

## Materia e arte, ovvero “pietre ridotte in buone forme”

---

GIUSTI A. (\*)

“Non facciam viaggi per vedere terra incolta, boschi, ma sì bene per vedere pietre ridotte in buone forme”. Così AGOSTINO DEL RICCIO, nel noto testo del 1597 (1), sintetizza con “lapidaria” efficacia il valore dell’impiego artistico delle pietre, su cui largamente si diffonde nel suo trattato. Dove co-protagonista è Firenze, di continuo evocata dal DEL RICCIO per la petrosa artisticità del suo passato e per il fervore che muoveva l’epoca contemporanea a cavar dalle pietre forme sempre nuove di bellezza.

E non è da credere che il binomio Firenze-pietre su cui sovente ritorna il DEL RICCIO scaturisca da spirito di campanile o dall’ottica di un’esperienza prevalentemente fiorentina. Perché è la pietra che a Firenze, scandendo nel tempo l’articolarsi della fisionomia urbana, ha costituito il filo conduttore comune alle diverse forme e epoche artistiche. Ed è ancora la pietra che giusto al tempo del DEL RICCIO conquista e mantiene per secoli un posto di privilegio nelle arti applicate. Nel 1588 nasceva infatti, per iniziativa di Ferdinando I de’ Medici, la “Galleria dei Lavori”, manifattura di corte consacrata agli

intarsi di pietre policrome (2), presto e lungamente celebri in tutta Europa, nei quali sembra quasi di poter ravvisare l’esito “miniaturizzato” e di rarefatta sofisticazione di quella vocazione per le tarsie lapidee colorate, che dal XII al XV secolo aveva ispirato l’architettura fiorentina nei suoi maggiori edifici di culto.

Quasi come contrappunto luminoso e vibrante alla severa pietra forte delle mura che cingevano la Firenze medievale e delle torri che ne affermavano il potere crescente, marmo bianco e verde di Prato già nell’XI secolo iniziavano a comporsi sulle superfici del “bel San Giovanni” (fig. 1). Immagine di un’antichità ricreata piuttosto che evocata, il Battistero rivestiva la sua mole ottagonale di marmi lunensi e greci, disegnati dalle limpide geometrie degli intarsi in serpentino verde di Prato, presenti anche all’interno sul sepolcro del Vescovo Ranieri del 1113, che viene così a costituire un sicuro termine *ante quem* per la cronologia, più volte messa in discussione, del paramento marmoreo del San Giovanni (3). All’incirca nello stesso periodo anche la facciata di San Miniato al Monte, e

---

(\*) O.P.D. Firenze

(1) DEL RICCIO A., *Istoria delle pietre*, a cura di GNOLI R. & SIRONI A., Torino 1996

(2) Per una storia della manifattura, si veda la recente sintesi di GIUSTI A., in: *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di GIUSTI A., Firenze 2002, pp.197-270, con bibliografia precedente

(3) Per un aggiornamento sulle vicende costruttive del Battistero, si veda in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, Modena 1994, pp.9-133



Fig. 1 - Paramento esterno, in marmo bianco e verde di Prato, del Battistero di San Giovanni a Firenze (foto M. Mariottini)

sulla sua scia la Collegiata di Empoli affiliata allo stesso monastero, parlavano nelle loro facciate l'aristocratico linguaggio della tarsia bicroma geometrizzante, intesa come elemento inscindibile di un organismo architettonico supremamente nitido e logico (fig.2), e governata da uno spirito di chiarezza e di misura che sembra anticipare i futuri orientamenti del Rinascimento.

Agli inizi del '200, il netto chiaroscuro del bianco e del verde si stempera nella nota intermedia del "marmo" rosso, che nel fregio della scarsella del Battistero, aggiunta all'edificio nel 1202, si inserisce sommessamente nella predominante bicromia di bianco e verde. Ispirata forse dagli esempi pisani, che già nel Duomo avevano messo in opera policromie lapidee, la presenza del calcare rosso proveniente dal Chianti e da Monsummano si radica stabilmente in Firenze, nei "tappeti" geometrici del pavimento del Battistero in fattura nei primi decenni del '200, e più vistosamente nel paramento del Campanile di Giotto e del perimetro di Santa Maria del Fiore, la cui realizzazione si sviluppa per tutto il '300.

La continuità stabilitasi tra Romanico e Gotico (fig.3) nell'impiego di un lessico comune fondato sulla tricromia marmorea non viene meno nella architettura dell'Umanesimo, di cui pure Firenze fu innovativa protagonista. *Trait d'union* fra i diversi "stili" fu il sostanziale classicismo fin dalle origini sotteso alle architetture marmoree di Firenze, e il senso di un'identità culturale che affondava le sue radici nel passato, e che era ben viva nei protagonisti del pur così "moderno" Rinascimento fiorentino. Non sorprende quindi che Nanni di Banco, protagonista precoce delle novità della scultura fioren-

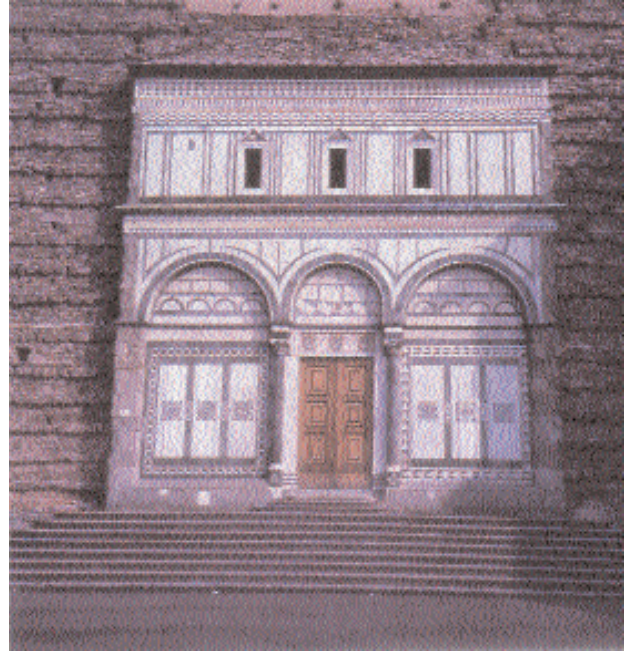


Fig. 2 - Paramento a tarsie bicrome della facciata della Badia Fiesolana, presso Firenze (foto Archivio O.P.D. Firenze)



Fig. 3 - Particolare del pavimento trecentesco, con tarsie tricrome, del tabernacolo nella chiesa di Orsanmichele a Firenze (foto Archivio O.P.D. Firenze).

tina di primo Quattrocento, nel terzo decennio del secolo delimiti il rilievo di coronamento della Porta della Mandorla, sulla fiancata nord del Duomo, con un fregio di aeree lampade intarsiate in rosso e verde sul fondo di marmo apuano. E mentre in questo caso il riferimento al paramento preesistente poté essere di incentivo a questa soluzione, più inaspettata potrebbe apparire la scelta di Leon Battista Alberti di completare la zona superiore della facciata trecentesca di Santa Maria Novella con un analogo apparato marmoreo (fig.4), che include anche l'impiego del rosso in aggiunta alla bicromia delle parti più antiche. Bicromia che lo stesso Alberti aveva impiegato per il tempietto del Santo Sepolcro nella chiesa di San Pancrazio, e questa volta senza il condizionamento di un'architettura preesistente, a conferma dell'interesse del grande teorico dell'architettura quattrocentesca per gli aspetti “classici” delle epoche anteriori.

Ma non solo nei marmi l'architettura fiorentina mostra un legame tenace con la propria storia e con le pietre della tradizione: anche la medievale pietra forte transita dai fortilizi di età comunale, e fra questi quello per eccellenza rappresentativo, Palazzo Vecchio, alle dimore signorili della grande borghesia fiorentina del

Quattrocento, quali Palazzo Medici (fig.5), Palazzo Strozzi, Palazzo Rucellai e via dicendo. Certo non dovettero essere estranee a questo uso dispiegato della pietra forte, che continua anche nei secoli successivi, ragioni di pratica economicità, dato che le cave si trovavano per così dire “in casa”, ma pari importanza ebbero la tradizione e il gradimento per questo tipo di materiale, ancora ben vivo nel '500. Ce lo attestano due fonti autorevoli come il Vasari, che trattando della pietra forte trova che “*le vene di bianco sottilissimo*” che affiorano nel “*colore alquanto gialliccio...gli danno grandissima grazia*” e il DEL RICCIO, che elogia il fatto che “*quando è stata assai tempo in opera, non teme acqua né venti, ma sta sempre forte*” Concludendo col dire che non ne conosce altre cave fuori da Firenze, quasi che la esclusiva fiorentinità della pietra costituissero un valore aggiuntivo.

Altro materiale lapideo strettamente congiunto con Firenze, e per i più evocativo per eccellenza dell'architettura rinascimentale, è la pietra serena, ovvero il “macigno di Fiesole” di cui sempre il DEL RICCIO individua le diverse qualità, citando come migliore quella che si vede tra l'altro in opera nella Biblioteca Laurenziana di Michelangelo “*...fine, bella, durabile ed ha in*



Fig. 4 - Facciata di Santa Maria Novella a Firenze, con il completamento albertiano caratterizzato dalla tricromia di bianco, verde e rosso. (foto M. Mariottini).



Fig. 5 - La facciata quattrocentesca di Palazzo Medici a Firenze, con rivestimento di bozze e conci di pietra forte (foto M. Mariottini).

*sé gran morbidezza in toccarla*". In effetti la qualità tattile e visiva quasi serica della pietra serena si apprezza in pieno in questa come in altre architetture di interni, dove al riparo delle offese ambientali il materiale conserva intatta l'eleganza castigata e la sommessa luminosità che lo fecero amare dal sobrio gusto fiorentino. Ma non solo per le architetture fu usato "il macigno", bensì anche per la scultura, e Donatello stesso non disdegnò di servirsene per la pala dell'*Annunciazione Cavalcanti* in Santa Croce (fig. 6). Furono poi soprattutto i giardini che dal '500 in poi si popolarono di statue di pietra serena, spesso mimetizzate con quelle marmoree grazie a uno scialbo di finitura, che assolveva inoltre a una funzione protettiva nei confronti del fragile materiale. Materiale che anche in epoche meno avvertite della nostra in tema di conservazione ci si preoccupava di



Fig. 6 - Pala con l'Annunciazione, scolpita in pietra serena da Donatello per l'altare dei Cavalcanti in Santa Croce a Firenze (foto Archivio O.P.D. Firenze).

mantenere nella sua consistenza e aspetto, come attesta la passata consuetudine di "dar di bianco" alle statue in pietra del giardino di Boboli (4), andate rapidamente in rovina col cessare di questa manutenzione (fig.7).

Proprio in considerazione della durata, il "macigno" usato più frequentemente per le sculture all'aperto fu la variante della pietra serena nota come pietra bigia, secondo il TARGIONI TOZZETTI "una porzione diversa della stessa pietra". Riconoscibile largamente nelle architetture fiorentine, ha goduto di impiego continuativo specialmente per elementi della decorazione architettonica, e in questa veste figura anche nell'Arco di Trionfo innalzato per la venuta in Toscana del nuovo Granduca Francesco Stefano di Lorena nel 1737, tuttora visibile in Piazza della Libertà.

Ma sebbene l'immagine più radicata di Firenze, divulgata anche da quel formidabile *media* che è stata la pittura rinascimentale, sia quella di una città la cui austera bellezza architettonica si veste di poche pietre dai colori smorzati, dal '500 gli interni cittadini si aprirono ad accogliere i colori e la sontuosa matericità delle pietre policrome. Fu necessario un *input* romano, favorito dall'attività fiorentina di Giovan Battista Dosio e dalla passione archeologica dei Medici e di altri committenti fiorentini, per modificare il castigato linguaggio architettonico della tradizione cittadina. E fu un innesto gravido di conseguenze, se si pensa che proprio dall'iniziale gradimento e impiego dei marmi archeologici, sia per architetture che per arredi, matura in Francesco I de' Medici e si

(4) CAPECCHI G., *L'antico in Boboli. Un episodio lorenese: il Prato delle Colonne*, in: *Boboli 90*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 1991, II, pp.667-681

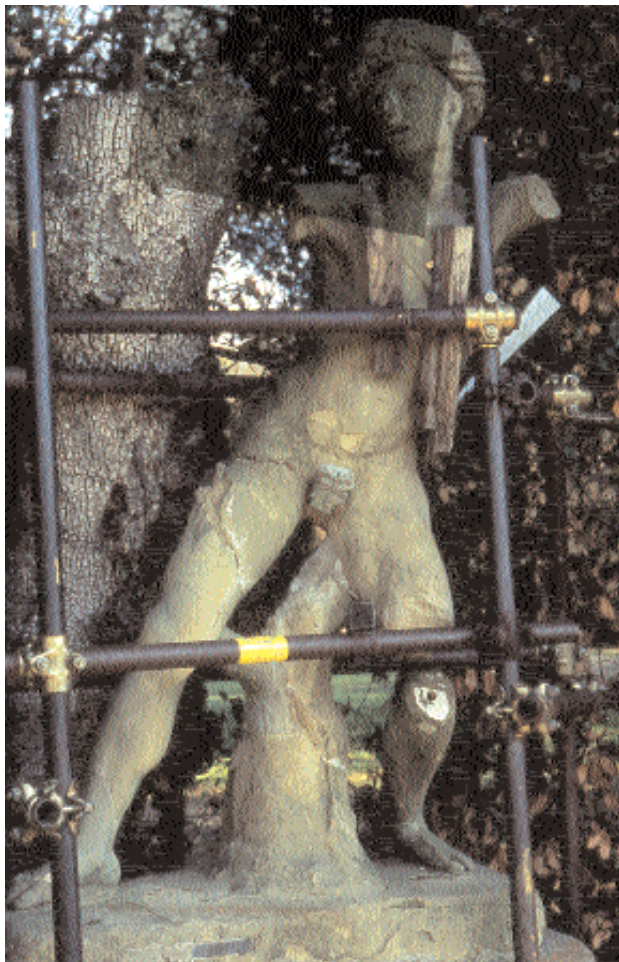


Fig. 7 - Statua seicentesca in pietra serena nel giardino di Boboli, danneggiata dall'esposizione all'aperto (foto Archivio O.P.D. Firenze).

concretizza poi con Ferdinando I l'idea di una manifattura permanentemente dedicata all'esaltazione delle possibilità artistiche delle pietre policrome. Sia in veste di fulgido parato architettonico, come fu per lo straordinario Panteon della Cappella di Principi foderata di pietre dure, che di aulico elemento di arredo, fantasioso nelle forme di applicazione come nei soggetti “dipinti” con le pietre (fig. 8).

Per questi scopi così ambiziosi non bastavano i marmi archeologici dell'Urbe, ma serviva una quasi illimitata disponibilità di pietre dalle cromie più varie e sfolgoranti, che i Medici con impegno ineguagliato accumularono da tutto il mondo allora conosciuto. Era fatale che in questa tavolozza fantasmagorica le pietre di Firenze e del Granducato avessero un ruolo marginale, senza tuttavia essere emarginate. È significativo che per il ritratto a commesso di Cosimo I de' Medici (fig. 9), destinato al suo sepolcro e fatto eseguire nel 1597 dal figlio Ferdinando I, si scegliessero pietre tutte provenienti dal Granducato, a significare il legame del Principe col suo territorio. Solo per il fondo si scelse il paragone di Fiandra, anche in questo caso per la valenza simbolica della virtù sovrana vista come pietra di paragone, sebbene non mancasse nei dintorni “una sorta di paragone nero”, di cui al solito ci parla il DEL RICCIO dicendolo apprezzato da un raffinato intenditore di pietre come NICCOLÒ GADDI. E forse potrebbero essere di questo materiale le colonne e finiture di un bel nero notturno, che nella cappella Gaddi in Santa Maria Novella (5), esaltano per contrasto il colorismo dei marmi archeologici messi in



Fig. 8 - Paesaggio toscano, commesso di pietre dure della manifattura granducale di Firenze, 1608. Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (foto Archivio O.P.D. Firenze).

(5) GIUSTI A., *Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale*, in: *Itinerario artistico cit.*, pag.201



Fig. 9 - Ritratto di Cosimo I de' Medici, commesso di pietre policrome da diversi luoghi della Toscana. Manifattura granducale, 1597. Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (foto Archivio O.P.D. Firenze).

opera dal Dosio (fig. 10).

Anche gli Usimbardi, nel realizzare ai primi del '600 la loro cappella in Santa Trinita, usavano per i bei candelabri dell'altare le modulate screziature di un onice toscano; prima ancora, il nascente gusto cinquecentesco per pietre "pittoresche" aveva fatto scegliere il granito dell'Impruneta, somigliante ai graniti archeologici, per le specchiature delle cinquecentesche edicole con statue degli Apostoli in Santa Maria del Fiore (6).

Seppure da queste poche citazioni, emerge tuttavia che a Firenze l'uso della policromia lapidea restò confinato (e così pure in epoca barocca) agli interni, per valorizzare l'"effetto sorpresa" nel passaggio da un esterno solenne ma sobrio a un interno di colorata complessità (e si pensi al massimo esempio della già ricordata Cappella dei Principi), ma anche per fedeltà tenace a una tradizione, non subita con acquiescenza ma ogni volta reinterpretata. Non sorprende quindi che restasse inascoltato l'invito del DEL RICCIO, che essendo quanto mai curioso e appassionato delle varietà litiche, e quindi più disponibile dei suoi concittadini a qualche "trasgressione", suggeriva di usare il granito di Figline *"a chi volesse un palazzo variare"*.

Così ortodosso nell'architettura, il gusto fiorentino in rapporto con le pietre si sbizzarì nella arti decorative, e non solo con "l'ingegnoso arti-

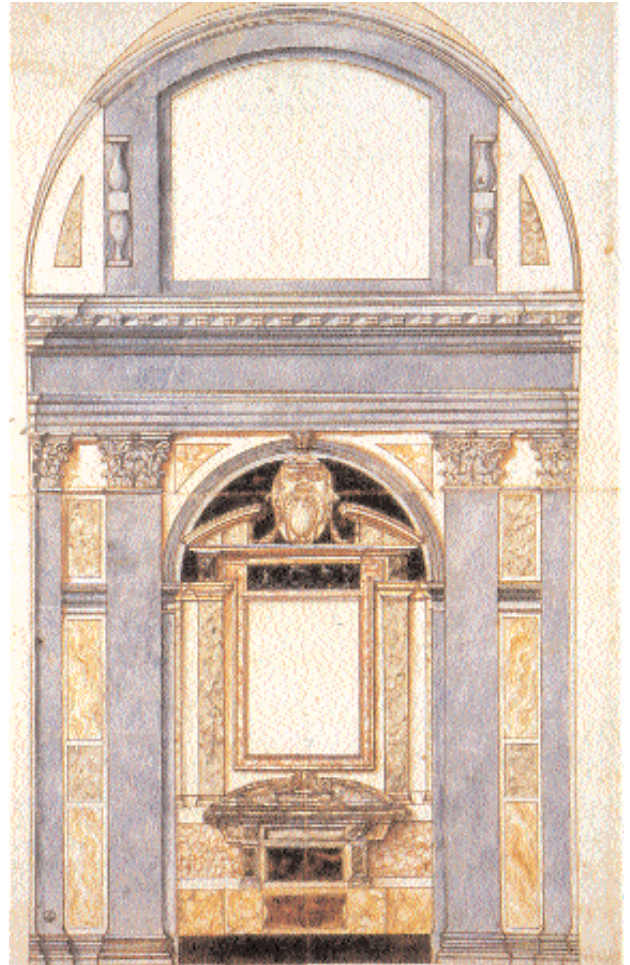


Fig. 10 - Disegno di G.B. Dosio per il rivestimento di marmi policromi della cappella Gaddi in Santa Maria Novella, 1576-78 (foto Archivio O.P.D. Firenze).

ficio" dei *puzzles* di pietre dure, ma anche con la pittura su pietra, che affascinò la corte medicea fra '500 e '600. In questo caso non era necessario cercare lontano, ma era l'Arno stesso a fornire ciottoli di alberese, in due varianti entrambe fantasiose e stimolanti: il "lineato d'Arno", le cui ondulanti fasce parallele suggeriscono la visione di una mobile superficie acquatica, e la "paesina", illusoriamente scheggiata e scoscesa come un paesaggio rupestre (fig.11). Ritenuto, e non a torto, capolavoro involontario della natura, l'alberese dell'Arno piaceva anche da solo, e in questa veste lo vediamo decorare una quantità di stipi e cofanetti diffusi soprattutto nell'Europa centrale, attraverso gli artigiani di Augsburg che si rifornivano a Firenze di paesine e di lineato (7).

(6) SARTORI R., *Pietre e "marmi" di Firenze*, Firenze 2002, pp.72-74. Si rinvia a questa recente pubblicazione per una rassegna esauriente dei materiali lapidei in opera nell'architettura e scultura fiorentina

(7) HEIKAMP D., *Reisemobel aus dem Umkreis Philip Heinhofers* in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum*, 1966, pp. 91-102

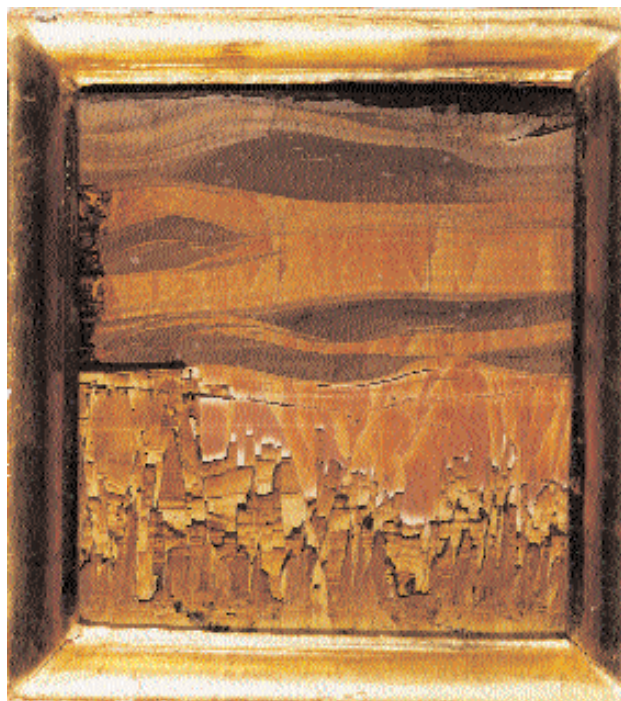


Fig. 11 - Lastra di pietra paesina, incorniciata nel'600 come quadro da parete. Firenze, Collezioni dell'Opificio delle Pietre Dure (foto Archivio O.P.D. Firenze).

Ma la città regina delle arti non poteva rinunciare a imprimere il suo sigillo anche sulle pietre “artistiche”, usate come sfondo per dipinti (8) dove il pittore, e con lui il committente,



Fig. 12 - Ruggero e Angelica, dipinto a olio su pietra paesina, dalle collezioni di Cosimo II de' Medici. Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (foto Archivio O.P.D. Firenze).

godeva nel confrontare il proprio talento con quello che la Natura aveva dispiegato nella pietra (fig.12). A questi “*étranges délires de marbre*” ROGER CAILLOIS ha dedicato, in tempi a noi vicini, pagine di grande suggestione (9), a conferma della perennità del fascino che le pietre emanano e delle risorse di intelletto che convogliano su di sé. Troppe, anche per una sola città, per essere seppur minimamente evocate in questa occasione. Non resta che sperare che Vasari, DEL RICCIO e TARGIONI TOZZETTI possano frasi numi tutelari di loro moderni epigoni, in grado di dar voce piena alle pietre di Firenze, come creazioni di Natura e Arte.

(8) *Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, catalogo della mostra a cura di ACIDINI LUCHINAT C. & CHIARINI M., Firenze2000, con bibliografia precedente.

(9) CAILLOIS R., *L'écriture des pierres*, Genève, 1970