

Gerusalemme sul colle

Marie Tanner
**Jerusalem on the Hill: Rome and the
 Vision of St. Peter's in the
 Renaissance.** Turnhout, Harvey Mil-
 ler Publisher 2010. 288 pp., 172 ill.
 ISBN 978-1-905375-49-3. € 120,00

Questo sontuoso volume in carta patinata, con bellissime illustrazioni di alta qualità, ci invita a intraprendere un'affascinante visita a un'inusuale „Gerusalemme sul colle”. Ma l'ascesa, purtroppo, non è affatto agevole. Ogni testo sulla basilica vaticana richiede una grande fatica che investe sia l'autore, sia il lettore. Si tratta di uno sforzo prevalentemente dovuto al fatto che San Pietro ha avuto una storia straordinaria e, di conseguenza, straordinaria è stata anche l'attenzione da parte degli studiosi già dalla fine dell'Ottocento: la basilica si erge oggi su una „montagna” di letteratura secondaria, che è arduo dominare in modo completo. E la salita, nel caso del libro di Tanner, viene ulteriormente complicata da una serie di difficoltà disseminate sul percorso.

L'ARCHITETTURA COME STRUMENTO POLITICO

Frutto di una ricerca più che decennale, lo studio di Marie Tanner ha il merito di inquadrare il complesso fenomeno della ricostruzione della basilica dedicata al principe degli apostoli in un più ampio contesto che, anche grazie all'analisi di numerose fonti iconografiche e letterarie, tiene in considerazione eventi solo apparentemente scollegati e lontani. Così, il nuovo San Pietro – e, più in generale, la Roma rinascimentale, nuova Gerusalemme – vengono interpretati come uno strumento politico per la riaffermazione dell'autorità papale in Italia, do-

po la cattività avignonese, in relazione alla caduta di Costantinopoli (1453), alla conseguente impossibilità di raggiungere la Terra Santa e, dunque, all'esigenza di organizzare una crociata per riconquistare i territori dalle mani degli infedeli. Questo sfondo, su cui si stagliano in lontananza Gerusalemme e le figure di Noè e dell'imperatore Tito, è arricchito anche da un crescente „sentimento italico” e da un sempre più profondo interesse per l'antichità.

Protagonisti della secolare vicenda architettonica, di cui Tanner analizza la prima fase (dalla metà del Quattrocento ai primi anni del Cinquecento), sono due papi e due architetti: Nicolò V e Giulio II, Leon Battista Alberti e Bramante. A loro, secondo l'autrice, andrebbe totalmente ascritto il merito di aver dato corpo a quell'immagine della basilica che, traendo sostanza dalle radici etrusche dell'architettura albertiana, così come dalle espressioni artistiche dell'età dei Flavi e, soprattutto, da riferimenti puntuali al Santo Sepolcro di Gerusalemme, si sarebbe canonizzata e trasmessa nei decenni successivi. In particolare, Alberti sarebbe l'ideatore del progetto, in cui si riflettono le sue idee sul tempio etrusco, mentre a Bramante andrebbe il merito di aver intuito la portata di tali idee e di averle tradotte nell'edificio costruito. Tanner attribuisce così al processo progettuale e costruttivo un'omogeneità e unitarietà che probabilmente non ebbe affatto, vista la sua lunga durata e la caratura dei personaggi coinvolti, i quali agivano in contesti politico-religiosi molto diversi e avevano personalità e obiettivi alquanto individualizzati.

Il libro è diviso in due parti, rispettivamente di sette e cinque capitoli (con un epilogo), ma la struttura è solo apparentemente chiara e l'argomentazione non sembra svolgersi in modo del tutto organico, poiché soffre di numerose ripetizioni di alcuni concetti e di rimandi interni ad altre parti del testo. La fitta suddivisione in paragrafi preceduti da citazioni, le quali talvolta vengono nuovamente ripetute

te nel testo, non aiuta a seguire il filo del discorso, che peraltro Tanner ha scelto di intessere senza rispettare lo svolgimento cronologico dei fatti; così il lettore è costretto a continui salti in avanti e indietro tra personaggi ed eventi.

TEMPLUM ETRUSCUM

La prima parte è dedicata ai riflessi che l'architettura antica getta sulla nuova basilica vaticana, grazie al tramite della teoria albertiana sul tempio *etruscum sacrum* e al linguaggio architettonico di Bramante. Tanner individua nell'orgoglio per l'architettura autoctona italiana („indigenous architecture”, 20) il marchio distintivo del *De re aedificatoria*, composto da Alberti negli anni in cui il papa Nicolò V è impegnato a consolidare la pace tra gli stati italiani, così la proposta di un tempio italico si rivela adatta anche agli obiettivi papali di solidarietà nella penisola. Rigettando il modello della basilica paleocristiana e parzialmente allontanandosi dalle prescrizioni vitruviane, Alberti propone quello che Tanner definisce un „architectural neologism” (27), un tempio quasi quadrato, con tre absidi e profondo portico. È un modello che, secondo l'autrice, sarebbe rintracciabile in tutta la storia della progettazione del nuovo San Pietro. Un aspetto significativo è la forte analogia che Alberti individua tra il tempio etrusco e i grandi impianti termali dell'età imperiale: le terme rappresentano ai suoi occhi il legame con la perduta architettura dei templi italici. Ed è proprio la loro architettura „originaria” a chiarire, secondo Tanner, un primo legame con Gerusalemme, in quanto una leggenda fiorita nel medioevo (50) racconta che il tempio etrusco sarebbe il risultato del trasferimento a Roma del tempio ebraico, ispirato direttamente da Dio, per il tramite di Noè che, approdando in Italia dopo il Diluvio, avrebbe fondato la stirpe etrusca e insegnato l'arte di costruire i templi.

A partire dall'inizio del '400 un edificio viene interpretato come la sintesi tra il tempio italico e le grandi terme imperiali: si tratta di quello che era stato erroneamente identificato come il Tempio della Pace (in realtà è la Basilica di Massenzio). Il *Templum Pacis* era noto per i suoi tesori, ovvero il bottino che Tito portò a Roma dopo la distruzione

del Tempio di Salomone (70 d. C.). Tito, di cui Tanner analizza la fortuna sia nella storia antica, sia in quella cristiana, assume così il ruolo di „vendicatore” per l'uccisione di Cristo da parte degli ebrei. In questo modo il papato poteva imporre l'interpretazione che il trasferimento del tesoro del tempio – e la successiva collocazione nella basilica vaticana di alcuni tra gli oggetti-reliquie più importanti (colonne salomoniche, sudario della Veronica) – fosse la prova del piano divino di traslare l'Alleanza da Gerusalemme a Roma.

Se da tempo la critica ha riconosciuto che il Tempio della Pace, con la sua architettura „termale” di grandi masse murarie e volte a botte cassettonate, è stato un modello formale per il San Pietro bramantesco, Tanner sostiene che anche l'aspetto ideologico connesso a questa architettura dei Flavi, e il riferimento al tempio etrusco che essa implica, abbiano giocato un ruolo essenziale nella scelta del modello. Un modello a cui Bramante si sarebbe avvicinato proprio grazie al trattato di Alberti. È un'ipotesi suggestiva, ma l'argomentazione sembra un po' debole, se Tanner interpreta la famosa *Opinio super domicilium seu templum magnum* di Bramante come un „treatise on temples” in cui l'autore, criticando il gotico, esprime un „nationalist bias” (57). Innanzitutto il testo non è affatto un trattato sui templi, ma riguarda il problema specifico del tiburio del duomo di Milano, anche se poi Bramante offre alcune considerazioni di natura più ampia. Inoltre Bramante esprime riserve sul duomo non tanto perché è gotico, quanto piuttosto perché manca di coerenza in alcune parti; infatti il suo suggerimento per risolvere correttamente il problema del tiburio è di comprendere l'organismo architettonico (in questo sì, è albertiano) dal punto di vista spaziale e di adeguarvisi.

I FLAVI E GIULIO II

L'autrice incorre in una semplificazione quando considera il celeberrimo piano di pergamena (Uffizi 1A) come esempio di aderenza ai „thermal principles” (59) in cui la grandiosità delle dimensioni, le forme curvilinee e i ritmi dinamici rimandano alle terme imperiali. Da tempo Christof Thoenes ha però avvertito come il disegno bramantesco celi

una sorta di paradosso: il progetto che è sempre stato valutato come l'apice dell'avvicinamento all'architettura antica si basa invece su un concetto strutturale non-romano, cioè la cupola centrale su quattro pilastri, circondata da masse murarie solo apparentemente solide (Bramante e la „bella maniera degli antichi”, in: *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, 59–65). La mancanza di coerenza strutturale è probabilmente uno dei motivi per cui questo progetto „non ebbe effetto”, come registra Antonio da Sangallo il Giovane sul retro della pergamena (e non Giuliano da Sangallo, come afferma erroneamente Tanner, 62).

Originale è l'analisi dei riferimenti all'arte dei Flavi nell'iconografia di Giulio II (106–116), dove emergono chiaramente riferimenti a Gerusalemme; per esempio Nagonius nel *Prognosticon Hierosolymitani* (e non *Hierosomilytani*, 107) esorta il papa a imitare Tito e liberare la Terra Santa. Nel 1504 Giulio II entra in possesso di un bacino in granito dalle terme di Tito, che fa collocare nel cortile del Belvedere; le campagne di scavi alla ricerca di antichità proseguono e nel 1506 viene alla luce anche il gruppo scultoreo del Laocoonte, subito posto dal papa nel cortile delle statue. Bisogna tuttavia precisare che non fu Michelangelo (111) a identificare il gruppo scultoreo come Laocoonte, bensì Giuliano da Sangallo, come ricorderà il figlio Francesco in una lettera del 1567 a Vincenzo Borghini (Sonia Maffei, *La fama del Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in: Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999, 110–111).

GERUSALEMME CELESTE E TERRESTRE

Partendo dalla considerazione che la letteratura è ricca di riferimenti generici alla Gerusalemme celeste come modello per la basilica vaticana, la seconda parte del libro intende invece trovare un modello specifico tra gli edifici della Gerusalemme terrestre e vuole dimostrare che la ricostruzione della basilica di San Pietro si basa su una precisa scelta ideologica: il tentativo di creare un'analogia tra il sepolcro di Cristo e la tomba di San Pietro. Il legame tra le due chiese diventa evidente quando si considera che le due tombe non sono poste esat-

tamente al centro delle rispettive cupole, ma spostate di qualche metro verso ovest; un fuori-centro che era già stato riproposto nella prima imitazione del Santo Sepolcro su territorio italiano, cioè nella basilica di Santo Stefano a Bologna.

Tanner suggerisce così che proprio Nicolò V prenda a modello il Santo Sepolcro e questa ipotesi acquisterebbe ancora maggior spessore comparando la basilica di San Pietro con le contemporanee chiese commissionate ad Alberti come mausolei da personaggi vicini alla cerchia di Nicolò V: il sacello Rucellai a San Pancrazio, la Santissima Annunziata (Firenze), il San Francesco o Tempio Malatestiano (Rimini), San Sebastiano e Sant'Andrea (Mantova). Anche in questo caso, si tratta di un'ipotesi suggestiva, ma che è costruita sulla semplificazione di un panorama che in realtà doveva essere molto più articolato e complesso, se la stessa Tanner riconosce che queste chiese „are plagued by issue of authorship, dating, plan, and materials” (161). Anche Bramante e i suoi successori avrebbero, infine, rispettato il fuori-centro della tomba per rendere esplicito il richiamo al Santo Sepolcro. Persino Michelangelo, comprendendo l'importanza di questo riferimento, avrebbe messo in atto delle correzioni ottiche („optical accommodation”, 191), come lo slittamento delle finestre delle absidi, in modo che l'altare potesse sembrare al centro della crociera, suggerendo cioè la centralità e nello stesso tempo mantenendo il fuori-centro: ma se il riferimento al sepolcro di Cristo era così importante, per quale motivo Michelangelo avrebbe dovuto mascherarlo?

Il testo è sfortunatamente costellato da una grande quantità di refusi; vi sono poi alcune informazioni troppo generiche, come per esempio il fatto che Cosimo Bartoli venga curiosamente presentato come un „artist and Etruscologist” (27) o che Giuliano Leno (o Leni) sembri essere considerato un vero e proprio architetto (65), mentre gli studi di Ivana Ait e Manuel Vaquero Piñero (*Dai casali alla fabbrica di San Pietro: i Leni uomini d'affari del Rinascimento*, Roma 2000) hanno inequivocabilmente dimostrato che si trattava più che altro di un abi-

le impresario edile. Anche l'informazione che Vanvitelli avrebbe ruotato di 90° l'asse della basilica di Santa Maria degli Angeli costruita da Michelangelo nei resti delle Terme di Diocleziano è sbagliata (n. 103, 224), come già Antonio Pasquinelli aveva chiarito nel 1925 (Le vicende edilizie di S. Maria degli Angeli, in: *Roma: rivista di studi e di vita romana* 3, 1925, 395–407).

Una ricerca così estesa e complessa richiede l'impiego di una grande quantità di fonti letterarie, che Tanner conosce in modo approfondito e utilizza diffusamente, anche se non è chiara la scelta di tradurle alcune in inglese e lasciarne altre in lingua originale (latino o italiano). Si tratta, in ogni ca-

so, di uno studio di ampio respiro, che merita di essere letto perché ha il pregio di proporre nuove ipotesi in un campo, la letteratura petriana, che rischia di richiudersi su se stesso; ora invece si aprono nuove piste per andare alla ricerca di Gerusalemme nella città di Roma.

DR. ALESSANDRO BRODINI

Vive la reproduction! Das kreative Potential der Kopie

Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21. April–5. August 2012. Kat. hg. v. Ariane Mensger, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Staatl. Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag 2012. 324 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-86678-676-9. € 39,95

Die Diskussion um Kopien im weitesten Sinne hat mit den Plagiatsfällen prominenter Politiker und den in den Medien ausgetragenen urheberrechtlichen Polemiken von Künstlern, Verlegern und Publikum nicht immer eine neue Qualität, aber zumindest eine neue Quantität und damit Aktualität erreicht. Hiervon profitierte auch die Karlsruher

Ausstellung *Déjà-vu?*. Die Kuratoren zeigten aber glücklicherweise keine Coverversionen aktueller Hits aus den Charts, sondern widmeten sich ausschließlich der Kunstgeschichte. In einem weiten historischen Bogen, so der Presstext, sollten mit rund 120 Werken „die verschiedenen Facetten und Bedeutungen der Kopie sichtbar“ gemacht werden.

Dieser historische Bogen ist es auch, den das Katalogvorwort von Pia Müller-Tamm als Abgrenzungsmerkmal gegenüber Ausstellungen hervorhebt, die sich mit verwandten Themen oder einzelnen Facetten daraus befassen haben. Neben den genannten *Bildern nach Bildern* (Westfälisches Landesmuseum Münster, 1976: Reproduktionsgraphik), *Creative Copies* (Drawing Center, New York, 1988: Zeichnungen nach Kunstwerken), *Copier – Créer* (Louvre, 1993: Kunst des 19. und 20. Jh.s) seien noch – in Auswahl – aus jüngerer Zeit *The Repeating Image. Multiples in French Painting from David to Matisse* (The Walters Art Museum,