

LA RAPPRESENTAZIONE COME STRUMENTO ANALITICO DELLA FILOLOGIA ARCHITETTONICA

Daniele Giovanni PAPI

Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Via Durando, 38/a 20158, Milano, tel. +390223995806, fax +390223995810, e-mail daniele.papi@polimi.it

Riassunto

Questo è uno studio sulla rappresentazione come strumento di analisi.

E' abituale parlare del rilievo come della fase analitica del processo di conoscenza e della rappresentazione come sua conseguente sintesi: in questo caso ho inteso operare una sorta di *feed-back* intellettuale dove alla rappresentazione spettano entrambi i compiti, anche se il fine analitico, in questo mio caso anomalo, dev'essere ristretto alla lettura filologica dell'architettura.

La rappresentazione inizia ad operare analiticamente sul manufatto attraverso i documenti grafici che appartengono alla storiografia iconica, ponendosi il tema di rappresentare nuovamente il sedimento nelle sue diverse fasi storico-costruttive, cercando di farlo in modo che un po' ingenuamente voglio definire "veritiero", grazie all'eliminazione dei contenuti simbolici e filosofici che condizionano l'uso di una o di un'altra forma di rappresentazione.

L'esempio di studio presentato in questa sede è Villa Gualtieria Simonetta, attuale Civica Scuola di Musica, in via Stilicone n° 36 a Milano.

Abstract

This paper considers representation as an analysis tool.

It's common sense talking of survey defining it as the analytical phase of the acknowledgement process and of representation as the following synthesis step: in this paper I want to create a kind of intellectual feed back, wherein representation applies for both jobs, even if the analytical purpose – quite "abnormal" in this case study of mine – should be kept into a philological lecture of architecture frame.

Representation starts operating on a building in an analytical way by the graphic documents that own to the iconic storiography, with the aim of representing again the sediment in its different evolution stages. This is meant to be performed in a way I want to candidly define "honest", thanks to the cut-off of symbolic and philosophic contents that influence the use of a representation method instead of another.

This paper present namely the Villa Gualtieria Simonetta case study. The building now-a-days hosts the Civica Scuola di Musica and it is located in Milano at 36, Via Stilicone.

Introduzione

Il mio intento è di mostrare come attraverso il puro dominio della rappresentazione e la specifica attenzione alle fonti testimoniali di diverse fasi evolutive di un manufatto architettonico si possa giungere ad una valutazione filologica.

Non si tratta di un esercizio teorico senza ricadute concrete, perché questa di cui scrivo è, nelle mie intenzioni, la forma teorica di un'operazione del tutto pratica che, di fatto, integra il rilievo e si rende "pragmaticamente utile", in particolare nell'ambito preparatorio al restauro.

Prima di porsi di fronte al tema della ri-rappresentazione, qualsiasi elaborato grafico "sorgente" deve essere analizzato scientificamente, come ogni documento scritto, ponendo in relazione il periodo storico, la filosofia ed il pensiero del tempo, la veridicità delle fonti specifiche, primarie, secondarie e derivate, senza trascurare la soggettività intrinseca e spesso indissolubile dagli effetti di risonanza epocale, presente in ogni autore.

Anche gli strumenti, i mezzi, le finalità, le intenzioni alla base sono teatro d'azione dello studio preliminare che cerca di dare ad ogni domanda una risposta tale da permettere di elaborare ipotesi congruenti e di considerare il singolo documento come interno ad un gruppo coerente, costruito attraverso un'analisi della sovrapposizione delle fonti "rappresentative" coeve o concettualmente consonanti.

Il più semplice e, se vogliamo, ovvio processo di analisi su più fonti riguarda il confronto tra i rapporti metrici, seguito dall'analisi formale dei singoli elementi in grado di rivelare e distinguere all'interno delle inevitabili ambiguità interpretative la verità, intendendo come "verità" tutto ciò che, se descritto, è realmente esistito, indipendentemente dalle finalità del singolo autore.

Ho voluto condensare questa teoria dalla fenomenologia apparentemente vaga in un caso applicativo. Villa Gualtieria Simonetta a Milano.

L'operazione di ricerca sulla rappresentazione analitica della Villa Simonetta in Milano ha suggerito ipotesi filologiche che l'analisi storica, per quanto approfondita, ha mostrato di non poter da sola riscontrare: una comparazione critica dei metodi di analisi mi ha portato all'elaborazione di un percorso di ri-rappresentazione analitica come la fonte di materiale indispensabile all'interno di un percorso storico-filologico per la conoscenza della sua architettura.

Selezione delle fonti

I disegni, le incisioni e i documenti storici relativi alla Villa Simonetta non sono rarissimi, ma sono di natura molto eterogenea e raccolti secondo criteri e scopi molto diversi. Per questo l'intero corpus documentario non mi è apparso particolarmente coerente, oltre che decisamente – come prevedibile - disorganizzato. I documenti più vecchi sono archiviati, anche se sarebbe più corretto dire “sparpagliati”, in una quantità sorprendente di biblioteche milanesi, pubbliche e private, ossia: alla Biblioteca Comunale Centrale di Milano (Sormani), alla Biblioteca Braidense di Milano (Accademia di Belle Arti di Brera), all'Archivio Storico della Città di Milano e alla Biblioteca Trivulziana (Castello Sforzesco) esistono fondi e faldoni specifici, tutti peraltro di grande interesse per gli storici e i filologi dell'architettura che operano con criteri consolidati, ma di interesse limitato – se non come atti di riscontro – per me, essendo rarissime le parti grafiche – persino minute.

Oggi, la villa è tutelata dalla Sovrintendenza ai Beni Culturali e quindi, oltre che – come ovvio - alla Soprintendenza stessa esistono altri piccoli fondi anche negli archivi dei diversi uffici di competenza che alla Soprintendenza afferiscono o riferiscono: si tratta dell'Archivio Civico di Milano, dell'ufficio dell'Edilizia Monumentale e Cimiteriale, persino degli Uffici Tecnici della Regione Lombardia, della Provincia e del Comune di Milano, dell'Archivio Storico Milanese, dell'Archivio Fotografico del Castello, dell'Archivio Saporetto di Fotografia e della Civica Raccolta d'Arte Bertarelli. Sorprendentemente, alcuni documenti – debbo dire, per me di scarso rilievo - sono conservati oggi negli scaffali dell'Archivio Storico di Perugia.

Esistono poi, come prevedibile, gli archivi privati dei discendenti delle famiglie che hanno abitato nella villa, ma si tratta perlopiù di pacchi di carte legali e notarili, dove sembra quasi intenzionalmente rimosso ogni segno grafico.

Come ultima fonte considero i progetti di integrazione, riuso e restauro della villa, attuati e non.

Quelli più recenti sono ancora depositati dagli eredi dei singoli progettisti.

In particolare, nel portare a compimento la propria tesi di laurea, la Dott. Fiorella Nerolini di Milano, oggi mia collaboratrice nel corso di Tecniche della Rappresentazione, ha ottenuto pieno accesso all'archivio dell'architetto Nichelli, progettista ed esecutore dell'ultimo intervento “importante” di restauro della villa.

Dopo la disamina del materiale documentale ho scelto di avvalermi di una struttura bipolare per il sistema epistemologico che regola i criteri del mio lavoro: a questo scopo ho voluto utilizzare principalmente i due principali “perni di rotazione” che emergono piuttosto visibilmente dall'analisi delle fonti storiche. Si tratta del lavoro di due documentatori a loro volta che – per motivi diversi e con sfumature spesso contraddittorie - ho ritenuto di particolare attendibilità: l'incisore Marco Antonio Dal Re (1743) e, per gli aspetti del passato prossimo, lo storico Ugo Tarchi che, benché abbia potuto studiare la Simonetta prima dei distruttivi bombardamenti del 1943, ha pubblicato i suoi disegni nel 1953, basandosi non sullo stato di fatto della villa (parzialmente crollata e monca in alcune sue parti), ma sulle sue intuizioni suggerite dalle sue esplorazioni avvenute negli anni Venti del Novecento.

Dall'analisi comparata e critica di tutti i disegni accumulatisi attorno ai poli critici, sono emersi gli ovvi errori e anche alterazioni intenzionali e ben visibili della struttura dell'edificio: questo è una delle conseguenze delle significative differenze d'approccio proprie delle ragioni tecniche, artistiche, documentali, legali, finanche turistiche con le quali ciascun estensore si è posto nei confronti della *rappresentazione* della Villa.

Marco Antonio Dal Re, incisore vedutista, ha in mente di mostrare la *villa suburbana*, elegante ritrovo di aristocratici con un sentore di campagna. E' la grande casa patrizia, immersa in un ameno e ridente giardino popolato da persone raffinate e liete. E' naturale che questo non porti a curarsi specialmente di descrivere le dimensioni e la reale consistenza della Simonetta: ciò è reso evidente dall'aver rappresentato il prospetto del retro dell'edificio secondo una configurazione simmetrica dettata dal rispetto dei canoni estetici settecenteschi ai quali il Dal Re, da buona seconda linea, si atteneva rigorosamente, ma che mai è stata realizzata alla Simonetta.

In ovvia contrapposizione, l'approccio di Ugo Tarchi è quello di uno storico modernista, motivato dall'obiettivo di una restituzione scientifica dell'edificio, appoggiata negli anni Venti ad un rilievo strumentale che, attraverso il confronto con quelli più recenti ed attendibili degli anni Sessanta ed Ottanta, denuncia solo la relativa limitatezza degli strumenti utilizzati e le piccole inesattezze conseguenti, ma non intacca il senso del metodo. Il contributo del Tarchi, quindi, nella dovizia di particolari offerti dai molti disegni, soprattutto delle decorazioni, è polarmente simmetrico a quello del Dal Re, per questo emblematico e allo stesso modo, sinteticamente, utile alla mia ricerca.

Villa Simonetta

Villa Simonetta (già Gualtiera) è a mia notizia l'unico palazzo rinascimentale suburbano documentato a Milano prima della ristrutturazione giuntiana. La sua fabbrica è stata nei secoli successivi quasi un cantiere continuo, perciò normalmente si giudica la sua importanza, più che categoricamente architettonica, nel poter essere una base di studio per ragionare su aspetti sociali e culturali milanesi che dalla prima metà del Cinquecento arrivano fino ai primi del secolo scorso. Nelle mie ricerche sul metodo della ri-rappresentazione analitica questi aspetti sono considerati ma solo a sostegno di considerazioni di ordine filologico.

Vi fu un tempo quando Villa Simonetta era al centro di un bel giardino all'italiana, ormai perduto da secoli, ed era il nucleo abitato di un più vasto appezzamento agricolo.

Il terreno su cui sarebbe sorta la prima versione della villa apparteneva nel 1477 all'ospedale Maggiore di Milano, aveva estensione di ottanta pertiche quadrate (poco più di cinque ettari) tutte coltivate a vigna. Il terreno, malgrado fosse distante in linea d'aria dal Castello di Milano poco più di 2 Km, aveva fundamentalmente un ruolo agricolo, al punto che era gravato da un canone sulla produzione per chi usufruiva del bene. Nel 1487 la vigna fu acquistata da Benrighinus De Bossis, figlio di Cristoforo, abitante a porta Cumana che la tenne per poco più di una diecina d'anni e

nel 1498 la vendette a Bernardino de Vegiis. Il 14 aprile 1502 (poco più di due anni dopo l'occupazione francese del Ducato di Milano), la tenuta fu acquistata da Gualtiero Baxilicapetri (noto come Bascapè), cancelliere di Ludovico il Moro. Come politico di medio calibro sullo scenario altalenante di quegli anni inquieti, tra insurrezioni anti-sforzesche, guerre esterne e civili, la salvezza di Bascapè risiedeva nella fiducia che il principe gli accordava. Questa sorta di protezione gli permise di tutelare le sue proprietà agricole, ottenendone un considerevole reddito, che furbamente egli reinvestiva in nuove proprietà, tutte distanti da Milano, nella cinta nei Corpi Santi, dove giust'appunto acquistò anche la tenuta dal de Vegiis ed eresse i primi muri della Villa Gualtiera.

La vicinanza con Ludovico il Moro permise al Bascapè, anche e soprattutto attraverso i contatti con lo stesso Leonardo da Vinci¹, allora sulla scena milanese, e con la cerchia degli artisti al lavoro al Castello, a Santa Maria delle Grazie e in altri edifici allora in fase di costruzione, di condividere e conoscere quel gusto per l'arte che allora era una distinzione necessaria dei gentiluomini di Corte. La Gualtiera era stata certamente concepita e realizzata secondo la direzione di questo respiro elevato, come si arguisce dalle parole dello stesso Bascapè quando, ritiratosi a vita privata e solitaria dopo la caduta del Moro, la scelse per un "sereno ritiro spirituale".

Il nucleo della villa originale era un blocco diviso in due: piano terra e mezzanino nella metà meridionale, oltre il muro di spina, una sala con quattro o forse sei pilastri esagonali in serizzo, solo parzialmente visibili entro lo spessore del muro perimetrale, nella metà rivolta a nord. Nei documenti a mia disposizione non compaiono rustici nei terreni attorno alla villa: probabilmente esistevano delle baracche per le necessità dei lavori agricoli ma non erano neppure censite, come si nota dalla mappa catastale della villa Simonetta della prima metà del Settecento, parte del catasto di Carlo VI (Archivio di Stato di Milano, Fondo Mappe, cart. 3335). Nel 1508 Bascapè muore e la Villa passa alla Pia Confraternita di Santa Corona, della quale era membro, con l'ordine che tutto fosse venduto e che il ricavato andasse a soddisfare una serie di disposizioni testamentarie e lasciti speciali. Da questo momento non mi risultano notizie fino al 23 marzo 1515 quando, da un atto notarile oggi incompleto si arguisce che l'edificio passò nella proprietà dei sei fratelli Rabia.

Senza che sia chiaro il perché, nel 1529 solo due di loro (Francesco e Bartolomeo) risultavano essere rimasti i proprietari della villa ma, ancora minori, essi erano affidati alla cura della vedova Beatrice Gallerani, la nipote di Cecilia Gallerani, la celebre erudita amante di Ludovico il Moro.

Benché la tenuta fosse ancora efficacemente coltivata a vigneto, i proprietari e, più di tutti, la tutrice, non vollero accentuare il carattere agricolo della stessa, probabilmente obbedendo alla moda del tempo, che allontanava le famiglie "di livello" dalle abitudini campagnole, tanto che si decise di incrementare esclusivamente il suo carattere residenziale e di ritiro periurbanoⁱⁱ. Da qui ebbe inizio la definitiva trasformazione da villa in campagna a palazzo urbano e, senza ripercorrere in questo contributo, per ragioni ovvie di spazio e opportunità, ogni tappa da allora ad oggi, proprio da qui prende anche le mosse la mia ri-rappresentazione analitica per il rilievo filologico di villa Simonetta.

Ri-rappresentazione filologica dell'impianto originale

Come sfondo comune del mio percorso ho scelto di mantenere l'ipotesi di Aldo Castellano, presentata nel suo sapiente testo "Lombardia Spagnola", che auto-definisce il proprio punto di partenza come "un prototipo inedito della villa Gualtiera-Simonetta" e come tale mi sembra particolarmente pura da elementi iperassertivi e invadenti che nelle procedure filologiche mi sembrano deleteri.

Analisi diretta degli elementi dubbi

In prossimità dell'ingresso meridionale della villa ci sono due finestre murate e molto alte rispetto al piano di calpestio. Queste due tamponature sono molto ben visibili, avendo dimensioni di 102x115 cm ed essendo tuttora perimetrate da una modanatura di argilla cotta. Queste tuttavia non risultano in nessuna rappresentazione dei rilievi "moderni" in mio possesso. La pianta riprodotta nella brillante ipotesi di Castellano è sezionata ad un'altezza canonica di 150 cm anche dove ci sono le finestre, che quindi rimangono escluse dalla rappresentazione. La pianta riprodotta dell'Arch. Fiorella Nerolini secondo i dettami del disegno accademico – norma rappresentativa che ho scelto per questa ricerca - include tutte le aperture, avendo noi condotto la sezione orizzontale ad una quota di 210 cm invece che di 150 cm, come prevede lo standard. Si può ragionevolmente supporre che tali finestre appartengano alla prima fase costruttiva (quella del 1502), anche solo sulla base del riscontro delle posizioni relative. Le tracce delle bucatore sono a meno di 30 cm della porta principale: questo particolare permette di intuire che la porta così come la vediamo possa essere stata costruita durante il periodo giuntiano (1547), mentre la versione precedente, escludendo ovviamente la possibilità che fosse più larga, poiché si troverebbe addossata alle finestre, dovrebbe trovarsi in luce alla porta attuale e probabilmente in passo con le finestre. Passo probabilmente multiplo esatto di un braccio (60 cm circa) perché osservando la stessa parete dall'interno si nota che il bordo della finestra di destra è a filo dello spigolo del muro, mentre quella di sinistra è spostata dal muro di altri 30 cm, che sembra essere la metà del passo base della versione precedente, così come appare definito dalle tre finestre allineate e dalla porta. Un'altra finestra, alla stessa altezza di queste e di uguali dimensioni, si trova sempre nell'ingresso al di sopra dell'entrata di destra, propria del vano scala. La presenza della bucatore nell'apparecchiatura originale è evidenziata anche qui dalla modanatura in laterizio cotto, affiorante dal muro.

Nei due angoli del fronte settentrionale sono evidenti le tracce di due portici con arco a tutto sesto, se ne vede, in specie verso il giardino, la cornice tripartita con cartelle sagomate superiori, lunghe poco meno delle arcate contigue e quasi tangenti alle cornici degli archi, da un oculo cieco e dai bordi rilevati, dello stesso spessore della cartella soprastante. Tutto l'apparato decorativo è – come prevedibile - in cotto.

Lo stesso disegno e gli stessi rapporti dimensionali sono rintracciabili nei resti di tre arcate sulla parete contigua, oggi interna all'edificio, da entrambe le parti, ad ovest nel vano delle scale e ad est sotto il portico cosiddetto "bramantesco".

Nel vano scale, sopra i resti delle arcate, è visibile una cornice in un'alta fascia orizzontale, delimitata da due cordoni a rilievo, che contiene una decorazione in cotto di oculi ciechi con bordi rilevati, collocati sulla mezzeria degli archi e delle cartelle sagomate. La fascia corre per tutto il perimetro dell'antica facciata secondaria dell'edificio, con un intradosso che corre circa 10 centimetri sotto la quota dei sostegni della soletta del primo piano, e un estradosso intuibile come parapetto del primo piano, circa 80 centimetri sopra la quota di calpestio.

Nello stesso vano scala, al di sopra dell'arcata principale si apre una finestra con luce di 170X320 cm², con una cornice in cotto, tagliata al bordo superiore destro dalla volta a botte che copre la seconda rampa della scala e, a quello inferiore sinistro, dal corrimano "fatto di marmo bastardo" della scalinata, che risulta però disassata di 20 cm rispetto alla mezzeria della cartella sagomata e dell'arco sottostante.

Castellano ipotizza questa irregolarità in tanta omogeneità e simmetria, come originata da un intervento successivo all'impianto, ma avvenuto prima del Giunti. Io ritengo questo poco probabile, apparendo imprecisioni della stessa natura lungo tutto il perimetro decorativo ad oculi, e piuttosto propendo con per una variante in corso d'opera sull'impianto originale. Si tratta comunque di una fine differenza, perché la Simonetta, anche durante il soggiorno del Bascapé, non ha mai potuto realmente definirsi fuori cantiere. Il motivo decorativo ad oculi è presente a cavaliere tra Quattrocento e Cinquecento nella tradizione dell'architettura lombarda civile e religiosa, tuttavia spesso medaglioni e oculi ciechi non risultano perfettamente tangenti ai bordi della fascia ornamentale, ma anche in assenza certa di interventi successivi, sono portati a confondersi con essa, come accade nella Gualtiera.

Due esempi noti di decorazione con questo aspetto coevi al primo impianto possono essere trovati nel palazzo Landi a Piacenza (G. Battagio, circa 1484) o nella torre del palazzo Botticella-Dogliani a Pavia (attrib. inc. Amadeo, 1492-1494). Esiste anche una seconda possibilità - ossia di collocare l'intervento dopo quello del Giunti - suggerita da un dettaglio.

Sempre nel vano scala centrale si osserva una finestra circolare che cade nella fascia ornamentale delle cartelle, a sinistra di una porta sul mezzanino. Questa apertura interrompe in modo brutale la decorazione a cartelle sagomate, quasi certamente rispettata durante l'intervento giuntiano e il mezzanino è illuminato dalle finestrelle che oggi si aprono sul fronte meridionale ma che appartengono a un ritocco successivo, realizzato per ottenere una maggiore luminosità sul mezzanino, rabbuiato eccessivamente dal progetto giuntiano, che a questo punto sarebbe necessariamente precedente alla causa dell'irregolare posizionamento tra cartelle e scala principale.

Ri-rappresentazione filologica dell'intervento di Domenico Giunti.

La tecnica e la strategia di rappresentazione di Marco Antonio Dal Re sono in diretta continuità con la sua formazione artistica, avvenuta cavalcando la scia del Vedutismo, in pieno XVIII secolo, quando la pratica incisoria era molto conosciuta, ben applicata e dominava la scena della rappresentazione "elevata" dell'architettura.

Consideriamo un lavoro particolare del Dal Re sulla Simonetta. La scelta è quella di utilizzare una prospettiva aerea, che descrivendo interamente due lati dell'edificio, rende la Villa maestosa all'interno del suo giardino privato; questo tipo di scorcio non è comune, neppure nelle intenzioni, ad altre rappresentazioni di Dal Re, legate a visioni meno libere e più tradizionalmente architettoniche, che descrivono i due fronti principali della villa, evidenziando il prospetto della parte principale del palazzo della Simonetta, il prospetto del Palazzo verso il Giardino della Simonetta e persino la pianta del palazzo e del giardino della Simonetta. Le incisioni di Dal Re sono - a mia notizia - l'unica fonte per poter risalire al progetto di Domenico Giunti, tuttavia esse sono state confrontate anche con un rilievo dello stato di fatto della Villa al 1984 (C. Monti). Dalla pura comparazione metrico-qualitativa tra le due rappresentazioni (non si dispone di un rilievo coevo al Dal Re, peraltro) emergono grossi errori e imprecisioni marchiane prevedibilmente contenute nel lavoro settecentesco. Sappiamo che gli errori relativi alle proporzioni della Villa, dei quali le rappresentazioni del Dal Re sono invase, possono trovare una ragione precisa nella tendenza del suo tempo ad attribuire priorità alla raffigurazione ed alla ricerca della bellezza e della delizia così come nella mente dell'incisore, ligio allo "stile", piuttosto che rappresentare fedelmente nelle sue forme e dimensioni la Villa: la volontà di cercare il "bello" tecnicamente ed evocativamente, nel disegno settecentesco è una componente vincolante molto forte e prevaricante rispetto all'oggettiva rappresentazione, tipica della modernità. Giovanni Battista Riccardi, il disegnatore che collaborò con Dal Re, rivela un intento estetizzante di coniugazione diversa che si coglie infatti più che nella "messa in stile" dell'oggetto, nella minuziosa resa dei particolari delle parti a lui affidate, piuttosto distinguibili da quelle di mano del Dal Re. La scena di Riccardi è animata da una serie di figurine umane precisamente rifinite e da dettagli di inquadramento che suggeriscono la volontà di ritrarre situazioni dinamiche o comunque di rappresentare l'architettura senza nascondere il movimento insito nelle cose della vita. In particolare, Riccardi si scatena dove Dal Re gli permette di agire liberamente: l'inquadratura e il cartiglio, sono impostati su un *trompe l'oeil* di una pergamena che si arrotola. Persino una falsa mosca posta sulla mappa in basso a destra, ci conferma la fame di resa artistica della rappresentazione che animava persino una figura di terzo o quarto piano come Riccardi. Non è un giudizio, naturalmente, ma una pura denotazione. Denotazione culturale, intellettuale, in certa misura sociale o - se vogliamo - di costume. Il lavoro di Riccardi è testimonianza di luoghi, soggetti, abitudini, tendenze, opinioni e modi di esistere che non sono del tutto pervenuti a noi o - se lo sono - ci appaiono fortemente modificati dal passaggio nel sistema a catena di trasmissione che trasporta le forme culturali meno assertive.

Relativamente noto come quadraturista, il Riccardi non agisce tanto per esprimere una volontà artistica in senso stretto ma la sua "ricerca del bello" dove per bello si può intendere "sorprendentemente accurato", si propone piuttosto di sottolineare con mille e mille dettagli le bellezze (vere o false, poco importa) di un luogo in una quasi esplicita funzione encomiastica nei confronti di coloro ai quali il lavoro è dedicato. E che in genere saldano il conto.

Riportando l'interesse sulle tavole del Dal Re e di Riccardi, possiamo analizzare la pianta, che presenta una ferrea giustificazione simmetrica, dove la villa appare perfettamente divisa da un'asse speculare. Sapendo che lo stato di fatto che Dal Re e Riccardi avevano di fronte era sostanzialmente quello dell'intervento giuntiano, si rileva un numero molto alto di approssimazioni, semplificazioni (ma anche complicazioni) e "riduzioni a stile".

Trascurando l'imprecisione nel calcolo della scala di riduzione metrica che attribuisce al corpo di fabbrica misure leggermente inferiori al vero (certo non era loro interesse rendere conto precisamente dello spazio architettonico), si legge subito che la pianta appare quella di una costruzione simmetrica nella tipologia a corte aperta. L'illusione è frutto di errori ideologici: la scala che Giunti aveva collocato sulla sinistra è ripresentata "in onore della simmetria" anche a destra. La conseguenza più evidente di questa forzatura è che il portico bramantesco è rappresentato come se iniziasse a partire dalla fine del lato destro del corpo centrale e fosse lungo fino a metà dell'ala est. Invece il portico, che sappiamo non essere mai stato modificato, è simmetrico sì rispetto ad un asse, ma a quello della scala di sinistra, passando proprio dove Riccardi e Dal Re, per rendere un'inesistente simmetria planimetrica, hanno collocato la scala che non è mai esistita. La rappresentazione planimetrica dell'altro portico, quello del piano terra, è segnata (si poteva evitare di farlo) come una sequenza di volte a crociera inquadrata e simmetriche. Nel progetto giuntiano che ancora oggi resta visibile al vero, c'è invece una serie di volte a botte lunettate in modo piuttosto irregolare. L'attenzione scarsissima per tutti i soffitti, che non porta a "non rappresentare" ma a rappresentare "secondo stile" porta anche a fare apparire il portico rivolto verso il cortile privo di copertura. Il giardino, per sua natura ben più flessibile della muratura, non sappiamo come fosse nelle intenzioni di Giunti, ma dalle tracce dei documenti più recenti, fino ad un pezzetto esistente ancora oggi, possiamo dire che probabilmente la suddivisione in aiuole e camminamenti nella parte più addossata alla villa fosse simile a quella rappresentata dal Dal Re e dal Riccardi nel Settecento. Per quanto concerne il dettaglio, è evidente che lo spazio verde è disegnato proprio come la cultura e la moda del tempo interpretavano il giardino "all'italiana", che stava divenendo culturalmente e formalmente ben più "alla francese". Prendendo in considerazione i prospetti, posso notare che il fronte meridionale, il principale, è alterato in modo significativo. Il più evidente scostamento dalla realtà dello stato di fatto che il Dal Re conosceva riguarda il tetto: con l'obiettivo puramente grafico di non interrompere la continuità del profilo dell'edificio, si può osservare che nell'estremità del prospetto le due ali non presentano un tetto a falde inclinate singolo per ciascun corpo, come risulta dal progetto giuntiano. Le libere alterazioni non riguardano solo la forma dell'oggetto ma anche la rappresentazione in sé. Al fine di determinare una rappresentazione "verosimile" del prospetto, è stato simulato una specie di effetto di scorcio, fuori da ogni plausibile geometria di proiezione.

Considerando il dialogo tra pianta e prospetto così come rappresentati si evidenzia anche una incongruenza interna al sistema di rappresentazione stesso. Appare infatti incerta la reale esistenza di alcune finestre: nella pianta, quelle che nel prospetto sono indubbiamente finestre, al contrario non sono presenti. Si può arguire che esse sono dipinte sulla facciata solo grazie alla conoscenza diretta del manufatto. Notando come *trompe l'oeil* e realtà siano rappresentati senza alcun mutamento di codice, alcuni dubbi possono sorgere in merito alla reale concretezza delle colonne del fronte principale. Quelle esistenti oggi sono il filare esterno e, escludendo le due logge angolari laterali arretrate e orientate verso est (oggi demolite), le rimanenti sono dipinte. Nei prospetti laterali est ed ovest si possono ricavare le stesse deduzioni: infatti, nel prospetto ad est il portico bramantesco (tuttora esistente) è reale, mentre quello sul lato ovest potrebbe essere dipinto, coerentemente con il rispetto delle leggi di simmetria.

Lo stesso artificio (dialogo ambiguo tra reale e dipinto) è presente anche nelle colonnine che compongono la balaustra del loggiato del fronte principale ed è condotto con una precisa volontà di dialogo tra la rappresentazione e l'architettura in essa contenuta. Il disegno è come una sorta di filtro accomodatore che, dove l'architettura casca, interviene a restituire dignità e stile alle cose. Solo una sofisticazione ideologica e intellettuale che sia figlia del "rispetto per il falso" (siamo nel XVIII secolo, ricordiamocelo) permette di presentare le facciate così, come a dire "ci siamo cascati" per poi rivelare agli iniziati la propria brillantezza di spirito mostrando di conoscere la "verità" nell'elaborato più astratto, ossia la pianta. Lo stesso strano dialogo tra pianta e prospetto vale anche alla rovescia e permette di vedere che se dove il prospetto mente la pianta restituisce il vero, laddove è la pianta a mentire (la scala a destra) è il prospetto a disvelare l'autentico. Non posso dilungarmi a portare altri esempi, ma ce ne sono molti ancora, e giungo a dire che quella del Dal Re, contro ogni apparenza, è una rappresentazione estremamente intellettuale e non ingenua, dove "l'errore" non è errore, ma scelta precisa, consapevole e in un certo senso, maligna con l'osservatore.

Ri-rappresentazione filologica dello stato della Villa negli anni '30 del Novecento. Ugo Tarchi

Nel 1953, Ugo Tarchi pubblicò ne "I Monumenti Italiani" serie II fascicolo 2, il suo saggio "La villa detta 'la Simonetta', nel suburbio di Milano", ed. La Libreria dello Stato Roma MCMLIII, dove offriva la sua lettura della storia architettonica della Villa ed una raccolta di venti tavole.

Nella raccolta Bertarelli sono conservate molte foto originali del 1934, relative allo stato della villa che osservò Ugo Tarchi. Anche nell'archivio dell'architetto Egizio Nichelli sono raccolte fotografie antecedenti ai bombardamenti.

Occorre dire che benché Villa Simonetta fosse già stata dichiarata monumento nazionale, essa si trovava in uno stato di "desolante abbandono" (sic, Tarchi). Ugo Tarchi ritenne che non si potesse quindi posporre oltre l'inizio di una campagna di rilievi per fissare forme, dimensioni e geometrie, "prima che fosse troppo tardi". Egli quindi condusse la campagna avvalendosi di tutte le fonti e le tracce che poté trovare, per elaborare un sistema di memoria più generale ancor prima di un qualunque progetto di ripristino. Il suo testo costituisce un documento indispensabile per provare a ri-rappresentare la Simonetta alla ricerca della sua filologia architettonica. Le sue tavole possiamo dire che sono già costruite in questa direzione; esse "rappresentano un'interpretazione di ciò che si vede, filtrata dall'immaginazione di come la Villa doveva essere in passato" (Tarchi, 1953). Come punto di partenza è piuttosto pericoloso, o meglio,

potrebbe essere per me molto ingannevole se Tarchi non avesse anche realizzato del puro ed esplicito rilievo. In queste condizioni, il lavoro di Tarchi mi è invece di grandissima utilità e avvalermi della sua esperienza di grande storico, artista e profondo conoscitore di Milano, così come materializzata nelle tavole, mi ha reso molto più semplice ragionare sul tema della Simonetta e della sua ri-rappresentazioneⁱⁱⁱ.

Una serie di interpretazioni “nascoste” del Tarchi tuttavia potrebbe fuorviare. Ne cito solo alcune per brevità. Le tavole prospettiche, di mano diversa (forse uno studente dell'accademia o un assistente), a differenza delle altre, reincorporano nell'architettonico anche le decorazioni, così come aveva fatto Dal Re. Nella prospettiva verso il giardino si vede come le colonne negli spigoli mettano in evidenza un'asimmetria con le finestre alle estremità; inoltre le finestre sul lato intero delle due ali, non sono sei bensì sette. Questo emerge dal confronto diretto con le fotografie coeve. Dall'archivio con le foto del tempo e dalle tracce decorative incise Dal Re in una delle vedute prospettiche, si può notare come le finestre negli estremi si combinino con delle compensazioni decorative, altrimenti occorrerebbe dedurre - come mostra di fare Ugo Tarchi nelle piante - che la finestra d'angolo si debba presentare non centrata tra le due colonne. Per questo dettaglio, scelgo di dar fiducia all'ingannevole ma - capito l'arcano - meno falsata di quanto appare, rappresentazione del Dal Re, dove si possono osservare le tracce dei pannelli decorati a compensare la chiusura dell'angolo, con un risultato più equilibrato e “giuntiano”. E ancora, osservando il Dal Re, la parete delle due ali interne presenta una finestra centrale, quindi per una ovvia proporzione armonica le finestre dovevano essere a pare mio davvero dispari e non pari come le interpreta il Tarchi. Lo stesso Tarchi conferma questa ipotesi nel prospetto del fronte settentrionale, nel quale egli rappresenta le finestre correttamente, con la cadenza esatta.

Infatti accettando questo, e ri-rappresentando, emerge come molte delle anomalie della villa abbiano un origine progettuale. Un esempio per tutti, rimandando a una trattazione più estesa la cura di illustrazioni e dettagli.

Considero per questo la sovrapposizione dei piani terra e primo: osservandone la rappresentazione nei prospetti del Tarchi, si nota come le finestre del piano terra non siano in asse con quelle soprastanti, così come le colonne del terrazzo, misteriosamente assenti dai prospetti, non cadrebbero in asse se fossero state disegnate, con le colonne dipinte nei piani superiori.

Ed è da qui che possiamo leggere una componente filologica significativa nella sedimentazione degli strati storici dell'architettura nella villa: il Giunti aveva ampi problemi a elaborare con la propria visione dello spazio un impianto preesistente piuttosto rigido e lo risolse ragionando con temi interpretativi legati alla lettura spaziale della prospettiva. Questa idea ci è consolidata dalla considerazione che alla metà del '500 l'elaborazione prospettica dello spazio e delle sue proiezioni era il gioco mentale più cimentante per architetti, pittori e matematici.

Conclusioni

Il Giunti di fronte al “problema Simonetta” trovò una soluzione puramente rappresentativa facendo ricorso alle proprie ampie nozioni di teoria della prospettiva: egli volle creare una simmetria non nella materia bensì nella sua immagine, realizzando le sue condizioni solo dal punto di vista ottico, legato alla percezione prospettica del capo visivo. Posso dire che l'intera Villa Simonetta è stata concepita come un grande trompe l'oeil che si costruisce sul fronte a partire dalla distanza alla quale la villa può essere visivamente abbracciata tutta.

Bibliografia non citata nel testo

L Gualtieri conte di Brenna, a cura di, *Grande illustrazione del Lombardo – Veneto ossia Storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, etc. fino ai tempi moderni*, Milano, 1778.

Annoni A., *Per la Milano artistica. La Simonetta*, in *Rassegna d'arte*, anno 1907, pp.55-58.

ⁱ Pare secondo il Pedretti, che Leonardo da Vinci, nel suo secondo soggiorno a Milano nel 1500-1506, sia stato un punto di riferimento piuttosto popolare. In base agli studi di Pedretti, secondo un documento di Leonardo, in un'iscrizione autografa egli annotò “portico-sala-portico”, quasi ad alludere a uno spazio architettonico scandito come nel nostro esempio della Gualtieria a piano terra.

ⁱⁱ Più tardi la Villa diventò proprietà di Gian Pietro Cicogna che, nel 1547, la vendette per 3000 scudi d'oro a don Ferrante Gonzaga, governatore di Milano, il quale ne fece una residenza rurale sontuosa. L'insediamento di Ferrante Gonzaga, capitano generale al governo del ducato, segnò una ripresa delle iniziative edilizie nella città di Milano. Verso la metà del Cinquecento, la configurazione planimetrica della città ed il suo assetto edilizio e viario subirono una profonda alterazione dalla riforma delle difese del Castello e dalla costruzione di una nuova e più vasta cerchia murata. Nel suo soggiorno in Sicilia, il Gonzaga aveva potuto apprezzare i lavori di Domenico Giunti (1505-1560), pratese, formato nella cerchia della Scuola Romana, dove aveva subito gli influssi di Giulio Romano e del Vignola, e già aveva lavorato a Palermo a Napoli e a Messina: nel 1547, pertanto, affidò a lui l'ampliamento dell'allora Villa Gualtieria a Milano, nella sua funzione padronale “nobile hedificium”.

L'architetto si mise all'opera il 15 settembre del 1547. Paolo Giovio il celebre storico e scrittore, finissimo intenditore d'arte, poteva scrivere al Gonzaga una lettera in cui paragonava la villa alla meravigliosa casa di Merlino, celebrata da poeti come cosa possibile e non trovata.

Il suo progetto rappresenta una seconda fase evolutiva della villa, poiché il progetto di Domenico Giunti o Giuntalodi consiste nel portarla a tre piani fuori terra (rispetto ai precedenti due preesistenti) creando una pianta a “U”, le cui ali si innestano nel corpo centrale attraverso due passaggi stretti (particolarmente angusto ed irregolare quello volto a oriente) posto sugli spigoli dei due corpi di fabbrica contigui.

ⁱⁱⁱ La pianta realizzata dal Tarchi è infatti di enorme aiuto se confrontata con quella del Dal Re, di cui il Tarchi era pienamente al corrente: la tipologia a corte aperta, nella sua descrizione, è fedele a ciò che rimane di villa Simonetta, eccetto per il pergolato ed il terrazzo che non esistono più, né oggi né allora, come si legge dalle foto del 1934 dell'archivio Bertarelli. Quelle foto mostrano lo stato decadente della villa del quale Tarchi si preoccupava, e le mostrano ammalorata e degradata con evidenti tracce dei continui adattamenti e delle diverse e spesso stravaganti circostanze che l'hanno coinvolta. Vediamo la Simonetta circondata da sterpaglie e con i muri spellati, dove comunque ancora le decorazioni erano pienamente visibili nelle loro tracce e probabilmente del tutto ricostruibili nella loro completezza originale. Ci si può chiedere se il pergolato sia davvero mai esistito; la risposta è immediata e positiva per due motivi, in primo luogo perché viene rappresentato dal Dal Re - e abbiamo mostrato che questi “non inventa” anche se appare farlo - e se poi questo non bastasse, notiamo che è ancora visibile l'attacco della trave del pergolato con le graffette di rinforzo e che la semicolonna sottostante appoggiata al muro e tuttora esistente ha la stessa altezza che dovevano avere le colonne del pergolato