

FRANCESCO GURRIERI - ROBERTO CECCHI

MASOLINO DA PANICALE E LA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA NUOVI CONTRIBUTI

IPOTESI PER MASOLINO ARCHITETTO

Le recenti osservazioni sull'apparecchiatura muraria dell'intradosso della cupola della chiesa di Villa a Castiglione Olona¹⁾ hanno riaperto un contenzioso filologico con Masolino da Panicale che, per la verità, è sempre stato abbastanza complesso, talvolta controverso e comunque mai definitivamente chiuso.

L'intenso rapporto stabilitosi fra il Cardinale Branda Castiglioni e Masolino — com'è noto — produsse testimonianze artistiche a Roma, a Castiglione Olona, a Veszprém in Ungheria.

Ed è appunto ripercorrendo questo itinerario della committenza che è possibile formulare alcune ipotesi di paternità masoliniana, insinuando qualche riflessione su altre opere di pittura ed affresco, caratterizzata da non risolte *querelles* attributive, quale quella appunto della Cappella dell'Assunta del Duomo di Prato.

Com'è noto una delle prime controversie masoliniane pertiene all'arco della sua stessa vita. Incerto il Vasari, contraddittorio addirittura il Baldinucci.²⁾

Importante è la testimonianza del Filarete, contemporaneo di Masolino (anche se muore più tardi, 1469-1470); per la stima che si ha in quel tempo e per un aspetto singolare:

“ - A ogni modo voglio stieno bene, ma non si troveranno maestri buoni? - Non so, perchè n'è morti una sorta che erano a Firenze, che sarebbero venuti, i quali erano buoni maestri tutti, cioè uno chiamato Masolino, uno ch'era frate, chiamato frà Giovanni ” (Libro IX).

“ - ... E non fare come molti ho già veduti, che hanno tramutato questo atto degli abiti, che molte volte hanno alle figure antiche fatto abiti moderni. E in questo peccò Masolino, che molte volte faceva santi e vestivagli alla moderna ” (Libro XXIV).

Altra notizia utile ci viene dal Vasari (vita di Masolino), laddove ci dice che “ cominciò similmente Masolino a fare ne volti delle femmine l'arie più dolci ed ai giovani gli abiti più leggiadri che non avevano fatti gli artefici vecchi, ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente ”.

Occorre ora ricordare che nell'ambiente fiorentino l'intuizione e le prime dimostrazioni prospettiche circolano fra il '19 (bassorilievo del San Giorgio donatelliano) e il '27 (data alla quale è ricondotto l'affresco della Trinità masacesca di Santa Maria Novella). Ora, proprio quest'ultima opera, dopo la ragionevole riattribuzione alla paternità brunelleschiana del progetto della pesciatina Cappella Cardini,³⁾ riacquista fondato interesse per la collaborazione di Filippo all'impianto architettonico (che altrimenti non spiegherebbe il disegno di una cappella dai fianchi vuoti e liberi se non con l'unicità del modello con quella pesciatina).

Del resto, sembra inutile insistere su come e quanto i primi tre decenni del Quattrocento siano fortemente

caratterizzati dalla presenza del Brunelleschi: questi è l'intellettuale, il tecnico e l'artista attorno al quale ruota tutto il dibattito sulle arti e sulle tecniche. Gli anni tra il 1420 e il '36 sono caratterizzati dall'impresa del voltar la cupola di Santa Maria del Fiore, che è l'evento per eccellenza, da tutti profondamente osservato, studiato, imitato.

“ Murinsi le Cupole nel modo di sopra, senz'alcuna armadura, massime insino a braccia 30... ”, dirà Filippo nella sua “ istruzione ” del 1420, introducendo la tecnica della spina-pesce che aveva sperimentato precedentemente in più piccoli impianti, in Santa Felicità e in San Jacopo sopr'Arno. Tecnica questa, propria alle cupole autoportanti in fase di costruzione che consente, per il posizionamento dei mattoni e per la simultaneità dell'apparecchiatura, di poter fare a meno delle centinaie lignee sottostanti per appoggiarvi la struttura prima del disarmo.

Rappresentazione prospettica e impiego della spina-pesce, dunque, sono le due novità più rilevanti delle tecniche artistiche all'aprirsi del Rinascimento.⁴⁾

E sono proprio queste due componenti essenziali della formazione di Masolino, che interessano per gli svolgimenti di questa nota.

Nella continuità dell'opera masoliniana è possibile distinguere, sommariamente, alcune stagioni:

- Il periodo della sua formazione e del primo impegno artistico a Empoli e a Firenze (fino al 1425).

I documenti del Poggi e del Giglioli ce lo danno impegnato ad Empoli nel 1424: “ Ancora troviamo che detta cappella di sopra nominata chella compagnia la fece dipingere per fino addi 2 Novembre MCCCCXXIV pagano a Maso di Cristofano dipintore da Firenze fiorini settantaquattro d'oro come apparisse in su gli antichi nostri libri ”. L'impegno si riferisce alla chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani di Empoli.

- Il periodo 1424-1425 relativo alla decorazione della Cappella Brancacci. Qui è nota la complessità attributiva nella compresenza Masaccio-Masolino: a quest'ultimo, pur con alterne vicende, sono attribuiti il ‘Peccato originale’, la ‘Predica di San Pietro’, il ‘Risanamento dello storpio e resurrezione di Tabita’. È appena il caso di notare che proprio quest'ultima scena ha per fondale e per impianto architettonico uno scenario urbano di grande efficacia descrittiva, presa spesso a campione dell'immagine nella città del primo Rinascimento: a dimostrazione di una grande capacità di percezione e di restituzione dello spazio, certamente necessaria ad un architetto (o comunque ad artista di grande sensibilità architettonica, come fu sicuramente Masolino).

- Un terzo periodo, il “ periodo ungherese ”, forse tra il 1425 e il '27, passato a Veszprém a seguito di Pippo Spano (Conte Filippo Scolari). Qui dovette maturare la conoscenza e la stima al Conte Branda Castiglioni

(legato pontificio di Papa Martino V, al secolo Oddone Colonna e amico dell'Imperatore Sigismondo; il Branda morirà nel Febbraio del 1443 in Castiglione Olona).

- Un quarto periodo, il "periodo romano", ragionevolmente tra il 1427 e il '31, in cui si consolida il sodalizio con il Cardinal Branda; esegue il ciclo pittorico di Santa Caterina in San Clemente.

- Un quinto e ultimo periodo, quello di Castiglione Olona, ove Masolino realizza i grandi impianti celebrativi di Branda Castiglioni, lavorando ai cicli di affreschi della Collegiata (ov'è la data del 1435), del Battistero, del Palazzo Castiglioni (forse Masolino vi aveva già in parte lavorato) ove realizza il 'Paesaggio ungherese di Veszprém' (ove il paesaggio finisce di essere una quinta per altro soggetto per divenire esso stesso protagonista); ove realizza, a parere di chi scrive anche la chiesa di Villa portando a compimento il saldo innesto della cultura toscana (e brunelleschiana, in particolare) in terra lombarda, a cui contribuirono anche il Vecchietta e Paolo Schiavo.

I tondi di Empoli e di Prato: una singolare coincidenza

Com'è noto, la paternità degli affreschi della Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato hanno costituito — da sempre — un problema filologico intricato, sul quale si sono misurate posizioni autorevoli ma assai diversificate negli esiti. La mostra del 1969 tenutasi nel Palazzo Pretorio di Prato (*Due secoli di pittura murale*)⁵⁾ consentì di osservare molto bene quelle opere prima della loro ricollocazione nella sede naturale. Giuseppe Marchini ne ripercorse le attribuzioni: vi sono implicati Tommaso del Mazza (Vasari), Antonio Vite e lo Starnina (Cavalcaselle), Domenico Veneziano (Schmazzom), Andrea di Giusto (Sirèn, Von Marle), Giovanni di Francesco e Andrea di Giusto (Longhi, Berenson), "Maestro di Karlsruhe" o il "Maestro delle predelle di Quarrata" (Pudelfico, Salmi), Paolo Uccello (Ragghianti, Longhi).

Prendiamo atto di una riflessione del Marchini:⁶⁾ "il *ductus* delle sinopie venute in luce di sotto gli affreschi pratesi non sembra collimare con quello delle pochissime sinopie di affreschi di Paolo Uccello di cui si abbia ragione...".

Quasi punto e daccapo dunque; mentre per la datazione sembra ci si debba orientare fra il 1435 (fondazione della Cappella di Michele da Giovannino, lanaiolo pratese) e il 1446 (nel '48 i Canonici del Duomo di Prato protestavano col Vescovo perchè due anni indietro era stata tolta la vetrata della finestra della cappella e vi veniva freddo).

È curioso che non sia stata affacciata esplicitamente l'ipotesi di una presenza masoliniana, perchè se si confrontano i tondi in affresco di Santo Stefano degli Agostiniani di Empoli con quelli delle bordure (in affresco) delle scene delle Cappelle dell'Assunta, il risultato è impressionante e non è difficile convincersi della loro coincidenza artistica: simile la geometria di contenimento, simile il *ductus*, simile il rapporto della figura nel tondo, quasi gli stessi i modelli.

Certo c'è un problema di datazione di non facile soluzione; nel senso che la stagione empolesse è nel vivo sul finire del '24 mentre a Prato si sarebbe lavorato a partire dal '35: né è pensabile che i modelli e le modalità esecutive potessero conciliarsi a un decennio di distanza. È vero, i documenti ci sono oggettivamente di ostacolo, ma non è

la prima volta nella storia della storiografia che qualcosa anche su dati documentari sia stata rivista. Come spiegare questa innegabile coincidenza stilistica dei tondi?

Ed ancora va detto sugli impianti prospettici di queste opere. Parliamo della *Perspectiva artificialis* che Brunelleschi introduceva nell'arte dopo l'ottobre del 1424 a seguito dei suoi rapporti con Paolo dal Pozzo Toscanelli, "tornato di studio" (da Padova, cioè), come ricordato dal Sanpaulesi e ripreso dal Parronchi.

Se si considera il rapporto organico — "di bottega" — esistente per Masolino e Masaccio, quanto il Vasari dice a proposito e cioè essersi egli "affaticato gran prezzo in mostrargli molti termini di prospettiva et di architettura" verso il giovane Masaccio, dovette valere senza dubbio anche per Masolino.

Sulle opere pratesi è da dire della piena maturità compositiva e spaziale di cui si caratterizzano le architetture disegnate sia nella 'Disputa di Santo Stefano' che nella 'Andata della Vergine al tempio'; nel primo caso siamo di fronte ad una soluzione scenica fortemente caratterizzata dal tempio che fa da fondale. Si tratta chiaramente di un tempio a base ottagonale (con costoloni pronunciati agli angoli); al volume basamentale concluso in alto con solaio pressoché piano, sovramonta una cupola sul turgurio le cui spinte sono assunte da quinte alleggerite da archi che scaricano sui capisaldi del primo ottagonio; la lanterna, che conclude in alto la cupola, ripete lo stesso schema compositivo con l'unica variante di vedere conclusa la cupolina a piede di piramide. Sulle otto facce del tiburio sono altrettante monofore strombate, il cui modulo si rifà chiaramente al verbo brunelleschiano. Siamo di fronte, insomma, ad una delle più cristalline elaborazioni di pianta centrale che, in Toscana, hanno le note tappe della Cappella Barbadori, della Sacrestia di San Lorenzo, della Cappella Pazzi, del Tempio degli Angeli e che troveranno larghissimo impiego nell'intera vicenda rinascimentale con la sangallescica Santa Maria delle Carceri, con San Biagio a Montepulciano e con gli esiti bramanteschi della Consolata e dello stesso San Pietro.

Dunque se non proprio di un architetto (la piccola ingenuità — in tanto rigore costruttivo — di far nascere la lanterna senza linee di forza che diano coerenza alle quinte di scarico), si tratta, quanto al pittore, di persona assai prossima all'architettura e comunque almeno legata da un comune esercizio professionale. La restituzione prospettica del tempio è, comunque, perfettamente centrale, con punto di fuga baricentrico al quadro.

Anche nel caso dell' 'Andata della Vergine al tempio', l'architettura che raccoglie il "fuoco" della composizione scenica è un edificio perfettamente centrale, una cupoletta con estradosso conico e lanterna (fuori quadro) poggiante su otto colonne tortili; il tutto su un basamento quadro sul quale si apre la scala.

Ma proprio in questa scena è opportuno notare una costruzione prospettica, che sembra essere strumento assai noto all'artista, sembra anche essere usata con qualche impaccio (o libertà) in ordine al rigore costruttivo. E mi spiego: mandando "a fuga" le linee che definiscono il bozzato dell'edificio di sinistra si ottiene una fuga (F₁) che giace sul margine destro della scena, circa nel terzo superiore; mandando a fuga i corrimani inclinati della balaustra si determina una seconda fuga (F₂) che giace sulla verticale di F₁, circa il terzo medio fuori quadro; questo della giacitura su una comune verticale è dunque un corretto e raffinato strumento di lavoro. Sorprende allora, l'impiego simultaneo della strumentazione prospettica propria alla prospettiva "accidentale" ed a

quella "centrale", come è possibile constatare dal fatto che né i gradini della scala, né la balaustra parallela al "quadro" vanno a fuga, nonostante l'impostazione scenica non sia affatto centrale. Una veduta, dunque, quasi bioculare, direi, che usa strumenti per sé stessi corretti, ma non organicamente coordinati.

Se dunque, in virtù del confronto dei "tondi" di cui si è detto, Masolino ha avuto qualche ruolo nella redazione della Cappella dell'Assunta, qui è dimostrata una confidenza con l'architettura che è bene tener presente.

"Ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente"

Masolino è, ai primi decenni del Quattrocento, uno dei più colti "prospettivisti" sulla scena artistica: ne sono testimonianza particolare il ciclo romano della chiesa di San Clemente, nonché l'intera testimonianza di Castiglione Olona.

La 'Morte di Sant'Ambrogio' con la sua prospettiva centrale, sottolineata dal leggero cassettonato del soffitto (il disegno pavimentale è perduto), il basamento esagonale della 'Santa Caterina che rifiuta l'adorazione degli idoli pagani', le architetture del 'Martirio', l'impianto dell' 'Annunciazione' che torna a perfetta prospettiva centrale con l'esperiente coincidenza dell'orizzonte con la linea di terra per esaltare la veduta dal basso, sono testimonianze di chi ha ben inteso e vissuto "direttamente", "al vivo" la lezione brunelleschiana a partire dal '24. Del resto, le cose tornano, se si pensa al "periodo romano" di Masolino, consumato fra il '27 e il '31.

Più tardi e per certo fra il '35 e la morte del Cardinale Branda la rappresentazione prospettica masoliniana rasenta il virtuosismo: l'impianto architettonico delle vele, ad esempio, è costruito con ben tre punti di fuga, sia per contenere le linee verticali nel convergere delle costolature delle vele della volta, sia per restituire uno spazio più realistico (si veda l' 'Annunciazione', lo 'Sposalizio della Vergine', la 'Natività' o la stessa 'Incoronazione della Vergine'); nel Battistero, il 'Banchetto di Erode e Salomè davanti a Erodiade', col suo portico di ben otto campate voltate a crociera e tutte "a fuga" nonché la presenza di puttini e festoni nel fregio della trabeazione del volume a due piani, danno conto di una matura confidenza squisitamente architettonica, capace di immaginare e comporre le parti con estrema libertà: capace, in definitiva, di essere architetto egli stesso.

La "brunelleschiana" chiesa di Villa a Castiglione Olona

Di tracce brunelleschiane in area lombarda e segnatamente a Milano, è Vasari a darcene notizia. Si tratterebbe di due visite: "Dicesi che Filippo fu condotto a Milano per fare al duca Filippo Maria il modello d'una fortezza"; ed ancora "e ritornato a Milano, disegnò molte cose per il duca e per il duomo di detta città e maestri di quello".

La stagione "lombarda" di Brunelleschi era ancor oggi affidata più alla tradizione orale che a dati documentari. Ne accennarono, comunque, il Salmi, il Pica, l'Arslan,⁸⁾ e più recentemente il Battisti, il Pedretti e Luisa Giordano.⁹⁾

I lineamenti cronologici della chiesa di Villa sono affidati a tre documenti. Il primo, tratto dal Foffano e ripreso dalla Giordano, dà conto di una lettera (gennaio 1432) nella quale Francesco Pizolpasso — Vescovo di Pavia — racconta di un soggiorno a Castiglione Olona: è da notare che nella puntuale attenzione descrittiva di altre opere, terminate o in corso di ultimazione, non riferisce della

chiesa; ciò dunque è per noi ragionevole motivo per affermare che a quella data — 1432 — la chiesa di Villa non era iniziata.

Il secondo documento (di cui riferisce la Giordano, ma da me non verificato), è relativo ad una bolla papale del 1437, destinatario il Cardinale Branda, riferentesi ai lavori con un esplicito "construi facis".

Il terzo documento, già riportato dal Salmi, si pone come *terminus ante quem* e ci convince del fatto che nel 1441 la chiesa doveva essere già completata nella sua parte architettonica se nel Novembre di quell'anno Baldassarre di Giovanni Castiglioni lasciava in testamento 100 fiorini da destinarsi "in picturis Capellae Corporis Christi site in platea loci de Castillione, et in eius cantono et in platea ante ipsam Capellam, incipiendo ab angulo domus Capellanorum usque ad angulum dicte capelle, per quadrium, videlicet secus stratam per quam itur ad castrum".¹⁰⁾ Dunque c'è la notizia del completamento (1441) e la volontà di decorarla all'interno.

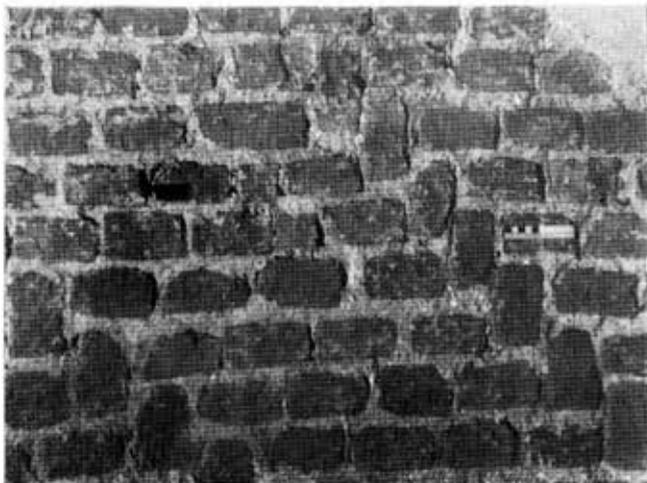
Va notata una discordanza nella lettura della data del documento: il Salmi legge 1441, la Giordano, sulla base della lettura datane dal Cazzani¹¹⁾ dopo un ulteriore riscontro del testamento, indica il 1444. La chiesa di Villa, dunque, si edifica fra il 1437 e il 1444; ma chi fu l'architetto? Andiamo per gradi.

Forse il primo a parlarne in modo abbastanza compiuto fu il Peluso, nel 1874.¹²⁾

"La cupola tonda e bassa a catino è ora coperta da un tetto di coppi ottangolare posato sulla volta istessa: in origine non c'era e ci fu messo non sono ancora dugent'anni, quando per età e per intemperie di stagione cadde una statua dal sommo, e cadendo guastò la parte superiore della volta. Prima del caso all'era lastricata, e le traccie si scorgono ancora, d'embrici piane, fatte e disposte a scaglia di pesce; e il tratto di sotto dove il tamburo posa sugli archi, lo era d'altre quadre coll'orlo rilevato, come son tutte le embrici romane. Ora codeste le sono sparite che i contadini da un pezzo ne fecero il loro comodo, ma fui abbastanza fortunato d'averne due, una per sorte, e le conservo perché son forse le ultime. Questa fortuna mi spinse, com'era naturale, a più minute ricerche, e trovai che intorno alla cupola là dove posa sul tamburo, correva un cornicione di terra cotta con assai belle modanature intagliate. Le appajono ancora ché per essere discoste e difese dalla grondaja sfuggirono ai guasti del tempo, della poca cura e del ristaurò".

Una prima ipotesi di paternità masoliniana fu espressa dal Sant'Ambrogio,¹³⁾ presto raccolta e a suo modo argomentata dal Venturi:¹⁴⁾ "e, fuor di Toscana, in Lombardia, esse (le forme brunelleschiane) raggiungono la Chiesa di Santa Maria di Villa a Castiglione Olona, terra illustrata dagli affreschi di Masolino da Panicale; ci domandiamo se non ve le abbia portate Masolino stesso, tanto son timide e lunghe, nei pilastri che dividono le facce della cubica costruzione e nelle colonnette esili reggenti la copertura ottagonale della sopraelevata volta. Vi è, in questa interpretazione degli schemi brunelleschiani, la gracile paurosa struttura propria agli sfondi architettonici del gentile pittore, giunto al Quattrocento con l'anima di un ritardatario trecentista".

"Nella chiesa di Villa — ci dice il Salmi¹⁵⁾ — operò dunque un maestro toscano venuto da Venezia affine a Pietro Lamberti...". Ed ancora "mi par certo che l'autore della chiesa di Villa avesse avuto educazione toscana e avesse dovuto conoscere l'architettura veneto-bizantina e quella lombarda, fosse cioè un maestro perfettamente intonato al gruppo degli artefici di Castiglione.



1 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA - LA SPINA-PESCE
PRESENTE NELL'APPARECCHIATURA DELLA CUPOLA

Escluso Masolino per il carattere non puramente fiorentino della fabbrica, sono indotto a restituire ad un lombardo la bella interpretazione brunelleschiana. E ciò per l'uso del tiburio che copre la cupola e per il ritmo dei pilastri esterni allungatissimi alla nordica, come farà più tardi Bramantino nell'ispirarsi a forme classiche nella Cappella Trivulzio a San Nazaro di Milano.

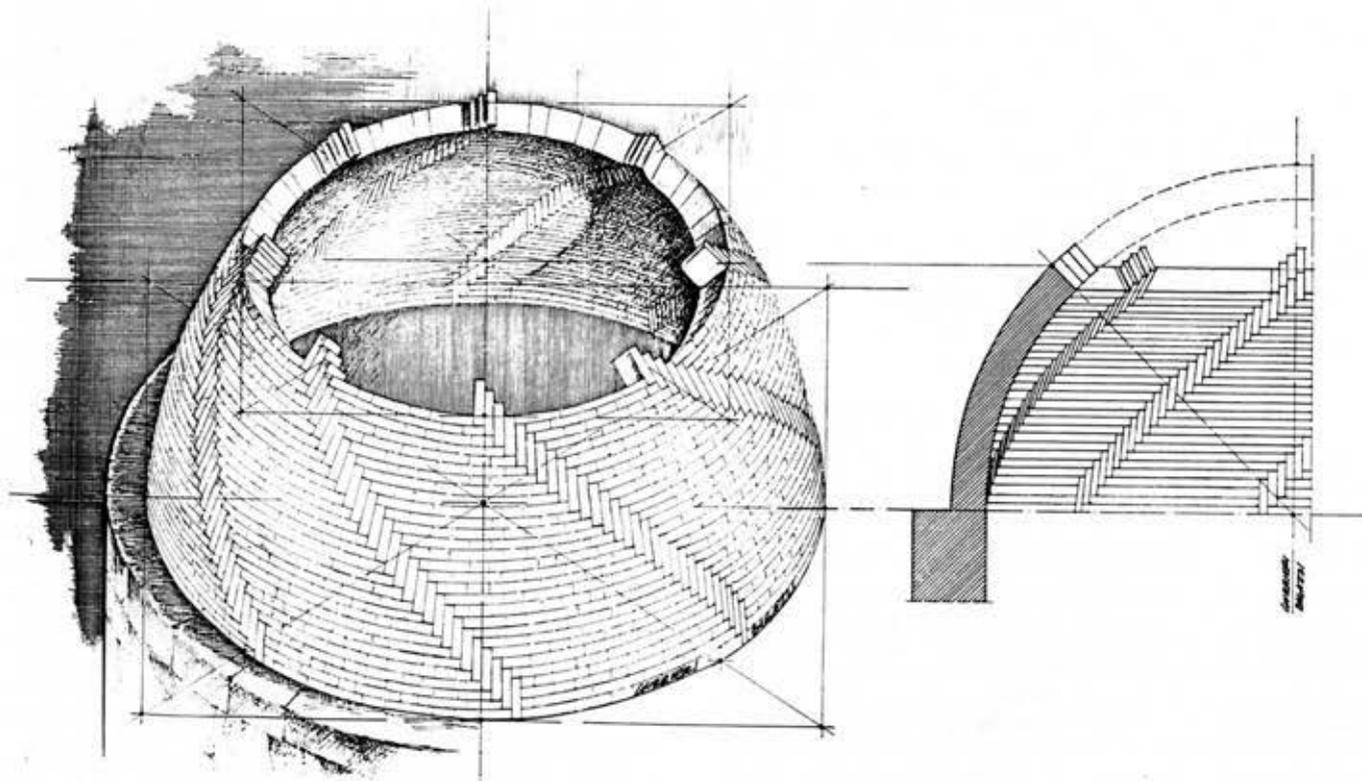
Il Filarete, poco dopo il 1460, scrive che ad abbellire la cittadella della sua Sforzinda "venne ancora Domenico del lago di Logano, discepolo di Pippo di ser Brunellesco".

È stato identificato costui con Domenico Gaggini da Bissone che invero male si può riconoscere discepolo dell'architetto fiorentino nella cappella di San Giovanni nel Duomo di Genova cui egli lavora intorno al 1448. La scultura difatti vegeta e si sovrappone in quell'opera alle forme architettoniche di poca consistenza, oltrepassando le squisite norme brunelleschiane. Per questo l'identificazione mi sembra poco probabile.

Nella chiesa di Villa troviamo invece un maestro che ho supposto lombardo e che senza dubbio è vicino allo stile del Brunelleschi. Il passo del Filarete ci suggerisce dunque l'ipotesi che "Domenico del lago di Logano" non sia il Gaggini ma un altro artefice di Lombardia il quale, conosciute attraverso Venezia le novità dell'arte toscana, abbia seguito il Brunelleschi e, tornato in patria, abbia dato i disegni per la chiesa di Villa".

Ed ancora il Pica¹⁶⁾ propende per Jacopino da Tradate prima e per un'influenza brunelleschiana (soggiorno milanese) dopo; l'Arslan, propende per "un toscano che si avvale di locali idiotismi; e non è da escludersi del tutto l'idea di chi vi vede lo sfruttamento di un disegno lasciato in Lombardia dallo stesso Brunelleschi".¹⁷⁾

La chiesa di Villa, dunque è incontestabilmente caratterizzata dalla cultura brunelleschiana; la sua edificazione, fra il 1437 e il '44 si colloca nella piena stagione della maturità professionale di Filippo: nel '37 infatti era già terminata la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo e, da un



2 - ESEMPIO DI APPARECCHIATURA A SPINA-PESCE PER REALIZZARE LE CUPOLE SENZA ARMATURE
E SEZIONE DI UNA CUPOLA CON APPARECCHIATURE A SPINA-PESCE

(da F. GURRIERI, *Addenda alla tecnica brunelleschiana della «spina-pesce»*,
in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat*, Roma 1987, p. 214, fig. 2).



3 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
L'ANGOLATA DESTRA



4 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
DETTAGLIO DELLA TRABEAZIONE DI FACCIATA



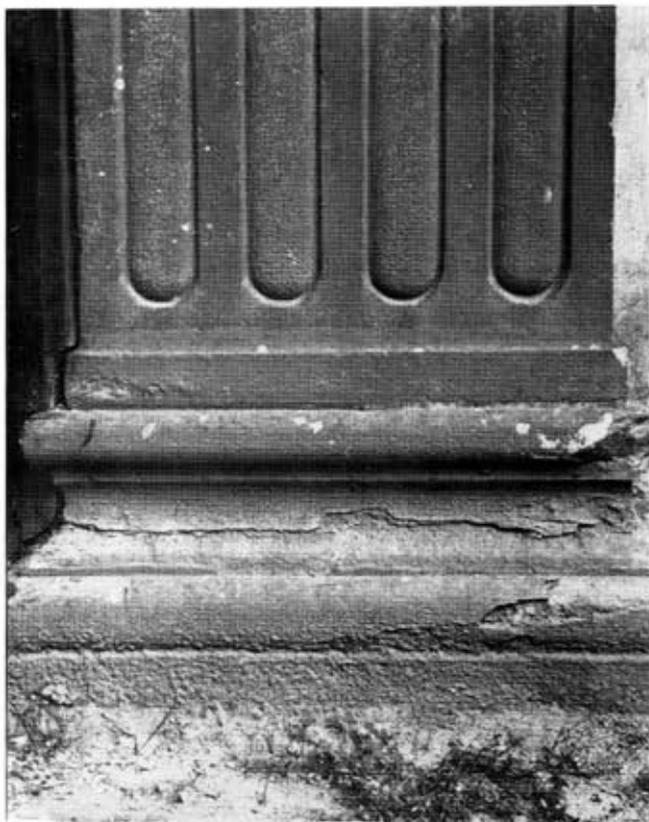
5 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
DETTAGLIO ARCHITETTONICO DELL'ANGOLATA DESTRA

anno (1436) si era finito di voltar la grande cupola di Santa Maria del Fiore, realizzata "senza armature", cioè senza armature di appoggio, con la tecnica a spina-pesce; modalità quest'ultima che si fisserà nell'ambiente fiorentino e si diffonderà altrove, com'è provato dal disegno di Antonio da Sangallo il Giovane (GDSU, n. 900 A) ove si legge, appunto "volte tonde di mezzane quali si voltano senza armadura a Firenze", la cui applicazione è stata riscontrata nelle cupolette delle navi minori in Santo Spirito e San Lorenzo, nella cupola della Fortezza di Arezzo e di Livorno, nella cupola della sala d'armi della Fortezza da Basso, nelle cupolette della Fortezza di Firenzuola e, ovviamente, nella cupola di Santa Maria del Fiore.¹⁸⁾

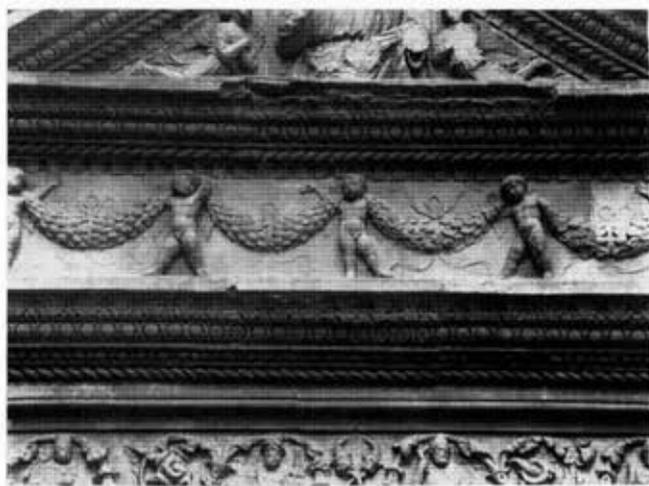
La constatata presenza dell'impiego della spina-pesce (fig. 1) nella volta della chiesa di Villa dunque (la prima notizia è dell'agosto 1986 e si deve a Roberto Cecchi) fa fare un salto fondamentale alla "brunelleschianità" dell'organismo architettonico; perchè ora non si tratta più di forme linguistiche ma addirittura dell'impiego di una tecnica costruttiva di cantiere che esige oggettiva confidenza con una raffinata arte muraria (fig. 2): una tecnica che, fra il 1437 e il '44 solo Brunelleschi o un artista o maestranze a lui assai vicine possono aver impiegato.

Ma altre osservazioni è necessario fare. Intanto, sulla geometria generativa dell'edificio: la pianta della chiesa di Villa è simile a quella della Sagrestia Vecchia¹⁹⁾ e della Cappella Pazzi, aula unica a base quadrata con scarsella a intradosso circolare, segmentato nel caso fiorentino, dalle impronte delle paraste d'angolo; si tratta

di un parallelepipedo regolare sul quale, in ragione dei quattro pennacchi d'angolo sul quadrato si passa al cerchio su cui s'impone la cupola emisferica. Ma proprio qui è la differenza sintattica e tipologica: mentre a Firenze siamo di fronte ad una cupola ad ombrello, cioè a "creste e vele" con le nervature che partono dalla base del



6 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
DETTAGLIO DEL BASAMENTO DI UNA PARASTA DI FACCIATA



7 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
PARTICOLARE DEL FREGIO DEL PORTALE PRINCIPALE

tamburo e le vele che si impostano a lambire il cervello delle dodici unghie verticali ove si aprono i dodici tondi finestrati (e così sarà per la Cappella Pazzi e ancora nella Santa Maria delle Carceri di Prato, alla fine del secolo, con Giuliano da Sangallo), qui a Castiglione Olona la cupola è più semplicemente emisferica e realizzata senza

armature. Una cupola, questa di Castiglione, forse non completamente terminata, mancante della lanterna - con una copertura anomala (nata provvisoria e rimasta definitiva), a padiglione ottagonale appoggiato su sedici colonnette (fig. 3). Queste ultime non hanno nessuna possibilità di sincronia col sorgivo impianto architettonico, come dimostra il confronto stilistico tra i bellissimi capitelli della trabeazione esterna (figg. 4 e 5); i capitelli delle colonnette sono assai più arcaici (a larghe foglie d'acqua), grezzi, fors'anche di spoglio e reimpiegati. Ciò testimonia della provvisorietà della copertura ottagonale a falde e ripropone l'attenzione per quegli "embrici erratici", di cui è rimasta testimonianza e che forse dovevano esser affrontati e messi in opera per una cupola semplicemente estradossata.

Ma perchè una cupola emisferica (più "rinascimentale") invece di una cupola a ombrello a "creste e vele" (più goticeggiante)? Se davvero - come indicò il Salmi - l'architetto della chiesa di Villa fosse stato ancora di "educazione gotica", avrebbe sicuramente impostato altra cupola. Non dimentichiamo invece la data di costruzione: il 1437, subito dopo cioè il completamento della cupola di Santa Maria del Fiore, voltata senza armature con la spina-pesce. Dunque, l'eco che certamente si diffuse dell'impresa, la presenza di Brunelleschi in area lombarda, il rapporto di conoscenza e di stima che doveva esserci per Filippo e questa bottega masoliniana operante a Castiglione Olona ci dicono che Masolino non può essere estraneo alla chiesa di Villa. L'involucro esterno è scandito in pietra grigia (figg. 3-6) che, stilisticamente e cromaticamente ripropongono quelle fiorentine e ancor di più quelle della Cappella della Madonna di Piazza di Pescia (già dei Santi Pietro e Paolo), la cui concezione brunelleschiana si vuole poi tradotta da Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano.

Purtroppo, è difficile dire se i capitelli attuali siano ancora quelli originali o se siano stati fedelmente replicati com'è per il pietrame delle paraste; basta infatti confrontare la situazione attuale con quella documentata dal Venturi²⁰⁾ per constatare quanto estesa sia stata la sostituzione dei pietrami (destino, del resto, toccato alla Cappella della Madonna a Pescia). Certamente il secondo capitello da sinistra della facciata principale - quella tripartita in ragione dell'ingresso in asse - è stato rifatto e ciò induce forti dubbi, anche sugli altri. Restano invece autentici i due portali (il principale e quello più piccolo, sul fianco destro): qui la cultura toscana è fresca e indubitabile; lo è per il disegno generale, per la soluzione del timpano, per il fregio risolto con i puttini e i festoni, ed anche per i girali fogliacei dell'architrave e degli stipiti, ove il modellato vegetale è impreziosito da busti di personaggi - laici e religiosi - che certamente hanno a che fare con le motivazioni dell'edificio (fig. 7).

Ora, è da pensare che nella formazione e nell'esperienza di Masolino dovette incidere la conoscenza e la frequentazione con Brunelleschi: se Filippo aveva rapporti con Masaccio, prima e intorno al 1427, fino a tracciargli l'impostazione prospettica della Trinità di Santa Maria Novella (derivata, probabilmente, da un unico modello ligneo servito anche per la Cappella Cardini di Pescia), allora Filippo frequentò anche Masolino e così si spiega la confidenza con la tecnica di rappresentazione ricordata dal Vasari ("ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente").

Masolino e i suoi per il Cardinal Branda Castiglioni dovettero esser molto di più che artisti e frescanti: erano piuttosto una bottega ben educata all'ambiente fiorentino

e alle tecniche brunelleschiane. Il disegno non poté non essere discusso con Brunelleschi, a Firenze, durante i passaggi di Masolino o a Milano (o a Castiglione stessa) durante una delle due visite di Filippo di cui si ha notizia (e ragionevolmente nella seconda). E Masolino che sovrainventava alla grande impresa di tutte le fabbriche del Cardinale dovette sicuramente cimentarsi anche come architetto: i suoi maturi ed esperienti impianti prospettici architettonici gliene danno pieno titolo; e forse volle far di più: volle anche abbandonare la tipologia goticheggiante della cupola a "creste e vele", per una cupola emisferica tirata su senza armatura. E se è vero che il testamento di Baldassarre di Giovanni Castiglioni già parla di decorazioni è anche vero che Masolino non la vedé finita, con la lanterna e l'estradosso come doveva prevedere il progetto.

E tuttavia, se davvero anche parte degli affreschi della Cappella dell'Assunta del Duomo di Prato, in quelle parti (come la 'Disputa di Santo Stefano') ove domina l'architettura e la cupola emisferica, fossero intricati con Masolino come qui si è cercato di dire appoggiandoci all'affinità dei "tondi", saremmo allora davanti non solo ad un Masolino architetto, ma ancor più ad un artista che sperimenta nuove e più avanzate soluzioni nell'assemblaggio compositivo delle parti. Soprattutto se si pensa che a Santo Spirito, a Firenze, ancora nel 1479 nell'approvare il modello di cupola a "creste e vele" di Salvi d'Andrea, si costruisce con la raccomandazione di "non disformandosi da quello (modello) di Filippo et seguitando quello quanto si può".

1) Si debbono al valente architetto Roberto Cecchi (formatosi alla scuola fiorentina di restauro del Sanpaulesi), oggi operante nella Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia diretta da Lionello Costanza Fattori.

2) Così F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1845, I, pp. 342 e 343: "MASOLINO - Da Panicale di Valdelsa in Toscana - Pittore operava circa al 1405: Attese Masolino ne' suoi primi anni dell'arte dell'orefice e poi al getto sotto la disciplina di Lorenzo Ghiberti fiorentino, al quale aiutò poi con gran delicatezza a rinettare le porte del tempio di S. Giovanni. Datosi alla pittura di anni 19 sotto Gherardo Starnina, che per quanto si dirà nelle Notizie sopra esso Ghiberti, era del medesimo stato maestro, fece gran profitto. Furono, come si è di sopra accennato, l'opere sue circa il 1405 e non altrimenti del 1440, come si legge nel Vasari, perchè Gherardo suo maestro come si ha del medesimo Vasari, morì del 1403, nel qual tempo computati gli anni 19, che fanno il tempo della sua perizia e dello studio della scultura sotto il Ghiberti, con quelli più che sotto Gherardo aveva atteso alla pittura, pare che doveva essere d'anni 22 almeno; ed essendo poi morto in età di 37 anni, è necessario il dire, che seguisse la sua morte circa gli anni 1418 e non del 1440 o dopo, come si cava dal Vasari. Il che si troverà tanto più esser vero, quanto che si è provato nelle Notizie di Masaccio, che egli a Masolino succedesse nel lavoro delle pitture della Cappella de' Brancacci, e che esso Masaccio, non altrimenti nato del 1417, come disse il Vasari, ma nel 1402, poté alla morte di Masolino essere in tale età e perfezione nell'arte, da potere, come fece, seguitare a finire le dette opere, il che discorrendo, come il Vasari scrisse, non sarebbe potuto seguire. Dipinse dunque Masolino in Roma la sala di Casa Orsina in Monte Giordano; di poi in Firenze nella chiesa del Carmine cominciò a dipingere la cappella de' Brancacci che fu, come si è detto, seguitata da Masaccio, e poi da Filippo Lippi, nella volta e mura della quale figurò Masolino i quattro Evangelisti, e la vocazione di S. Andrea, e San Piero all'apostolato; la negazione, e predicazione del medesimo; il naufragio degli Apostoli, e quando San Pietro sana Petronilla sua figliuola; quando insieme con San Giovanni se ne va al tempio e vi libera l'infermo che gli chiede limosina: nelle quali opere già fece conoscere d'aver avanzato di molto la maniera di Giotto. Ben è vero, che per lo soverchio affaticarsi ch'è fece in quelle opere, in età d'anni 37 circa il 1415, passò da questa all'altra vita". Il Vasari (a.v.) ci dice che "morì Masolino giovane d'età d'anni 37, troncando l'aspettazione che i popoli avevano concetta di lui. Furono le pitture sue circa l'anno 1440".

3) F. GURRIERI, *La Cappella Cardini di Pescio, pienezza di diritto nel catalogo brunelleschiano*, in *Bollettino d'Arte*, VI, 1985, 31-32, pp. 97-124.

4) Va anche tenuto presente che la settorializzazione a cui oggi siamo abituati era assolutamente inconsueta nel Quattrocento, ove, la stessa iniziazione all'arte muoveva dalla confidenza di bottega con l'arte lignaia, con l'oreficeria, con la modellazione, così che l'artista (salvo poi la vocazione matura e definitiva) era architetto e scultore insieme, scultore e pittore, in uno spettro operativo assai vasto: si pensi al Ghiberti, al Brunelleschi, a Michelozzo, al Filarete, a Francesco di Giorgio, solo per citarne alcuni.

5) G. MARCHINI, *Due secoli di pittura murale*, catalogo della mostra, Prato, Settembre-Novembre 1969.

6) MARCHINI, *op. cit.*, pp. 51-72.

7) P. SANPAULESI, *Brunelleschi*, Firenze 1962, p. 41.

8) M. SALMI, *La Chiesa di Villa a Castiglione Olona e le origini del Rinascimento in Lombardia*, in *Miscellanea di studi lombardi in onore di Ettore Verga*, Milano 1931, pp. 271-283; A. PICA, *Il Brunellesco e le origini del Rinascimento lombardo*, in *Atti del I Congresso di Storia dell'Architettura* (1936), Firenze 1938, p. 165; E. ARSLAN, *Toscani e lombardi prima di Bramante*, in *Storia di Milano*, VII, Milano 1956, pp. 619-621.

9) E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976; C. PEDRETTI, *Progetti Brunelleschiani a Milano*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera, il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 16-22 ottobre 1977, Firenze 1980, II, pp. 733-739; L. GIORDANO, *Tipologie brunelleschiane in Italia settentrionale. Appunti sul rapporto tra modelli toscani e maestranze lombarde*, *ibidem*, pp. 853-870.

10) *Archivio Storico Lombardo*, VI, 1927, fasc. I, p. 179 (indicazione di SALMI, *op. cit.*, p. 274).

11) E. CAZZANI, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte*, Milano 1966, p. 550.

12) F. PELUSO, *La chiesa di Castiglione Olona e le opere d'arte che contiene*, Milano 1874.

13) D. SANT'AMBROGIO, *Il borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano 1893.

14) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, L'architettura del Quattrocento*, VIII, I, Milano 1923, p. 359.

15) SALMI, *op. cit.*, p. 277.

16) PICA, *op. cit.*, pp. 165-171.

17) Per l'efficacia, la sinteticità e gli altri problemi sottesi mette conto rileggere per esteso il passo dell'Arslan (*op. cit.* a nota 8, p. 620), che da la chiesa compiuta nel 1441: "La chiesetta, a pianta quadrata, è coperta da una cupoletta su pennacchi (ottagonale all'esterno), il cui inizio è segnato da quattro pilastri negli angoli; mentre l'altare è allogato in una abside semicircolare con pianta ad arco oltrepassato; e la luce scendeva, originariamente, dagli occhi aperti nella cupola. All'esterno segnano le pareti della piccola fabbrica altissimi pilastri corinzi, scannellati, che scompartiscono una vasta parete coronata da un cornicione. Le forme brunelleschiane testimoniano, pur nella loro acerbità, la presenza di un architetto toscano; riuscendo difficile ammettere, a quella data precocissima, la possibilità che il tempio, già compiuto nel 1441, possa riferirsi a un lombardo.

Si è voluto riconoscere nell'architetto della costruzione lo stesso Masolino; o, più ingegnosamente, un lombardo che, educato a Firenze presso il Brunelleschi e non ignaro di Venezia, sia tornato nella sua regione; spiegando in tal modo alcuni aspetti non del tutto toscani dell'edificio. Verrebbe tuttavia da obiettare che gli accenti leggermente gotici dei capitelli brunelleschiani si possono credere opera di quei lapicidi locali che, secondo una prassi diffusa, lavoravano agli ordini di architetti lombardi e non lombardi (come avverrà poi nella cappella Portinari); e, quanto agli occhi della cupola, si potrà suggerire che essi richiamino, anziché a Venezia, proprio a Firenze; dove si vedono, ad esempio, nella cappella Pazzi. Si tratta quindi, a nostro modesto avviso, di un toscano che si avvale di locali indiotismi; e non è da escludersi del tutto l'idea di chi vi vede lo sfruttamento di un disegno lasciato in Lombardia dallo stesso Brunelleschi".

18) F. GURRIERI, *Addenda alla tecnica brunelleschiana della "spinapesce"*, in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat*, Roma 1987, pp. 213-220. Si veda anche la scheda n. 32 di L. Zangheri nel catalogo *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, GDSU, XLVII, Firenze 1977, pp. 96-98.

19) Si veda *La Sacrestia Vecchia di San Lorenzo - Il comportamento statico e lo stato di conservazione*, a cura di F. GURRIERI, Firenze 1986.

20) VENTURI, *op. cit.*, p. 363.

F. G.

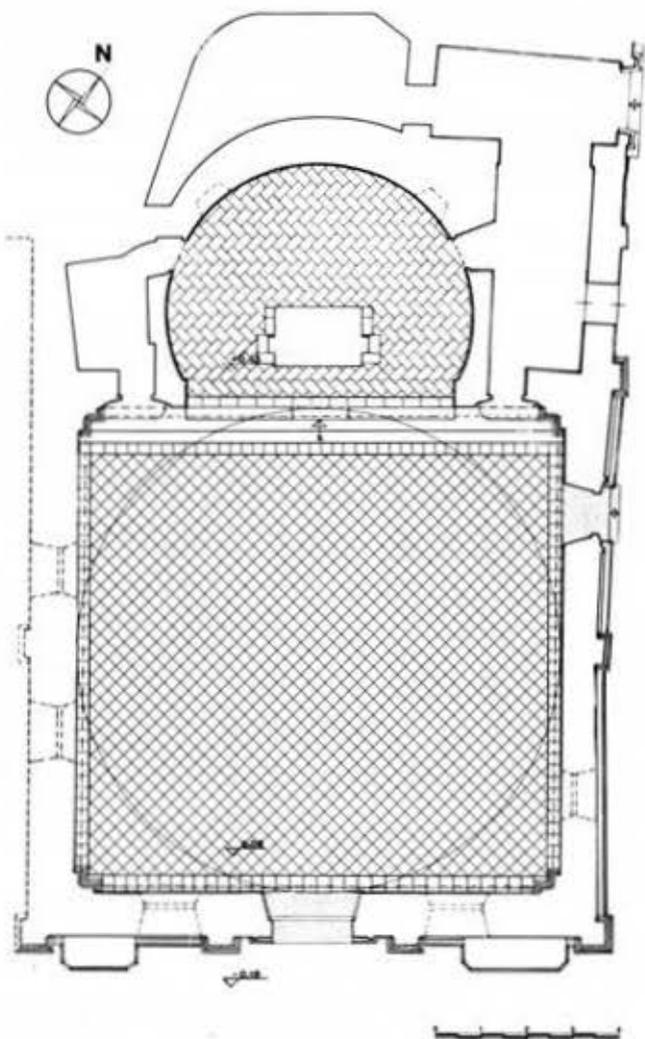
LE FASI COSTRUTTIVE DELLA CHIESA DI VILLA NEL QUATTROCENTO

La chiesa di Villa a Castiglione Olona, in provincia di Varese, costituisce un evento del tutto singolare nel panorama dell'architettura lombarda del primo Quattrocento. Si tratta di un giudizio ampiamente confermato dagli studi che si sono occupati dell'argomento. Anche sotto il profilo strettamente coloristico, che vede l'impiego degli sfondati chiari e l'uso di membrature in pietra grigia che si sostituisce al cotto, la chiesa di Villa si propone come una radicale inversione di tendenza rispetto alla tradizione locale e anticipa di parecchi anni quella che sarà una prassi costruttiva perfettamente accettata e definita soltanto a partire dalla seconda metà del XIV secolo.¹⁾

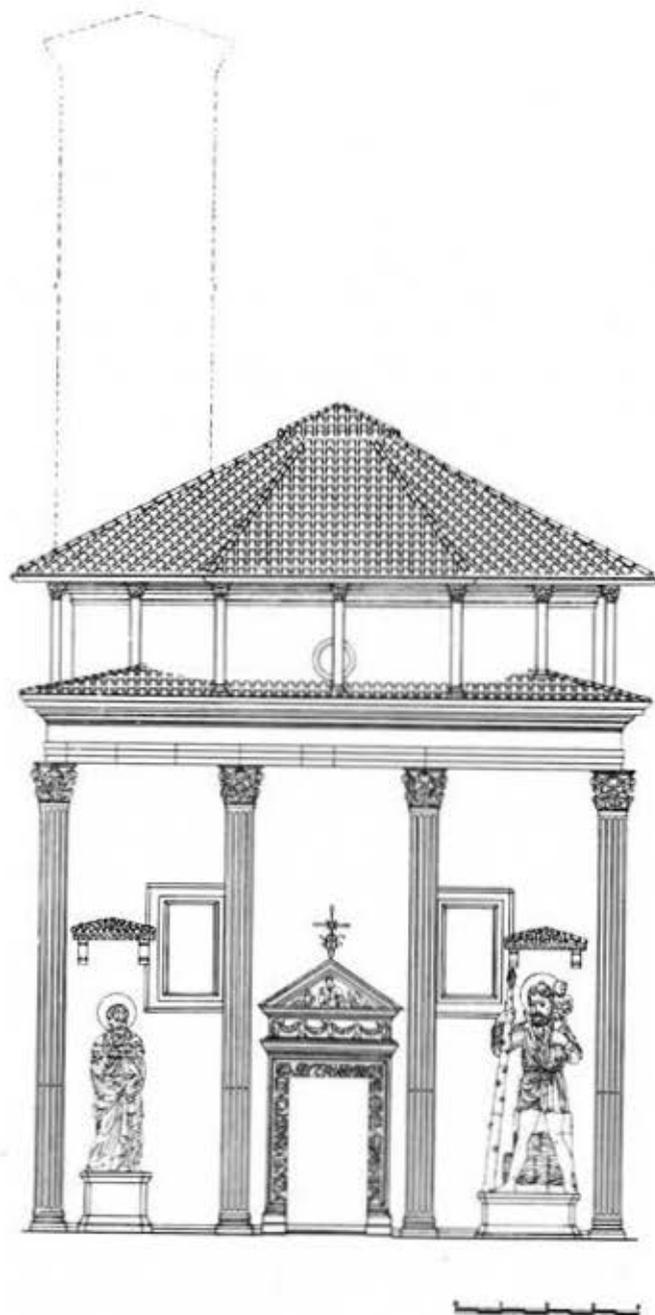
Il valore di questa testimonianza, tuttavia, ha una valenza più ampia rispetto al contesto in cui è inserita, se si tiene conto del fatto che l'uso della pianta centrale, in questo primo scorcio del Quattrocento, rappresenta di per sé un fatto eccezionale.²⁾

Le ricerche in corso confermano tale quadro interpretativo e consentono di fare il punto su molte delle ipotesi legate all'evolversi della fabbrica.³⁾ Certamente, la nascita di questa chiesa deve essere riconnessa a preponderanti influssi toscani.

Finora, questa discendenza era legata esclusivamente agli affreschi conservati nella vicina chiesa della Collegiata e attribuiti a Masolino da Panicale.⁴⁾ Il ritrovamento, avvenuto nel 1843, aveva orientato gli studi anche nel riconoscere al maestro le più ampie collaborazioni nella rifondazione del borgo tra cui, appunto, anche la costru-



1 - PIANTA DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA

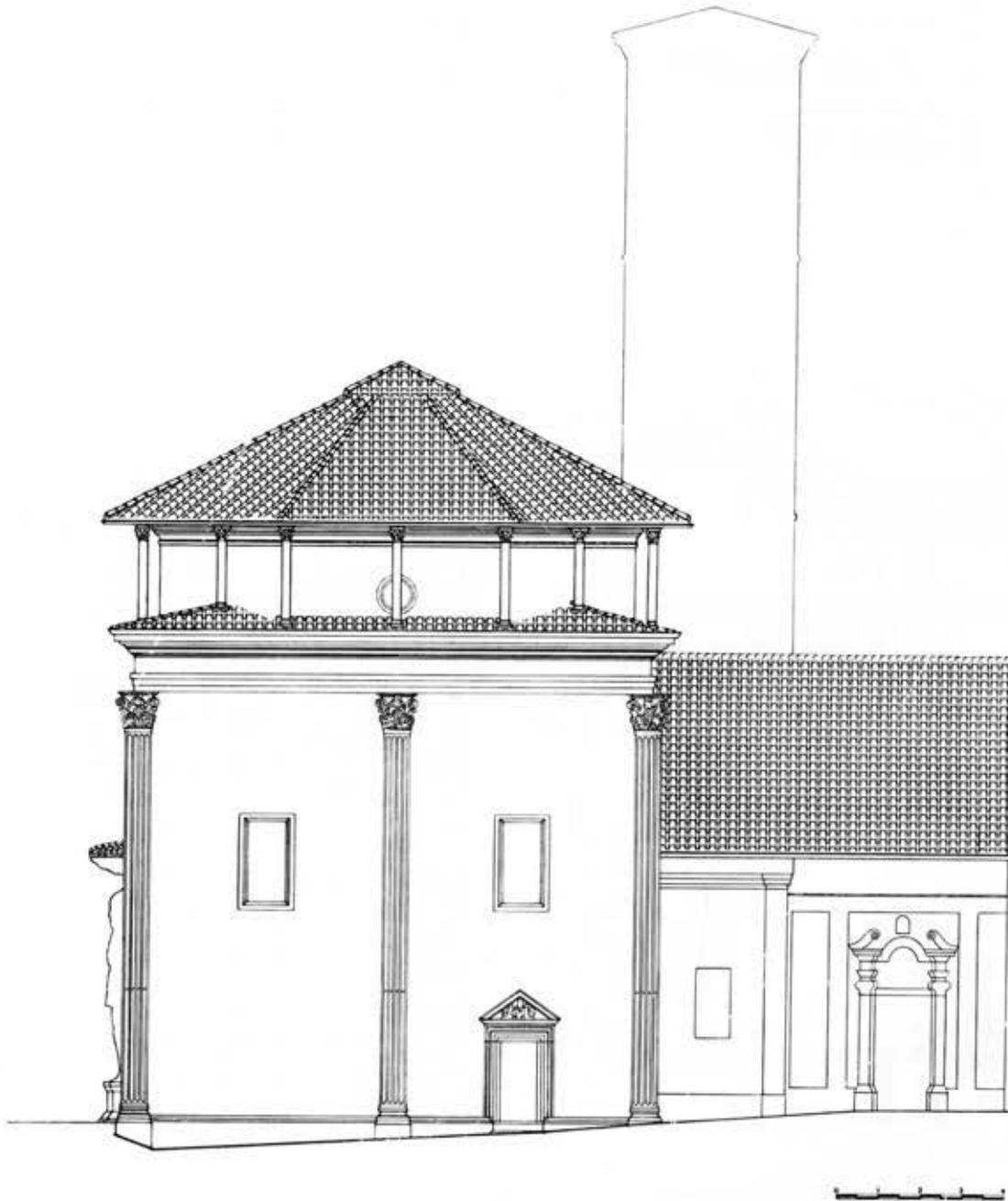


2 - PROSPETTO PRINCIPALE DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA

zione della chiesa di Villa. Infatti, se si esclude l'ipotesi fantastica formulata da Francesco Peluso⁵⁾ che vorrebbe far risalire le membrature della nostra chiesa addirittura alla tradizione costruttiva romana, tutti gli altri studi prospettano inequivocabilmente la presenza di Masolino.⁶⁾

Anche nei casi in cui si indicano delle personalità lombarde come quelle di Domenico del Lago di Logano⁷⁾ o di Jacopino da Tradate,⁸⁾ non ci si discosta mai troppo dall'intravedere un sostanziale influsso toscano; oppure, dal pensare ad "un toscano che si avvale di idiotismi locali", come sostiene Edoardo Arslan.⁹⁾

Anche le ipotesi più recenti ruotano intorno a questo perno. Quando si attribuisce la paternità della fabbrica al Vecchietta, si fa comunque riferimento a quel clima di rinnovamento voluto dal cardinal Branda Castiglioni che si realizza attraverso l'opera di Masolino e del drappello di artefici che si muovono intorno a lui.¹⁰⁾ Una concordanza di giudizi tanto omogenea,¹¹⁾ che comunque non trova punti di riferimento specifici e attendibili, dipende in larga misura dal fatto che tuttora non si dispone di altri documenti se non di quelli ormai noti da tempo. Le rarissime eccezioni in questo senso non sono comunque



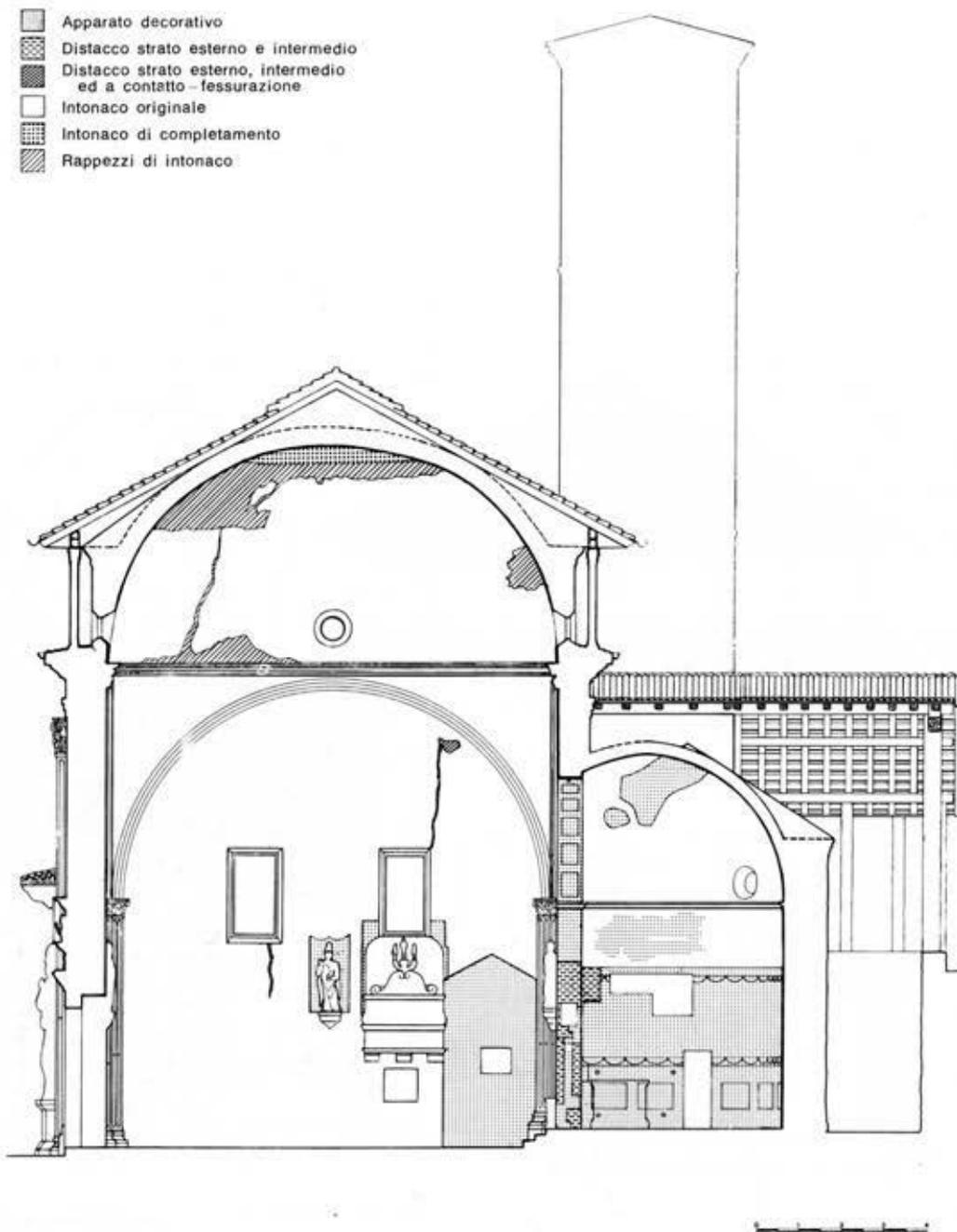
3 - PROSPETTO LATERALE DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA

determinanti per riconoscere i primi spunti progettuali che informano la costruzione della chiesa.¹²⁾

Le ricerche in corso non pretendono di colmare questa lacuna, anche perché la risorsa cui attingere è rappresentata dai soli elementi costitutivi della fabbrica. Troppo poco per ipotizzare una "firma", o per tentare un'attribuzione. Tuttavia, la discussione del rilievo e l'analisi delle strutture in opera consentono di precisare almeno le fasi evolutive della chiesa e di riconnettere ad un preciso ambiente certe soluzioni costruttive (figg. 1-8).¹³⁾ Ma anche di collocare nella giusta prospettiva il possibile

rapporto tra la nostra chiesa e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo realizzata da Filippo Brunelleschi (fig. 9); confronto che, indubbiamente suscita particolari suggestioni.¹⁴⁾ Non c'è dubbio che tra i due edifici esistano numerose affinità e, sotto il profilo strettamente dimensionale, delle differenze minime.

Gli elementi da considerare potrebbero essere molti ma è un fatto davvero singolare che entrambe possiedano delle terminazioni absidate a profilo oltrepassato. Si tratta, oltretutto, di una configurazione geometrica piuttosto inusuale per l'architettura rinascimentale.¹⁵⁾



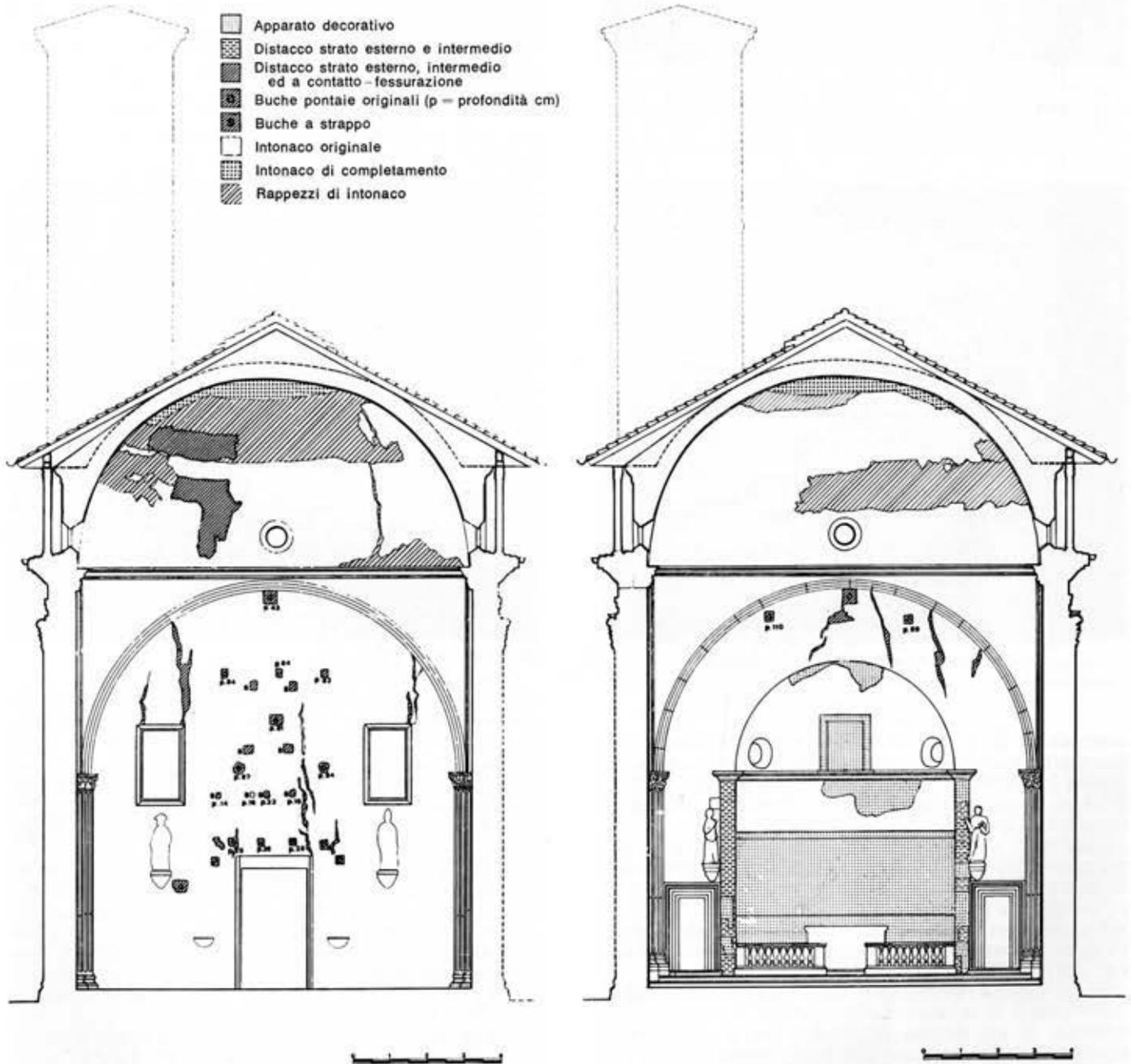
4 - SEZIONE LONGITUDINALE DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA

Ma le similitudini possibili si fermano a questo livello. Il linguaggio architettonico espresso sia dalla configurazione esterna che da quella interna non sono affatto paragonabili: in una la copertura è estradossata, nell'altra si innesta un tiburio. Anche il sistema costruttivo non è affatto raffrontabile: la chiesa di Villa è coperta da una calotta emisferica mentre nella Sagrestia di San Lorenzo si osserva una cupola a creste e vele. Eppoi, lo stesso profilo oltrepassato dell'abside nella soluzione offerta da Brunelleschi non risulta immediatamente percepibile come invece accade per la chiesa del Varesotto. Nella

prima, questa configurazione si apprezza soltanto analizzando il rilievo della pianta e a quota del pavimento.

Basterebbero queste considerazioni per trovarsi immediatamente d'accordo con chi sostiene che la chiesa di Villa fu realizzata seguendo un disegno lasciato da Brunelleschi durante il suo soggiorno lombardo.¹⁶⁾

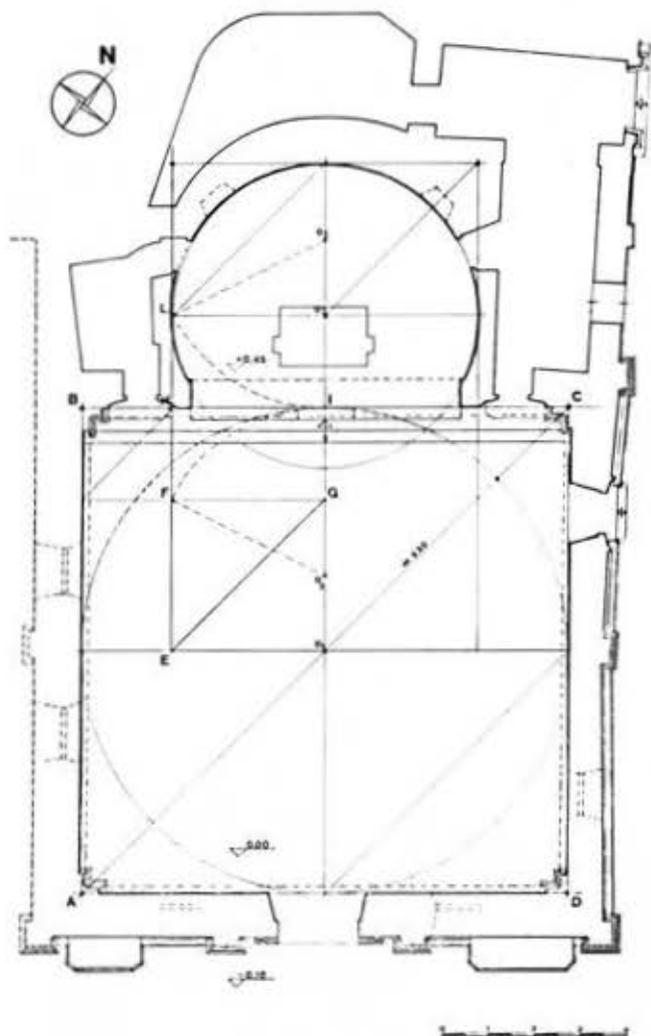
Ma si potrebbero trovare anche altre conferme a queste impressioni. Non c'è dubbio che nella fabbrica lombarda non mancano brusche cadute di tensione progettuale che non depongono certamente a favore del fatto che una personalità di grande rilievo si sia impegnata in questa



SEZIONI TRASVERSALI DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA:

5 - RIVOLTA VERSO LA CONTROFACCIATA

6 - RIVOLTA VERSO L'ABSIDE



7 - STUDIO DELLA SEZIONE AUREA APPLICATA SULLA PIANTE DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA. Si può osservare che il procedimento compositivo ha come modulo un quadrato il cui lato è m 5,30. (elaborazione a cura di M. T. Genoni)

costruzione. È il caso di quelle finestre realizzate sulla facciata principale che in un contributo precedente — troppo indulgente — si voleva che non fossero da attribuire al progetto originale, mentre invece ne sono parte integrante (fig. 2).¹⁷⁾

Insomma, tutto parrebbe indicare che la soluzione del problema attributivo vada ricercata in una personalità di secondo piano, cui si può far credito al massimo di possedere una memoria piuttosto sbiadita della splendida soluzione fiorentina. Ancora meno, insomma, rispetto all'ipotesi prospettata da Arslan di un toscano contaminato da "ioditismi locali".¹⁸⁾

I ritrovamenti recenti direi che rimettono in discussione quest'ipotesi di minima. La concezione strutturale della fabbrica, di cui diremo più avanti, non è affatto meno rilevante del ritrovamento dell'apparecchio a spina-pesce impiegato per la realizzazione della cupola (TAV. IV, a). L'intero complesso dimostra di essere stato concepito secondo schemi affatto consoni alla tradizione costruttiva

lombarda, e suggeriscono la presenza di un progettista di tutto rispetto. Nondimeno, si è potuto accertare che altrettanta rilevanza va attribuita alla soluzione compositiva dei prospetti che, nell'intenzione originaria, dovevano risultare del tutto diversi rispetto alla configurazione che oggi ci appare.

Le tappe di questo riconoscimento partono dall'analisi del rilievo. Su questa base, infatti, si erano formulate alcune ipotesi di lavoro di cui, successivamente, si sono cercate le necessarie conferme.¹⁹⁾ In particolare si era creduto di poter individuare due fasi costruttive importanti; la prima riferibile all'intervallo di tempo che va dal 1437 al 1444; la seconda all'intorno dell'ottavo decennio del Quattrocento. Queste considerazioni erano motivate dalla presenza di alcune "anomalie costruttive". Nello specifico, si riteneva che il campanile e la sagrestia fossero stati realizzati in una seconda fase rispetto all'impianto originario; e ciò perché si era ravvisato nella rastremazione della muratura absidale, in corrispondenza dei due vani, un intervento di adeguamento dimensionale, motivato da esigenze funzionali non previste inizialmente (fig. 1). Le verifiche effettuate successivamente hanno confermato solo in parte quest'ipotesi. Anche se originariamente non esistevano né campanile né sagrestia, così come oggi sono configurati, è invece certo che i due vani erano stati realizzati fin dalle origini ed anche la rastremazione delle murature nasce contestualmente all'edificazione della fabbrica. Un modesto saggio alle fondazioni ha messo in evidenza questa situazione, mentre l'analisi delle murature del sottotetto dimostra che il paramento fu modellato secondo sezioni diverse alla quota del pavimento rispetto a quelle terminali. La spiegazione di questa anomalia risiede nel fatto che la copertura doveva risultare estradossata e quindi la muratura immediatamente sottostante doveva apparire dimensionata omogeneamente e di sezione analoga a quella della restante struttura dell'abside.

Tra le altre cose, l'analisi del rilievo aveva messo in evidenza un dimensionamento delle strutture del tutto inconsueto rispetto alla tradizione costruttiva lombarda, tale da stimolare indagini e studi ulteriori. Infatti, le membrature della chiesa di Villa risultano essere particolarmente snelle, potendo registrare un rapporto di circa 1 : 10 tra lo spessore della muratura d'ambito e la luce del vano da coprire.²⁰⁾

Come ho avuto modo di sottolineare in altra sede, queste considerazioni mi hanno permesso di sostenere che in quel cantiere si erano mosse delle maestranze padrone di criteri costruttivi diversi, sicuramente molto più arditi di quelli tipici della tradizione locale. Già questo era sufficiente per annullare l'ipotesi sostenuta da più parti che la nostra chiesa potesse essere una "trasposizione letteraria" di uno schema planimetrico proveniente comunque dall'ambiente toscano.

Di fatto, si è potuto constatare che non solo le murature in elevazione risultano dimensionate secondo criteri del tutto nuovi, ma che anche il tessuto murario della cupola può essere considerato una "anomalia". Il ritrovamento di un apparecchio a spina-pesce, infatti, è cosa davvero inconsueta fuori dalla tradizione toscana e fiorentina in particolare; per di più, in un momento storico così prossimo alle esperienze costruttive di Filippo Brunelleschi. Almeno finora, non risulta da nessuno studio che la lezione del maestro abbia avuto epigoni tanto precoci.

Perciò, ritengo di non forzare i dati storici proponendo di immaginare sul cantiere di Castiglione Olona una per-



a) CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
PARTICOLARE DELL'APPARECCHIO A SPINA-PESCE
DELLA CUPOLA



b) CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA – TEGOLE A GOCCIA
RINVENUTE SULL'ESTRADOSSO DELLA SEMICALOTTA ABSIDALE
Al di sopra di osserva la cornice d'imposta in pietra della
cupola centrale. A destra una parete del campanile.



c) CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE DELL'ABSIDE
*L'intervento di ridipintura effettuato nel 1916 segue, almeno
in questo punto, piuttosto fedelmente la decorazione originale.*



d) CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA – PARTICOLARE
DELLA DECORAZIONE DELL'INTRADOSSO DELL'ARCO DI TRIONFO
*Anche in questo caso l'intervento del 1916
imita la decorazione originale.*



e) CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
L'ORIFIAMMA DELLA SERRAGLIA DELLA CUPOLA
DEL VANO PRINCIPALE

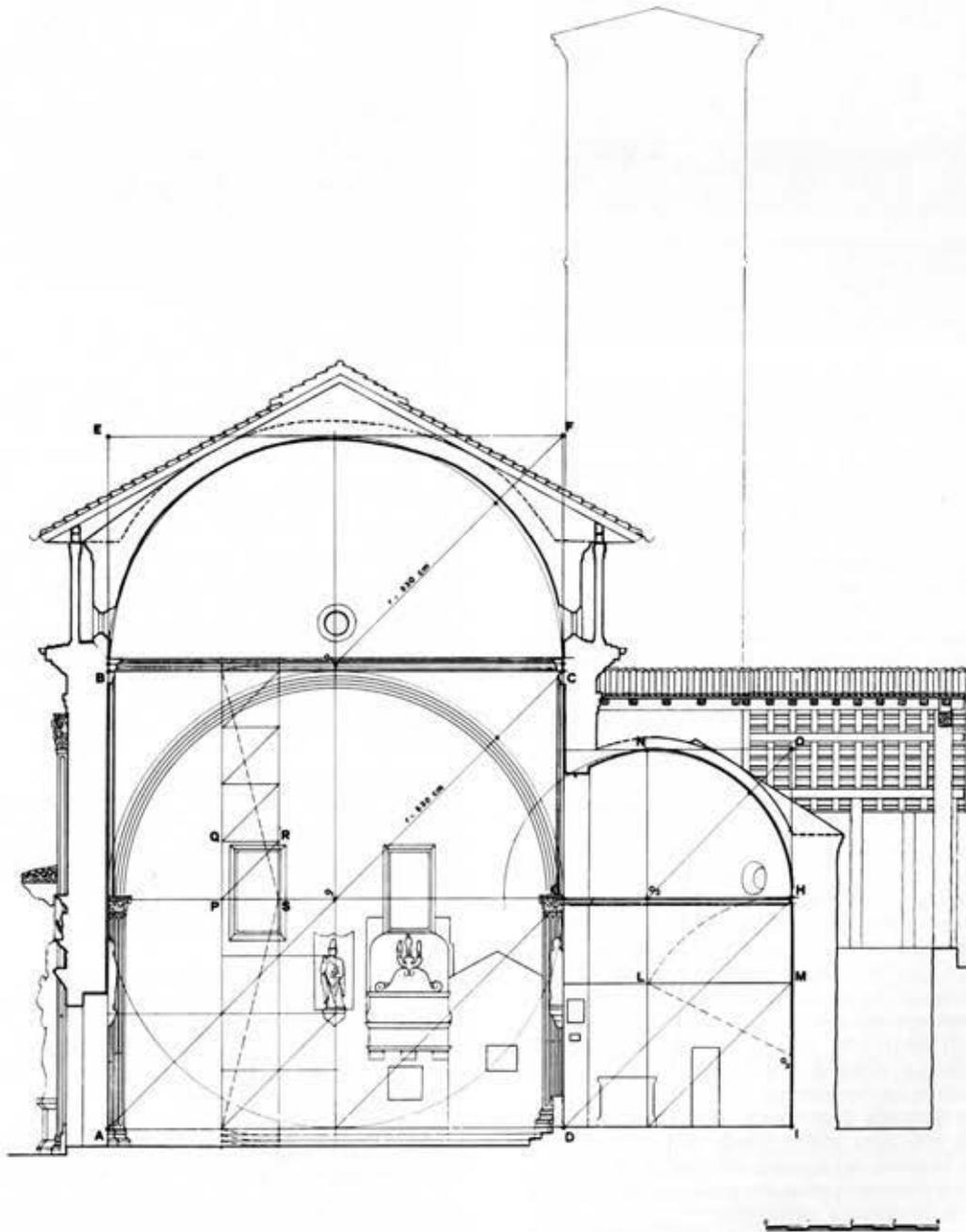


f) CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
PARTICOLARE DELL'ABSIDE
*Si osserva che la decorazione quattrocentesca risulta tagliata
per l'inserimento della porta che conduce alla sagrestia.*

sonalità di spicco alla guida di maestranze cui non doveva mancare una conoscenza diretta e approfondita dei cantieri di Filippo Brunelleschi.²¹⁾

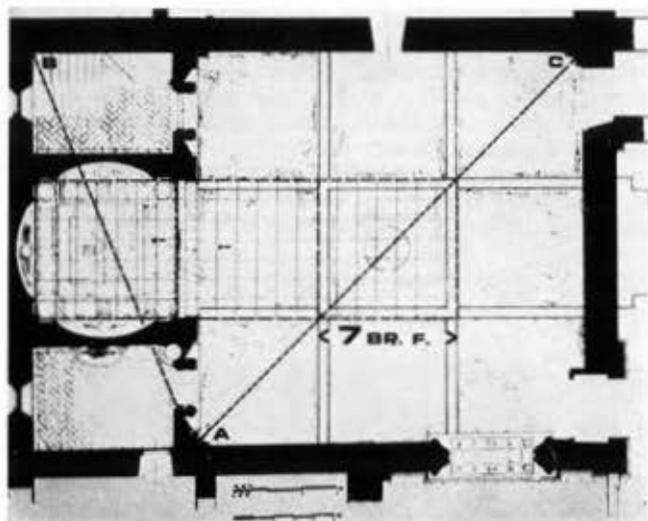
Il rilievo e le indagini stratigrafiche hanno permesso di acquisire ulteriori conoscenze sulla fabbrica. Soprattutto l'analisi degli intonaci consente di dare un quadro quasi definitivo delle fasi evolutive della chiesa entro la fine del XV secolo. In questo lasso di tempo se ne possono contare almeno tre.

Durante la prima, tra il 1437 e il 1444, viene realizzata tutta la struttura. In particolare, nell'abside esistevano tre oculi al di sopra della cornice, sistemati simmetricamente, molto simili a quelli della cupola ed a doppia strombatura. Sono intonacati e mostrano resti di coloriture bianche e azzurre all'estradosso (figg. 10 e 11).²²⁾ Sono coeve anche alcune tracce d'intonaco esterno dell'abside; probabilmente si tratta di malta di "coccio pesto". In questo primo periodo la copertura dell'abside è estrados-



8 - STUDIO DELLA SEZIONE AUREA APPLICATA SULLA SEZIONE LONGITUDINALE DELLA CHIESA DI VILLA A CASTIGLIONE OLONA

Si può osservare che il procedimento compositivo ha come modulo un quadrato il cui lato è m 5,30. (elaborazione a cura di M. T. Genoni)



9 - PIANTE DELLA SAGRESTIA VECCHIA
DI SAN LORENZO A FIRENZE

(da *La Sacrestia Vecchia di San Lorenzo - Il comportamento statico e lo stato di conservazione*, a cura di F. GURRIERI, Firenze 1986)

sata e finita con tegole a goccia, tuttora parzialmente in opera come dimostra un recente ritrovamento (TAV. IV, b). Ai fianchi dell'abside esistono due locali di dimensioni analoghe a quelle dell'attuale campanile e risultano accessibili attraverso le due porte che si affacciano sul vano principale della chiesa. L'altezza di questi locali doveva essere leggermente inferiore a quella dell'abside.

Rimanendo sempre all'interno di questo primo periodo, le murature all'intradosso del corpo principale non dovevano essere intonacate salvo una parte della cupola.²³⁾ Su questa membratura, infatti, si notano piuttosto distintamente due stesure d'intonaco. La prima, la più antica, si arresta in corrispondenza della serraglia che, come si è detto, fu realizzata solo in un secondo momento.²⁴⁾ È probabile che questa situazione di non finito abbia richiesto la posa in opera di un tiburio provvisorio per evitare infiltrazioni d'acqua che poi, come suggerisce Francesco Gurrieri in questo stesso numero della rivista, è diventato definitivo.

La seconda fase va collocata tra il 1444 e l'ottavo decennio del secolo. Cioè, tra la presunta conclusione dei lavori murari e la stesura dell'affresco della 'Resurrezione'.

Il primo *terminus* va avvicinato al secondo di quel tanto che consente alle prime maestranze di allontanarsi da questo cantiere. In questo lasso di tempo, che dobbiamo ritenere piuttosto lungo, si perdono del tutto i riferimenti tecnologici che avevano informato la realizzazione primitiva, tanto che gli ultimi m 4,30 della cupola vengono completati secondo un sistema tradizionale che prevede l'impiego di strutture provvisorie.

Durante questa seconda fase viene intonacato anche il resto della cupola con una malta simile alla precedente, piuttosto chiara e lavorata a cazzuola.²⁵⁾ Anche il tiburio, che in precedenza abbiamo ipotizzato essere stato provvisorio, sostituisce la copertura primitiva.

In modo analogo si procede per il tetto dell'abside: le "vecchie" tegole a goccia perdono la funzione originaria e sono impiegate come riempimento per gli oculi dell'abside che vengono totalmente richiusi.²⁶⁾ È in questa fase che si realizza anche l'orifiamma della cupola cen-

trale e la completa decorazione dell'abside "costituita da una grande raggiera centrale legata con raggi e fiammelle a raggere sottostanti, [...] da un drappeggio verde ornato di fiori e dalla faccia intermedia occupata da nastri e da massicci festoni vegetali",²⁷⁾ nonché tutto il sottarco a rosoni e finti lacunari (TAV. IV, c-e). In questa fase, le due alette a fianco dell'abside devono aver conservato la forma primitiva, anche se dobbiamo presumere che la loro copertura sia stata sostituita da quella lignea che ricopre l'abside.

Tutto sommato, l'immagine complessiva della fabbrica in questo scorcio di secolo doveva risultare abbastanza simile a quella attuale.

Esiste infine una terza fase che corrisponde alla stesura dell'affresco della 'Resurrezione', la cui preparazione si sovrappone alla decorazione precedente. È probabile che in questo momento si realizzino anche le due porticine che dall'abside immettono nella sagrestia e nel campanile. Sicuramente, sono successive rispetto alla fase descritta in precedenza, poiché tagliano l'affresco raffigurante il drappo di color verde scuro (TAV. IV, f). L'aspetto complessivo è del tutto identico a quello attuale anche se la sagrestia fu ulteriormente ampliata e, probabilmente fu innalzato il campanile.²⁸⁾

Ovviamente, tutto ciò non conclude la storia di questo edificio. Ci sono argomenti quali l'apparato scultoreo che non sono stati neppure presi in considerazione; ci sono anche le fasi successive, soprattutto quelle tra Sei e Settecento, di cui non si dà conto e neppure si parla dei restauri d'inizio secolo che hanno malamente impoverito di contenuti questa testimonianza.

Quello che in questa sede interessava sottolineare sono soprattutto i primi momenti della nascita dell'edificio; premeva definire gli apporti tecnici che consentono di legare più strettamente questa fabbrica all'ambiente culturale in cui erano maturate le esperienze di Filippo Brunelleschi. Inoltre che, sia la cupola principale, sia quella dell'abside, erano state concepite e realizzate con estradosso a vista e coperte con tegole a goccia. Anche in questo caso non mancano i riferimenti con le soluzioni fiorentine.

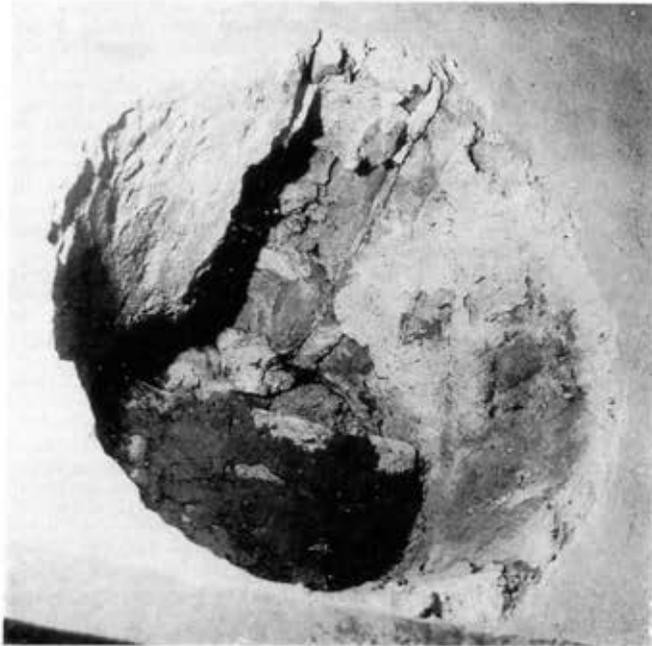
Altre conclusioni non è lecito trarne. Tuttavia, anche ad una lettura sommaria le profonde modifiche subite dalla fabbrica in quella che abbiamo detto essere la seconda fase, suggeriscono di ipotizzare che in questa circostanza si sia proceduto ad un radicale cambiamento della destinazione originaria.

1) Cfr. H.P. AUTENRIETH, *La "Lettura coloristica" del chiostro canonichiale di Novare. Appunti per il mattone a vista e l'incuria di decorazioni semplici*, in *Novarien*, 1981, 11, p. 69; a nota 71: "Dopo ca. 1525 è assai difficile trovare edifici con membrature rosse. Fra gli ultimi esempi a Milano forse i chiostri dell'Ospedale Maggiore e di S. Vittore".

2) Cfr. A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1964, p. 149: "Prima del 1480 le composizioni a pianta centrale sono un'eccezione, tranne che per alcuni battisteri e sagrestie".

3) Cfr. R. CECCHI, *La chiesa di Villa a Castiglione Olona. Il rilievo*, in *Arte Lombarda* (in corso di stampa); IDEM, *Il restauro della chiesa di Villa a Castiglione Olona: la semicalotta absidale e la cupola*, in *Arte Cristiana*, LXXV, 1987, 9, p. 719, a cui rimando per la bibliografia sull'argomento.

4) Cfr. A. DALLAJ, *Masolino da Panicale. Le storie di Maria e del Battista a Castiglione Olona. Destinazione e schemi compositivi*, Milano 1986, p. 9 e ss.



10 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
UNO DEGLI OCULI DELL'ABSIDE
COSÌ COME APPARE ALL'INTRADOSSO DELLA MURATURA



11 - CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DI VILLA
UNO DEGLI OCULI DELL'ABSIDE
COSÌ COME APPARE ALL'ESTRADOSSO DELLA MURATURA

5) Cfr. F. PELUSO, *La chiesa di Villa a Castiglione Olona*, in *Rivista Archeologica della provincia di Como*, 1871.

6) Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana. L'architettura del Quattrocento*, VIII-I, Milano 1923, p. 359; G. MARIACHER, *Sculture di Castiglione Olona*, in *L'Arte*, XLV, 1942, vol. 13/II, n.s., pp. 59-72; IDEM, *Ancora sulle sculture di Castiglione*, *ibidem*, LI, 1948-51, vol. 18, n.s., pp. 29-39; D. SANTAMBROGIO, *Il borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano 1893; J. MANCA, *Masolino architetto: un'interpretazione della Sagrestia Vecchia di Brunelleschi a Castiglione Olona*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, 18, pp. 61-66.

7) Cfr. M. SALMI, *La chiesa di Villa a Castiglione Olona e le origini del Rinascimento in Lombardia*, in *Miscellanea di Studi Lombardi in onore di Ettore Verga*, Milano 1931, pp. 272-284.

8) A. PICA, *Il Brunellesco e le origini del Rinascimento lombardo*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi di Storia dell'Architettura*, Firenze 1938, pp. 165-171; IDEM, *Gli affreschi nella Collegiata di Castiglione Olona*, in *Dedalo*, I, 1927-1928, pp. 3-30.

9) Cfr. E. ARSLAN, *Toscane e lombarde prima di Bramante*, in *Storia di Milano*, VII, Milano 1956, p. 621. Su questo aspetto cfr. anche L. GIORDANO, *Tipologie brunelleschiane in Italia settentrionale: appunti sul rapporto tra modelli toscani e maestranze lombarde*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980, pp. 855-858.

10) Cfr. A. NATALI, *La chiesa di Villa a Castiglione Olona e gli inizi del Vecchietta*, in *Paragone*, 1984, 407, pp. 3-14.

11) Prospettive abbastanza diverse si aprono col contributo di A. ROVETTA, *La chiesa di Villa: tempio "pro pace et tranquillitate ecclesiae"*, in *Arte Lombarda* (in corso di stampa), che avverte "plausibili suggestioni veneto-bizantine; e dall'altro [...] alcune convinzioni teoriche e costruttive che fonderanno il linguaggio di Leon Battista Alberti".

12) Cfr. E. CAZZANI, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte*, Milano 1966; ROVETTA, *op. cit.*, p. 2 del dattiloscritto; E. CAZZANI, *L'archivio Castiglioni a Castiglione Olona*, Varese 1987.

13) Il rilievo della chiesa di Villa che accompagna questo articolo è stato restituito dall'arch. Paolo Borri della Sovrintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano nella stesura provvisoria e aveva come base di riferimento il rilievo fotogrammetrico della facciata eseguito con il coordinamento del prof. Monti del Politecnico di Milano. La stesura definitiva è stata curata dalla dott. Maria Teresa Genoni, per conto della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano.

14) Su questa questione cfr. i testi di cui alle note precedenti.

15) Su questa questione non esistono, che io sappia, testi organici se si esclude il contributo di A. NOVELLO, *La basilica di Tanaat nello Zanghezur (Armenia meridionale) e il problema dell'arco oltrepassato nell'ambito dell'architettura paleocristiana armena*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, 25-31 maggio 1969, Roma 1971; cfr. anche G.T. RIVOIRA, *Architettura musulmana*, Milano 1914, p. 288 e G. BETTINI, *L'architettura di S. Marco*, Padova 1946, p. 283. Si veda anche, in generale, AA.VV., *Architettura medievale armena*, Roma 1968 e, in particolare, T. BRECCIA FRATADOCCHI, *Componenti religiose e simboliche dell'architettura medievale armena*, *ibidem*, p. 22.

16) Cfr. ARSLAN, *op. cit.*, p. 621.

17) Nel mio primo contributo sulla chiesa di Villa sostenevo che le finestre esistenti sulla facciata principale fossero state oggetto di un intervento successivo alla primitiva impostazione della fabbrica. Un piccolo saggio sulla superficie interna ha dimostrato che furono eseguite contestualmente e che, addirittura, furono impiegati mattoni sagomati appositamente in fornace.

18) Cfr. ARSLAN, *op. cit.*, p. 621.

19) Cfr. CECCHI, *La chiesa di Villa...*, *cit.*, 1984 (in corso di stampa).

20) La questione del dimensionamento in chiave strutturale non è affatto risolta e i riferimenti bibliografici sono del tutto disomogenei. In linea del tutto generale si possono segnalare i testi che seguono: F. DURACH, *Das Verhältnis des mittelalterlichen Bauhütten zur Geometrie*, Stuttgart 1928; H. SIEBENHÜREN, *Deutsche Künstler am Mailänder Dom*, München 1944; G. GUERRA, *Statica e tecnica costruttiva delle cupole antiche e moderne*, Napoli 1958; M. BERUCCI, *Ragioni statiche ed estetiche delle proporzioni degli antichi edifici coperti a volta*, in *Bollettino del Centro Studi di Storia dell'Architettura*, 1958, 12, pp. 25-34; M. CLAGETT, *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, Milano 1972; M.T. BARTOLI, *Alcune considerazioni sulla teoria dell'arco in muratura*, in *Studi e documenti d'architettura*, 1973, 2, pp. 13-36; C. BROGI, *Alcuni aspetti delle curve funcolari*, in *Bollettino degli Ingegneri*, 1977, 2/3, pp. 23-27; A. BUTI, V. AUGUSTI, M. CAPURRO, *Problemi di critica storica nella tecnica delle costruzioni*, Milano 1977, pp. 1-24; A. BUTI, *Cognizioni scientifiche sulle strutture voltate prima del secolo XVIII*, Genova 1980, pp. 1-69; E. BENVENUTO, *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico*, Firenze 1981, p. 322 e ss.; si veda anche S. DI PASQUALE, *Gaudi architetto*, Firenze 1979; e di recente dello stesso autore *L'uso dei modelli nella costruzione della cupola di S. Maria del Fiore. Prima parte*, in *Restauro e Città*, I, 1985, n. 2, pp. 122-136; IDEM, *L'uso*

dei modelli nella costruzione della cupola di S. Maria del Fiore. seconda parte, in *Restauro e Città*, II, 1986, n. 3/4, pp. 147-167; IDEM, *Questioni concernenti la meccanica delle murature. Storia e prospettiva*, in *Architettura e terremoti. Il caso di Parma: 9 novembre 1983*, Parma 1986, pp. 49-86.

21) Cfr., in questo stesso numero della rivista, il contributo di Francesco Gurrieri sui possibili rapporti tra Masolino e la cultura costruttiva brunelleschiana.

22) Il saggio è stato eseguito sull'estradosso dell'abside, su uno solo dei tre oculi. Nella muratura di riempimento si sono trovati ancora una volta pezzi di tegole a goccia che dimostrano di essere state precedentemente in opera sulla copertura estradossata. Prima di questo ritrovamento si era ritenuto che questo materiale provenisse dalla copertura della cupola principale. Adesso, si deve pensare che queste tegole dovevano appartenere alla copertura dell'abside.

23) Questa considerazione nasce anche dall'osservazione della cornice su cui s'impone la cupola. Come si è detto risulta così alterata tanto da manifestare segni di degrado paragonabili a quelli che si osservano su materiali esposti all'aperto.

24) L'intonaco della cupola dimostra di aver subito diverse riprese non tutte riconducibili a precise fasi costruttive. Inoltre, la presenza di numerosi fori passanti, sia nella cupola realizzata nella prima fase, sia nella serraglia terminata successivamente, dimostrano l'esistenza di diversi interventi successivi. Bisogna pensare che questi alloggiamenti siano serviti per manovrare dei ponti mobili di servizio e, forse, anche per il passaggio dei cavi per le campane. Si

tratta di elementi comunque ricavati in breccia nella struttura esistente e realizzati procedendo dall'estradosso della cupola, verso l'intradosso come dimostrano le lacune d'intonaco presenti all'intorno dei fori.

Si è rilevata inoltre, la presenza di due serie di buche pontate sulla controfaccia del prospetto principale e su quella corrispondente su cui s'innesta l'abside. La prima serie di buche pontate va ricondotta alla prima fase costruttiva della fabbrica; si tratta di elementi passanti lo spessore della facciata. Per contro, le seconde sono state ricavate in breccia; risultano abbastanza superficiali e di dimensioni eterogenee.

25) Sono in corso analisi di qualificazione dei vari tipi di malta osservati nelle membrature della fabbrica.

26) È stato effettuato anche un saggio all'estradosso della semicalotta dell'abside che non risulta essere stata realizzata secondo il criterio costruttivo della spina-pesce.

27) Cfr. G. MULAZZANI, *Il restauro della chiesa di Villa a Castiglione Olona: la decorazione pittorica dell'abside*, in *Arte Cristiana*, cit. Il dott. Germano Mulazzani, della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano, ha diretto i lavori di restauro degli affreschi e delle decorazioni. Il restauratore Claudio Fociani ha eseguito i lavori.

28) Sull'estradosso dell'abside si trovano delle tracce di un innesto realizzato in breccia. Potrebbe essere la testimonianza dei lavori intrapresi per il primo ampliamento della sagrestia e riconducibile alla seconda fase costruttiva della chiesa.

R. C.