro serie di parallele ai diametri della circonferenza, prolungandole all'esterno.

Con centro nel punto 1 e raggio uguale alla distanza P1 descriviamo l'arco PA, che raccorderemo con il successivo di centro 2 e raggio uguale alla distanza A2 fino al punto B.

Proseguiamo centrando in 3 con raggio B3 fino al punto C e ripetiamo il procedimento fino al punto N, centrando in tutti i punti fino al dodicesimo.

Il profilo interno della voluta si ottiene in maniera analoga, basandosi però sui centri 1', 2', 3'... 12', che si trovano ad un quarto della distanza che intercorre fra i precedenti punti, verso l'interno.



ORDINE CORINZIO

L'ordine corinzio si sviluppò dalla fine del secolo V a.C. e fu poi molto diffuso nell'architettura romana.

Il primo esempio di capitello corinzio risale al secolo IV a.C. nel tempio di Apollo a Bassae. Secondo la tradizione l'inventore fu l'architetto Callimaco, che si ispirò ad un cesto depositato come offerta votiva sulla tomba di una giovane, coperto da una lastra quadrangolare, intorno al quale era cresciuta una pianta di acanto.

CORNICE: decorata con dentelli

FREGIO: continuo costituito da una decorazione vegetale, da *bucrani* (elementi decorativi a testa di bue) e da *patere* (elementi decorativi a forma di scodella)

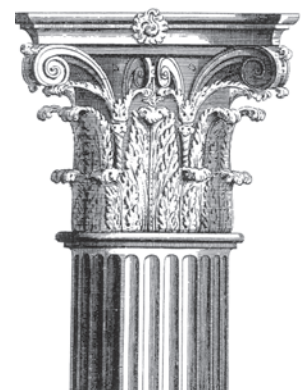
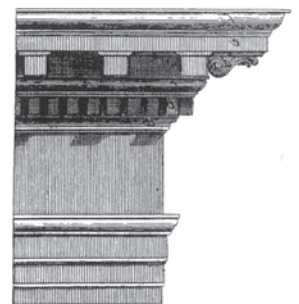
ARCHITRAVE: tripartito e coronato da modanature

CAPITELLO: caratterizzato da foglie stilizzate di *acanto* e *caulicoli* (elementi ornamentali rappresentanti steli arrotondati), sovrastati dall'*abaco* (parallelepipedo schiacciato, talvolta modanato)

FUSTO: doppiamente rastremato, percorso da scanalature con crinale divisorio arrotondato.

Rapporto entasi-altezza 1:8 o 1:9

BASE: Composita: formata da *plinto*, *toro*, *doppia scozia* e *toro*



ORDINE COMPOSITO

L'ordine composito ebbe origine dall'inserzione nel capitello corinzio romano di volute analoghe a quelle dell'ordine ionico.

Quest'ordine tipicamente romano, già presente in età augustea (palestra di Pompei), fu largamente utilizzato soprattutto in età flavia e severiana (arco di Tito, terme di Caracalla).

Questo stile architettonico romano, utilizzato per la prima volta nell'Arco di Tito (81 d.C.), risulta da una combinazione dell'ordine ionico e di quello corinzio.

CORNICE: decorata con dentelli

FREGIO: continuo

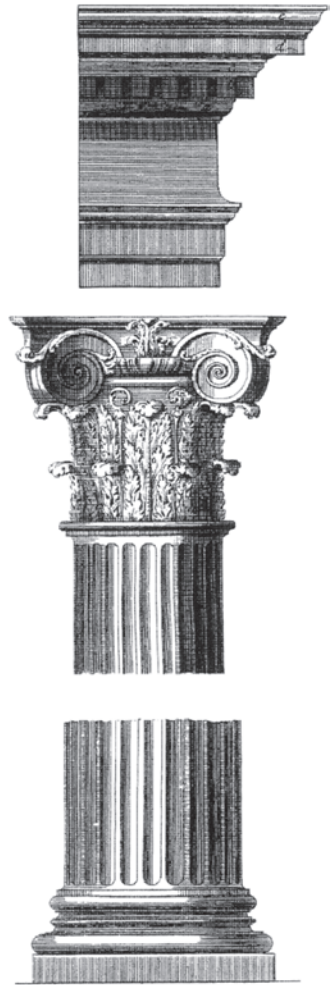
ARCHITRAVE: tripartito e coronato da modanature

CAPITELLO: caratterizzato da foglie stilizzate di *acanto* e *caulicoli* (elementi ornamentali rappresentanti steli arrotondati), sovrastati dal *pulvino* (curvato in due ampie volute) e dall'*abaco* (parallelepipedo schiacciato, talvolta modanato)

FUSTO: doppiamente rastremato, percorso da scanalature con crinale divisorio arrotondato.

Rapporto entasi altezza 1:8 o 1:9

BASE: Composita: formata da *plinto*, *toro*, *doppia scozia* e *toro*



ORDINE TUSCANICO

L'ordine tuscanico si definì in ambiente etrusco ed italico (Paestum, tumulo della Cucumella a Vulci) come variante locale dell'ordine dorico.

Venne impiegato anche nell'architettura romana e fu poi ripreso ed elaborato in età rinascimentale, soprattutto dal Cinquecento in poi.

CORNICE: sporgente e priva di dentelli

FREGIO: suddiviso in *metope* (decorazione a bassorilievo) e *triglifi* (con tre scanalature)

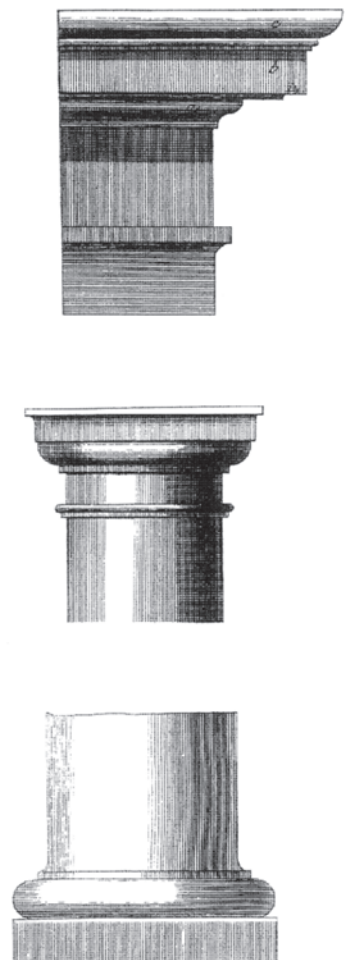
ARCHITRAVE: liscio

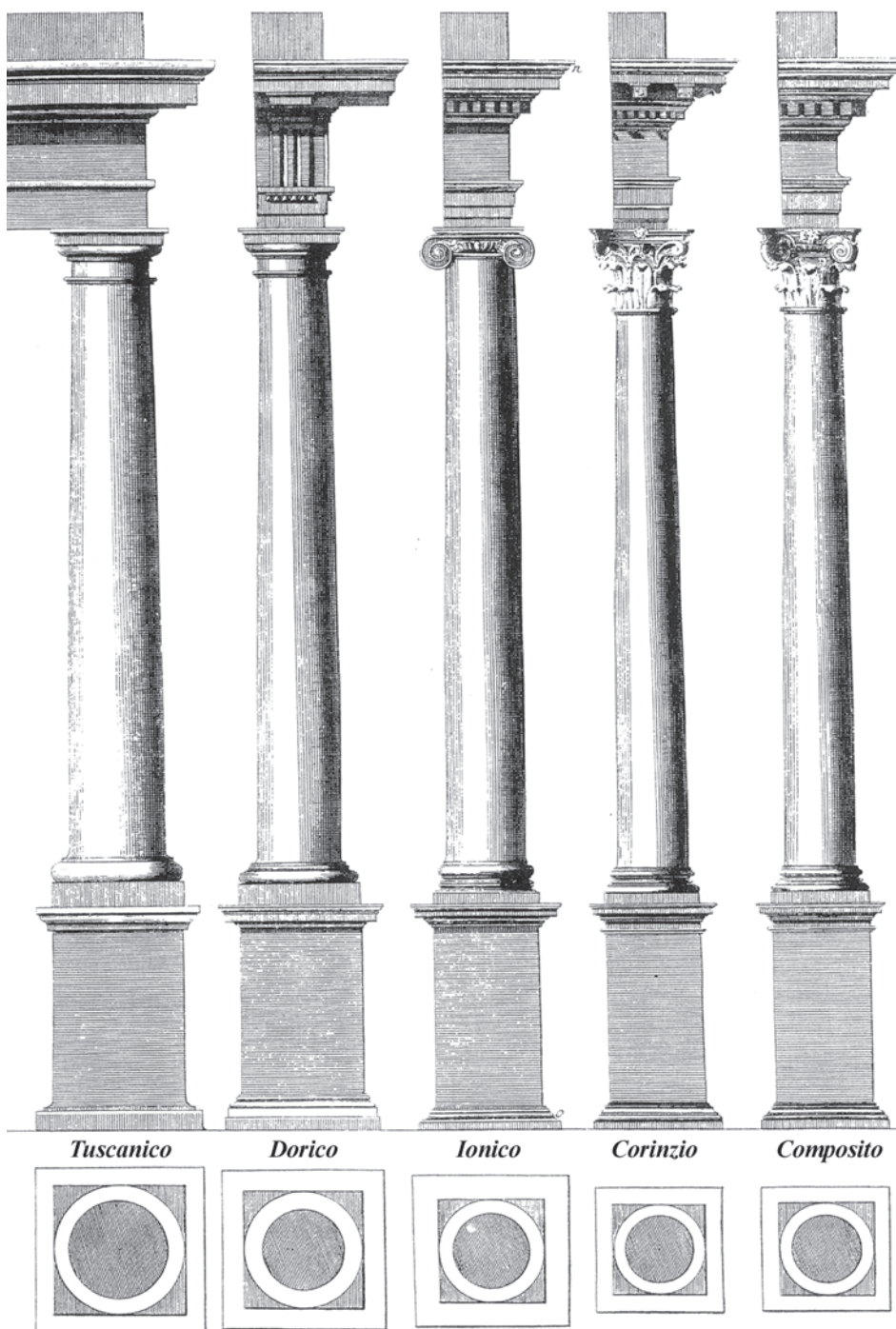
CAPITELLO: formato da *abaco* (parallelepipedo schiacciato) ed *echino* (forma svasata)

FUSTO: rastremato verso l'alto, percorso da venti scanalature con crinale divisorio tagliato ad angolo vivo, oppure liscio.

Rapporto entasi-altezza 1:6

BASE: Tuscanica: formata da *plinto* e *toro*





"Codesta Tavola raffigura i cinque ordini architettonici dei quali il dorico, lo ionico e il corinzio sono greci, mentre gli altri due sono romani.

I cinque ordini sono qui uniformati alla medesima altezza, affinché si possano distinguere mediante la loro diversa grossezza, su un'alzata comune, le loro diverse caratteristiche; poiché bisogna sapere che l'ordine toscano, conosciuto anche con il nome di ordine rustico, deve avere un diametro che sia la settima parte della sua altezza, base e capitello compresi.

Il dorico, conosciuto con il nome di ordine solido, l'ottava parte. Lo ionico, considerato ordine medio, la nona parte. Il corinzio e il composito, chiamati ordini delicati, la decima parte.

Vitruvio ha rifiutato a quest'ultimo la denominazione di ordine per via della corrispondenza dei rapporti con il corinzio, sostenendo giustamente che non sono gli ornamenti a determinare l'ordine, bensì la differenza del rapporto tra la loro grossezza e la loro altezza.

I cinque ordini sono conformi alle misure stabilite dal Vignola, uno dei dieci commentatori di Vitruvio e quello generalmente più seguito in Francia. Questo autore conferisce al piedistallo A un terzo dell'altezza dell'ordine B, alla trabeazione C, un quarto di B; egli mantiene la medesima proporzione per tutti e cinque gli ordini.

[...] Il piedistallo A, l'ordine B e la trabeazione C sono, dunque, i tre componenti principali di un ordine architettonico; ma è B che viene chiamato "ordine propriamente detto", comprende la base D, il fusto E ed il capitello F: è proprio quest'ordine che conferisce al piedistallo ed alla trabeazione la loro esatta proporzione."

DIDEROT, D'ALAMBERT
L'Encyclopédie

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *L'Universale Architettura*, Garzanti Libri, Milano 2004
 AA. VV., *Storia dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1976
 ADORNO P., *L'arte italiana*, Volume primo Tomo primo, Edizioni G. D'Anna, Firenze 1994
 BOSSAGLIA R., *Dizionario di terminologia di storia dell'arte*, Edizioni Bignami, Milano 1995
 DE FUSCO R., *Il codice dell'architettura*, Liguori Editore, Napoli 2003
 DIDEROT, D'ALAMBERT, *L'Encyclopédie*, Volume Architettura, Libritalia, 2000
 LUCIE-SMITH E., *Dizionario dei termini d'arte*, Franco Muzio Editore, Padova 1988
 MORASSO E., *Manuale di disegno*, Electa Mondadori, Milano 1991
 MOROLLI G., *Le membra degli ornamenti*, Alinea Editrice, Firenze 1986
www.sapere.it
www.wikipedia.org