

MARIO SALMI

IL TEMPIO MALATESTIANO (*)

Nella storia dell'architettura — in cui l'opera dell'artista è sempre legata a più o meno complesse ragioni d'ordine sociale — è raro trovare un edificio religioso di vasto respiro dovuto alla iniziativa di un principe o di un sovrano. Di solito certi miracoli di pietra sono la espressione del sentimento del popolo che conduce ad esempio sull'arce orvietana ad elevare la cattedrale con quella facciata che sembra splendente reliquiario al corporale insanguinato di Bolsena; ovvero, prima, ad Assisi ad edificare sulla tomba del santo della povertà — per un contrasto non infrequente nelle vicende dei tempi — una delle chiese più belle e più ornate del Duecento, arricchita di affreschi che sono « oriente » per la pittura italiana.

Esempio opposto: la compatta e grigia fabbrica dell'Escoriale che dice la potenza di un monarca spagnolo, peraltro connessa ad una soverchiante destinazione funeraria. E potremmo pensare, quale suo precedente, al Tempio Malatestiano di Rimini (solo nel primo Ottocento divenuto il Duomo della città), se questo monumento non rappresentasse qualcosa di diverso e soprattutto di più vivo.

La costruzione dell'edificio fu promossa da Sigismondo Pandolfo Malatesta, cioè da un principe ardimentoso, accusato anche di orrendi delitti, ma forse malfamato oltre i limiti; comunque passato alla storia per la sua spregiudicatezza ed i suoi contrasti di sentimenti e di fortune, che sono concreti fatti documentati. La fama del « gran tiranno », come lo chiama il D'Annunzio, scomunicato e interdetto da un pontefice che era stato l'umanista Enea

(*) Discorso letto all'Accademia di San Luca in Roma il 3 giugno 1951 sotto gli auspici delle Accademie Nazionali dei Lincei, di Santa Cecilia e di San Luca, che qui si pubblica col gentile consenso dei Presidenti delle tre Accademie.

Silvio, « per l'arte » « vince il tempo » proprio in un edificio sacro — altra antitesi — in cui la reviviscenza dell'antichità classica si accompagna nell'interno alla tradizione gotica e alle esuberanti eleganze di uno scultore neoattico del Quattrocento. Sigismondo — come il suo saggio rivale Federico di Montefeltro — ebbe in tal caso un destino comune: di non veder finita la gran fabbrica che aveva vagheggiata in un suo sogno orgoglioso: come il palazzo ducale d'Urbino, il Malatestiano rimase per sempre incompiuto. Poi il ricordo del principe e quello d'Isotta degli Atti (diciassette nel 1446 quando ebbero inizio i suoi rapporti col Signore di Rimini, e un decennio dopo di lui moglie), si andarono intrecciando (e n'ebbero colpa Pio II e quella sigla SI che ricorre nel tempio e significa solo Sigismondo) con la romantica fiaba che ha preso sempre maggiore consistenza, fino a presentarci l'edificio quale segno della esaltante passione amorosa del Malatesta, dedicato ad Isotta. Il sogno di Sigismondo venne a porre in secondo piano, se non ad oscurare, quello architettonico dell'artista, di L. B. Alberti che all'esterno lasciò la parziale impronta del suo progetto che doveva essere coronato da una cupola, progetto tramandatosi da una celebre medaglia commemorativa ascritta a Matteo de' Pasti.

Ben noto dunque il Malatestiano, anzi ammirato dal pubblico intinto di sentimentalismo, e discusso perfino in senso negativo dalla critica.

Ma tragici eventi recenti lo hanno condotto a ben altra ribalta di quelle delle quali ho fatto menzione: la ribalta dell'ultimo conflitto mondiale in cui Rimini fu spietatamente vulnerata da ripetuti — si parla di trecento — bombardamenti, in particolare da quello del 29 gennaio 1944 che colpì l'edificio e creò intorno ad esso il vuoto, con la scomparsa del chiostro del vecchio convento dei Francescani che lo fiancheggiava e della fabbrica annessa.

Per la barbarie della guerra, divenuta nei nostri tempi civili più crudele per certi rapidi mezzi di distruzione, avrebbe potuto scomparire il più alto segno dell'arte alla corte dei Malatesta e uno dei più celebri della Rinascita. E fu sorte benigna (anche se una bomba scoppiò sul sagrato) che lo sterminio, in seguito al quale fu scoperchiato il tetto e crollarono l'abside e le due cappelle settecentesche, si arrestasse all'esterno laddove le massicce e ritmiche arcate lungo i fianchi finivano e laddove terminavano all'interno le sei cappelle quattrocentesche ricche dei marmi fioriti di Agostino di Duccio e dei suoi, taluno dei quali fu solo offeso, ma non gravemente, da qualche scheggia che tuttora documenta il vanda-

lismo. Però dalla tremenda prova le mura del tempio uscivano deformate da fenditure e lesioni, da spostamenti e da strapiombi, specie nella facciata che s'inclinò in avanti distaccandosi dalla compagine muraria del complesso e trascinando seco le due prime cappelle, in modo più grave la prima a destra dedicata a S. Sigismondo. Il danno estetico appariva grave soprattutto all'esterno, la cui impeccabile stereometria era irrimediabilmente spezzata.

Vennero, sì, in un primo tempo, per la solerzia della Sovrintendenza ai Monumenti e del Genio Civile, i lavori di consolidamento alle parti lesionate che importarono anche lo smontaggio e il rimontaggio di uno dei pilastri della ricordata cappella; e furono ricostruite senza alcuna pretesa stilistica le parti crollate del Settecento, e rinnovata la copertura, ricomposte le transenne infrante, tassellato il paramento dove le schegge delle bombe lo avevano più compromesso.

Però lo sfregio restava. Proprio la facciata mostrava un irregolare strapiombo che in qualche punto raggiungeva 45 cm. circa, ed affondava sul terreno per circa 35 cm., in conseguenza anche di un precedente cedimento aggravato dall'effetto delle bombe. E lungo i fianchi per l'azione di queste, erano calati diversi cunei degli archi, la cui sconnessa curvatura sembrava preannunziare una imminente rovina.

Occorreva ricomporre l'antico ordine e con l'ordine restituire la sua armonia al mirabile complesso; ciò che era possibile solo mediante lo smontaggio e il rimontaggio, coi medesimi materiali, della facciata e dei fianchi, cioè dell'intera parte albertiana.

L'impresa appariva audace, perchè alcuni precedenti non avevano mai assunto proporzioni così grandiose e perchè l'impegno finanziario superava le nostre possibilità (ma il Ministero della Pubblica Istruzione destinò ai lavori 15 milioni). L'Associazione americana per il restauro dei monumenti italiani ci soccorse — per interessamento di Bernhard Berenson e di Doro Levi — con un contributo di 65 mila dollari versati con generosità mecenatesca da Samuel Kress. Impresa audace date anche le precarie condizioni dei materiali corrosi nel corso dei secoli, ma che, con l'ausilio di una esauriente documentazione fotografica e di accuratissimi rilievi grafici, recanti la misura e la numerazione dei singoli blocchi (oltre 3000), riportati su di un disegno in cui vennero tratteggiati i necessari spostamenti onde i blocchi stessi potessero riprendere il loro giusto posto, fu condotta tra la fine del 1947 e la primavera del 1950 dalla Sovrintendenza ai Monumenti della Romagna a cura di

una maestranza espertissima ed appassionata, cui si aggiunsero gli artigiani dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per la ricomposizione delle due consunte epigrafi greche sui lati e per quella del rivestimento di marmi policromi entro l'arcone mediano della facciata (1).

Lungo i fianchi però, secondo un deliberato della Commissione di consulenza preposta ai lavori (10 aprile 1948), lo smontaggio non fu effettuato per intero; quattro arcate a sinistra e due a destra restate intatte potranno sempre testimoniare intorno al procedimento tecnico seguito nel Quattrocento, di attacco del rivestimento albertiano al perimetro murario; e testimoniare sulla esecuzione dell'opera di rimontaggio per il confronto sempre presente fra tali parti e quelle smontate e rimontate.

L'esterno del Malatestiano ha ripreso così il proprio aspetto. Anzi la facciata — che prima del conflitto, già lo dissi, si era abbassata — è tornata ad emergere secondo l'antica proporzione, specie nel classico portale il cui gradino era prima interrato. E una nuova pagina si è aggiunta alla storia del tempio, pagina della quale sono stato lieto di rifare per sommi capi la cronaca, perchè, a lato della Soprintendenza, ebbi la ventura di seguire con trepida assiduità le varie fasi di questa che possiamo chiamare resurrezione. Ciò mi ha condotto a rivedere il problema del Tempio Malatestiano, quantunque un illustre studioso, il cui nome a molti di noi è caro — Corrado Ricci —, avesse dedicato nel 1925 al monumento riminese una completa, informatissima monografia (2).

Ricordiamo la facciata candida con la triplice arcata solenne e il sovrapposto arcone mediano rimasto interrotto; e il solenne succedersi nei lati delle profonde archeggiature, bruscamente sospese esse pure, sotto le quali si allineano i sarcofagi degli umanisti che fecero corona a Sigismondo. Ricordiamo le sei cappelle

(1) Sui varî restauri cfr. A. LENZI, C. CAPEZZUOLI, G. RINALDI, *Il restauro del Tempio Malatestiano a Rimini*, in «Giornale del Genio Civile», sett.-ott. 1947; E. LAVAGNINO, *Restauro del Tempio Malatestiano*, in «Bollettino d'arte», 1950, pp. 176-184; R. PANE, in «Museum», 1950.

Una Commissione — presieduta dal 1° apr. 1948 dall'autore di questo discorso e composta da Doro Levi, Emilio Lavagnino, Roberto Pane, segretario l'arch. Marcello De Vita — seguì, per incarico ministeriale, assiduamente i lavori diretti dal Soprintendente Corrado Capezzuoli.

(2) C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Milano [1924]. Quando verrà citato il nome del Ricci, il riferimento sarà a questa opera insigne dell'autorevole e benemerito studioso romagnolo.

ancora di struttura tardogotica con la pausa di due chiusi sacelli, di cui quello a destra — delle reliquie — ben noto per l'affresco celeberrimo di Piero della Francesca, con S. Sigismondo ed il principe committente, esso pure salvo per un opportuno distacco, e tornato, or'è poco, al suo luogo di origine. E ricordiamo le pareti dell'ampia aula, animate da mosse statue di marmo o di stucco con targhe stemmarie alla base di lesene pensili: una corte di giovanili figure voluta dal Malatesta perchè si accompagnasse alle Virtù, alle Sibille, ai Profeti, alle Arti Liberali e a quei gioiosi incontenibili putti sui pilastri delle cappelle, che fecero del complesso una delle più auliche e sontuose creazioni della prima Rinascita.

Nè la brusca interruzione, nè la banale ripresa conclusiva, nè la semplice travatura che ricopre lo spazioso interno tolgono a questo il carattere celebrativo soprattutto della magnificenza del principe.

Ma l'opera — ho detto — non è compiuta. E come possiamo immaginarla?

Al tempio del sec. XIII dedicato a S. Francesco, come le chiese minori dell'Ordine, ad una sola nave con tre cappelle terminali, arcaicamente coronata all'esterno da archeggiature e lesene (e dell'oculo in facciata è riapparsa negli ultimi lavori l'incorniciatura) venne aggiunta da Sigismondo la cappella al santo re di Borgogna di cui recava il nome, fondata il 31 ottobre 1447 (3). Poi, oltre il sacello delle reliquie, era dotata il 15 maggio dell'anno seguente la cappella di S. Michele detta di Isotta, con la utilizzazione dei muri di una precedente — della seconda metà del Trecento — che aggettava già dal perimetro del vecchio San Francesco, del riminese Leontino vescovo di Fano.

La cappella di S. Sigismondo, finita di murare nel 1449, nel 1450 aveva i suoi marmi e il 1° maggio del '52 era consacrata. Seguirono le altre cappelle entro pochi anni. Ma le due prime erano nate senza un organico concetto di riforma della vecchia chiesa, voltate a sesto acuto con abbinata finestre di tipo gotico veneto per opera di quel multiforme veronese che fu Matteo de' Pasti, medaglista, pittore, miniatore, infine anche architetto, accanto al quale, prima forse della stessa fondazione della prima cappella, nel

(3) Cfr. G. RAVAIOLI, *La facciata romanica del S. Francesco di Rimini sotto i marmi albertiani*, in « Studi Romagnoli », I (1950), p. 291; ed anche, dello stesso A., *Il Malatestiano, sintesi storica e stilistica dei lavori dal 1200 ad oggi*, Rimini 1947.

1446, si trovava Agostino di Duccio che, avendo vissuto a Venezia, era certo — sebbene fiorentino — tutto preso dall'incanto della decorazione e del colore. Per questo i pilastri scanalati di eco brunelleschiana furono senza riposo frazionati da nicchie con statue e poi — senz'altro — da tenuissimi rilievi, in una alleanza cordiale fra architettura e scultura; dato che, sebbene di origine diversa, i due artisti avevan potuto far convergere i loro ideali verso effetti ornamentali. Al Pasti e ad Agostino di Duccio si deve il tono dell'interno. Dove non possiamo addentrarci in un esame di quel tenue giuoco di linee fluenti e di sottili accordi chiaroscurali e cromatici affidato alle sculture che indignarono Pio II, speriamo ingannato da maligni informatori, quando scrisse nei suoi *Commentari* « Sigismondo ha edificato un nobile tempio e lo ha riempito di tante opere gentilesche che non sembra un tempio di cristiani bensì di infedeli adoratori dei demoni ». Nè potremo quindi indugiare sulla distinzione delle mani che, accanto a quella di Agostino, collaborarono senza turbarne l'unità, al complesso eminentemente pittoresco.

Di passaggio ricordo che la tesi la quale vede il Malatestiano come un sacrario dell'amore per una donna — la diva Isotta — dovuta soprattutto ai romantici del secolo scorso, forti della parola di un pontefice, ed accolta dalla storiografia artistica, riceve ora un fiero colpo da parte di uno studioso riminese, Domenico Garattoni, innamorato dell'edificio di cui conosce ogni segreto. Si è dimenticato — egli dice, e non a torto — che il Malatestiano è una chiesa che la epigrafe greca, forse dettata da Basinio Parmense, ripetuta sui fianchi presso la facciata, dedica a Dio immortale; che le sei cappelle erano intitolate ad un santo il culto del quale aveva qualche rapporto col Malatesta (S. Sigismondo), alla Vergine venerata in Rimini (la Madonna dell'Acqua) e, in relazione coi concetti di ordine spirituale e intellettuale che si eran fatti innanzi nel Quattrocento, a S. Michele, all'arcangelo Raffaele, a S. Agostino, a S. Girolamo; che certe figurazioni erano già apparse nel Medioevo: dalle Virtù alle Arti Liberali, dalle Sibille ai Profeti, dai Pianeti ai segni dello Zodiaco; che quei putti esuberanti — dopo tutto innocenti anche se talvolta audacemente scherzosi — son protetti da Raffaele arcangelo ministro del Signore nel campo della gioia (4). Aggiungo tuttavia che l'arte raffinata di Agostino di Duc-

(4) Per questa e altre citazioni cfr. D. GARATTONI, *Il Tempio Malatestiano. Leggenda e realtà*, Bologna 1951, *passim*.

cio e dei suoi soci recò all'aula del Malatestiano un tono di terrena eleganza e di ricchezza abbacinante, un sensualistico ritmo profano come in sordina. C'è poi la cappella d'Isotta e l'accusa di Pio II che il principe innalzasse un sepolcro sontuoso (invero non più degli altri) alla sua concubina, vivente ancora la moglie Polissena Sforza. Ed ecco il Garattoni pronto ad informarci — sulla scorta del Soranzo (5) — che fu proprio la giovane Isotta a dotar la cappella « da costruire o da restaurare o da ampliare » « angosciata e pentita » dopo l'infausto 24 maggio 1447, in cui le mancava la creatura nata dall'amore colpevole col Malatesta, e « rivolgeva al papa Niccolò V una istanza perchè accogliesse e benedicesse » la donazione. Inoltre la cappella sarebbe stata costruita più tardi e avrebbe ricevuto la sepoltura non prima del 1456, l'anno delle nozze d'Isotta con il sempre innamorato Sigismondo. Il che farebbe cadere l'accusa di Enea Silvio, essendo morta Polissena nel 1448, quando — va sottolineato — nessuna delle sculture era stata collocata nel tempio.

E le iscrizioni sulla sepoltura?

Quella scoperta da Corrado Ricci: ISOTE ARIMINENSI FORMA ET VIRTUTE ITALIAE DECORI, e la data 1446 che ricorda l'inizio dell'amore di Sigismondo, era tale che fu subito celata: il Malatesta « ne capì la imprudenza — scrive il Garattoni — o piuttosto volle semplicemente e nascostamente affidare al marmo il ricordo della per lui fausta conquista d'amore ». L'altra iscrizione D. ISOTAE ARIMINENSI B.M.SACRUM MCCCCL non sarebbe fonte di scandalo. *Diva* invece di *Domina* (ma potrebbe leggersi anche *Domina*) sembra parola comune all'aulico linguaggio del Quattrocento; e quel *sacrum* vale *dicatum*. La data poi non significa quella in cui venne elevato il sarcofago, ma è quella ripetuta per ben dodici volte nell'edificio al fine di commemorare l'inizio del Malatestiano; ed è quella della medaglia commemorativa con la scritta: *Praeclarum Arimini templum*.

Certi argomenti hanno un loro suggestivo valore. Sta di fatto che Rimini è al culmine dei pensieri del Malatesta. Nel 1466, tornato dalla infelice impresa di Morea contro i Turchi, egli riceve da Paolo II la rosa d'oro. Ma quando lo si conduce di fronte al pontefice e gli si propone, dopo quella blandizia, di rinunciare alla

(5) G. SORANZO, *Un atto pio della diva Isotta*, in « Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le Province di Romagna », s. IV, XV (1925), pp. 277-291.

sua città in cambio del dominio di Foligno e di Spoleto, Sigismondo scatta con un affettuoso grido: « Non mi strappate dal luogo ove sono le ossa dei miei antiqui », parole che disarmano e commuovono il papa. Rimini era soprattutto il Malatestiano dove gli « antiqui » già da tempo riposavano. E nello stesso anno, con la vana accorata speranza del compimento dell'edificio, fra le sue ultime volontà dettate il 23 aprile, Sigismondo dispone che i lavori (già da tempo interrotti), si continuino secondo i mezzi consentiti dalle sostanze ereditarie.

* * *

L'orgoglioso sogno del principe coincideva col sogno di gloria di Leon Battista Alberti che aveva scritto: « Oh dolce cosa quella gloria quale acquistiamo con nostra fatica ». L'Alberti interviene nelle cose del tempio nel 1450, forse indicato a Sigismondo da Niccolò V che nell'agosto lo riceveva a Fabriano proprio nel momento in cui il condottiero riminese, sottomessa la Brianza e spezzato il cerchio d'inganni che concordi il Conte d'Urbino, i Veneziani e i Fiorentini avevano stretto intorno a lui, andava maturando l'idea non più di costruire cappelle isolate, bensì di rinnovare la chiesa dei Francescani, di creare veramente in onore di Dio e per sua rinomanza il mausoleo di famiglia.

La medaglia attribuita a Matteo de' Pasti che ne presenta il prospetto e il finale con la cupola emisferica reca appunto la data 1450, ed allora l'Alberti dovette sostare a Rimini.

Della chiesa interrotta resta, non ostante le aggiunte (quelle scomparse del Cinquecento modificavano la disposizione originale), la equilibrata planimetria: un'aula in cui le cappelle di lato sono pausate da vani chiusi all'interno, cioè un'alternanza che — ove si prescindia dall'abbinarsi delle due mediane — l'architetto attuerà nel Sant'Andrea di Mantova. Nè mi sembra sia da dubitare che, pure trovandosi di fronte ad un inizio non suo (almeno la cappella di S. Sigismondo e i fondamenti di quella di S. Michele sono dovuti a Matteo de' Pasti), l'Alberti avesse proposto tale ordinamento planimetrico, mentre per l'elevazione non restava che seguire il già fatto. Viene a confermarlo la del tutto indipendente constatazione dell'architetto Guglielmo de Angelis d'Ossat che, studiando gli schemi di proporzioni numeriche nelle superfici e nei volumi, nell'opera dell'Alberti ha osservato che « le proporzioni in pianta di questa navata sono esattamente di uno a tre; cioè la lunghezza è tre volte maggiore della larghezza, proprio come nel-

l'altra importante opera sacra dell'Alberti, il Sant'Andrea di Mantova » (6).

L'involucro esterno del Malatestiano era però ben altra cosa e solo dalla copertura della cupola sarebbe venuta l'unità al complesso architettonico. L'Arco di Augusto in Rimini dette il tono alle tre archeggiature di facciata e il particolare delle ghirlande che ne adornano i pennacchi. Tuttavia l'iterarsi dell'arco nella parte mediana venne ad accentuare con originale slancio il valore della navata e i due archi di cerchio che dovevano collegarla alle cappelle avrebbero dato al raccordo un saldo legame. Essi riflettono le curvature di certi finali nelle chiese medievali del Veneto; ed è d'altra parte noto come lo schema albertiano influirà sui templi rinascimentali di quella regione. Parimente la finestra tripartita visibile nel modello per il suo taglio orizzontale si doveva ispirare a certe polifore di San Marco e dei palazzi veneziani; e lo stesso Alberti riprenderà il motivo su scala monumentale, con linguaggio tutto della Rinascita, nell'atrio della facciata del San Pancrazio di Firenze, in rapporto con gli spartimenti interni, sia del Pantheon, sia del fiorentino Battistero.

Riflessi dunque dell'Antichità e del Medioevo affiorano nella facciata albertiana del Malatestiano. L'aspetto esterno di mausoleo principesco si completava poi nelle ricordate arcate lungo i fianchi accoglienti i sarcofagi degli umanisti, in un motivo ripreso dalle arche intorno al mausoleo ravennate di Teodorico, come le archeggiature (Ricci) di quel monumento che l'Alberti vide « sotterrato più che la quarta parte del terreno per l'ingiuria dei tempi »; arcate forse suggerite da quelle solenni degli acquedotti romani (7).

Nel corso della costruzione l'architetto non tornò a Rimini: « E' cosa da savio il sapersi mantenere la reputazione, et è abbastanza dare fidato consiglio et disegni lodatissimi a chi te ne ricerca; che se per avventura ti piglierai il lavoro sopra di te et che tu vogli esserne soprastante et quello che ne dia fine, durerai grandissima fatica a schifare che tutti i difetti di altri et tutti gli errori, o per ignorantia o per neglignetia commessi, non sieno a te solo imputati. Queste cose sono da commetterle a soprastanti dili-

(6) In uno scritto tuttora inedito (maggio 1951) cortesemente comunicatomi e che citerò anche più oltre.

(7) I. B. SUPINO, *Leon Battista Alberti e il Tempio Malatestiano*, in « Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Cl. di Scienze Morali », s. II, t. VIII-IX (1923-25), che riferisce questo e altri passi del Trattato d'Architettura di Leon Battista.

genti, accurati, rigidi, severi che procurino il modo con il quale le cose si habbino a fare, con studio, industria et diligentia, et assiduità » (8).

In questo caso egli reca una giustificazione di ordine pratico a quella che fu la norma costante di lui umanista, venuto dalle lettere alla architettura nella quale vedeva una elevata attività eminentemente intellettualistica.

« Il fare case che siano commode secondo il bisogno » — scrive infatti altrove nel Trattato d'Architettura — « è ufficio non da architetto che deve conoscere la pittura e le matematiche ma da muratore ». E rifugge dalla pratica artigiana che pure fu vanto del Brunelleschi e di altri suoi contemporanei perchè — avverte nel Proemio della ricordata opera — « collui che lavora di mano serve per instrumento allo architetto ».

A Rimini mandò un modello e un disegno per i capitelli della facciata nella quale i nicchioni laterali, che avrebbero dovuto per larga zona d'ombra accordarsi all'arcone mediano, ideati prima rettangolari, come nella medaglia, poi a semicerchio, nel corso della costruzione furono del tutto aboliti — poichè di essi non è ricomparsa nello smontaggio traccia veruna — per dar luogo ad un paramento unito che si addentra nella compagine muraria.

Matteo de' Pasti nel dirigere i lavori si concesse — nè ciò disdice alla maestà del monumento — qualche personale interpretazione. Così lo stilobate ebbe un fregio che ripete nei fogliami, nelle rose, nelle targhe, nei nastri, i nervosi ritmi lineari dell'interno (la forma e la stilizzazione delle rose sono analoghe a quelle della medaglia di Matteo de' Pasti di Isotta); ed ebbe quel motivo gotizzante a fune di rosso veronese, lieve nota chiaroscurale e cromatica che sfugge di fronte alla massa. Così, opposti alla fedele traduzione del portale incastonato fra le specchiature dei marmi rari avulsi da S. Apollinare in Classe (la policromia della Basilica marciara ancora fruttifica), gli ornati vegetali e le targhe negli strombi delle arcate mediane indicano un'altra licenza del maestro veronese. Gotico e Rinascimento si trovano uniti senza che il primo ardisca soverchiare il vasto respiro del secondo.

In una lettera che si crede del 1454 (18 novembre) al « prestantissimo » Matteo de' Pasti « amico dulcissimo » (secondo il costume umanistico) l'Alberti nell'alludere « al fatto de li pilastri nel

(8) L. B. ALBERTI, *L'Architettura tradotta in lingua fiorentina da COSIMO BARTOLI*, Venezia 1565, libro IX, cap. XI, p. 357.

suo modello » avverte « rammentati ch'io ti dissi, questa faccia chonvien che sia opera da per sè, perchè queste larghezze et altezze delle chapelle mi perturbano ». Contrariamente a quanto pensa il Supino, non si tratta dei pilastri interni delle cappelle bensì dei sodi angolari della facciata (9). L'Alberti o teme che le cappelle col loro sesto acuto spingano; ovvero, in rapporto a quanto dirà in seguito, che la loro altezza e la loro profondità non si trovino in accordo estetico con la facciata, che vuole cosa del tutto distinta. Comunque al primo pericolo provvide il costruttore (siamo intorno al 1454 ovvero in quello stesso anno): abolendo le vagheggiate nicchie creò col muro pieno un rinforzo a quello della facciata dugentesca del San Francesco e dovette così saldamente connettere il nucleo murario alle cappelle che la facciata, infossandosi dopo il bombardamento del 1944, si trascinò le cappelle medesime.

La sistemazione estetica era suggerita da un altro avvertimento: « Ricordati — prosegue —, e ponvi mente, che nel modello, sul chanto del tetto a man ritta e a man manca, v'è una simile chosa, et dissi: questo pongho io per choprire quella parte del tetto, idest del choperto, qual si farà entro la chiesa, perocchè questa larghezza dentro non si può moderare chon la nostra facciata, e vuolsi aiutare quel che fatto è, non guastare quello che s'abbia a fare. Le misure et proportioni de' pilastri tu vedi onde elle nascono: ciò che tu muti si discorda tutta quella musica ».

L'ordinamento era costituito dai raccordi curvilinei (che il Malatestiano non ebbe mai), le cui cornici dovevano congiungersi all'arcone finale rimasto interrotto.

Alla « musica » della facciata che tanto premeva all'Alberti avrebbe dovuto unirsi la copertura del tempio: « Et ragioniamo di choprire la chiesa di chose leggere. Non vi fidate su que' pilastri [quelli che fronteggiano le cappelle] a dar loro charicho. Et per questo ci pareva che lla volta in botte fatta di legname fusse più utile ». La volta a botte — ideata di legname, è ovvio, nel legittimo timore che il perimetro non resistesse alla spinta di una in muratura — avrebbe dovuto impostarsi all'interno sulla fronte delle cappelle e sulle cornici delle lesene. L'Alberti la ideava di tal foggia per riflesso delle volte antiche; però aveva anche presenti le grandi coperture lignee delle aule immense dei palazzi pubblici

(9) La lettera è riferita da varî studiosi e nella forma più corretta dal RICCI, pp. 587-8, doc. VIII, nel quale si veda anche la lettera più sotto ricordata di maestro Giovanni al Malatesta, p. 509, doc. XI.

medievali, come quello della Ragione di Padova. Sebbene non concentrica all'arco superiore della facciata, questo con le sue cornici sarebbe riuscito a celarla sul prospetto del tempio. Ma è noto che la volta non venne eseguita. Il gusto tradizionale intervenne ancora con due legnaioli: un maestro Alvisè e un Giovanni suo figlio. La copertura, giusta un loro modello, avrebbe dovuto essere rialzata secondo un sesto acuto come nei soffitti a carena di nave così diffusi nel Veneto (da Santo Stefano in Venezia a San Zeno di Verona, e penetrati persino a Rimini in Santa Maria delle Grazie sul colle Covignano), per intonarsi agli archi ogivali delle cappelle. Il che avrebbe portato a qualche modificazione della facciata albertiana, cioè un rialzamento sul quale s'insiste in una lettera di Giovanni a Sigismondo: « serìa de bexognio de alciare un pocho quel fogliame che vene sopra la faciada...; perchè quanto più se podesse alciare, tanto serìa meglio, perchè se veneria alciare più el volto di sopra e averia più sua raxone ».

Il Malatesta, che aveva dimostrato nella costruzione di Castel Sismondo e nella costruzione e ricostruzione di rocche del suo dominio più che interesse, competenza e sensibilità architettonica, ebbe maggiore comprensione e rispetto per la « musica » dell'Alberti di quanto non dimostrasse la sua maestranza. Tanto più che il Pasti propendeva (sempre per nostalgia gotica) a lasciare alla fronte una finestra a rosone, come nel vecchio San Francesco, in luogo di quella tripartita vagheggiata dall'Alberti. E il progetto ebbe una sosta, che fu l'interruzione definitiva.

Non è stato però notato ancora che il concetto albertiano in misura più raccolta fu attuato proprio a Venezia, quando il gusto, anche in quell'ambiente tradizionalista, si orientò verso il *novus ordo* della Rinascita, sempre conservando il suo amore per la preziosità cromatica. Quello scrigno marmoreo che è Santa Maria dei Miracoli di Pietro Lombardo fu allora compiuto con una volta a botte in legname (il cui andamento è ripreso e potenziato all'esterno della facciata), che si raffina col raccordo di eleganti lunette, come l'Alberti voleva per il suo Malatestiano. In questa fabbrica la volta di proporzioni grandiose — che in muratura s'inarcò più tardi nel Sant'Andrea di Mantova — avrebbe avviato lo sguardo del visitatore dall'interno del tempio all'ampio vaso della cupola emisferica che invece sigillò la tribuna della fiorentina chiesa dell'Annunziata.

Della cupola nella ricordata lettera al Pasti si parla come di primo, essenziale argomento, proprio per le sue proporzioni, cioè

per la sua armonia. Antonio di Giannozzo Manetti asseriva che le cupole dovevano elevarsi per due volte la loro larghezza, ricordando il maggiore esempio del suo tempo: quella brunelleschiana di Santa Maria del Fiore, che pur l'Alberti aveva magnificata « erta sopra e cieli, ampla da coprire tutti i popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname », lodando il maestro per l'« artificio » forse nemmeno conosciuto « appresso gli antiqui » (10).

Ma l'Alberti, che ormai respirava l'aria di Roma (è il tempo dei muramenti all'antica), vedeva la sua cupola possente; grave a tutto sesto e meno lanciata: « io credo più a chi fece Therme et Pantehon e tutte queste cose maxime, che a llui; et molto più alla ragione che a persona », parole solenni che illustrano anche l'intellettualistico classicismo dell'Alberti teorico, oltre che il suo atteggiamento polemico con un sentire diverso.

Nè credo che da un transetto la cupola avesse dovuto sorgere, perchè — ha ragione il Supino — nella medaglia del 1450 vi sarebbe stato sufficiente spazio per tracciarne l'inizio. E doveva levarsi più alta della copertura della nave, quindi del tutto libera ma innestata direttamente ad essa; ignoriamo se mossa da un corpo quadrato o meglio circolare o poligonale come è quella dell'Annunziata, ideata già da Michelozzo nel 1444 ma realizzata su un disegno dell'Alberti (1470); verosimilmente senza cappelle all'intorno, tuttavia del diametro rispondente alla larghezza del tempio, come vediamo nella chiesa fiorentina.

Nessuna antica fonte riminese allude al transetto; nè gli scavi in occasione dei recenti lavori ci hanno potuto fornire la benchè minima traccia di esso; e il tardo Adimari, che ne favoleggia nel suo *Sito Riminese* dandocene una arbitraria incisione, è troppo trascurabile autore perchè possa aver qualche credito (11).

Se pensiamo che a Rimini il problema era lo stesso che a Firenze per l'Annunziata: una nave-aula fiancheggiata da cappelle, non vedo come l'Alberti non dovesse attenersi ad una soluzione analoga. E ciò soprattutto ove si rifletta che egli, indagatore attento dell'antica Roma, era confortato a Roma da esempi di cupole innestate ad un braccio longitudinale: esempio, l'edificio scoperto sotto il tempio di Venere e Roma (12).

(10) Così l'ALBERTI, *Della Pittura*, ed. crit. a cura di L. MALLÉ, Firenze [1950], p. 54.

(11) R. ADIMARI, *Sito Riminese*, Brescia 1616, lib. I, p. 62.

(12) Se ne veda un grafico ricostruttivo di MARIA BAROSSO, *Edificio*

E forse, dopo che non fu possibile collocare il sepolcro di Sigismondo — come egli desiderava — nella nicchia sinistra della facciata, perchè non più aperta, umanisticamente committente e architetto vagheggiarono la elevazione della tomba del principe, nella cappella terminale, protetta dalla cupola: una apoteosi affidata soprattutto all'architettura come nei sepolcri antichi.

Con la cupola il sogno architettonico dell'Alberti avrebbe trovato unità fra esterno ed interno, superando il compromesso inevitabile con quanto preesisteva al momento in cui egli intervenne.

Noi rimpiangiamo che il Malatestiano non sia stato compiuto; quello che ne resta è tuttavia bastevole per un apprezzamento dei suoi valori poetici, basati — lo vedremo — su leggi sublimi di formulazione matematica.

Non si può peraltro tacere che una voce discorda, quella di Julius von Schlosser, si è levata a negare all'Alberti ogni qualità artistica (13). Questo uomo poliedrico: letterato, teorico dell'arte, anzi precorritore dei teorici del pieno Rinascimento, esperto, oltre che di architettura, di pittura e di scultura, sarebbe un gretto spirito retorico. E per quanto si riferisce al Malatestiano, a prescindere da alcune arbitrarie affermazioni e inesattezze contestate dai fatti (anno di commissione all'Alberti, che non sarebbe mai stato a Rimini: 1447; riecheggiamenti del San Zaccaria di Venezia, che è invece posteriore; ispirazione non al riminese arco di Augusto, bensì in senso generico... ai monumenti di Roma), l'edificio sarebbe opera di vacuità didascalica, di grandiosità solo apparente, prosa oratoria, fredda, senza vita, infelice nei particolari, dal portale alla volta lignea, persino alle archeggiature laterali, che derivando secondo lo Schlosser (il che è dubbio) dagli archi degli acquedotti romani, costruzioni utilitarie e quindi — per lui — opera di prosa (come se l'ufficio anche umile di un edificio non fosse capace di stimolare creazioni poetiche), per tale origine non avrebbe potenza d'arte; la qual cosa sarebbe come dire che, mancando le fonti dell'*Orlando Furioso* di carattere poetico, anche il poema dell'Ariosto dovrebbe esser relegato nella non arte, nella prosa in versi. In base a questo ragionare il Malatestiano sarebbe, in sostanza, la togata creazione di un erudito.

romano sotto il tempio di Venere e Roma, in « Atti del III Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (1938) », Roma 1940, p. 77, fig. 2.

(13) J. v. SCHLOSSER, *Xenia*, Bari 1938, *passim*, ma soprattutto alle pp. 25 e 27.

Lo Schlosser esalta — e giustamente — il Brunelleschi; ma questi avrebbe raggiunto le altezze dell'arte, non per la forza del proprio genio, bensì perchè deriva da un classicismo passato attraverso la « sensibilità cristiano medioevale... del cosiddetto 'protorinascimento' toscano ch'era toscaneamente nazionale in tutt'altra misura che la riproduzione del classico romano sulla via erudita e letteraria ».

Non verrò certo io, che anche per la mia origine e per lunga consuetudine di studi ho potuto penetrare i grandi valori della toscanità, a diminuire la fondamentale importanza dell'opera novatrice del Brunelleschi. Solo che egli attinse direttamente, per la sua attività più avanzata, alla maestà di Roma, la cui architettura sembra che per lo Schlosser, secondo il vecchio adagio di « maniera » presso gli archeologi del secolo scorso (questa è davvero retorica!), non meriti, come la civiltà figurativa romana, particolare apprezzamento nel mondo antico di fronte all'altissima arte greca. E anche ammesso (il che non è) che l'architettura romana sia prosa, se riuscì ad ispirare il Brunelleschi tardo, l'Alberti era proprio incapace di trasformare l'antico in valori poetici?

Esiste di fatto nell'arte del primo Rinascimento un umanesimo fiorentino e un classicismo padovano. Nell'ambito culturale di questo nasce il Mantegna e nasce, prima, l'Alberti, il quale sentì pure l'importanza della cultura medievale cristiana (come per il Malatestiano dimostrano le ricordate fonti non di origine antica, bensì veneta), e potenziò quel suo classicismo in Roma, vera fonte vivificatrice di lui teorico e architetto (14).

La mancanza di organicità fra l'esterno e l'interno del Malatestiano (e noi ne abbiamo veduta la ragione), presentata dallo Schlosser quale prosastico elemento negativo di giudizio, diviene invece, se si passa al Sant'Andrea di Mantova, di un classicismo così misurato ed organico, elemento positivo. Al contrario, nel tempio mantovano sarebbe « ancor più evidente — come egli scrive — la sobrietà glaciale, il nudo razionalismo e la pederteria... che non nella soluzione di Rimini che può al suo confronto apparirci ancora artistica ».

Lo studioso austriaco parte da errate premesse teoriche, si irrigidisce in uno schema del concetto di « retorica » che lo rende insensibile di fronte all'opera d'arte in sede critica; e persino la

(14) Sulle varietà del primo Rinascimento cfr. M. SALMI, *Civiltà fiorentina del primo Rinascimento*, Firenze 1943, *passim*.

« musica » cui si riferisce l'Alberti nella lettera più volte ricordata al Pasti, non alluderebbe alla poesia di un'armonia architettonica, bensì si dovrebbe intendere « piuttosto nel senso della vecchia *ars liberalis* — quale scienza. E' la forma spirituale — egli prosegue — di colui che seppe far passare come autentiche, commedie e dialoghi antichi presso i suoi contemporanei, sotto la maschera dell'artista ». L'avversione all'Alberti ed alle sue fonti classiche in un coacervo di contraddizioni e di pregiudizi rivelano la debolezza di questa pseudo stroncatura. Sentiamo l'Alberti in un passo del Trattato di Architettura: « Mi sono molte volte entrate nella mente assai conietture et pensieri di muraglie che io harei grandissimamente lodate; et quando io le ho poi disegnate con linee ho trovato in quella parte che più sarebbe piaciuta, molti gravi errori et da correggerli assai; et quando poi ho ripensato a quel che io haveva messo in disegno et che io haveva cominciato a determinare, conobbi la mia indiligentia et la ripresi. Finalmente havendone io fatto modelli et esempi et alcuna volta andando repetendo tutte le parti, accadde che tal volta io conobbi che nel numero ancora mi ero ingannato » (15).

Questo non è parlare libresco di un retore, o superficiale di un dilettante; è l'onesta confessione di un innamorato dell'architettura che vuole approfondire attraverso l'esperienza le sue possibilità espressive per giungere al suo ideale di perfezione estetica.

Noi sappiamo come dall'ordine razionale che domina nel Rinascimento con lo studio della matematica e con la nuova scienza di prospettiva, ci si potesse levare alla poesia. Nell'Alberti, fra il teorico e l'artista, resta un rapporto di piena coerenza e proprio sul fondamento matematico egli potè realizzare una vera musica di pietra, divenire cioè artista. Egli studia nel Trattato d'Architettura « i rapporti numerici, indaga gli accordi musicali e li paragona alle proporzioni architettoniche », secondo il De Angelis che ha appurato « come gli elementi costitutivi del prospetto e delle fiancate monumentali del Malatestiano rispondano al rapporto proporzionale numerico da 5 a 8 ». Tale proporzione si ha nelle aperture degli arconi in facciata e nei lati, nelle targhe, anche in quelle più am-

(15) *L'Architettura*, libro IX, cap. X, pp. 356-57. Il SUPINO, op. cit., p. 183, riporta il passo, ma per deprimere, anche lui, l'A., più letterato che costruttore, onde lo sprezzo per i tecnici « serve probabilmente a nascondere la sua incapacità di scendere a quei dettagli tanto necessari al compimento dell'opera perfetta » (p. 184). Il che mi pare non risulti affatto dall'opera teorica dell'Alberti ed anche dai particolari.

pie con le epigrafi greche; perfino rispetto alla posizione di esse sui pilastri. Nel Trattato inoltre l'Alberti insiste sui « lineamenta » che con la « structura » individuano l'architettura. E nel Malatestiano certe linee inclinate, corrispondenti all'ipotenusa di un triangolo rettangolo coi lati proporzionali da 5 a 8, passano sui « punti più significativi » ed individuano « tutti gli elementi costitutivi » dell'architettura dell'edificio.

Questa coerenza, questa norma che unisce — dicevo — teoria e pratica nella speculazione albertiana (oltre quanto si è osservato a proposito della planimetria del tempio) ci illustra in che consista la « musica » che l'architetto raccomandava a Matteo de' Pasti di non turbare.

Le cupe esplosioni delle bombe avevano turbato quanto di quella armonia era giunto fino a noi; rallegriamoci — con buona pace dello Schlosser — di aver potuto ricomporre quella fonte di contemplazione per chi è in grado di apprezzare certe alte conquiste dello spirito.