

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE LEON BATTISTA ALBERTI

ALBERTIANA

Revue reconnue par le

Centre National de la Recherche Scientifique

et publiée avec le concours des

Centre «Jean Pépin» (C.N.R.S. / É.N.S.) & G.d.R.I.-S.T.A.R.



Volume XVIII - 2015



Leo S. Olschki Editore

tuttavia incentrate sul tema del potere militare. Alla caduta dell'impero, i due architetti prendono strade fra loro assai diverse, e laddove il Percier rifiuta di lavorare per i Borboni restaurati, il Fontaine continua la propria attività espletando incarichi dei governi, diversi e vari, che si susseguiranno fino al 1848. L'apparente opposizione tra le due scelte potrebbe tuttavia suggerire una medesima attitudine nei confronti della pratica professionale, che i due architetti vorrebbero ormai affiancata dal potere politico. Nel che si può intravedere una sorta di prefigurazione (della possibilità stessa d'esistenza) dell'artista *engagé*, che aderisce a un'idea politica per libera scelta, e non in conformità col proprio ruolo ufficiale.

Dalla strategia sul campo di battaglia alla retorica della guerra, i contributi raccolti nel volume qui recensito illustrano ampiamente e approfonditamente l'integrazione dell'arte militare nella cultura architettonica europea fino almeno all'inizio dell'Ottocento, quando la progressiva disciplinarizzazione del sapere si accompagna a un allontanamento dal mondo antico che sul piano non soltanto cronologico, ma ideale appare ormai irreversibile.

Chiudono il volume un utile Indice dei nomi propri (*Index*, pp. 227-232), la serie delle brevi bio-bibliografie degli autori (*Les auteurs*, pp. 233-235) e i *Remerciements* (p. 236).

MARINA LEONI

NICOLA ARICÒ, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia: Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Firenze, Olschki, MMXIII, pp. xiv-225[+13] (con 60 figg. in b/n), tavv. xvi a col. f.t.

Nel settembre del 1547, da Firenze giungeva a Messina lo scultore e architetto Giovannangelo Montorsoli, frate dell'Ordine dei Servi di Maria; chiamato a realizzare la fontana monumentale davanti alla Chiesa maggiore, vi avrebbe soggiornato per dieci anni. In certo modo egli portava con sé il Rinascimento – quella «florentinitas cum scientia» che, attraverso il Brunelleschi, l'Alberti, Michelozzo e Michelangelo, alimentava un patrimonio intellettuale destinato a manifestarsi sin dalla sua prima opera nella città dello Stretto. Alla metà del Cinquecento, Messina è una delle prime città del Mediterraneo: importanti flussi mercantili e culturali transitano nel suo porto. Del resto, verso la fine degli anni Venti del secolo attecchisce in Sicilia l'eterodossia, suscitando significative adesioni al cristianesimo riformato di Lutero, Calvino, Erasmo e Valdés; Messina è uno dei centri che accolgono personaggi intellettualmente e socialmente di rilievo, per esempio dalle potenti famiglie dei Ventimiglia e degli Spatafora, affiliate a quella confraternita degli Azzurri che diffonde allora le idee luterane col recòndito obiettivo di trasformare la città in una sorta di repubblica del vice-regno, dotata di una propria autonomia economica e politica. In tale ambiente operano nascostamente gli accademici della Fucina, che hanno probabilmente

un importante ruolo nel reclutamento di un artista come il Montorsoli, nel quale essi vedono non solo l'intellettuale antipapista, ma anche un possibile, prezioso alleato sulla via della realizzazione della loro utopia, quella di rinnovare l'identità politico-culturale della città peloritana.

Il progetto offre al Montorsoli l'occasione di studiare con occhio sapiente il vasto e disomogeneo «plano di la Majuri ecclesia» destinato ad accoglierne l'opera, mentre l'ipotetica centralità in esso di un piccolo fonte gli ispirerà una Fontana capace di ben altro dialogo con lo scenario circostante. Muovendo dallo studio di tale opera, l'Aricò traccia su nuove basi documentali la stagione messinese di un artista che, dopo l'apprendistato michelangiolesco e l'esperienza vissuta in altre città della Penisola, importa a Messina una lettura dello spazio prettamente rinascimentale. Il decennio trascorso nella città dello Stretto consentirà al Montorsoli di cimentarsi in progetti urbani tali da arricchirne il profilo professionale e da stimolarne la versatilità creativa.

Memore dell'intervento michelangiolesco per la collocazione della statua di Marco Aurelio nel Campidoglio, il Montorsoli immagina dunque un percorso di percezione e assimilazione dei luoghi tale da consentirgli di individuare il sito della fontana entro un complessivo ripensamento della piazza. L'epigrafe collocata nel basamento della fontana stessa fornisce al riguardo precise indicazioni registrando la data d'inaugurazione dell'opera (1553) e, soprattutto, stabilendo un esplicito nesso tra il progetto della Fontana e la demolizione della medievale chiesa di San Lorenzo, per l'appunto (quasi) cancellata per ricomporre l'unitarietà del grande «plano» della chiesa Madre e far posto alla fontana. Confortato da una lettura filologicamente attenta dei documenti, l'Aricò dimostra come quest'ultima diventi lo strumento della palingenesi rinascimentale della piazza. Uno dei contributi di maggior rilievo dell'intera sua ricerca risiede del resto proprio nella ricostruzione della storia del San Lorenzo, la cui architettura preesisteva alla fondazione della normanna chiesa di Santa Maria La Nuova. Ridisegnandone la pianta sulla base dei dati iconografici disponibili, relativi alla chiesa prima del crollo avvenuto nel terremoto del 1783, l'Aricò ne individua i caratteri originari di edificio quadrangolare, a *quinconce*, di matrice bizantina [fig. 1].

Alla completa demolizione del San Lorenzo, che avrebbe fatto da sfondo alla Fontana, lo stesso Montorsoli trovava un'alternativa, poi sancita dalla bolla pontificia che avrebbe autorizzato l'intervento sulla chiesa, nella conservazione della sua terza navata, la più lontana dalla piazza, e nell'adibirla a cappella, così da conferirle un'idonea dignità architettonica. Di questa nuova chiesa montorsoliana viene ridisegnata la pianta sul fondamento delle indicazioni rinvenute in descrizioni e documenti vari: all'unica navata superstite s'affiancò una «scarsella» centrale che, come nel San Matteo di Genova o nella fiorentina Cappella de' Pazzi, rilancia la centralità dello spazio. La supremazia del vano in asse viene poi trasferita sul prospetto principale che, attraverso l'avancorpo centrale, scandito da due colonne libere, muove verso la nuova scultura. Per il tramite della finitura marmorea la Fontana di Orione trova così uno spazio adatto a celebrare la cosmologia neoplatonica dell'«ordine verticale», armonizzandosi

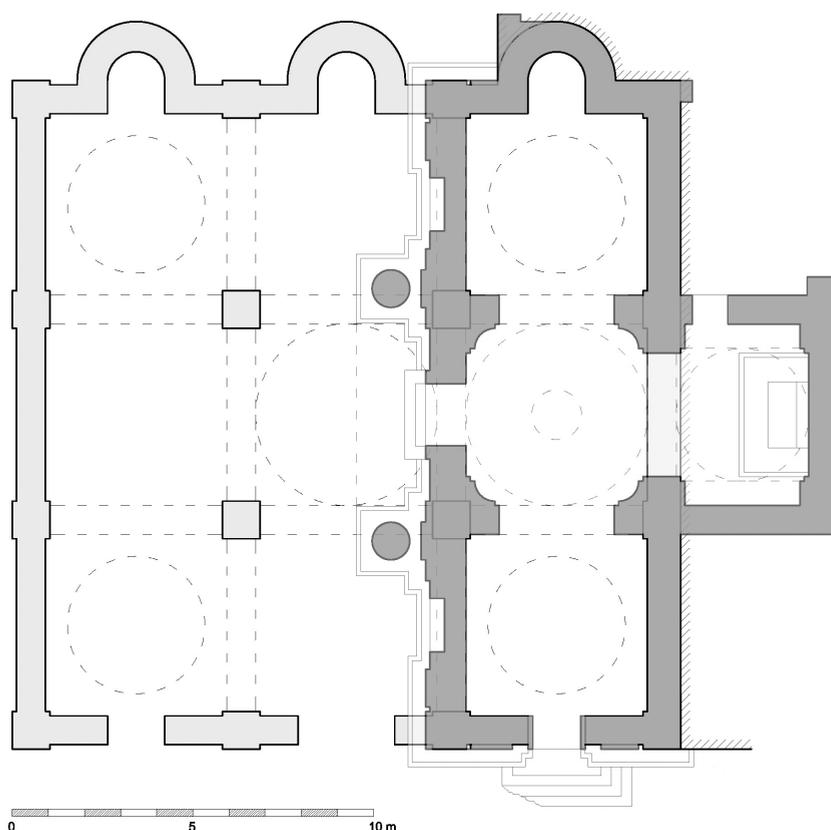


Fig. 1. Messina, San Lorenzo: sovrapposizione della nuova pianta rinascimentale (in grigio scuro) su quella dall'antica chiesa bizantina (in grigio chiaro). Tratto da NICOLA ARICÒ, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia: Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Firenze, Olschki, MMXIII, p. 51.

perfettamente con il nuovo edificio. Geometria, equilibrio e modularità sono infatti i parametri su cui si fonda l'articolato complesso scultoreo che, come sostenne nel 1963 John W. Pope-Hennessy, «nasconde le forme architettoniche e istituisce rapporti e tensioni visuali suoi propri» (p. 30). L'opera scultorea dissimula un movimento geometrico che, dalla base irregolare di un dodecagono, si verticalizza sino a giungere al trionfo di Orione, così da suggerire l'interazione simbolica di tre differenti "fontane": l'accademico-letteraria che, fondendosi alla fontana politica-territoriale, converge nella fontana neoplatonica.

Il secondo capitolo del volume è interamente dedicato alla torre della Lanterna, sita sul braccio di terra che cinge il porto, la Penisola di San Raineri. Una struttura turrata v'era bensì stata edificata, tra il 1551 e il '53, a opera di un mastro Petruzzo de Crixenza e a seguito d'un Consiglio di guerra che aveva

sancito la necessità di fortificare l'imboccatura del porto; appena concluso, l'edificio apparve tuttavia vulnerabile al viceré Juan De Vega, che pretese un fortilizio assai meglio munito: di lí, l'incarico conferito a Giovannangelo Montorsoli. Considerati i vuoti bibliografici sull'argomento e le profonde discordanze interpretative che ne sono derivate, le ricognizioni d'archivio al riguardo compiute da N. Aricò riescono determinanti per capire quel ch'effettivamente fosse stato realizzato nel triennio 1551-54 e quali siano poi concretamente state le istruzioni del viceré: palesemente inadeguata alla difesa dello Stretto, la piccola torre sarebbe stata in definitiva inglobata in una nuova e poderosa struttura, *de facto* realizzata come «coniugazione di retaggio medievale e di innovazione rinascimentale» (p. 75).

Misurandosi con la specificità dei luoghi e con i tratti peculiari dell'edificio, il Montorsoli concepisce la sua torre in modo da compiacere al viceré: la torretta a due livelli del Crixenza viene perciò assorbita in una struttura che, estendendosi alla base per 19 metri, se ne eleva per ben 25, lungo quattro piani coronati in quello di copertura dalla Lanterna. Seguendo uno degli schizzi preliminari per la Sagrestia nuova di Michelangelo nelle Cappelle medicee, spiega l'Aricò, il Montorsoli modifica il quadrato di base della vecchia torre aggiungendovi quattro absidiole semicircolari ai lati, in uno dei quali colloca l'ingresso, e trasforma in tal modo la cisterna dell'antico edificio in una cappella dedicata al culto di san Ranieri; destina poi a cisterna la parte sommitale del vecchio edificio, così acquisendola all'interno della nuova struttura. Ma il dato maggiormente saliente della Torre del Montorsoli è la «pronuncia stilistica» con cui il servita concepisce un organismo affatto innovativo e mal comparabile alle circa duecento torri distribuite lungo le coste sicule. Realizzati secondo i canoni dell'architettura militare, gli spazi interni trovano riscontro nel disegno delle pareti esterne, che parlano l'albertiana (e fiorentina) lingua di Palazzo Rucellai soprattutto per ciò che riguarda una pseudoanatirosi interrotta solo dalle grandi bucaure affacciate, per tre lati, sullo Stretto; mentre sul fronte cittadino l'asse centrale è determinato dall'ingresso e dalle finestre soprastanti [fig. 2].

L'ultima opera del Montorsoli, strettamente legata alla torre della Lanterna, è la fontana di Nettuno, definita «sintesi di tutto lo Stretto» (p. 104) perché collocata nel porto, fuori dalle mura cittadine, e allora presidio militare (e fiscale) degli spagnoli. Anche qui, un'esemplare esplorazione dei documenti superstiti permette all'Aricò di ricostruire gran parte della storia cittadina mettendo nella fattispecie in luce come la decisione di installare la fontana di Nettuno sulla banchina portuale nasca dalla costruzione del nuovo edificio della Dogana in un'area votata dal viceré al servizio di quanti fossero interessati all'acquisto delle mercanzie colà depositate. L'Aricò analizza la Fontana preponendo le ragioni della storia a quelle dell'arte e ne individua (anche attraverso una rilettura critica della ricca bibliografia) tre moventi ispiratori d'ordine, rispettivamente, ambientale / progettuale, diplomatico / politico e urbanistico / territoriale. Nella totale, sin lí, assenza di documenti relativi alla storia dell'opera, lo studioso ha rinvenuto un atto notarile che consente di datare al 1557 l'avvio della costruzio-

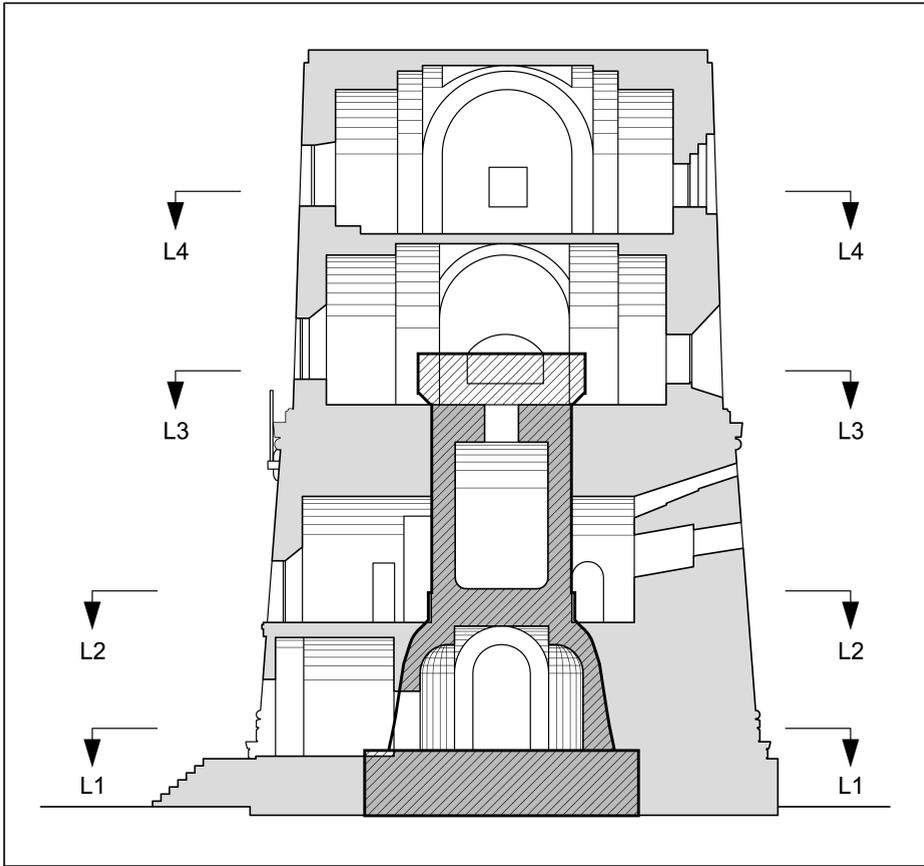


Fig. 2. Messina, Torre della Lanterna: sovrapposizione della preesistente torretta dovuta a maestro PETRUZZO DE CRIXENZA (in grigio scuro) sulla sezione del progetto del MONTORSOLI. Tratto da NICOLA ARICÒ, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia: Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Firenze, Olschki, MMXIII, p. 81.

ne del basamento e di affermare con ragionevole sicurezza che il corpo centrale ne sia stato completato in poco più d'un anno. L'architettura della Fontana, muovendo dalla torre della Lanterna, trova la sua perfetta collocazione di fronte alla porta della Dogana vecchia, a cui il gruppo scultoreo formato dai mostri Scilla e Cariddi affiancanti la dominante figura di Nettuno volgeva, lasciandosi alle spalle lo Stretto, il proprio principale prospetto. Dal confronto tra le due grandi opere scultoree montorsoliane l'Aricò enuclea elementi del paganesimo classicista rinascimentale: se nella fontana di Orione il Montorsoli si serve di un linguaggio classico al fine d'esaltare il ruolo della città nel Mediterraneo, col Nettuno egli proclama che la ricchezza della città risiede innanzitutto nella

peculiarità del luogo, nel suo Stretto e nel suo porto.

Nel decennio trascorso a Messina, il Montorsoli procede a un sistematico ripensamento della città edificata, e le sue opere sono fortemente legate alla ridefinizione di precisi ambiti urbani, dalla Piazza della chiesa Madre al Fronte-mare del Nettuno sino al limite del territorio (e dello spazio) cittadino attraverso la torre della Lanterna. È dunque possibile scorgerne la mano anche in altri interventi cittadini che, giusta l'Aricò, riflettono palesemente uno specifico ingegno, e l'interesse portato nel 1823 dagli architetti Jacques-Ignace (o Jakob Ignaz) Hittorff (1792-1867) [fig. 3] e Karl Ludwig Wilhem von Zanth (1796-1857) [fig. 4] alle fontane montorsoliane e ad alcuni edifici messinesi d'Età rinascimentale induce l'Aricò ad attribuire al magistero del Montorsoli il tempietto di Santa Teresa e la Cappella dell'ospedale di Santa Maria della Pietà, pregevoli edifici entrambi, che nell'impianto a croce greca rievocano la spazialità della cultura rinascimentale fiorentina.

Oltre che per la ricostruzione propriamente storica della vicenda messinese del Montorsoli, il libro si fa apprezzare per il tentativo di restituirci la suggestione mitica che il paesaggio naturale e urbano dello Stretto esercitava sull'artista fiorentino, nel suo primo contatto con il mare greco e con quella simbologia dell'«illimito Peloro» – indagata dall'Aricò in un precedente lavoro¹ – che, non senza



3



4

Fig. 3. JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Ritratto dell'architetto Jacques-Ignace Hittorff* (1829). In basso a dx., la firma e la dedica: «Ingres à / Madame / Hittorff, / 1829». Disegno a penna, 27 × 21,5 cm. Paris, Musée du Louvre: Département des Arts graphiques, inv. n° RF 31425r. **Fig. 4.** XAVER FRANZ MILZ, *Ritratto di Ludwig von Zanth* (1830). Particolare. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

¹ Cfr. NICOLA ARICÒ, *Illimito Peloro: Interpretazioni del confine terracqueo*, Messina, Mesogea, 1999.

allusioni all'estetica antica e moderna del sublime, definisce la vocazione terracquea della città di Messina e fa del suo porto il luogo di un'implacabile e tuttavia feconda tensione tra la terra e il mare, tra il confine e l'illimito. Con un visione dei luoghi capace di attingere alla moderna sensibilità «geofilosofica», il Montorsoli si rende conto dell'importanza di tale tensione e volge perciò la sua opera a esaltare il dialogo fra la terra e il mare. Se è vero che il porto

sia per le straordinarie caratteristiche naturali di sicurezza, dimensioni e ormeggio per natanti di elevata stazza, sia per la strategica posizione dello scalo lungo la rotta per il Levante [p. 104]

è la risorsa principe della città, la torre della Lanterna viene concepita come una «vedetta» che, dal rassicurante abbraccio dell'ansa portuale, mette i naviganti in guardia dai perigliosi gorghi del «Duemari»,² donde ribolle la minaccia di Scilla e Cariddi, mostri che solo Poseidon / Nettuno, emergendo maestosamente dai flutti, può ammansire. Con il suo sguardo panottico, la torre della Lanterna spazia sullo scenario terracqueo dei miti fondativi della città e ne garantisce la continuità.

Si capisce allora perché, entro quello scenario, scultura e architettura intonano all'unisono una medesima partitura simbolica e progettuale. Gli estremi del percorso messinese del Montorsoli sono opere di scultura pensate in funzione dell'architettura: il controllo ottico e geometrico dello spazio determina la nuova sistemazione della Piazza del Duomo che, per influsso della cosmologia neoplatonica di Orione, immette un respiro «metafisico» nel contesto urbano della piazza; dal canto suo, la statua del Nettuno diventa un cardine per le future scenografie urbane che vedranno il risanamento del tratto di banchina portuale prospiciente il palazzo della Dogana vecchia, in modo da conciliare la città con il «mare del porto», trasformandone la cortina muraria nel grandiloquente assetto della Palazzata secentesca.

FRANCESCA PASSALACQUA

ANNA MODIGLIANI, *Congiurare all'antica: Stefano Porcari, Niccolò V, Roma 1453: Con l'edizione delle fonti*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2013, pp. 242.

On the evening of January 4, 1553, following his clandestine return to Rome from Bologna where he had been exiled for about two years, Stefano Porcari got together in his Roman house with a group of trusted friends and relatives. The scope of this gathering was to consider a plot that would lead to the removal of

² L'espressione risale a Stefano D'Arrigo, cui il succit. vol. del 1999 dell'ARICÒ rende un omaggio indiretto.