

Una fortunata metafora di Cesare Brandi: le «chiese di cristallo» degli Armeni

Marco Ruffilli
(Université de Genève, Suisse)

Abstract The expression ‘chiese di cristallo’ (crystal churches) appeared in the title of an article written by Cesare Brandi in 1968 for the Italian newspaper *Corriere della Sera*, which reviewed a photo exhibition on Armenian architecture. This definition for Armenian churches met some success in critical studies and it is often used in non-academic literature. The aim of this brief essay is to explain Brandi’s metaphor of crystal in light of earlier theoretical considerations – such as the ones of Alois Riegl and Wilhelm Worringer – and in relation to additional examples of this expression found in Italian art critics of the first half the 20th century.

Keywords Cesare Brandi. Armenian architecture. Metaphor of the crystal. Alois Riegl. Wilhelm Worringer.

In un articolo apparso sul *Corriere della Sera* del 5 luglio 1968, intitolato «Le chiese di cristallo», Cesare Brandi istituiva una metafora destinata a una buona ricezione critica e a un largo uso in sede divulgativa. Intervendendo nel dibattito allora assai vivo sul rapporto tra l’architettura armena e quella occidentale, considerate nei loro principali elementi di confronto (tecnica costruttiva, volumi architettonici, decorazione), Brandi scriveva:

Ma la tettonica (la tecnica della costruzione) non è la struttura spaziale dell’architettura, e questo fatto accertato della muratura a concrezione non implica un giudizio negativo sull’architettura armena, né riduce arcatelle, pilastri, cupole ad una scenografia vuota di significato architettonico. Non solo le arcatelle ricollegano il duomo di Pisa ad Ani, ma anche la grandiosa limpida scansione dei volumi, questo suo presentarsi come un enorme cristallo. E come un cristallo si offrono le Chiese [*sic*] armene, isolate, luminose e dure, più dure della pietra in cui son fatte. (Brandi 1968, 3)

L’articolo di Brandi recensiva la mostra fotografica *Architettura medievale armena* (Roma, Palazzo Venezia, 10-30 giugno 1968) – volta a documentare i risultati della missione in Armenia dell’Università La Sapienza, diretta da Géza de Francovich – insieme al relativo catalogo con i contributi di Fernanda De Maffei, Herman Vahramian, Tommaso Breccia Fratadocchi, Enrico Costa e Paolo Cuneo. Non c’è bisogno di rilevare

quanto quell’intera stagione di studi abbia contribuito a diffondere la conoscenza dell’architettura armena, sia tra gli storici dell’arte e dell’architettura, sia tra il pubblico più generale; fra i medievalisti, inoltre, non poteva non porsi il problema del confronto, e di un’eventuale, più stretta, relazione storica, tra l’architettura armena e quella europea: in merito, il volume esibiva una grande cautela nell’esame di qualunque rapporto di derivazione, influsso o contatto, tema sul quale Josef Strzygowski aveva invece costruito un’intera prospettiva critica, e quasi una filosofia della storia (Strzygowski 1918; una complessiva analisi del saggio in discorso, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, e del suo rilievo storiografico, è in Maranci 2001, 79-175). Cesare Brandi si esprimeva nettamente contro il ridimensionamento di queste relazioni:

Queste assonanze sono state scoperte da tempo e lo Strzygowski, già dal 1918, ne fu il più illuminato assertore. Ma ora si tende a diminuirle, a contrastarle passo passo: e in questo, in questo catalogo, tutti sono d’accordo.

Invece mi dispiace di non essere affatto d’accordo. Non si dirime la somiglianza fra l’architettura romanica pisana e quella che trionfa ad Ani, nella stupenda cattedrale del grande architetto Trdat (989-1001), quando il motivo delle colonnine e arcatelle cieche è tipico armeno e si trova, assai prima che ad Ani, nell’abside della cattedrale di Talinn [Թալինի Կաթողիկոսական եկեղեցու խորհրդանշանները, n.d.A.] (sec. VII), e soprattutto rientra in quella struttura architettonica che fu gloria

armena, di concepire cioè l'esterno in modo assolutamente indipendente dall'interno.

[...] A questo stupendo aggregato di parallelepipedi e di cilindri che offre l'architettura armena, la teoria di arcatelle cieche è elemento ritmico e non strutturale, in senso di «costruzione». All'interno le intersezioni della croce vengono date in una mirabile purezza di volumi trasparenti e comunicanti.

[...] Ma ecco i negatori di un rapporto, che anche storicamente ci fu all'epoca delle Crociate, quando l'Armenia era l'unico stato cristiano che sovvenisse ai crociati; ecco i negatori dei rapporti diretti – che dovrebbero essere tutte «convergenze» – che osservano, ed è giusto, che la struttura muraria dell'architettura armena non ha niente in comune col romanico e col gotico [...]. (Brandi 1968, 3)

La questione del rapporto tra l'architettura armena e quella italiana medievale – che periodicamente si pone soprattutto in relazione ad alcuni monumenti toscani e pugliesi, o a singolari strutture come l'atrio della cattedrale di Sant'Evasio a Casale Monferrato – non ha mai perso il suo interesse,¹ ma offre anche larghi margini di arbitrio e indecidibilità, a fronte dei quali le cautele degli studiosi italiani citati da Brandi appaiono oggi, al contrario, del tutto comprensibili.² Di là da questo dibattito entro il quale nasce, è però indubbio che la metafora brandiana del cristallo abbia assunto una particolare forza esplicativa, che ne giustifica il successivo, largo uso, oggi an-

che in chiave pubblicitaria e turistica; essa rende ragione della particolare volumetria delle chiese armene – meno forse della loro impressione di robusta solidità – e sicuramente possiede un pregio evocativo tale da richiamare subito l'accuratezza della struttura e la perfezione delle forme.³

Occorre dire però che la similitudine del cristallo non è nuova alla storia dell'arte e alla riflessione teorica sui fenomeni stilistici, ma può anzi vantare una genealogia critica di grande prestigio: autori quali Alois Riegl e Wilhelm Worringer, che se ne sono serviti, hanno contribuito con la loro autorevolezza alla costruzione di un lessico intellettuale destinato ad entrare, in alcuni casi quasi inavvertitamente, nella prosa della critica d'arte. Naturalmente la metafora del cristallo ha attestazioni più antiche, in filosofia e in letteratura, e non ne sono mancate fini applicazioni psicologiche, come quella che ne diede Stendhal nel suo saggio sull'amore (*De l'amour*, 1822), dove la *crystallisation* indica il processo mentale che porta alla scoperta di sempre nuove perfezioni nell'oggetto amato (Singer [1984] 2009, 360-75). Si trattava tuttavia, per esplicita dichiarazione dello scrittore, di una metafora che molto doveva alla chimica, ai processi di formazione dei cristalli nelle miniere di sale, suggestiva nel suo significato di 'sublimazione', 'idealizzazione', ma lontana dall'immagine del cristallo considerato in senso strettamente geometrico, nelle sue proprietà formali, quale invece appare in séguito, gradualmente, nella filosofia dell'arte.

1 Si vedano, ad esempio di questo filone di ricerca, i saggi di De Bernardi Ferrero sul Sant'Evasio di Casale Monferrato, Calò Mariani e Pepe sulla relazione tra l'architettura pugliese e quella d'area caucasica, Rocchi sul confronto tra architettura medievale lombarda e armena, tutti in Leni, Zekiyan 1978; in generale sul rapporto tra architettura armena e architettura sacra italiana vedi Alpago Novello 1990; e ancora Tosco 2013 su possibili modelli architettonici armeni a Milano, Testi Cristiani 2013 sull'elemento decorativo della losanga in area pisana e armeno-georgiana.

2 Decisa ma articolata appare in proposito la posizione di Pietro Toesca (1927, 484): «Ora, di tali somiglianze alcune poterono anche essere fortuite, o si possono spiegare in altri modi che per rapporti diretti; ma il loro complesso è così rilevante da dovere ammettere che le costruzioni armene abbiano avuto una propria influenza sull'architettura occidentale. Questa, dalle sue precedenti tradizioni, era bensì avviata a creare le forme romaniche, da cui poi ricavò le gotiche in una successione di stadi concatenati logicamente insieme, ma nel suo operare poté trarre dalle costruzioni armene, in cui già erano forme tanto consimili alle romaniche e alle gotiche, idee e incitamenti». Una piccola serie di giudizi critici di storici dell'arte italiani (tra cui Brandi) sull'architettura armena raccoglie Alpago Novello 1990, 70. Sulla storiografia italiana relativa fino agli anni '50 del Novecento si veda Lala Comneno 1996. Dà conto delle missioni italiane che portarono alla mostra di Roma anche il recentissimo Bevilacqua, Gasbarri 2018.

3 Un'introduzione generale a Cesare Brandi è Carboni [1992] 2003. L'articolo del 1968 è ripubblicato in Roncai 1974. In sede critica la metafora brandiana è menzionata, per portare alcuni esempi, in Alpago Novello 1981 sin nel titolo del contributo e riproposta, come già accennato, nella breve antologia dello stesso 1990, 70; appare poi in Piemontese 1997, 56; ricorre ancora di recente nella lettura che fornisce Zekiyan (2016, 372) dell'architettura del popolo armeno alla luce dei suoi fondamenti metafisici: «L'architettura armena, con le sue 'chiese di cristallo' dalle forme rigorosamente pure, dagli spazi geometricamente definiti, dalla cupola unica, offre una delle espressioni plastiche più felici della spiritualità dell'Armenia cristiana. Architettura restia ad ogni 'retorica' tonale e stilistica, sobria, lineare, essenziale, dominata da una tensione vertiginosa di verticalità trascendentale». In contesto letterario occorre in Arslan 2016, 11; in ambito documentaristico, pubblicitario e giornalistico, si trova per esempio in Grana 2005, 150; Kuciukian 2006, 32 e 2007, 127; Arslan 2010, 10 e 2012; Ferri 2017; Brugioni 2017.

A conferire un significato teorico alla metafora del cristallo entro la storia dell'arte è soprattutto la *Spätrömische Kunstindustrie* (vol. 1, 1901; vol. 2, 1923) di Alois Riegl, per esempio nelle pagine dedicate alla rivalutazione qualitativa dei rilievi dell'arco di Costantino a Roma. Riegl muoveva dal comune giudizio negativo che connotava all'epoca i rilievi scultorei del monumento, per contrastare, com'è noto, quello ch'egli riteneva un pregiudizio storiografico. Questo consisteva soprattutto nel «metro dell'antichità classica», unico vero criterio con il quale essi erano stati valutati e, di conseguenza, destituiti di ogni pregio artistico. Le caratteristiche di questa opinione negativa sono riassunte da Riegl, e consisterebbero nella pesantezza e carenza di movimento delle figure, e nella mancanza di adeguate proporzioni, tanto da aver indotto gli storici a evocare maestranze barbare; Riegl al contrario rilevava, come caratteristica emergente e significativa, la disposizione dell'immagine e, in particolare, la sua simmetria:

in compenso si ha un'altra forma di bellezza, quella che si esprime nella rigida composizione simmetrica e che noi chiameremo *cristallina*, perché rappresenta la prima ed eterna legge formale della materia senza vita. Essa è proporzionata al bello assoluto (individualità materiale), che naturalmente può essere soltanto pensato. I barbari avrebbero riprodotto questa legge della bellezza proporzionale, tramandata dall'arte antica, con espressioni da essi fraintese e involgarite; gli autori dei rilievi di Costantino, invece, hanno dimostrato una nuova legge e quindi un *Kunstwollen* indipendente. (Riegl [1901] 1953, 83 s.; cf. Riegl [1901] 1959, 78)

Il concetto di 'cristallino' in Riegl, applicato dallo studioso ai contesti nei quali frontalità, assenza di movimento, mancanza di realismo nella restituzione anatomica erano tratti evidenti dello stile (arte egizia, arte bizantina), assumeva in ogni caso un

valore positivo, consistente proprio nella sua «massima bellezza regolare». Al ritmo simmetrico della composizione e ai profondi chiaroscuri era affidata per Riegl la vitalità delle figure, che perdevano così in realismo, ma non in pregio. Se prima la forza vitale delle figure era affidata a un equilibrio, o fusione, tra 'bellezza' e realismo stesso, ora quelli che, secondo il pensiero di Riegl, sono i due scopi fondamentali della scultura, venivano a divergere, pur rimanendo entrambi presenti:

da una parte la massima bellezza regolata da leggi, nella più rigida forma della «cristallinità»; dall'altra parte il realismo nella forma più spinta dell'effetto ottico momentaneo. (Riegl [1901] 1953, 84; cf. Riegl [1903] 1959, 79)⁴

Il 'cristallino' emergeva dunque come metafora di simmetria e ordine; ma più ancora, esso era riconosciuto da Riegl come una norma assoluta, eterna (e perciò immutabile nella sua validità) della natura. In questo agiva in lui la tradizione scientifica ottocentesca, e l'idea di una natura creativa anche nella sua dimensione inorganica: una concezione nella quale era ancora vivo un sentimento tipicamente romantico e ruskiniano, se è vero che John Ruskin scorgeva nel cristallo un elemento simbolico della creatività della natura (Pinotti 2001b, 21 ss.; la passione di Ruskin per i minerali è ben documentata dai suoi biografati: Tyas Cook [1911] 2009, 521 ss.). Ruskin però guardava al cristallo come alla pianta e all'animale, alla foglia (goethianamente) e alla pietra; allo stesso modo leggeva nello stile gotico una dinamica organica. Eppure, se queste suggestioni erano ancora attive in Riegl, la metafora del cristallo quale immagine di rigoroso ordine strutturale cominciava lentamente, nelle sue pagine, a prescindere dalle sue origini fisiche, che rimanevano sullo sfondo a ricordare la forza necessitante della natura.

Il riferimento di Riegl al cristallo non doveva sfuggire a un teorico destinato ad essere

4 Le osservazioni di Riegl vanno lette, più in generale, nel quadro della dialettica fra 'tattile' e 'ottico', che aveva ormai un certo passato filosofico. Il ruolo della vista e del tatto nella fruizione delle opere d'arte era già stato posto da Johann Gottfried Herder nella sua *Plastik* (1778); si ritrova in séguito nell'*Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (1858-1865) di Robert von Zimmermann per poi conquistare, negli ultimi decenni dell'Ottocento, l'attenzione dei teorici interessati allo studio della percezione, generale e artistica, come Robert Vischer (*Über das optische Formgefühl*, 1873) e Adolf von Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893), fino a Heinrich Wölfflin e alla sistematica trattazione dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Si veda Pinotti [1998] 2001a, 147-82 per una ricostruzione degli snodi fondamentali di questo percorso di ricerca; sulla vita e l'opera di Alois Riegl, anzitutto Scarrocchia 2006 (e Naginski 2001 sulla periodizzazione della cultura operata da Riegl); tra gli studi più recenti, appare interessante Ionescu 2013, che torna sui concetti di ottico e aptico entro un esame più generale dei rapporti tra estetica e storia dell'arte al volgere del XX secolo, con riferimento a Riegl, Wölfflin e Worringer; cf. anche Ruffilli (in corso di pubblicazione) sull'uso di questo lessico critico per la ritrattistica romana del III secolo d.C.

largamente ascoltato, Wilhelm Worringer, che attingeva a questo lessico nel suo noto saggio del 1908, *Abstraktion und Einfühlung* (già ultimato nel 1907 come dissertazione dottorale). Worringer trovava nella metafora di Riegl un'espressione adeguata a rendere il concetto di astrazione, ch'egli opponeva all'empatia nella sua nota formulazione teorica, assumendo così che l'intera storia degli stili potesse in ultimo collocarsi entro questa dualità. Entrambi i poli originavano per Worringer dal tentativo dell'uomo di 'uscire da se stesso' (*Selbstentäußerung*: 'autoalienazione'), cioè di sottrarsi all'angoscia originaria oggettivandola nella creazione artistica: non vi è dunque antitesi assoluta tra l'uno e l'altro polo, ma piuttosto una preferenza culturale che dipende dal grado di conciliazione di un'epoca, o di una civiltà, con il proprio mondo circostante (Worringer [1908] 2008, VIII-XXII). L'astrazione aveva nel pensiero di Worringer il compito primario di rappacificare l'uomo con la natura, facendosi criterio d'ordine, di sistemazione nello spazio, tale da non lasciare margini di inquietudine.⁵ E in ambito armenistico non pare fuori luogo chiedersi se anche nel *xačkar* – dove elementi ricorrenti, con un alto grado di stilizzazione, sono ordinati intorno alla croce in uno spazio rigorosamente delimitato – non sia attivo questo principio psicologico.

In ogni caso, nell'illustrare il suo concetto di astrazione Worringer richiama la «bellezza cristallina» di Riegl, e coglieva contemporaneamente l'opportunità per spostare il concetto di astrazione dal piano naturalistico a quello psicologico.

Le forme astratte conformi a leggi sono dunque le uniche e le più elevate in cui l'uomo possa trovare quiete di fronte a quell'immane groviglio che è l'immagine del mondo [...]

Riegl parla di una bellezza cristallina, che «rappresenta la prima ed eterna legge formale della materia senza vita. Essa è proporzionata al bello assoluto (individuale materiale)».

Ora, come si è detto, non possiamo ritenere che l'uomo abbia desunto queste leggi, cioè le leggi relative all'astrazione, dalla materia inanimata; al contrario, è per noi un'esigenza

intellettuale supporre che queste leggi siano implicite nell'organizzazione umana (Worringer [1908] 2008, 22 s.)

Va osservato che la posizione di Worringer non gli impediva affatto di continuare ad assumere il cristallo come un efficace termine di paragone: ancora commentando un brano di Riegl, in cui lo studioso viennese evocava «la spiccata tendenza» dell'arte egizia «a una composizione per quanto possibile rigidamente 'cristallina'» (44) dalla quale si sarebbe discostata solo dove inevitabile, Worringer sottolineava che:

Altri popoli, dotati di una minore predisposizione all'astratto, non tardarono a rinunciare a una tanto coerente rappresentazione dell'individualità materiale; il loro impulso di astrazione non era tanto intenso da resistere alla seduzione di concedere qualcosa all'apparenza soggettiva, e perciò si accontentarono ben presto [...] di fondere la rappresentazione con elementi di ordine geometrico-cristallino. (Worringer [1908] 2008, 45)

Il paragone con il cristallo cambiava quindi in parte i suoi tratti, non più ispirato, com'era in Riegl, direttamente dalla realtà naturale 'inorganica': gli elementi di ordine geometrico-cristallino diventavano il simbolo di un impulso interiore, quello di astrazione, che serviva piuttosto a riordinare la natura e placarne il portato d'angoscia. Il cristallo era qui ormai oggetto mentale lontano dalle sue origini geologiche, ma la metafora non cessava di essere produttiva.

Nei primi decenni del Novecento evocare il cristallo era ormai ricorrente, specie in ambito architettonico. Si trattava però di una comparazione che non prescindeva dall'altra caratteristica che immediatamente il cristallo richiama alla mente: la trasparenza. Viveva qui una lunga tradizione che è stata esaminata da Rosemarie Haag Bettler in un dotto e vivace *excursus*, che va dai testi biblici all'antichità classica, dal Medioevo dei lapidari alle simbologie umanistiche, fino al Romanticismo con i suoi revival leggendari, medievali e neogotici, per approdare al simbolismo e a Paul Klee (Haag Bettler 1981, 22-

⁵ Una presentazione del pensiero di Worringer è in Pinotti [1998] 2001a, 104-10; dello stesso autore l'«Introduzione» a Worringer [1908] 2008, VII-LI, con la principale bibliografia precedente; da ultimo, su numerosi aspetti del pensiero del teorico tedesco e sulla sua vasta fortuna, si veda la ricca miscellanea curata da Gramaccini, Rößler 2012.

32).⁶ Si trattava però di immagini legate perlopiù ad ambiti letterari o mistici (palazzi e giardini di cristallo appaiono talvolta in contesti leggendari, a simboleggiare purezza e luminosità: ad es. 23, 29). Quando perciò, nel 1851, in piena epoca vittoriana, veniva eretto il Palazzo delle Esposizioni di Londra e il *Punch* lo battezzava scherzosamente 'Crystal Palace', era quella metafora, dell'ariosa trasparenza, a pesare nella coscienza comune.⁷ Un equilibrio tra regolarità geometrica e studio della luce si sarebbe avuto invece nel Glass Pavilion (1914) di Bruno Taut, architetto che negli anni successivi avrebbe prodotto una serie di disegni nei quali paesaggi naturali e progetti architettonici erano restituiti con forme sempre più geometrizzanti e con schiette imitazioni di cristalli naturali. Questo genere di ricerca formale si moltiplicava insomma intorno al 1920, ed è attestata da una vasta produzione figurativa di grande interesse e di esuberante creatività (rappresentata, oltre che da Taut, da Lyonel Feininger, Wenzel Hablik, Carl Krayl, Wassili Luckhardt, Hans Scharoun...), sulla cui dimensione 'cristallina' conviene rimandare ancora allo studio della Haag Bettler (1981, 32-40), e alle pagine di Juan Antonio Ramírez: questi ha parlato esplicitamente di un «contesto formale e culturale dell'espressionismo 'cristallino'» (Ramírez 2002, 97), testimoniato anzitutto dalla lega di artisti che Taut aveva costituito, la *Gläserne Kette* ('Catena di cristallo').⁸

La metafora del cristallo è ben attestata anche nella critica d'arte italiana della prima metà del Novecento, benché uno spoglio sistematico delle sue occorrenze esuli dai limiti di questo contributo. Faceva ricorso al cristallo come immagine di nitida lucentezza già Aldo Venturi in un suo taccuino del 1904: a proposito della *Madonna col Bambino e due Angeli* (ca 1495) conservata alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 1052) e attribuita a Francesco Francia, lo studioso notava come la pulitura ne avesse guastato lo spessore formale: «inaridito così il colore, manca di sostanza, del pigmento attraverso al quale si mostrava, del cristallo datogli dal Francia» (Riva 2013-14, 174); e ugualmente in tanti suoi altri contesti efrastici, su cui ora non vale soffermarsi («terso cristallo del corpo»,

Venturi 1911, 92; «il volto del Battista [...] nel cristallo verdazzurro del cielo», «limpida luce di cristallo», 1921, 56 e 59). Alla variante organica della metafora del cristallo Venturi ricorreva, piuttosto, quando voleva descrivere il mestiere della critica, assimilato a quello di certi naturalisti: le competenze dello studioso fanno sì che «la materia che pare bruta e grezza allo scavatore [brilli], anche prima di essere detersa dal terriccio, agli occhi dello studioso del minerale, che ne intravede la forma dei cristalli e quasi il loro fulgore» (Venturi 1922; cf. Giovannini Luca 2015, 110).

Ad evocare la metafora del cristallo con un'intonazione, invece, profondamente worringeriana, era stato nel 1915 Giuseppe Galassi. Fornendo una lettura del noto ritratto dei Musei Capitolini di Roma (inv. S865) tradizionalmente ritenuto di Amalasantha (ma che egli, seguendo Richard Delbrück, già riteneva dell'imperatrice Ariadne), Galassi affermava che «la materia organica disfatta ha compiuto la rielaborazione inorganica: gli atomi liberi dalla energia vitale si sono assestati nelle armonie metriche di cristalli: la sfera del volto, l'anello del copricapo, i globetti delle perle» (1915, 286). E termine di paragone diventava anzitutto un altro ritratto dei Musei Capitolini, la testa dell'allora Decenzio Magno (oggi anche Valente od Onorio, inv. MC494), che pure gli appariva «immota e rigida [...] ma senza la cristallina regolarità della prima» (286), allo stesso modo di altri ritratti muliebri del VI secolo, nei quali gli sembrava «meno solida la compagine cristallina» (288). Più oltre lo studioso, nell'espone i presupposti teorici dell'arte dell'Antico Egitto, questo faceva dire ai suoi «Egiziani»: «Noi foggeremo una nuova natura di granito e di basalto, una umanità senza vita e senza morte; noi ridurremo il mondo a sola materia inorganica ed ogni oggetto avrà la perfezione di un cristallo» (292). L'aggettivo 'cristallino' (declinato al genere femminile: «regolarità cristallina» come «perfezione cristallina»; «testa [...] tagliente e cristallina come diamante») ricorre alcune altre volte nel testo del Galassi con la medesima connotazione worringeriana, o anche rieglia, ma pur sempre mediata da Worringer.

⁶ Analizza l'immagine del cristallo come metafora dell'anima Poggi (2014) in relazione alla nascita dell'arte astratta; cf. anche Raimondi 2003, 92 s.

⁷ Sulla ricezione del Crystal Palace da parte dei contemporanei vedi Donati 2016, 18-41 (in part. 26 sull'origine del nome, 35-41 su Ruskin).

⁸ Su questi temi nel contesto dell'opposizione espressionistica cristallo/caverna cf. anche Noviello 2011, 47-53.

Vi è più di un registro nell'uso che Roberto Longhi fece di questa immagine. Entro il saggio su *Piero della Francesca*, da cui traiamo qualche esempio, la similitudine attinge addirittura a una dimensione scientifica e sperimentale: ovvero non più il cristallo, ma la cristallografia. Dalle ambizioni prospettiche di Paolo Uccello «vennero fuori in pochi anni quelle stupende battaglie dove tutto il mondo pareva còlto in una rete magica; dove la visione era inflessibile come una legge di cristallografia applicata al cosmo, e ad un tempo, fantastica come un sogno» (Longhi [1927] 1963, 11). Eppure questo non bastava, per Longhi ad evitare un certo ermetismo di Paolo Uccello, causato dall'«enorme quantità di apparenze» che Paolo volle nella sua «superbia» immettere «nel pugno di cristallo della prospettiva» (13), dove la metafora mostra quella splendente costrizione che Longhi esaltava nello stesso saggio parlando dell'*Incoronazione della Vergine* (ca 1434-35) del Beato Angelico al Museo del Louvre (inv. 314). A proposito di quella il critico puntualizzava che «la scatola del mondo è [...] ben chiusa e sospesa, probabilmente, nelle sfere più alte del cielo, ma quel che v'è dentro, si svolge con una perspicuità spaziale davvero inaudita, come se tutto fosse tagliato in un gran cristallo di rocca»: qui il senso della perfezione formale e quello della luminosa trasparenza si fondevano in una sola immagine (15).

In architettura, invece, muoveva da una prospettiva purovisibilista Matteo Marangoni, che in suo contributo già pubblicato su *Casabella* nel 1934, e riedito l'anno seguente in una miscellanea di studi e riflessioni a vent'anni dal *Manifesto dell'Architettura Futurista* di Antonio Sant'Elia, così rileggeva i più celebri interni classici e rinascimentali italiani: «Dal Panteon alla Basilica di Massenzio, dal Brunelleschi, all'Alberti, al Bramante, a Michelangelo è stata una costante assidua aspirazione ad esaltare e acuire il senso spaziale; a trasfigurare la naturale vacuità negativa nella positiva pienezza dello stile. Grande è il piacere estetico - per chi sia degno di provarlo - di trovarsi in uno di questi interni, dove pare veramente di viver dentro un cristallo e di partecipare al ritmo di un mondo di perfezione» (Marangoni 1935, 30). La cupola del Duomo di Firenze del Brunelleschi, poi, «è veramente un miracolo di naturalezza e di essenzialità; e, a riguardarla a lungo, sino a dimenticarne il suo

significato pratico, desta lo stesso stupore intraducibile e incontrollabile delle più belle e perfette forme naturali: un cristallo, un frutto» (25). E nel 1945 *L'architettura è un cristallo* sarebbe stato il titolo del libro nel quale Gio Ponti avrebbe espresso il suo concetto dell'architettura quale 'forma finita'.

Nel suo saggio su Giotto del 1941 Pietro Tosca ritrovava la metafora del cristallo come immagine di rigorosa costruzione, e l'applicava sì all'architettura, ma dipinta. «Entro la cerchia della città il folto di case e di torri è netto e chiaro, nelle sue forme limitate e precise, come un gruppo di cristalli» (1941, 46): questa la descrizione che lo studioso fornisce della città di Arezzo liberata dai diavoli, così come appare, negli ultimi anni del Duecento, nella basilica Superiore di Assisi entro il ciclo giottesco delle *Storie di San Francesco*.

Cesare Brandi pare dunque aver assunto la metafora del cristallo nel suo significato più profondamente teorico, legato soprattutto alle formulazioni che essa aveva avuto nella filosofia dell'arte del primo Novecento, dalla realtà naturale inorganica che ancora viveva nel 'cristallino' di Riegl all'astrazione del cristallo come polo della *Stilpsychologie* di Worringer. Sono tutti elementi di pura geometria - lo «stupendo aggregato di parallelepipedi e di cilindri che offre l'architettura armena», la «mirabile purezza di volumi trasparenti e comunicanti» nell'interno delle chiese, la «grandiosa, limpida scansione dei volumi» - a suggerire infine il cristallo come l'oggetto più adeguato a esprimere la pulizia formale che Brandi vuole sottolineare (per inciso, non ci sarà dato sapere se l'efficacissima sintesi del titolo «Chiese di cristallo» - cui la similitudine di Brandi deve tutta la sua fortuna pubblica - non sia infine puramente redazionale). Brandi si spinge poi fino a definire «luminose» le chiese armene, oltre che «isolate» e «dure», collegando qui la sua metafora ad immagini più comunemente suggerite dal cristallo, anche a fini ecfrastrici.

Del resto a proposito di Castel del Monte, «nella sua pianta d'una regolarità geometrica che fa pensare più ai cristalli di neve che all'opera dell'uomo» ([1960] 2010, 51), Brandi si era servito di una similitudine analoga, che evocava l'inorganico, come in Riegl.⁹ Ed è ancora al cristallo - e al corallo - che ripensa Brandi quando

9 E ancora, in contesto affatto diverso, a proposito della pittura di Cézanne e della sua consistenza volumetrica (Brandi [1979] 2013, 1000 s.): «Ma la tecnica trascendentale raggiunta con l'acquarello mostrò a Cézanne che la presentazione dei

annota le ferite che la guerra appena trascorsa ha inferto al tessuto urbano di Genova, dove «la distruzione improvvisa di una casa» produceva secondo Brandi una rovina dalle caratteristiche inattese rispetto a ciò che eventi analoghi creavano in altri luoghi italiani, come Firenze o Viterbo: «Aprire un vuoto in questo aggregato di cristalli opachi, dai colori teneri e accesi dei coralli, era ristabilire delle proporzioni eluse» (Brandi 1947, cit. in Mazzi 2006, 199). Per i suoi antecedenti, nei teorici d'inizio Novecento e nel-

le pagine dello stesso Brandi, la metafora del cristallo giungeva dunque alle chiese armene con una storia consolidata e un denso sostrato critico.

Ringraziamenti

L'autore desidera ringraziare il prof. Stefano Riccioni per l'utile confronto sul tema di questo contributo.

Bibliografia

- Alpago Novello, Adriano (1981). «Architettura e territorio in Armenia. Le chiese di cristallo». *Atlante*, 12(198), 10-15.
- Alpago Novello, Adriano (1990). «L'architettura armena e l'Italia» e «Riferimenti essenziali all'Architettura Armena dei critici d'arte italiani». Zekiyan 1990, 58-70.
- Argan, Giulio Carlo et al. (1935), *Dopo Sant'Elia*. Milano: Editoriale Domus.
- Arslan, Antonia (2010). «Paesaggi e parole d'Armenia». Pasqual, Nadia, *Armenia e Nagorno Karabagh. Monasteri e montagne sulla Via della Seta*. Vicchio di Mugello (FI): Polaris, 10-11.
- Arslan, Antonia (2011). «Noi Armeni, feriti dal genocidio. Ora la memoria». *La Repubblica.it*, 24 dicembre. URL https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/24/noi-armeni-feriti-dal-genocidio-ora-il.html?refresh_ce (2018-11-20).
- Arslan, Antonia (2012). «Il popolo armeno e il sogno dell'Ararat». *Avvenire.it*, 17 luglio. URL <https://www.avvenire.it/agora/pagine/il-popolo-armeno-e-ararat> (2018-11-20).
- Arslan, Antonia (2016). *Lettera a una ragazza in Turchia*. Milano: Rizzoli.
- Bevilacqua, Livia; Gasbarri, Giovanni (a cura di) (2018). *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000 - Yitik İmparatorluğu Resmetmek: İtalyan Merceğinden Anadolu'daki Bizans Sanatı*. Istanbul: Anamed.
- Bonardi, Claudia (a cura di) (2013). *Gli Armeni lungo le strade d'Italia = Atti del Convegno Internazionale* (Torino, Genova, Livorno, 8-11 marzo 1997). La Morra (CN): Associazione Culturale Antonella Salvatico; Centro Internazionale di Ricerca sui Beni Culturali.
- Brandi, Cesare (1947). «Genova ritrovata». *L'immagine*, 1, 128-9.
- Brandi, Cesare (1968). «Una mostra di architettura medioevale a Roma. Le chiese di cristallo. Gli edifici armeni costruiti intorno al decimo secolo presentano assonanze con l'edilizia sacra romanica e gotica - Un catalogo che stimola le polemiche». *Corriere della Sera*, 5 luglio, 3.
- Brandi, Cesare (2013). *Scritti d'arte*. A cura di Vittorio Rubiu Brandi. Contributi di Massimo Carboni e Claudio Strinati. Milano: Bompiani.
- Brandi, Cesare [1960] 2010. *Pellegrino di Puglia*. Prefazione di Vittorio Sgarbi. Milano: Bompiani.
- Brandi, Cesare [1979] 2013. «Il non finito nell'ultimo Cézanne». *Scritti d'arte*. A cura di Vittorio Rubiu Brandi. Contributi di Massimo Carboni e Claudio Strinati. Milano: Bompiani, 999-1007.
- Breccia Fratadocchi, Tommaso; Costa, Enrico; Cuneo, Paolo (a cura di) (1968). *Architettura medioevale armena = Catalogo della mostra* (Roma, 10-30 giugno 1968). Presentazione di Géza de Francovich. Roma: De Luca.
- Brugioni, Donata (2017). «Un modello millenario per le chiese d'Armenia». *Arte e Arti*, 3 aprile. URL <http://www.artearti.net/magazine/articolo/un-modello-millenario-per-le-chiese-darmenia/> (2018-11-20).
- Calò Mariani, Maria Stella (1978). «Considerazioni sull'architettura medioevale in Puglia». Ieni, Zekiyan 1978, 417-36.

volumi, resi addirittura prismatici dall'incontro di pennellate a tassello, trasparenti ma non fusi tra di loro, poteva aspirare al duplice scopo di inondare l'immagine di luce conservandole una straordinaria dimensionalità volumetrica, quasi di cristalli che si formano in un liquido e con la dinamicità in atto della cristallizzazione. I gruppi di cristalli delle pennellate trasparenti creano allora come una trama su un ordito di luce assicurato dalla carta [...]».

- Carboni, Massimo [1992] 2004. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Milano: Jaca Book.
- Cianci, Giovanni; Nicholls, Peter (eds.) (2001). *Ruskin and Modernism*. New York: Palgrave.
- De Bernardi Ferrero, Daria (1978). «L'atrio di S. Evasio a Casale Monferrato e gli archi incrociati». Ieni, Zekiyan 1978, 129-41.
- Donati, Riccardo (2016). *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Ferri, Edgarda (2017). «La forza degli esuli». *La Repubblica.it*, 1 marzo. URL <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/03/01/la-forzadegli-esuliMilano13.html> (2018-11-20).
- Galassi, Giuseppe (1915). «Dall'Antico Egitto ai Bassi Tempi (a proposito di un movimento artistico del secolo VI)». *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 18, 286-95, 321-42.
- Giovannini Luca, Alessandra (2015). *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte. Erudizione, musei e tutela in Italia tra Otto e Novecento*. Milano: Ledizioni.
- Gramaccini, Norberto; Rößler, Johannes (Hrsg.) (2012). *Hundert Jahre »Abstraktion und Einführung«*. *Konstellationen um Wilhelm Worringer*. Paderborn-München: Fink.
- Grana, Stefania (a cura di) (2005). «Intervista ad Antonia Arslan». *DEP. Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 2, 147-52. URL https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n2/10-Intervista_Arslan.pdf (2018-11-20).
- Haag Bettler, Rosemarie (1981). «The Interpretation of the Glass Dream. Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 11(1), 20-43.
- Ieni, Giulio; Zekiyan, Boghos Levon (a cura di) (1978). *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena* (Bergamo, 28-30 giugno 1975). Milano: Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena; Venezia: Accademia Armena di San Lazzaro dei PP. Mechitaristi [Tipo-Litografia Armena].
- Ionescu, Vlad (2013). «The Rigorous and the Vague: Aesthetics and Art History in Riegl, Wölfflin and Worringer». *Journal of Art History*, 8.
- Kuciukian, Pietro (2006). *Giardino di tenebra. Viaggio in Nagorno Karabagh*. Introduzione di Ettore Mo. Milano: Guerini e Associati.
- Kuciukian, Pietro (2007). *La terza Armenia. Viaggio nel Caucaso post-sovietico*. Presentazione di Guido Olimpico. Milano: Guerini e Associati.
- Lala Comneno, Maria Adelaide (1996). «Storiografia italiana dell'architettura armena fino agli anni '50». Zekiyan 1996, 57-70.
- Longhi, Roberto [1927] (1963). *Piero della Francesca*. Firenze: Sansoni.
- Maranci, Christina (2001). *Medieval Armenian Architecture. Constructions of Race and Nation*. Leuven: Peeters. Hebrew University Armenian Studies 2
- Marangoni, Matteo (1934). «Il linguaggio dell'architettura». *Casabella*, 12(83), 4-7.
- Marangoni, Matteo (1935). «Il linguaggio dell'architettura». *Dopo Sant'Elia*. Milano: Editoriale Domus, 17-34.
- Mazzi, Maria Cecilia (2006). «Museografia come restauro preventivo». Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Firenze: Nardini, 199-213.
- Naginski, Erika (2001). «Riegl, Archaeology and the Periodization of Culture». *RES. Anthropology and Aesthetics*, 40, 135-52.
- Noviello, Rossana (2011). *Il destino della materia sulla scena espressionista*. Introduzione di Alberto Cuomo. Milano: Franco Angeli.
- Pasqual, Nadia. *Armenia e Nagorno Karabagh. Monasteri e montagne sulla Via della Seta*. Vicchio di Mugello (FI): Polaris.
- Pepe, Adriana (1978). «La chiesa di S. Felice (S. Pietro) in Balsignano». Ieni, Zekiyan 1978, 453-70.
- Piemontese, Giuseppe (1997). *Il Gargano. I luoghi e i segni dell'immaginario. Itinerari di fede, storia, arte e cultura*. Foggia: Ed. Bastogi.
- Pinotti, Andrea [1998] (2001a). *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*. Milano: Mimesis.
- Pinotti, Andrea (2001b). «Gothic as Leaf, Gothic as Crystal: John Ruskin and Wilhelm Worringer». Cianci, Giovanni; Nicholls, Peter (eds.), *Ruskin and Modernism*. New York: Palgrave, 17-31.
- Poggi, Stefano (2014). *L'anima e il cristallo. Alle radici dell'arte astratta*. Bologna: il Mulino.
- Raimondi, Ezio (2003). *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*. A cura di Jonathan Sisco. Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Ramírez, Juan Antonio (2002). *La metafora dell'alveare nell'architettura e nell'arte. Da Gaudí a Le Corbusier*. Trad. it. di Claudia Marseguerra. Milano: Paravia Bruno Mondadori. Trad. di: La

- metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela, 1998.
- Riegl, Alois [1901] (1953). *Industria artistica tardoromana*. Trad. it. di Bruna Forlati Tamaro e Maria Teresa Ronga Leoni. Nota introduttiva di Sergio Bettini. Firenze: Sansoni. Trad. di: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt in Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: K. K. Hof- und Staatsdruckerei.
- Riegl, Alois [1901] (1959). *Arte tardoromana*. Trad., notizia critica e note di Licia Collobi Raghianti. 2a ed. Torino: Einaudi. Trad. di: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt in Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: K. K. Hof- und Staatsdruckerei.
- Riva, Cecilia (2013-14). *Tra parola e immagine. I taccuini monacensi di Adolfo Venturi* [Tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Rocchi, Giuseppe (1978). «Elementi genetici dell'architettura altomedievale armena. Confronto con l'architettura medievale lombarda». Ieni, Zekiyan 1978, 555-88.
- Roncail, Luciano (1974). *Ricerca sull'architettura armena*, 12. *Antologia critica*, vol. 2, *Fonti occidentali*. Milano: Politecnico di Milano; Erevan: Accademia delle scienze.
- Ruffilli, Marco (in corso di pubblicazione). «La ritrattistica imperiale romana del III secolo d.C. nel suo lessico critico. Sugli antonimi 'impressionistico-espressionistico' e 'pittorico/ottico-plastico'». Crivello, Fabrizio; Tomasi, Michele (a cura di), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni. Studi e ricerche a margine del saggio di Enrico Castelnuovo "Il significato del ritratto pittorico nella società" (1973) = Atti del convegno* (Torino, 1-2 dicembre 2016). Torino: Accademia University Press.
- Scarrocchia, Sandro (2006). *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl: vita e opere di un protagonista della cultura viennese*. Milano: Marinotti.
- Singer, Irving [1984] (2009). *The Nature of Love. 2. Courtly and Romantic*. Cambridge (MA); London: MIT.
- Strzygowski, Josef (1918). *Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten forschungsreise*. 2 Bd. Wien: A. Schroll.
- Testi Cristiani, Maria Laura (2013). «Origine, derivazioni, mutazioni strutturali e funzionali della losanga dal V al XII secolo in area tosco-pisana e armeno-georgiana». Bonardi 2013, 191-204.
- Toesca, Pietro (1927). *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, vol. 2, *Dal principio del secolo XI alla fine del XIII*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- Toesca, Pietro (1941). *Giotto*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- Tosco, Carlo (2013). «L'arte armena e Milano: nuove ipotesi sui contatti tra Oriente e Occidente». Bonardi 2013, 93-108.
- Tyas Cook, Edward [1911] (2009). *The Life of John Ruskin*, vol. 2, *1860-1900*. Cambridge: Cambridge University Press. URL <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/ionescu.pdf> (2018-11-20).
- Venturi, Adolfo (1911). *Storia dell'arte italiana*, vol. 7, *La pittura del Quattrocento*, 1. Milano: Hoepli.
- Venturi, Adolfo (1921). *Piero della Francesca*. Firenze: G. & P. Alinari.
- Venturi, Adolfo (1922). «Discorso introduttivo». *L'Italia e l'arte straniera = Atti del X Convegno internazionale di storia dell'arte* (Roma, 16-21 ottobre 1912). Roma: Maglione, 12-14.
- Worringer, Wilhelm [1908] (2008). *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*. A cura di Andrea Pinotti. Trad. it. di Elena De Angeli. Torino: Einaudi. Trad. di: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Zekiyan, Boghos Levon (1990). *Gli Armeni in Italia Հայերը Իտալիոյ մէջ = Catalogo della mostra* (Venezia, Isola di San Lazzaro e Padova, Museo al Santo, 9 settembre-20 gennaio 1991). Roma: De Luca.
- Zekiyan, Boghos Levon (1996) (a cura di). *Ad limina Italiae Ան դրոմէս Իտալիոյ Ar druns Italioy. In viaggio per l'Italia con mercanti e monaci armeni*. Venezia: Università degli Studi Ca' Foscari; Padova: Editoriale Programma.
- Zekiyan, Boghos Levon (2016). «Riflessioni sull'architettura armena nel segno dell'identità e delle dinamiche di confronto interculturale». Guidetti, Mattia; Mondini, Sara (a cura di), «A mari usque ad mare». *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Eurasiatica, 371-379. DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-6-22 (2018-11-20).

