

## **ARCHITETTURE E COLORI: LA SACRA NEL PANORAMA DEL ROMANICO EUROPEO**

Dario Spada (docente di Arte e Territorio) - dariospd@hotmail.it

Nel tempo si è consolidata un'immagine delle chiese medievali come di monumenti sobri, cromaticamente poveri e spogli: vere e proprie architetture monocrome. Grazie a una crescente mole di studi e ai numerosi interventi di restauro eseguiti in anni recenti, tuttavia, è oggi possibile riconoscere il giusto valore della policromia nell'estetica degli edifici religiosi del periodo.

Volendo delineare un quadro di riferimento delle modalità con le quali essa veniva usata all'esterno degli edifici, si può tracciare una prima suddivisione tra superfici con materiali a facciavista e superfici intonacate. Tra i vari tipi di finitura rientranti nella prima tipologia, si possono riscontrare, in generale, due tendenze. La prima è quella che può essere letta come esito di un'«intenzione cromatica non distintiva» (G.M. Fachechi): essa prevede l'inserimento di materiali lapidei chiari nelle cortine laterizie, generando un'articolazione coloristica soprattutto bianco/rossa, ma con una netta prevalenza del tono del mattoncino. Un esempio è offerto dalla basilica di Sant'Ambrogio a Milano. L'altra tendenza, mossa al contrario da una «intenzione cromatica distintiva», si basa sull'accostamento di materiali lapidei di diversi colori sull'intera superficie della sola facciata, o addirittura di tutto l'edificio. Si annoverano in tale categoria l'abbazia di Lorsch (portale), le facciate della chiesa di San Miniato a Firenze, del duomo di Pisa e di quello di Modena, della basilica di Vézelay, del portale di Santa Maria di Castello presso Tarquinia.

In altri casi, l'effetto cromatico finale era ottenuto mediante la stesura di strati di pigmenti sui materiali architettonici. Resti originali di pitture esterne si incontrano nella chiesa abbaziale di Nonantola (absidi), in San Lazzaro a Pavia, nella cattedrale di York; riccamente dipinto era anche l'esterno del duomo di Crema.

La policromatura divenne indispensabile nel favorire la lettura delle immagini nel momento in cui si cominciò a percepire la grande capacità comunicativa che potevano assumere le facciate scolpite, assurti a luoghi privilegiati per la trasmissione di messaggi e racconti. In Italia, un caso eclatante di polimatericità architettonica che si sposa con la policromatura figurativa è rappresentato dalla facciata della cattedrale di Genova, mentre il primo scultore ad avere lasciato portali interamente policromi sembra essere stato Nicolò nella cattedrale di Ferrara e a Verona (San Zeno e duomo). Usa una policromia totale anche Benedetto Antelami nelle lunette dei tre portali del Battistero di Parma; nelle lunette di due portali della chiesa di Sant'Andrea a Vercelli, di scuola antelamica, non tutto, invece, viene colorato: la decorazione delle vesti delle figure, che include anche l'impiego della foglia d'oro, si appoggia su una base lasciata a risparmio. In Toscana, come è stato congetturato sulla base di piccole tracce, il colore si trovava nella lunetta del portale maggiore di San Martino a Lucca, nelle bianchissime sculture di Arnolfo di Cambio per la facciata di Santa Maria del Fiore e nell'archivolto del portale dei Mesi della Pieve di Santa Maria ad Arezzo.

Molte testimonianze in varie parti d'Europa paiono confermare come la policromia di architetture e sculture medievali fosse un fenomeno generalizzato: il discorso vale per la Spagna (Colegiata de Santa María la Mayor a Toro, chiesa di San Pedro a Vitoria), l'Inghilterra (cattedrale di Exeter), la Svizzera (cattedrali di Losanna e Berna), la Germania (cattedrale di Santa Croce a Schwäbisch Gmünd, chiesa di Santo Spirito a Landshut), la Francia (cattedrali di Angers, di Notre-Dame ad Amiens e di Notre-Dame a Parigi).

Sul finire del Trecento e nel Quattrocento, l'uso di dipingere a colori le sculture in facciata si fece comunque via via meno frequente, per ragioni legate a mutamenti di gusto, ma forse anche perché aumentò la consapevolezza della poca persistenza dei colori agli agenti atmosferici. In generale, da un lato si andò verso la colorazione tonale a imitazione della pietra, dall'altro, verso un sempre maggiore apprezzamento dei materiali goduti a vista. Ciò non vuol dire, però, che sul finire del Medioevo la policromia fosse scomparsa del tutto.

Fu nell'Ottocento che, nel contesto di una riscoperta generale del Medioevo, si tornò ad acquisire la consapevolezza della dimensione cromatica dei monumenti medievali, che noi solo con molta difficoltà riusciamo a immaginare. In Francia, protagonisti di questa stagione furono figure quali Alexandre Lenoir, Prosper Mérimée, Louis Courajod ed Eugène Viollet-le-Duc. Molte architetture vennero restaurate e liberate da tutte quelle superfetazioni che le avevano rese irriconoscibili, riportando su di esse il colore ed eliminando, quindi, il candore con cui si presentavano a distanza di secoli dalla loro edificazione.

Tale presa di coscienza, tuttavia, non impedì il verificarsi di rimozioni delle policromie su edifici e sculture; in alcuni casi, perché esse, apparendo come frutto di ridipinture, venivano

sbrigativamente considerate quali falsificazioni storiche e pertanto eliminate; in altri, per il perdurare di una cultura idealista che rifiutava di accettare l'immagine di un Medioevo 'a colori'. Anche l'Italia visse il suo massimo interesse verso il Medioevo e le sue testimonianze monumentali nel XIX secolo. In una prima fase, il prevalere dell'orientamento del restauro in stile, di matrice francese, fu alla base delle operazioni di completamento e rifacimento che ebbero per protagonisti, tra gli altri, anche Alfredo D'Andrade. Successivamente, nuove riflessioni intervennero a mutare un quadro nel quale si venne a inserire la componente del restauro filologico, teorizzato in special modo da figure quali Camillo Boito e Giacomo Boni. Dopo un affievolimento lungo diversi decenni, gli studi sulla policromia degli edifici medievali sono ripresi a partire dalla fine degli anni Sessanta, basandosi essenzialmente, come era logico, su interventi di restauro e su una più attenta analisi della realtà materiale dei monumenti. Tra gli interventi realizzati nel corso degli ultimi anni, si segnalano quello relativo alle sculture della facciata del battistero di Parma e, per l'area piemontese, quello del pontile della chiesa abbaziale di Vezzolano, in provincia di Asti. Per quanto riguarda la Sacra di San Michele, la policromia dell'insieme, percepibile anche da molto lontano, risulta derivare dall'integrazione di blocchi edilizi costituiti da materiali diversi, corrispondenti a specifiche fasi costruttive e dunque riflesso di stratificazioni storiche. In tale sequenza, le opere di consolidamento attuate sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento rappresentano un momento di particolare interesse: pare che D'Andrade, con l'utilizzo della pietra di colore verde per gli archi rampanti di sostegno sul fianco meridionale, abbia inteso dare concretezza a quel principio di riconoscibilità dell'intervento che diverrà pilastro fondante della moderna teoria sul restauro, senza tuttavia rinunciare all'armonia complessiva dell'insieme, anche nel rapporto del monumento con il paesaggio circostante. Prendendo in considerazione singoli particolari dell'edificio, le ragioni estetiche alla base della scelta di pietre di diverso colore emergono talvolta in maniera manifesta, come nel caso del portale d'ingresso alla chiesa, che colpisce ancora oggi l'osservatore per il delicato combinarsi e ripetersi di blocchetti di prasinite e calcescisto. Infine, una questione che meriterebbe un approfondimento a sé stante è quella dell'eventuale colorazione degli elementi che compongono il portale dello zodiaco.