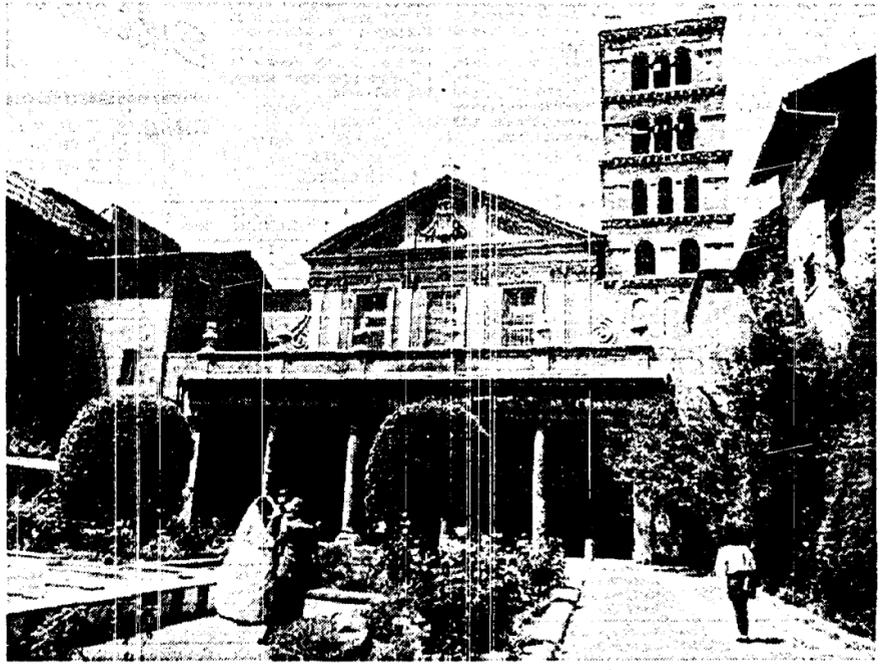


**Dentro la città proibita**

Nel cantiere della basilica trasteverina lavorarono insieme Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio due grandi esponenti del rinnovamento artistico del '300. Agli inizi del '900 la scoperta delle pitture



Appuntamento domani, alle 9,30, davanti all'ingresso della basilica di Santa Cecilia in Trastevere, sulla piazza omonima. È l'occasione per sprofondare l'occhio negli affreschi di due tra i maggiori innovatori della pittura italiana del '300. Nel cantiere trasteverino, infatti, lavorarono molto probabilmente insieme Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio. Pittore il primo, era stato ad Assisi, accanto a Cimabue e al giovane Giotto, dove aveva cominciato la ricerca della costruzione delle forme mediante il colore. Cavallini aveva già lavorato a Santa Maria in Trastevere, dove maggiormente emerge il legame con la tradizione bizantina, ma quella era stata una pausa nell'evoluzione della sua ricerca. A Santa Cecilia, parallelamente a Giotto, il pittore è tutto teso verso la concretezza e la realtà della forma. Arnolfo di Cambio, allievo del grande maestro Nicola Pisano, basò tutta la sua ricerca plastica sull'equilibrio tra scultura e architettura. Così il ciborio della basilica trasteverina realizza di fatto la fusione tra questi due elementi, raggiungendo l'equilibrio tra bidimensionalità assoluta e tridimensionalità delle forme.

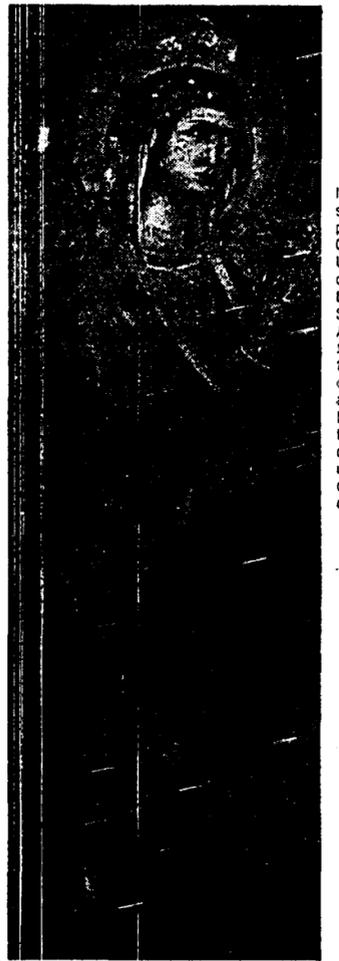


# Marmi e colori a S. Cecilia



**IVANA DELLA PORTELLA**

■ Alla fine del Duecento lavoravano verosimilmente nello stesso cantiere - quello di Santa Cecilia in Trastevere - due tra le maggiori personalità del rinnovamento artistico italiano: Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio. Il primo era giunto a Roma carico delle esperienze assunte ad Assisi. A contatto con il Cimabue e con il giovane Giotto, aveva sperimentato un fare pittorico fondato sulla costruzione della forma mediante il colore. Nella capitale l'artista si era misurato dapprima (1291 circa) in un ciclo di mosaici con Storia della vita della Madonna (nella chiesa di Santa Maria in Trastevere), ancora legata per molti versi alla tradizione bizantina sia nella forma che nell'iconografia. Tuttavia questo era stato come una pausa d'arresto nell'iter evolutivo dell'artista, tutto concentrato nell'assunzione di quei caratteri di credibilità e di monumentalità che, parallelamente alla ricerca effettuata da Giotto, miravano alla concretezza e alla realtà della forma. Nell'ampia decorazione ad affresco di Santa Cecilia in Trastevere egli, se pur nell'iconografia si attiene alla accreditata formula bizantina, nell'espressione e nella composizione spaziale sperimenta un ductus del tutto nuovo e decisamente occidentale. Organizza il ciclo nelle due parti della navata. A sinistra, partendo dall'abside, raffigura episodi tratti dal Nuovo Testamento. A destra, iniziando dalla parete della facciata, ritrae storie del Vecchio Testamento. Svolge le narrazioni su due registri, rappresentando al di sopra, fra le finestre, una serie di patriarchi e profeti entro tabernacoli. Nella controfacciata, secondo il modo corrente, esegue invece il Giudizio Finale. Qui il Cristo al centro, in mandorla, circondato da Angeli e da Apostoli, assume un'umanità ed una monumentalità del tutto nuova a cui certo non fu estranea quella rivisitazione dell'antico voluta da Arnolfo. La scoperta di questi affreschi risale a non prima dell'inizio di questo secolo quando F. Hermanin, rimossi gli stalli del coro delle monache, ebbe modo di riportare alla luce la parte superiore di questo eccellente Giudizio Finale. L'indizio gli venne forse fornito dall'unico resto affiorante della preziosa decorazione della parete sinistra (in cui si riconosce un'Annunciazione) e di quella destra (in cui compare il Sogno di Giacobbe e l'inganno di Isacco). Oggi, grazie ad un eccellente restauro (1980) realizzato per conto della Soprintendenza ai Beni artistici di Roma, da Carlo Gianmossi, si può gustare l'originaria vitalità cromatica del Cavallini da taluni ritenuto in competizione con Giotto, l'artefice di quella rivoluzione artistica che - per dirla con le parole di Zen - segna la nascita del rapporto tra realtà dipinta e realtà veduta. Arnolfo dava invece la sua formazione alla bottega di Pisano. Una delle botteghe in cui più forti si andava manifestando le nuove conquiste nel campo della scultura. In una sorta di anticipato umanesimo si guardava alla statuaria classica con un'attenzione mai manifestata prima. Nei marmi antichi si cercava una nuova espressione della forma, senza rinunciare per questo alla dinamicità della linea gotica. Un equilibrio tra la tensione drammatica dell'arte d'oltralpe e la chiarezza volumetrica di radice classica, apriva al a scultura nuovi e fecondi orizzonti. Protagonista di questo rinnovamento - aperto dall'alto magistrato di Nicola Pisano - fu, insieme a Giovanni (figlio del primo) Arnolfo di Cambio. Presente a Roma sin dal 1275, egli seppe farsi interprete delle conquiste del maestro sviluppandole sino a giungere ad una precisa definizione, fondata sull'equilibrio tra scultura ed architettura. Il ciborio di Santa Cecilia realizza di fatto la fusione tra questi due elementi, approdando ad una sintesi armonica, in cui lo slancio verticalistico gotico è attenuato dal dilatarsi orizzontale delle linee. Già in San Paolo fuori le mura (1285) egli aveva composto un originale ciborio, ma esso, se pur simile nell'impianto, risultava ancora impacciato in rigidi schematismi. In Santa Cecilia invece, la maggiore libertà compositiva lo portò a comporre il divario tra la visione bidimensionale e quella tridimensionale.



In alto a sinistra un particolare del Giudizio Universale, a destra la basilica di Santa Cecilia. Accanto la Madonna di Pietro Cavallini, che ha affrescato la basilica trasteverina. Al centro sempre un particolare degli affreschi del XII secolo

**Scusi che palazzo è quello?**

La Fontana di Trevi, omaggio al Palladio ma anche al '600 romano

## Il Fontanone tra classico e barocco



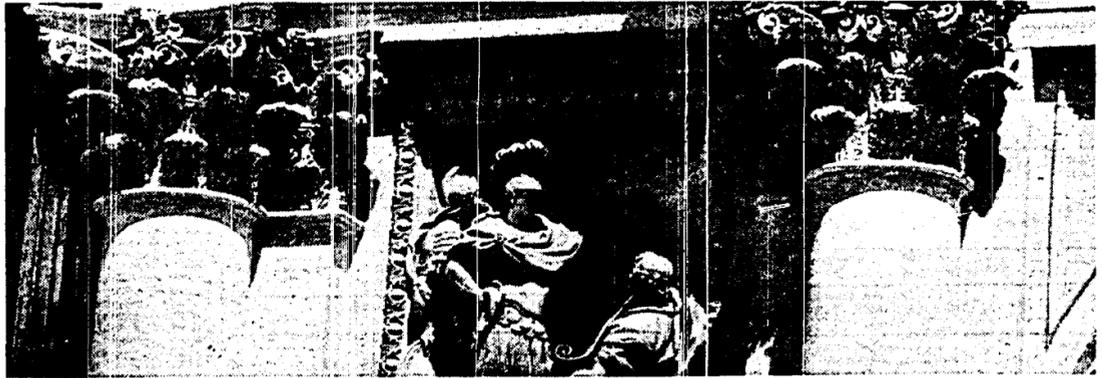
Particolare della facciata del Salvi, a destra particolare della fontana

Una sorta di paradosso: una sensibilità spiccata per il classicismo che sembra inserirsi magistralmente nella grande tradizione barocca romana. Ecco la Fontana di Trevi, opera di Nicola Salvi, che in molti non hanno esitato ad attribuire invece al grande Bernini. Questa, in fondo, è la peculiarità degli architetti della generazione del 1690. L'elaborazione plastica dei motivi è filtrata dalla sensibilità settecentesca.

**ENRICO GALLIAN**

■ Il problema critico più interessante che pone l'opera degli architetti della generazione del 1690 è quello della Fontana di Trevi e della personalità del suo autore, Nicola Salvi che, per quanto sensibile agli ideali di una rilettura classica, riesce a costituire un'opera così sottilmente integrata nella tradizione barocca, da aver spinto più volte gli storici a ritenerne autore (per l'iniziale configurazione) Gian Lorenzo Bernini. Della progettazione della fontana si erano occupati quasi tutti i pontefici del Seicento, facendo redigere progetti in funzione delle varie possibili collocazioni urbanistiche. Del novembre dell'anno 1700 è un disegno attribuito a Carlo Fontana, probabilmente ispirato a una delle soluzioni proposte da Bernini; il fulcro della composizione è un gruppo plastico, di forma piramidale allungata, posto sullo sfondo drammatico di un colonnato aperto, attraverso il quale traspare lo sfondo del cielo. Il gruppo ha delle

analogie con quello poi pensato dal Salvi, per la presenza della figura simbolica dell'Oceano preceduto da un gruppo di agitati tritoni. L'eredità verificabile d'idee da cui il Salvi prese le mosse per il suo progetto è riassunta da questo disegno, che dimostra nel Fontana insospettabili qualità scenografiche e una poetica riassunzione del tema della struttura permeabile nello spazio. Durante il pontificato di Benedetto XII Orsini, nel 1728, la questione della fontana era tornata d'attualità per l'incarico dato da monsignor Sardini, Presidente delle acque, al napoletano Paolo Benaglia, di redigere un progetto che lo scultore s'impegnò a realizzare senza chiedere soldi al Papa. La descrizione satirica del progetto dataci dal Valesio offre un'idea del clima di pio provincialismo che aveva permeato la città sotto il pontificato Orsini. Il Sardini, che si piccava d'esser anche poeta, aveva suggerito al Benaglia



una «allegoria cristiana»: nel punto più elevato della fontana doveva spiccare, assisa in trono, la Beata Vergine del Rosario; sotto a questa sulla sinistra l'immagine della «Vergine Trivia» - ma - dice il Valesio - dalla testa del prelo, come Minerva dalla testa di Giove». Questa con una mano accennava la statua della Madonna e con l'altra l'acqua che sgorgava da una sorgente. Sulla destra era prevista una statua di Roma in piedi e accanto ad essa senza alcun proposito una scrofa con alcuni porcellini e dalla banda della Vergine Trivia un elicottero. La morte del Papa mise fine ai propositi apologetici del

Sardini e alle dilettantesche esercitazioni del Benaglia, al quale da Clemente XII venne subito limitato l'incarico, riservandogli l'esecuzione del grande stemma di coronamento. Nel settembre del 1732 il Salvi riceve l'incarico e subito si mise all'opera. L'opera del Salvi è, nonostante la rigidità della quinta architettonica, che fa da sfondo, pervasa da un intenso dinamismo, tutta tesa a ricondurre gli elementi linguistici desunti dalla tradizione palladiana - intenzionale omaggio a una moda di cui tutta la sua generazione aveva subito l'influenza - a una linea d'incontro con la tradizione del Seicento romano che egli dimo-

stra di aver lungamente e profondamente studiato. Il motivo dell'arco trionfale che forma il corpo centrale del palazzo, derivato direttamente dai modelli romani, ha nell'inserimento della nicchia centrale un elemento caratteristico in cui si fondono ricordi palladiani e berniniani. Se da una parte infatti il motivo «eroico» ricorda l'abside di S. Giorgio Maggiore, che aveva trovato a Roma ascolto anche in Borromini, nel primo progetto di Salvi; dall'altra la struttura della nicchia colonnata può considerarsi un rovesciamento del motivo berniniano della facciata di S. Andrea al Quirinale, un processo di scavo della massa muraria che corrispon-

de alla estroflessione del portico berniniano. Berniniano è anche la contrapposizione del motivo centrale alle ali laterali, sperimentato con proporzioni diverse a Montecitorio e nel palazzo Odescalchi. L'ordine piatto di lesene urliche, che rima la potente massa muraria, non dà luogo a una soluzione statica e concisa della parete poiché il disporre le finestre superiori in modo tale da spezzare la continuità dell'architrave e del fregio come a Roma - sull'esempio del Palladio della loggia del Capitano - solo Borromini aveva osato fare nella casa dei Filippini, è esplicito atto di coraggio e sta a dimostrare un legame non reciso con

quel rapporto d'attività dialettica verso la tradizione classica che il barocco aveva affermato coraggiosamente e del quale Palladio nelle sue opere più drammatiche offre una prefigurazione. Il contributo originale del Salvi sta nell'elaborazione plastica dei motivi - che non sono mai adottati, ma piuttosto tradotti, attraverso il filtro di una sensibilità chiaramente settecentesca - nella spregiudicata soluzione dell'attico in cui un ritmo allargato di basorilievi si sostituisce alla continuità dell'orditura inferiore e nel basamento che con la sua pronunciata orizzontalità preannuncia per contrasto il tema fondamentale della scogliera.