

Nicole Hegener e Bernhard Rösch

Tiepolo architetto e Neumann pittore: Il “problema” dell’illuminazione nel vano scala della residenza di Würzburg

(Estratto da: *Ricche minere*, 2016, V, pp. 57-73)

Abstract

The vaulted architecture, frescoed ceiling and stucco decoration in the staircase of the Würzburg Residence comprise one of the most important Baroque ensembles in Europe. Balthasar Neumann began construction in 1724, and the Venetian painter Giovanni Battista Tiepolo was called upon to decorate the vault, a challenging assignment which he accomplished together with his two sons from 1752 to 1753. To Tiepolo’s painting and Neumann’s architecture, Lodovico Bossi added stucco decoration in 1764-65, thus completing the staircase. A decisive part of Bossi’s stucco campaign involved changes to the illumination of the hall, which also had an impact on the perception of Tiepolo’s frescoes. These alterations were approved beforehand by Bossi’s employer, Prince-Bishop Adam Friedrich von Seinsheim, who had personally overseen the creation of the ceiling frescoes.

This article shows that Bossi’s intervention corresponds closely with Tiepolo’s “management of light” in the fresco, and thus that it should be considered an ideal realization of the painter’s intervention. In addition, the proto-Classical mural decoration echoes the neo-Palladian style of Venice, which provided Tiepolo with a familiar model for stucco-framed frescoes. In consequence there is no break between the frescoed vault and the wall. Rather, the parietal decoration is ultimately rooted in Tiepolo’s ingenious conception. Together, fresco and stucco constitute not only an aesthetic unity but also the high point of «Venetian Baroque» in Franconia. Almost completely lost in 1945 was a chandelier created by Materno Bossi in 1774. This most original monumental “sculpture” hung directly below the sun god Apollo, the central figure in Tiepolo’s fresco and the key for understanding the whole lighting strategy of the staircase. Analyzing the pagan representation of the frescoed sunrise together with the chandelier and its sculptural decoration opens the way to a subtle but significant Christian reinterpretation.

La sontuosa gabbia delle scale della residenza vescovile di Würzburg è tra le creazioni di spazio più significative dell’architettura barocca (fig. 1). L’idea del vano scala rappresentativo di parata – sconosciuta all’architettura francese, ma di importanza centrale per l’architettura in Germania ed anche in Italia – qui tecnicamente ed artisticamente sconfinava ai limiti. Questo complesso inseparabile di architettura, scultura

e pittura è l’opera di stretta collaborazione dell’architetto boemo Balthasar Neumann, degli scultori lombardi Antonio, Ludovico ed Materno Bossi e del già famoso pittore veneziano Giovanni Battista Tiepolo. La straordinaria qualità e bellezza di questo insieme unico è per gran parte il risultato di diverse strategie artistiche di regia di luce che tutti e tre artisti deliberatamente perseguivano – lo scopo di questo contributo è di esporle chiaramente.

1. Genesi e struttura dello scalone di Balthasar Neumann

È stato un vero caso fortunato che i lavori per le pareti del vano e per la decorazione si siano svolti più o meno continuativamente tra il 1737 e il 1766, con due interruzioni notevoli. La prima fu di natura economica: il principe vescovo Anselm Franz von Ingelheim impose misure restrittive; la seconda fu causata dalla guerra di sette anni dal 1755 al 1763. Tutti i due gli intervalli furono dunque talmente brevi che la genesi dello scalone resta caratterizzata da una certa continuità di persone che rimasero fedeli al concetto originale¹. Appena eletto, il principe vescovo Philipp Franz von Schönborn (regnante 1719-1724) cominciò l'edificazione della nuova residenza nella periferia della città medievale di Würzburg. La costruzione e l'arredamento delle sale grandi del corps de logis fu continuata dal suo cugino Friedrich Carl von Schönborn, che dal 1729 al 1746 fu principe vescovo di Würzburg e Bamberg. Fin dal principio la direzione dei lavori fu nelle mani di Balthasar Neumann, ingegnere e fonditore di campane. Dal 1737 furono erette le pareti dello scalone. Nel 1743 la volta di tufo calcareo fu chiusa senza aver bisogno di altri appoggi; copre più di 600 metri quadri, l'altezza della freccia misura 5,50 m.

Dal 1742 al 1744 furono murati i rampanti della scala prevista e le volte dell'ambulatorio inferiore². Non si sa esattamente quando fu iniziata la decorazione dello scalone. È comunque accertato che la sala di guardia ("sala bianca") fu stuccata dal 1744-1745 da Antonio Bossi. Non è da escludere che allo stesso tempo si svolsero anche i lavori nello

¹ HELMBERGER 1995, passim; SEDLMAIER, PFISTER 1923, passim; HUBALA, MEYER E MÜLBE 1984, passim.

² REUTHER 1985, pp. 241-250.

scalone. Per tali lavori di decorazione c'è un motivo ben preciso perché nel 1745 Francesco Stefano di Lorena, imperatore designato e sposo di Maria Teresia d'Austria, partì da Vienna per Francoforte per la sua incoronazione e quindi si aspettava una sua visita a Würzburg.

Dopo una stasi quasi completa dei lavori negli anni 1746-1749, il principe vescovo Carl Philipp von Greiffenclau, successore di Anselm Franz defunto nel 1749, raccolse con rigore l'impegno della costruzione. Greiffenclau era un parente del suo predecessore Friedrich Carl³. Incaricò di nuovo l'ex-capocantiere Balthasar Neumann. Anche lo stuccatore Antonio Bossi fu richiamato per continuare i lavori commissionati dal principe vescovo. In questa cerchia di artisti entrò nel 1750 il veneziano Giovanni Battista Tiepolo. Arrivò a Würzburg insieme ai suoi figli Giandomenico e Lorenzo e col loro aiuto dal 1751 al 1752 affrescò la sala imperiale e poi dal 1752 al 1753 la volta dello scalone. Già nel novembre 1753 tutti e tre lasciarono Würzburg. Neumann morì in agosto dello stesso anno e il principe vescovo Carl Philipp nell'anno seguente. Il suo successore Adam Friedrich von Seinsheim (regnante dal 1755 al 1779) prima fu presidente della camera di corte e dell'autorità finanziaria del *principato vescovile*. In questa funzione aveva accompagnato la genesi dei dipinti del Tiepolo e ne aveva garantito il finanziamento⁴.

Le implicazioni politico-militari della guerra dei sette anni però, nella quale il principe vescovado di Würzburg partecipò al fianco dell'impero e quindi come oppositore della Prussia, impedirono una continuazione dei lavori di decorazione. Comunque dopo il trattato di pace di Hubertusburg finalmente i

³ RÖSCH 2013, pp. 175-198, in particolare p. 177.

⁴ RODA 1980.

lavori furono ripresi: nel 1764 Ludovico Bossi, un nipote di Antonio residente a Stoccarda, fu incaricato di stuccare le pareti dello scalone; terminò questi lavori nel 1765. Così rimane una domanda appassionante: la decorazione murale sostituì una antecedente fatta in occasione dell'elezione dell'imperatore nel 1745? Le fonti giunte sino a noi non danno una risposta univoca. Quindi non sappiamo nemmeno in quale stato di conservazione si trovasse nel 1752 la sala dello scalone quando Tiepolo iniziò i suoi lavori.

Tuttavia questo stato architettonico-decorativo, con la necessaria cautela si può descrivere tramite la pianta del vano scala (*fig. 2*). Il vano scala è un luogo di transizione per eccellenza: ambientato nel *corps de logis*, il vano scala, insieme alla sala imperiale e la "sala bianca" costituisce il nucleo rappresentativo della composizione a tre ali della residenza – questi tre sono gli ambienti più ampiamente decorati di tutta la residenza. L'orientamento del vano è determinato dallo scalone che consiste da un primo rampante centrale che parte dal vestibolo verso Nord e conduce ad un podio di sosta; arrivando su quel podio si deve scegliere uno dei due rampanti fiancheggianti che, ruotando di 180 gradi, conducono verso Sud, al piano superiore del vano⁵.

Per chi sale, lo scalone con i tre rampanti e con il podio di sosta funge da cerniera tra il pianterreno e il piano nobile. La pianta dello scalone usa elegantemente e al massimo lo spazio rettangolare dell'intero vano scala, voltato senza nessun pilone. La pianta dello scalone sembra "riflettere" quella delle pareti circondandole, ma misurando le distanze tra la gabbia delle scale e le pareti risulta che la parete del lato corto Nord è più distante di

⁵ HELMBERGER 1995, pp. 49-50 e p. 54. Non è certo se le pareti del vano scala erano ancora grezze prima dell'arrivo del Tiepolo a Würzburg.

quella del lato corto Sud; anche la distanza tra la gabbia e le pareti lunghe variano: verso Ovest c'è un po' più spazio che verso Est. Tanto di più varia la decorazione parietale.

2. Decorazione parietale dello scalone

Il podio di sosta originariamente si apriva verso il ballatoio tramite tre arcate appoggiate su colonnine tuscie⁶. Non abbiamo però notizie sulla ringhiera della scala, se fosse di metallo, di legno oppure di un altro materiale. Le pareti della parte superiore della sala dello scalone erano strutturate almeno con lesene che tagliavano le pareti laterali in sei travate ed i lati corti in quattro (*fig. 3*)⁷. L'esposizione alla luce delle travate era allestita a due piani, sopra le finestre grandi si trovavano lucernari rettangolari oblungi. A causa delle sale adiacenti non tutte le travate ricevevano una luce uniforme. Torneremo poi al problema dell'incidenza della luce. La domanda se queste lesene murate fossero già decorate come pilasti rimarrà aperta, comunque evocavano senza dubbio una tale decorazione. Sotto la volta immensa questa strutturazione murale con lesene o pilastri era terminata con una cornice oppure trabeazione⁸. I reperti hanno evidenziato soltanto la parte superiore di una cornice murata in maniera coerente al muro che ancora oggi si può vedere dietro allo strato di stucchi applicati nel 1764/1765. Questa cornice separava le pareti dalla volta che oggi dimostra tre strati di intonaco: un primo strato di un

⁶ Prima del 1752 venne costruito un piano mezzanino sul lato Nord della gabbia della scala, di conseguenza gli archi incastrandoli le rampe vennero parzialmente chiusi almeno in questa zona.

⁷ Durante i lavori preliminari del restauro 2001-2002 si sono trovate tracce della zona inferiore delle lesene; però non è stato pubblicato.

⁸ Secondo dei reperti fatti nel 2006 che non sono pubblicati.

arriccio relativamente grezzo, un secondo strato che appiana la superficie irregolare dei cuboidi di tufo ed un terzo⁹.

Mentre questi due ultimi strati sicuramente furono arricciati da Tiepolo stesso, il primo strato grezzo è più antico: dispone di una pelle di scorcia, in più si possono accertare particelle di sporcizia. Tiepolo quindi nel 1750 ha coperto la volta dello scalone con un nuovo arriccio privo di decorazione. Ma neanche questo è accertato perché durante l'ultimo restauro del 2002-2006 si sono trovate *linee* sulla superficie del primo strato¹⁰. Queste linee potrebbero farci pensare che Tiepolo intendesse originariamente una decorazione ben diversa di quella che noi vediamo oggi. Se le linee hanno un rapporto con il disegno della Kunstbibliothek di Berlino (Hdz. 4702) non è accertabile. Questo foglio creato ca. 1743 mostra un taglio longitudinale verso Est, non firmato e senza indicazione di misure, prevede grandi stuccature della volta in forme di *rocaille*¹¹. Non sappiamo però se una stuccatura della volta fu mai iniziata e quindi nemmeno se Tiepolo abbia fatto togliere tale decorazione plastica incompiuta prima di cominciare i suoi affreschi.

La decorazione parietale del piano superiore creata da Ludovico Bossi tra 1764 e 1765 imposta delle lesene murate a forma di fasci di pilastri, un motivo che appare nel disegno a Berlino. Il "linguaggio" di questa decorazione, nella quale la *rocaille* viene sostituita da un proto classicismo fa pensare al tardo palladianismo veneziano e quindi non collide con lo stile della pittura di Tiepolo. Tuttavia si trovano differenze determinanti per l'illuminazione in generale e soprattutto per

quella della volta in particolare: le finestre superiori delle pareti laterali Ovest ed Est furono murate; al loro posto c'è un'imponente trabeazione con architrave, fregio e cornice. Anche gli archi incastrandosi la scalinata furono murati. Questi cambiamenti spesso sono stati criticati come sfregi del concetto spaziale barocco¹². Vogliamo mostrare che è il caso opposto: è piuttosto la decorazione parietale che è la continuazione del concetto tiepolesco di luce.

2. La regia della luce naturale nello scalone: la salita su per la rampa di scale

Il visitatore che esce dal vestibolo per arrivare al piano nobile della residenza gode di una esperienza affascinante ad ogni passo – questo non solo per il lieve ritmo musicale dei gradini larghi e bassi che invitano a passeggiare lentamente ma anche per la grande varietà di effetti di luce che l'architettura offre assieme con la decorazione scultorea e pittorica. Entrando nel vestibolo oggi bisogna abituarsi al buio di questo ambiente che si apre con tre arcate verso la *cour d'honneur* e con una porta verso la più luminosa sala del giardino. Originariamente le tre arcate del vestibolo non erano chiuse con portoni di legno quindi il vestibolo riceveva più luce di oggi. L'atmosfera angusta creata dal soffitto basso ed il buio spinge quasi il visitatore a lasciare il vestibolo per cercare la luce del giardino oppure per salire le scale dove vagamente si intravede una più grande luminosità. Per giungere alla scalinata il visitatore deve passare tre gradini fiancheggiati da colonne accoppiate che dirigono verso il rampante centrale dello scalone. La luce della *cour d'honneur* fa risaltare queste sei colonne come un preludio al teatro architettonico-pittorico della volta che

⁹ STASCHULL 2009, pp. 347-374, in particolare pp. 353-354; STASCHULL 2006, pp. 80 - 137.

¹⁰ STASCHULL 2009, p. 355.

¹¹ REUTHER 1979, pp. 18-45, in particolare pp. 39-40 con tav. 18, e REUTHER 1983, p. 234, no. 192.

¹² HELMBERGER 1995, pp. 56-57; HUBALA, MEYER e MÜLBE 1984, p. 195; ALPERS e BAXANDALL 1994, p. 183; SEDLMAIER, PFISTER 1923, p. 133.

sorreggono. Neumann evita deliberatamente di posare pili rettangolari, le massicce ma tuttora eleganti colonne doriche sono di straordinaria audacia perché è proprio lì che si concentra una grande parte del peso della grande volta¹³.

Appena passato il primo gradino del rampante, il visitatore sente un crescente desiderio di salire perché ad ogni passo l'alta volta del vano si apre di più: un effetto di risucchio fa sì che lo guardo sia subito rivolto verso l'alto dove entra la luce del giorno dalle dieci finestre del lato Nord, con l'affresco del continente *America* e con la raffigurazione di un *Apollo* volante sopra (fig. 4) – il Dio della luce è così circondato dai raggi che sembra un sole che illumina il cielo e le terre sotto di lui. A quel punto il visitatore non si può ancora orientare nel mondo pittorico dei quattro continenti ed il piacere che ascendendo si distingue sempre di più dell'affresco tiepolesco subisce una cesura appena si arriva al podio di sosta. Qui dove erano originariamente previste tre arcate aperte che ricevono della luce indiretta dal cortile interno Nord c'è una parete chiusa che costringe istantaneamente a girarsi di 180 gradi.

Programmando questa sosta per girarsi, Neumann porta il visitatore a guardare dal podio abbastanza buio verso il chiaro in alto dove vede il continente *Europa* con i ritratti degli artefici (fig. 5): Balthasar Neumann, Antonio Bossi e del mecenate Carl Philipp von Greiffenclau Vollrads nel centro e Giambattista Tiepolo col suo figlio Giandomenico nell'angolo di sinistra. È subito evidentissimo il gran distacco tra i due continenti visti finora: L'*America* riceve un controluce dalle finestre

¹³ Nel dopoguerra, dopo i tanti danni della residenza in seguito ai bombardamenti nella primavera del 1945, furono unite le due colonne per motivi statici necessari e oggi sembrano un unico largo pilone con due mezze colonne di rilievo.

Nord sottostanti dell'*Europa* che a sua volta è bagnata dalla tanta luce che entra dalla *cour d'honneur*; certamente questo divario di illuminazione è voluto per staccare dall'*Africa* allora pensata selvaggia e per dare più risalto alla prevalente *Europa*, culla di cultura e d'arte, che include Würzburg come luogo d'incontro e di collaborazione dei tre artisti congeniali. Per vedere meglio i loro ritratti e per finalmente concepire l'insieme della volta e poter orientarsi nel grande vano il visitatore sente di nuovo un grande desiderio di salire nel vano superiore bagnato di luce. Così passo dopo passo la percezione del cielo cambia: salendo dal podio l'angolo visuale si allarga più rapidamente, si può guardare sempre di più a destra e a sinistra, e superato uno dei due rampanti paralleli ci si può girare di nuovo per guardare indietro. È difficile descrivere il sublime effetto dell'arrivo al piano nobile: da una parte regna una sensazione di galleggiare liberamente sotto il cielo dipinto, dall'altra cresce di nuovo la curiosità di muoversi per scoprire i due altri continenti dell'*Asia* e dell'*Africa* sui fianchi lunghi della volta.

I cambi tra spazi in penombra e luminosi danno allo scalone il carattere di un'architettura sacrale, bisogna solo pensare agli effetti di risucchio tipici per le chiese barocche romane che invitano il visitatore appena entrato a percorrere la navata centrale per arrivare sotto una cupola luminosa. La solennità quasi religiosa dell'architettura si sente anche senza nessuna illuminazione artificiale di candele, musica e cerimoniali di festa. Il principio di regia di luce è simile, la grande differenza a Würzburg consiste nel fatto che lì non si percorre ma si sale, quindi metaforicamente ci si dirige verso il cielo – con questo in effetti il Tiepolo gioca in maniera congeniale. Per spiegare le sue strategie pittoriche è necessario rintracciare il percorso del sole attorno al vano scala.

3. La regia della luce naturale nel vano scala: il percorso del sole nel corso della giornata

Chi voleva cambiare la decorazione del vano scala doveva prendere in considerazione non solo le dimensioni immense di questo spazio (base ca. 19 x 36 m) ma anche la luce del giorno che varia all'estremo¹⁴. Queste particolari condizioni di luce risultano dalle tre ali adiacenti al vano (*fig. 2*). Qui si trovano finestre cieche oppure porte. Di più, la parete Est comprende due finestre che ricevono la luce solo da un cortiletto stretto oltre a due finestre cieche. Solo la parete Nord del vano viene illuminata da un cortile abbastanza grande. È da sottolineare che la volta a conca non è dotata di lucernari. Di conseguenza, tutta la luce che penetra nella volta è riflessa dalle pareti interne del vano. La forma ellittica della volta ha per conseguenza che il suo piedritto rimane relativamente scuro mentre la zona superiore verso il vertice (con una freccia di 5,50 m) risulta più luminosa.

Esaminiamo il giro del sole attorno al vano scala: Nei mesi estivi il sole si alza a Nordest, e solamente in questo periodo il vano scala poteva essere usato perché è aperto verso il vestibolo e cioè non riscaldabile (*fig. 6*). Significa che al mattino il sole dà luce alla parete Nord del vano, ed è questa parete che presenta il maggior numero di finestre. Le pareti di questo cortile Nord non sono viste a pietra ma intonacate e quindi riflettono intensamente la luce mattutina. Al contrario, la luce che entra dalle tre finestre della parete

¹⁴ Per la prima volta la regia della luce nel vano della scala è stata descritta da Alpers e Baxandall nel 1994, cfr. ALPERS, BAXANDALL, *passim*. Comunque Alpers e Baxandall non si rendono conto dell'importanza della fase "post-tiepolesca" per la regia della luce.

Ovest ha un effetto meno importante. Ma quanto più il sole nel corso della giornata viaggia verso Sud tanto più debole diventa la luce sulla parete Nord; le finestre verso Est e le finestre Ovest però ricevono più luce. Quest'ultime per l'illuminazione dello scalone sono di una grande importanza mentre le finestre del lato Est rimangono poco decisive. Nei mesi da Giugno fino Agosto la luce di sera penetra direttamente le tre finestre del lato Ovest. Solo in quel periodo estivo si formano ombre di sbattimento nello scalone. Al tramonto predomina la luce di onde lunghe, cioè una luce di color rosa (*fig. 7*).

C'è un notevole squilibrio della diffusione della luce: sebbene alla parete Nord l'incidenza di luce sia la più intensa, la temperatura del colore però cambia poco perché il sole al fianco Nord non entra quasi mai, quindi è una luce indiretta, sempre riflessa. Così la luce della parete Nord dà il contributo più importante per l'illuminazione del vano. La decorazione parietale di Ludovico Bossi accentua il ruolo incombente che la parete Nord gioca nella regia della luce: chiude non solo le finestre della parete Est e Ovest. Questa misura, assieme alla decisione di sostituire le arcate aperte della gabbia con muri parietali, dà al lato Nord una qualità drammatica nell'insieme architettonico-pittorico: il visitatore che sale le scale viene da un ambiente piuttosto scuro e quindi non aspetta la maestosità dell'affresco che non può ancora vedere completamente. Appena arriva al pianerottolo per girare, il visitatore ha la luce alle spalle. Salendo la scalinata verso la sala di guardia può ammirare la raffigurazione più importante dell'affresco: l'*Europa* sopra la quale sorvola il ritratto del principe vescovo.

Per la ben congegnata regia della luce, la decorazione parietale ha un ruolo non meno importante delle finestre: un esame fatto nel

2002 ha verificato che le pareti erano originariamente intonacate chiare senza pigmenti aggiuntivi per riflettere al massimo la luce del vano¹⁵. La zona della cornice correndo sotto l'affresco è quella più "sensibile" perché qui la decorazione chiara parietale affianca l'affresco i cui colori per ragioni tecniche risplendono molto di meno. La decorazione del 1764/1765 tiene conto a questo problema. La cornice della trabeazione stuccata sporge talmente che funge da visiera davanti alla zona più scura degli affreschi, le pitture fuoriescono dietro a quella visiera. Con questo accorgimento è creato uno spazio reale che rende più viva la zona inferiore delle pitture dipinta in colori più scuri che sono fatti parzialmente al secco con collante organico¹⁶.

Questa parte inferiore della volta risulta per l'occhio una zona di acquietamento che contrasta vivacemente al cielo degli Dei che si apre sopra. Situato ben lontano dalle pareti chiare quel cielo può sviluppare una grande luminosità. Questo effetto creato da Tiepolo che ha ben calcolato le caratteristiche della volta a conca che conosceva dal Veneto: per accrescere l'albedo geometrica, i colori nel vertice della volta sono arricchiti con calcari. Così, nel centro della volta la maggior parte della luce riflessa dalle pareti viene concentrata e così dona alla zona centrale dell'affresco una luminosità celeste, divina. Le figure di *Mercurio* e di *Apollo* si trovano circa ai limiti

¹⁵ L'intonaco originale delle pareti è stato esaminato nel 1995 e poi anche nel 2001-2002. Si sono trovate tracce di un intonaco tutto bianco per gli elementi scultorei come i capitelli e un intonaco grigio chiaro sulle altre superfici. L'intonaco attuale, rifatto nel 2006, non corrisponde esattamente ai reperti, perché contiene della sabbia di grana fine per motivi tecnici. L'intonaco originale non poteva essere conservato, perché era quasi completamente distrutto negli anni 1947-1948 quando si è adoperata una pulitura aggressiva usando spazzole metalliche.

¹⁶ STASCHULL 2009, pp. 347-374, pp. 365-368.

di questa zona chiara centrale (fig. 8).

Insomma, Tiepolo adopera una regia di luce che prevede tre zone orizzontali: una zona scura di repoussoir per la raffigurazione dei continenti costituendo un primo piano che viene caratterizzato dalle animate silhouette delle figure che si staccano di fronte alla seconda zona, che rappresenta la parte inferiore del vasto cielo; la terza zona (quella divina) comincia nel mezzo della freccia della volta e si perde all'infinito chiaro. Il pittore veneziano riesce ad usufruire al massimo la forma ellittica della volta per il colorito della sua grande creazione dei Quattro Continenti che lascia lo spettatore senza fiato per il carattere ipetrale.

Riguardo a questa creazione del Tiepolo, la decisione di chiudere le finestre superiori delle pareti Ovest ed Est insieme alle arcate della gabbia della scalinata è ben calcolata perché rafforza la regia di luce prevista dallo stesso. Così gli acuti contrasti tra la parete bianca e la parte inferiore dell'affresco vengono temperati ed è resa possibile una visione differenziata dei continenti *Africa* ed *Asia* sui fianchi lunghi della volta. Il visitatore quando ha lasciato l'ambiente scuro del vano scala arriva sul piano superiore come dopo un viaggio "per aspera ad astra". Queste chiusure strategiche di finestre ed arcate effettuate solo nel 1765 lasciano presumere che si basano su delle idee del Tiepolo stesso¹⁷.

¹⁷ Purtroppo, fino adesso, non sono stati trovati documenti. – La chiusura delle finestre corrisponde con una fonte scritta che si è conservata nell'archivio dello Stato di Würzburg; questo testo però non si riferisce ad un concetto artistico; è semplicemente una notizia fatta dalle autorità finanziarie, cfr. STASCHULL 2009, pp. 372, ann. 4, dove è pubblicato il testo.

4. La luce di *Apollo* verso la luce del giorno: Come Giovanni Battista Tiepolo usa la luce pittorica nell'affresco dei quattro continenti

Chi visita la residenza è attratto per grande parte dagli affreschi di Tiepolo. È difficile immaginare il vano scala senza il cosmo dipinto creato dal pittore veneziano. In origine però erano previste soltanto stucature. Non possiamo analizzare in questa sede l'uso della luce pittorica per tutti i e quattro continenti del suo gigantesco affresco; cercheremo comunque di esemplificare i suoi principi. Per valutarli dobbiamo immaginare lo stato architettonico il quale Tiepolo aveva presente quando dipingeva: esistevano ancora i finestrini nella zona della trabeazione ai fianchi; la cornice sporgente che corre tutt'attorno alla base della volta che rinforza l'illusione dell'attica dipinta che non c'era ancora.

Sotto il continente *America* con l'allegoria femminile che cavalca un coccodrillo ci sono le dieci finestre che fanno penetrare in mattinata una luce forte che provoca un effetto di acchetamento; infatti l'*America* è l'unica parte dell'affresco con una luce abbagliante da due file di finestre (fig. 1). La raffigurazione dell'*America* e le figure che la circondano appaiono dallo scuro come monumenti sculturali di toni scuri, infatti, Tiepolo le ha dato contorni molto acuti per poterli distinguere dallo sfondo; i contrasti tra luci e ombre sono davvero estremi, tanto che l'occhio ha difficoltà di percepire questo lato dell'affresco. Il fianco Sud non dispone di finestrini perché confina con la "sala bianca" adiacente, perciò la rappresentazione dell'*Europa* è molto meno selvaggia di quella dell'*America*. Qui entra la luce laterale da destra (dalla *court d'honneur*) ed è molto più uniforme della luce acuta che entra sotto l'*America*. In questo modo la luce stessa evidenzia la preminenza del continente *Europa*

che è dipinta in colori molto più chiari e variegati.

Per tutte le allegorie dei quattro continenti e i loro accompagnatori terrestri vale - nonostante quella differenza tra i colori molto scuri dell'*America* e quelli più chiari dell'*Europa* - che sono dipinti in colori più scuri ed abbaglianti delle figure che popolano il cielo soprastante. Per accentuare questo effetto terrestre delle figure Antonio Bossi ha lasciato in bianco le sue movimentate coppie di figure grandi stuccate negli angoli della volta, rinforzando l'effetto di luce naturale. Bossi li ha creati nel 1753, cioè nello stesso anno in cui il Tiepolo affrescò la volta; possiamo quindi presumere che si siano intesi per rinforzare gli effetti sculturali e pittorici. Il Bossi ha deliberatamente lasciato incolore le sue figure stuccate per farli risaltare davanti a quelle dipinte di Tiepolo che a sua volta sono di una plasticità tanto grande che sembrano tridimensionali. Infatti il Tiepolo gioca con gli effetti di ombre di sbattimento: alcune gambe, braccia ed oggetti sporgenti sopra la ringhiera sotto l'*America* sono sculture dipinte, altre dipinte sembrano sculture.

Seguendo le regole della prospettiva dell'aria, Tiepolo usa per le figure più distanti dallo spazio reale del vano colori meno intensi. Per popolare il cielo immenso con diversi gruppi di figure Tiepolo coraggiosamente ha creato nuvole multicolori che fungono da dimora per gli angeli, figure mitologiche e per gli Dei: la più scura di quelle non per caso si trova sopra il continente più cupo dell'*America*: una massiccia nuvola colorata in toni dal blu, al grigio e marrone porta *Mars* e *Venere*. La forma ascendente della nuvola rimanda alla più distante figura di *Apollo* sopra (fig.9). Ispirato dall'antica scultura marmorea nel Belvedere in Vaticano, l'*Apollo* del Tiepolo raffigura il personaggio più luminoso dell'affresco.

La grande cerchia di raggi che la circonda fa pensare alle raffigurazioni antiche del *sol invictus*. *Apollo* allude non solo all'importanza politica dei principi vescovi ma anche al loro potere ecclesiastico: dal quarto secolo la tradizione vuole che il giorno festivo del sol sia congruente con il giorno di nascita di Cristo¹⁸. Con *Apollo* Tiepolo allude non solo a Cristo ma anche al ritratto del principe vescovo Greiffenclau chi ha portato nuova gloria a Würzburg, che nel Medioevo e di nuovo sotto i principi vescovi barocchi aveva un'importanza eminente nel Sacro Romano Impero. La prominente posizione di *Apollo* fa anche pensare al fatto che l'imperatore Aureliano dopo la sua vittoria presso Emesa nel 272 dopo Cristo ha scelto *sol invictus* come suo patrono personale (*conservator Augusti*), due anni dopo lo nominò *dominus imperii Romani*. L'elegante figura di *Apollo* è la più distante e più elegante dell'affresco ci conduce a un altro oggetto centrale e luminoso, purtroppo perso.

5. Una scultura monumentale tra barocco e classicismo: Il candelabro di Materno Bossi

Per i ricevimenti che avevano luogo nel grande vano scala di sera mancava una illuminazione artificiale efficace. Solo nella fase finale della decorazione del vano scala (1776 fine lavori) fu creato il preziosissimo candelabro dallo stuccatore della corte principevescovile, Materno Bossi, in primavera 1774¹⁹. L'opera purtroppo persa per sempre era particolarissima per vari aspetti: Notevole già per la sua dimensione di un diametro di 3,70 m e un'altezza di circa tre metri, stupisce che sia

¹⁸ THEOLOGISCHE REALENZYKLOPÄDIE, vol. 35 (2003), pp. 453-455, s.v.

„Weihnachten/Weihnachtsfest/Weihnachtspredigt“.

¹⁹ Per i nomi dei collaboratori di Materno Bossi, tranne suo fratello Agostino Bossi, e il fabbro di corte, Anton Oegg, cfr. FRIEDRICH 2007, p. 429.

stato creato in solo sette settimane lavorando giorno e notte. Però, dopo il crollo del candelabro nel 1945 restano soltanto delle immagini di questo capolavoro. Quindi, mentre possiamo ricostruire la forma generale, è molto difficile analizzare i materiali e tecnologie usati. Possiamo dire che Bossi ha abbinato tre diversi materiali principali: legno, ferro e stucco (*fig.10*). La combinazione di queste materie ha dei precedenti, innovativa però è la loro lavorazione: la struttura di base, cioè i sei bracci del candelabro è costituita di ferro coperto con le decorazioni di stucco dorato. Dalle poche foto esistenti dal originale resta impossibile di giudicare la tecnica della doratura: forse era a guazzo, forse era parzialmente a missione ed a mordente. La decorazione dei sei bracci in forme *rocaille* è talmente fantasiosa che è difficile individuare le parti portanti e quelle attaccate: la parte sorreggente inferiore di un braccio regge due piatti di candele, quella superiore altri due verso il centro e un terzo paio di piatti si trova all'estremo di ogni braccio sotto il quale è tesa una ghirlanda fissata sotto le due candele della parte inferiore. Ogni braccio quindi porta sei piatti di candele, in tutto il candelabro illuminava il vano scala con 54 candele. Una serie di serpenti intrecciati formano una corona che unisce i bracci del candelabro, le loro teste sorreggono le coppie di piatti di candele posizionati tra i bracci. Ancorato nel centro della volta il candelabro pendeva non lontano dalla raffigurazione di *Apollo*; con un meccanismo poteva essere alzato ed abbassato.

Mentre le forme di *rocaille* testimoniano al massimo il gusto rococò, i festoni di fiori con le teste di ariete fanno già di un gusto classicista. L'insieme del grande candelabro è tanto ricco di decorazioni che può essere denominato una scultura monumentale coronata di una grande aquila che ha predato un serpente stretto tra i suoi artigli per portarlo

via volando. Lo stesso Materno Bossi similmente aveva creato questa scena di predazione con la scultura con che ha coronato il forno nella adiacente “sala bianca”.²⁰

L’aquila del candelabro e del forno assomiglia genericamente all’animale sotto il clipeo tiepolesco raffigurando il principe vescovo von Greiffenclau. Questo animale fu quasi sempre identificato con un grifo; in verità non è un’allusione al nome di “Greiffenclau” ma è un basilisco con testa di gallo e corpo di serpente come descritto da Plinio e Solino. L’aquila in Oriente era simbolo di luce e del sole. Il basilisco come allegoria del peccato oppure Anticristo era molto diffuso nel Medioevo tramite le *Etymologiae* di Isidoro di Sevilla. Va ricordato che Cristo nei *Sermones* dello Pseudo Ambrosio è paragonato con *sol* e *lux* simboleggiando la vittoria della luce sulle tenebre e il Satana²¹. In questo contesto religioso mitologico il ritratto del mecenate cattolico rappresenta la vittoria del Greiffenclau sopra il basilisco e quindi funge da pendant al Dio sole: *Apollo* sta scendendo mentre *l’imago clipeata* del reggente ecclesiastico galleggia tra terra e cielo. Questa qualità decisamente transitoria che fa pensare alla salita e al tramonto del sole pure caratterizza il candelabro levato ed abbassato seguendo le esigenze della luce.

L’iconografia del candelabro sembra ispirata da quella dell’affresco tant’è vero che anche Materno mischia temi cristiani con quelli pagani: ha scelto il motivo decorativo dell’ariete perché è un simbolo di luce, da Bacco portato in cielo come segno zodiacale²².

²⁰ Il forno fu incaricato dal fabbro di corde Anton Oegg nel 1769, i putti e l’aquila sono dalla mano di Materno Bossi, cfr. FRIEDRICH 2004, p. 397.

²¹ Per l’aquila col serpente cfr. WITTKOWER 1983, p. 56-58, cfr. FRIEDRICH 2007, p. 435.

²² C’è da chiedersi se l’iconografia del candelabro corrisponde con quella degli affreschi, Tiepolo

Quando comincia la primavera è il sole che entra nel segno dell’ariete. Nel contesto religioso è da sottolineare il potere secolare dei principi vescovi: la lotta cosmica dell’aquila col drago oppure serpente ha una spiccata connotazione imperiale con la quale Tiepolo e Antonio Bossi giocano soprattutto nella decorazione della vicina Sala imperiale. Infatti il candelabro può essere considerato un sole artificiale che illumina il cosmo creato dal Tiepolo come lo fa *l’Apollo* dipinto.

Il crollo del candelabro è dovuto alla sciagura della guerra, in seguito al bombardamento del 16 marzo 1945, che ha bruciato l’ossatura del tetto sopra la volta della gabbia delle scale. Delle vicende delle parti recuperate del candelabro si sa poco, solo pochissimi pezzi decorativi si sono conservati in collezioni private, la maggior parte è persa per sempre. Nonostante la sua importanza storico-artistica il candelabro ebbe poca attenzione nella letteratura²³. Siccome pochissima evidenza visiva e poche fonti sono conservate, le prime ricostruzioni sono imprecise se non difettose²⁴. L’originalità e funzionalità di questa scultura monumentale però ha incoraggiato una iniziativa che persegue lo scopo di una “ricostruzione” del candelabro²⁵. La creazione

nell’affresco della volta della gabbia di scale era molto economico nell’uso di motivi cristologici.

²³ Richard Sedlmaier era il primo a valutare seriamente il ruolo centrale che il candelabro bossiano aveva per il vano scala, SEDLMAIER, PFISTER 1923, pp. 134-138. Stefan Kummer ha sottolineato l’importanza storico artistica, KUMMER 1998; sua allieva Verena Friedrich sulla base di un gran numero di fonti pubblicati per la prima volta ha rintracciato dettagliatamente la genesi e cercato di creare una base scientifica per una futura “ricostruzione”, FRIEDRICH 2007.

²⁴ Reinhard Müller conta otto bracci del candelabro, MÜLLER 1920, p. 47, e anche la breve descrizione di Iris Ch. Visonky-Antrack contiene inesattezze, VISOSKY-ANTRACK 2000, p. 62, p. 232.

²⁵ La missione dell’associazione „Freunde der Würzburger Residenz“ (“Amici della Residenza di

di una copia del candelabro, infatti, è problematica: il finanziamento è un problema meno grande comparato a quello della autenticità di una replica; veramente le fonti visive e scritte conservate non permettono di „ricostituire“ in maniera autentica l'originale perso, troppo poco sono foto e i resti bruciati della decorazione metallica²⁶. Chi visita la residenza oggi deve immaginarsi i candelieri che accompagnano i tre rampanti e la ringhiera dello scalone accesi e il gran candelabro con le 54 candele formando il centro più prezioso del vano scala²⁷.

6. Concorde la decorazione architettonica e scultorea alle idee di regia di luce originali di Neumann e Tiepolo?

Dimostrando un linguaggio di primo classicismo anche il candeliere bossiano è stato considerato come alterazione delle intenzioni di Tiepolo. Ci si deve comunque domandare se Tiepolo non abbia considerato un'illuminazione artificiale del vano scala tramite candele. I lavori di restauro tra 2002 e 2006 forniscono risultati significativi per questa problematica²⁸. Manca una prova se l'apertura oggi visibile nel centro della volta esisteva già quando Tiepolo arrivò a Würzburg oppure si prevedeva l'attacco di un candelabro pendente a questo tempo: non sappiamo se fu fatto già

nel 1752 oppure solo 1774 quando il candelabro bossiano fu appeso, perché i bordi del buco sono stati riparati più volte. Sicuro è soltanto che questa apertura fu creata dopo il completamento della volta. Che Tiepolo stesso possa aver previsto una fonte d'illuminazione artificiale centrale è evidente dalla composizione del cielo degli Dei: tutte le figure degli Dei, quella di *Apollo* incluso, sono posizionati al margine dell'area centrale della volta affinché un candelabro pendente non nasconda questi personaggi importanti a chi guardi dal di sotto del vano scalone verso l'alto. Certamente questo argomento non è una prova di questa ipotesi. Si può anche pensare ad un cambio di funzione dello scalone avvenuto attorno al 1774: nei mesi invernali ma anche in tarda sera il vano scalone è talmente buio che l'integrazione di un candelabro era necessaria se si volevano fare ricevimenti. Con la meccanica di un verricello il candelabro poteva essere alzato ed abbassato a seconda delle esigenze. In questo contesto è lecito di accennare che probabilmente c'erano altre fonti d'illuminazione mobili che oggi sono perse, i.e. candelabri nel piano superiore del vano. I contorni di ombre (le cui tracce furono riscoperte durante i lavori 2002-2006) che hanno i gruppi di figure poste sopra le finestre e portali timpanati comunque sono argomenti importanti per una tale illuminazione artificiale, perché la forma di queste ombre dipinte pare sensata solo se esiste una fonte di luce dal di sotto, i.e. un candelabro posto vicino alle pareti. In conclusione non è plausibile che per Tiepolo esistesse solo una fonte unica di luce artificiale. Al contrario, le sue strategie di regia di luce sembrano aver previsto diverse altre fonti di luce artificiale per incrementare gli effetti creati nel suo universo dipinto. Nonostante che l'arredamento del vano della scala sia stato portato a termine solo nel 1774, gli anni dal 1750 al 1753 sono il periodo decisivo per il concetto artistico del complesso.

Würzburg”) fondata nel 1990 è di proteggere la residenza e i suoi dintorni; il progetto della ricostruzione del candelabro desiderato dai “Freunde” attualmente sembra sospeso.

²⁶ Non esistono foto o disegni dei dettagli decorativi del candelabro; anche la pianta e il taglio che Johann Drobek ha disegnato dopo 1945 non sono sufficienti per una vera ricostruzione, cfr. FRIEDRICH 2007, figg. 4-5; frammenti del candeliere distrutti esistono in collezioni private ma non sono pubblicati.

²⁷ SEDLMAIER, PFISTER 1923, p. 134 (“wertvollster Mittelpunkt”).

²⁸ Questi reperti non sono stati pubblicati, cfr. RÖSCH 2009, p. 321.

Non c'è dubbio che in questo periodo critico, Balthasar Neumann, Giambattista Tiepolo e anche Antonio Bossi si sono scambiati i concetti. Il fatto che tutti i tre contribuivano all'arredamento omogeneo del vano dimostra chiaramente che particolarmente Neumann e Tiepolo hanno cambiato le loro idee per la decorazione architettonica e pittorica in questa fase. Non si sa però chi aveva avuto per primo l'idea di affrescare tutta la volta con un intero affresco, senza compartimenti stuccati. Sappiamo comunque che Tiepolo non poteva inscenare la sua opera senza tener conto della regia di luce dello spazio creata da Neumann. Ed è ovvio che Neumann ha riconosciuto la

grandiosità dell'affresco tiepolesco e così è stato disposto a modificare il vano.

Forse, è stato Tiepolo a dare ispirazione ad una decorazione diversa da quella ideata da Neumann e quindi era il pittore il creatore della decorazione realizzata nel 1764. E magari era Neumann, che ha avuto l'idea di una pittura immensa nobilitando la sua volta unica al mondo: a quel punto Neumann ha lavorato come "pittore" mentre Tiepolo ha lavorato come "architetto". Sicuro è che solo insieme i due erano capaci di creare un'opera architettonica-scultorea-pittorica insuperata fino ad oggi.

Bibliografia dei testi citati

ALPERS, BAXANDALL 1994

Svetlana Alpers, Micheal Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven ²1994.

FRIEDRICH 2003

Verena Friedrich, Rokoko in der Residenz Würzburg: Studien zu Ornament und Dekoraton des Rokoko in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg, Diss. Univ. Würzburg 1999, München 2004 (= Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, 9).

FRIEDRICH 2007

Verena Friedrich, *Der große Kronleuchter im Treppenhaus der würzburger Residenz. Zur Geschichte eines verlorenen Ausstellungsstücks*, in Architektur und Figur – Das Zusammenspiel der Künstler, Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag, ed. Nicole Riegel, Damian Dombrowski in collaborazione con Severin Josef Hansbauer, München/Berlin 2007, pp. 425-439.

HELMBERGER 1995

Werner Helmberger, *Wo Tiepolo malte*, in: KRÜCKMANN 1995, vol. 1, S. 44–57.

HELMBERGER, STASCHULL 2006

Werner Helmberger, Matthias Staschull, *Tiepolos Welt*, München 2006.

HUBALA, MEYER e MÜLBE 1984

Erich Hubala, Otto Meyer e Wolf-Christian von der Mülbe, *Die Residenz zu Würzburg*, Würzburg 1984.

KRÜCKMANN 1995

Peter O. Krückmann (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*, 2 voll., München 1995.

KUMMER 1998

Stefan Kummer, *Die klassizistische Ausstattung des Treppenhauses der Würzburger Residenz*, in Würzburg – heute . Mainfränkische Zeitschrift für Kultur und Wirtschaft 66, 1998, pp. 46-52.

MÜLLER 1920

Reinhard Müller, *Materno Bossi*, Ms. Dissertazione di dottorato, Würzburg 1920.

REUTHER 1979

Hans Reuther, *Die Zeichnungen aus dem Nachlass Balthasar Neumanns. Der Bestand in der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1979 (= Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin, 82).

REUTHER 1983

Hans Reuther: Balthasar Neumann: der mainfränkische Barockbaumeister, München 1983.

REUTHER 1985

Hans Reuther, *Die Konstruktion der Treppenarme im Stiegenhaus der Würzburger Residenz*, in *Intuition und Darstellung*, München 1985.

RÖSCH 2009

Bernhard Rösch, *Das Deckenfresko und sein Rang in der Kunst des 18. Jahrhunderts*, in STASCHULL, RÖSCH 2009, pp. 303–346.

RÖSCH 2013

Bernhard Rösch, *Der Kaisersaal der Würzburger Residenz als Denkmal der Greiffenclau*, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch der Kölner Museen 74, 2013, pp. 175–198.

RODA 1980

Burkard von Roda, *Adam Friedrich von Seinsheim. Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus*, Neustadt/Aisch 1980.

SEDLMAIER, PFISTER 1923

Richard Sedlmaier, Rudolf Pfister, *Die fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg*, München 1923.

STASCHULL 2006

Matthias Staschull, *Wie malte Tiepolo?*, in: HELMBERGER, STASCHULL 2006, pp. 80-137

STASCHULL 2009

Matthias Staschull, *Beobachtungen zur Gestaltung, Werk- und Maltechnik des Freskos*, in: STASCHULL, RÖSCH 2009, pp. 347-374.

STASCHULL, RÖSCH 2009

Matthias Staschull, Bernhard Rösch, *Die Restaurierung eines Meisterwerks*, München 2009.

VISOSKY-ANTRACK 2000

Iris Ch. Visosky-Antrack, *Materno und Augustin Bossi*, München/Berlin 2000 (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 83).

WEISMÜLLER 2001

Christoph Weismüller, *Musik, Traum und Medien: Philosophie des musikdramatischen Gesamtkunstwerks. Ein medienphilosophischer Beitrag zu Richard Wagners öffentlicher Traumarbeit*, Würzburg 2001.

WITTKOWER 1983

Rudolf Wittkower, *Adler und Schlange*, in Rudolf Wittkower, *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983, pp. 21-86.



Fig. 1: Würzburg, Residenz, Veduta dello scalone verso Nord con le allegorie dell'America al centro, dell'Asia a sinistra e dell'Africa a destra, la figura di Apollo in alto nell'affresco di Giambattista Tiepolo

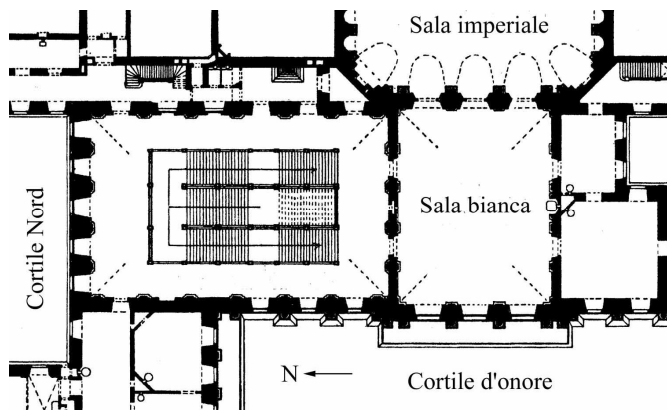


Fig. 2: Pianta dello scalone della Residenz di Würzburg



Fig. 3: Würzburg, Residenz, veduta dello scalona visto dal vestibolo



Fig. 4: Würzburg, Residenz, Veduta dell'affresco con l'allegoria dell'America (lato nord)



Fig. 5: Würzburg, Residenz, Veduta dello scalone con l'allegoria dell'Europa (lato Sud)

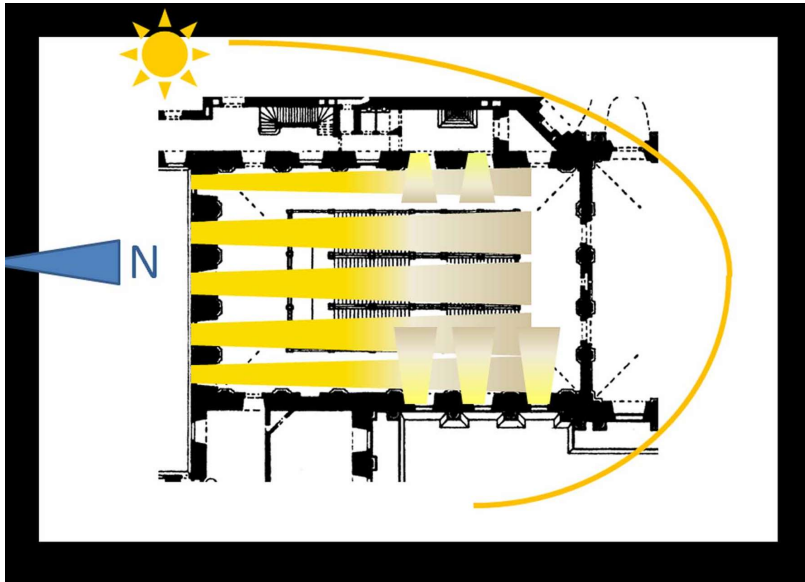


Fig. 7: Schema della luce del giorno (mattino)

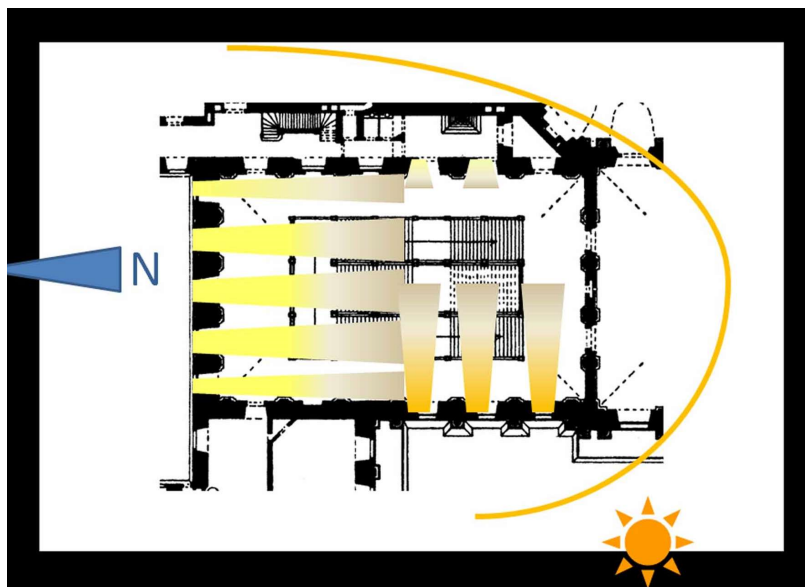


Fig. 8: Schema della luce del giorno (pomeriggio)



Fig. 10: Würzburg, Residenz, Veduta dell'affresco di Giambattista Tiepolo con Apollo e gli Dei dell'Olimpo, vista della prima rampa dello scalone



Fig. 11-12: Würzburg, Residenz, Veduta dello scalone con il lampadario di Antonio Bossi (fotografie storica prima del 16 marzo 1945)