

L'ARTE GOTICA

6



I SITI UNESCO

- ◆ Le cattedrali di Amiens e Reims

VITA E OPERE

- ◆ Giotto



L'EUROPA NEI SECOLI XII-XV

■ **L'ITALIA DAL XII AL XIV SECOLO** Nel XII secolo, **in Italia**, si affermò il **governo dei Comuni**, che **nel Centro-Nord** cercarono di ottenere l'autonomia dal potere imperiale con il sostegno del papato. I Comuni italiani, per quanto di piccole dimensioni, assunsero infatti la fisionomia di Stati territoriali con forti tendenze espansionistiche e una rivalità esasperata. A seguito di questa situazione, nella seconda metà del secolo Federico I di Svevia, detto il Barbarossa (1152-1190), eletto imperatore del regno germanico nel 1152, decise di ribadire la presenza dell'Impero in Italia. Lo scontro si risolse nel 1176 quando l'imperatore fu sconfitto

a Legnano dalle forze delle città settentrionali riunite nella Lega lombarda e fu costretto a riconoscere ai Comuni l'autonomia richiesta.

Fra le città, dopo la precoce decadenza di Amalfi all'inizio del XII secolo, e il declino della potenza pisana, alla fine del XIII la lotta per la supremazia del Mediterraneo si giocò fondamentalmente fra **Genova**, che controllava i commerci nel Mediterraneo occidentale, e **Venezia**, che dominava il Mediterraneo orientale. Dalla metà del XIV alla metà del XV secolo i principali soggetti politici a emergere in Italia furono **Milano**, **Venezia**, **Firenze** e gli Stati dell'Italia

meridionale, che posero fine alle realtà politiche più piccole, presenti soprattutto nell'area centro-settentrionale.

L'Italia meridionale, grazie al matrimonio fra l'ultima discendente dei Normanni, Costanza d'Altavilla ed Enrico IV, succeduto al Barbarossa, passò fra i possedimenti dell'Impero, riuniti nella figura del loro figlio, **Federico II di Svevia** (1194-1250), divenuto nel 1214 imperatore del Sacro romano Impero germanico e re di Puglia e di Sicilia. Considerato dagli storici come una delle personalità più affascinanti dell'Europa medievale, Federico II fu definito dai suoi stessi contemporanei *stupor mundi* ('meraviglia del mondo'). Fu un grande statista e un legislatore infaticabile e, allo stesso tempo, un uomo di cultura curioso e raffinato, amante delle lettere, della filosofia e delle scienze naturali. A lui si deve la prima università dell'Occidente, fondata a Napoli nel 1224. Alla morte di Federico II, il suo successore Manfredi non riuscì a mantenere il potere: nel 1266 fu sconfitto dal fratello del re di Francia, Carlo d'Angiò (1226-1285), e i territori del Sud Italia passarono sotto la **dominazione angioina**. La capitale del regno fu spostata da Palermo a Napoli e la pesante politica fiscale finalizzata a sostenere il mantenimento della feudalità francese impoverì l'Italia meridionale, che alla rigogliosa economia mercantile del periodo svevo finì per sostituire un'economia prevalentemente agricola di stampo feudale. Nel secolo successivo un altro conflitto, la guerra del Vespro, portò a un nuovo cambio e signori del Meridione diventarono **gli Aragonesi**.

■ **GUELFI E Ghibellini** Durante la prima metà del Duecento, le istituzioni cittadine dell'Italia del Nord iniziarono a mostrare evidenti segni di crisi. I comuni furono lacerati da lotte sociali esplose fra il popolo, la piccola nobil-



tà e i magnati, cioè i grandi mercanti e banchieri. Anche i magnati, d'altro canto, non erano compatti, anzi le loro famiglie erano divise in **due fazioni politiche**, l'una sostenitrice del papato (**guelfi**), l'altra dell'imperatore (**ghibellini**). La differenza ideologica fra guelfi e ghibellini rappresentò il più delle volte il nobile tentativo di mascherare odi e rancori tra famiglie, ambizioni politiche, aspirazioni sociali, rivalità professionali. La seconda metà del secolo vide dunque rafforzarsi il potere del signore, moderno tiranno cui si affidò il compito di assicurare il rispetto della legalità e di favorire la pace. Il **governo dei signori**, che spesso riuscirono a conquistare un potere assoluto lasciando alle magistrature comunali un semplice ruolo di rappresentanza, mancava di legittimità; ma con il pagamento di forti somme di denaro essi ottennero dall'imperatore l'ambita nomina di vicari. In tal modo, anche ufficialmente, l'istituzione comunale lasciò il posto alla signoria.

■ **L'EUROPA DAL XII AL XIV SECOLO** Durante il Trecento, tutti i **paesi europei** conobbero i segni di una crisi lunga e dolorosa, che si protrasse fatalmente per almeno cento anni, segnata dalla peste, dalle ca-

restie, da rivolte e da guerre sanguinose, come la **guerra dei Cent'anni** tra Francia e Inghilterra (1337-1453). Gli storici non sono ancora riusciti a comprendere cosa abbia realmente provocato quello che il linguaggio comune ha battezzato come l'autunno del Medioevo; fatto sta che la crisi portò con sé una profonda trasformazione delle istituzioni e della società che avevano dominato il mondo europeo dopo la caduta dell'Impero romano.

■ **“LA MORTE NERA”** La crisi dei poteri universali (impero e papato) è solo uno dei complessi elementi che caratterizzano la crisi europea del Trecento: un secolo travagliato non solo dalla guerra dei Cent'anni ma anche dalle carestie, dal calo demografico e dalla grave crisi economica e sociale in gran parte causata dalla peste, che si abbatté come un maleficio (la “morte nera”) sulle popolazioni europee a partire dal 1347. Sempre più sentita fu la caducità della condizione umana, di fronte alla quale la cristianità europea si percepiva indifesa.

■ **GLI ORDINI MONASTICI E MENDICANTI** La crisi in cui il papato versava già da tempo favorì, tra l'XI e il XIII secolo, la nascita di **nuovi ordini religiosi**, o il rin-

vigorimento di ordini già attivi, tesi a recuperare quella spiritualità primitiva che la Chiesa di Roma sembrava aver perso. Già nel X secolo l'ordine dei benedettini, che seguiva la cosiddetta Regola di **san Benedetto da Norcia** (480-547), subì una riforma che diede vita alla congregazione dei **cluniacensi**, fondata nel 909. Nell'XI secolo, il rilassamento morale dei cluniacensi determinò la nascita dei **cistercensi**, che sotto la guida di **san Bernardo di Chiaravalle** (1090-1153) propugnò un ritorno all'antica regola di povertà ed essenzialità. Nel corso del Duecento nacquero i cosiddetti **ordini mendicanti**, le cui regole prevedevano la rinuncia a qualsiasi forma di proprietà. Tra questi, i maggiori furono l'ordine dei **domenicani**, fondato da **san Domenico di Guzmán** (1170-1221) e approvato nel 1216, e quello dei **francescani**, fondato da **san Francesco di Assisi** (1181-1226) e approvato nel 1223. Domenicani e francescani trovarono condizioni favorevoli d'insediamento **nell'Italia centrale**, in particolar modo tra l'Umbria e la Toscana. I francescani, che facevano capo alla città di **Assisi**, luogo sacro in cui Francesco era nato e cresciuto, trovarono anche nella vicina Firenze grande disponibilità ad assecondare le opere di carità che i frati patrocinavano.

L'ARTE NELLA STORIA

LA STAGIONE DELLE GRANDI CATTEDRALI

■ **CHE COS'È IL GOTICO** Per convenzione, il **Gotico** è quel periodo del Basso Medioevo che in Italia va **dal 1140 ca. al 1401**, data in cui si fa iniziare il Rinascimento. Il termine “gotico” non ha alcun legame con l'arte della popolazione dei Goti; si tratta di un aggettivo coniato sulla scorta di un giudizio di Giorgio Vasari (1511-1574), artista e scrittore d'arte, autore del famoso trattato *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori ita-*

liani, da Cimabue a' tempi nostri, il quale chiamava con disprezzo “Goti” (cioè barbari) tutte le popolazioni d'Oltralpe. Vasari reputava infatti «mostruosa e barbara» l'architettura europea del Due e Trecento, differente e per certi versi antitetica rispetto a quella classica e dunque, ai suoi occhi di classicista, incomprensibile e incivile. Il termine è stato poi mantenuto dagli storici per convenzione ma senza alcuna connotazione critica.

L'arte gotica fu un'evoluzione naturale di quella romanica, una risposta ai problemi lasciati aperti dall'architettura e dalle arti dei secoli precedenti; tuttavia si usa considerare **il 1140** (anno della ricostruzione del coro della Chiesa abbaziale di Saint-Denis) come suo primo momento di esordio. Al di là delle convenzioni storiografiche, più difficile è stabilire quando il Gotico ebbe davvero termine, in quanto il linguaggio gotico seguì nei

diversi paesi percorsi e tempi molto differenti. In Italia, e in particolare a Firenze, esso fu in gran parte superato già nei primi anni del XV secolo, con il primo fiorire del Rinascimento; in altre regioni a nord delle Alpi, invece, il Gotico si mantenne vivo molto più a lungo, fino al XVI secolo. Quindi, da un lato è possibile indicare il **Due e Trecento** come i secoli della sua fase stilistica più unitaria; dall'altro, è possibile individuare una seconda stagione più tarda tipicamente europea, definita appunto **Tardogotico** (1400-1550) o Gotico internazionale o, ancora, Gotico cortese.

■ **LE FASI DELL'ARCHITETTURA GOTICA FRANCESE** All'interno della stagione gotica è possibile individuare alcune fasi, facendo normalmente riferimento all'evoluzione dell'**architettura francese**. Il **primo periodo** (1140-1200) è detto **gotico primitivo** o protogotico e segna il

passaggio dalle forme romaniche a quelle gotiche. Durante il **secondo periodo** (1200-40), detto gotico **classico o maturo**, maturarono tutte le caratteristiche più tipiche del nuovo linguaggio artistico. Spesso il primo e il secondo periodo sono unificati. Capolavori del Gotico di questa fase iniziale sono, in Francia, la Cattedrale di Chartres e la Chiesa di Notre-Dame a Parigi. Dalla **metà del XIII secolo**, la naturale evoluzione dello stile gotico maturo portò al cosiddetto **rayonnant** (1240-1400), o Gotico "radiante", una nuova fase in cui la ricerca architettonica raggiunse vertici estremi di sperimentazione. In architettura, le strutture divennero più sottili, più tese e lineari, le pareti si alleggerirono e si svuotarono progressivamente, sino a sparire. Basti ricordare la stupefacente esilità dell'architettura della Sainte-Chapelle di Parigi, pietra miliare nella interessante sperimentazione degli architetti in epoca go-

tica. L'**ultima fase** dell'architettura gotica francese, compresa fra il 1400 e il 1550 circa, è ricordata con il termine **flamboyant**, o Gotico "fiammeggiante", per la sua ricca e artificiosa decorazione e per la sovrabbondanza di elementi ornamentali che ricoprono le strutture come lingue di fiamma guizzanti. Un tipico esempio di questo gusto è la facciata della Collegiata di San Vulfranno di Abbeville.

■ **L'ARCHITETTURA GOTICA IN INGHILTERRA** Lo stile gotico si diffuse rapidamente dalla Francia in tutta l'Europa. **L'architettura inglese** lo adottò molto presto, assimilandone i caratteri in modo assolutamente autonomo e originale. A differenza dei francesi, i quali concepirono la cattedrale come un organismo strutturale coerentemente proporzionato, gli inglesi mostrarono di apprezzare soprattutto le **componenti più spiccatamente decorative** di strutture e membrature. Rispetto a quelle francesi, le cattedrali del Gotico inglese sono più larghe, relativamente basse, presentano lunghezza accentuata del corpo come del coro, hanno talvolta doppio transetto e una preferenza per le terminazioni piatte. Le piante sono articolate da cappelle e da altri ambienti che ne complicano la forma.

Anche la storia del Gotico inglese è stata divisa in **tre periodi**: il primo Gotico inglese (**Early English**), compreso all'incirca tra il 1170 e il 1290, il Gotico ornato (**Decorated**), elaborato tra il 1290 e



← Collegiata di San Vulfranno, XV-XVI sec. Facciata. Abbeville (Francia).

↓ Cattedrale di Gloucester (Inghilterra), 1337-60. Chiostro.



il 1330 circa, e il Gotico perpendicolare (*Perpendicular*), che giunge sino al 1520 circa. Il Gotico perpendicolare è così chiamato perché ogni scelta stilistica è mirata a esaltare l'altezza degli edifici: le pareti delle cattedrali, in genere totalmente piatte, sono infatti ridisegnate da nervature verticali che perdono del tutto la propria funzione statica e ricercano soltanto effetti virtuosistici. Le volte della Cattedrale di Gloucester (a nord-ovest di Londra) e del suo Chiostro, risalenti al XIV secolo, sono ricoperte da una sorta di vegetazione pietrificata, un complicato intreccio di nervature che si irradiano dai pilastri esaltando le belle volte a ventaglio.

■ **L'ARCHITETTURA GOTICA IBERICA E TEDESCA** Il grande sviluppo che il Romanico aveva avuto in Spagna portò a un fenomeno di resistenza verso le innovazioni del Gotico; pertanto, i primi edifici gotici presentarono uno stile piuttosto essenziale. Solo in pieno Duecento il Gotico spagnolo divenne fortemente debitore all'architettura francese, i cui spunti sono tuttavia arricchiti da **permanenze islamiche**. Il periodo di maggior splendore del Gotico spagnolo è tuttavia quello tardo, compreso fra il Quattro e il Cinquecento; anche in questa fase, l'architettura iberica accolse apporti dall'Islam, creando uno stile fortemente composito e piuttosto esotico, noto come *mudéjar*, termine che deriva dall'arabo e vuol dire, per l'appunto, 'ritardatario'. La fusione tra le ricche decorazioni gotiche e i primi elementi rinascimentali importati dall'Italia contribuì, invece, alla nascita del cosiddetto "**stile plateresco**", così chiamato perché i suoi ricchissimi ornamenti ricordano i lavori di oreficeria e di argenteria (in spagnolo *plateresque* vuol dire 'alla maniera degli argentieri').

Anche il **Gotico portoghese** mostra un gusto quasi ossessivo per la decorazione, guidato da una sorta di *horror vacui* che impedisce di lasciar libera anche una sola membratura. Questa frenesia decorativa, unita a una sfrenata fantasia, segna in modo particolare il regno di Manuel I (1469-1521), meritandosi l'appellativo di "**stile manuelino**".



↑ Cattedrale di Burgos (Spagna), dal 1221. Facciata.

In **territorio tedesco**, la tradizione carolingia e romanica esercitò per molto tempo una tenace opposizione alla penetrazione del nuovo stile; qui, l'arco ogivale fu accolto solo per le sue valenze strutturali e continuò a convivere con quello a tutto sesto. In generale, si può dire che l'architettura gotica si diffuse nei paesi

germanici piuttosto tardi, fra XIV e XV secolo, ed ebbe di preferenza i caratteri del Gotico "fiammeggiante".

■ **L'ARCHITETTURA GOTICA IN ITALIA** Si è a lungo dibattuto sull'opportunità di definire "gotica" l'**architettura italiana** del Due e Trecento. Le particolari proporzioni

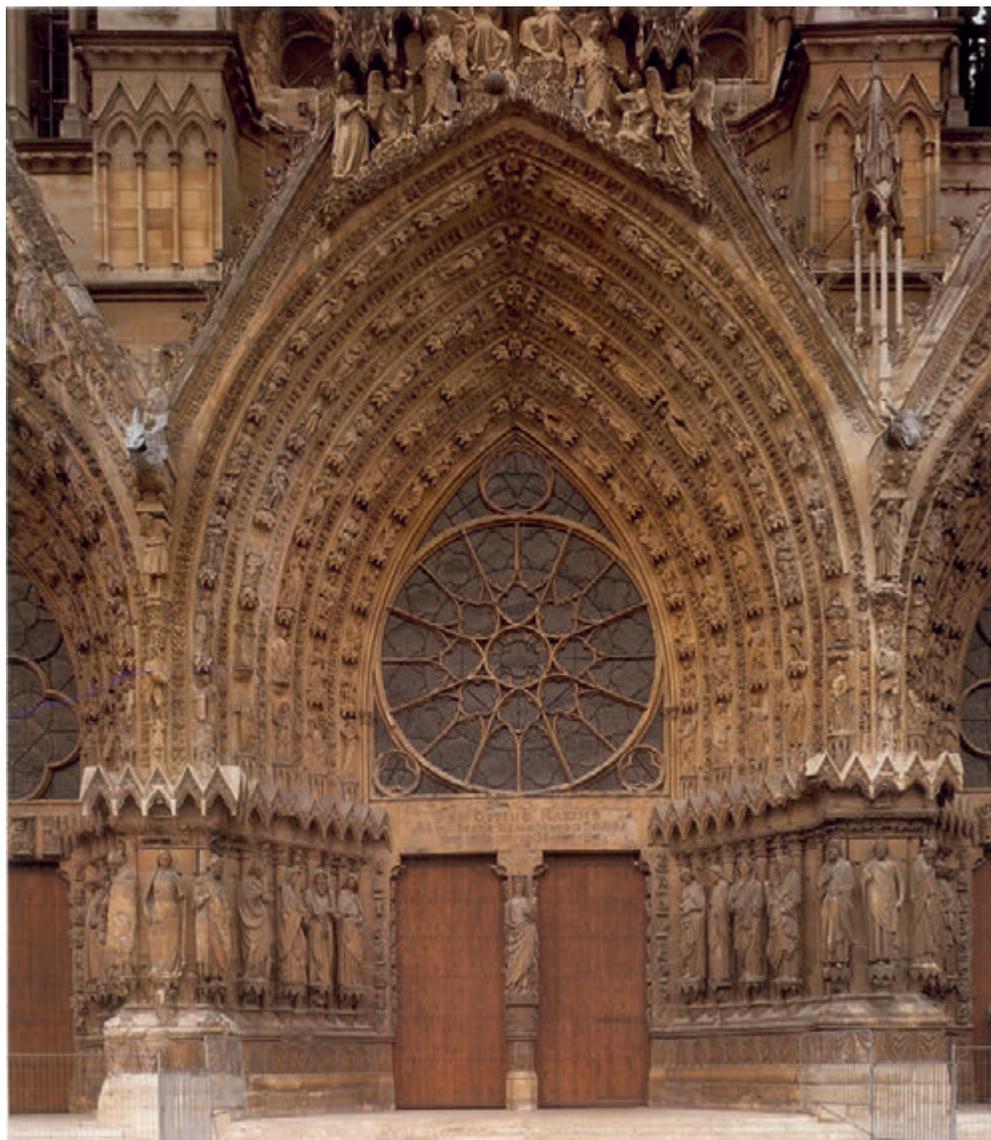
delle chiese, infatti, come la costante ricerca di equilibrio fra membrature orizzontali e verticali, la solidità delle pareti, la sobrietà delle decorazioni e le ridotte dimensioni delle finestre sono tutti elementi, tipicamente italiani, di un **linguaggio** architettonico per certi versi **estraneo a quello europeo**. Questa circostanza ha per lungo tempo alimentato l'equivoco che il Gotico italiano fosse solo una versione moderata o "temperata", dell'architettura francese; invece, l'interpretazione italiana degli stilemi europei va letta come una matura, complessa e consapevole versione del Gotico, guidata da una **differente concezione della bellezza**. Poiché "diversità" non equivale sempre a "estraneità", e poiché l'architettura gotica è oramai considerata come l'espressione

di una complessa problematica culturale, non vi è più motivo di assecondare o contrastare questo indirizzo polemico, datato e superato. La diffusione del Gotico in Italia seguì, quindi, strade diverse a seconda delle **tradizioni locali** e dei contesti socio-culturali delle diverse regioni.

■ **LA SCULTURA E LA PITTURA DEL GOTICO** Come durante il Romanico, l'architettura gotica mantenne uno strettissimo legame con la **scultura**, la **pittura** e l'**arte delle vetrate**, chiamate a decorare e integrare i **portali**, le pareti e le membrature architettoniche di chiese e cattedrali, con figure singole e grandi scene che illustravano storie dell'Antico e del Nuovo Testamento e storie di santi. Le sculture gotiche, soprattutto nell'Europa

del Nord furono quasi sempre **colorate**. Ciò contribuì a rendere le cattedrali ancora più magnifiche.

Studi recenti hanno fatto luce sulle tecniche operative e sul processo creativo degli scultori gotici. La realizzazione di un'opera era preceduta da studi e disegni e seguiva modelli grafici che probabilmente circolavano, su particolari taccuini, fra i cantieri d'Europa. Nel XIII secolo, poi, si diffuse l'uso di preparare modelli a tutto tondo, in scala ridotta o reale, con terra cruda o gesso. Tale sistema consentiva non solo di lavorare con calma in bottega durante la fase del processo creativo, ma di garantire che aiuti e allievi del maestro, riproducendo il modello, potessero seguire fedelmente le sue indicazioni lavorando direttamente sul cantiere.



← Portale centrale, 1230-55. Reims (Francia). Cattedrale di Notre-Dame.

↓ *Hermann e Regelindis*, 1255-65. Pietra dipinta, altezza 1,8 m. Cattedrale di Naumburg (Germania).

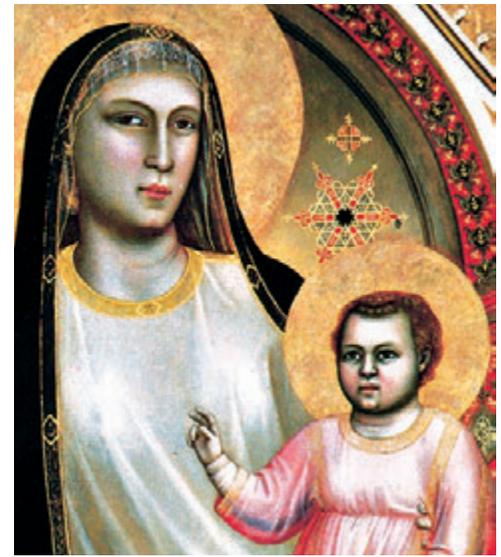




↑ Cimabue, *Madonna col Bambino*, particolare della *Maestà di Santa Trinita*, 1290-95. Tempera su tavola. Firenze, Uffizi.



↑ Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare della *Madonna Rucellai*, 1285. Tempera su tavola. Firenze, Uffizi.



↑ Giotto, *Madonna col Bambino*, particolare della *Maestà di Ognissanti*, 1305-10. Tempera su tavola. Firenze, Uffizi.

La **pittura** subì uno scarto temporale notevole rispetto all'architettura e alla scultura e si rinnovò con un ritardo di tre o quattro decenni. In Italia, per esempio, essa restò lungamente legata alla **tradizione bizantina delle icone** e anche il mosaico rimase la forma d'arte figurativa più apprezzata. Fu nella seconda metà del XIII secolo che si affermarono in Italia **due importanti scuole artistiche**, quella fiorentina e quella romana, le quali, in maniera autonoma e adottando soluzioni diverse, superarono la tradizione. I loro protagonisti, il fiorentino **Cimabue** e il romano **Cavallini**, elaborarono un linguaggio davvero personale, vigoroso e di grande intensità espressiva, che servì da trampolino per i successivi traguardi di **Giotto** e del senese **Duccio**, che a loro volta, nel XIV secolo, prepararono la grande rivoluzione del Rinascimento.

■ **LE CORPORAZIONI** Nell'Europa del Medioevo, **le arti figurative** non erano elencate fra le cosiddette "arti liberali", distinte in Trivio (grammatica, retorica, dialettica) e Quadrivio (aritmetica, geometria, musica, astronomia) ma fra **le arti meccaniche**. Le arti liberali, infatti, comportavano attività di tipo intellettuale, che richiedevano uno studio

condotto prevalentemente sui testi e un lavoro mentale: le arti figurative, come quelle meccaniche, erano invece compromesse dalla **pratica manuale** e dalla fatica fisica. Esse, per quanto venissero ammirate e lodate, erano considerate come il prodotto dell'abilità pratica e non il frutto dell'ingegno. Gli artisti, pittori, scultori e architetti, a differenza di dotti e intellettuali erano **artifices**, esattamente come tutti gli artigiani e gli operai, ossia i sarti, i falegnami, i maniscalchi, gli scalpellini e tutti gli altri lavoratori che producevano oggetti. Allo stesso modo di artigiani e commercianti, pertanto, gli artisti erano iscritti alle **corporazioni**, cioè a quelle associazioni che riunivano al loro interno le diverse tipologie professionali, regolandone l'attività e tutelandone i diritti. Tali corporazioni assunsero denominazioni differenti nei vari comuni o repubbliche: in Italia, vennero chiamate Arti (a Firenze), Paratici (in Lombardia), Matricole (a Venezia), Fraglie (a Padova), Società d'arti (a Bologna), Collegi (a Perugia). A Firenze, in particolare, i pittori erano iscritti all'Arte dei medici e speziali (giacché i pigmenti erano venduti nelle farmacie), gli orafi all'Arte della seta, gli architetti e gli scultori all'Arte dei maestri di pietre e legnami.

■ **LA FIGURA DELL'ARTISTA MEDIEVALE** Poiché l'architettura e l'arte furono considerate, ancora nel Due e Trecento, come forme di alto artigianato, esse non richiesero né giustificarono la citazione degli autori. Ciò appare paradossale, perché, per esempio, gli architetti medievali maturarono **una profonda coscienza professionale** e in vita furono accompagnati da fama e celebrità, come peraltro dimostra la presenza di una stessa "mano" in cantieri europei molto distanti fra loro. Conosciamo **i nomi di alcuni artisti medievali italiani** solo perché scrissero di loro lo scultore Lorenzo Ghiberti nel Quattrocento e l'architetto Giorgio Vasari nel Cinquecento. Da queste fonti, così come dai pochi documenti rimasti, apprendiamo che architetti e scultori gotici lavorarono a stretto contatto. Talvolta, e soprattutto in Italia, un singolo artista svolse entrambi i compiti, quello di progettista e quello di scultore; lo testimoniano le facciate del Duomo di Siena di Giovanni Pisano, del Duomo di Orvieto di Lorenzo Maitani e quella del Duomo di Firenze, iniziata da Arnolfo di Cambio. Per tali facciate, gli artisti si occuparono, contemporaneamente, del progetto architettonico e della decorazione plastica.

L'ARCHITETTURA GOTICA

1 Il gotico inizia nel 1140 con la ristrutturazione dell'Abbazia di Saint-Denis. Per i cluniacensi, le chiese devono rendere omaggio alla grandezza di Dio; per i cistercensi devono rispettare la scelta di povertà compiuta da Cristo.

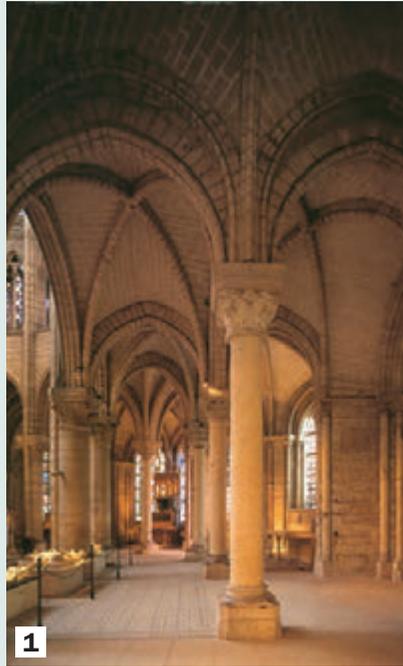
2 Esistono due forme di architettura gotica, una caratterizzata da una straordinaria articolazione strutturale, l'altra segnata dall'essenzialità della struttura.

3 L'arco a sesto acuto consente soluzioni strutturali sempre più ardite e un verticalismo sempre più accentuato.

4 Gli archi rampanti equilibrano le forze spingenti della struttura interna.

5 La costante presenza degli archi rampanti consente la riduzione dello spessore di muri e pilastri e soprattutto l'apertura di grandi vetrate, capaci di creare, con i propri colori, atmosfere intensamente suggestive.

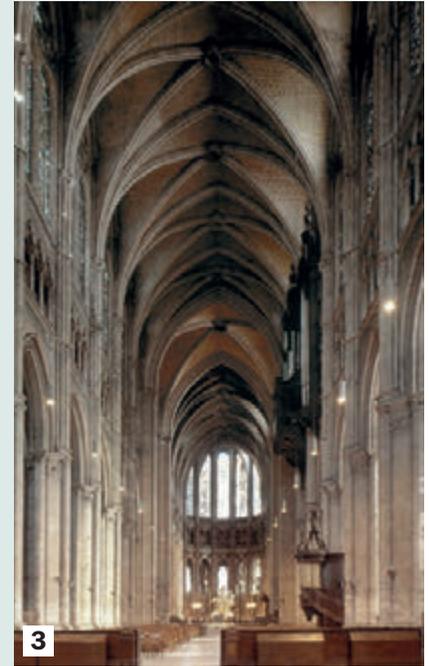
6 L'architettura civile gotica mantiene legami molto stretti con la tradizione costruttiva romanica, ostentando mura possenti, torri altissime, coronamenti merlati.



1



2



3



4



5



6

1.1. La città gotica

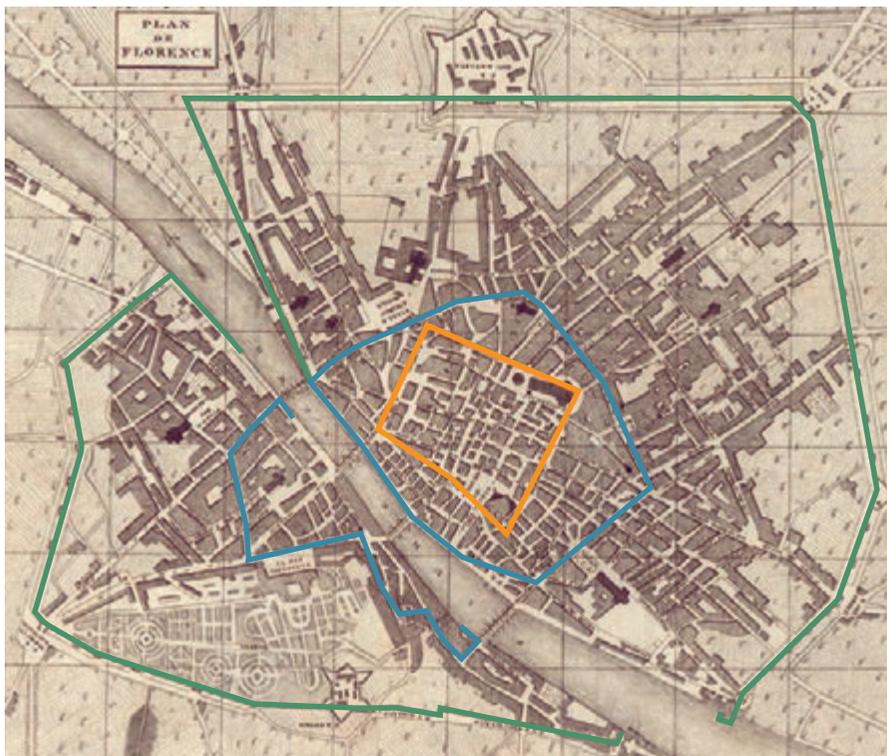
■ **LO SVILUPPO URBANO** I secoli XIII e XIV furono segnati da una significativa **crescita dell'economia europea**, che favorì una straordinaria **fioritura dell'attività edilizia e degli interventi urbanistici**. Una moltitudine di contadini decise di trasferirsi nei centri urbani, dove si potevano avviare attività artigianali, talvolta molto umili ma in generale meno faticose e più redditizie del lavoro nei campi. Nacque una nuova classe sociale, quella della borghesia, costituita da artigiani, mercanti e banchieri che nel corso dei decenni si arricchirono progressivamente, fino ad accumulare ingenti patrimoni che spesso reinvestirono in beni immobili. Le città, bacini di raccolta di tali ricchezze, crebbero e si trasformarono, sia per l'iniziativa privata sia per quella pubblica. In queste città così rinnovate, vennero costruiti **nuovi edifici**, soprattutto palazzi, pubblici e privati, **chiese e cattedrali**, collocati strategicamente nel tessuto urbano. Nacquero a tale scopo i primi piani urbanistici, come il *Regolamento della Piazza del Campo di Siena* del 1309, che imponeva la regolarità delle strade cittadine e una certa conformità delle finestre e degli sporti degli edifici che si affacciavano sulla piazza. Proprio le piazze, già cuori pulsanti delle città romaniche (in quanto centri di attività commerciali, politiche e religiose), accrebbero il proprio ruolo, diventando i luoghi di aggregazione sociale per eccellenza. Davanti ai nuovi complessi creati dagli ordini religiosi, per esempio, si aprirono nuove, grandi piazze, destinate alla predicazione, all'assistenza, alle feste.

Per contenere e proteggere i nuovi ampliamenti urbani si innalzarono nuove **cinte murarie**, più grandi e più fortificate, ricche di torri e aperte da grandi porte, come nel caso di **Porta Soprana a Genova** **FIG. 6.1**. Emblematico il caso di **Firenze**. In questa città, le prime mura romane erano durate quasi un millennio; a seguito della sua crescita demografica esponenziale, in soli 400 anni, a intervalli sempre più brevi, furono innalzate **nuove mura** **FIG. 6.2**: dalla cerchia carolingia (870) si passò a quella matildina (1078), poi alla cinta comunale (1172) e, appena cent'anni dopo, alla seconda cinta comunale (1284), detta di Arnolfo. Quest'ultima era davvero colossale: alta sei metri e lunga otto chilometri e mezzo, era dotata di 63 torri e dodici porte monumentali.



↑ **FIG. 6.1**
Porta Soprana a Genova, XII sec.

↓ **FIG. 6.2**
L'ampliamento delle mura di Firenze su una pianta del XIX sec.: in arancio la cerchia romana (I sec. a.C.); in blu la prima cinta comunale (XII sec.); in verde la seconda cinta comunale, detta di Arnolfo (fine XIII sec.).



■ **RESIDENZE E PALAZZI PRIVATI** All'interno delle sue mura, la città continuò a svilupparsi (come già in età romanica) in un tessuto urbano fatto di strade strette e tortuose, tracciate senza una precisa programmazione. Ne rende testimonianza, ancora oggi, il centro storico di **Genova** (che è il più grande d'Europa ed è per questo patrimonio Unesco), articolato in un suggestivo labirinto di vicoli, chiamati **caruggi** **FIG. 6.3**. Qui, talvolta, le strade sono talmente anguste che le abitazioni quasi si toccano. Gli spazi, nella città gotica, erano infatti molto ridotti; le abitazioni si affastellavano lungo le vie, con fronti molto stretti che cercavano di svilupparsi in altezza. Talvolta, i piani superiori, per guadagnare spazio,

si proiettavano sulla strada sostenuti da pali, pilastri o mensoloni in pietra **FIG. 6.4**.

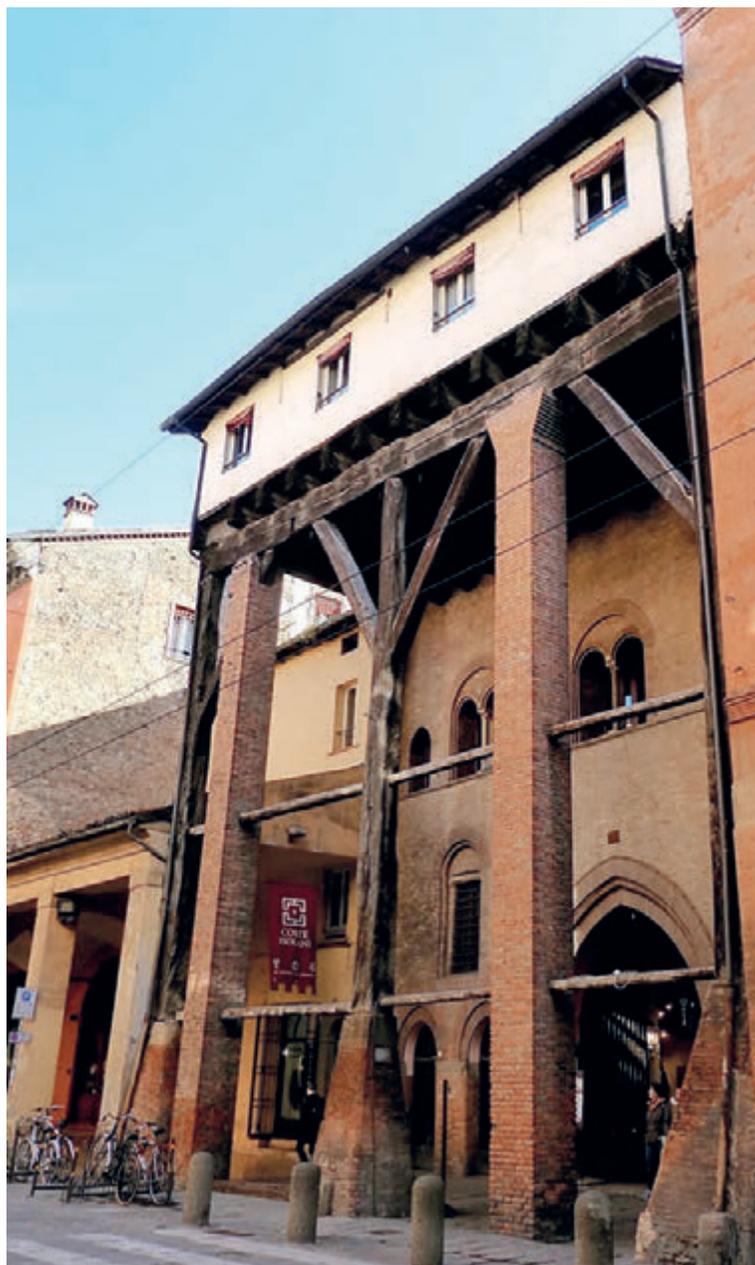
I piani terra delle residenze venivano destinati alle "botteghe", dove si svolgevano le attività manifatturiere e commerciali delle famiglie (vita e lavoro erano infatti strettamente legati). Non di rado, proprio grazie alla presenza delle botteghe, interi quartieri divennero zone produttive e, diremmo oggi, terziarie specializzate: commercianti, banchieri, sarti, calzolai, falegnami, orafi, macellai, tintori. Le cucine delle case si affacciavano su piccoli cortili ricavati nel retro; le camere, molto piccole, si trovavano negli ultimi piani. Non tutte le residenze erano dotate di pozzo proprio e per questo motivo le città

↳ **FIG. 6.3**

Un tipico "caruggio" a Genova.

↳ **FIG. 6.4**

Casa Isolani, XIII sec. Bologna.





↑ FIG. 6.5

Nicola e Giovanni Pisano, Fontana Maggiore, 1275-78. Marmo, pietra di Assisi e bronzo. Perugia.

↓ FIG. 6.6

Palazzo Davanzati, XIV sec. Firenze.



si organizzarono per rifornire d'acqua la popolazione, attraverso **fontane pubbliche**, talvolta splendide, come la **Fontana Maggiore di Perugia**, capolavoro di **Nicola e Giovanni Pisano** **FIG. 6.5**, oppure la monumentale Fontana delle 99 cannelle a L'Aquila.

Nel XIII secolo, in molte città, soprattutto italiane, si consolidò il sistema delle **case-torri**, che iniziarono a sorgere anche nei borghi, spesso allineate lungo le vie principali. L'età gotica vide anche la comparsa dei **primi grandi palazzi borghesi**, costruiti per volontà dei ricchi mercanti che volevano in questo modo ostentare la conquistata agiatezza economica e il prestigio sociale raggiunto. Tali palazzi presentano sulla strada o sulla piazza fronti in pietra relativamente ampie, aperte da grandi finestre ad arco e con ampi arconi al piano terra che immettono in profondi spazi porticati. In Toscana, e soprattutto a Firenze, Siena e Lucca, se ne conservano molti, ancora in perfetto stato. A **Firenze**, per esempio, si distinguono il grandioso Palazzo Spini-Feroni, tardo-duecentesco, e il più contenuto **Palazzo Davanzati** **FIG. 6.6**, trecentesco.

■ **I CASTELLI DI FEDERICO II** Come in età romana, anche durante la stagione gotica vennero costruiti in Europa numerosi castelli, che avevano funzioni di controllo, amministrative o residenziali ed erano sempre mantenuti in perfetta efficienza. Solo nel Meridione d'Italia, per ordine dell'imperatore **Federico II** (1194-1250), una delle personalità più affascinanti dell'Europa medievale, vennero costruiti centinaia fra edifici imperiali, castelli, residenze regie, padiglioni di caccia e grandi fattorie statali. Le tipologie edilizie utilizzate furono varie e numerose, tutte derivanti dalla tradizione costruttiva locale: rocche di tipo bizantino, fortificazioni alla normanna, castelli arabi. Delle **architetture federiciane**, solo alcune si sono conservate in buone condizioni; fra queste ricordiamo il Castello di Prato, il Castello Ursino di Catania, Castel Maniace di Siracusa, il Castello di Gioia del Colle (Bari) e soprattutto il magnifico **Castel del Monte** [ADO p. 162] presso Andria, in Puglia.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Qual era l'aspetto della città gotica? 2_ Quali tipologie di abitazioni erano le più diffuse? 3_ Come si sviluppò la nuova tipologia del palazzo urbano?

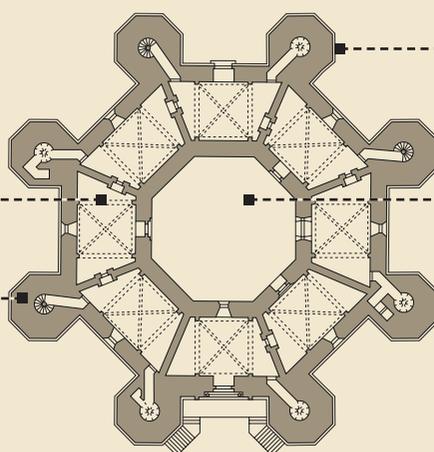
Castel del Monte

Castel del Monte presso Andria **FIGG. 6.7-8**, in Puglia, fu costruito per volontà dell'imperatore Federico II di Svevia (1194-1250), da maestranze tedesche, pugliesi e soprattutto arabe. Secondo la tradizione, fu la residenza di caccia favorita dall'imperatore. In realtà i numerosi studi che si sono succeduti tendono a escludere questa funzione per

l'assenza di stalle e di altri ambienti similari. È stata anche scartata l'ipotesi che potesse servire a scopi difensivi. Un recente studio, non da tutti condiviso, ipotizza che Castel del Monte fosse in realtà una sorta di centro benessere, una versione occidentale (e soprattutto "imperiale") dell'*hammam* arabo.

→ FIG. 6.7

Castel del Monte. Pianta.



La pianta di Castel del Monte è ottagonale e si articola attorno a un cortile della stessa forma.

Le stanze trapezoidali dei due piani sono coperte da volte a crociera costolonate, con archi ogivali.

Il diametro del cortile interno è di 17,86 metri, mentre quello dell'intero castello è di 56 metri.

Il castello è racchiuso da una corona di otto torri, ottagonali come la pianta e poste a ogni spigolo.

→ FIG. 6.8

Castel del Monte, 1240 ca. Prospetto frontale. Andria.



L'altezza massima, raggiunta dalle torri, è di 24 metri.

Gli ambienti interni sono illuminati grazie a finestre monofore e bifore, inquadrare da archi.

Il portale d'ingresso è chiuso da pilastri e concluso da una sorta di timpano classicheggiante.

I due leoni, accovacciati all'imposta dell'arco dell'ingresso, sono posizionati in modo tale da guardare verso i punti dell'orizzonte in cui sorge il sole, nei due solstizi d'estate e d'inverno.

1.2. L'architettura pubblica nelle città comunali

■ **I PALAZZI PUBBLICI** Durante l'età gotica, sia nelle grandi sia nelle piccole città, nuove esigenze organizzative richiesero la costruzione di grandiosi **edifici pubblici civili**, che affiancassero quelli religiosi. Fu difatti necessario costruire nuove sedi per i consigli comunali, edifici per le adunanze, residenze degli alti magistrati (capitani del popolo, podestà e priori). Tali palazzi pubblici divennero, soprattutto in Italia, importanti poli urbani e centri d'attrazione della vita cittadina, sancendo chiaramente l'avvenuta **separazione fra potere politico e potere religioso**.

L'architettura civile gotica, ancor più di quella sacra, mantenne **legami molto stretti con la tradizione costruttiva romanica**, ostentando mura possenti, torri altissime, coronamenti merlati. L'unica concessione al nuovo linguaggio internazionale fu l'adozione dell'arco a sesto acuto e delle eleganti finestre (monofore, bifore o trifore) che illuminavano le sale di riunione e di rappresentanza. In tutte le principali città dell'Italia comunale, tra cui Firenze, Siena, Venezia, Piacenza e **Perugia**, vennero costruiti splendidi **palazzi comunali**.

■ **PALAZZO VECCHIO A FIRENZE** A Firenze, la sede ufficiale del governo comunale fu il **Palazzo dei Priori** **FIG. 6.9**, costruito a partire dal 1299 in un'area densamente edificata che vantava un gran numero di case-torri. Nel corso dei secoli, questo palazzo ha cambiato spesso nome, passando da Palazzo del Popolo all'attuale Palazzo della Signoria, anche se universalmente è conosciuto come **Palazzo Vecchio**. Secondo la tradizione, il suo autore fu Arnolfo di Cambio [► 3.7 p. 219], che lo concepì come un massiccio parallelepipedo di tre piani, rivestito da un rustico paramento a bugnato in **pietraforte**.

Troviamo in quest'opera la compresenza dei tre elementi più tipici dell'architettura civile medievale: la sala a volte del piano terra divisa in due navate (a sostegno della grande aula del consiglio al primo piano), la torre e il cortile porticato. La torre, detta "di Arnolfo", non si trova al centro dell'edificio perché innalzata sulla struttura, in gran parte piena, di un precedente edificio. Le finestre del prospetto, in corrispondenza della torre, sono infatti murate. L'edificio, insomma, si presenta in forma di castello fortificato e l'auto-

revolezza del suo linguaggio architettonico ebbe tanta fortuna da influenzare a lungo l'edilizia cittadina.

Nei secoli, Palazzo Vecchio fu ingrandito verso est, quadruplicando le dimensioni dell'iniziale parallelepipedo trecentesco. Dal 1865 al 1871, è stato sede del Parlamento italiano.

↓ FIG. 6.9

Arnolfo di Cambio, Palazzo Vecchio, 1299-1314. Firenze.

LE PAROLE

pietraforte

La pietraforte (o pietra forte) è una pietra arenaria in uso nell'edilizia fiorentina almeno dall'XI secolo, sia per le costruzioni civili sia per quelle religiose, dal colore grigio-marrone o giallo intenso.



■ **PALAZZO PUBBLICO A SIENA** Anche la città di **Siena** si dotò di un grandioso **Palazzo Pubblico** **FIG. 6.10**, eretto a partire dal 1297 (dunque parallelamente alla costruzione di Palazzo Vecchio) e ultimato già nel 1310. Si tratta di un monumentale edificio in laterizio molto slanciato, con due ali leggermente oblique; il suo ampio prospetto non rettilineo, leggero e traforato dalle finestre, accompagna come una sontuosa quinta scenografica la forma a conchiglia dell'antistante **Piazza del Campo**. Il nome dell'architetto di questo capolavoro architettonico è rimasto sconosciuto. A un importante pittore, **Lippo Memmi** (1290 ca.-1356), si deve invece il disegno della trecentesca **Torre del Mangia**, altissima, snella e coronata da un bel **fastigio** di marmo bianco. La torre con il palazzo e la piazza antistante costituiscono uno degli esempi più eleganti e raffinati di intervento urbanistico medievale in Europa.

■ **PALAZZO DUCALE A VENEZIA** La **Repubblica veneziana**, uno dei principali porti commerciali del Trecento, mantenne costanti rapporti culturali sia con l'Oriente sia con i paesi continentali d'Oltralpe, come la Germania, l'Austria e la Boemia. È per questo che possiamo riscontrare una così forte influenza del Gotico europeo sulla sua architettura, in particolare quella civile. Si consideri il suo **Palazzo Ducale** **FIG. 6.11**, la nuova e grandiosa sede trecentesca del Maggior Consiglio. Il palazzo sorge in una posizione molto suggestiva, ad angolo fra Piazza San Marco e il molo, quindi con un lato affacciato sul mare. Contraddicendo la logica costruttiva, che richiede di alleggerire le strutture murarie nella parte alta degli edifici, i suoi architetti adottarono un'originale soluzione. Impostarono un'ampia superficie (preziosamente decorata a losanghe e tenuemente policroma) su una doppia loggia, formata, al primo livello, da un portico ad arcate ogivali su robusti sostegni e, al secondo, da un elegante **loggiato** dove le colonne raddoppiano il ritmo della serie inferiore. Il blocco massiccio dell'edificio si riduce visivamente a una semplice scatola dalle pareti sottili, "incardinate" grazie a una colonnina tortile posta sullo spigolo.

GUIDA ALLO STUDIO

1_A quale uso erano destinati i più comuni edifici pubblici civili di epoca gotica? 2_In che cosa l'architettura civile gotica mantiene stretti legami con la tradizione costruttiva romanica? 3_Quali sono le più marcate differenze tra Palazzo Vecchio a Firenze e Palazzo Pubblico a Siena? 4_In che cosa l'architettura di Palazzo Ducale a Venezia si rivela tipicamente "veneziana"?



↑ **FIG. 6.10**

Palazzo Pubblico, 1297-1310. Siena.

↓ **FIG. 6.11**

Palazzo Ducale, seconda metà del XIV sec. Venezia.

LE PAROLE

fastigio

Parte superiore di un edificio.

loggiato

Usato come sinonimo di

loggja, il termine indica più propriamente quella struttura architettonica ad archi su colonne o pilastri che orna il prospetto di un edificio.



1.3. Architettura cluniacense e cistercense

■ **CLUNIACENSI E CISTERCENSI** Tra l'XI e il XIII secolo, la nascita di nuovi ordini religiosi o la crescita di ordini già attivi favorirono il **recupero di una spiritualità primitiva** che la Chiesa di Roma sembrava aver perso. L'ordine dei benedettini, che seguiva la cosiddetta *Regola* di san Benedetto da Norcia (480-547) riassunta nella nota formula *ora et labora* ('prega e lavora'), subì una riforma che portò nel 909 alla fondazione della **congregazione dei cluniacensi**, così chiamata dal nome dell'**Abbazia di Cluny** in Francia. Il successivo rilassamento del rigore morale e religioso dei cluniacensi, legato alla progressiva crescita del potere economico e politico di Cluny, determinò la **nascita dei cistercensi**, ordine fondato nel 1098 a **Citeaux** (presso Digione), da cui il nome. Sotto la guida di san Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), i cistercensi propugnarono un ritorno all'antica regola di povertà ed essenzialità. Le posizioni dei cluniacensi e dei cistercensi marcarono le due anime dell'architettura gotica sacra nel XII secolo, che difatti avrebbe presentato **due indirizzi stilistici**: uno caratterizzato da una straordinaria articolazione strutturale e dalla ricerca di una ricca e vivace decorazione; l'altro, invece, segnato dalla sobrietà delle forme e dall'essenzialità della struttura.

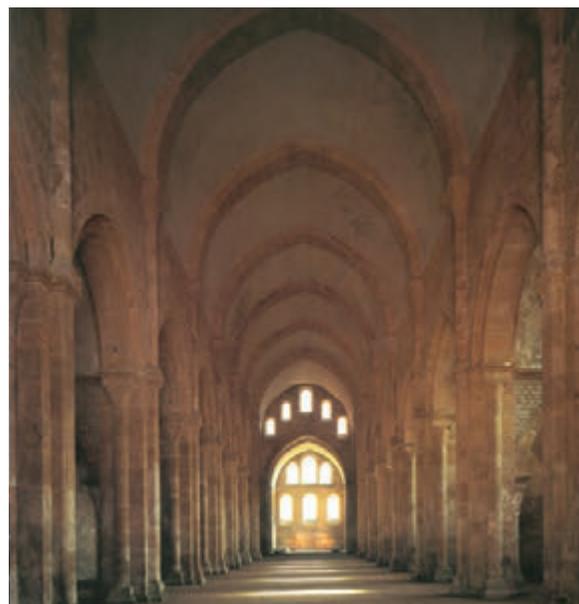
■ **IL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO CLUNIACENSE** Fu l'**abate cluniacense Suger** (1081-1151) a volere la ristrutturazione dell'**Abbazia di Saint-Denis** **FIG. 6.12**, avviata nel 1140. Figura ecclesiastica e politica di grande spicco nella Francia del XII secolo, Suger credeva che ogni chiesa, in quanto casa di Dio, dovesse competere con il mitico Tempio di Salomone e diventare quindi un ricettacolo di bellezza, uno **scritto di meraviglie**. Fu proprio il desiderio di magnificenza di Suger a fornire l'*input* essenziale alla nascita dell'architettura gotica: il modello di Saint-Denis risultò infatti fondamentale per lo sviluppo del Gotico prima in Francia e poi nel resto d'Europa.

■ **IL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO CISTERCENSE** Il pensiero dell'ordine cistercense si attestò su posizioni in parte opposte a quelle dei cluniacensi. Guidati dall'intento di recuperare lo spirito originario della regola benedettina, i cistercensi stabilirono di insediarsi in luoghi incolti e paludosi e di procurarsi da vivere solo con il lavoro delle proprie mani. Inoltre, imposero regole



↑ **FIG. 6.12**

Chiesa abbaziale di Saint-Denis, XII sec. Deambulatorio. Seine Saint-Denis, Parigi.



← **FIG. 6.13**

Chiesa abbaziale di Fontenay (Francia), 1139-47. Interno.

rigidissime per la costruzione delle loro chiese e abbazie, che dovevano realizzarsi con materie semplici e poco costose, non avere vetrate colorate né decorazioni scultoree né pavimenti eleganti e neanche un campanile in pietra. Modello architettonico fondamentale per l'architettura cistercense fu l'**Abbazia di Fontenay**, eretta tra il 1139 e il 1147 con una **chiesa abbaziale** sobria e disadorna **FIG. 6.13**. La diffusione delle abbazie cistercensi in Europa fu rapida e di vastissime proporzioni. I particolari caratteri del Gotico italiano (molto più sobrio, molto più contenuto di quello europeo) sono strettamente legati all'influenza che in questo territorio esercitò proprio l'estetica cistercense.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Qual è la differenza fra architettura cluniacense e architettura cistercense? 2_ Quali erano le teorie estetiche dell'abate Suger? 3_ Quali erano, invece, le teorie estetiche cistercensi?

1.4. La cattedrale gotica

■ **UNA SFIDA ARCHITETTONICA** Durante l'età del Gotico, tutte le principali città vollero fregiarsi di favolose cattedrali, tali da superare in bellezza e grandiosità ogni costruzione precedente. La **cattedrale**, testimonianza di fede religiosa, orgoglio borghese e sviluppo economico, non era infatti un simbolo della sola Chiesa ma della comunità tutta, che a vari livelli partecipava alla sua realizzazione. Un simile impegno costruttivo imponeva un'organizzazione di risorse economiche, tecniche e umane senza precedenti e tutta la popolazione partecipava con offerte in denaro o prestando la propria mano d'opera.

La storia dell'architettura non si fa certo con le cifre, ma nel caso del Gotico i dati sono impressionanti. Come ha osservato lo studioso del Medioevo Jean Gimpel, «nel corso di tre secoli, dal 1050 al 1350, la Francia ha estratto dalle sue cave milioni di tonnellate di pietre per edificare ottanta cattedrali, cinquecento chiese grandi e qualche decina di migliaia di chiese parrocchiali. Ha trasportato più quantità di pietre la Francia in quei tre secoli che l'antico Egitto in qualsiasi periodo della sua storia». È fuor di dubbio che l'evoluzione dell'architettura gotica fu segnata da una sfida costante alle possibilità della tecnica e dalle rivalità esistenti fra città e comuni, che spingevano a realizzare costruzioni da primato, sempre più grandi, dalle fondazioni sempre più profonde e dalle volte sempre più alte: la cattedrale di Laon ostenta 24,5 metri di altezza, 32,5 metri quella di Parigi, 42 metri quella di Amiens, 47,5 metri quella di Beauvais (la quale, per intendersi, può contenere all'interno un edificio di quindici piani); mentre all'esterno le guglie raggiungono, per esempio, i 105 metri a Chartres **FIG. 6.14** e i 142 metri a Strasburgo (equivalenti ai 47 piani di un grattacielo). Le dimensioni di questi edifici appaiono quasi incomprensibili, se si pensa alla grandezza delle città di allora. La Cattedrale di Amiens poteva ospitare diecimila persone: tutta la popolazione della città avrebbe potuto assistere alla medesima funzione. «Se vogliamo stabilire un paragone con il nostro tempo – scrive ancora Gimpel – dobbiamo immaginare che venga costruito, nel cuore di una città di un milione di abitanti, uno stadio così vasto da contenere un milione di persone». Non è affatto detto che gli architetti di oggi, nonostante gli studi avanzati e la superiore preparazione tecnica, saprebbero

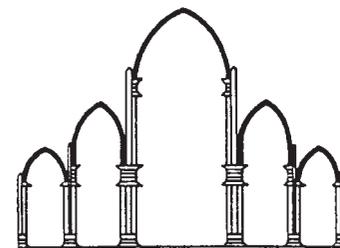
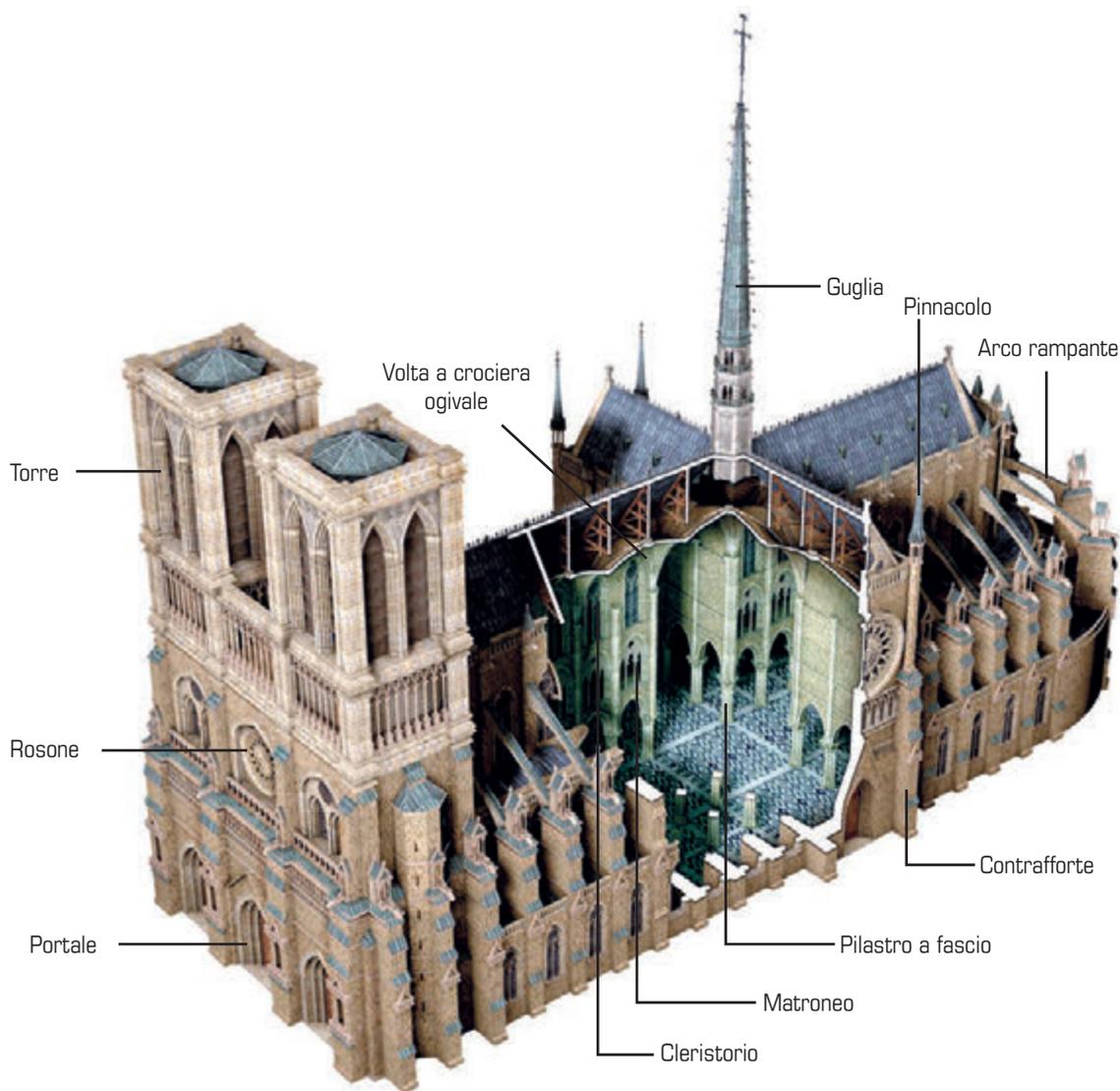
ricostruire le cattedrali gotiche avendo a disposizione solo i mezzi e le possibilità tecniche del tempo; o meglio, è lecito affermare che se anche conoscessero nei dettagli le tecniche di messa in opera degli architetti gotici, sicuramente non avrebbero il coraggio di riproporle.

■ **L'ARCO A SESTO ACUTO** Un grande impulso allo sviluppo dell'architettura gotica venne da una delle principali novità strutturali di quest'epoca, ossia l'**adozione sistematica dell'arco a sesto acuto** **FIG. 6.15**, detto anche **ogiva** o arco ogivale

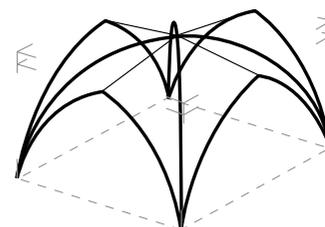
↓ **FIG. 6.14**

Cattedrale di Chartres (Francia), dal 1194. Facciata.





↑ FIG. 6.15
Schema di archi a sesto acuto.



↑ FIG. 6.16
Struttura della volta a crociera a sesto acuto.

← FIG. 6.17
Spaccato assometrico di una cattedrale gotica [disegno di D. Spedalieri].

(sebbene, secondo la terminologia specialistica, le “ogive” siano propriamente i costoloni della volta a crociera), che sostituì in breve tempo quello a tutto sesto. La forma dell’arco a sesto acuto nasce da due semicirconferenze con uguale raggio ma diverso centro, accostate a formare una punta, e in questo si differenzia da quella dell’arco a tutto sesto che invece è detto “a pieno centro”, proprio perché ricalca una singola semicirconferenza. Questa struttura non fu un’invenzione dell’architettura gotica: gli Arabi la usavano già da secoli e persino certe costruzioni romaniche, si pensi al **Duomo di Pisa** [2.2 p. 103], ne testimoniano una precedente diffusione. In età gotica, tuttavia, l’arco ogivale diventò il simbolo stesso della nuova ricerca architettonica, spinta verso soluzioni strutturali sempre più ardite e un verticalismo sempre più accentuato.

■ **LE VOLTE A CROCIERA** L’arco a sesto acuto presenta **indubbi vantaggi** rispetto a quello a tutto sesto perché scarica le forze secondo una direzione più vicina alla perpendicolare, sottoponendo

i sostegni a spinte minori. Ovviamente, tanto più è accentuata la forma ogivale, tanto più è ridotta la spinta e questo consente di adottare pilastri più sottili e più alti. Un ulteriore e fondamentale vantaggio della sua adozione è quello di rendere possibile la costruzione di **volte a crociera** FIG. 6.16 in grado di coprire campate rettangolari o trapezoidali, permettendo soluzioni planimetriche del tutto nuove. Le crociere con archi a tutto sesto, infatti, non dovrebbero che sovrastare spazi quadrati, perché in una crociera rettangolare gli archi semicircolari impostati sui lati lunghi sarebbero più alti degli altri due. Gli archi a sesto acuto non presentano invece questo problema, perché, come i triangoli isosceli, possono avere uguale altezza e basi differenti.

■ **COSTOLONI E ARCHI RAMPANTI** In un processo di maggiore articolazione dello spazio architettonico FIG. 6.17, l’uso regolare del costolone, quella sorta di cordolo che divide gli spicchi (o vele) delle volte, facilitò enormemente la pratica costruttiva e consentì la realizzazione di crociere

controspinta

Azione di contrasto che un elemento di costruzione esercita contro la spinta di un altro elemento.

guglie e pinnacoli

Le guglie, che hanno forma conica o piramidale, sono poste a coronamento di pilastri, contrafforti, torri, campanili o cupole. I pinnacoli sono invece guglie più sottili e di solito più piccole, sempre di forma piramidale o conica.

sempre più complesse, per esempio esapartite, cioè a sei vele, o addirittura poligonali. Lo studio sulle potenzialità dei costoloni si spinse fino a **moltiplicare e ramificare le nervature**, giungendo a creare delle “reti” da cui gli architetti gotici seppero ricavare motivi formali di grande suggestione. I costoloni gotici hanno certamente un ruolo decorativo, giacché introducono stimolanti suggerimenti visivi collegando sostegni diagonalmente opposti; tuttavia, essi hanno anche la funzione di centine permanenti, che contribuiscono a sostenere gli elementi leggeri delle vele e a scaricare le forze di spinta sui pilastri.

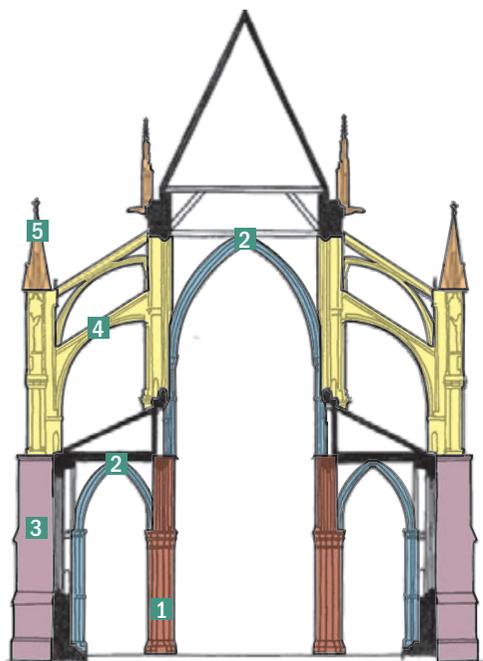
Data la straordinaria altezza delle navate centrali, gli architetti insistettero sull’uso dei cosiddetti **archi rampanti** **FIG. 6.18**, semiarchi posti esternamente alla muratura perimetrale che esercitano una efficace funzione di **controspinta**, equilibrando le forze spingenti della struttura interna. La costante presenza degli archi rampanti, già diffusi in età romanica, consentì di ridurre lo spessore di muri e pilastri, di svuotare lo spazio interno della chiesa e soprattutto di aprire delle grandi vetrate, capaci di creare, con i loro colori, atmosfere intensamente suggestive.

■ **UNA RICCHISSIMA DECORAZIONE** La cattedrale gotica è un edificio strutturalmente audace ma nel contempo straordinariamente ricco e son tuoso. L’esterno, caratterizzato da un accentuato verticalismo, si distingue infatti per una **decorazione** talvolta sovrabbondante, costituita, in gran parte, da particolari elementi architettonici, ossia

le **guglie** e i **pinnacoli**. Ai pinnacoli, soprattutto quando sono strategicamente collocati sui contrafforti, è stata riconosciuta una importante valenza strutturale. Con il loro peso, infatti, contribuiscono a contrastare l’azione di spinta delle volte. Un altro elemento decorativo tipicamente gotico è il **doccione**, ossia la parte finale del canale di scarico esterno di una grondaia, spesso decorato con figure fantastiche o mostruose che avrebbero dovuto allontanare gli “spiriti maligni”.

■ **LA CATTEDRALE DI CHARTRES** Un tipico esempio di cattedrale gotica francese è costituito dalla magnifica **Cattedrale di Chartres** (1194-1260), la quale inaugura un periodo definito dagli studiosi Gotico classico o maturo. Costruita in soli sessant’anni, e senza interruzione nei lavori, ha mantenuto una coerenza formale e strutturale che spesso manca ad altri monumenti gotici.

La **pianta** **FIG. 6.19** è cruciforme a tre navate. La navata centrale è divisa in campate rettangolari, mentre le laterali presentano campate quadrate. Il deambulatorio è invece diviso in campate trapezoidali. La chiesa si conclude con un coro semicircolare a doppio deambulatorio e cappelle radiali. Le navate sono precedute da un atrio, affiancato da due torri; il transetto è posto a metà del corpo principale ed è dotato di facciate. All’**interno** **FIG. 6.20**, la sequenza ritmica [► **sda** p. 169] dei pilastri, che continuano ininterrotti anche verso l’alto, fino ai costoloni delle volte a crociera, conduce lo sguardo del fedele in direzione dell’abside. La navata centrale presenta tre livelli per ogni



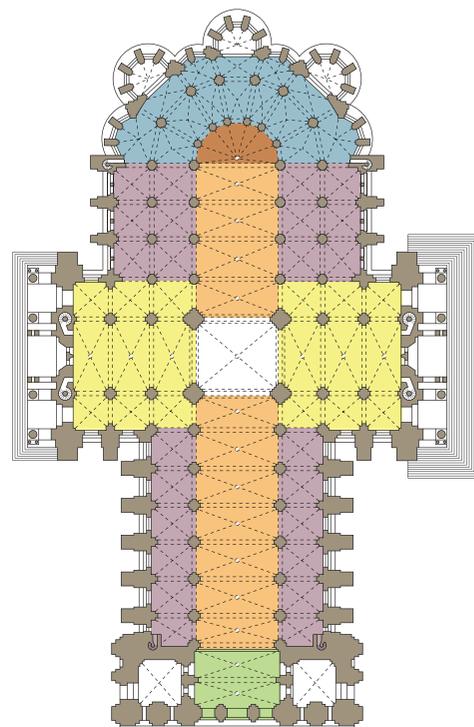
← **FIG. 6.18**

Sezione di una cattedrale gotica.

1. Pilastro; **2.** Volta a crociera; **3.** Contrafforte; **4.** Arco rampante; **5.** Pinnacolo.

→ **FIG. 6.19**

Cattedrale di Chartres (Francia). Pianta.





lato: grandi archi a sesto acuto che separano le navate, il matroneo e il cleristorio, quest'ultimo aperto da grandi finestre, schermate da splendide vetrate [► [sda](#) p. 178]. All'esterno, contrafforti e archi rampanti irrobustiscono la struttura nei punti più critici.

La Cattedrale di Chartres ispirò in seguito la progettazione delle Cattedrali di Reims [► [ADO](#) p. 170], Amiens (1220-88) [ONLINE I SITI UNESCO Le cattedrali di Amiens e Reims] e Bourges (1195-1324).

GUIDA ALLO STUDIO

1_Perché le cattedrali gotiche possono considerarsi edifici eccezionali? 2_Che cos'è l'arco a sesto acuto? 3_Quali vantaggi strutturali offre? 4_In che cosa le crociere gotiche differiscono da quelle romaniche? 5_Che cosa sono gli archi rampanti e qual è la loro funzione? 6_Quali sono le più tipiche decorazioni architettoniche gotiche? 7_Qual è l'aspetto della Cattedrale di Chartres?

← FIG. 6.20

Cattedrale di Chartres, 1194-1260. Interno.

Il sistema dell'arte

Il ritmo visivo in architettura

Nelle arti figurative (pittura e scultura), le composizioni ritmiche sono quelle che presentano una sorta di "ritmo visivo", ottenuto dalla successione di più figure, distribuite lungo una certa direzione. Anche in architettura si può parlare di **ritmo visivo**, il quale è dato dalla **distribuzione armonica** nello spazio di **elementi architettonici** quali piedritti (colonne o pilastri), finestre, elementi decorativi. Un **colonnato** regolare, per esempio, conferisce all'architettura un ritmo visivo percepito come "**uniforme**", giacché la dimensione delle colonne e la loro distanza sono costanti. Tale ritmo viene detto "**veloce**" se le colonne sono piuttosto ravvicinate oppure "**lento**" o "cadenzato" se la distanza tra una colonna e l'altra è di una certa ampiezza. Ciò è valido anche in una sequenza di pilastri o di semicolonne o di lesene. Quando, invece, si avvicendano elementi architettonici con caratteristiche diverse o posti a distanze differenti, il ritmo è detto "**alternato**" ed esprime un maggior dinamismo rispetto a quello uniforme. Ciò accade, per esempio, nel caso in cui si presenti un'alternanza pilastro-colonna o un'alternanza di pilastri a sezione differente, con un ritmo alternato semplice, A b A b A b A (dove A è il pilastro e b la colonna). In questa fotografia della Cattedrale di Notre-Dame di Parigi [FIG. 6.21](#), ad esempio, si percepisce bene il ritmo alternato dei pilastri a fusto liscio **A** e polistilo **b**.

È percepita come "ritmica" anche un'**alternanza regolare di vuoti e pieni**, data per esempio da una successione massa mura-

ria-spazio vuoto oppure da una sequenza di nicchie o di finestre aperte in un muro. Valgono in questo caso le medesime regole dei colonnati. È, per esempio, a ritmo alternato la sequenza di finestre differenti: per forma (rettangolare-tonda), dimensioni (grande-piccola) o perché sormontate, per esempio, da coronamenti (frontoni) triangolari o curvili-

nei. Tale ritmo alternato può essere anche complesso, per esempio A A b A A b A A A (dove A e b sono i diversi tipi di finestra).

↓ FIG. 6.21

Cattedrale di Notre-Dame, 1163-1320. Interno, veduta di una navata laterale. Parigi.



La Cattedrale di Reims in Francia

1 L'opera

La **Cattedrale di Reims** è uno degli esempi più autorevoli di architettura gotica in Europa. L'edificio attuale è il risultato di ricostruzioni diverse, succedutesi nel tempo e nello stesso sito. La prima chiesa risale alla fine del IV secolo; la seconda, edificata nel IX secolo ed elevata a rango di cattedrale, fu distrutta da un incendio nel 1210. La sua ricostruzione, questa volta in forme gotiche, iniziò già nel 1211 per iniziativa dell'arcivescovo Aubry de Humbert e si concluse in gran parte attorno al 1275 (le torri risalgono invece al 1475). Al cantiere gotico lavorarono quattro architetti: Jean d'Orbais, Jean-le-Loup, Gaucher de Reims e Bernard de Soissons, ma l'ordine della loro successione non è ancora del tutto sicuro.

Nei secoli seguenti la cattedrale fu gravemente danneggiata, prima da un incendio (nel XV secolo), poi durante la Rivoluzione francese (che la vide trasformata in Tempio della Dea Ragione) e ancora durante la Prima guerra mondiale (nel 1914 crollarono il tetto e le volte e anche le vetrate andarono in frantumi). La Cattedrale di Reims è stata teatro delle incoronazioni di 32 re di Francia, a partire da Ugo Capeto (987) e fino a Carlo X (1825). Nel 1991, l'Unesco ha incluso questo capolavoro architettonico nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità.

2 La pianta: le navate

La Cattedrale di Reims presenta una **pianta a croce latina**, ispirata a quella della Cattedrale di Chartres.

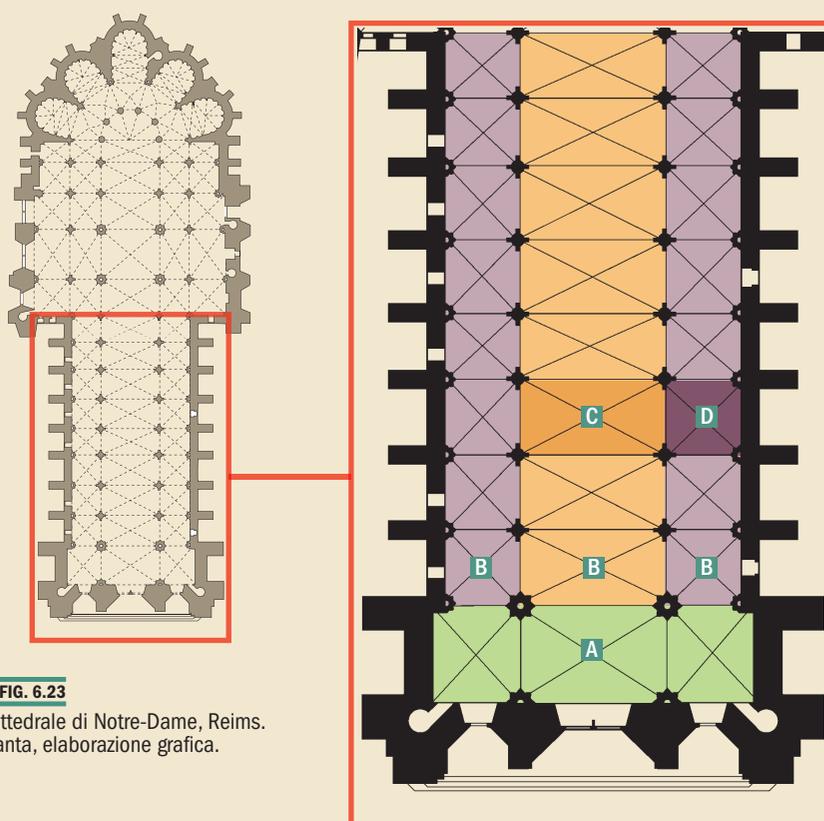
Il **corpo longitudinale**, preceduto da un **avancorpo turrato A**, è diviso in **tre navate B**, a loro volta scandite da otto campate coperte da volte a crociera (ogni campata è lo spazio coperto da una volta e delimitato da quattro pilastri).

Le campate della navata centrale sono **rettangolari C**, quelle delle navatelle sono **quadrate D**.



↑ FIG. 6.22

Cattedrale di Notre-Dame, 1211-75 ca. Reims.



↑ FIG. 6.23

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Pianta, elaborazione grafica.

3 La pianta: il transetto

Il **transetto**, diviso in **tre navate trasversali** di **cinque campate** ciascuna **A** e coperto da **volte a crociera**, non è molto sporgente; in compenso è assai profondo, giacché le sue campate, soprattutto quelle centrali, hanno dimensioni ben maggiori rispetto a quelle del corpo principale.

La pianta prosegue oltre il transetto, rispetto al quale si restringe un poco, con un breve corpo a **cinque navate longitudinali** di **due campate** ciascuna **B**, anch'esso coperto a crociera. Questa soluzione consente di ricavare un ampio spazio, a pianta pressoché quadrata, che assume la funzione di una vera e propria sala, destinata ad accogliere il complesso apparato cerimoniale delle incoronazioni reali.

La **campata centrale C** avrebbe dovuto, secondo il progetto originario, sostenere una torre, che non fu mai costruita. Anche le due **facciate del transetto D** furono inizialmente immaginate turrette, portando così a sette il numero delle torri previste. Di queste, tuttavia, furono erette solo quelle della facciata principale.

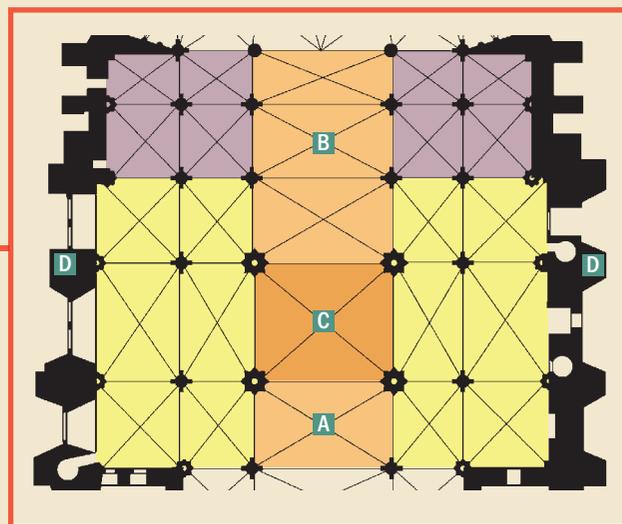
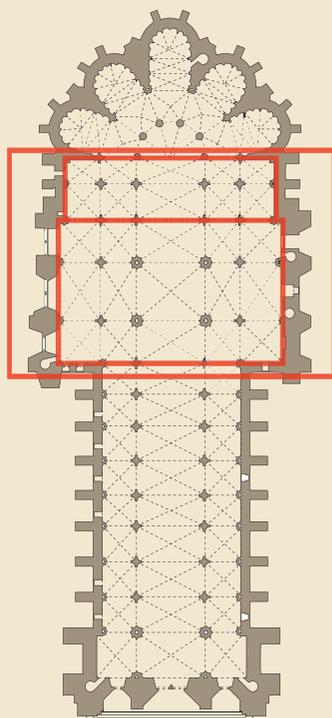
4 La pianta: il coro

Il **coro**, ossia la parte terminale della pianta, è composto da un'**abside semicircolare A**, racchiusa da un **deambulatorio B** a cinque campate radiali e trapezoidali (che prosegue il percorso delle navate laterali) e coronata da cinque cappelle **radiali C**. La **cappella centrale D**, detta assiale, presenta una profondità maggiore, che ne rimarca l'importanza visiva.

5 L'interno

L'**interno della cattedrale** è lungo 138,75 metri, largo 30 e alto 38 metri al suo centro. Appare dunque ampio e magnifico. Entrando nella chiesa, lo sguardo segue il percorso verso l'alto degli eleganti pilastri (che sono cilindrici con quattro colonne affiancate) fino a raggiungere le volte, facendo prevalere la **scansione cadenzata degli assi verticali**.

La grande uniformità nel ritmo delle campate conferisce all'insieme una grande **potenza plastica**. La **forte illuminazione** è ottenuta attraverso le finestre superiori doppie, riprese anche nelle cappelle e nelle navate laterali.

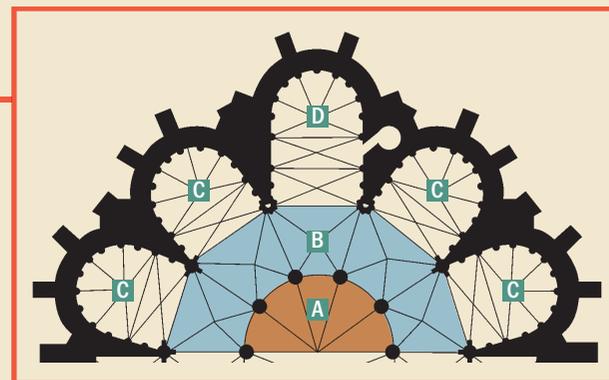
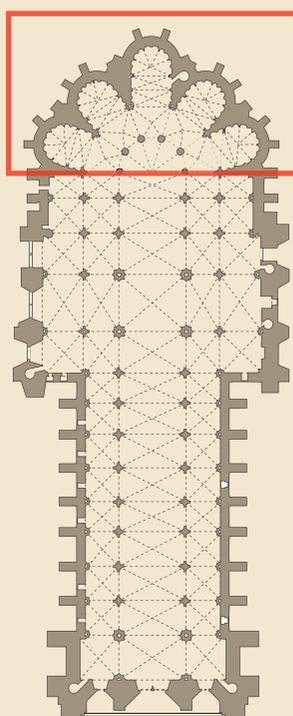


↑ FIG. 6.24

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Pianta, elaborazione grafica.

↓ FIG. 6.25

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Pianta, elaborazione grafica.



→ FIG. 6.26

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Navata centrale.

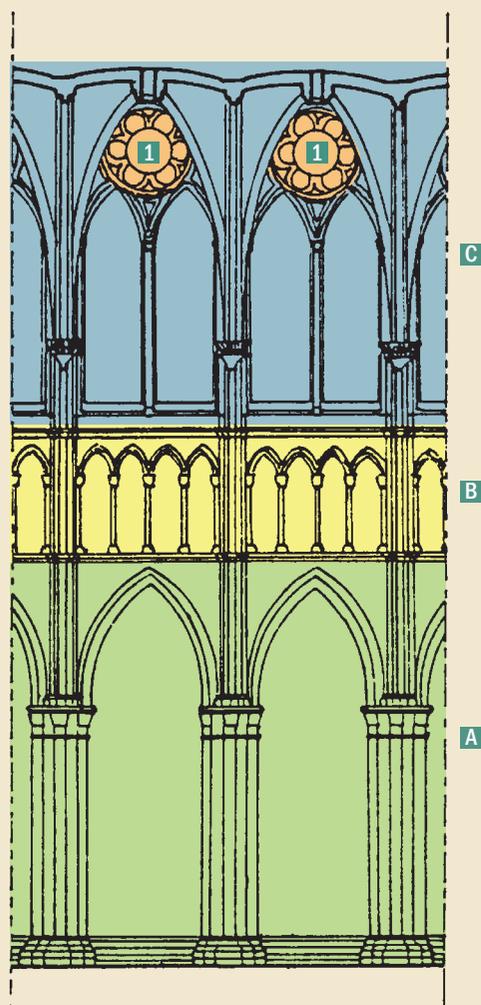


6 Elevazione della navata

L'alzato della Cattedrale di Reims segue la nuova tipologia elaborata per la navata di Chartres. Sopra la **sequenza dei grandi archi a sesto acuto A** corre un basso **triforio B**, cioè una galleria ricavata nello spessore murario che sostituisce il matroneo. Sopra questo è il **cleristorio C**, formato dalle pareti che si innalzano oltre le coperture delle navate minori e che sostengono la copertura della navata principale. Ognuna delle sue grandi finestre è composta da due luci sormontate da un rosone a sei lobi **1**.

↓ FIG. 6.27

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Particolare della navata, elaborazione grafica.



7 La sezione trasversale

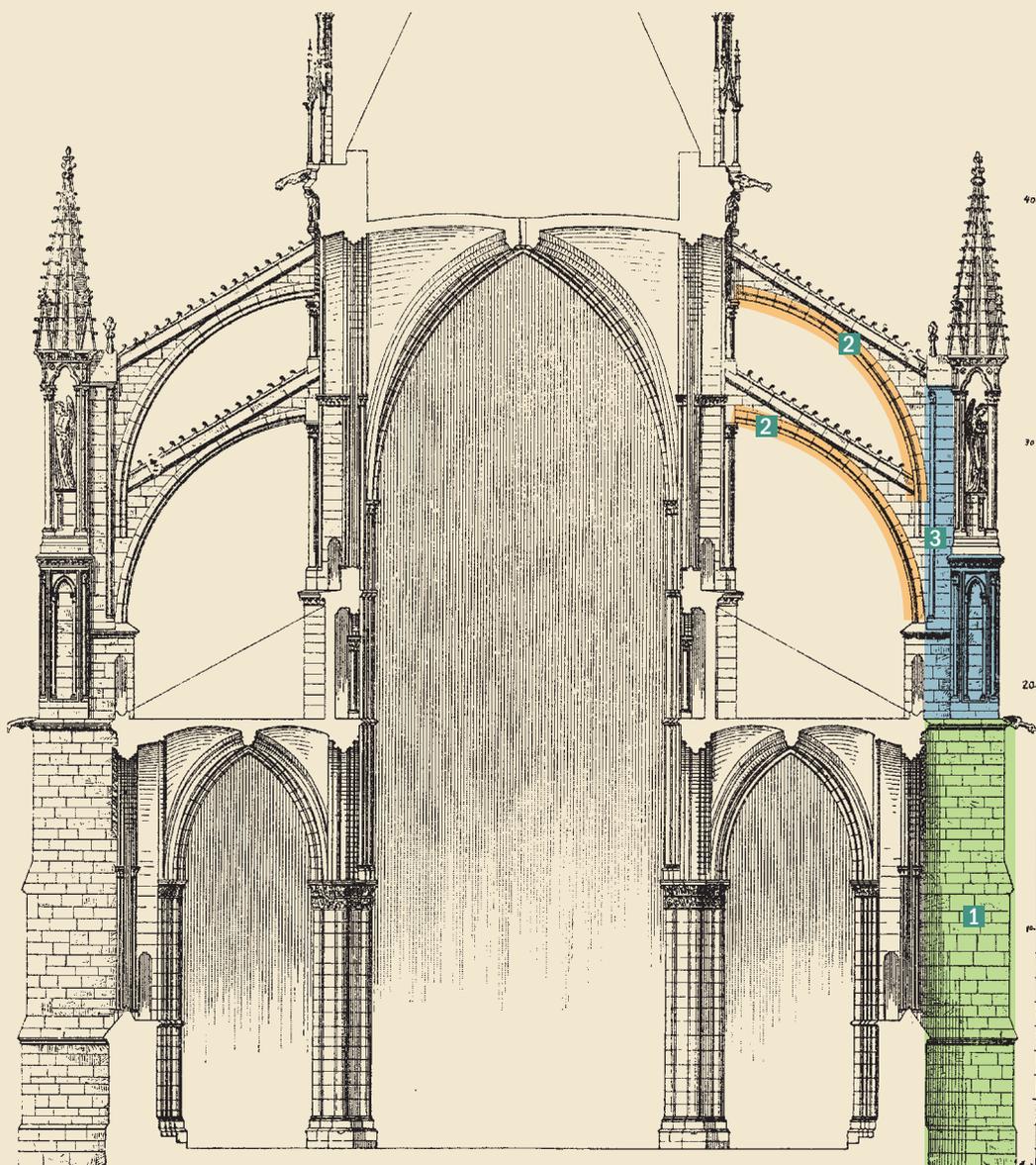
La **vertiginosa altezza della navata centrale** esercita una forte azione di spinta sulle strutture sottostanti della cattedrale. Per questo, all'esterno del corpo longitudinale e lungo il perimetro del coro sono distribuiti dei **contrafforti 1** collegati direttamente al corpo della navata centrale per mezzo di **archi rampanti 2**, cioè semiarchi

che hanno il compito di esercitare una efficace **funzione di controspinta**, equilibrando le forze spingenti delle coperture interne.

La Cattedrale di Reims presenta archi rampanti di un tipo nuovo: quelli in corrispondenza della navata sono infatti a **due elementi e a doppio pilastro di appoggio 3**.

↓ FIG. 6.28

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Sezione trasversale.



8 Il prospetto laterale esterno

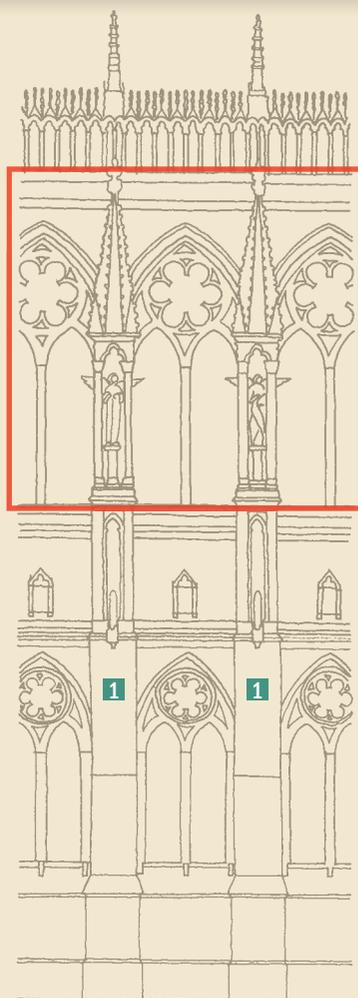
Nei prospetti esterni, i **contrafforti 1** sono tutti coronati da **pinnacoli 2**, ossia da guglie sottili che qui assumono la forma di torri e ospitano **statue di angeli 3**. Queste sculture concorrono a conferire alla cattedrale l'immagine di una "chiesa celeste" custodita dagli angeli.

9 L'area absidale esterna

L'esterno della **parte absidale** della Cattedrale di Reims, aperta dalle eleganti bifore vetrate, offre al fedele il suggestivo spettacolo degli archi rampanti che le fanno da corona e che contrastano, efficacemente, le forti spinte dell'alta navata centrale. Qui, rispetto a quanto avviene all'esterno del corpo longitudinale, il sistema binato (ossia a coppie) degli archi rampanti raddoppia ulteriormente: infatti, in corrispondenza di ogni contrafforte, sono ben due le coppie di archi che si susseguono.

↓ FIG. 6.29

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Veduta esterna dell'abside.



↑ FIG. 6.30

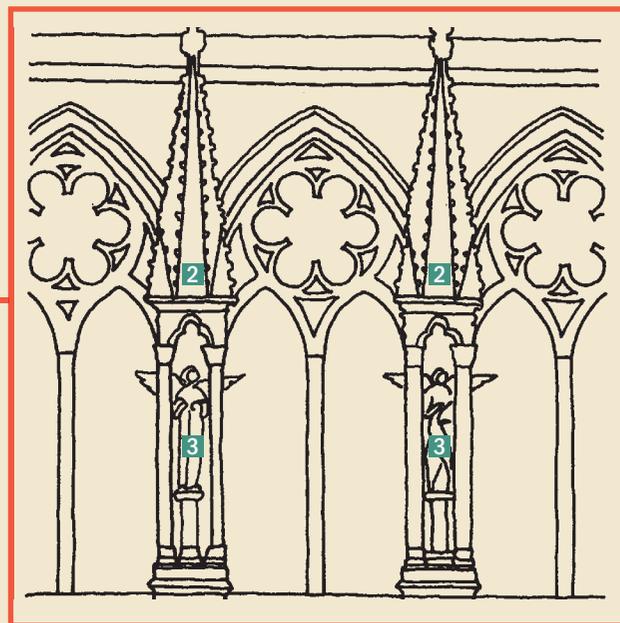
Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Prospetto laterale esterno. Elaborazione grafica.

→ FIG. 6.31

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Facciata.

10 La facciata

Celebre per la sua "ricchezza" tipicamente gotica, la **facciata** della Cattedrale di Reims fu probabilmente disegnata da Bernard de Soissons. Realizzata tra il 1255 e il 1290, è organizzata su quattro livelli e ritmata dalle numerosissime statue, dalle snelle aperture verticali e dalle ampie vetrate dei rosoni.



11 La facciata: i portali

La facciata della Cattedrale di Reims presenta tre ampi e profondi **portali a sesto acuto 1** coronati da **ghimberghie 2**, cioè coronamenti a forma triangolare. Il portale centrale, dedicato alla Vergi-

ne Maria, presenta un **rosone 3** al posto della tradizionale lunetta decorata a bassorilievo. I portali minori mostrano la singolare soluzione della **lunetta finestrata 4**. Gli **strombi** dei tre **portali 5**, cioè gli sti-

piti svasati, tagliati obliquamente verso l'esterno, sono arricchiti da oltre 500 statue, di grandi e piccole dimensioni. Tra queste si trova, nel portale di sinistra, la celeberrima scultura dell'angelo che sorride alla Vergine.

→ FIG. 6.32

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Modellino, particolare della facciata.



12 La facciata: il livello del rosone

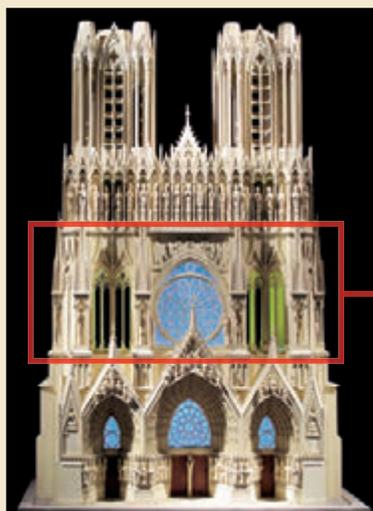
Il livello centrale della facciata presenta il grande **rosone 1**, che apre il prospetto con i suoi 12 metri di diametro. Considerando anche l'apertura del portale centrale si può quindi affermare che il

prospetto di Reims è, nel suo insieme, a doppio rosone.

Quattro grandi edicole con **statue 2**, due per parte, rispetto al rosone centrale, affiancano due coppie di alte **bifore 3**.

↓ FIG. 6.33

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Modellino, particolare della facciata.



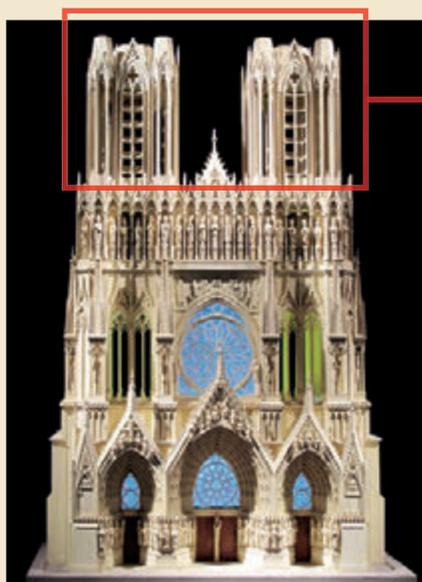
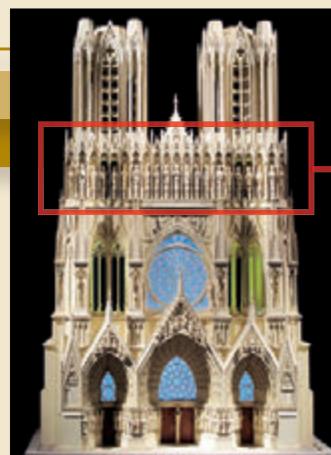
13 La facciata: la “Galleria dei Re”

Tra il livello centrale e le torri campanarie corre la cosiddetta “Galleria dei Re”: una serie di **nicchie ogivali 1** coronate da **ghimberghe 2** in cui sono collocate le statue dei sovrani di Francia. Al centro, in posizione privilegiata, si

trova la statua del re Clodoveo in preghiera **3**. Ai lati si susseguono le effigi dei suoi successori.

↓ FIG. 6.34

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Modellino, particolare della facciata.



14 La facciata: le torri

L'ampia facciata della Cattedrale di Reims è conclusa da due alte **torri A**. Inizialmente progettate con un coronamento a guglie, queste strutture furono costruite solo nel corso del XV secolo con una **terminazione piatta 1**. La loro altezza, prevista di 120 metri, poi non superò gli

81 metri, ma, per quanto frutto di un progetto ridotto, le due torri di Reims restano tuttavia altissime. Dotate di grandi aperture, appaiono eleganti e aeree.

La torre meridionale (quella di sinistra) contiene due grandi campane, una delle quali pesa più di 10 tonnellate.

↑ FIG. 6.35

Cattedrale di Notre-Dame, Reims. Modellino, particolare della facciata.

GUIDA ALLO STUDIO

1_Quali sono le caratteristiche architettoniche della pianta della Cattedrale di Reims? **2**_Quali le caratteristiche dell'interno? **3**_Quali le caratteristiche dei prospetti laterali? **4**_Quali le caratteristiche della facciata?

Guglie contemporanee: nel XXI secolo, si riscopre il fascino dell'architettura gotica

La **sfida del verticalismo** ha sempre attratto l'umanità: dalla Torre di Babele, di biblica memoria, alle torri dei comuni romanici, alle svettanti guglie delle cattedrali gotiche, ai grattacieli delle città novecentesche. Già nei primi anni del Novecento, a New York, vennero in-

nalzati edifici alti trecento metri. Oggi, grazie alle strutture portanti in acciaio, è possibile innalzare grattacieli ancora più alti. Il XXI secolo, in effetti, sembra letteralmente preda di una smania dell'altezza. La gara tra le città contemporanee per fregiarsi dell'edificio più

alto del mondo è sempre in atto. Con la sua altezza totale di 829,8 metri, e i suoi **160 piani**, il **Burj Khalifa** di Dubai **FIG. 6.36** ha oggi conquistato questo primato ma sarà presto raggiunto dalla Jeddah Tower, o Kingdom Tower, a Jeddah in Arabia Saudita **FIG. 6.38**: quell'edi-



← **FIG. 6.36**

Studio SOM, Burj Khalifa, 2004-10. Altezza 829,8 m. Dubai (Emirati Arabi Uniti).



→ **FIG. 6.37**

Cattedrale di Notre-Dame, XIII-XVI sec. Facciata. Rouen.



← FIG. 6.38

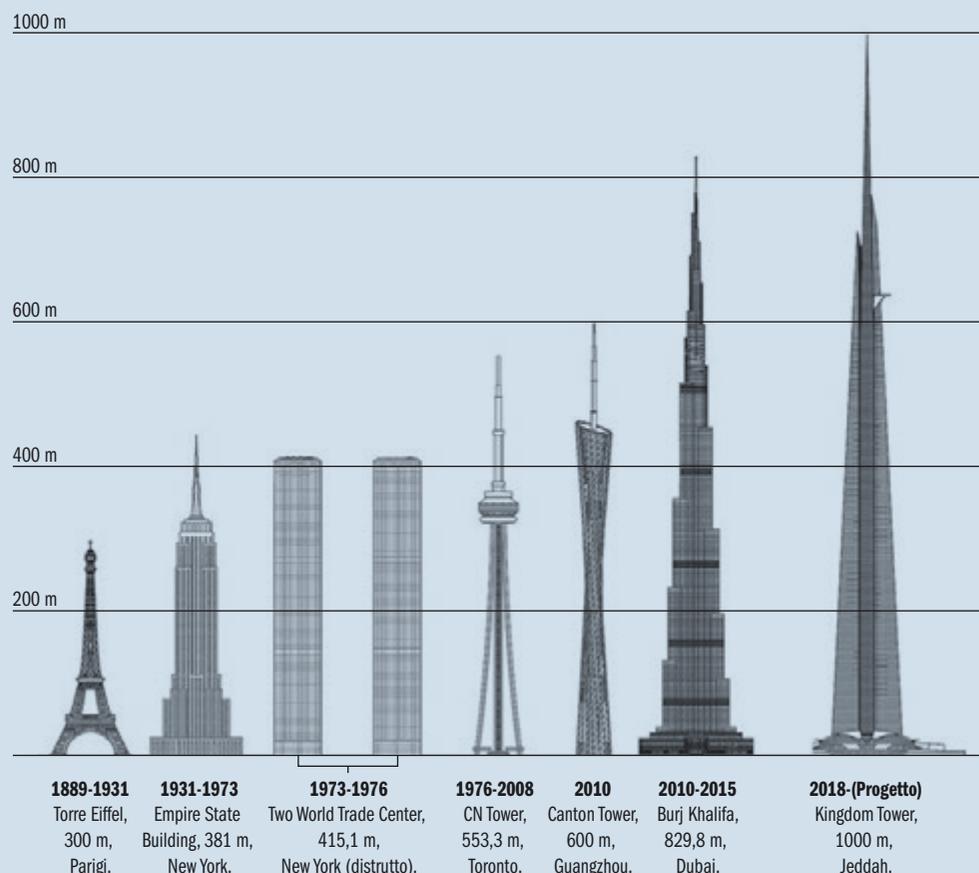
Rendering di progetto della Jeddah Tower, o Kingdom Tower. Jeddah (Arabia Saudita).

↓ FIG. 6.39

Raffronto tra le costruzioni più alte della storia nel mondo.

ficio sarà alto, infatti, 1000 metri effettivi (si prevede il suo completamento per il 2020).

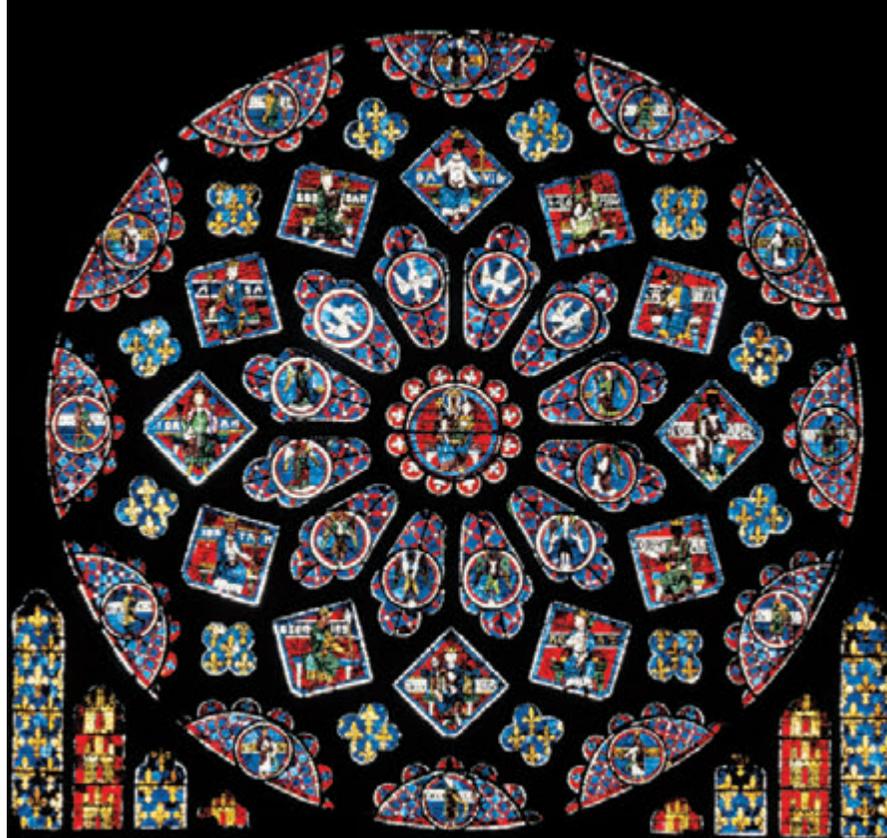
Per la sua forma, il Burj Khalifa ricorda decisamente una guglia gotica. Questo grattacielo detiene (ma solo per adesso) **una quantità impressionante di primati**, tra cui quello stesso di essere la costruzione con più record assegnati. Ricordiamone solo qualcuno: il più alto grattacielo del mondo misurato fino all'antenna: 829,80 metri; il più alto grattacielo del mondo misurato fino al tetto: 739,44 metri; l'edificio con più piani al mondo: 163; gli ascensori che percorrono il percorso continuo più lungo al mondo; gli ascensori più veloci al mondo: 18 m/s (64 km/h); la guglia metallica più alta al mondo; l'antenna più alta al mondo; l'installazione più alta al mondo di proiettori luminosi; la piattaforma d'osservazione esterna più alta al mondo. I geniali costruttori delle cattedrali gotiche, ideali maestri dei nostri audaci architetti contemporanei, ne sarebbero certamente orgogliosi.



1.5. L'estetica della luce nelle cattedrali gotiche

■ **LE VETRATE GOTICHE** Il passaggio dal Romanico al Gotico fu certamente segnato dal **progressivo alleggerimento della struttura**. I muri vennero privati di quella funzione strutturale che li obbligava a essere massicci e compatti, privi di ampie finestre. Liberati da questo vincolo, si contrassero, si smagrirono, a volte scomparvero, e al loro posto si materializzarono le stupende **vetrate colorate** [sda sotto], ancora oggi giudicate un mirabile traguardo dell'arte medievale. Gli oscuri edifici si trasformarono in templi splendenti. L'opacità della pietra lasciò il posto al **trionfo della luce**, che a buon diritto è da considerarsi come l'elemento essenziale dell'architettura gotica. La cattedrale diventa un esempio emblematico e giustamente celebrato di architettura luminosa. La luce, principio di ogni bellezza, qualificava la dimora di Dio. Insieme al colore delle vetrate, la luce svolge un ruolo prioritario perché costituisce un efficace contrasto alle raffigurazioni apocalittiche dei portali d'ingresso. La luce-colore della cattedrale, divenuta simbolo, manifesta lo splendore originario di Dio: acquisisce la stessa funzione di quel Cristo Pantocratore che giganteggia dal catino absidale di alcune chiese paleocristiane, bizantine o romaniche.

■ **LE VETRATE DI CHARTRES** Autentici capolavori di vetrate sono gli enormi rosoni del transetto nord e sud della Cattedrale di Notre-Dame a Parigi, dedicati alla Vergine e al Cristo, e così le vetrate delle cattedrali di Reims, Poitiers, Rouen (dove si conserva il nome di un maestro vetriero, Clément di Chartres), Bourges, Laon, Lione, Le Mans. Anche il favoloso complesso della **Cattedrale di Chartres** **FIG. 6.20** p.169 stabilisce una



perfetta armonia fra architettura e luce. In questa chiesa, 176 vetrate coprono una superficie di 2600 metri quadrati. Sono certamente le più importanti tra quelle realizzate nel XIII secolo, anche grazie ai loro sfavillanti colori. Il blu, in particolare, è talmente bello da fare colore a sé: è difatti chiamato "**blu di Chartres**". Il procedimento per ricavare il tono così intenso di questo blu è rimasto segreto per secoli. Solo recentemente si è capito che i maestri vetrai aggiunsero all'impasto vitreo il cobalto, un minerale assai raro e pregiato a quei tempi. Le prime vetrate del complesso, in ordine di realizzazione, risalgono all'epoca dell'abate Suger (1140 circa) e sono tra le più antiche ancora montate nel loro sito originario. Quelle successive furono create e installate fra il 1200 e il 1236 **FIG. 6.40**, da una vera

↑ **FIG. 6.40**

Cattedrale di Notre-Dame, prima metà del XIII sec. Rosone del transetto nord. Chartres (Francia).

■ Il sistema dell'arte

La vetrata

La **vetrata** è una sorta di mosaico composto di **porzioni di vetro traslucido** (più o meno grandi), connessi con legature in piombo e completati nei particolari con segni di colore bruno, fissati a fuoco, che danno risalto al modellato.

Per realizzare una vetrata, si cominciava con un bozzetto, per studiare l'immagine e la distribuzione dei colori e prevedere l'effetto finale dell'opera. Poi si eseguiva un cartone, con il

profilo e la grandezza della vetrata definitiva, e si definiva il disegno nel dettaglio, con le linee delle impiombature. Riportato lo stesso disegno su un foglio di carta, si ritagliava il cartone nelle sue varie parti e si usava ognuna di queste come guida per il taglio dei singoli pezzi di vetro colorato, operato con ferri roventi. I particolari dei volti, i capelli, i panneggi e altri dettagli erano ottenuti con un pennello, intinto in una miscela di polvere di vetro pe-

stato, ossido di ferro sciolto in un solvente, acqua, aceto e gomma arabica. Dopo aver steso questa miscela detta **grisaille** (nome che indica anche questa tecnica per dipingere su vetro), l'artista ne asportava via una parte per regolarne l'effetto; in seguito la fissava sottoponendo le lastre a un'ulteriore cottura, ottenendo la vetrificazione della polvere di vetro. I singoli pezzi erano infine composti e impiombati secondo il disegno preliminare.

e propria folla di artigiani e operai che lavorano senza tregua per la gloria di Dio e della loro città. Raffigurano l'intera storia biblica e la vita di Gesù, con santi e altri personaggi, e ancora le arti e i mestieri, con i loro simboli. La vetrata più famosa di Chartres è tuttavia quella dell'abside, che risale al 1180 e mostra una Madonna con Bambino, circondata da angeli, apostoli, profeti, santi e vescovi che si affacciano dalle altre aperture del coro. Poeticamente, è da sempre chiamata *Notre-Dame de la Belle Verrière* **FIG. 6.41**, cioè 'Nostra Signora della Bella Vetrata'.

GUIDA ALLO STUDIO

1_Perché, a differenza delle cattedrali romaniche, le cattedrali gotiche hanno finestre così ampie? 2_Qual è la funzione della luce all'interno di una cattedrale gotica? 3_Che cosa sono le vetrate e come venivano realizzate?

↓ **FIG. 6.41**

La cosiddetta *Notre-Dame de la Belle Verrière*, XII-XIII sec. Vetro colorato. Cattedrale di Notre-Dame, Chartres (Francia).

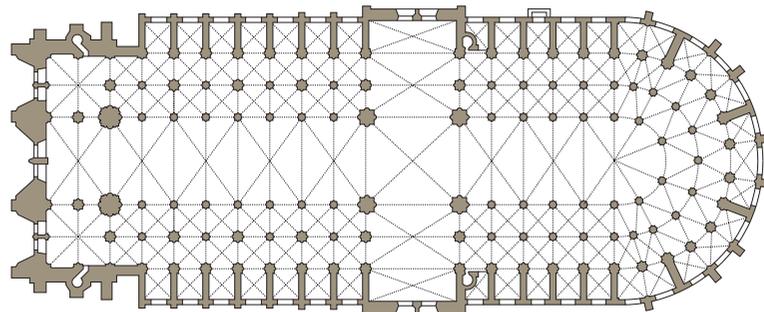


1.6. Capolavori gotici in Europa

■ **CATTEDRALE DI NOTRE-DAME A PARIGI (FRANCIA)** A partire dalla seconda metà del XII secolo, il **modello architettonico cluniacense** si affermò con grandissima fortuna nei territori francesi, come dimostra la **Cattedrale di Notre-Dame** ('Nostra Signora') di **Parigi** **FIG. 6.42**, uno dei primi e più interessanti esempi di Gotico europeo. Questa chiesa risulta dalla ristrutturazione, avvenuta in buona parte tra 1163 e il 1220, di un precedente edificio romanico: il vecchio transetto fu allungato e i portali originari furono sostituiti da nuove grandi porte. Il deambulatorio del coro, coperto da volte triangolari molto suggestive, fu realizzato tra la fine del secolo e il 1320. La nuova cattedrale fu dunque concepita con una **pianta** **FIG. 6.43** a cinque

↓ → **FIGG. 6.42-43**

Cattedrale di Notre-Dame. Esterno e pianta.



navate e con un immenso sviluppo del coro semi-circolare con doppio deambulatorio. L'altezza di ben 35 metri all'imposta delle **volte** **FIG. 6.44** segnala la sfrenata ambizione dei suoi costruttori.

La **facciata monumentale** **FIG. 6.45**, quadrata e sormontata da due torri, è di grande chiarezza compositiva e presenta il caratteristico alleggerimento dell'impianto man mano che si procede verso l'alto. Le soluzioni strutturali elaborate per la cattedrale parigina segnarono il passaggio da questa prima fase "primitiva" a quella "matura", inaugurata con la magnifica **Cattedrale di Chartres** [► 1.4 p. 168], che ispirò la progettazione delle Cattedrali di **Reims** (1211-70) [► ADO p. 170] e Amiens (1220-88).

Nel 2019, la Cattedrale di Notre-Dame è stata gravemente danneggiata da un terribile incendio. Le fiamme sono nate su un'impalcatura che abbrac-

ciava la cattedrale per lavori di conservazione. Poi il fuoco ha avvolto il tetto e la guglia ottocentesca, fino a farli crollare. Fortunatamente, la facciata e i due campanili sono stati salvati.

■ **LA SAINTE-CHAPELLE A PARIGI (FRANCIA)** Un altro capolavoro del Gotico parigino è costituito dalla **Sainte-Chapelle**. Commissionata da re Luigi IX il Santo per conservarvi tre sacre reliquie (una scheggia della croce di Cristo, un chiodo, un frammento della corona di spine), questa chiesa venne costruita in pochissimo tempo (1241-48) da uno dei maggiori architetti del secolo, Pierre de Montreuil. È formata da due cappelle sovrapposte: quella inferiore, dedicata alla Vergine, è alta 7 metri e con la sua atmosfera accogliente e raccolta era riservata ai ranghi più

↓ **FIG. 6.44**

Cattedrale di Notre-Dame, 1163-1320. Interno. Parigi. Prima dell'incendio del 2019.

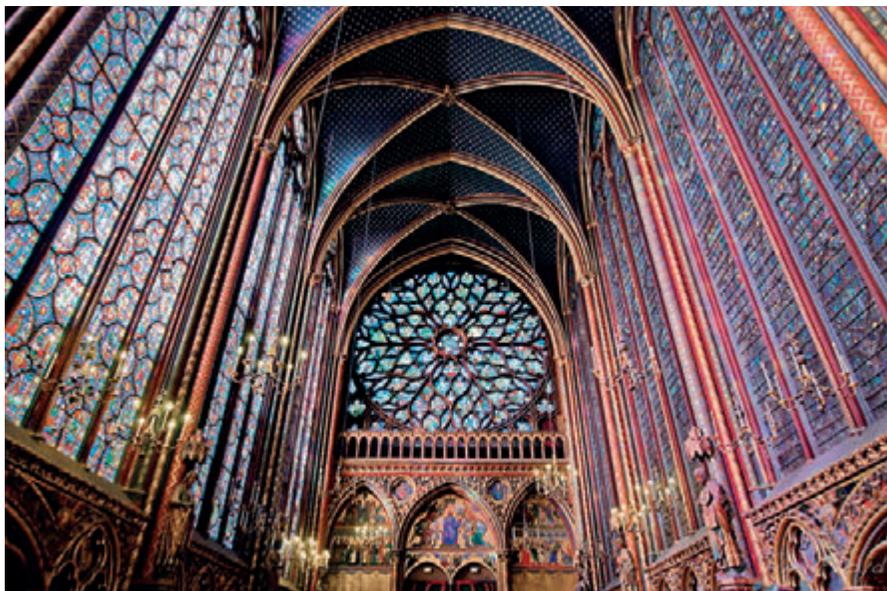
→ **FIG. 6.45**

Cattedrale di Notre-Dame, 1163-1320. Facciata. Parigi. Prima dell'incendio del 2019.



bassi della corte. La **cappella superiore** **FIG. 6.46**, destinata invece alla corte reale e al culto delle reliquie, ha una volta che si innalza su agili pilastri compositi di 22 metri e ostenta un trionfo della luce, del colore e della grandiosità, emblematico dello spirito del tempo. Questo edificio può considerarsi un punto di arrivo nell'evoluzione della struttura gotica: l'organismo architettonico, infatti, è ridotto a un semplice scheletro di pilastri, un'esile gabbia di pietra.

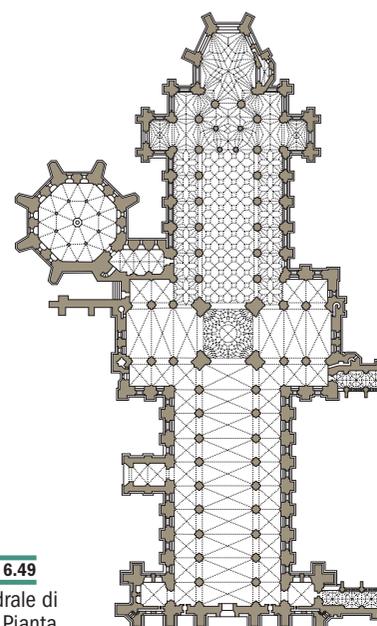
■ **LA CATTEDRALE DI ST. ANDREW A WELLS (INGHILTERRA)** Capolavoro del Gotico britannico primitivo è la **Cattedrale di Wells** **FIGG. 6.47-49** (1230-40), cittadina a sud-ovest di Londra, tra le prime a presentare un linguaggio architettonico completamente inglese. Questa chiesa presenta, infatti, un lunghissimo corpo longitudinale, un doppio transetto, una larga facciata (45 metri circa) a due torri, tipo *Westwerk*, un altissimo tiburio quadrato. Fra i due transetti, il corpo della chiesa presenta costoloni che si diramano a raggiera dai pilastri. La cattedrale di Wells è famosa soprattutto per l'ardita soluzione adottata dagli architetti nel 1340 per sostenere il peso dell'altissima torre eretta all'incrocio delle navate con il transetto: una stupefacente struttura di rinforzo ad archi contrapposti.



↑ **FIG. 6.46**
Sainte-Chapelle, 1241-48. Veduta interna della cappella superiore. Parigi.

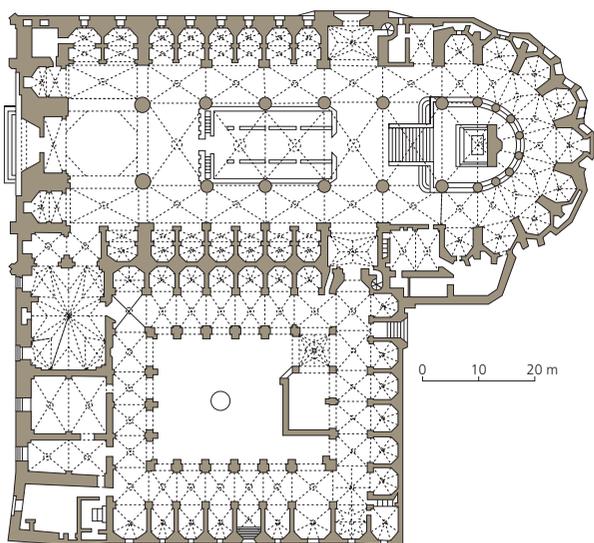
→ **FIG. 6.47**
Cattedrale di Wells. Interno.

↓ **FIG. 6.48**
Cattedrale di Wells (Inghilterra), 1230-40. Esterno.



→ **FIG. 6.49**
Cattedrale di Wells. Pianta.

■ **LA CATTEDRALE DI SANTA CROCE A BARCELONA (SPAGNA)** Gli edifici gotici spagnoli vennero realizzati considerando il modello francese. A differenza delle cattedrali di Francia, però, sono ricoperti da una ricchissima decorazione scultorea ispano-moresca. Uno degli esempi più grandiosi di Gotico spagnolo è rappresentato dalla **Cattedrale di Barcellona**, dedicata alla Santa Croce e costruita (su precedenti edifici) dal 1298



↑ FIG. 6.50
Cattedrale di Barcellona. Pianta.

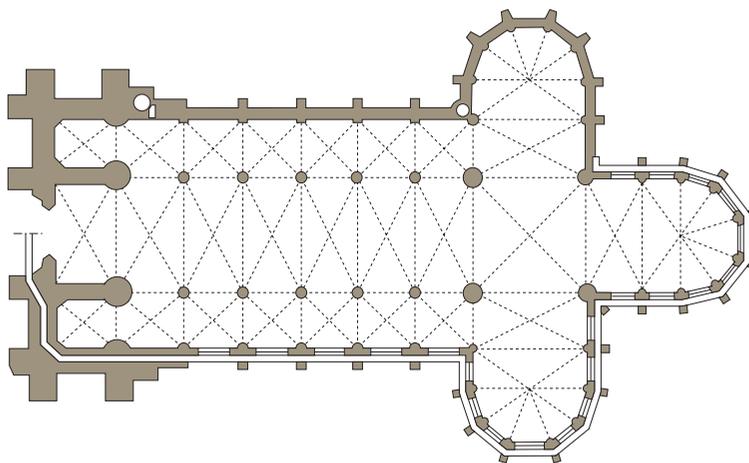
↓ FIG. 6.51
Cattedrale di Barcellona, 1298-1459. Altare e deambulatorio.



fino alla seconda metà del XV secolo. Essa presenta, all'interno FIG. 6.50-51, tre navate di uguale altezza, con quella centrale larga il doppio delle laterali; in fondo, un deambulatorio semicircolare passa dietro al presbiterio, su cui si affacciano dieci cappelle. Grandi finestre ogivali danno luce all'abside.

■ **LA CHIESA DI SANTA ELISABETTA A MARBURGO (GERMANIA)** Caratteristica del Gotico tedesco è la tipologia della *Hallenkirche* ('chiesa a sala'), con le navate della medesima altezza, il cui esempio più famoso è la **Chiesa di Santa Elisabetta di Marburgo** FIGG. 6.52-53, o *Elisabethkir-*

↓ FIG. 6.52
Chiesa di Santa Elisabetta a Marburgo. Pianta.



↓ FIG. 6.53
Chiesa di Santa Elisabetta, 1257-83. Navata centrale. Marburgo (Germania).



che, edificata tra il 1257 e il 1283. Questo edificio presenta una pianta longitudinale, con due alte torri in facciata. Il presbiterio è privo di deambulatorio. L'abside centrale e le due absidi del transetto, che hanno uguale estensione, creano per questa parte della chiesa una particolare forma a trifoglio. Tale soluzione, geometricamente molto

↓ FIG. 6.54

Chiesa di Santo Stefano,
1304-1510. Esterno. Vienna.



rigorosa, costituisce di fatto un triplo coro che sostituisce le cappelle radiali tipiche del Gotico francese.

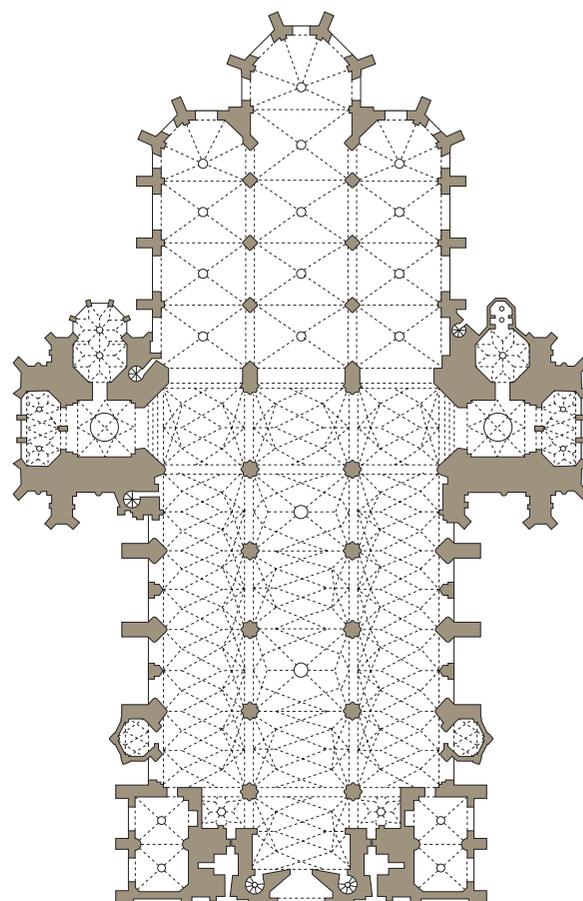
■ **CHIESA DI SANTO STEFANO A VIENNA (AUSTRIA)** Tra le più significative architetture gotiche a sala dell'Europa centrale ricordiamo anche la **Chiesa di Santo Stefano a Vienna** (1304-1510). Il corpo di questa chiesa presenta all'esterno forme tardogotiche ornatissime **FIGG. 6.54-55**; il caratteristico tetto, fortemente spiovente, è decorato da tegole smaltate e colorate che compongono disegni geometrici. L'interno, a tre navate, è coperto da volte ornate con un complesso motivo di nervature; le finestre conservano ancora alcune vetrate a piombo originali.

GUIDA ALLO STUDIO

1_In che cosa la Cattedrale di Notre-Dame di Parigi ricalca il modello architettonico cluniacense? 2_Perché la Sainte-Chapelle di Parigi è paragonata a uno scrigno prezioso? 3_Quali sono gli esempi più significativi di architettura gotica in Inghilterra? 4_Quelli sono le caratteristiche del gotico spagnolo e portoghese? 5_Che cos'è una *Hallenkirche* tedesca, o "chiesa a sala"?

↓ FIG. 6.55

Chiesa di Santo Stefano a Vienna. Pianta.



Il Gotico rivisitato. Poetica oscura e sublime nel genere fantasy

Lo stile gotico è stato per certi versi l'anima sempre presente nella cinematografia di genere fantasy-horror cupa, oscura e tenebrosa sin dalle origini del cinema. Basti pensare alla fortuna che già fra gli anni Dieci e gli anni Quaranta del Novecento ha avuto il personaggio mostruoso di **Quasimodo** **FIGG. 6.56-58**, una creatura generata dalla fantasia di Victor Hugo nel romanzo *Notre-Dame de Paris* (1831), destinata a una lunghissima fortuna, fino alla trasposizione Disney degli anni Novanta **FIG. 6.59**. In realtà la narrativa gotica aveva avuto già dalla fine del Settecento un'enorme fortuna in Europa. Le storie fantastiche e lugubri – atte a suscitare forti emozioni, brivido, paura – e l'ambientazione prediletta nel Medioevo sono i tratti che caratterizzano il **Neogotico romantico** e che hanno portato anche i linguaggi visi-

vi contemporanei a guardare sotto questa luce l'intera ambientazione gotica medievale. Ancora oggi il Medioevo viene immaginato come un'epoca di decadenza, sofferenza e rovina, secondo un pregiudizio ancora molto vivo che predilige **lo stereotipo di un Medioevo buio** (nel senso tecnico del termine: con poca luce), duro, difficile, in cui i personaggi raramente sorridono e in cui (chissà perché) quasi sempre è sera o piove. I colossali, stupefacenti, a tratti minacciosi edifici gotici sembrano gli scenari ideali a suscitare potenti suggestioni **FIGG. 6.60-61**. Verticalità esasperate, figure fantastiche e mostruose: l'architettura gotica definisce **uno spazio sconfinato**, quasi aggressivo. Le sue caratteristiche tecniche, il contrasto estremo della luce e del buio ne hanno fatto lo stile ideale del **cinema espressionista**.

I volumi immensi e gli infiniti piani verticali, che occupano tutta la superficie dello schermo, dominano nel capolavoro di **Fritz Lang, Metropolis** **FIG. 6.62**. Qui la città incute timore e incarna una visione pessimistica del futuro, divenendo il modello della metropoli futuristica e decadente che dominerà i film di fantascienza dello stesso filone. In *Metropolis*, l'atmosfera cupa e opprimente è l'emanazione di "una città che sale", di cui lo stile gotico è strumento espressivo per eccellenza. Le architetture dominanti fanno da scenario ideale ad una trama in cui gli uomini, tutti identici, sono manovrati da un diabolico automa (un robot), che ne controlla le menti. Uno scenario che trasmette, sul piano visivo, il senso dell'assoggettamento degli individui. **Tim Burton** (1958), regista "gotico" per



← **FIGG. 6.56-57**
Due fotogrammi dal *Gobbo di Notre-Dame* (1923) di Wallace Worsley.



→ **FIG. 6.58**
Quasimodo, protagonista del *Gobbo di Notre-Dame* (1939) di William Dieterle.



→ **FIG. 6.59**
Quasimodo, protagonista del film animato Disney *Il gobbo di Notre-Dame* (1996).





↑ ↗ FIGG. 6.60-61

Due fotogrammi da *La maschera del demonio* (1960) di Mario Bava.



→ FIG. 6.62

Locandina del film *Metropolis* (1927) di Fritz Lang.



↙ FIG. 6.63

Un fotogramma da *Metropolis* (1927) di Fritz Lang.

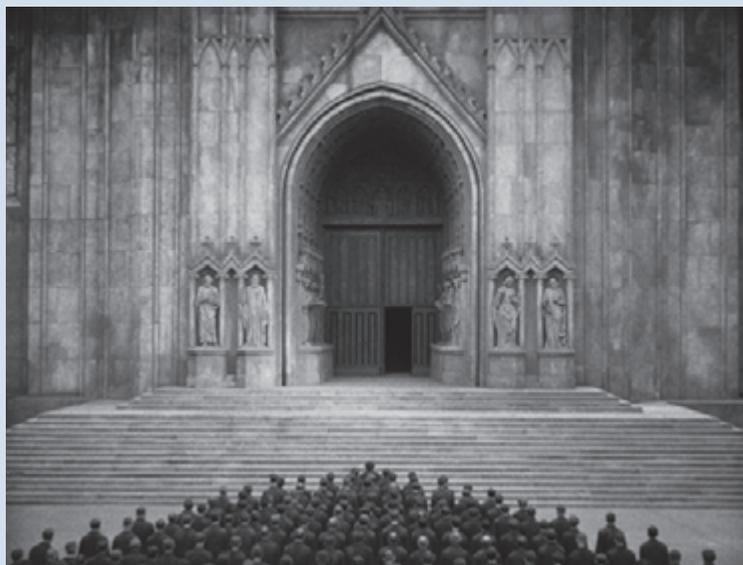
↓ FIG. 6.64

Particolare della Cattedrale di Gotham City in *Batman* (1989) di Tim Burton.

definizione, autore principale della saga di **Batman**, da *Metropolis* trae interamente l'ispirazione per costruire l'immagine imponente, algida e surreale della sua **Gotham City** FIGG. 6.63-64. Realtà e immaginazione si fondono per generare palazzi immensi, solcati da un intrico di strade affogate e punteggiate da poderose colonne a tutt'altezza e fondali dipinti (come in *Metropolis*). L'effetto è opprimente, vertiginoso, angosciante, *dark*.

L'atmosfera "gotica" evoca il brutto, l'orrido, il terrifico. Tuttavia, nel farlo cerca una forma di perfezione, di piacere am-

biguo. Il buio, le ombre tremule, le altezze abissali, i mostri fantastici nella loro bruttezza trasmettono anche l'attrazione per le tenebre, il fascino dell'emozione irrazionale, della paura vorticoso, dello struggimento estremo. Essi proiettano in un tempo e in uno spazio remoti, nella dimensione contraddittoria del sogno in cui dominano i chiaro-scuro dell'inconscio. In linea con l'attrazione romantica verso la bellezza ambigua delle rovine, del brivido e della paura, l'oscura atmosfera gotica è alla continua ricerca di un punto di equilibrio (instabile) con il **sublime**.



■ VERSO LE COMPETENZE

1 In età gotica, i palazzi pubblici costruiti nei centri urbani furono luogo d'attrazione della vita cittadina. Fortunatamente se ne sono conservati alcuni esempi che ne mostrano ancora oggi le caratteristiche originarie. Basandoti sugli elementi architettonici descritti e confrontandoli con quelli presenti nelle immagini, prova a creare la giusta coppia. Attenzione, perché non tutti gli edifici qui presenti sono stati oggetto di trattazione nel capitolo.

1. Un massiccio parallelepipedo di tre piani, rivestito da un rustico paramento e con una torre non proprio centrata. Le finestre del prospetto, in corrispondenza della torre, sono murate.
2. Un edificio poggiato su un portico aperto con archi a sesto acuto, coronato sulla sommità da merli a coda di rondine. Il prospetto del piano superiore è in laterizio.
3. Un edificio compatto sviluppato su tre piani con una torre. Nel piano superiore sono presenti eleganti trifore sormontate da una cuspide.
4. Il blocco massiccio dell'edificio è costituito visivamente da una semplice scatola dalle pareti sottili poggiata su un leggero porticato con archi a sesto acuto. Il secondo piano è costituito da un elegante loggiato.
5. Un monumentale edificio in laterizio molto slanciato; il suo ampio prospetto non è rettilineo ed è leggero e traforato dalle numerose finestre. Lo completa una snella torre coronata da un bel fastigio di marmo bianco.



Palazzo Ducale a Venezia
.....



Palazzo comunale di Piacenza
.....



Palazzo Vecchio a Firenze
.....



Palazzo Pubblico a Siena
.....



Palazzo dei Priori a Perugia
.....

2 Completa il testo con le parole opportune scelte dall'elenco qui sotto (attenzione agli intrusi). Poi rileggi il brano e riporta nelle righe sottostanti il concetto centrale.

Chartres ■ precedente ■ successiva ■ paura ■ residenze reali ■ evoluzione ■ primato ■ sfida ■ romanico ■ gotico ■ cattedrali ■ altezza ■ guglie ■ comunità

Durante l'età del, tutte le principali città vollero fregiarsi di favolose, tali da superare in bellezza e grandiosità ogni costruzione La cattedrale, testimonianza di fede religiosa, orgoglio borghese e sviluppo economico, non era infatti un simbolo della sola chiesa ma della tutta, che a vari livelli partecipava alla sua realizzazione. È fuor di dubbio che l'..... dell'architettura gotica fu segnata da una costante alle possibilità della tecnica e dalle rivalità esistenti fra città e comuni, che spingevano a realizzare costruzioni da, sempre più grandi, dalle fondazioni sempre più profonde e dalle volte sempre più alte: la cattedrale di Parigi è di 32,5 metri di (la quale, per intendersi, può contenere all'interno un edificio di quindici piani); mentre all'esterno le raggiungono, per esempio, i 105 metri a, e i 142 metri a Strasburgo (equivalenti ai 47 piani di un grattacielo). Le dimensioni di questi edifici appaiono quasi incomprensibili, se si pensa alla grandezza delle città di allora. Ciascuna cattedrale poteva permettersi di far assistere ad una celebrazione tutta la popolazione della città contemporaneamente.

.....
.....

L'ARCHITETTURA GOTICA IN ITALIA

2



1 Il Gotico italiano mostra la forte influenza della tradizione costruttiva romanica e una naturale inclinazione di equilibrio classico. Secondo l'insegnamento cistercense, l'architettura gotica italiana rinuncia alle grandi finestre, alle altezze vertiginose e alle fantasiose decorazioni plastiche.

2 Chiese e cattedrali in Italia privilegiano volumi geometrici nitidi e ampi spazi unitari.

3 Le chiese mendicanti hanno membrature plasticamente poco articolate e sono dipinte con colori chiari. Lo slancio verticale viene equilibrato dalla larghezza delle navate.

4 Di norma, le chiese francescane e domenicane non sono coperte da volte in pietra ma da tetti di legno a capriate e sono dette "chiese-fienile". I tetti lignei rompono l'intima connessione fra pareti e copertura, tipica dell'architettura europea.

5 Nelle chiese francescane e domenicane, l'adozione dell'arco a sesto acuto è legata soltanto a esigenze strutturali.

6 Le facciate delle chiese italiane sono poco più che semplici tamponamenti delle navate. Fanno eccezione il Duomo di Orvieto e il Duomo di Siena.

2.1. Il Gotico “temperato” in Italia

■ **I CARATTERI DEL GOTICO ITALIANO** Il Gotico europeo, con le sue spettacolari soluzioni costruttive e decorative, risultò poco congeniale allo spirito e al gusto italico; questo scarso interesse per i canoni gotici è dovuto a diversi fattori. Innanzitutto, i **caratteri autonomi del Gotico italiano** sono legati a numerose e concatenate circostanze storiche e culturali. Nello sviluppo del nuovo stile in Italia pesò il valore della tradizione, che si tradusse in una naturale **inclinazione verso l'equilibrio della forma classica** o in una perseverante adesione ai principi architettonici del Romanico. Si deve poi considerare che la penetrazione del nuovo linguaggio avvenne in Italia soprattutto a opera dei cistercensi, i quali avevano elaborato, sin dal XII secolo, una versione semplificata del Gotico francese, rinunciando ai fasti celebrativi dell'architettura cluniacense e quindi alle grandi finestre, alle altezze vertiginose e alle fantasiose decorazioni plastiche. In nome della medesima **esigenza di sobria dignità**, anche in Italia i principali committenti di chiese privilegiarono volumi geometrici nitidi, ampi spazi unitari e spesso persino tetti lignei a capriate, rompendo quell'intima connessione fra pareti e copertura, così tipica dell'architettura europea. Tra i pochi elementi gotici adottati dall'architettura italiana compare l'arco a sesto acuto, di cui si apprezzavano indubbiamente le grandi proprietà strutturali.

■ **LE FACCIATE DEL GOTICO ITALIANO** Un altro elemento di forte distinzione fra le ricerche architettoniche d'Oltralpe e quelle italiane è riscontrabile nella **diversa concezione della facciata**. I prospetti delle cattedrali europee, grandiosi e splendidamente ornati di sculture, erano potentissimi organismi plastico-architettonici, grandi capolavori cui architetti e scultori dedicavano particolari attenzioni. Era la facciata, infatti, a dover fornire il primo impatto visivo ed emotivo, a dover preparare, ammonire, motivare il fedele prima del suo ingresso nello spazio sacro del tempio. In Italia non accadde la stessa cosa: pochissimi edifici religiosi gotici presentano prospetti di questo tipo. Con le spettacolari eccezioni del Duomo di Orvieto e del Duomo di Siena, le facciate delle chiese italiane sono poco più che **semplici tamponamenti delle navate**: molte basiliche

riproposero i modelli delle facciate romaniche, mentre le grandi chiese costruite fra il Due e il Trecento rimasero spesso incompiute e non ebbero modo di esprimersi pienamente.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Quali sono le caratteristiche generali del Gotico italiano? 2_ Perché il Gotico italiano è differente da quello europeo?



↑ FIG. 6.65

Basilica di Santa Maria Assunta, XIII sec.
Facciata. Atri, Teramo.

↓ FIG. 6.66

Basilica di Santa Maria Assunta, XIII sec. Interno.
Atri, Teramo.



2.2. Architettura cistercense, francescana e domenicana

■ **LE CHIESE CISTERCENSI IN ITALIA** I **cistercensi** [► 1.3 p. 165] fondarono in Italia, dalla Lombardia alla Sicilia, ben 88 abbazie, alcune delle quali ancora oggi perfettamente conservate. Tra queste vanno ricordate l'Abbazia di Fossanova e Casamari nel Lazio, l'Abbazia di Chiaravalle Milanese, Chiaravalle della Colomba e l'Abbazia di Moribondo, nella Val Padana. La concezione architettonica dei cistercensi aveva bandito dalle chiese decorazioni e materiali preziosi, sculture e vetrate colorate, affreschi e torri campanarie. Anche i **complessi monastici** cistercensi nati in Italia, quindi, presentano **forme semplici e regolari**, pareti piane e superfici murarie compatte.

La **Chiesa abbaziale di Fossanova** **FIG. 6.69** p. 190, costruita fra il 1187 e il 1208, presenta **una pianta a croce commissa** **FIG. 6.70** p. 190, dunque a "T", con un lungo corpo longitudinale, diviso in tre navate e scandito da sette campate rettangolari. Il transetto è poco sporgente; dalla campata quadrata che si ottiene dall'incrocio di questo con la navata centrale si eleva un **alto tiburio** **FIG. 6.72** p. 190, che sostituisce la torre campanaria. L'**interno** **FIG. 6.71** p. 190, un nitido incastro di volumi, è sobriamente nudo ed essenziale; le volte, a crociera e con archi acuti, sono prive di costoloni e sorrette da robusti pilastri modulati da colonnine. La facciata, piuttosto slanciata per la forte differenza d'altezza fra navata maggiore e navate laterali, è aperta in basso dall'unico portale, e in alto da un grande rosone.

■ **LE ARCHITETTURE DEGLI ORDINI MENDICANTI** Nel corso del Duecento, nacquero in Italia i cosiddetti **ordini mendicanti**, le cui re-

Il sistema dell'arte

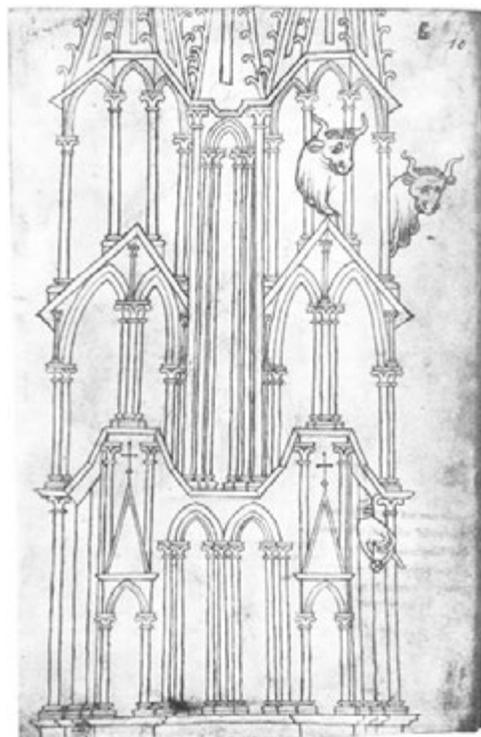
Geometria e proporzioni nell'architettura gotica

Le **proporzioni** fra i vari elementi di un complesso architettonico non necessariamente si basano su **rapporti numerici**. Gli architetti medievali, per esempio, non adottarono per i propri edifici sacri né gli ordini architettonici né le specifiche proporzioni dell'architettura classica, quelle riscontrabili, per esempio, nei templi greci e romani. Questo non vuol dire che le grandi cattedrali siano prive di rapporti proporzionali, che, anzi, furono attentamente calcolati già in fase di progettazione e risultano pure assai complessi. Certo, si tratta di proporzioni differenti da quelle classiche. Le chiese gotiche vennero infatti disegnate adottando, in prevalenza, particolari **moduli geometrici**, primo fra tutti il **quadrato**, basilare nella composizione delle campate coperte a crociera e in generale adottato per sviluppare l'intero impianto planimetrico. Il verticalismo era invece ottenuto attraverso infinite elaborazioni del **triangolo**, equilatero o isoscele.

Secondo i teorici medievali, la geometria e la matematica hanno origini divine e si pongono come la base dell'intero universo. È questa la chiave di lettura essenziale per comprendere a fondo l'architettura gotica: costruire basandosi sullo sviluppo di **moduli**, di figure geometriche perfette, significava condividere le stesse regole adottate dal Creatore per dare forma al Cosmo, dunque permettere un contatto diretto con Dio cogliendone l'essenza attraverso l'intelletto.

↓ **FIG. 6.67**

Villard de Honnecourt, *La torre della Cattedrale di Laon*, XIII sec. Dal *Taccuino dei disegni*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



↓ **FIG. 6.68**

Villard de Honnecourt, *Modelli di disegno secondo le regole della geometria*, XIII sec. Dal *Taccuino dei disegni*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



gole prevedevano la rinuncia a qualsiasi forma di proprietà. Tra questi, i maggiori furono l'ordine dei domenicani, fondato da san Domenico di Guzmán (1170-1221), e quello dei francescani, fondato da san Francesco di Assisi (1181-1226). **Domenicani e francescani** trovarono condizioni favorevoli per il loro insediamento in Italia centrale, e in particolar modo tra l'**Umbria** e la **Toscana**. È proprio in questi territori che si trovano le chiese mendicanti più importanti e suggestive. A differenza dei cistercensi, domenicani e francescani non furono obbligati ad attenersi a vere e proprie regole architettoniche; tuttavia, il **carattere essenzialmente puritano** di questi ordini si riconosce anche nelle loro architetture. Le chiese mendicanti presentano, infatti, spazi unitari facilmente percepibili, sono dotate di membrature plasticamente poco articolate e dipinte con colori chiari; il loro slancio verticale viene contenuto ed equilibrato da una opportuna larghezza delle navate. Di norma, le chiese francescane e domenicane non sono coperte da volte in pietra. Prevalgono le semplicissime chiese con **tetti di legno** e prive di torri, dette per questo "chiese-fienile".

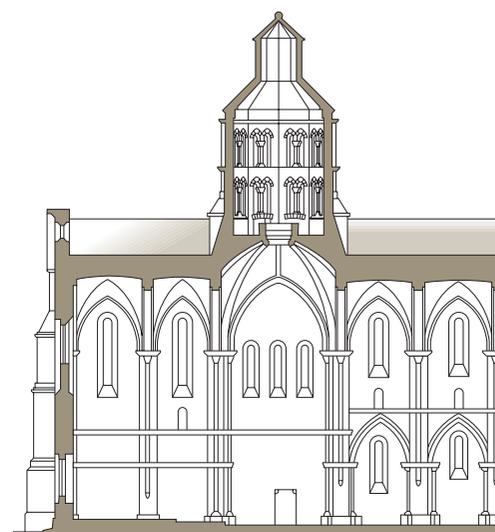
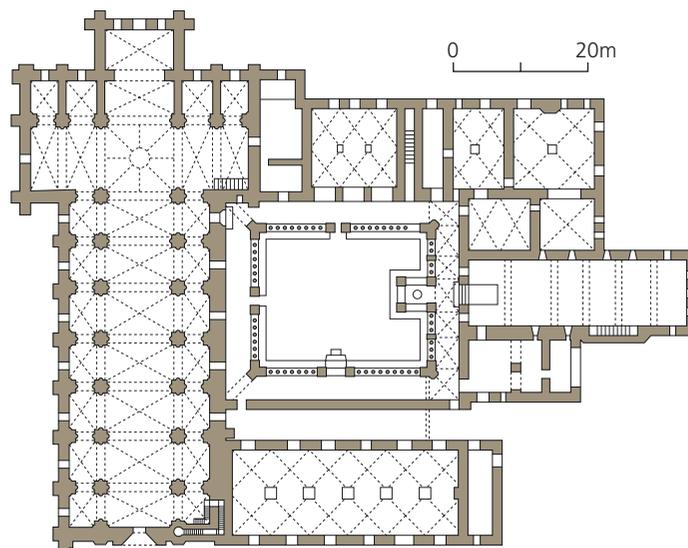
■ **LA BASILICA DI SAN FRANCESCO AD ASSISI** Secondo la tradizione, Francesco di Assisi, prima di morire nel 1226, scelse il luogo della sua sepoltura: una collina dov'erano abitualmente seppelliti i reietti e i condannati dalla giustizia, chiamata *Collis inferni*, 'Colle dell'Inferno'. Proprio qui venne edificata, a partire dal 1228, la chiesa a lui dedicata. La **Basilica di San Fran-**



↑ FIG. 6.69
 Abbazia di Fossanova.
 Facciata. Priverno,
 Latina.

→ FIG. 6.70
 Abbazia di Fossanova, pianta.

↓ FIG. 6.71
 Abbazia di Fossanova. Interno.



↑ FIG. 6.72
 Abbazia di Fossanova, sezione.

cesco **FIG. 6.73** rappresentò una deroga alla regola della povertà raccomandata in vita dal poverello di Assisi, perché la tomba di questo santo era destinata a diventare meta di pellegrinaggio. Per questo si scelse una soluzione architettonica ardita, quella di **due chiese ad aula unica sovrapposte** (cui fu aggiunta, nel XIX secolo, la cripta) **FIG. 6.74**. La Basilica inferiore è destinata alle celebrazioni liturgiche, la Basilica superiore è lo spazio per la predicazione, la preghiera comunitaria e le riunioni ufficiali dell'ordine. Sia la Basilica inferiore sia quella superiore presentano **piante cruciformi commisse** a una navata, di monumentali dimensioni; le campate quadrate sono coperte da volte a crociera con archi a sesto acuto. Ne risulta, a entrambi i livelli, **un grande spazio unico**, diviso in cinque parti uguali chiaramente leggibili.

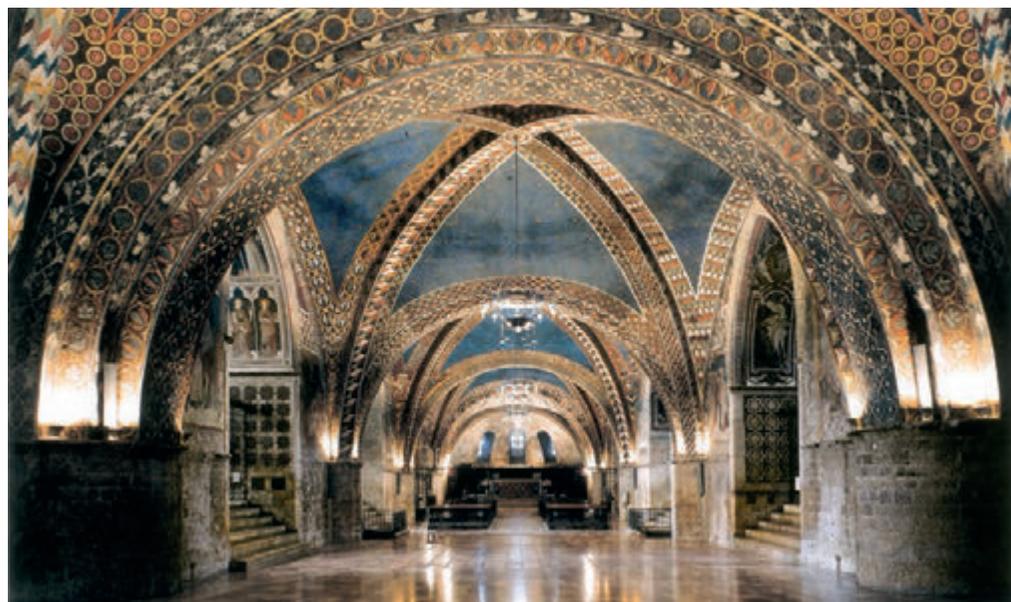
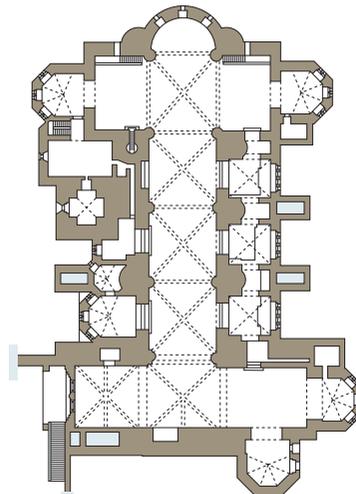
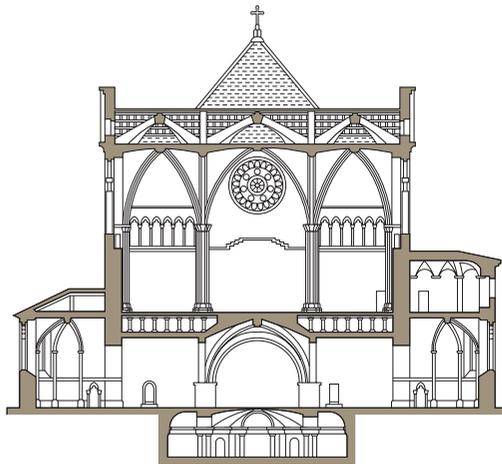
La **Basilica inferiore** **FIGG. 6.75-76**, con i suoi possenti pilastri e le volte basse e con i suoi archi impostati ad altezza d'uomo, denuncia chiaramente la funzione di sostegno per l'edificio superiore. È un ambiente austero, oscuro, dominato dalla massa muraria, di gusto marcatamente romanico.

La **Basilica superiore** **FIGG. 6.77 e 6.78** p. 192 si presenta, invece, come un'aula magna ampia e spaziosa, slanciata, luminosa. Le ampie e compatte superfici murarie furono destinate, sin dalla fase progettuale, ad accogliere **cicli di affreschi**. I francescani ignorarono la polemica cistercense sulla decorazione delle chiese; nella loro visione artistica, le pareti istoriate avevano un ruolo prima ancora didattico che estetico. Le scene figurate dovevano illustrare, al popolo, gli episodi della Bibbia, nel modo più efficace possibile, e raccontare la vita di Francesco. Per questo furono coin-



↑ **FIG. 6.73**

Basilica di San Francesco, 1228-53. Facciata della Basilica superiore. Assisi.



↖ **FIG. 6.74**

Basilica di San Francesco. Sezione trasversale sul transetto.

↗ **FIG. 6.75**

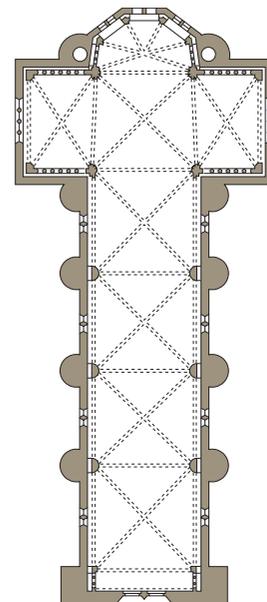
Basilica di San Francesco. Pianta della Basilica inferiore.

← **FIG. 6.76**

Basilica di San Francesco, 1228-53. Interno della Basilica inferiore. Assisi.

→ **FIG. 6.77**

Basilica di San Francesco. Pianta della Basilica superiore.





2.3. I modelli mendicanti a Firenze

■ **FRANCESCANI E DOMENICANI A FIRENZE** Francescani e domenicani trovarono a **Firenze** un contesto molto recettivo alla loro predicazione. Siccome avevano bisogno di ampi spazi in cui accogliere il popolo dei fedeli, sia per celebrare le funzioni sia per svolgere le loro attività sociali e caritatevoli, essi decisero di insediarsi **appena fuori dalla prima cinta comunale di mura** **FIG. 6.2** p. 159 in due aree opposte ma simili tra di loro e ugualmente distanti dal centro. Nel 1279, i **domenicani** fondarono la **Basilica di Santa Maria Novella**; nel 1295, i **francescani** costruirono la **Basilica di Santa Croce**. Entrambe le chiese, affacciandosi su grandi piazze, si trasformarono presto in **veri poli urbanistici**, equivalenti per importanza ai principali edifici pubblici della città. I canoni dell'architettura francescana e domenicana, ispirati alla semplicità della dottrina mendicante, ebbero grande successo a Firenze e nella Toscana del Duecento: lo dimostra anche la magnifica **cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore** **[▶ IC** p. 194].

■ **SANTA MARIA NOVELLA** Furono due frati domenicani, Sisto e Ristoro, a progettare per il proprio ordine la **Basilica di Santa Maria Novella** **FIG. 6.79**. Rinunciando a ogni decorazione plasti-

volti i maggiori pittori del momento, Cimabue, Cavallini e Giotto **[▶ 4.5-6** pp. 242 sgg. e **5.2** p. 251].

All'esterno, la Basilica superiore presenta una semplice **facciata a capanna** **FIG. 6.73** p. 191 piuttosto slanciata, con un grande portale archiacuto bipartito (a ricordare la doppia natura di Cristo, che è Dio e uomo), un bellissimo rosone affiancato dai simboli degli evangelisti in rilievo e, quasi al centro del coronamento triangolare, un semplice oculo circolare. Il campanile, largo ed essenziale, è ingentilito da lesene verticali che, in alto, incorniciano tre alte aperture ad arco per lato.

GUIDA ALLO STUDIO

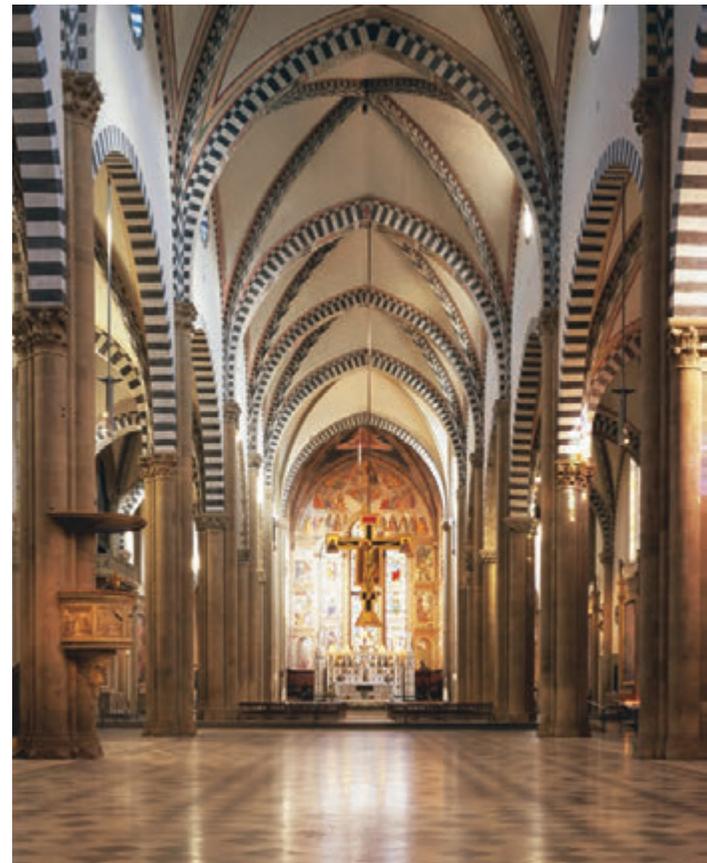
1_Quali sono le caratteristiche delle chiese cistercensi in Italia? **2**_Come si presenta l'Abbazia di Fossanova? **3**_Come si presentano le chiese degli ordini mendicanti? **4**_Perché sono chiamate "chiese-fienile"? **5**_Quali sono le caratteristiche strutturali e distributive della Basilica di San Francesco ad Assisi? **6**_Perché, pur essendo una chiesa gotica, non ha le navate e presenta ampie superfici murarie?

↑ FIG. 6.78

Basilica di San Francesco, 1228-53. Interno della Basilica superiore. Assisi.

→ FIG. 6.79

Fra' Sisto e Fra' Ristoro, Basilica di Santa Maria Novella, dal 1279. Interno. Firenze.



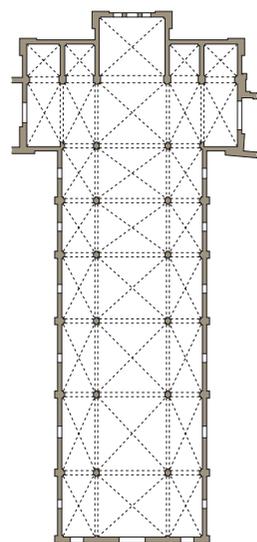
LE PAROLE

pietra serena

Pietra arenaria di colore grigio, particolarmente utilizzata nell'architettura toscana del Medioevo e del Rinascimento per le colonne, le cornici, i costoloni e alcuni elementi decorativi.

cotto

Materiale edile ottenuto da un particolare trattamento e cottura dell'argilla, usato soprattutto per le pavimentazioni. Il suo colore può variare dall'ocra rossa al rosso amaranto.

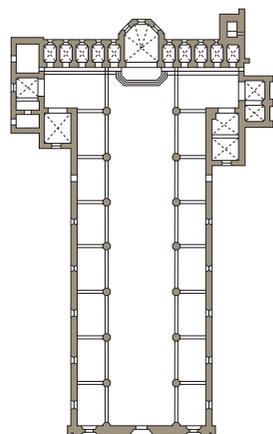


↑ FIG. 6.80

Basilica di Santa Maria Novella. Pianta.

↓ FIG. 6.82

Basilica di Santa Croce. Pianta.



ca, essi puntarono sulla forza della sola struttura muraria. La **pianta** **FIG. 6.80** è di tipo conventuale, derivata dal modello benedettino-cistercense, a croce commissa, divisa in tre navate e scandita da sei campate su pilastri snelli. Sul transetto si apre un coro rettangolare affiancato da due cappelle per lato. Eleganti costoloni a bande alterne, bianche e verdi, esaltano il disegno degli archi e delle volte a crociera. I delicati rapporti cromatici sono ottenuti dalla relazione dei semplici materiali utilizzati: **pietra serena** grigia per i pilastri, **cotto** rosso per il pavimento; a questi, oggi, si aggiunge l'intonaco bianco delle pareti (probabilmente steso su gran parte degli affreschi originari). Nonostante l'artificio prospettico delle ultime due campate (più strette per fare apparire la chiesa più lunga), la larghezza della navata centrale e la sua connessione visiva con quelle laterali, alte più di due terzi della maggiore, consentono allo spazio di apparire ampio e unitario, con le proporzioni quasi di una chiesa a sala **[2.1.6 p. 182]**.

■ **SANTA CROCE** Ancora più spoglia ed essenziale, ma non meno monumentale e grandiosa, è la **Basilica di Santa Croce**. I francescani, secondo l'architetto-trattatista Giorgio Vasari, affidarono il delicato compito di coniugare ampiezza e sobrietà all'architetto e scultore toscano **Arnolfo di Cambio** **[3.7 p. 219]**. La chiesa presenta lo

schema tipico delle chiese conventuali: pianta **FIG. 6.82** a croce commissa divisa in tre navate e cappelle rettangolari che si affacciano sul transetto, affiancando il coro poligonale. La navata centrale è coperta da un tetto di legno a capriate, povero e dimesso, perfettamente in linea con l'ideologia dell'ordine. L'**interno** **FIG. 6.81** di questa "chiesa-fienile" appare come una grande piazza coperta, un'enorme aula magna; infatti la larghezza degli archi è tale da sconfessare quasi completamente la divisione in tre navate. L'adozione dell'arco a sesto acuto sembrerebbe dunque legata soltanto a esigenze strutturali: d'altro canto, in questa chiesa è bandita ogni tensione, ogni accenno di verticalismo, persino lo slancio naturale degli archi è subito frenato da un ballatoio orizzontale che spezza le paraste. L'architettura gotica del Nord Europa non potrebbe apparire più lontana.

GUIDA ALLO STUDIO

1. Perché le chiese mendicanti a Firenze diventano due veri e propri poli urbani? 2. Quali analogie e quali differenze presentano la Basilica domenicana di Santa Maria Novella e la Basilica francescana di Santa Croce?

↓ FIG. 6.81

Arnolfo di Cambio, Basilica di Santa Croce, 1295-1385. Interno. Firenze.



2.4. Santa Maria del Fiore, cattedrale di Firenze

■ **UNA GRANDIOSA CATTEDRALE** Nel 1285, a Firenze, si stabilì di ampliare l'antica e oramai fatiscante Cattedrale di Santa Reparata, risalente al VI secolo, che tra il IX e l'XI secolo era stata sostituita, nelle sue funzioni, dal Battistero. Il progetto fu affidato all'architetto **Arnolfo di Cambio** [3.7 p. 219], il quale pose la prima pietra nel 1296. La nuova cattedrale sarebbe stata dedicata alla Madonna e battezzata, nel 1412, **Santa Maria del Fiore** **FIG. 6.83**, con un chiaro riferimento al giglio, simbolo di Firenze (l'antica Florentia) sin dall'XI secolo. La costruzione dell'edificio durò quasi due secoli, escludendo la realizzazione dell'attuale facciata che risale invece all'Ottocento. La Cattedrale di Firenze è uno dei capolavori architettonici medievali più illustri d'Europa, per

l'arditezza delle sue strutture, per la sontuosità delle sue decorazioni e per l'autorevolezza della sua storia. Per questo, assieme ad altri monumenti del centro storico fiorentino, è stata riconosciuta patrimonio dell'umanità dall'Unesco, nel 1982. Si tratta della **quinta chiesa d'Europa per grandezza**, dopo San Pietro a Roma, San Paolo a Londra, la Cattedrale di Siviglia e il Duomo di Milano. Progettata per contenere 30.000 persone, è lunga infatti 153 metri per una larghezza di 38 mentre l'altezza delle volte raggiunge i 45 metri; è larga 90 metri al transetto della crociera e anche il dislivello dal pavimento alla cima della cupola interna è di circa 90 metri. Dentro la navata centrale si potrebbe costruire un edificio di 15 piani, sotto la cupola un grattacielo di 30.

La chiesa attuale non è fedelissima al progetto originario di Arnolfo, che fu ampliato e in parte modificato dall'architetto e scultore Francesco Talenti (1300 ca.-1369) prima e dall'architetto



← **FIG. 6.83**

Cattedrale di Santa Maria del Fiore, 1296-1470. Veduta aerea. Firenze.

Lapo Ghini (XIV secolo) poi. La generale concezione arnolfiana fu tuttavia rispettata. Un affresco della seconda metà del Trecento, **La Chiesa militante** **FIG. 6.84**, ci mostra quale aspetto avrebbe dovuto assumere la nuova cattedrale, così come l'avevano immaginata Arnolfo di Cambio e Francesco Talenti: un corpo longitudinale innestato a un vano ottagonale coperto a cupola. Osserviamo che, nell'affresco, la cupola (certamente pensata in pietra) è priva di **tamburo**, dunque più bassa di quella che poi sarebbe stata realizzata nel XV secolo da **Filippo Brunelleschi**; tuttavia vi riconosciamo senza difficoltà il prototipo della copertura che ancora oggi ammiriamo.

■ **LA PIANTA, LA FACCIATA, L'INTERNO** La pianta **FIG. 6.85** presenta un corpo longitudinale, a tre navate con quattro campate, che si innesta in un ampio vano ottagonale simile, per forma e dimensioni, al vicino Battistero romanico. Tre lati dell'ottagono si aprono in altrettanti nicchioni, coronati a loro volta da cappelle. Questo progetto è frutto di un'acuta riflessione di Arnolfo sull'architettura classica: la forma ottagonale è infatti di origini tardoantiche, mentre il tema dell'innesto di un corpo longitudinale con uno centrato richiama il Pantheon di Roma.

Un disegno cinquecentesco, conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, ci mostra

l'aspetto della **facciata originaria** **FIG. 6.86**, forse progettata e iniziata dallo stesso Arnolfo, poi distrutta nel Rinascimento con l'idea di ricostruirla secondo il gusto del tempo. I tre portali principali del Duomo erano preceduti da protiri archiacuti; i contrafforti, scavati da edicole, erano stati trasformati in tabernacoli per le statue; grandi nic-



LE PAROLE

tamburo

Il tamburo è una struttura circolare o poligonale che sostiene una cupola. Talvolta può identificarsi con l'edificio stesso, ma, di norma, è quell'elemento architettonico di raccordo, posto tra un edificio e la sua cupola in modo da alzare la base di imposta (ossia il piano murario sopra il quale si inizia a edificare una struttura). La presenza del tamburo rende la cupola più alta, e quindi più maestosa, e consente di aprire un certo numero di finestre, che aumentano l'illuminazione della costruzione.



← **FIG. 6.86**

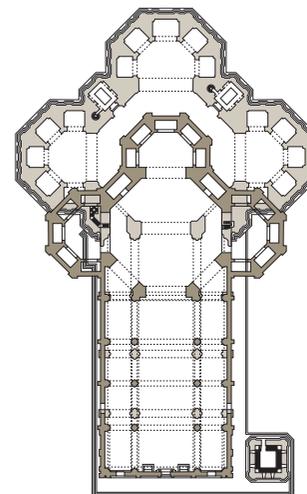
Bernardino Poccetti, Disegno della facciata originaria di Santa Maria del Fiore di Arnolfo di Cambio, 1587. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

← **FIG. 6.84**

Andrea Bonaiuti, *La Chiesa militante*, 1366-68, particolare. Affresco. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli.

↓ **FIG. 6.85**

Cattedrale di Santa Maria del Fiore, pianta del progetto di Arnolfo di Cambio (scuro) e della chiesa attuale (chiaro).





chie a tutto sesto svuotavano le pareti. All'articolazione delle masse, Arnolfo preferì chiaramente la scansione ritmica dei vuoti, colmati dai volumi delle figure scolpite.

Ampio e grandioso appare l'interno **FIG. 6.87**, grazie alle crociere ogivali sostenute da possenti pilastri compositi. La massiva sobrietà delle strutture disadorne richiama certamente la tradizione romanica; tuttavia, è senza dubbio gotico il gioco dei pilastri collegati dagli archi a sesto acuto; allo stesso modo, sono gotiche le cappelle a raggiera e le alte finestre a bifora.

■ **IL CAMPANILE DI GIOTTO** Nel 1334 iniziarono i lavori per il **campanile** **FIG. 6.88**. Della progettazione di questa magnifica torre fu incaricato un pittore, **Giotto** [5 p. 249]. L'artista, considerato *expertus et famosus*, fu anche nominato architetto e responsabile della fabbrica del Duomo: era la prima volta nella storia che venivano affidate a un pittore responsabilità di cantiere così impor-

tanti. La torre, separata dal corpo della chiesa, è a pianta quadrata e presenta una struttura compatta, rinforzata agli angoli da robusti contrafforti a sezione ottagonale. La sua costruzione, che alla morte di Giotto era giunta alla prima cornice, fu portata avanti da **Andrea Pisano** [3.8 p. 221] e terminata nel 1357 da Francesco Talenti e Neri di Fioravante. All'esterno, sia la cattedrale sia il campanile presentano un rivestimento in marmi policromi (bianco, verde e rosso), con un disegno più raffinato nella torre (secondo gli intenti di Giotto) e più essenziale nelle pareti del Duomo, a imitazione del motivo a bande che decora il Battistero [2.2 p. 102].

↖ **FIG. 6.87**

Arnolfo di Cambio, Cattedrale di Santa Maria del Fiore. Interno.

↑ **FIG. 6.88**

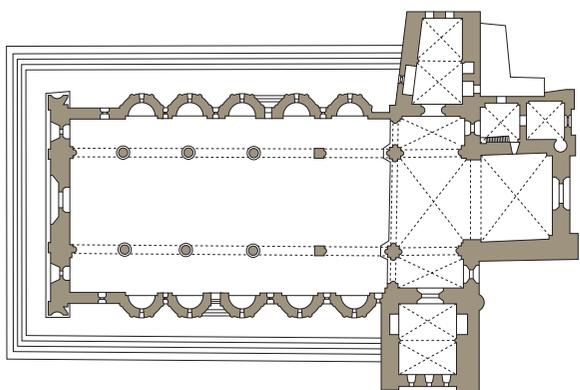
Giotto, Campanile della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, 1334-57.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Quali elementi del progetto di Arnolfo per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze evidenziano una sua riflessione sul modello architettonico classico? **2** Quali sono, invece, le parti più propriamente "gotiche" di questa chiesa? **3** Come si presentava la facciata arnolfiana prima della sua distruzione?

2.5. I grandi cantieri gotici in Italia

■ **IL DUOMO DI ORVIETO** La costruzione del **Duomo di Orvieto** **FIG. 6.89** è legata a uno dei miracoli più suggestivi della tradizione religiosa italiana: quello dell'ostia che nel 1263, nella vicina cittadina di Bolsena, stillò sangue macchiando il **corporale** dell'altare. La nuova chiesa di Orvieto fu progettata proprio per custodire degnamente le reliquie (l'ostia e il corporale macchiati di sangue) di quel prodigioso accadimento. **Lorenzo Maitani** [▶ 3.10 p. 224], artista toscano di profonda sensibilità, fu nominato capomastro del cantiere nel 1310; è suo il progetto della **facciata** **FIG. 6.90**, elaborato secondo un modello nuovo e originale rispetto ai tipi italiani ed europei. Tutto il prospetto è concepito come **un grande e pregiato reliquiario**. La parte inferiore della facciata presenta tre portali: quello centrale è a tutto sesto, i laterali a sesto acuto; tutti sono sormontati da **ghimberghe** triangolari. Una loggia ad archetti su colonnine funge da cornice orizzontale e divide questo livello da quello superiore, dominato dal grande **rosone** **FIG. 6.91** del pittore e scultore **Andrea Orcagna** (1310-1368). Inscritto in un quadrato e circondato su tre lati da una cornice a nicchie con statue, questo meraviglioso rosone è il centro focale e concettuale dell'opera. Dal volto del Cristo si irradiano colonnine e cerchi concentrici di archetti: l'opera rappresenta infatti il Cristo-Sole che illumina l'umanità intera con la sua grazia e, nel contempo, il Cristo-Eucarestia che ha salvato gli uomini bagnando la croce con il proprio sangue. Il rosone guida le direttrici orizzontali e verticali di cui la facciata si compone e genera, attraverso queste, l'ordine complessivo dell'intera opera. Quattro pilastri energici e svettan-



↑ **FIG. 6.89**
Duomo di Orvieto. Pianta.



↓ ↑ **FIGG. 6.90-91**
Duomo di Orvieto, XIV sec. Facciata e particolare del rosone di Andrea Orcagna.

LE PAROLE

corporale

Oggetto liturgico utilizzato durante la celebrazione eucaristica. Si tratta di un quadrato di lino inamidato, che si tiene piegato in quattro sopra il calice.

ghimberga e cuspede

La **cuspede** è il coronamento, a forma triangolare, di un edificio, o di una parte di esso. Spesso caratterizzata da un accentuato verticalismo, la **cuspede** si trova a coronamento delle facciate, dei contrafforti, delle guglie e dei campanili delle chiese gotiche e come elemento decorativo dei cibori. Tende a identificarsi con la **ghimberga**, che, tuttavia, è propriamente un frontone molto alto di forma triangolare, anch'esso caratteristico dell'architettura gotica, solitamente posto sopra a un portale di ingresso, a una nicchia o a una finestra.



ti, sostenuti da un alto basamento a bassorilievi e conclusi da pinnacoli, trasformano il prospetto in un **trittico** e riescono a creare un dominante equilibrio attraversando le tre fasce che si distendono in larghezza. Anche il coronamento, a tre **cuspidi** triangolari, non altera l'ordine geometrico ed equilibrato di questo ricchissimo schermo. L'effetto complessivo non è unicamente di tipo architettonico: ogni emergenza plastica si traduce in **prezioso effetto pittorico**. I bassorilievi, gli intagli, i mosaici brillanti (purtroppo in gran parte ricostruiti) conferiscono a quest'opera l'aspetto di un quadro scintillante e colorato.

■ **IL DUOMO DI SIENA** A differenza del Duomo di Orvieto, il **Duomo di Siena** **FIGG. 6.92-95**, dedicato a santa Maria Assunta, presenta forme ancora romaniche. I lavori per la trasformazione di un precedente impianto del XII secolo, in una nuova e più solenne struttura, ebbero inizio nella prima metà del Duecento (intorno al 1238), ma si conclusero soltanto nel Trecento. Si ipotizza che lo scultore **Nicola Pisano** [3.4 p. 212], attivo a Siena

fra il 1245 e il 1268, abbia contribuito alla progettazione di questa chiesa. Nel 1313 fu completato il campanile, alto 77 metri. Nel 1339, il Consiglio Generale della Campana deliberò che la chiesa, non ancora ultimata, era troppo piccola per una città importante come Siena; si decise dunque di ampliare l'edificio, trasformando la parte già eretta nel transetto di una nuova cattedrale. Il progetto, denominato "duomo nuovo" fu affidato a Lando di Pietro e a Giovanni di Agostino, ma il cedimento del terreno e le difficoltà legate alla peste del 1348 costrinsero il comune a rinunciare all'impresa architettonica del secolo. Nel 1357, il progetto di ampliamento fu definitivamente abbandonato: alcune parti incompiute di questo corpo mutilo restano a testimonianza della smisurata ambizione della città. Non restava che ultimare i lavori del precedente cantiere, il "duomo vecchio": nel 1382 si costruirono le volte della navata centrale e il duomo acquistò l'aspetto che ancora oggi conserva.

La cattedrale è a **pianta cruciforme** **FIG. 6.92** e presenta tre navate coperte da crociere e una cupola

LE PAROLE

trittico

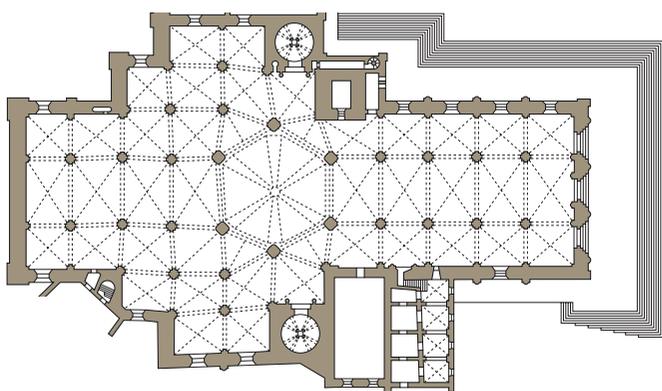
Grande dipinto realizzato su tavola, composto da tre scomparti, talvolta uniti da cerniere che ne consentono la chiusura.

↓ FIG. 6.92

Duomo di Siena. Pianta.

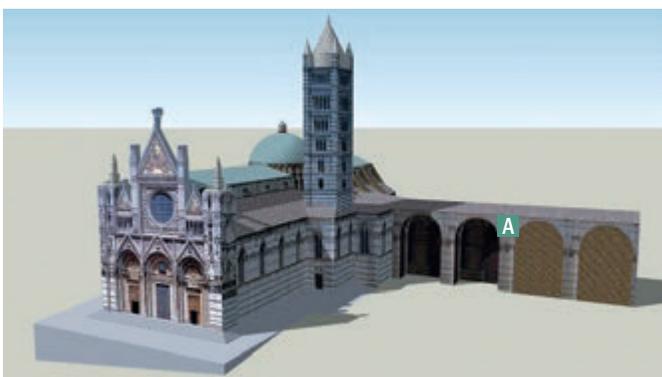
→ FIG. 6.93

Duomo di Siena. Interno.



↓ FIG. 6.94

Duomo di Siena. Modello grafico con quattro campate della navata (A) del Duomo Nuovo mai completato [© Trimble Inc.].



impostata su sei pilastri posti ai vertici di un esagono. All'interno **FIG. 6.93**, l'edificio mostra grandi archi a tutto sesto e soprattutto una pesante decorazione a bande bianche e nere (d'ispirazione pisana) che, attraverso la vibrante e ossessiva alternanza di colore, domina su tutta la struttura e smorza ogni tensione verticale con la forza del suo motivo orizzontale. Splendido è il **pavimento**, a graffito e tarsie marmoree, una delle più vaste e pregiate decorazioni d'Europa. I lavori per la sua realizzazione durarono seicento anni, dal

Trecento all'Ottocento e videro coinvolti artisti di altissimo livello, quasi tutti senesi. Composto da oltre 60 scene **FIG. 6.96**, con soggetti di natura simbolica e teologica o tratti dall'Antico Testamento, fu definito da Vasari il «più bello [...], grande e magnifico pavimento che mai fusse stato fatto». Le immagini più antiche **FIG. 6.97**, quelle risalenti al XIV secolo, furono realizzate su lastre di marmo bianco, con solchi riempiti di stucco nero, o a tarsia. La magnifica **facciata** **FIG. 6.95** fu iniziata secondo



← **FIG. 6.95**

Duomo di Siena, 1238-1382. Facciata.



↑ **FIG. 6.96**

Giovanni Paciarelli, schema del pavimento del Duomo di Siena, 1884.



↑ **FIG. 6.97**

La lupa senese tra i simboli delle città alleate, particolare del pavimento del Duomo di Siena. Originale del 1374 rifatto nel 1864-65.

LE PAROLE

campionesi

Maestranze provenienti dalla diocesi di Como, che nel Medioevo comprendeva l'attuale Canton Ticino svizzero, e in particolare da Campione d'Italia, sul Lago di Lugano, da cui il nome.

↓ FIG. 6.98

Duomo di Milano, iniziato nel 1386. Facciata.

il progetto di **Giovanni Pisano** [3.4 p. 212]: sotto la direzione di questo celebre scultore-architetto, fra il 1284 e il 1298 fu innalzata la parte inferiore, arricchita da un'ornamentazione scultorea assai movimentata sull'esempio dei modelli francesi, con tre grandi portali a tutto sesto fortemente strombati e sormontati da cuspidi triangolari. Alla morte di Giovanni, sopraggiunta intorno al 1314, il prospetto era ancora incompiuto. Nel 1377, lo scultore Giovanni di Cecco riprese i lavori, ispirandosi apertamente al modello orvietano; il risultato, però, è meno felice, in parte perché si percepisce un innesto un po' forzato della parte nuova alla preesistente realizzata da Pisano e in parte per la maggiore esuberanza dell'ornamentazione plastica, che ne appesantisce le superfici.

■ **IL DUOMO DI MILANO** L'edificio italiano che più si avvicina ai modi dell'architettura d'Olttralpe è il **Duomo di Milano** **FIG. 6.98**. La concezione generale, le straordinarie dimensioni (148 metri per 87) e la ricchezza decorativa di questo edificio vanno ricondotte alla sfrenata ambizione e alle mire espansionistiche di Gian Galeazzo Visconti (1347-1402), duca di Milano dal 1385 al 1402; questi, divenuto genero del re di Francia, voleva per la sua città una basilica capace di gareggiare con le grandi cattedrali europee. La costruzione del Duomo fu avviata nel 1386. Non se ne conosce il progettista ma si sa che diversi architetti tedeschi e francesi e capomastri lombardi **campionesi** furono consultati insieme a esperti italiani (tra cui l'architetto Antonio di



Vincenzo e il matematico Gabriele Stornaloco) per impostarne le forme.

La chiesa è a **pianta cruciforme** [FIG. 6.99](#), a cinque navate, con transetto a tre navate concluso da absidi e volte a crociera costolonate. Un grande tiburio s'innalza dall'incrocio dei bracci. L'alzato, tutto in marmo rosa, è arricchito da una selva di archi rampanti, pinnacoli, guglie e ricami marmorei ed è aperto da finestroni arricchiti da **vetrate** [FIG. 6.100](#), riconosciute come capolavori del Gotico internazionale e del Rinascimento italiano.

Il **carattere marcatamente europeo** del Duomo di Milano si concilia con la tradizione costruttiva lombarda. All'edificio, infatti, manca del tutto l'ostinato verticalismo delle architetture gotiche francesi, inglesi e tedesche, cui oppone forme più

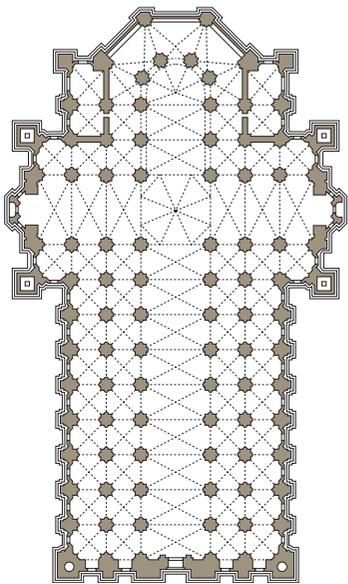
equilibrate, navate la cui altezza si eleva gradualmente dai lati verso il centro e un prospetto che termina a triangolo ottuso, come nella Basilica di Sant'Ambrogio. Il completamento del Duomo richiese molti secoli. La facciata, per esempio, fu demolita e riedificata in più fasi; quella attuale è per gran parte ottocentesca, in stile neogotico [[AIO](#) p. 202].

↳ **FIG. 6.100**

Duomo di Milano. Veduta esterna dell'abside.

GUIDA ALLO STUDIO

1_Quale modello originale di facciata gotica presenta il Duomo di Orvieto? 2_Qual è la storia del Duomo di Siena? 3_Quali analogie e quali differenze presentano le facciate del Duomo di Orvieto e del Duomo di Siena? 4_Perché il Duomo di Milano è considerato l'unico esempio italiano di chiesa gotica rispettosa del modello europeo? 5_In che cosa, tuttavia, esso mantiene caratteri prettamente "italiani"?



↑ **FIG. 6.99**

Duomo di Milano. Pianta.



Un cantiere lungo 600 anni: artisti del Novecento nel Duomo di Milano

Per secoli, il Duomo di Milano ha avuto **un aspetto molto diverso** da quello attuale. I tempi lunghissimi di realizzazione, infatti, hanno fatto sì che il suo compimento si sia realizzato solo in pieno XX secolo: 600 anni di cantiere, tanto che i milanesi sono ancora soliti dire “lungo come la fabbrica del Duomo”, facendo riferimento a qualcosa di interminabile. Fu **la facciata** [FIG. 6.101](#), in particolare, a costituire, per secoli, il problema irrisolto della costruzione: destino, questo, condiviso con altri capolavori del Gotico italiano, come il Duomo di Firenze, la chiesa di Santa Croce, sempre a Firenze (le cui facciate sono ottocentesche), il San Petronio a Bologna (la cui facciata è rimasta incompiuta), solo per indicare alcuni esempi.

In verità, già dal Cinquecento vari architetti si avvicendarono nel progettare possibili facciate per il duomo milanese, e qualcuno riuscì anche ad avviare dei

lavori, ma senza che fossero mai portati a compimento. Solo nel corso del XIX secolo, grazie a un progetto di **Giuseppe Zanoia** (1752-1817), il Duomo ebbe alla fine la sua tanto sospirata facciata. Il progetto, neogotico, include quanto nei secoli prima era già stato realizzato: quindi, i cinque portali e parte delle finestre soprastanti, con il coronamento a timpano spezzato, che risalgono alla prima metà del Seicento; i basamenti dei contrafforti centrali, che sono decorati da rilievi seicenteschi, e i rilievi sui basamenti dei contrafforti laterali, che risalgono al XVIII-XIX secolo. Sono invece ottocenteschi i tre finestroni neogotici e le statue di *Apostoli e Profeti* sulle mensole.

Una curiosità: una scultura che si trova sulla balaustra del finestrone centrale, la **Legge Nuova** [FIG. 6.102](#) di **Camillo Pacetti** (1758-1826), realizzata nel 1810, avrebbe ispirato la famosissima *Statua della Libertà*, a New York.



↑ [FIG. 6.102](#)

Camillo Pacetti, *Legge Nuova*, 1810. Duomo di Milano, facciata.

Il **contributo novecentesco** al compimento di questa grandiosa architettura, che è simbolo di Milano e dell'intero Gotico italiano, sono **le grandi porte bronzee**. La *Porta Maggiore* illustra il tema delle *Gioie e dolori della Vergine* e venne realizzata nel 1906-8 da **Lodovico Pogliaghi** (1857-1950) [FIGG. 6.103-104](#). I preziosi grafismi, la prevalenza della linea, l'eleganza delle figure mostrano che l'artista volle omaggiare, per un senso di continuità stilistica, le forme aggraziate della scultura tardogotica.

La **prima porta a sinistra** [FIG. 6.105](#), opera di **Arrigo Minervi** (1881-1960), grande amico e artista prediletto del poeta Gabriele D'Annunzio, illustra *L'Editto di Costantino* e fu messa in opera nel 1948, dopo 10 anni di lavoro; in questo caso, la compattezza delle figure, l'asciutta essenzialità delle scene, il rigore formale delle composizioni richiamano la formazione classicistica e neorinascimentale dello scultore, che si era distinto, nel corso degli anni Venti e Trenta, per il suo stile marcatamente simbolista e idealizzante.

La **seconda porta a sinistra** [FIG. 6.106](#), con *Storie della vita di sant'Ambrogio* (1950), è invece di **Giannino Castiglione** (1884-1971); la seconda a destra, eseguita da

↓ [FIG. 6.101](#)

Una rappresentazione del Duomo di Milano alla fine del XVIII sec.





← ↑ FIGG. 6.103-104

Lodovico Pogliaghi, Porta Maggiore del Duomo di Milano, 1906-8. Bronzo. Intero e particolare con la Crocifissione.

→ FIG. 6.105

Arrigo Minervi, *L'Editto di Costantino*, 1938-48. Bronzo. Porta del Duomo di Milano.



↓ FIG. 6.106

Giannino Castiglione, *Storie della vita di sant'Ambrogio*, 1950. Bronzo. Porta del Duomo di Milano.

↓ FIG. 6.107

Luciano Minguzzi, bozzetto per la V porta del Duomo di Milano, 1951. Bronzo, 172 x 86 cm.



Franco Lombardi (1891-1943), narra le *Vicende della chiesa milanese del Medioevo*. **L'ultima porta** FIGG. 6.107-108, e più recente (1965), è quella di **Luciano Minguzzi** (1911-2004) che ricorda le *Origini del Duomo*. Con il suo stile asciutto, sintetico ed essenziale, le sue figure scarnificate e quasi macilente, Minguzzi trasporta la fabbrica del Duomo nella contemporaneità, in una sorta di ponte ideale che unisce in un solo ininterrotto lavoro **oltre sei secoli di storia**. Nel 1970, Minguzzi ricevette anche l'incarico di realizzare la *Porta del bene e del male* della Basilica di San Pietro a Roma.

↓ FIG. 6.108

Luciano Minguzzi, Formella con *Episodi della storia del Duomo*. Bozzetto preparatorio per la V porta del Duomo di Milano, 1951. Bronzo, 34 x 21 x 4. Milano, Chiostri di Sant'Eustorgio.



■ VERSO LE COMPETENZE

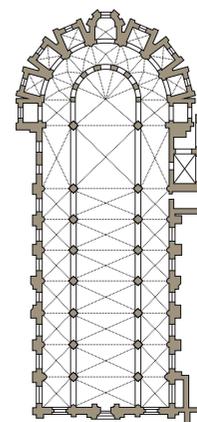
1 Completa il brano con le parole scelte dall'elenco (attenzione agli intrusi). Poi rileggi il brano e completa la tabella spuntando le caratteristiche corrette.

minima ■ torri ■ poco ■ dipinte ■ campanarie ■ molto ■ opportuna ■ non ■ semplicissime ■ unitari ■ cistercensi ■ francescani ■ spesso ■ ordini mendicanti ■ rarissime ■ finestre ■ poveri ■ di avvistamento ■ Francia ■ Italia ■ murarie ■ slancio ■ preziosi

Le chiese degli presentano spazi, facilmente percepibili; sono dotate di superfici piane e compatte e membrature plasticamente articolate e con colori chiari; il loro verticale viene contenuto ed equilibrato da una larghezza delle navate. Di norma, le chiese dei e dei domenicani sono coperte da volte in pietra. Prevengono le chiese con tetti di legno e prive di, dette per questo "chiese-fienile". La concezione architettonica dei cistercensi aveva bandito dalle chiese decorazioni e materiali, sculture e vetrate colorate, affreschi e torri Anche i complessi monastici cistercensi nati in presentano queste caratteristiche semplici e regolari.

spazi	<input type="checkbox"/> complessi e articolati <input type="checkbox"/> semplici e facilmente leggibili
muri	<input type="checkbox"/> piani e compatti <input type="checkbox"/> articolati e "leggeri"
colori delle pareti	<input type="checkbox"/> scuri <input type="checkbox"/> chiari
slancio verticale	<input type="checkbox"/> esagerato ed esaltato da numerosi elementi architettonici <input type="checkbox"/> contenuto ed equilibrato
navate	<input type="checkbox"/> ampie e larghe <input type="checkbox"/> strette e articolate
coperture	<input type="checkbox"/> volte in pietra <input type="checkbox"/> coperture di legno
decorazioni (vetrate, affreschi, uso di materiale prezioso)	<input type="checkbox"/> prevalentemente assenti <input type="checkbox"/> ricche ed abbondanti

2 Ecco tre immagini relative alla Chiesa di San Francesco a Bologna (non trattata nel capitolo). La prima rappresenta l'interno della chiesa, la seconda una veduta esterna della zona absidale, la terza è la pianta. Sapresti indicare per ciascuna immagine un elemento gotico evidente? Osservando in particolare modo l'immagine dell'interno, sapresti indicare una caratteristica che la pone tra le chiese degli ordini mendicanti?



.....

.....

.....

LA SCULTURA GOTICA

3



1 Nella scultura tardo-romanica, i grandi misteri della religione lasciano il posto a un nuovo sentimento della vita, a un omaggio sincero a ciò che opera sulla terra.

2 L'iconografia della scultura gotica approfondisce, oltre i tradizionali soggetti di fede, tutti gli aspetti della vita e illustra le occupazioni dei mesi e dei mestieri.

3 Il fenomeno più interessante dell'intera arte gotica è la costante ricerca di naturalismo. Le figure non raggiungono quasi mai la scioltezza di quelle antiche ma si coglie, fra arte e realtà, una corrispondenza che non si riscontra nell'epoca precedente.

4 La scultura di Nicola Pisano mostra una meditazione nei confronti dell'antico e l'assimilazione dei suoi valori fondamentali.

5 Le figure di Nicola sono monumentali e vantano una fisicità sicura e vigorosa.

6 La scultura di Giovanni Pisano è caratterizzata da uno stile drammatico e un plasticismo intenso e risente dell'influenza del linguaggio gotico francese. Le sue immagini esprimono una riflessione amara sulla vita dell'uomo.

3.1. La scultura gotica in Europa

■ **DAL ROMANICO AL GOTICO** La scultura romanica non affrontò solamente soggetti sacri, ma lasciò spazio, in non poche circostanze, alla trattazione di **temi laici e profani**. In particolare, sviluppò un affascinante **repertorio iconografico relativo ai lavori agricoli, legati ai cicli stagionali** (i cosiddetti *Cicli dei Mesi*) e più in generale ai mestieri artigiani. Attraverso queste opere, si volle attribuire al lavoro un significato nobilitante e salvifico, assecondando con questo una nuova dottrina teologica che lo riscattava dalla sua antica condizione di maledizione divina. Gli scultori dedicarono molta attenzione alla descrizione dei particolari, come gli utensili, le piante e i frutti, con un gusto naturalistico del tutto nuovo. Basti ricordare, nel Duomo di Piacenza, il *Ciclo dei Mestieri* che decora i piloni interni e, nella Chiesa di San Martino a Lucca, le raffigurazioni dei *Mesi* sulla parete di fondo del portico; e, ancora, il bellissimo ***Ciclo dei Mesi e delle Stagioni*** scolpito da Benedetto Antelami per il Battistero di Parma **FIG. 6.109**.

Il Gotico, che fece seguito al Romanico, assecondò e incrementò questo ritorno dell'arte alla **riflessione sulla realtà umana** **FIG. 6.110**. Nella scultura gotica, infatti, i grandi misteri, i segreti inquietanti, le gravi minacce della religione lasciarono progressivamente il posto a un nuovo sentimento della vita, a un omaggio sincero a ciò che opera sulla terra. Questa **consapevole attenzione rivolta alla natura e all'uomo**, in una ritrovata visione della realtà riportò, dopo secoli, la **figura umana al centro dell'interesse dell'artista**.

■ **IL NATURALISMO GOTICO** In quest'ottica, una costante e per certi versi appassionata **ricerca di naturalismo** **FIG. 6.111** si presenta come il fenomeno più interessante dell'intera arte gotica. Non si può parlare in alcun caso di realismo, perché le immagini sono sempre un po' stereotipate e convenzionali e seguono formule ripetute; le figure non raggiungono quasi mai la scioltezza di quelle antiche, i panneggi dei loro abiti si risolvono in facili grafismi. Ma l'apertura alla natura e la coscienza della dignità umana appaiono conquistate in modo definitivo; fra arte e realtà si coglie un'ampia e tenace corrispondenza, che mancava nell'epoca precedente. Possiamo ben dire che, tra il XII e il XIII secolo, l'arte europea mostrò la crescente volontà di superare, senza tuttavia rinne-



↖ **FIG. 6.109**

Benedetto Antelami, *Settembre*, 1196-1216. Marmo. Parma, Battistero.

↑ **FIG. 6.110**

Giugno, dal *Ciclo dei Mesi*, metà del XIII sec. Venezia, Basilica di San Marco, Portale Maggiore.

↓ **FIG. 6.111**

Annunciazione, particolare dell'Angelo annunciante, 1255. Dal Portale centrale della Cattedrale di Reims.



garla, l'oramai consolidata consuetudine a rappresentare la realtà in maniera simbolica e astratta. Questa nuova forma artistica rinnovava la tradizione; mutava la direzione dell'indagine, mai interrotta, sul misterioso rapporto che lega umano e divino. È bene, infatti, chiarire subito che questo ritrovato naturalismo non contraddiceva lo scopo di tutta l'arte medievale. Se la diffidenza verso la realtà materiale veniva superata, se si comprendeva che la vita terrena poteva essere anche amata (e pertanto rappresentata), ciò accadeva nel coerente percorso di una ricerca di verità, che non intendeva prescindere dalla dimensione religiosa. Nell'arte bizantina si cercava Dio oltre il limite dei sensi, oltre il valore dell'esistenza su questa terra; con l'arte gotica si scopre che Dio può essere cercato anche nel mondo, perché Dio ha il volto dell'uomo. La realtà è dunque portatrice di un significato trascendente: anzi, è strumento di rivelazione, non meno che le Sacre Scritture.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Che cosa rappresentano i Cicli dei Mesi e dei Mestieri? **2** Qual era la loro funzione? **3** Perché si parla di ritorno al naturalismo con l'avvento del Gotico?

3.2. La scultura gotica in Francia

■ **I GRANDI PORTALI FRANCESI** Come l'architettura, la scultura gotica francese non nacque da una frattura con il mondo romanico ma si presentò come la naturale prosecuzione dell'arte grandiosa delle cattedrali. Medesimi gli intenti, medesimi i temi; vi ritroviamo il senso del volume, l'aspirazione monumentale, la glorificazione di Dio. Gli scultori gotici francesi continuarono dunque il processo artistico iniziato due secoli prima, arricchendolo di nuovi e significativi sviluppi. Palcoscenici privilegiati della scultura furono ancora le facciate delle cattedrali, con i loro ampi portali, gli strombi, gli archivolti, capaci di ospitare figure monumentali di santi, vescovi e re ma anche, sempre più frequentemente, di persone comuni. La grande differenza tra scultura romanica e scultura gotica sta nel linguaggio con cui gli artisti decisero di affrontare questi temi. Gli scultori gotici iniziarono, infatti, a studiare le proporzioni del corpo umano, i suoi movimenti, cercarono di riscoprire i segreti per rappresentare muscoli e giunture in modo credibile, magari analizzando gli esempi antichi con spirito nuovo.

■ **LA SCULTURA A CHARTRES** Il **Portale Reale della Cattedrale di Chartres** [FIG. 6.113](#), sfuggito all'incendio che distrusse gran parte della chiesa nel 1194, è il più antico fra quelli pervenutici. Capolavoro della tarda scultura romanica e insieme punto di partenza per il nuovo stile gotico, esso presenta un complesso programma iconografico destinato a esaltare la gloria di Cristo attraverso i suoi antenati e i suoi seguaci e mostra nelle strombature delle porte le magnifiche statue di Re e Regine d'Israele, poggianti su capitelli che illustrano scene bibliche ed episodi della vita di Gesù.

Ancora a **Chartres**, la strombatura di un **portale del transetto** (completato una ventina d'anni dopo il **Portale Reale**) ospita una **Visitazione** [FIG. 6.112](#), realizzata intorno al 1220. Le sculture di questo gruppo celebrano la nuova affermazione della statuaria a tutto tondo: la Vergine e santa Elisabetta, molto accostate, sembrano colte in un momento di dialogo intimo e privato, accompagnato da gesti che, purtroppo, la perdita delle mani rende meno eloquenti. I panneggi dalle pieghe minute accentuano l'eleganza delle due figure.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Quali sculture ospita il **Portale Reale** di Chartres? 2_ Quali sono le novità formali presenti nella **Visitazione** di Chartres?

→ [FIG. 6.112](#)

Visitazione, 1220 ca. Pietra. Chartres (Francia), Cattedrale di Notre-Dame.



↓ [FIG. 6.113](#)

Portale Reale, 1145-55. Pietra. Chartres (Francia), Cattedrale di Notre-Dame.



Annunciazione e Visitazione di Reims

Sulla facciata della Cattedrale di Reims (XIII-XV secolo), costruita a partire dal 1211 e intitolata alla Madonna (*Notre-Dame*), sul lato destro del portale centrale, detto **Portale della Vergine**, si trovano due gruppi scultorei rappresentanti una **Annunciazione** e una **Visitazione** **FIG. 6.114**. Il secondo, più antico, fu scolpito intorno al 1230 e vi fu collocato solo dopo il 1250. È opera di un gran-

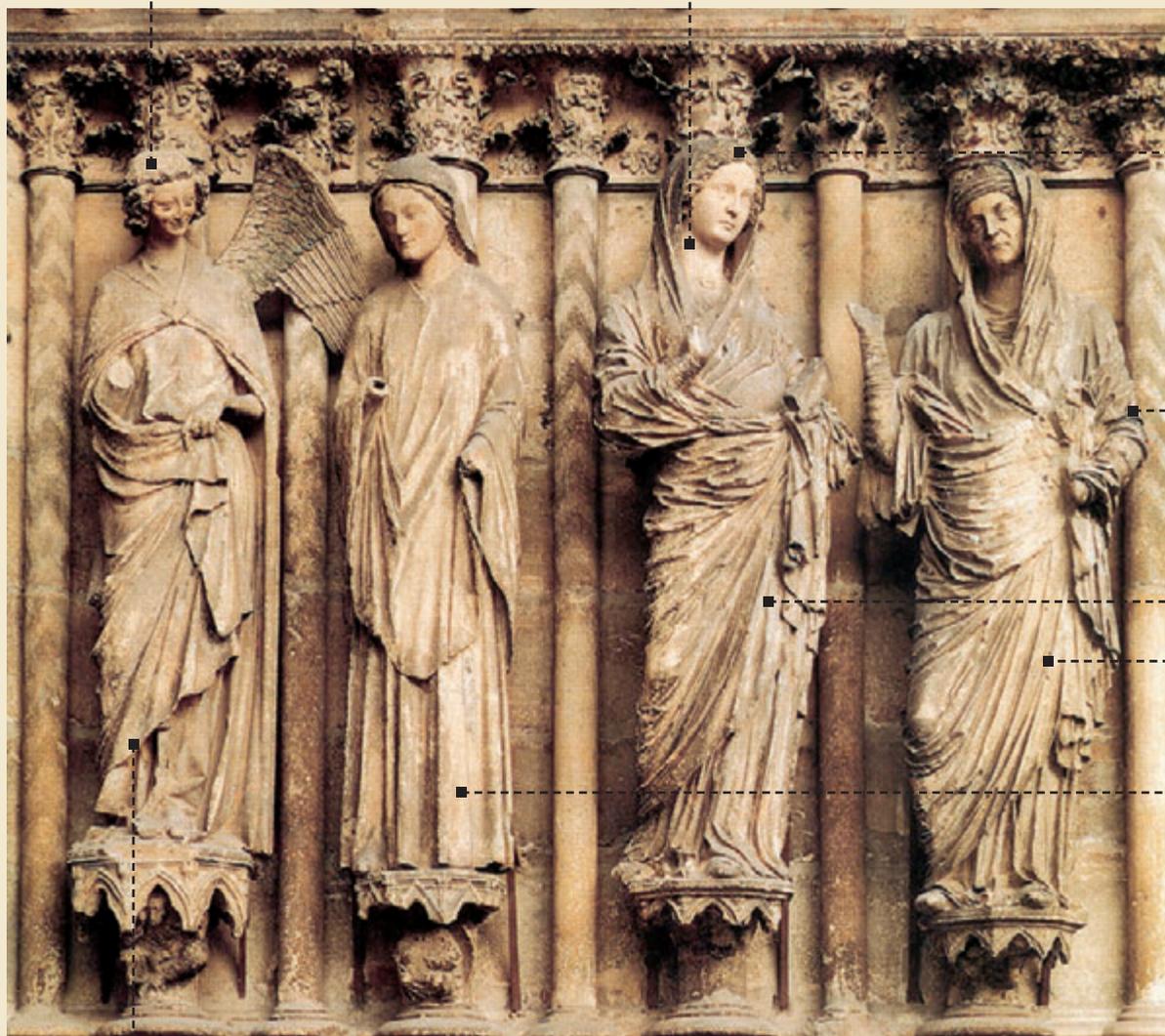
de artista rimasto purtroppo anonimo e chiamato Maestro della Visitazione. Il gruppo dell'*Annunciazione* fu invece eseguito da due botteghe diverse e in tempi differenti: la *Vergine* venne infatti scolpita intorno al 1245, una decina d'anni prima dell'*Angelo annunciante*, inizialmente collocato accanto a una statua di *San Dionigi* e in seguito spostato per affiancare Maria.

FIG. 6.114

Annunciazione e Visitazione, 1245-55 e 1230-33. Pietra. Reims (Francia), Cattedrale di Notre-Dame, Portale centrale o "della Vergine".

Gabriele è mostrato come un giovane gentiluomo che sorride a una Vergine schiva. Il suo sorriso viene riconosciuto come il "sorriso di Reims".

La composta flessione del collo, delle braccia e delle gambe, il dialogo silenzioso delle mani, gli sguardi severi conferiscono alle figure di Maria e di Elisabetta una monumentalità ancora sconosciuta per quell'epoca.



I dettagli delle figure, come i capelli della Vergine e i panneggi, sono particolarmente curati.

Le pose rendono le due figure del tutto indipendenti dalla retrostante architettura.

Le figure di Maria e santa Elisabetta colpiscono per la sicura corporeità e per i volti pieni e caratterizzati.

La Madonna segue uno stile piuttosto tradizionale.

L'Angelo annunciante costituisce, in tal senso, un esempio autorevole del naturalismo gotico.

3.3. La scultura gotica in Germania

■ **LE SCULTURE DI BAMBERGA** La scultura del Gotico tedesco si evolve lungo un periodo che ha inizio nel Duecento per protrarsi fino al Cinquecento inoltrato. Gli scultori tedeschi che operarono nelle più grandi cattedrali del paese, come quelle di Bamberg, Meissen, Magonza, Magdeburgo, Münster, si erano formati nei cantieri di Francia, soprattutto a Reims. Tuttavia, le loro opere presentano accenti molto originali rispetto ai modelli francesi, comunicando **un'eccezionale forza plastica e un'intensa drammaticità**. La scultura tedesca mostra, generalmente, un certo compiacimento per l'**enfasi teatralizzante e l'esasperazione patetica**, come se la volontà espressiva non potesse separarsi dall'eccessiva gestualità. La **Cattedrale di Bamberg** ospita importanti capolavori scultorei; nel *Portale del Principe* si ammira un **Giudizio Universale** [FIG. 6.115](#) dalle figure vivacemente espressive. Tale espressività è resa attraverso **soluzioni stilistiche un po' convenzionali**: il sorriso degli eletti appare infatti beffardo, il pianto disperato dei dannati grottesco.

■ **LE PIETÀ TEDESCHE** Tra le sculture gotiche tedesche, dobbiamo ricordare alcune opere, dal

tono decisamente popolare, che illustrano temi tratti dalla Passione di Cristo, in particolare la Crocifissione e la **Pietà**. Quello della Pietà è un tema non citato dai Vangeli ma che interpreta un momento caro alla tradizione devozionale. Raffigura il lamento funebre della Vergine che tiene sulle ginocchia il corpo morto del Figlio appena depresso dalla croce. Le Pietà gotiche tedesche sono in genere piccole sculture lignee, realizzate per destare la commozione dei fedeli; i loro caratteri più fortemente drammatici sono accentuati e amplificati in modo persino ingenuo.

Nella **Pietà Roettgen di Bonn** [FIG. 6.116](#), che risale all'incirca al 1300 ed è uno degli esempi più antichi di questo tipo iconografico, Cristo è ridotto a una larva, la testa enorme crolla da una parte, la bocca sembra aver congelato l'ultimo gemito, le ferite sono oscure cavità da cui il sangue sgorga a fiotti. Il volto della Madre è come paralizzato in una grottesca maschera tragica. La curva della bocca, le sopracciglia unite, lo sguardo vitreo, compongono una efficace immagine astratta del dolore.

GUIDA ALLO STUDIO

1. Quali sono le caratteristiche generali della scultura gotica tedesca? 2. Che cosa rappresentano le Pietà?



↑ **FIG. 6.116**

Pietà Roettgen, 1300 ca. Legno dipinto, altezza 90 cm. Bonn (Germania), Landesmuseum.

↓ **FIG. 6.115**

Giudizio Universale, 1220-37. Pietra. Cattedrale di Bamberg (Germania), timpano del *Portale del Principe*.



Un fascino che il tempo non ha corrotto. Uta di Naumburg è sempre “la più bella del reame”

Intorno alla **metà del XIII secolo** (1260 circa), all'interno della **Cattedrale di Naumburg**, nelle cappelle absidali del coro, furono collocate alcune statue. Si trattava dei dodici fondatori e dei benefattori di questa chiesa, morti due secoli prima. Quattro sculture, in particolare, entrarono da subito nel cuore della gente. Esse rappresentano due fratelli ritratti con le rispettive mogli: **Hermann e Regelin-dis** [► p. 156] ed **Ekkehard e Uta** **FIG. 6.117**. La loro fama è cresciuta a tal punto da farne, nel tempo, i **simboli della tipica coppia tedesca**. I loro anonimi autori, che ovviamente mai videro i ritratti di queste persone, non vollero idealizzare le coppie ma, al contrario, scelsero di caratterizzarle, nei volti, nell'espressione e negli atteggiamenti. Per esempio, Ekkehard, pingue, serio e sicuro di sé, impugna con fermezza la spada, mentre **Uta** **FIG. 6.118**, la sua compagna fiera e regale, tiene con le belle mani sottili due lembi della veste, portandone uno al volto in un gesto di aristocratica ritrosia. Proprio lei divenne la più famosa del gruppo: la bella e altera Uta degli Askani di Ballenstedt, regina, moglie senza figli, sfuggita al rogo dopo aver subito un processo per stregoneria. In età romantica, fu acclamata come **simbolo di bellezza germanica e icona di virtù femminili**. Nel Novecento, sotto il nazismo, questa antica nobildonna divenne perfino il prototipo della donna ariana. Ancora in tempi più moderni, per esempio nel secondo dopoguerra, è stata celebrata come una vera regina contemporanea e riprodotta nei **francobolli tedeschi** **FIG. 6.119**. Nel 1934, **Walt Disney**, celebratissimo regista di film di animazione, decise di realizzare il suo primo lungometraggio, **Biancaneve**, tratto dalla favola dei fratelli Grimm. Cercò subito di dare un volto ai suoi protagonisti. Per la principessina Biancaneve si ispirò a un noto personaggio dei fumetti americani, Betty Boop. Per



la figura della malvagia regina, un suo disegnatore di origini tedesche suggerì di considerare il volto, il corpo e perfino le vesti della bellissima Uta. Disney partì per vedere la scultura a Naumburg e rimase entusiasta: elesse l'antica sovrana a suo modello e decise di chiamare la **matrigna di Biancaneve** **FIGG. 6.120-121** proprio Grimilde, un nome di chiara sonorità germanica. E per renderla più cattiva la ritoccò, soprattutto nella **linea delle labbra e delle sopracciglia** **FIG. 6.122**, ispirandosi a **Joan Crawford** **FIG. 6.123**, splendida e conturbante attrice americana di quegli anni.

↖ **FIG. 6.117**

Maestro di Naumburg, *Ekkehard e Uta*, 1255-65. Pietra dipinta, altezza 1,8 m. Cattedrale di Naumburg, Germania.

↑ **FIG. 6.118**

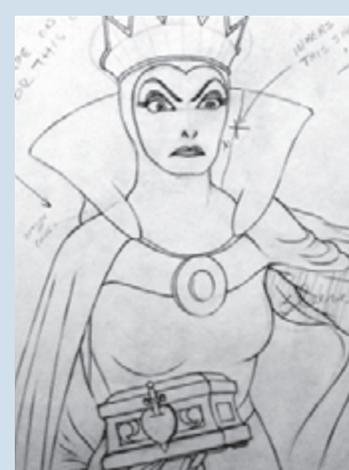
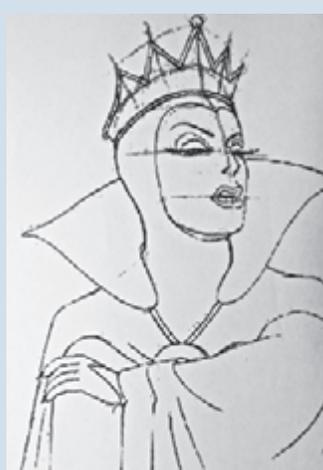
Maestro di Naumburg, *Uta*. Particolare del volto.

↙ **FIG. 6.119**

Francobollo coniato dalla Repubblica Federale tedesca nel 1957.

↓ ↘ **FIGG. 6.120-121**

Walt Disney, *Grimilde*, disegni preparatori per il film di animazione *Biancaneve* (1935).



Una curiosità: uscito nel 1937, *Biancaneve* ebbe un successo planetario ma non fu proiettato in Germania fino al 1950. I nazisti, infatti, non apprezzarono affatto che la nobile Uta fosse stata trasformata da Walt Disney in una strega malvagia: anche se era stata proclamata (prima di Biancaneve) “la più bella del reame”.



↑ FIG. 6.122

Grimilde in un fotogramma del film di animazione *Biancaneve* di Walt Disney (1937).

↓ FIG. 6.123

L'attrice Joan Crawford in un fotogramma del film *Letty Lynton* di Clarence Brown (1932).



Il sistema dell'arte

La scultura in avorio

L'**avorio** è la sostanza di cui sono formate le zanne e i denti di alcuni animali, come l'elefante (africano e indiano), il tricheco, l'ippopotamo e il narvalo. La lavorazione dell'avorio è piuttosto complessa e prevede la tecnica dell'**intaglio**, che si realizza con seghetti, sgorbie, scalpelli, bulini, ceselli, trapani e strumenti abrasivi come lime e raspe; la sua levigatura e lucidatura si ottiene con carte e polveri abrasive. I **bassorilievi** che richiedevano la lavorazione di superfici più o meno ampie prevedevano, ovviamente, la lavorazione per piccole parti da assemblare. La difficoltà nell'uso dell'avorio per la realizzazione di **statuine** è legata soprattutto alla forma curva dell'elemento di partenza (generalmente la zanna di elefante), che ha obbligato gli artisti a elaborare, per i propri soggetti, delle particolari ma eleganti posizioni incurvate (*hanchement*, in francese). Tipiche, in questo senso, le deliziose Madonne gotiche, che si flettono elegantemente all'indietro **FIG. 6.124** o di lato.



→ FIG. 6.124

Giovanni Pisano, *Madonna con Bambino*, 1298-99. Avorio, altezza 53 cm. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

3.4. Nicola e Giovanni Pisano

■ **NICOLA PISANO** Nel corso del XIII secolo, emerse in Italia una matura **meditazione nei confronti dell'antico** e una certa assimilazione dei suoi valori artistici fondamentali; esponente di spicco di questa tendenza fu **Nicola Pisano**, noto anche come Nicola d'Apulia, nato intorno al 1215. La sua biografia, come quella di tutti gli artisti italiani del Duecento e del Trecento, è molto frammentaria e pochissimi sono i documenti che lo riguardano; il problema delle sue origini e della sua formazione resta dunque molto dibattuto. L'artista si formò probabilmente nel Meridione, forse in Puglia, dove potrebbe essere nato (anche se con Apulia, a quei tempi, si intendeva tutta l'Italia del Sud). Una probabile e ragionevole ipotesi vede l'artista trasferirsi in Toscana, dove svolse prevalentemente la sua professione artistica, già prima del 1250. A **Pisa**, egli trovò l'ambiente culturale adatto per completare la sua formazione e consolidare la sua fede classicistica. Già in epoca romanica, la celebrazione dell'antico fu un canale espressivo privilegiato per la cultura pisana. Pisa vantava, infatti, una raccolta di sarcofagi romani, scolpiti a bassorilievo, considerata da tutti gli scultori medievali, incluso Nicola, una preziosa fonte di studio, un repertorio inesauribile di forme, schemi compositivi, pose e gesti. Intorno al 1260, per il **Battistero** cittadino, Nicola eseguì e firmò un grande **Pulpito** marmoreo a pianta esagonale [► **IC** p. 215], considerato **l'emblema del classicismo gotico**. Le composizioni a bassorilievo di questo prezioso **arredo liturgico** sono infatti costruite con grande rigore ed equilibrio, le figure sono eleganti e armoniose.

■ **IL PULPITO DEL DUOMO DI SIENA** Altra importantissima opera di Nicola fu il **Pulpito del Duomo di Siena** **FIG. 6.125** risalente agli anni 1265-69 e realizzato in collaborazione **con il figlio Giovanni**, anch'egli scultore, e **Arnolfo di Cambio** [► **3.7** p. 219], scultore e architetto e loro collaboratore (i documenti parlano anche di altri due allievi di Nicola, cioè Donato e Lapo di Ricevuto). Il pulpito senese, avendo pianta ottagonale, presenta sette lastre decorate a bassorilievi, con le scene della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi*, della *Presentazione al Tempio*, della *Strage degli Innocenti* (attribuita a Giovanni), della



↑ **FIG. 6.125**
Nicola Pisano, *Pulpito*, 1265-69. Marmo, altezza 4,6 m. Siena, Duomo.

LE PAROLE

arredo liturgico
Costituiscono l'arredo liturgico di una chiesa tutti quegli elementi, solitamente in pietra, che sono utili o necessari allo svolgimento delle cerimonie. Tra questi, i principali sono gli altari, i pulpiti e gli amboni, che sono fissi, assieme ai seggi per il clero e alle recinzioni. Fanno parte dell'arredo liturgico anche alcuni oggetti, tra cui i libri delle Scritture, i calici, i candelabri e i paramenti sacerdotali.

Crocifissione (scolpita forse con Arnolfo) e del *Giudizio Universale* (opera probabile di Giovanni); a quest'ultimo soggetto sono destinate due intere lastre, divise dalla figura del *Cristo giudice*.

In questo pulpito emergono **nuovi traguardi artistici di Nicola Pisano**. L'affollamento dei personaggi, il gioco tormentato dei panneggi, il vibrante chiaroscuro e il fluido pittoricismo riconducono il pulpito senese nell'alveo della scultura gotica europea. Questa variazione di stile è stata generalmente interpretata come il risultato dell'influenza del figlio Giovanni, molto più attento allo sviluppo della cultura d'Oltralpe, il quale si sarebbe dimostrato, alla fine, determinante per lo sviluppo della maturità artistica del padre. È giusto comunque ricordare che a Siena il retaggio classico era assai meno forte che a Pisa, e non si può escludere che siano stati proprio i committenti a richiedere al maestro una rappresentazione più patetica e sovraccarica.

■ **GIOVANNI PISANO** Il figlio e collaboratore di Nicola Pisano, **Giovanni**, fu uno degli scultori italiani di maggior talento. Nacque intorno al 1245 e morì verso il 1314. Iniziò la sua attività lavorando con il padre a Siena, al Pulpito del Duomo, e anche nel 1278 ebbe larga parte nella realizzazione della Fontana Maggiore a Perugia **FIG. 6.5** p. 161. A differenza del padre, più legato alla matrice classica, Giovanni sentì profondamente **l'influenza del linguaggio gotico d'Oltralpe**, soprattutto francese; un linguaggio che forse aveva conosciuto direttamente (in occasione di un viaggio in Francia che potrebbe aver condotto intorno al 1270-75) o solo grazie allo studio di piccole sculture e dittici in avorio importati dall'estero. All'arte misurata di Nicola, egli oppose **uno stile drammatico e un plasticismo intenso**.

Nella sua prima grande realizzazione autonoma, la **facciata (1284-96) del Duomo di Siena** **FIG. 6.95** p. 199, Giovanni ebbe l'occasione di lavorare in autonomia, lontano dal padre e da Arnolfo di Cambio, con cui aveva collaborato fino a quel momento, e di affrontare il mestiere come maestro indipendente. Per questo capolavoro architettonico senese, poi lasciato incompiuto, realizzò numerose statue di profeti, filosofi e sibille. Nel 1298 Giovanni Pisano si recò a Pistoia, dove

gli era stato commissionato un **Pulpito per la Chiesa di Sant'Andrea** **[IC p. 217]**.

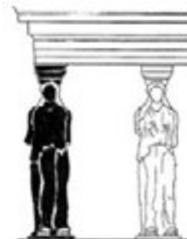
■ **IL PULPITO DEL DUOMO DI PISA** Alla commissione pistoiese seguì quella per il **Pulpito del Duomo di Pisa** **FIG. 6.126**, realizzato da Giovanni tra il 1302 e il 1310. Questo pulpito, il più grandioso e complesso di tutto il Medioevo, è a pianta decagonale, presenta lastre convesse che lo fanno apparire circolare e poggia su colonne, **cariatidi e telamoni**. Le personificazioni delle tre Virtù teologali sostituiscono il sostegno centrale. In quest'opera, Giovanni abbandonò, in parte, la frenesia compositiva del precedente pulpito pistoiese: adottò ritmi più lenti e ripropose, in alcune figure, i modelli antichi. Tuttavia, le reminiscenze classiche non riescono a stemperare l'esuberanza plastica dei rilievi, dettata da una sorta di *horror vacui* ancora tutto medievale, per cui le figure emergono dai fondi delle lastre come lingue di fiamme. Il linguaggio formale non è privo di esasperazioni stilistiche che spingono talvolta alla deformazione e alla sproporzione.

■ **GIOVANNI E NICOLA A CONFRONTO** Per Giovanni Pisano, il ritorno all'antico si tradusse in una ricerca che andò ben oltre l'evocazione dei modelli classici proposta da suo padre. Risulta quanto mai evidente confrontando due opere, con lo stesso soggetto, realizzate da padre e figlio a distanza di oltre trent'anni una dall'altra. Si tratta della **Crocifissione** di Nicola per il **Pulpito del Battistero di Pisa** e della **Crocifissione** di Giovanni per il **Pulpito di Sant'Andrea a Pistoia**.

LE PAROLE

cariatidi e telamoni

La cariatide è una figura femminile scolpita utilizzata come colonna (ma anche lesena). È detta pure canèfora. La figura maschile scolpita con la stessa funzione prende il nome di telamone o atlante.



↙ **FIG. 6.126**

Giovanni Pisano, **Pulpito**, 1302-10. Marmo, altezza 4,61 m. Pisa, Duomo.

↓ **FIG. 6.127**

Nicola Pisano, **Crocifissione**, 1257-60. Particolare del **Pulpito del Battistero di Pisa**. Altezza 85 cm.



Nella **Crocifissione** di Nicola **FIG. 6.127**, Cristo è monumentale e magnifico, e vanta una fisicità sicura e vigorosa. In tal senso, è compiutamente, consapevolmente classicistico. Cogliamo, nella scena, anche una certa accentuazione patetica, per esempio nella flessione un po' esasperata della Vergine svenuta. In questo caso, un moderato superamento dei canoni classici parve necessario a Nicola per colpire emotivamente e turbare il fedele. Di ben altra carica emozionale è invece dotata la prova di **Giovanni**. Nella sua **Crocifissione** **FIG. 6.128**, il corpo del Messia non è semplicemente crocifisso: sembra che il Redentore spalanchi le braccia con tale forza e violenza da aprire in due la folla, come Mosè fece con le acque del Mar Rosso, già prefigurando la drammatica separazione dei giusti dai reprobri nel giudizio finale. Ai piedi e ai lati della croce si consuma la tragedia: a destra gli ebrei franano come massi da un ripido pendio, trascinati dalla loro terribile colpa; a sinistra, la Madre è fulminata dal dolore e crolla all'indietro, afferrata appena in tempo dalle pie donne. Una forma di drammatizzazione efficacissima e, riconosciamolo, estremamente moderna.



■ **LA MADONNA DEGLI SCROVEGNI** Giovanni Pisano fu anche un celebrato scultore di Madonne col Bambino, considerate fra le più raffinate e cortesi dell'arte europea. Tra queste, la deliziosa *Madonna con Bambino* in avorio [► **sda** p. 211], oggi a Pisa. È riconosciuta come suo assoluto capolavoro la **Madonna degli Scrovegni** **FIG. 6.129**, scolpita a Padova nel 1305. La scultura rielabora il motivo iconografico in un nuovo, fortunato soggetto, ricco di ulteriori connotazioni psicologiche: quello della madre che dialoga col figlio. Nella *Madonna degli Scrovegni*, la Vergine scruta inquieta il piccolo Gesù, presagendo forse la sua fine tragica; il bambino, apparentemente ignaro, si dimena appoggiandole una mano sulla spalla. Il silenzioso, intimissimo colloquio fra madre e figlio lascia passare in secondo piano la grazia slanciata della Madonna, incurvata all'indietro per bilanciare il peso del bambino, e il gesto regale della mano che afferra un lembo della veste. Anzi, il disegno prezioso delle pieghe sembra voler guidare lo sguardo del fedele direttamente alla bocca dischiusa di Maria.



← **FIG. 6.128**

Giovanni Pisano, *Crocifissione*, 1298-1301. Particolare del *Pulpito della Chiesa di Sant'Andrea a Pistoia*. Altezza 84 cm.

↖ **FIG. 6.129**

Giovanni Pisano, *Madonna degli Scrovegni*, 1305. Marmo, altezza 1,85 m. Padova, Cappella degli Scrovegni.

GUIDA ALLO STUDIO

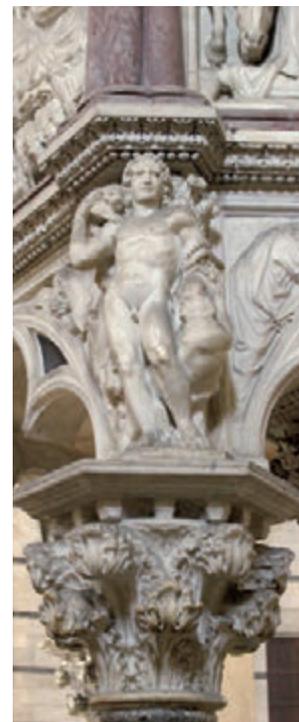
1_Quale fu la probabile formazione di Nicola Pisano? 2_Come si giustifica la sua attenzione per il repertorio classico? 3_Quali sono le novità formali presentate dal *Pulpito del Duomo di Siena*? 4_Chi lavorò al fianco di Nicola Pisano a questo pulpito? 5_Quale novità stilistiche presentano le sculture di Giovanni Pisano? 6_Quale differenze presenta il *Pulpito del Duomo di Pisa* rispetto ai precedenti pulpiti di Nicola e dello stesso Giovanni? 7_Come si presenta la *Madonna degli Scrovegni*?

3.5. Il Pulpito del Battistero di Pisa di Nicola Pisano

■ **UN PREZIOSO ELEMENTO DI ARREDO LITURGICO** Il *Pulpito del Battistero di Pisa* **FIG. 6.130**, firmato da Nicola Pisano e datato al 1260, è il primo di questo genere in Toscana e abbandona il tradizionale schema romanico per trasformarsi in un piccolo ed elegante organismo architettonico autonomo. La struttura, a pianta esagonale (una novità, giacché i pulpiti erano di norma quadrati o rettangolari), è sorretta da colonne corinzie, una centrale e sei laterali, tre delle quali sostenute da leoni. La balaustra è composta da cinque lastre a bassorilievo in marmo bianco di Carrara (un lato è infatti lasciato aperto per accedere al vano rialzato), chiaramente ispirate ai pannelli frontali dei sarcofagi romani, separate da colonnine in granito rosso. I temi illustrati sono tratti dal Nuovo Testamento: la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio*, la *Crocifissione*, il *Giudizio Universale*. Le vele degli archi

ospitano figure di *Profeti* e di *Evangelisti*; sopra i capitelli si trovano le allegorie delle quattro *Virtù cardinali*, *San Giovanni Battista* e l'*Arcangelo Michele*. Queste figure sono quasi a tutto tondo. Sul piano figurativo ebbe non poca incidenza la **reminiscenza classica** della cultura toscana, come attesta l'immagine di Ercole che simboleggia la virtù della *Fortezza* **FIG. 6.131**: si tratta del primo nudo integrale medievale esplicitamente ripreso dall'antichità.

■ **LA NATIVITÀ E L'ADORAZIONE DEI MAGI** La lastra con la *Natività* **FIG. 6.132** contiene sinteticamente altri episodi inerenti alla nascita di Cristo, ossia l'*Annunciazione*, l'*Annuncio ai pastori* e il *Lavaggio del Bambino*. La Vergine, vera protagonista, vi appare tre volte, seduta, in piedi e sdraiata. Nonostante il panneggio spezzato e angoloso, nonostante le proporzioni delle figure, differenziate secondo l'importanza della singola scena, o l'evidente mancanza di unità narrativa, la ricerca dell'artista si indirizza con grande sicurezza verso il recupero della tradizione antica. La Vergine



↑ **FIG. 6.131**

Nicola Pisano, *Fortezza*, particolare del Pulpito del Battistero di Pisa.

← **FIG. 6.130**

Nicola Pisano, *Pulpito*, 1257-60. Marmi policromi, altezza 4,65 m. Pisa, Battistero.

↓ **FIG. 6.132**

Nicola Pisano, *Annunciazione e Natività*. Particolare del Pulpito del Battistero di Pisa. Altezza 85 cm.



richiama con evidenza alcuni modelli antichi, che l'artista ben conosceva: è dunque consapevolmente "classica", sia per la solidità della sua figura sia per la nobiltà dell'atteggiamento. Lo sfondo con gli edifici non ha vere pretese prospettiche; certo allude a uno spazio reale in cui i personaggi si muovono, e anche le minori proporzioni degli angeli in secondo piano vogliono indicare a una maggiore distanza dall'osservatore.

Nell'*Adorazione dei Magi* **FIG. 6.133**, scolpita in un altro pannello del *Pulpito*, la Vergine ricorda la figura mitologica di Fedra **FIG. 6.134**, presente in un sarcofago classico conservato nel Camposanto di Pisa. Maria qui appare persino più plastica, più solida, più nobile e vitale dei suoi modelli antichi.

■ **UNA COMPLESSA ICONOGRAFIA** L'iconografia dell'opera è piuttosto complessa e certo fu concordata con un teologo. Il *Pulpito*, infatti, fornisce una descrizione dell'Universo, interpretato come *Domus Dei* ('casa di Dio'). I leoni rappresentano il mondo terreno, la *Domus Dei inferior* ('casa inferiore di Dio'); le colonne, sette come i sacramenti, simboleggiano la Chiesa

o *Domus Dei exterior* ('casa esteriore'); le *Virtù*, i *Profeti*, gli *Evangelisti*, la cui sapienza aiuta il fedele a intuire l'esistenza di Dio, simboleggiano la *Domus Dei interior* ('casa interiore'), mentre le storie evangeliche scolpite nelle lastre sono la visione della divinità incarnata in Cristo e dunque emblema del Paradiso, la *Domus Dei superior* ('la casa superiore'). Nicola Pisano enfatizzò questi contenuti teologici con il suo linguaggio plastico potente e solenne, attraverso le sue figure equilibrate e composte, prive di quella sottile tensione drammatica che invece è presente nella scultura francese e germanica.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Qual è la complessa iconografia del *Pulpito del Battistero di Pisa*? 2_ Quali sono i temi illustrati dalle sue lastre? 3_ Quali sono gli evidenti riferimenti alla cultura figurativa classica?

↓ FIG. 6.133

Nicola Pisano, *Adorazione dei Magi*. Particolare del *Pulpito del Battistero di Pisa*. Altezza 85 cm.



↑ FIG. 6.134

Fedra, particolare del Sarcofago di Ippolito e Fedra, Il sec. d.C. Pisa, Camposanto monumentale.

3.6. Il Pulpito di Sant'Andrea a Pistoia di Giovanni Pisano

■ UN CAPOLAVORO GOTICO Nel 1298, Giovanni Pisano si recò a Pistoia, dove gli era stato commissionato un **Pulpito per la Chiesa di Sant'Andrea** **FIG. 6.135**. A differenza di quello realizzato circa quarant'anni prima da Nicola a Pisa, il pulpito pistoiese è compiutamente gotico sia per l'ispirazione sia per il linguaggio.

L'impianto esagonale di quest'opera, firmata dall'artista, fu palesemente ispirato da quello del precedente pulpito paterno di Pisa. Anche in questo caso la struttura è sostenuta da sette colonne (sei ai vertici e una centrale), due delle quali sorrette da leoni stilofori e una da un telamone.



zannando un cavallo, l'altro, che in realtà è una leonessa, allatta i suoi cuccioli. Il telamone è **Adamo** **FIG. 6.136**, piegato dal peso della colonna come ogni uomo dal peso dei suoi peccati. La colonna centrale è sostenuta da un gruppo scultoreo che comprende un'aquila, un leone alato e un grifone.

Giovanni volle intraprendere un percorso parallelo e autonomo rispetto a quello classicistico di Nicola: snellì l'architettura, rese più acuti gli archi, lasciò emergere le figure, accentuò le tensioni. La sua **vocazione gotica** trovò respiro soprattutto nelle cinque lastre scolpite, dove l'artista poté liberare la propria ispirazione. I rilievi con la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Strage degli Innocenti*, la *Crocifissione* **FIG. 6.128** p. 214 e il *Giudizio Finale*, separati fra loro da grandi figure angolari a tutto tondo, sono infatti animati da una espressività portentosa, appena addolcita da accenti di struggente malinconia.

Nella lastra con la *Strage degli Innocenti* **FIG. 6.137**, una delle più intense, le madri urlano disperate sui cadaveri dei loro bambini, assassinati dai soldati senza il minimo accenno di compassione: è lo spettacolo incomprensibile di ogni guerra, così

← **FIG. 6.135**

Giovanni Pisano, *Pulpito*, 1298-1301. Marmo, altezza 4,44 m. Pistoia, Chiesa di Sant'Andrea.



↑ **FIG. 6.136**

Giovanni Pisano, *Adamo*, Particolare del *Pulpito* della Chiesa di Sant'Andrea a Pistoia.

↓ **FIG. 6.137**

Giovanni Pisano, *Strage degli Innocenti*, 1298-1301. Particolare del *Pulpito* della Chiesa di Sant'Andrea a Pistoia.



realistico da proiettare quella scena dalla storia alla cronaca.

■ **LA NATIVITÀ** In una sola lastra **FIG. 6.138**, quella della *Natività*, troviamo riuniti **tre episodi** che affrontano il mistero dell'Incarnazione: l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Annuncio ai pastori*. L'angelo, che irrompe per annunciare alla Vergine la prossima maternità, spaventa così tanto la donna che questa, istintivamente, tenta di coprirsi il volto con il manto. Il colloquio tra la futura madre di Dio e il gentile, ma risoluto, messaggero celeste è soprannaturale; la reazione di Maria è tuttavia umanissima. Nessun altro artista gotico fu tanto abile, forse neppure Giotto riuscì mai a raccontare con tale sensibilità un momento così delicato. Subito a destra, ritroviamo la Madonna che, stremata dal parto, si alza appoggiandosi a un gomito per coprire il bambino addormentato. È un gesto di grande tenerezza e di straordinaria spontaneità.

■ **UNA RIFLESSIONE AMARA SULLA VITA** Nicola aveva fatto del pulpito pisano un'opera colta e dottrinarica, l'interpretazione visiva di un

pensiero teologico; Giovanni Pisano, scolpendo i suoi bassorilievi, espresse il proprio sentimento del mondo. Le sue storie sono una riflessione amara, dolorosa, a tratti persino disperata sulla vita dell'uomo. In tal senso, l'opera di Giovanni acquista caratteri di universalità; il dramma che egli racconta è il dramma di tutti: l'ingiustizia, la violenza, l'orrore che impietosamente disegna sono veri, ineluttabili, quindi sempre attuali.

Con grande coerenza, Giovanni Pisano scelse un linguaggio molto lontano da quello classicamente composto del padre, adottando uno stile aspro, duro, violento, che giungeva persino a ignorare le proporzioni, piegate alle esigenze dell'efficacia emotiva. In tutte le scene, composte per direttrici incrociate, cariche di moto, piene di figure concitate, brulicanti di gesti, ogni magnifico particolare racconta da solo di una vita, di un destino **FIG. 6.139**.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Come si esprime, nel *Pulpito di Sant'Andrea a Pistoia*, la vocazione gotica di Giovanni Pisano? **2** Perché, in questo pulpito, l'opera di Giovanni acquista caratteri di universalità?



↑ **FIG. 6.139**

Giovanni Pisano, una Sibilla, particolare del *Pulpito della Chiesa di Sant'Andrea a Pistoria*.



← **FIG. 6.138**

Giovanni Pisano, *Annunciazione, Natività, Annuncio ai pastori*, 1298-1301. Particolare del *Pulpito della Chiesa di Sant'Andrea a Pistoria*. Altezza 84 cm.

3.7. Arnolfo di Cambio

■ **IL RITRATTO DI CARLO I D'ANGIÒ** Arnolfo di Cambio, artefice del rinnovamento architettonico fiorentino del tardo Duecento, fu anche uno dei più importanti scultori italiani del XIII secolo. Della sua vita si sono conservate pochissime notizie. Pare sia nato a Colle Val d'Elsa, a pochi chilometri da Siena, e che fosse figlio di un notaio. La sua data di nascita, tradizionalmente fissata intorno al 1245, è invece puramente ipotetica; risulta certo solo che l'artista era già morto nel 1310. La sua attività artistica si svolge prevalentemente tra la Toscana, l'Umbria e il Lazio. Formatosi nell'ambiente artistico cistercense, divenne poi allievo e collaboratore di Nicola Pisano, con il quale lavorò al *Pulpito del Duomo di Siena*. A partire dal 1277 circa, Arnolfo fu a Roma al seguito del re di Sicilia Carlo I d'Angiò. Risale a quest'anno il ritratto del sovrano seduto, una statua in marmo originariamente dipinta con colori brillanti e impreziosita da dorature, alta circa 160 centimetri. **Carlo I d'Angiò** [FIG. 6.140](#) è raffigurato su un trono pieghevole privo di schienale (detto



← **FIG. 6.140**

Arnolfo di Cambio, *Carlo I d'Angiò*, 1277. Marmo, altezza 160 cm. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori.

→ **FIG. 6.141**

Arnolfo di Cambio, *Ciborio*, 1285. Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura.

LE PAROLE

protome

Elemento decorativo costituito da testa o busto di animale, o di animale con testa umana, largamente utilizzato in architettura, nella scultura monumentale e negli arredi. Dal greco *protome*, 'parte anteriore, busto'.

ciborio

È chiamata ciborio quella particolare struttura architettonica di marmo a forma di baldacchino posta sopra l'altare maggiore di alcune chiese, soprattutto medievali. Normalmente, il ciborio è costituito da quattro colonne o pilastri raccordati da archi che reggono una copertura, che in genere è una piccola volta o una cupoletta. Il ciborio si definisce "devozionale" quando ospita un'immagine sacra, oggetto di devozione popolare.



"faldistorio"), con **protomi** di leone. Indossa una lunga veste e un ampio mantello, un tempo azzurro e decorato con i gigli dorati. Ha sul capo una preziosa corona e nelle mani impugnava i simboli del potere, ossia uno scettro (o, forse, una spada corta) e il globo, oggi perduti. Il suo atteggiamento è di maestosa impassibilità; tuttavia, il volto riproduce fedelmente i tratti somatici del re: infatti Arnolfo fu il primo in Europa a scolpire il ritratto realistico di un personaggio vivente.

■ **DUE CIBORI** Risalgono al periodo romano dell'artista anche due **cibori**, particolari edicole monumentali destinate a coronare gli altari delle basiliche. Il **Ciborio della Basilica di San Paolo fuori le Mura** [FIG. 6.141](#), del 1285, richiama un analogo monumento realizzato circa quindici anni prima nella Sainte-Chapelle di Parigi. La struttura presenta quattro archi acuti trilobati sostenuti da slanciate colonnine in porfido, sormontati da una cornice marcapiano, da cuspidi e agli angoli da pinnacoli. Al centro si eleva una torretta conclusa da un coronamento piramidale. Negli angoli sono inserite le figure degli evangelisti. Il **Ciborio della Basilica di Santa Cecilia in Trastevere**



FIG. 6.142, del 1293, realizzato in marmi policromi, si presenta meno slanciato del precedente: gli archi trilobati hanno infatti una luce più ampia a parità di altezza. I quattro pinnacoli degli angoli, inoltre, sono ruotati di 45 gradi.

■ **LE SCULTURE PER IL DUOMO FIORENTINO** Nel 1296, Arnolfo iniziò i lavori per il **Duomo di Firenze** [IC p. 194], del quale curò non solo il **progetto architettonico** ma anche l'intero **apparato decorativo della facciata originaria**. Gli scavi archeologici hanno infatti confermato che la facciata della chiesa fu iniziata subito, contrariamente a quanto si era soliti fare nei cantieri medievali. Arnolfo concepì una grandiosa decorazione statuaria per le grandi lunette che sovrastavano le entrate, dedicandola a Maria. Questo ciclo maria-

no prevedeva la *Nascita della Vergine* nel portale di sinistra, la *Madonna in trono con Bambino* accompagnata da san Zanobi e santa Reparata nel portale centrale (sulla attribuzione di questi santi ad Arnolfo, la critica però non è concorde), e infine la cosiddetta *Dormitio Virginis*, cioè il *Compianto sulla Vergine* nel momento della morte. La *Madonna in trono con Bambino* **FIG. 6.143** ha dominato per lungo tempo la facciata del duomo fiorentino, prima che quest'ultima fosse abbattuta nel 1587. La Vergine seduta, coperta da un ampio manto e con il velo tenuto da una corona, tiene il bimbo benedicente sulle ginocchia, in una posa che ricorda quella delle antiche matrone romane. La sua compostezza arcaica, il corpo compatto, lo sguardo fisso e immobile la rendono quanto mai distante dalla sensibilità gotica europea.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Quali sono le caratteristiche generali del linguaggio artistico maturato da Arnolfo di Cambio? 2_ Quali sono le novità presentate dal ritratto di *Carlo I d'Angiò*? 3_ Cosa sono i cibori e quali furono quelli realizzati da Arnolfo nella città di Roma? 4_ Quali sculture Arnolfo realizzò per la sua facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze?



← **FIG. 6.142**

Arnolfo di Cambio, *Ciborio*, 1293. Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere.



← **FIG. 6.143**

Arnolfo di Cambio, *Madonna in trono con Bambino*, 1296-1302. Marmo, altezza 1,74 m. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

3.8. Andrea e Nino Pisano

■ **LA PORTA SUD DEL BATTISTERO DI FIRENZE** Di **Andrea Pisano**, uno dei più importanti scultori fra quelli che operarono a Firenze nella prima metà del XIV secolo, si hanno notizie solo fra il 1330 e il 1348. Formatosi probabilmente come orafo, fu un grande bronzista. Influiro fortemente sulla sua arte sia **Nicola Pisano** [3.4 p. 211] sia **Giotto** [5 p. 249], il grande artista fiorentino che aveva rinnovato la pittura gotica. Andrea fu autore della **Porta sud del Battistero di Firenze** **FIG. 6.144**, realizzata dal 1330 al 1336. Secondo uno schema parzialmente derivato

dalle porte realizzate a Pisa da **Bonanno Pisano** [3.5 p. 134], è composta da ventotto formelle, disposte su sette file di quattro, tutte chiuse entro particolari **cornici quadrilobe**. Le prime venti formelle presentano le **Storie del Battista** **FIG. 6.145**, mentre le rimanenti otto ospitano figure di **Virtù** (le tre **Virtù teologali** **FIG. 6.146** e le quattro **Virtù cardinali**) e la personificazione dell'**Umiltà**. Queste ultime, in particolare, presuppongono la cono-

LE PAROLE

cornici quadrilobe

Tipiche cornici a forma di losanga su ciascun lato della quale si apre un semicerchio. Sono note pure come "losanghe lobate" o "compassi gotici".

↙ FIG. 6.144

Andrea Pisano, *Porta sud*, 1330-36. Bronzo dorato, 4,9 x 2,8 m. Firenze, Battistero.

↓ FIG. 6.145

Andrea Pisano, *Battesimo di Cristo*. Formella della *Porta sud* del Battistero di Firenze.

↓ ↓ FIG. 6.146

Andrea Pisano, *La fede*. Formella della *Porta sud* del Battistero di Firenze.



scenza della Cappella degli Scrovegni di Giotto. Lo stile è composto ed elegante, le composizioni sono equilibrate mentre le forme chiare e nitide, i modellati fluidi e i volti armoniosi mostrano senza dubbio accenti classicistici. Appartengono pienamente alla cultura gotica, invece, i panneggi a grandi pieghe trasversali e l'uso delle cornici quadrilobe. La porta di Andrea Pisano un tempo si trovava di fronte al Duomo; fu di seguito spostata nella posizione attuale, sul lato sud.

■ **LE FORMELLE PER IL CAMPANILE** Nominato nel 1337 capomastro dell'Opera del **Duomo fiorentino**, l'artista prese il posto di Giotto nella direzione dei lavori del **campanile** e realizzò alcuni rilievi per il suo basamento, con *Storie della Genesi* e *Arti e Attività dell'uomo* **FIG. 6.147**. Il programma iconografico, che potrebbe essere frutto di un'idea originaria di Giotto o di una collaborazione intellettuale fra i due artisti, illustra il lento cammino dell'uomo verso la redenzione, da raggiungersi attraverso la nobiltà del lavoro. Le semplici scene presentano composizioni essenziali e figure raccolte e compatte, dai panneggi semplificati; proprio questa purezza delle forme evidenzia la cultura classicheggiante di Andrea. Da Firenze, Andrea si trasferì a Pisa e poi a Orvieto, dove divenne, nel 1347, capomastro dell'Opera del Duomo.



← **FIG. 6.148**

Nino Pisano, *Madonna del latte*, 1365-68. Marmo policromo, altezza 91 cm. Pisa, Chiesa di Santa Maria della Spina.



← **FIG. 6.147**

Andrea Pisano, *La pastorizia*, prima metà XIV sec. Marmo, 83 x 69 cm. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

■ **NINO PISANO** Il figlio di Andrea Pisano, **Nino Pisano** (1315-1370), uno dei più autorevoli esponenti della scultura italiana del secondo Trecento, fu scultore, orafo e architetto. Non abbiamo notizie sicure né sulla sua nascita né sulla sua formazione, che verosimilmente avvenne a Pisa nella bottega del padre. La ricostruzione del catalogo di Nino Pisano appare ancora oggi molto problematica e così la datazione delle sue opere. Quasi certamente, negli anni Trenta, l'artista collaborò con Andrea, a Firenze, alla realizzazione della prima porta bronzea per il Battistero e delle celebri formelle per il Campanile di Santa Maria del Fiore. Come scultore autonomo, Nino scelse di abbandonare, e consapevolmente, i tratti classicistici dell'arte paterna, desunti dai modelli giotteschi, per adottare i caratteri stilistici della scultura d'Oltralpe. **L'estrema eleganza** delle sue figure femminili, la **grazia tipicamente gotica** delle pose incurvate e sinuose, la dolcezza dei visi marcatamente ovali, la tipologia dei volti, con i tipici occhi oblungi e la bocca sottile, i sorrisi accentuati, il disegno delle mani, la preziosità dei dettagli e perfino i panneggi nervosamente spezzati (in parte indipendenti dal movimento dei corpi) richiamano in modo esplicito i modelli della statuaria francese.

Fu autore di Madonne, come la **Madonna del latte** **FIG. 6.148**, che si distinguono per il languido e tenero rapporto affettivo che lega la madre al figlio. Una definizione sentimentale, questa, non così frequente nella scultura trecentesca in Italia, dove si privilegiava, piuttosto, una certa severità delle espressioni e nelle pose.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Che cosa rappresenta la *Porta sud* del Battistero di Firenze di Andrea Pisano? **2** In cosa le opere di Nino Pisano si distinguono da quelle del padre Andrea?

3.9. Crocifissi lignei e deposizioni

■ **I CROCIFISSI** In età gotica si diffusero in tutta Europa i crocifissi lignei, realizzati sia per la devozione popolare nelle chiese sia per la devozione privata. Si tratta di sculture in legno che rappresentano Cristo inchiodato alla croce, caratterizzate da una forte componente espressiva e drammatica, finalizzata a turbare e commuovere il fedele. Per questo motivo, tali crocifissi sono talvolta appellati come “**crocifissi tragici**”.

Il **Cristo crocifisso** **FIG. 6.149**, realizzato nel 1304 per la Chiesa di Santa Maria in Campidoglio di **Colonia**, ad esempio, presenta un corpo smagrito, scarificato e quasi devastato dalla sofferenza del supplizio. Le braccia e le gambe sono asciutte come rami secchi, il ventre sembra sparito, risucchiato in una voragine, la pelle è tesa sulle costole, disegnandone minutamente i profili. Tra i crocifissi lignei italiani possiamo ricordare quello conservato oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, capolavoro di **Giovanni Pisano** [3.4 p. 212]. Si deve a Giovanni, autore di almeno sei crocifissi, la creazione di una nuova iconografia del Cristo sculpito che ebbe larga diffusione nel Trecento. Il **Crocifisso del Museo dell'Opera** **FIG. 6.150** è uno dei pochi ad aver conservato la sua croce originale, nella rara forma ad *ipsilon*, e il cranio di Adamo alla base. Non fu concepito per essere collocato

✓ **FIG. 6.149**

Cristo crocifisso, 1304. Legno dipinto, altezza 1,5 m. Colonia (Germania), Santa Maria in Campidoglio.

↓ **FIG. 6.150**

Giovanni Pisano, *Crocifisso*, 1285-90. Legno dipinto e marmo. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

↘ **FIG. 6.151**

Deposizione di Volterra, prima metà del XIII sec. Legno dipinto con applicazioni in foglia d'oro e d'argento. Volterra, Duomo.

sull'altare ma per essere portato in processione. Con ciò si spiega il suo carattere intensamente patetico, accentuato dalla magrezza di quel corpo che si stira, teso in uno spasimo di agonia.

■ **LE DEPOSIZIONI LIGNEE** Dai primi decenni del Duecento, in Europa (Spagna, Francia e Belgio) e soprattutto nell'Italia centrale (Toscana, Umbria, Lazio), ebbe grande fortuna la produzione di **gruppi statuari in legno policromo**, raffiguranti la Deposizione di Cristo dalla croce. L'affermazione di questo particolare genere artistico, poi progressivamente abbandonato a partire dal XIV secolo, si legò alla celebrazione dei riti pasquali e in particolare alle sacre rappresentazioni inscenate in occasione del Venerdì Santo. I gruppi ancora integri sono purtroppo molto pochi. Tra questi, la **Deposizione di Volterra** **FIG. 6.151**, conservata nel duomo cittadino, è certamente l'esempio più significativo, sia per la sua elevatissima qualità esecutiva sia per la conservazione, sostanzialmente integrale, della policromia originaria. Il gruppo è composto dal Cristo depresso, che viene sostenuto da Giuseppe di Arimatea mentre Nicodemo gli estrae dai piedi i chiodi con una tenaglia. Accanto alla croce, Giovanni e Maria piangono la morte di Gesù tenendogli le mani.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Quali sono i caratteri stilistici dei “crocifissi tragici”? 2_ Cosa sono le deposizioni lignee e quali personaggi raffigurano?



3.10. Lorenzo Maitani e il corpo gotico

■ **IL CORPO NEL MEDIOEVO** La cultura medievale ebbe nei confronti del corpo umano posizioni diverse, per buona parte ostili (visto come oggetto sessuale, era fonte di lascivia e di corruzione), in parte più “tolleranti”, laddove anche il corpo, in fondo, poteva essere ricondotto all’interno del complesso e imperscrutabile disegno divino. All’inizio del Medioevo, la rappresentazione del corpo venne trascurata e perfino evitata dall’arte. Il corpo era infatti considerato, secondo le parole di san Gregorio Magno, solo un «abominevole rivestimento dell’anima». Questo atteggiamento nei confronti della fisicità corporea è alla base del rifiuto per il naturalismo classico e fu causa della distruzione di tante opere antiche ritrovate occasionalmente e giudicate inutili se non addirittura dannose e oscene. Nell’XI e XII secolo, grazie ai grandi scultori romani Wiligelmo e Antelami [3.2 p. 126], il corpo maschile e quello femminile, attraverso cui l’uomo e la donna potevano continuare il miracolo della creazione, iniziarono a essere guardati con occhi nuovi e, soprattutto, rappresentati con proporzioni anatomicamente più corrette. Il nudo, che comunque nell’arte non era mai stato del tutto abbandonato, vide una **progressiva rivalutazione**. Quando, nel 1260, **Nicola Pisano**, nel suo *Pulpito del Battistero di Pisa*, si spinse a rappresentare la **Fortezza** **FIG. 6.152** nelle forme fisiche di un Ercole nudo e muscoloso o quando, nel 1310, **Giovanni Pisano**, nel *Pulpito del Duomo di Pisa*, immaginò la **Temperanza** **FIG. 6.153** come una Venere pudica, fu chiaro a tutti che i tempi erano cambiati.

■ **LORENZO MAITANI** La piena rivalutazione, in età gotica, del corpo nudo avvenne anche grazie all’opera dell’architetto-scultore **Lorenzo Maitani**, nato intorno al 1270 e morto nel 1330, che, secondo i documenti, fu **capomastro del Duomo di Orvieto** dal 1310 fino alla morte. Maitani è tradizionalmente considerato come l’autore della facciata e di una parte della sua splendida decorazione scultorea. Infatti, sono quasi certamente di sua mano le *Storie della Genesi* e il magnifico *Giudizio Universale*. Buon conoscitore dell’arte gotica settentrionale, Maitani sviluppò uno stile molto personale, di grande forza espressiva. Nel drammatico groviglio di corpi del *Giudizio Universale*, notiamo che i **dannati** **FIG. 6.154** esprimono il proprio rimorso, il tormento e la disperazione



← **FIG. 6.152**

Nicola Pisano, *Fortezza*, particolare del *Pulpito del Battistero di Pisa*, 1257-60. Marmo. Pisa, Battistero.

→ **FIG. 6.153**

Giovanni Pisano, *Temperanza*. Particolare del *Pulpito del Duomo di Pisa*, 1302-10. Marmo, altezza 4,61 m. Pisa, Duomo.



↓ **FIG. 6.154**

Lorenzo Maitani, *Dannati*. Particolare del *Giudizio Universale*, 1330 ca. Pietra. Facciata del Duomo di Orvieto.



con gesti esplicitamente autolesivi: alcuni si battono il petto, altri affondano le mani sulle guance. Le loro figure, gracili e contorte, eppure credibili grazie ai muscoli snelli che guizzano sotto l’epidermide, sono vibranti, cariche di vita e, nel contempo, tenere ed eleganti. In quest’opera il nudo assume una funzione che non ha precedenti nella scultura del Due e Trecento; persino i corpi scarnificati dei demoni, in fondo, non hanno nulla di mostruoso, se si eccettuano i piedi, le mani e il volto. La loro impressionante magrezza è comunque il risultato di una nuova, attenta sensibilità per il reale.

GUIDA ALLO STUDIO

- 1_Come si evolve, dal Romano al Gotico, la rappresentazione del corpo umano nudo?
- 2_Che cosa caratterizzò il linguaggio artistico di Lorenzo Maitani?

■ VERSO LE COMPETENZE

- 1** Dopo aver ripetuto le informazioni contenute nel testo, costruisci una mappa concettuale sulle idee centrali della scultura gotica. Ti diamo alcuni suggerimenti che potrai integrare a tuo piacere.

Differenza rispetto al Romanico ■ La figura umana al centro dell'interesse dell'artista ■ No realismo ma... ■ Superamento della realtà simbolica ■ Differenza rispetto alla concezione bizantina ■ Significato trascendente della realtà

- 2** In che modo gli artisti gotici italiani indirizzarono l'arte verso esiti di autonomia e originalità?

- Privilegiando soggetti tratti dal Nuovo Testamento.
- Meditando nei confronti dell'antico e assimilando alcuni suoi valori artistici fondamentali.
- Accentuando i caratteri di eleganza della scultura gotica europea.

- 3** Quale fu il primato di Nicola Pisano?

- Fu il primo artista italiano a proporre un pieno recupero delle forme classiche.
- Fu il primo artista italiano ad adottare il linguaggio gotico internazionale.
- Fu il primo artista italiano a proporre soggetti pienamente profani, tratti dalla vita reale.

- 4** A proposito dei bassorilievi del *Pulpito di Sant'Andrea* a Pistoia, si è parlato di «una riflessione amara, dolorosa, a tratti persino disperata sulla vita dell'uomo». Perché, secondo te? Argomenta oralmente la tua risposta dopo aver osservato con attenzione, grazie a una breve ricerca sulla Rete, le 5 lastre che lo compongono.

- 5** Nell'immagine è riprodotta una lastra decorativa del *Pulpito del Duomo di Pisa* realizzato da Giovanni Pisano. Nella lastra sono rappresentate più scene di uno stesso episodio tratto dalla vita di Gesù. Prova a individuare di che episodio si tratta e isola, con un pennarello rosso, i diversi momenti rappresentati simultaneamente. Come aiuto prova a confrontarla con la [FIG. 6.138](#) di p. 218.



CIMABUE E LA PITTURA DEL DUECENTO IN ITALIA

1 Nelle pale d'altare duecentesche, la figura di Maria è sempre maestosa e austera, come si conviene a una regina. Il Bambino è presentato come un piccolo imperatore filosofo benedice.

2 I crocifissi duecenteschi presentano una forma complessa. Alla croce sono infatti innestati piccoli pannelli rettangolari che ospitano altre figure.

3 Nei crocifissi, l'anatomia di Gesù è resa attraverso convenzioni grafiche; i disegni dell'addome, del torace, delle fasce muscolari delle braccia e delle gambe sono intensamente chiaroscurati.

4 Nelle prime Maestà, come quella del Louvre di Cimabue, è l'assonometria intuitiva del trono ligneo, disposto obliquamente, a determinare la profondità della composizione.

5 Nella *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue, lo spazio è costruito attraverso una sorta di intuitiva prospettiva centrale, essenziale ma efficace. I corpi dei personaggi hanno un volume credibile e riempiono i propri vestiti.

6 Cavallini si ricollega alle fonti tardoantiche, coniugando la morbidezza dei tratti orientali con la rappresentazione tridimensionale dei corpi.



1



2



3



4



5



6

4.1. Coppo di Marcovaldo

■ **I MOSAICI PER IL BATTISTERO DI FIRENZE** Nel corso del XIII secolo, alcuni grandi protagonisti segnarono il confine fra la tradizione bizantina e la grande innovazione artistica trecentesca. In particolare, si distinse un pittore toscano, **Coppo di Marcovaldo**, di cui abbiamo poche notizie biografiche, comprese tra il 1260 e il 1276. Secondo la tradizione, Coppo fu uno dei principali artefici del grande **ciclo musivo** che ricopre la **cupola del Battistero di Firenze** **FIG. 6.155**. I mosaici del Battistero (1240-1310) presentano sei diversi registri, all'interno dei quali si articolano *Storie dell'Antico Testamento*, *Storie di Gesù* e *Storie di san Giovanni Battista*. Affiancato da validi collaboratori e giovani artisti di talen-

to, fra cui Cimabue, Coppo realizzò di sua mano una parte importante di questo sontuoso apparato figurativo, ossia il drammatico **Giudizio Universale** (1270-75) con un imponente Cristo Giudice, dove ripropose la monumentalità delle forme bizantine con una esasperazione del tutto nuova. Si tratta della più grandiosa e suggestiva scena di "Giudizio" mai realizzata sino ad allora. Nella **scena dell'Inferno, Satana** **FIG. 6.156** è mostrato con le orecchie d'asino, dalle quali fuoriescono serpenti, e due grandi corna sulla testa. Quest'essere mostruoso e famelico sta calpestando e ingoiando alcuni dannati, aiutato da altri demoni e animali spaventosi.

■ **LE MADONNE** Coppo non fu solo un celebrato mosaicista ma anche un apprezzato **autore di tavole dipinte**, in particolare pale d'altare [▶ **sda**



↑ **FIG. 6.156**

Coppo di Marcovaldo, *Satana*, particolare dell'*Inferno* del *Giudizio Universale*, 1260-70 ca. Mosaico. Firenze, Battistero di San Giovanni.



← **FIG. 6.155**

Coppo di Marcovaldo e aiuti, *Cupola del Battistero di San Giovanni*, 1240-1310. Firenze.

p. 229] e croci. In tutte queste opere, egli mostrò un profondo rispetto delle tradizionali composizioni bizantine. Tuttavia, cercò di aggiornare quei modelli, per esempio rendendo i personaggi sacri più umani e più espressivi. Possiamo verificarlo nella sua splendida *Madonna del Bordone* FIG. 6.157, un tempo firmata e datata 1261 (*MCCLXI / Coppus del Florentia me pinxit*), quindi opera certa dell'artista (ma in gran parte ridipinta), e nella *Maestà di Orvieto* FIG. 6.158, a lui attribuita e databile 1265-70. In entrambi i dipinti, Maria è seduta su un largo seggio dai cuscini rigonfi e tiene il bambino benedicente in braccio. La posa statica e convenzionale dei due personaggi è necessaria ad evidenziarne l'autorevolezza; tuttavia, il tenero gesto della madre che accarezza il piedino del figlio conferisce alla scena una certa affettuosa familiarità.



■ **I CROCIFISSI** Un soggetto fondamentale del linguaggio figurativo duecentesco è quello del Cristo in croce o **Crocifisso**, che veniva fatto pendere sull'altare del presbiterio. La forma dei crocifissi lignei dipinti era piuttosto complessa, perché alla croce vera e propria erano innestati piccoli pannelli rettangolari che presentavano altre figure legate alla **Passione di Gesù**. Nella parte in basso del palo verticale si trovava il **piè o soppedaneo** (ma anche “piè di croce”); ai lati del palo c'erano gli **scomparti** (con le figure della Vergine e di san Giovanni Evangelista e scene della Passione); in cima, la **cimasa** (che talvolta accoglie la figura di Dio Padre o di Cristo risorto); infine, alle due estremità del braccio orizzontale, i **terminali o capicroce** (che potevano ospitare i simboli degli evangelisti o altre figure sacre).

↙ FIG. 6.157

Coppo di Marcovaldo, *Madonna del Bordone*, 1261. Tempera su tavola, 225 x 125 cm. Siena, Basilica di Santa Maria dei Servi.

↓ FIG. 6.158

Coppo di Marcovaldo, *Madonna in trono* (o *Maestà di Orvieto*), 1265-70. Tempera su tavola, 2,38 x 1,35 m. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.



Nei Crocifissi del XII secolo, Gesù è mostrato in posa rigida e frontale, con i piedi affiancati (i chiodi sono infatti quattro, uno per arto), vivo e con gli occhi ben aperti, secondo l'iconografia del **Christus Triumphans** [► ADO p. 230], cioè trionfante sulla morte, mostrato eretto e con gli occhi aperti. Dai primi del Duecento, al *Christus Triumphans* si sostituì il nuovo tipo del **Christus Patiens** [► ADO p. 231] (dal latino *patiens-entis*, participio presente di *pati*, che significa sia 'soffrire' sia 'sopportare'), "paziente" in quanto soffre e anche perché accetta il suo sacrificio. Questa nuova immagine del Redentore, che ha origine bizantina, volle sollecitare nel fedele un sentimento di dolente partecipazione. È il caso del **Crocifisso di San Gimignano** FIG. 6.159 di Coppo di Marcovaldo, databile al 1264. Cristo vi è mostrato con gli occhi chiusi e la testa lievemente reclinata. In quest'opera, l'artista scelse di non allontanarsi troppo dalla tradizione: altri artisti, invece, preferirono raffigurare il *Christus Patiens* in maniera più intensamente espressiva, con il corpo inarcato verso la sua destra nello spasimo della sofferenza, gli occhi serrati, il capo reclinato sulla spalla destra, il fianco squarciato con un fiotto di sangue che sgorga dalla ferita.

→ FIG. 6.159
Coppo di Marcovaldo,
Crocifisso di San Gimignano,
1264. Tempera su tavola, 296
x 247 cm. San Gimignano,
Museo Civico.



GUIDA ALLO STUDIO

1_Quale tecnica si diffuse in modo particolare nel corso del XIII secolo? 2_Che cosa sono le pale d'altare? Che cosa sono i crocifissi? 3_Qual era la forma dei crocifissi lignei? 4_Qual era l'iconografia del *Christus Triumphans*? 5_Qual era l'iconografia del *Christus Patiens*?

Il sistema dell'arte

Le tipologie dei dipinti: le pale d'altare

Con il termine tipologia si intende, letteralmente, "studio dei tipi", finalizzato alla loro classificazione in gruppi, ognuno dei quali è contraddistinto da particolari caratteri. Quando si parla di **tipologia dei dipinti** si fa riferimento alla loro **forma e destinazione**. A partire dal Medioevo, grandi quadri su legno (l'uso della tela non era ancora diffuso) vennero realizzati per decorare altari, cappelle e navate delle chiese, così come ambienti domestici.

Si definisce, in generale, **pala d'altare** ogni dipinto da porsi dietro a un altare. Le più antiche risalgono all'XI secolo; la loro diffusione, tuttavia, iniziò con il XIII secolo. Il tipo più diffuso di pala d'altare, detto "**ancona**", è quello a pannello unico: **rettangolare**, spesso concluso da una **cuspidi triangolare**, ospita l'immagine di un santo o più facilmente della Maestà, cioè della Madonna seduta sul trono con il Bambino in braccio.

Il termine ancona viene dal greco *eikon*, 'immagine', così come icona. Esistono anche pale rettangolari ma con andamento orizzontale, dove la Madonna col Bambino o Cristo sono affiancati da santi: queste si chiamano, più comunemente, "**dossali**".

La pala d'altare è denominata "**trittico**" (dal greco, 'piegato in tre parti') quando è divisa in tre pannelli distinti. Al centro si trova la scena principale e ai lati, in posizione simmetrica, figure di santi o angeli. Non di rado, i pannelli sono montati con cerniere e si possono chiudere uno sull'altro, come le ante di un armadio: in quel caso, i pannelli mobili sono dipinti su entrambi i lati. La parte inferiore della pala, detta **predella**, funge da zoccolo ed è divisa in formelle rettangolari dipinte, che mostrano episodi legati al soggetto corrispondente, posto nel pannello subito sopra. Se la pala è costituita da molti pannelli, cinque o più, si parla di "**polittico**" ('piegato in

molte parti'). I polittici presentano una significativa varietà di forme e dimensioni e possono essere dotati di ante: alcuni di essi, aperti, superano i cinque metri di larghezza.

Era generalmente un polittico l'**altare maggiore** delle chiese, posto al centro del presbitero, scostato dalla parete e sostenuto da un **pedistallo**. Esso era spesso **dipinto anche sulla superficie retrostante**, in modo che i sacerdoti che sedevano nel coro durante le celebrazioni, e anche i fedeli al termine di queste, potessero ammirarlo da entrambi i lati. È bene ricordare che ancone, trittici e polittici possono anche essere scultorei, ossia realizzati a bassorilievo, in legno o pietra, benché queste soluzioni siano più rare. Il **dittico** è composto da due tavole, unite a cerniera e perciò ripiegabili l'una sull'altra, a libro. Destinati alla devozione privata, i dittici erano spesso adoperati come altari portatili.

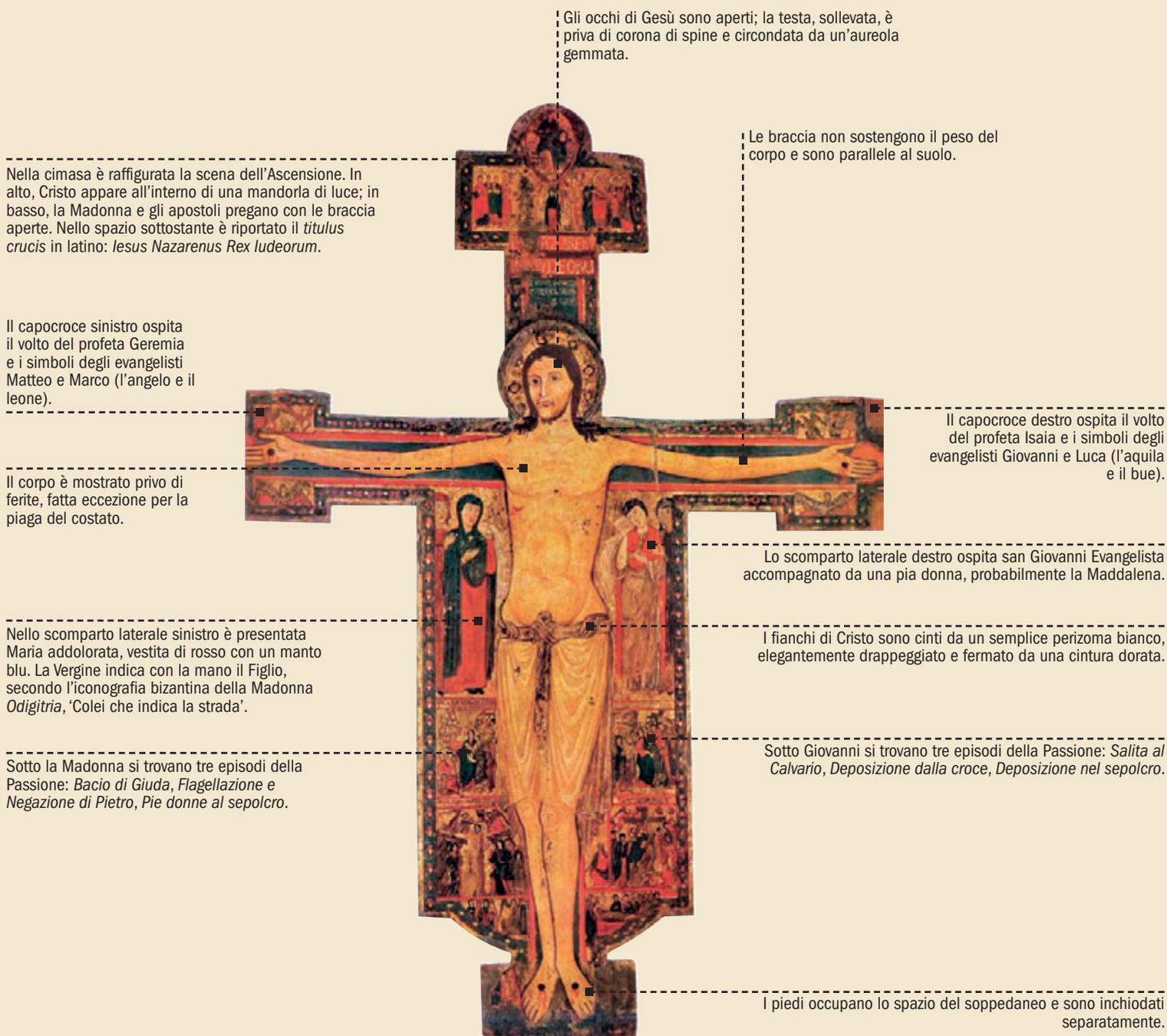
Il Crocifisso di Maestro Guglielmo

Il **Crocifisso** di **Maestro Guglielmo** **FIG. 6.160**, artista attivo a Pisa nel XII secolo, è l'esempio più antico, tra quelli che si sono conservati, di **Christus Triumphans**, una iconografia del Cristo in croce (derivata da avori di epoca carolingia), assai diffusa nell'area centro-italiana, nella

quale la regalità del Redentore, mostrato eretto e ancora vivo, non è intaccata dai segni del dolore e delle sevizie subite. L'opera (in gran parte ridipinta all'inizio del XIV secolo) fu realizzata su tavola sagomata in legno di castagno e risale al 1138.

↓ **FIG. 6.160**

Maestro Guglielmo, *Crocifisso*, 1138. Tempera su tavola, 3 x 2,1 m. Sarzana, La Spezia, Duomo.



Il Crocifisso di Giunta Pisano

L'iconografia del *Christus Patiens* fu elaborata fino alla sua forma definitiva dal pittore toscano Giunta Capitini, detto **Giunta Pisano**, uno dei più autorevoli artisti di metà Duecento. Originario di Pisa, non ha lasciato molte notizie sulla sua biografia; la sua attività, accertata tra il 1229 e il 1254, si divise tra l'Umbria e la Toscana. Sappiamo che nel 1236 Giunta si trovava ad As-

si, dove dipinse un crocifisso per la Basilica di San Francesco, poi andato perduto. Gli sono state attribuite con certezza altre tre croci, tutte firmate: una di queste si trova nella Chiesa di San Domenico a Bologna. Questo **Crocifisso** **FIG. 6.161**, databile intorno al 1254, è una delle prime rappresentazioni del *Christus Patiens* a noi giunte.

↓ FIG. 6.161

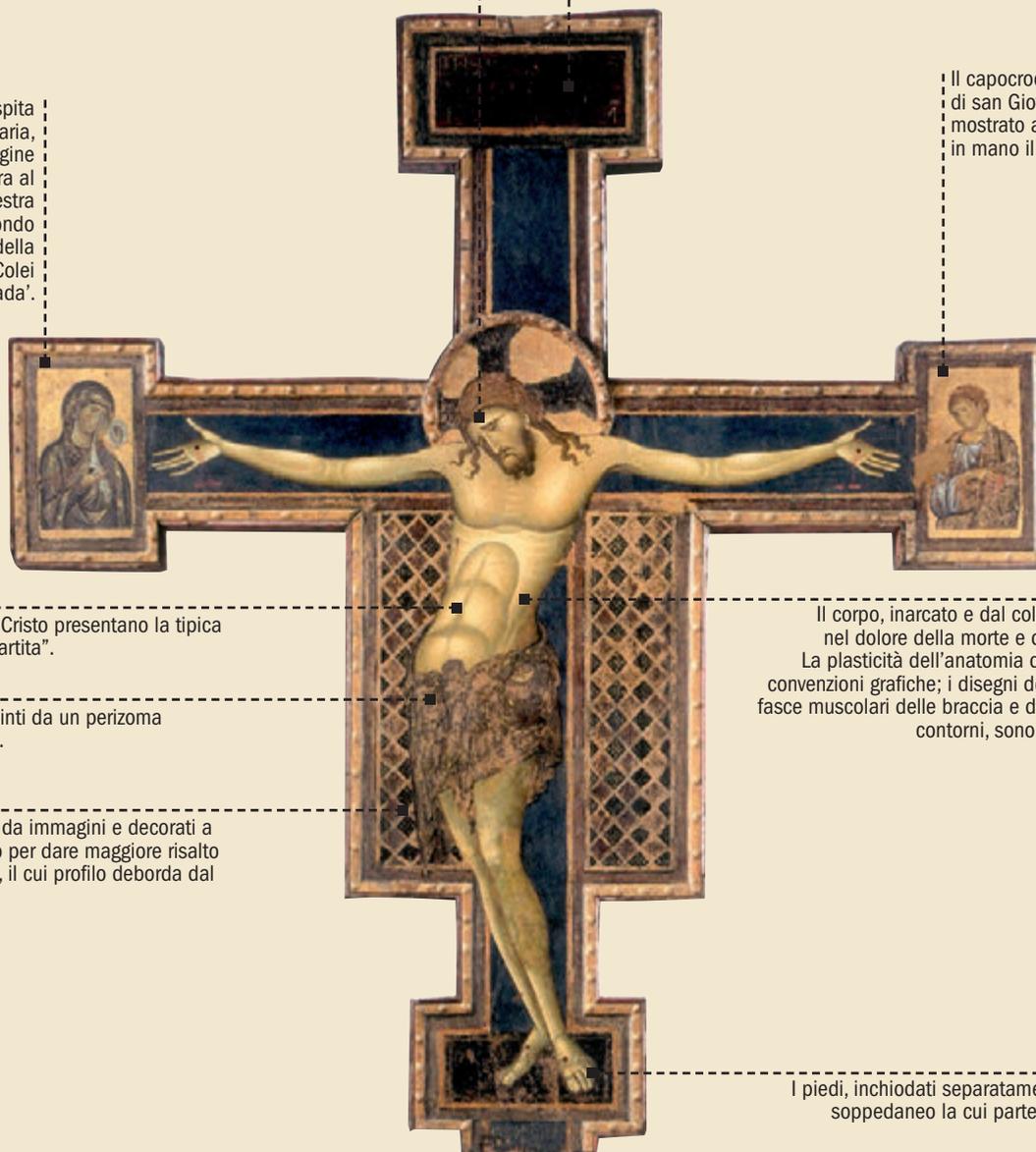
Giunta Pisano, *Crocifisso*, 1250-54. Tempera su tavola, 3,16 x 2,85 m. Bologna, Chiesa di San Domenico.

Il volto del Redentore è inclinato sulla spalla destra, gli occhi sono chiusi, la bocca tesa in una smorfia di dolore. Il capo di Cristo è circondato da un'aureola crociata e gemmata.

La cimasa riporta il titulus crucis in latino: *Jesus Nazarenus Rex Iudeorum*. Era un tempo conclusa da un tondo, oggi perduto.

Il capocroce sinistro ospita la figura dolente di Maria, a mezzo busto. La Vergine porta la mano sinistra al volto mentre con la destra indica il Figlio, secondo l'iconografia bizantina della Madonna *Odigitria*, 'Colei che indica la strada'.

Il capocroce destro ospita la figura di san Giovanni Evangelista dolente, mostrato a mezzo busto mentre tiene in mano il suo Vangelo.



I muscoli addominali di Cristo presentano la tipica soluzione figurativa "tripartita".

I fianchi di Gesù sono cinti da un perizoma increspato da piegoline.

Gli scomparti sono liberi da immagini e decorati a motivi geometrici; questo per dare maggiore risalto alla figura del Redentore, il cui profilo deborda dal palo della croce.

Il corpo, inarcato e dal colore livido e verdastro, è teso nel dolore della morte e disegna col busto una curva. La plasticità dell'anatomia di Gesù è ottenuta attraverso convenzioni grafiche; i disegni dell'addome, del torace, delle fasce muscolari delle braccia e delle gambe, rafforzati lungo i contorni, sono intensamente chiaroscurati.

I piedi, inchiodati separatamente, occupano lo spazio del soppedaneo la cui parte inferiore è andata dispersa.

Crocifissi contemporanei. Il corpo di Cristo, dal cinema a Congdon e Bacon

L'arte del Novecento, eminentemente laica, non ha dato grande spazio al tema della *Passione di Cristo* o al soggetto della *Crocifissione*, anche se importanti artisti – tra cui Rouault, Chagall, Picasso, Guttuso e Fontana – hanno voluto affrontare questo tema. Al contrario, importanti registi cinematografici, nel raccontare la vita di Gesù, hanno riservato particolare attenzione al racconto della sua morte. Ricordiamo soprattutto *Il Vangelo Secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (1964) [FIG. 6.162](#), il *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli (1977) [FIG. 6.163](#) e *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese (1988) [FIG. 6.164](#). Nel 2004 è uscito nelle sale cinematografiche *La Passione di Cristo* del regista americano Mel Gibson, interamente dedicato alle ultime ore di vita di Gesù. Il film ha fatto molto discutere, soprattutto per l'estrema crudezza di molte scene. Non viene infatti risparmiato allo spettatore lo scempio del corpo di Cristo [FIG. 6.165](#) il quale fu, secondo una attendibile ricostruzione storica, brutalmente picchiato e selvaggiamente frustato prima di essere crocifisso. L'opera di Gibson, tuttavia, non intende guardare con intento documentaristico alla realtà storica: essa vuole, soprattutto, rendere visibile e manifesto ciò che il profeta Isaia aveva predetto nel Vecchio Testamento: «Molti si stupirono di lui tanto era sfigurato per essere d'uomo il suo aspetto [...] Eppure si è caricato delle nostre sofferenze, si è addossato i nostri dolori [...] Era come un agnello condotto al macello» (Isaia 52-54). È dunque la carne martoriata di Cristo la vera protagonista del film. In tal senso, risulta estremamente interessante anche l'interpretazione che, del Crocifisso, hanno proposto William Congdon e Francis Bacon, due pittori contemporanei molto lontani



↑ FIG. 6.162

Fotogramma dal *Vangelo Secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini.

↗ FIG. 6.163

Fotogramma dal *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli.

→ FIG. 6.164

Fotogramma da *L'ultima tentazione di Cristo* (1988) di Martin Scorsese.

↓ FIG. 6.165

Fotogramma dalla *Passione di Cristo* (2004) di Mel Gibson.



fra loro, per formazione artistica e vicende biografiche. **William Congdon** (si pronuncia Uiliam Còndon; 1912-1998), statunitense, ha fatto parte della Scuola di New York negli anni Quaranta, assieme a Pollock e Rothko, e si è distinto come brillante esponente dell'Astrattismo americano e dell'*Action Painting*. Nel 1959 maturò una profonda **conversione religiosa** e decise di vivere in Italia. Diventò "il pittore dei Crocifissi", dipingendone quasi 200. «Nella misura in cui Cristo aveva salvato la mia vita dal naufragio e adesso era la mia Verità, la Sua figura cominciava a prevalere su qualsiasi altra fonte di ispirazione. L'incontro con Cristo mi fa scoprire che il suo dramma di croce è pure mio». Congdon è dunque un artista profondamente credente che trasforma la sua arte in **una ricerca esistenziale**. I suoi **Crocifissi** **FIG. 6.166** sono ottenuti con estrema economia di mezzi: due barre di nero per la croce, appena visibili contro lo sfondo bruno scuro, la figura di Gesù ottenuta con poche e dense spatolate, che ne modellano il corpo sommariamente ma perentoriamente. Sono echi evidenti della gestualità tipica dell'*Action painting*, una forma di pittura caratterizzata da segni creati con gesti immediati e spontanei. La testa è rovesciata in modo che i capelli coprano il volto; gli arti sono innaturalmente stirati e formano una sorta di Y. Il corpo di Cristo è, dunque, quasi del tutto irriconoscibile, ridotto a una massa catramosa: un corpo disumanizzato, come quello delle vittime di tutti i conflitti, delle violenze e delle torture, della fame e della povertà. L'artista sembra cogliere, nel sussulto delle spatolate e nell'oscurità del colore, l'unità inscindibile tra la sofferenza dell'uomo e quella di Cristo. L'artista irlandese **Francis Bacon** (si pronuncia Frànsis Bèicon; 1909-1992), pittore di spicco dell'arte figurativa

europea del secondo dopoguerra, fu, al contrario di Congdon, **dichiaratamente e ostinatamente ateo**; eppure, fu attratto dal più cristiano dei simboli e dipinse più di una Crocifissione. Bacon si è soffermato, come Congdon ma con più brutale accanimento, sulla rappresentazione del **corpo di Cristo**, che però ha concepito urlante e ha equiparato a quello di **un animale macellato** **FIG. 6.167**. Bacon, gravato e schiacciato da un mal di vivere che mai aprì varchi alla speranza, ha sempre pensato che gli animali nei macelli siano consapevoli di quanto stia loro accadendo: in questo colse una similitudine con l'esperienza di Cristo e, per estensione, con quella di ogni uomo. La Crocifissione, per Bacon, rappresenta quindi l'ineluttabilità del dolore, della malattia e della morte: «siamo di carne, siamo potenziali carcasse», ha spiegato l'artista. «So che per le persone religiose, per i cristiani la Crocifissione riveste un significato totalmente diverso. Ma per me, non credente, è solo un atto del comportamento umano, un modo di comportarsi nei confronti di un altro». Il corpo di Cristo, che secondo Bacon fu solo un uomo vittima della cattiveria del mondo, viene trasformato in **carcassa di carne appesa** proprio per simboleggiare il corpo di ogni essere umano brutalizzato. Così diventa **metafora della dannazione umana priva di riscatto**, di una condizione in cui sembrano trovare spazio solo violenza, disperazione, infelicità e tormento. Non a caso, Bacon equiparò i suoi Crocifissi a ideali autoritratti. Cristo è ognuno di noi, concludono entrambi i pittori: ma per il credente Congdon, le braccia spalancate dell'uomo-Dio crocifisso sono preludio di un abbraccio universale e salvifico, simboleggiano la vita che rinasce dalla sofferenza; per l'ateo Bacon, esse sono soltanto l'emblema della vita che ci consuma.



↑ FIG. 6.166

William Congdon, *Crocifisso 2*, 1960 [© William G. Congdon Foundation, Milano].

↓ FIG. 6.167

Francis Bacon, *Frammento di Crocifissione*, 1950. Olio e cotone su tela, 139 x 108 cm. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.



4.2. L'iconografia di Maria

■ **L'IMMAGINE DELLA MADONNA** Il tema iconografico della **Madonna** è il più ricco e complesso dell'arte cristiana, pari solo a quello del Cristo. D'altro canto, Maria è *Theotòkos*, «colei che genera Dio», Madre di Dio: fu definita tale nel Concilio di Efeso (431) e ha conservato questo titolo fino a oggi. Maria è solitamente raffigurata vestita di **bianco** (colore che simboleggia la purezza) oppure di **rosso** (simbolo di umanità), con un lungo manto **blu lapislazzuli** (simbolo di spiritualità) che le copre il capo e gran parte del corpo. In questo caso, l'immagine di Maria vuole indicare che la sua umanità è accolta, abbracciata dalla dimensione del divino. In alcune opere, soprattutto di influenza bizantina, la Madonna è tuttavia vestita di blu e ricoperta da un manto rosso **FIG. 6.168**; in questo secondo caso, si vuole indicare che la divinità (grazie al concepimento di Cristo) ha trovato rifugio dentro di lei.

■ **DALLE ICONE ALLE TAVOLE** Le più importanti **iconografie di Maria** derivano dalle icone bizantine. La principale è quella della Vergine in trono con il Bambino, o "**Maestà**", presentata in tre varianti: la "**Madonna che dà la vittoria**" (*Nikopoia*), seduta maestosa e severa, rivolge al fedele il Bambino tenuto con entrambe le mani; la "**Madonna che mostra la via**" (*Hodegetria* o *Odigitria*), seduta eretta e solenne, indica con la mano destra il Bambino, seduto sulle sue gi-

nocchia alla sua sinistra, indicando in lui la via per la salvezza; la "**Madonna della Tenerezza**" (*Glykophilousa*), in affettuoso colloquio con il figlio, tocca teneramente al bambino, con la mano destra, una gamba o un piedino. Talvolta, Maria stringe a sé Gesù e lo bacia oppure preme una guancia contro la sua, mentre il piccolo le cinge il collo. Prossima all'iconografia della Madonna della tenerezza è quella della "**Madonna del latte**" (*Galaktotrophousa*) in atto di allattare il Bambino.

■ **NUOVE ICONOGRAFIE** Altre iconografie della Vergine, non ricavate dalle icone bizantine, si affermarono dopo il XIII secolo. È duecentesca quella della "**Madonna della Misericordia**", che raccoglie i fedeli sotto il suo ampio mantello. Sono trecentesche: la "**Madonna del parto**", che mostra Maria incinta di Gesù; la "**Madonna del Roseto**", mostrata in un giardino fiorito o presso una pianta di rose; la "**Madonna dell'Umiltà**", seduta in terra o su un masso, scalza e con il Bambino in braccio. Sono invece rinascimentali sia l'iconografia (quattrocentesca) della "**Vergine Addolorata**" o *Mater Dolorosa* (vestita di nero o di viola, piangente con gli occhi al cielo e con una, cinque o sette spade conficcate nel cuore) sia quelle (cinquecentesche) della "**Madonna del Rosario**", in cui Maria è rappresentata con una corona del Rosario tra le mani, e della "**Immacolata Concezione**", con la Vergine vestita di bianco che poggia sulla falce di luna e schiaccia col piede il serpente, simbolo del peccato originale.



GUIDA ALLO STUDIO

- 1_ Quali sono i colori delle vesti di Maria e quali i loro significati simbolici?
- 2_ Quali sono le iconografie di Maria derivate dalle icone bizantine?
- 3_ Quali sono le iconografie di Maria posteriori al XIII secolo?

← FIG. 6.168

Madonna in trono tra gli Arcangeli Michele e Gabriele, XII sec. Mosaico dell'abside. Monreale (Palermo), Cattedrale di Santa Maria Nuova.

4.3. L'iconografia di san Francesco

■ **L'IMMAGINE DI SAN FRANCESCO** Uno dei santi più importanti e venerati nel Medioevo, e quindi più rappresentati dall'arte medievale, fu **Francesco di Assisi**. La sua **iconografia** si affermò già nel XIII secolo, subito dopo la sua morte. Tradizione vuole che egli non fosse di bell'aspetto e in effetti le sue prime raffigurazioni appaiono ben poco idealizzate. Anzi, alcuni artisti accentuano certi particolari somatici, come la fronte bassa, il naso aquilino e le orecchie a sventola. Fu comunque costante la tendenza a evidenziare **la sua umanità e la sua semplicità**. Nei tanti episodi che illustrano la sua vita, dopo la conversione, Francesco porta il rustico e caratteristico **abito di sacco**, marrone o grigiastro, talvolta munito di cappuccio, legato in vita da una corda. Le maniche, lunghe e larghe, permettevano alle mani di incrociarsi al loro interno, per proteggerle dal freddo. Il santo è mostrato **a piedi nudi**, così come visse. In genere ha **la barba**, talvolta più rada talvolta più lunga; sul capo, mostra un'ampia e vistosa **tonsura**.

Molti sono gli episodi biografici che lo vedono protagonista; il più importante è ovviamente la **stigmatizzazione**, per la quale gli artisti elaborarono una particolare iconografia: Cristo crocifisso, in forma di serafino (con sei ali), compare al santo in estasi e dalle sue ferite si dipartono dei raggi luminosi che colpiscono le mani, i piedi e il costato di Francesco.

■ **UNA PALA DI BERLINGHIERI** Una bella pala d'altare del Duecento giunta fino a noi, con **San Francesco e storie della sua vita** **FIG. 6.169**, è datata 1235 e firmata dal lucchese **Bonaventura Berlinghieri** (1210 ca.-1287 ca.). Fu dipinta solo nove anni dopo la morte di Francesco: potrebbe dunque trattarsi della prima raffigurazione di questo santo. La tavola ha la tipica forma cuspidata, quella più diffusa nel Medioevo. Francesco è raffigurato in piedi in una posa rigidamente frontale e austera. È vestito con un saio, legato in vita da una corda, ed è incappucciato. Nella mano sinistra regge un libro, probabilmente la sua Regola, o forse il Vangelo, mentre con la destra benedice e mostra le stigmate. È affiancato, ai lati, da sei episodi della sua vita, soprattutto miracoli, tratti dalla biografia di Tommaso da Celano, redatta poco dopo la morte del santo.

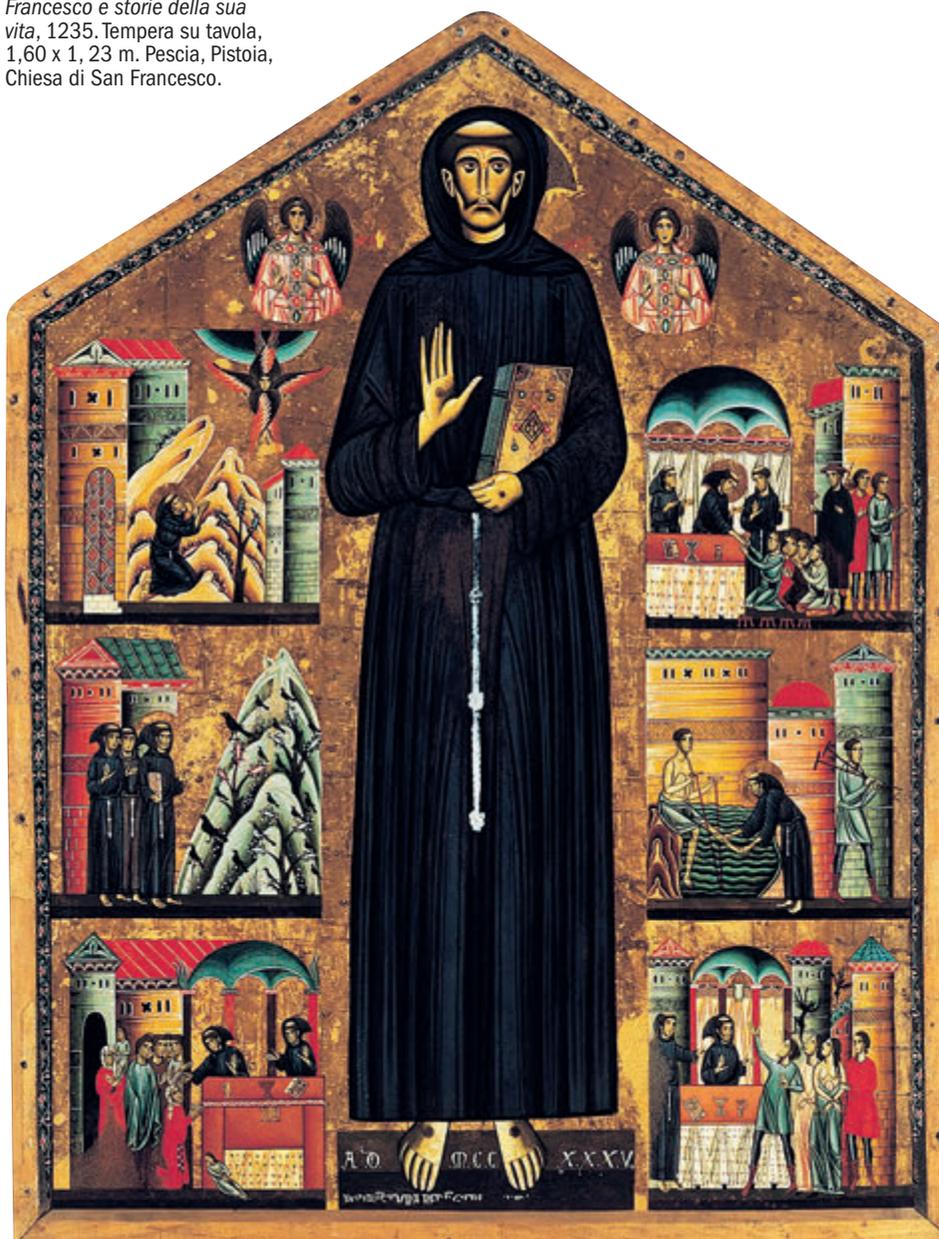
Pala d'altare come queste, per la presenza delle storielle che celebrano la figura principale, sono definite "**agiografiche**". Lo stile di Berlinghieri è ancora fortemente legato alla tradizione bizantina; il fondo oro, il volto schematico di Francesco, la convenzionalità della figura, l'assenza di prospettiva nelle storie rimandano, infatti, al linguaggio delle icone.

GUIDA ALLO STUDIO

1. Qual era la tipica iconografia di san Francesco? 2. Com'era raffigurata la sua stigmatizzazione? 3. Come Bonaventura Berlinghieri dipinse Francesco nella sua pala d'altare?

FIG. 6.169

Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco e storie della sua vita*, 1235. Tempera su tavola, 1,60 x 1,23 m. Pescia, Pistoia, Chiesa di San Francesco.



LE PAROLE

tonsura

Rasatura in forma di disco che i religiosi portavano alla sommità del capo (detta anche *chierica*).

stigmatizzazione

Impressione miracolosa nel corpo di alcuni santi delle stigmate (o stimmate), ossia delle ferite (nelle mani, nei piedi e nel costato) di Gesù Cristo, provocate dalla crocifissione.

4.4. Cimabue

■ **LA FORMAZIONE** Cenni di Pepo (1240-1302 ca.), detto **Cimabue** (un soprannome dal significato oscuro), fu uno dei più importanti e celebrati pittori italiani del XIII secolo. Di lui, purtroppo, si conosce pochissimo: una sola sua opera è sicuramente documentata. È possibile, sebbene non sia accertato, che abbia partecipato di persona ai lavori del Battistero di Firenze e che siano di sua mano alcune storie dei mosaici che ricoprono la cupola; senza dubbio, la sua formazione culturale e artistica avvenne nell'ambito di questo cantiere. A Firenze, sicuramente, Cimabue conobbe e frequentò Giunta Pisano [▶ **ADO** p. 231]. All'attività di quest'ultimo è infatti legata una delle sue prime opere: il *Crocifisso* per la Chiesa di San Domenico ad Arezzo.

■ **IL CROCIFISSO DI SAN DOMENICO** Capolavoro giovanile di Cimabue, il *Crocifisso di San Domenico* **FIG. 6.170**, realizzato intorno al 1270, è un dipinto di livello eccelso, dove i moduli bizantini sono rinvigoriti da una vitalità inedita, perché affrontati con spirito nuovo e con sentimenti intensi. Lo schema iconografico è sempre il medesimo e il ricordo delle croci di Giunta Pisano è senza dubbio molto forte; ma il Cristo di Cimabue è davvero grandioso, le sue forme sono più statuarie e danno una maggiore impressione di rilievo. La rappresentazione dell'anatomia, fedele alla tradizione orientale, è ancora schematica, il chiaroscuro è arcaico e metallico ma l'umanità di Gesù è diventata profonda. Grande rilievo psicologico viene dato anche alle **figure dei due dolenti** collocati nei capicroce, ossia la Madonna e san Giovanni, mostrati entrambi con una mano sulla guancia, un tipico gesto che esprime sofferenza.

■ **GLI AFFRESCHI DI ASSISI** Nei primi anni Settanta, Cimabue si recò più volte a Roma, facendosi accompagnare certamente da alcuni suoi collaboratori e probabilmente dagli allievi più promettenti, tra cui un giovanissimo Giotto. Nella città papale, intorno al 1277, ricevette un incarico di grande prestigio: **la decorazione ad affresco della Basilica di San Francesco ad Assisi** [▶ **4.5** p. 242]. Nel 1280, Cimabue si trasferì nella cittadina umbra con la sua bottega, portando con sé Giotto e forse anche Duccio, all'epoca poco più che ventenne, il quale stava terminando da lui la propria formazione. Attorno al 1288, sarebbe stato raggiunto dai romani Cavallini e Torriti [▶ **4.6** p. 245], assistiti dai loro collaboratori, i quali avrebbero lavorato autonomamente nella navata della Basilica superiore.

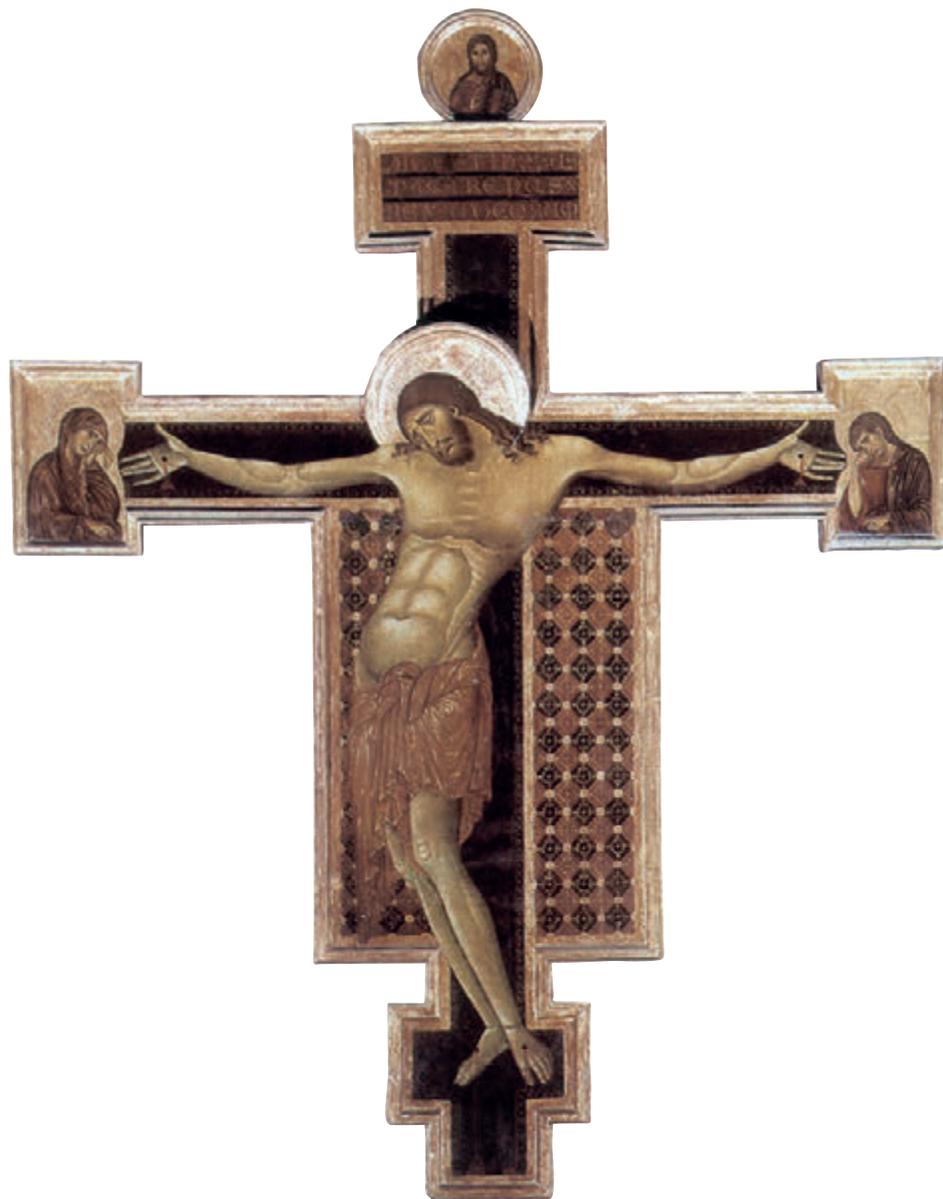
■ **LA MAESTÀ DEL LOUVRE** Verso il 1290, Cimabue lasciò Assisi e tornò nella sua Firenze, dove, negli anni precedenti, aveva fatto ben più di una sortita, sia per sorvegliare i lavori della sua fiorentina bottega sia per far fronte ad altri incarichi. Fu intorno al 1280, ad esempio, quindi mentre lavorava agli affreschi della Basilica, che il maestro dipinse la cosiddetta *Maestà del Louvre*, una pala d'altare eseguita per i francescani della Chiesa di San Francesco a Pisa. Pochi anni dopo avrebbe invece realizzato il suo capolavoro assoluto, ossia la *Maestà di Santa Trinita* degli Uffizi [▶ **ADO** p. 239]. Nella *Maestà del Louvre* **FIG. 6.171**, l'assonometria intuitiva del possente trono ligneo, disposto obliquamente, determina la profondità della composizione. La Vergine, seduta con il Bambino in braccio, è affiancata da sei angeli, simmetricamente disposti in due gruppi di tre e sovrapposti su piani successivi per dare un senso di scansione spaziale. La figura di

LE PAROLE

pallio
Il pallio (dal latino *pallium*), detto anche sopraomeroale, era un mantello di lana largo e rettangolare, che faceva parte dell'abbigliamento imperiale bizantino ed era usato anche dall'alto ceto ecclesiastico. Si portava sopra la spalla sinistra ed era legato attorno al corpo. In seguito, ridotto a una semplice sciarpa di lana, divenne un paramento liturgico della Chiesa cattolica. Oggi è riservato solo al papa.

↓ FIG. 6.170

Cimabue, *Crocifisso di San Domenico*, 1270 ca. Tempera su tavola, 3,41 x 2,64 m. Arezzo, Chiesa di San Domenico.



Maria è maestosa, la sua posa è austera, come si conviene a una regina. Tutti i personaggi rivolgono lo sguardo allo spettatore; il giovanissimo Gesù, immaginato come un piccolo filosofo vestito all'antica con un **pallio** che impugna il rotolo delle Sacre Scritture, benedice i fedeli con la mano destra. Confrontando quest'opera con le precedenti Madonne in trono di altri autori, ad esempio con quella di Coppo di Marcovaldo, di appena dieci anni precedente **FIG. 6.158** p. 228, ci rendiamo subito conto che Cimabue seppe stabilire **un nuovo canone**. Pur non inclinando mai al sentimentalismo, egli riuscì a umanizzare i personaggi e a rendere la scena più naturale e coinvolgente. Maria ha un'espressione pacata e dolce, un atteggiamento incline alla tenerezza, come mostrano il gesto affettuoso della mano materna che accarezza il ginocchio del figlio o la posizione del ginocchio destro, alzato per sostenere la figura del Bambino. **I corpi dei personaggi**, che emergono dallo spazio sovranaturale e illimitato del fondo oro, sono **concreti**, hanno un volume credibile e riempiono i propri vestiti, leggeri, preziosi e increspanti di piegoline, rese più evidenti dalle lumeggiature. Con quest'opera, Cimabue offrì ai pittori più giovani **un nuovo modello iconografico**. Duccio, quando dipinse, pochi anni dopo, la sua *Madonna Rucellai* [**ADO** p. 273], ripropose un trono analogo, la medesima posizione dei personaggi, la stessa tenera espressività di Maria.



→ **FIG. 6.171**

Cimabue, *Maestà del Louvre*, 1280 ca. Tempera su tavola, 4,24 x 2,76 m. Parigi, Musée du Louvre.

■ Il sistema dell'arte

La tempera su tavola e i colori medievali

Tempera è un termine che deriva dal latino *temperare*, cioè 'stemperare, mescolare nella giusta misura'. Fa dunque riferimento alla preparazione dei **colori**, i quali vengono **mescolati a sostanze agglutinanti** che servono per legare il colore al supporto, qualunque esso sia (solitamente legno o tela). Tali sostanze leganti sono di norma: rosso d'uovo, colle vegetali e animali, cere, resine e persino lattice di fico. In passato, il tuorlo era certamente il legante più usato dagli artisti; le sue componenti sono infatti perfette per amalgamare i pigmenti colorati. L'emulsione prende corpo grazie alla parte proteica dell'uovo, viene stabilizzata dalle sostanze organiche, come le leticane, che impediscono ai pigmenti di separarsi dal composto, mentre i lipidi rendono il colore elastico.

I dipinti medievali furono realizzati su legno o, come si dice in gergo, **su tavola**. Il supporto era infatti un pannello realizzato con tavole di abete, pioppo o quercia, che venivano lungamente sottoposte a lavaggio per liberarle dalle resine. Le tavole, dopo essere state assemblate, venivano ricoperte con molte mani di gesso e colla. Il dipinto si realizzava sulla superficie di questa preparazione, detta "**imprimitura**", perfettamente consolidata, compatta e levigata. Si procedeva prima con il disegno, in seguito con la doratura e quindi con la pittura. I **colori** utilizzati durante l'età medievale non furono diversi da quelli del mondo antico. Lo sviluppo delle competenze chimiche favorì la diffusione e l'uso di gialli preziosi e intensi e soprattutto la produzione di un nuovo rosso, il rosso vermiglio o vermiglione, molto più

splendente e brillante di quello tradizionale. Il blu si otteneva o dal preziosissimo lapislazzulo (**blu oltremare**), una pietra preziosa il cui prezzo non era lontano da quello dell'oro, oppure dall'azzurrite, un minerale. Macinata molto finemente, l'azzurrite produce un celeste pallido (**blu d'Alemagna**), molto adatto per i cieli; se il pigmento viene lavorato più grossolanamente, si ottiene un blu intenso, simile all'oltremare. L'azzurrite era meno cara del lapislazzulo ma tutt'altro che a buon mercato. Non è adatta per l'affresco, perché tende a polverizzarsi e cadere. In parecchi affreschi medievali e rinascimentali, il blu di azzurrite è quasi completamente caduto, lasciando in mostra la preparazione sottostante. Il blu di lapislazzulo, al contrario, è molto stabile e non deperibile.

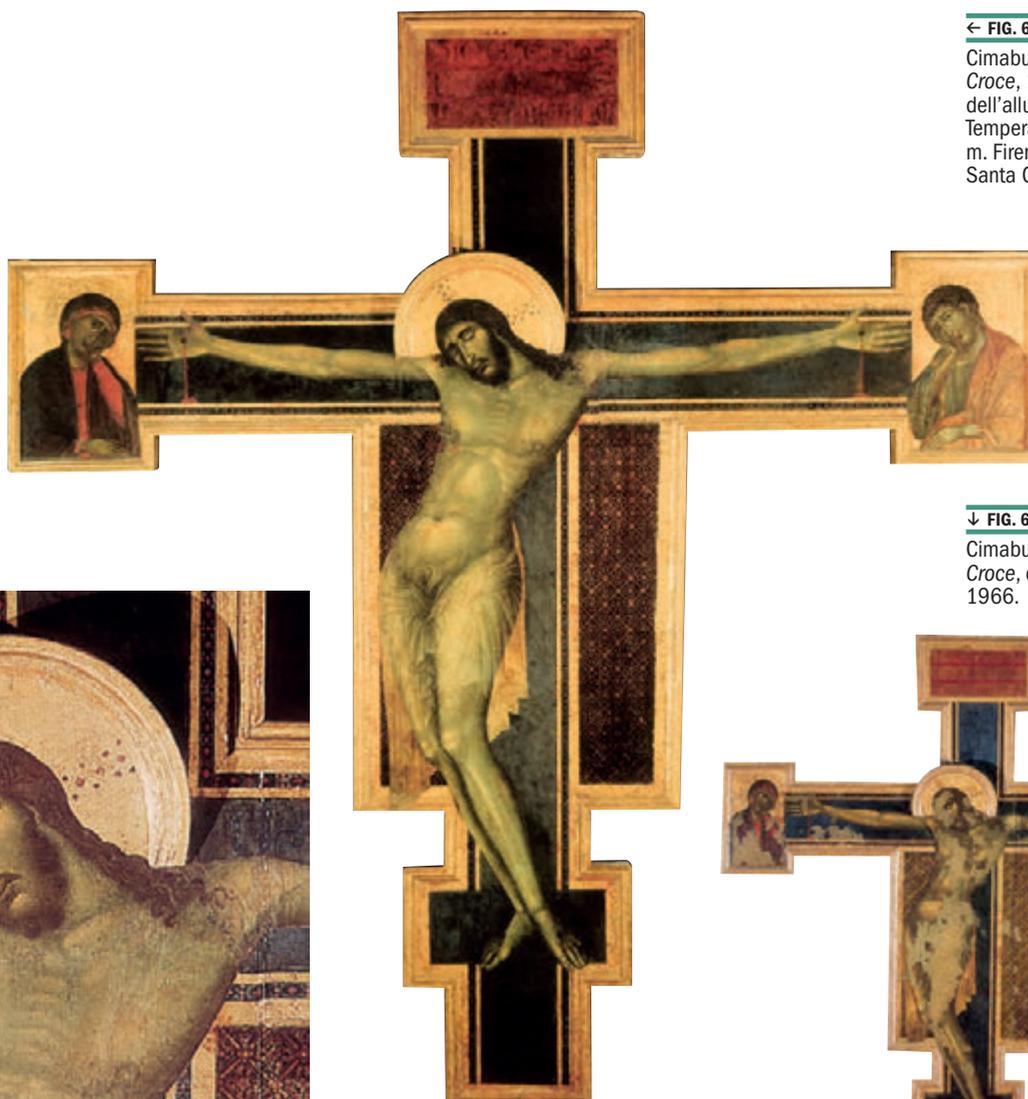
■ **IL CROCIFISSO DI SANTA CROCE** Nel 1284, Cimabue dipinse un nuovo **Crocifisso**, stavolta per i francescani di **Santa Croce a Firenze** **FIG. 6.172**. In quest'opera, Gesù rispetta, ancora, il tipo consolidato del *Christus Patiens*: ha sempre il volto reclinato e gli occhi chiusi **FIG. 6.173**, ed è mollemente inarcato lungo il braccio verticale della croce. Anche il suo corpo è ancora la schematizzazione di un corpo: eppure affiorano dei muscoli sotto la pelle verdastria, che non accompagnano la torsione con un chiaroscuro violento ma si addolciscono sino a ottenere l'effetto di una delicata, incorporea mollezza. Il perizoma, un velo trasparente e increspato di pieghe sottili, copre ben poco di questo corpo, diventato, così, un nudo quasi integrale. L'importanza di quest'opera si deve insomma riconoscere nel suo **rinnovato naturalismo**. Il trattatista rinascimentale Giorgio Vasari,

che fu sempre un detrattore dell'arte medievale, gli riconobbe di essere stato il primo a discostarsi dalla «scabrosa goffa e ordinaria [...] maniera greca», ossia bizantina, e riconobbe nella sua pittura le remote premesse della nuova stagione rinascimentale. Il *Crocifisso di Santa Croce* è stato gravemente danneggiato dall'alluvione che colpì Firenze nel 1966: mezzo volto del Cristo, gran parte del suo busto, la sua intera coscia sinistra e quasi tutto il perizoma sono stati cancellati. Il successivo restauro ha colmato le mancanze con una sorta di colore neutro **FIG. 6.174**, che non lascia dubbi sulla paternità dei brani pittorici sopravvissuti ma rende difficoltosa la lettura dell'opera. È per questo che, volendo cogliere la poesia e il significato del capolavoro cimabuesco, è giusto servirsi comunque delle immagini che lo riproducono com'era prima della rovina.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Quali sono le caratteristiche del *Crocifisso di San Domenico* di Cimabue? 2_ Quali sono le differenze fra il *Crocifisso di San Domenico* di Cimabue e il suo *Crocifisso di Santa Croce*? 3_ Quale nuova importanza assume con Cimabue la rappresentazione del corpo umano? 4_ Quali sono le novità iconografiche presentate dalla *Maestà del Louvre* di Cimabue?

↓ **FIG. 6.173**
Cimabue, *Crocifisso di Santa Croce*, prima dell'alluvione del 1966. Particolare del volto e del busto.



← **FIG. 6.172**
Cimabue, *Crocifisso di Santa Croce*, 1284 ca., prima dell'alluvione del 1966. Tempera su tavola, 4,48 x 3,90 m. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.

↓ **FIG. 6.174**
Cimabue, *Crocifisso di Santa Croce*, dopo l'alluvione del 1966.



La Maestà di Santa Trinita di Cimabue

1 L'opera

La *Maestà di Santa Trinita* [FIG. 6.175](#) è una pala d'altare dipinta da Cimabue in una data difficile da precisare, ma che si suppone posteriore al 1290. Fu realizzata a tempera su tavola. Si tratta di un'opera monumentale, giacché supera i 2 metri per 3. Un tempo, le sue dimensioni erano ulteriormente accresciute di circa trenta centimetri, grazie all'imponente cornice originaria, oggi perduta. Secondo la testimonianza di Giorgio Vasari, la pala fu commissionata al maestro dai monaci benedettini di Vallombrosa per l'altare maggiore della Chiesa di Santa Trinita a Firenze, una delle più importanti dell'Ordine. Il soggetto è quello della Madonna in trono con Bambino e angeli. Qui Maria è presentata, secondo la tradizione bizantina, come *Madonna Odigitria*, ossia Madonna che indica la via: infatti, è seduta in posizione frontale con atteggiamento regale, tiene il piccolo Gesù con il braccio sinistro, mentre con la mano destra lo indica, per mostrarlo al popolo dei fedeli come il Salvatore dell'umanità ed esortare tutti alla sua adorazione.



→ FIG. 6.175

Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*, 1290-95. Tempera su tavola, 3,85 x 2,23 m. Firenze, Uffizi.

2 La composizione

La Vergine siede sul suo **trono monumentale 1**, ornato da **colonne tornite 2** e decorato finemente a tarsia, con preziosi motivi geometrici. È affiancata da **otto angeli 3**, che costituiscono la sua corte celeste. Il **Cristo in tenera età 4**, che la madre tiene alla propria sinistra, sta benedicendo con **la mano destra 5**, tenendo l'indice e il medio alzati, secondo l'uso della Chiesa latina; nella **mano sinistra 6**, invece, stringe un rotolo, simbolo della Legge divina. Il Bambino ha il capo circondato da **un'aureola con la croce gemmata 7**. Il basamento del trono ospita le figure di quattro personaggi dell'Antico Testamento, riconoscibili grazie ai cartigli che tengono in mano: da sinistra, il profeta **Geremia 8**, i patriarchi **Abramo 9 e Davide 10**, il profeta **Isaia 11**. Essi fanno riferimento a questioni dottrinarie relative alla divinità di Cristo incarnatosi attraverso Maria.



3 Proporzioni e simmetrie

Gli angeli e i patriarchi sono più piccoli di Maria e Gesù in scala dimensionale, e questo per sottolineare la loro minore importanza gerarchica. L'immagine è **simmetrica** rispetto all'**asse centrale** che idealmente attraversa la tavola in verticale. Notiamo infatti, rispetto a tale asse, non solo la perfetta simmetria del trono ma la presenza di quattro angeli e di due patriarchi per lato, che rendono la composizione perfettamente equilibrata. Tuttavia, per evitare il rischio di una eccessiva rigidità, Cimabue inclinò ritmicamente le teste degli angeli verso l'esterno o l'interno, ed evitò la rappresentazione di profilo, a quel tempo riservata alle figure secondarie o negative.

↙ FIG. 6.176

Elaborazione grafica della *Maestà di Santa Trinita*.

↓ FIG. 6.177

Elaborazione grafica della *Maestà di Santa Trinita*.

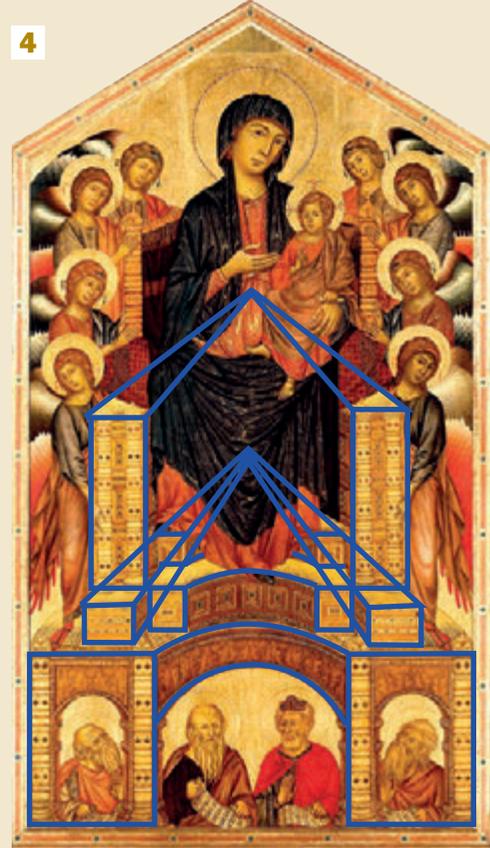


4 L'impianto spaziale

La ieratica frontalità della Madonna contrasta con l'innovativa forma del trono, concepito (grazie alla grande cavità centrale) con un senso tridimensionale inedito. Mentre la precedente *Maestà del Louvre*, dello stesso Cimabue, presenta ancora un trono in assonometria, qui si coglie il tentativo di rappresentare il seggio attraverso **una sorta di prospettiva centrale intuitiva**, ancora essenziale ma non priva di efficacia. Lo scranno si presenta, in tal modo, come una vera e propria massa architettonica. L'impianto prospettico del trono è messo in risalto anche dalla posizione degli angeli, le cui mani vi si poggiano sopra ad altezze e profondità diverse e sembrano più circondarlo che affiancarlo.

↓ FIG. 6.178

Elaborazione grafica della *Maestà di Santa Trinita*.





↑ FIG. 6.179
Elaborazione grafica della *Maestà di Santa Trinita*.

5_Le linee e i volumi

La ricerca di spazialità è confermata dalle figure di Maria, di Gesù e degli angeli. L'estrema raffinatezza della forma orientale, testimoniata dalla preziosa linearità dei profili, non è scindibile dalla forza plastica dei **volumi dei corpi**, che premono nello spazio. L'evidente cavità del trono accoglie una Vergine dotata di corpo, le cui gambe sporgono per offrire un appoggio al Bambino.

6_I panneggi

Innovativa anche la raffigurazione dei panneggi, che sono ricchi e abbondanti. Le pieghe delle vesti sono certamente ancora rigide e schematiche, ma sembrano assecondare le forme dei corpi che ricoprono. Le ricche **lumeggiature do-**



↑ FIG. 6.180
Elaborazione grafica della *Maestà di Santa Trinita*.

rate suggeriscono i tocchi della luce che bagna sia il manto della Madonna sia la veste del Bambino.

7_I colori e i chiaroscuri

Per dipingere la sua *Maestà di Santa Trinita*, Cimabue scelse **una gamma cromatica** abbastanza limitata. Dominano colori dalla consolidata valenza simbolica. Maria veste un prezioso abito rosso, simbolo della sua regalità unita alla sua condizione umana, ed è avvolta da un ampio mantello blu, decorato da lumeggiature d'oro, simbolo della sua divinità, acquisita diventando Madre di Dio. La tunica rossa e il pallio viola purpureo indossati dal Bambino, attributi ereditati dalla simbologia imperiale bizantina,



↑ FIG. 6.181
Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*, 1290-95. Particolare degli angeli.

sottolineano la sua regalità e la sua potenza. Gli angeli sono distinguibili solo per l'alternanza dei colori rosso e blu degli abiti. Il rosso e il blu, in questo caso, vogliono indicare **la sostanza del corpo angelico**, che è fatto di fuoco e di aria. I corpi di tutte le figure sono modellati da un chiaroscuro fluido, che diventa delicatamente sfumato nei panneggi delle vesti. L'oro dello sfondo indica che tutti i personaggi sono immersi nello splendore della luce divina.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Come si presenta la *Maestà di Santa Trinita*? **2** Chi sono i quattro personaggi alla base del trono? **3** In che cosa Cimabue va oltre i dettami della tradizione?

4.5. La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi

■ **I PRIMI AFFRESCHI NELLA BASILICA INFERIORE** Il cantiere per la **decorazione della Basilica di San Francesco di Assisi** [2.2 p. 190], ultimata entro l'inizio del XIV secolo, costituì una delle esperienze più importanti di tutta l'arte duecentesca. Erano infatti ben due le basiliche da affrescare, quella inferiore e quella superiore, e ampie e distese le parti di pareti non finestrate, destinate proprio ad accogliere le grandi scene figurate. Benché tutto il processo di decorazione della basilica sia poco documentato, è oramai opinione diffusa che i lavori iniziarono nella **Basilica inferiore**, ad opera di un artista ignoto, probabilmente di origini umbre e identificato convenzionalmente come **Maestro di San Francesco**. Questi iniziò a dipingere sulle pareti della navata centrale intorno al 1253 (anno della consacrazione della chiesa), realizzando, fino al 1260, due cicli di affreschi con **Storie della vita di san Francesco** (a sinistra) **FIG. 6.182** e **Storie della Passione di Cristo**

↓ **FIG. 6.182**

Maestro di San Francesco, *San Francesco predica agli uccelli*, 1253-60. Affresco. Assisi, Basilica di San Francesco, navata centrale.

→ **FIG. 6.183**

Cimabue, *San Francesco*, particolare dell'affresco della *Madonna in trono col Bambino, tra quattro angeli e san Francesco*, 1280 ca. Affresco. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco.



(a destra), purtroppo poi danneggiate dall'apertura delle cappelle laterali. È evidente l'intento dell'artista di confrontare, in questi affreschi che dialogano fra di loro, la figura di Francesco con quella di Gesù.

■ **LA MAESTÀ DI CIMABUE** Al Maestro di San Francesco subentrò, nel 1280, **Cimabue**, esponente di spicco della **scuola fiorentina** [sda p. 246], che sempre nella Basilica inferiore affrescò una **Maestà con san Francesco** nel braccio destro del transetto. L'artista vi propose uno dei ritratti medievali più poetici del santo di Assisi, raffigurato come un piccolo, umile frate, con le stigmate in evidenza e un volto emaciato dall'**espressione mite** **FIG. 6.183**. Sono proprio l'aspetto così poco eroico, l'assoluta mancanza di idealizzazione, il naso aquilino e le orecchie a sventola sulla faccia

sottile a celebrare la grandezza di quell'uomo, a esaltare la forza del suo carattere e la tempra della sua volontà.

■ **CIMABUE NELLA BASILICA SUPERIORE** Alla fine degli anni Ottanta, in coincidenza con il pontificato di Niccolò IV (1288-92), primo papa francescano della storia, si avviarono i lavori di decorazione della **Basilica superiore**. Nella zona absidale iniziò a lavorare un ignoto artista dallo stile spiccatamente gotico, forse francese o inglese, per questo chiamato **Maestro Oltremontano**. Accanto a lui, o subito dopo di lui, **Cimabue** e i suoi collaboratori affrescarono il transetto e l'abside con l'*Apocalisse*, le *Storie della Vergine*, le *Storie degli Apostoli*, due *Crocifissioni* (cosicché tutti i frati seduti nel coro potessero vederle), i quattro *Evangelisti* e altre immagini di angeli e di santi, probabilmente in base a un preciso programma teologico concordato. Purtroppo, quasi

tutti gli affreschi del transetto sono stati rovinati dall'**ossidazione** della **biacca**, che si è scurita facendo apparire le scene come negativi fotografici. Nella monumentale *Crocifissione* **FIG. 6.184**, la posizione del Redentore, enorme e potentissimo con la sua nuova saldezza corporea, è quella del *Christus Patiens* ma la sua figura sprigiona energia, alimenta il vortice degli angeli disperati (alcuni dei quali raccolgono entro coppe il sangue che cola dalle sue ferite) e attira verso di sé le braccia tese della Maddalena, urlante sulla sinistra, e di due farisei sulla destra.

■ **GLI AFFRESCHI DELLA NAVATA** Nella Basilica superiore, i registri più alti della navata vennero affidati ai maestri della **scuola romana**, probabilmente guidati da **Cavallini** [4.6 p. 245]. Il programma iconografico, con le *Storie dell'Antico Testamento* (a destra guardando l'altare) e *Storie del Nuovo Testamento* (a sinistra) venne

LE PAROLE

ossidazione

In chimica, un elemento si ossida quando subisce una sottrazione di elettroni. I processi di ossidazione più comuni, come la formazione della ruggine, utilizzano l'ossigeno dell'atmosfera.

biacca

Pigmento bianco costituito da carbonato basico di piombo. Il suo nome deriva dal longobardo *blaich*, che vuol dire 'pallido, sbiadito'. La biacca, usata come colore già nell'antichità, tende a scurire sotto l'azione dell'aria; infatti, ossidandosi, può trasformarsi in ossido di piombo, che è marrone.

↓ FIG. 6.184

Cimabue, *Crocifissione*, 1287-90. Affresco, 6,9 x 3,4 m. Assisi, Basilica superiore di San Francesco.



forse formulato da Matteo d'Acquasparta, generale dei francescani tra il 1287 e il 1289. Le scene, che si leggono per parete (prima a destra e poi a sinistra), e per registri (dalla scena più vicina all'altare a quella della parete di ingresso), sono molto rovinate e in gran parte perdute.

Tra i pittori romani emersero **Jacopo Torriti** [4.6 p. 246], di cui sono stati chiaramente identificati alcuni affreschi (tra cui una suggestiva *Creazione del mondo*) e **Filippo Rusuti** (1255-1325). Accanto a Torriti e Rusuti, si distinse un altro artista, fortemente innovatore, inizialmente denominato dagli studiosi Maestro di Isacco e successivamente identificato con il giovane **Giotto** [5.1 p. 250]. Fu poi Giotto medesimo a completare la decorazione della Basilica superiore, dipingendo le *Storie di san Francesco* nei registri inferiori della navata. Allo scadere del secolo, la Basilica superiore era stata sicuramente terminata.

■ **I NUOVI AFFRESCHI DELLA BASILICA INFERIORE** I lavori ripresero nella **Basilica inferiore** verso il 1307. **Giotto**, reduce da Padova, aiutato da

numerosi collaboratori, vi dipinse, fino al 1311, la Cappella della Maddalena e altri affreschi (nelle volte del transetto destro e del presbiterio). In realtà, molti studiosi reputano che in queste opere la mano del maestro sia quasi assente e che a lui vadano attribuiti solo la concezione generale e, forse, i disegni preparatori.

Negli anni Venti del Trecento, arrivarono ad Assisi i pittori della **scuola senese**, tra cui **Simone Martini** [6.4 p. 282] e **Pietro Lorenzetti** [6.5 p. 286], che nella Basilica inferiore dipinsero, rispettivamente, le *Storie di san Martino* nella Cappella di San Martino e le *Storie della Passione di Cristo* nel transetto sinistro. Entro gli anni Trenta del Trecento, anche la decorazione della Basilica inferiore poté dirsi compiuta.

GUIDA ALLO STUDIO

1. Quali furono gli artisti che lavorarono alla decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi? 2. Quali sono i cicli pittorici realizzati nella Basilica inferiore e nella Basilica superiore? 3. Come Cimabue rappresenta san Francesco nei suoi affreschi di Assisi? 4. Quali sono le novità iconografiche della *Crocifissione* di Cimabue?

↓ FIG. 6.185

Interno della Basilica superiore di San Francesco. Assisi.



4.6. Cavallini e la scuola romana

■ **LA SCUOLA ROMANA** Il rinnovamento del linguaggio pittorico italiano si articolò, sul finire del XIII secolo, tra Firenze, Assisi e Roma: anche a Roma, infatti, artisti di altissimo livello elaborarono un interessante linguaggio figurativo che si propose come alternativo a quello toscano. Purtroppo, per una serie di circostanze, della straordinaria produzione romana si è persa quasi ogni traccia e memoria. L'abbattimento della vecchia Basilica di San Pietro e della residenza medievale dei papi, il Palazzo Lateranense (ordinati nel Cinquecento da Giulio II e da Sisto V) e la distruzione per un incendio, nell'Ottocento, della Basilica di San Paolo fuori le Mura (la cui navata centrale era stata dipinta da Cavallini) ha comportato la perdita di vaste pareti affrescate. Nella **scuola romana** spiccano soprattutto due pittori mosaicisti, Pietro Cavallini e Jacopo Torriti, artisti di grandissima levatura che lavorarono anche ad Assisi [► 4.4 p. 236], a fianco di Cimabue e dei suoi allievi, fornendo un importante contributo al rinnovamento della pittura italiana e alla maturazione del linguaggio artistico trecentesco.

■ **CAVALLINI** Di Pietro Cavallini conosciamo poco o nulla: abbiamo notizie della sua attività solo tra il 1273 e il 1330. Formatosi nell'ambito della cultura bizantina, Cavallini si ricollegò esplicitamente alle fonti tardoantiche, elaborando uno stile capace di coniugare la morbidezza dei tratti orientali con la rappresentazione tridimensionale dei corpi, ottenuta attraverso un accorto dosaggio dei chiaroscuri. Nella sua pittura, la rappresentazione della figura umana raggiunge **una nuova naturalezza classicheggiante**. Delle opere romane di questo artista sono rimasti soltanto i mosaici con *Storie della Vergine* nell'abside di Santa Maria in Trastevere, l'affresco con il *Giudizio Universale* nella controfacciata della Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere (1293 ca.) e l'affresco con la *Madonna e santi* della Tomba del Cardinale Matteo d'Acquasparta in Santa Maria d'Aracoeli (1302 ca.).

Il *Giudizio Universale* **FIG. 6.186**, generalmente datato intorno al 1293, è considerato l'opera più importante di Cavallini e una delle principali fra quelle prodotte a Roma alla fine del Duecento. Cristo, seduto sul trono, è circondato dagli apostoli con la Vergine e il Battista. Con il gesto della mano, ampio e autorevole, divide i buoni dai malvagi. Nonostante la sua posa sia frontale, ci appare ben lontano dal consolidato esempio

↓ **FIG. 6.186**

Pietro Cavallini, *Giudizio Universale*, 1293 ca. Affresco. Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere.



bizantino di giudice distante e imperturbabile. Il suo sguardo è teso e concentrato, eppure umanissimo. Ostenta una calma solenne e il suo atteggiamento è sicuramente memore di tanti modelli classici. Colpiscono, poi, l'impianto monumentale, le forme solide e plastiche, i morbidi chiaroscuri, i panneggi che evidenziano la volumetria dei corpi. Anche le fisionomie degli apostoli **FIG. 6.195** p. 254 sono molto caratterizzate, tanto da far pensare a veri e propri ritratti o comunque all'uso di modelli.

Cavallini lavorò anche a Napoli. Non risulta invece dai documenti la sua presenza tra i grandi decoratori della Basilica superiore di Assisi, che oggi è tuttavia ritenuta quasi certa dalla critica. Considerando la sua fama e i rapporti professionali che lo legarono all'ordine francescano, è davvero poco plausibile che Cavallini non sia stato coinvolto, accanto a Jacopo Torriti e Filippo Rusuti, nella decorazione dei due registri alti della navata della Basilica superiore.

■ **TORRITI** Il principale allievo e collaboratore di Cavallini fu **Jacopo Torriti**, pittore e mosaicista. Di lui si conosce ben poco, se non che fu attivo soprattutto a Roma nella seconda metà del Duecento e che lavorò ad Assisi dalla fine

degli anni Ottanta, dove gli sono stati attribuiti gli affreschi di entrambi i lati della prima campata (quella più vicina all'altare) e parte di quelli della seconda. Nella Basilica, Torriti dette prova di una grande maturità artistica, con le sue figure solenni ma eleganti **FIG. 6.187**, fortemente debitrice



← **FIG. 6.187**
Jacopo Torriti, *Volto del Creatore*, sinopia dalla *Creazione di Adamo*, 1288-90. Assisi, Basilica superiore di San Francesco.

Il sistema dell'arte

Le scuole artistiche e il sistema delle botteghe

Con il termine **"scuola"** si usa indicare gli **allievi di un grande maestro**, che ne hanno frequentato la bottega, o quei **gruppi di artisti** che aderiscono a **un comune indirizzo**. Ciò vale per il mondo antico come per quello medievale e moderno. Parlando di "scuola di Cimabue", o di Cavallini o di Giotto, se pensiamo al mondo medievale, o di Raffaello o di Caravaggio, per citare esempi più avanti nel tempo, si fa riferimento a tutti quegli artisti che o sono stati allievi o collaboratori di questi maestri, rimanendone influenzati, oppure che, pur non avendo frequentato i grandi artisti, li hanno ammirati al punto da decidere di imitarne lo stile e seguirne gli insegnamenti (e in questo caso si parla di **seguaci**). Quando un grande artista ha "fatto scuola" è detto **caposcuola**.

L'uso del termine scuola può riferirsi anche a **una città** (nell'Italia medievale del XIII e XIV secolo si identificano una "scuola fiorentina", una "scuola senese" e una "scuola romana"), ad **una regione** (si parla "scuola toscana", "scuola emiliana", "scuola lombarda", "scuola veneta" nel Cinque e Seicento) e perfino ad **una nazione** ("scuo-

la francese", "scuola olandese"). Questo perché la pittura, per esempio, prodotta a Firenze alla fine del Duecento ha, in generale, caratteri specifici che la distinguono da quella romana contemporanea.

Sinonimo di scuola artistica è il termine **bottega** (dal latino *apothēca*, 'ripostiglio', 'magazzino'). Questa era, fin dall'antichità, il laboratorio dell'artista (oggi la chiameremmo studio o *atelier*). Un'opera è detta "di bottega" quando, essendo uscita dal laboratorio di un certo artista, per esempio Cimabue, Cavallini o Giotto, presenta uno stile riconoscibile e riconducibile alla mano del maestro, anche se magari materialmente eseguita dai suoi collaboratori. Si parla infatti di "replica di bottega" o "lavoro di bottega".

Si diceva "andare a bottega" intendendo "imparare il mestiere". Come qualunque artigiano, infatti, ogni artista seguiva un percorso di apprendistato presso la bottega di un artista già affermato. La sua formazione iniziava che era ancora bambino, fra i 10 e i 13 anni, talvolta anche prima, e durava da tre fino a cinque o sei anni, al termine dei

quali poteva provare a mettersi in proprio. Il rapporto tra maestro e **allievo** era regolato da un atto notarile. Il maestro, in cambio di una cifra concordata, si impegnava a insegnare il mestiere al ragazzo, che non di rado rimaneva a vivere, con altri compagni, presso di lui. Le prime mansioni erano molto umili: macinare i colori, preparare i collanti, tenere puliti gli ambienti di lavoro. Poi seguivano le lezioni di disegno, con la copia di modelli dal vero, poi quelle di pittura e si arrivava, alla fine, a mettere in pratica le competenze raggiunte, aiutando il maestro a realizzare alcune opere o addirittura realizzandole in proprio o in collaborazione con altri allievi. Terminata la formazione, di solito l'allievo rimaneva ancora qualche anno in bottega presso il suo maestro ma con nuove mansioni di collaboratore, o **"garzone"**; durante questa fase non solo aiutava ma realizzava opere in autonomia, vendendole come proprie. Insomma, iniziava una attività individuale ma appoggiandosi alla solida struttura della bottega avviata. Era solo intorno ai 20-25 anni che il giovane artista provava ad aprire una propria bottega.

dei modelli classici e paleocristiani. È certamente di sua mano il mosaico (parzialmente rifatto nel XIX secolo) del catino absidale della Chiesa di San Giovanni in Laterano, a Roma, firmato e datato 1291. Sulla scorta di un ipotetico autoritratto dell'artista, presente in questo mosaico lateranense, è stato proposto che Torriti sia stato un frate francescano.

La critica gli attribuisce concordemente anche il mosaico absidale della **Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma**, con l'*Incoronazione della Vergine*, la *Morte della Vergine* (*Dormitio Virginis*) e le *Storie di Maria*, del 1295. Questo mosaico sostituì quello paleocristiano distrutto attorno al 1290, a seguito dell'arretramento dell'abside. Nella scena principale, con l'*Incoronazione della Vergine* **FIG. 6.188**, la Madonna è seduta su un largo trono con il Cristo all'interno di un cerchio

che rappresenta il Cosmo, di cui Ella diventa sovrana. Il figlio la incorona, alla presenza di angeli, apostoli e santi e del papa committente. Nel rispetto della continuità, il disegno e la simbologia dell'opera richiamano la migliore tradizione paleocristiana, mentre la gerarchia proporzionale delle figure, il fondo oro, le lumeggiature delle vesti rimandano alla tradizione bizantina. L'impostazione delle forme, la convincente volumetria delle figure e soprattutto l'uso di certi motivi ornamentali mostrano, invece, una viva attenzione per i modelli antichi.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Qual è l'importanza assunta dalla scuola romana? 2_ Chi sono i suoi principali protagonisti e quali le loro opere più importanti? 3_ Quali sono i caratteri essenziali dello stile di Cavallini? 4_ Che cosa rappresenta l'*Incoronazione della Vergine* di Torriti?

↓ FIG. 6.188

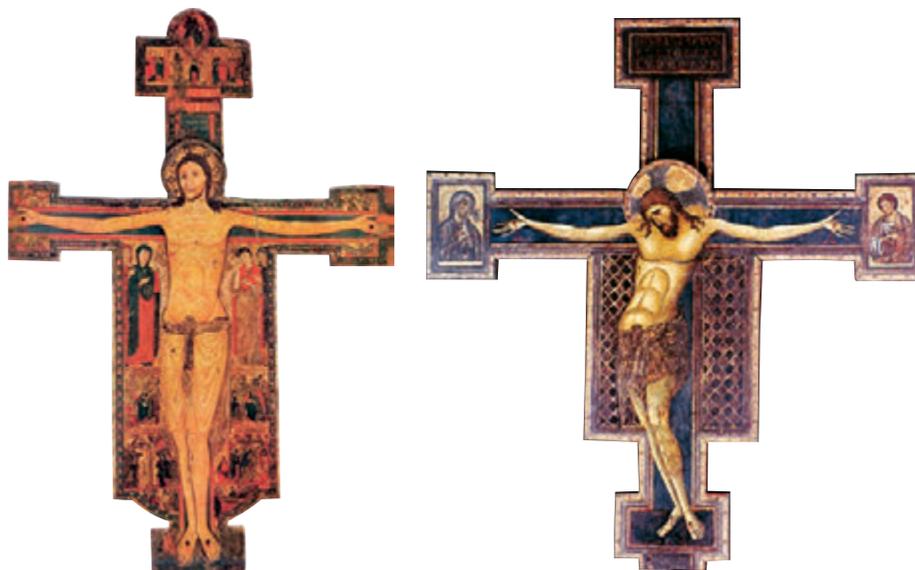
Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine*, 1295 ca. Mosaico. Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore.



■ VERSO LE COMPETENZE

1 Ecco due crocifissi dipinti nella tipologia del *Christus Triumphans* e del *Christus Patiens*. Prova a costruire due immagini parlanti, disegnando intorno a esse delle finestrelle numerate e riportando in tabella, in corrispondenza di ciascun numero, le differenze tra le due tipologie di croci. Non dimenticare di inserire al posto giusto anche la seguente terminologia attribuendo a ciascuna la lettera esatta:

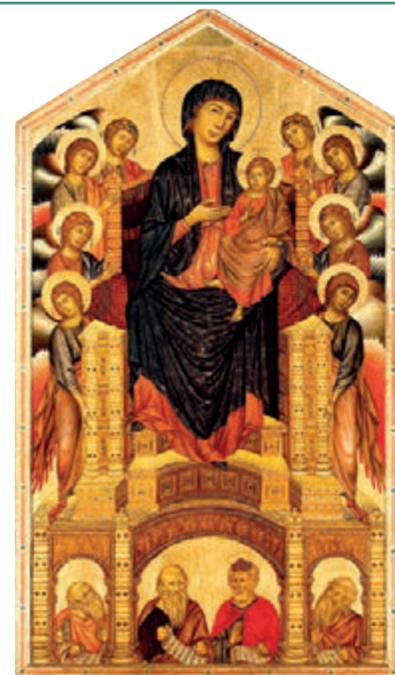
piede o soppedaneo ■ scomparti ■ cimasa
 ■ terminali o capicroce



	<i>CHRISTUS TRIUMPHANS</i> DI MAESTRO GUGLIELMO	<i>CHRISTUS PATIENS</i> DI GIUNTA PISANO
1. occhi		
2. volto		
3. testa		
4. corpo		
5. braccia		
6. perizoma		
7. piedi		
8. scomparti		

2 Costruisci un'immagine parlante, come ti viene chiesto nell'esercizio precedente, collegando ciascun particolare del dipinto alla frase riportata in elenco.

1. Gli angeli e i patriarchi sono più piccoli di Maria e Gesù in scala dimensionale.
2. L'immagine è simmetrica rispetto all'asse centrale che idealmente attraversa la tavola in verticale.
3. Per evitare il rischio di una eccessiva rigidità, le teste degli angeli sono inclinate in modo alternato verso l'esterno e l'interno.
4. La ieratica frontalità della Madonna contrasta con l'innovativa forma del trono, concepito con un senso tridimensionale inedito.
5. L'impianto prospettico del trono è messo in risalto anche dalla posizione degli angeli e delle loro mani, poggiate sopra ad altezze e profondità diverse.
6. La ricerca di spazialità è confermata dalle figure dei personaggi, i cui corpi sono realizzati con una forza plastica che preme nello spazio.



Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*, 1290-95.

LE PAROLE E I LUOGHI DELL'ARTE

- 1 Riflettendo sul termine verticalismo, elabora una maniera grafica per scrivere questa parola in modo che esprima anche visivamente il concetto a cui fa riferimento.
- 2 Perché questo fenomeno artistico è stato chiamato Gotico? Quale accezione ebbe in Italia? Approfondisci con una breve ricerca sulla Rete.

.....

.....

- 3 Il fenomeno del Gotico in Europa fu alquanto articolato soprattutto per ciò che riguarda l'evoluzione architettonica. Compila lo schema riassuntivo con l'indicazione delle singole fasi (la prima riga è compilata come esempio). Esercitati a presentare lo schema proponendo, dove è possibile, una cattedrale come esempio. Una ricerca sulla Rete arricchirà le tue informazioni.

LUOGHI	PERIODO E DATAZIONE	DENOMINAZIONE	CARATTERISTICHE
Francia	1° (1140-1240)	Classico o Maturo	Maturarono tutte le caratteristiche più tipiche del nuovo linguaggio artistico
Inghilterra			
Spagna			
Portogallo			
Germania			

ANALISI DELL'ARTE: LE ARTI VISIVE

- 4 Nel capitolo dedicato a Giotto [►5 p. 258] è presente la seguente affermazione: «Ed è ancora al destino degli uomini che Giotto sembra dedicare la maggiore attenzione, sicché (nonostante il tema) il suo “poema cristiano” non vuole essere dottrina ma “semplice” racconto, nel quale leggiamo brani di alta poesia».

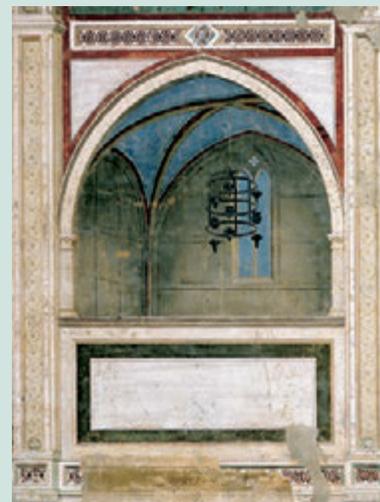
Osservando le due immagini qui riportate (sono rispettivamente particolari tratti dal *Bacio di Giuda* e *Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta d'Oro* nella Cappella degli Scrovegni) e cercandone altre ancora sulla Rete, scrivi un brano di max 15 righe in cui argomenta le tue considerazioni a riguardo.



- 5 Per comprendere la forza espressiva del linguaggio di Giotto è importante sapere leggere nelle sue opere ciò che descrive attraverso la linea, ciò che descrive attraverso il colore e come è capace di descrivere lo spazio.
 - Giotto non conosceva ancora la prospettiva geometrica che Brunelleschi inventerà il secolo successivo ma osservando la realtà aveva ben intuito la rappresentazione della tridimensionalità. Osserva l'immagine dei coretti nella Cappella degli Scrovegni. Con un foglio di carta trasparente ricalca la figura nei suoi caratteri essenziali e spiega perché sono un esempio sapiente di uso della linea.
 - Per comprendere il colore osserva la figura di san Giovanni nel *Compianto su Cristo morto* nella Cappella degli Scrovegni a Pa-

dova. Su un foglio di carta trasparente ricalca il profilo della figura e colorala con un unico colore, ossia a campitura piatta, tranne le mani e la testa. Osservando la parte che hai colorato, cosa riesci a ricavare della posizione del corpo di Giovanni? È ancora leggibile l'ampio gesto che compie con le braccia? Quindi come ha saputo usare Giotto il colore in questa immagine? Cerca altre immagini in cui Giotto usa il colore nella stessa maniera.

- Osserva adesso gli angeli che volano nel cielo. Guardali uno per uno distinguendone le posizioni, i gesti e le espressioni: non sono solo il riflesso in cielo del dolore per la morte di Gesù ma sono anche degli indicatori dello spazio. Prova ad osservare l'immagine nel suo insieme e poi ad osservarla coprendo gli angeli. Cosa accade? Come si trasforma quella superficie azzurra che inizialmente si presentava come fondale piatto di chiusura della scena?



ANALISI DELL'ARTE: L'ARCHITETTURA

6 Ecco le piante della cattedrale di Chartres (a sinistra) e della cattedrale di San Geminiano a Modena (a destra). Utilizzando anche i colori sulle immagini, evidenzia le novità della cattedrale gotica rispetto a quella romanica ed esponile oralmente.

.....

.....

.....

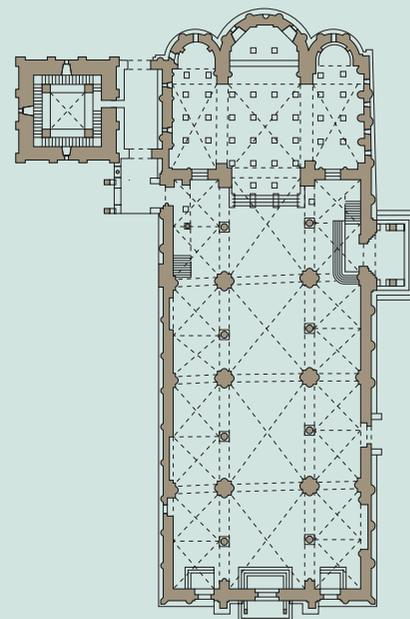
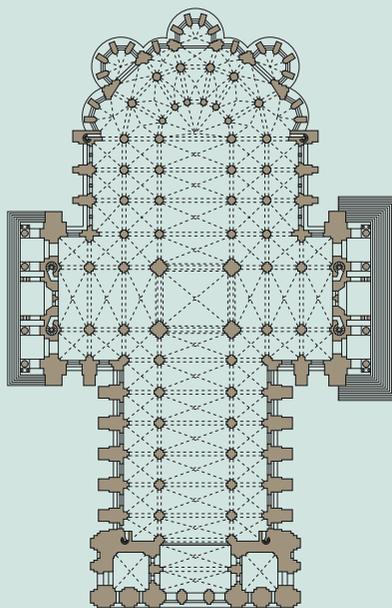
.....

.....

.....

.....

.....



PER L'AUTOVALUTAZIONE

7 Sono in grado di... Rispondi alle domande e definisci il tuo grado di conoscenza.

LIVELLO DI SUFFICIENZA

- Sei in grado di compilare uno schema sul fenomeno del Gotico in Europa?
- Osservando le immagini, sai riconoscere elementi caratteristici dell'architettura gotica sia civile che religiosa, conoscendone la struttura e il funzionamento dell'arco a sesto acuto?
- Osservando le foto relative ad una cattedrale, sai riconoscere se appartiene al Gotico italiano o è espressione del Gotico europeo?

SÌ **NO**

SÌ **NO**

SÌ **NO**

- Conosci i protagonisti più importanti di questa stagione artistica e sai presentarli attraverso l'analisi delle loro opere, utilizzando il lessico specifico?
- Hai saputo cogliere il recupero del naturalismo che hanno manifestato gli artisti del Gotico?

SÌ **NO**
SÌ **NO**

VERSO L'ECCELLENZA

- Ti ritieni in grado di costruire una mappa concettuale sull'evoluzione del Gotico in Europa e in Italia e di esporla oralmente?
- Sai analizzare la progressiva conquista di autonomia da parte della decorazione scultorea a bassorilievo verso il tuttotondo, esponendo un percorso per immagini?
- Sei in grado di creare collegamenti con altre discipline a partire da questa tematica?
- Hai svolto un approfondimento personale su indicazioni date dal libro?
- Trovandoti in una chiesa gotica italiana, ti riterresti in grado di riconoscere e di presentare, adottando un linguaggio specifico, le caratteristiche dell'architettura e dell'eventuale apparato decorativo in essa presenti?

SÌ **NO**
SÌ **NO**
SÌ **NO**
SÌ **NO**
SÌ **NO**

COMPITI DI REALTÀ!

8 A proposito della scultura di età gotica abbiamo evidenziato come la decorazione a bassorilievo dei portali divenne progressivamente più autonoma arrivando a comprendere, soprattutto negli strombi, vere e proprie statue come nel Portale Reale della Cattedrale di Chartres (Fig. 6.112 p. 207, *Visitazione*) e nel Portale della Vergine nella Cattedrale di Reims (Fig. 6.114 p. 208, *Annunciazione e Visitazione*). A tal proposito è stato coniato il termine di statue-colonna. Questa voce non è presente su Wikipedia, pertanto ti viene chiesto di compilare una scheda, quanto più completa possibile, e di offrirla alla più famosa enciclopedia condivisa della Rete.

DAL PASSATO AL PRESENTE

9 L'uomo del Medioevo è acceso da un animo appassionato, infiammabile. Vede la realtà senza sfumature, con una netta divisione fra bene e male, giusto e ingiusto e vive, soprattutto in Italia, partigianerie più forti che mai. Nel dibattito politico di oggi, negli interventi sui social, la faziosità e l'exasperazione dei toni fanno pensare che ci sia in noi ancora una stilla dell'uomo medievale. Lo pensi anche tu? Che percezione hai della realtà contemporanea?

Partendo dalla traccia proposta e confrontando le due figure, scrivi un testo in cui sviluppi l'argomento esprimendo le tue considerazioni personali.



Uno scontro tra Guelfi bianchi e neri. Dal *Codice Chigiano*, Ms L VIII 296, XIII sec. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Momenti di tensione in Parlamento. Ucraina, 2017.

L'ARTE DEL RINASCIMENTO MATURO

8

SEZIONE

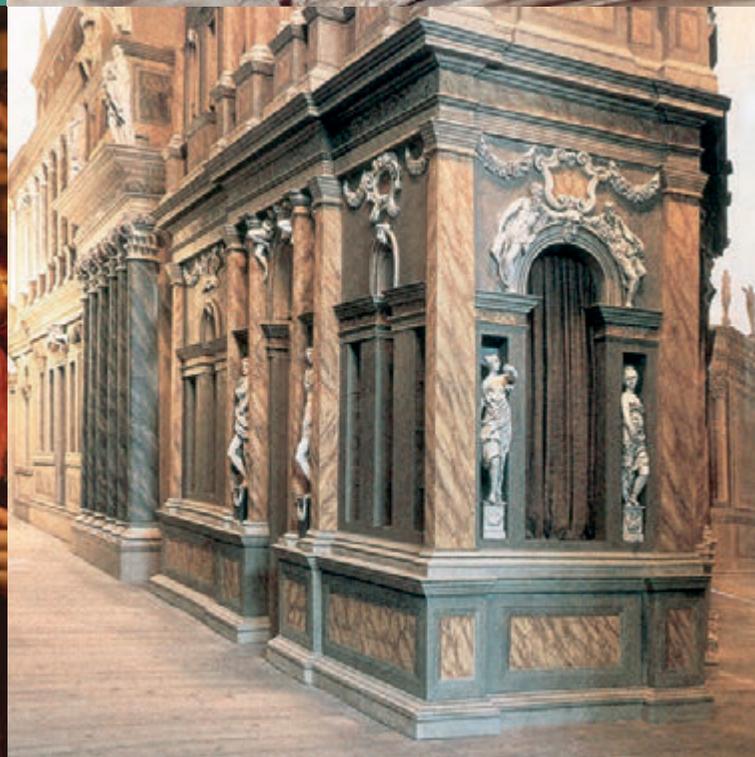
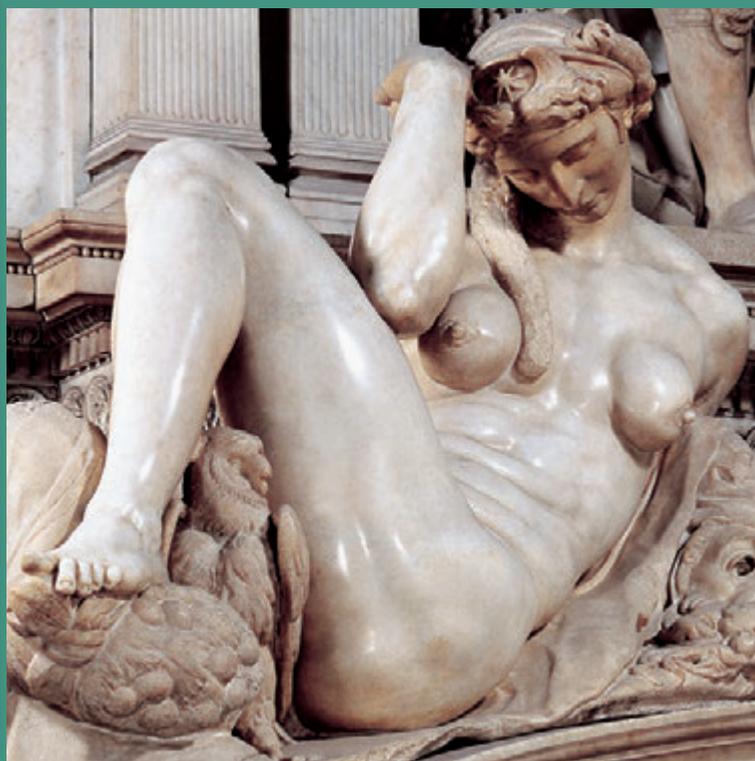


I SITI UNESCO

◆ Le ville palladiane ◆ Strada Nuova (Via Garibaldi) a Genova ◆ Sacro Monte di Varallo

VITA E OPERE

◆ Leonardo ◆ Raffaello ◆ Bramante ◆ Palladio ◆ Michelangelo ◆ Giorgione ◆ Tiziano



IL CINQUECENTO

■ **IL 1492: LA SCINTILLA DELL'EUROPA MODERNA** Il 1492 è una data simbolo, la scintilla dei mutamenti epocali che segnarono l'Europa cinquecentesca e il modo di concepire un mondo dai confini geografici, economici, politici e culturali repentinamente dilatati. In questa data venne portata a compimento la *Reconquista* spagnola, ossia la cacciata dei musulmani dalla Spagna, con la quale l'Europa si delineò come un continente interamente cristiano. In Italia morì Lorenzo dei Medici detto "il Magnifico" e con lui l'equilibrio difficile fra le Signorie italiane. Nello stesso anno, **Cristoforo Colombo** approdò sul continente americano. Fu l'evento clamoroso, definito convenzionalmente "scoperta dell'America" in un'ottica certamente eurocentrica: prima di quella data il continente già esisteva, anche se non per noi europei. Esso si inserì in un più ampio processo di internazionalizzazione del quadro economico europeo: i mercanti guardavano a Oriente, verso le Indie, per accedere all'ambito e remunerativo mercato delle spezie. Nel farlo, cercarono vie marittime sicure navigando verso Ovest e spostando gradualmente le principali rotte commerciali a favore degli Stati che si affacciavano sull'Atlantico.

Si rafforzarono, quindi, sul piano politico-economico le **monarchie occidentali**, mentre gli Stati dell'Europa centrale e orientale, tagliati fuori dal commercio mondiale, vissero un periodo di maggiore fragilità. **Spagna e Portogallo** ebbero modo di costruire i propri imperi coloniali: la prima insediandosi nelle Americhe (così chiamate in onore dell'esploratore fiorentino Amerigo Vespucci), il secondo nel lontano Oriente, dove controllò il commercio delle spezie. I primi effetti delle conquiste in America si colsero già nel corso del XVI secolo: mentre le popolazioni locali vennero sfruttate

come forza lavoro e decimate dalle epidemie, l'Europa si arricchì con il commercio di una serie di nuovi prodotti (patata, pomodoro, cacao, mais ecc.) e con ingenti quantità di oro e argento, estratte dalle miniere americane.

Nella **seconda metà del XVI secolo**, le monarchie dell'Europa centro-occidentale furono impegnate in una serie di conflitti. Mossa dall'ambizione di ricostruire un impero universale sul modello di Carlo Magno, la **Spagna** in particolare, con Carlo V (1519-56) e poi con Filippo II (1556-98), venne impegnata su più fronti:

- nella guerra religiosa contro l'islam, in un'ulteriore fase della *Reconquista cattolica*, che la vide, alla guida della Lega santa, vittoriosa sui turchi nella Battaglia di Lepanto (1571);
- nell'invasione e conquista del Portogallo nel 1580;
- nel fronteggiare le ribellioni scoppiate nei Paesi Bassi;
- nel fallimentare tentativo di invasione

dell'Inghilterra del 1588 (**sconfitta dell'Invincibile Armata**) con il quale sfumò il progetto di egemonia spagnola sull'Europa.

I **Paesi Bassi**, dal 1551 sotto il dominio della linea spagnola degli Asburgo, divennero un polo industriale fra i più ricchi di Europa: i porti di Rotterdam e Anversa furono i centri indiscussi del mercato europeo. Dal 1568 iniziò la lotta per la conquista della libertà politica e religiosa dei Paesi Bassi che portò nel 1581 alla dichiarazione d'indipendenza dalla Spagna e nel 1584 alla costituzione degli Stati generali (sette province autonome sotto la presidenza dell'Olanda).

La **Francia** visse un momento di grande instabilità politica determinata dalla **guerra civile** (guerre ugonotte: 1562-98). Essa scaturì da un intreccio di cause: le lotte di successione all'interno della dinastia regnante; lo scontro tra diverse fazioni nobiliari che approfittarono della fragilità della corona; le guerre di religione fra cattolici e calvinisti. A queste ulti-



me sono legati i momenti più drammatici della guerra (la strage di San Bartolomeo del 1572): il superamento avvenne soltanto con la rinuncia alla fede calvinista di Enrico di Borbone e la sua incoronazione, convertito al cattolicesimo, a re di Francia come Enrico IV (1589-1610).

■ **L'ITALIA: UN CAMPO DI BATTAGLIA** L'Italia del Cinquecento, dal punto di vista politico e militare, affrontò un momento di grande fragilità perché fu campo di battaglia fra le due grandi monarchie nazionali di Francia e Spagna. Infatti, a partire dalla contesa per il possesso del Ducato di Milano, scoppiò una **lunga guerra** (1521-59) che contrappose Francesco I re di Francia e Carlo V per aggiudicarsi l'egemonia sull'Europa. Quest'ultimo, alleatosi con papa Leone X e con il re d'Inghilterra, conquistò il Ducato di Milano e in seguito al Sacco di Roma (1527) ottenne l'incoronazione ufficiale d'imperatore e il riconoscimento dei propri diritti sui territori italiani da parte di papa Clemente VII.

La **pace di Cateau-Cambrésis** del 1559 sancì il controllo della Spagna sull'Italia: essa infatti possedeva il Ducato di Milano, i Regni di Napoli, Sicilia, Sardegna e alcune fortezze in Toscana, e poteva contare sull'appoggio del Granducato di Toscana, della Repubblica di Genova e del Ducato di Savoia. I grandi Stati regionali italiani, coinvolti nello scontro tra Francia e Spagna, persero l'autonomia politica: le loro sorti sarebbero state fortemente condizionate dalla lotta per la supremazia delle due potenze europee.

■ **A ROMA, QUATTRO GRANDI PAPI** Nel corso del Cinquecento, molte delle piccole ma floridissime corti quattrocentesche (Ferrara, Mantova, Urbino) intrapresero un percorso di lento ma inarrestabile declino, che le avrebbe portate, nel volgere di un secolo, ad abbandonare la scena culturale italiana. In compenso, Firenze, Roma, Venezia e, in misura minore, Milano divennero palcoscenico di una straordinaria stagione artistica, nota come Rinascimento maturo, che vide convivere, relazionarsi, scontrarsi i più grandi prota-

gonisti dell'arte europea: artisti come Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, la cui fama non è mai tramontata.

La storia di **Roma** nel Cinquecento è dominata dalla figura di quattro importanti pontefici. Il primo, Giuliano della Rovere (1443-1513), succeduto a Pio III nel 1503 con il nome di **Giulio II**, intraprese una politica di consolidamento dello Stato della Chiesa, passando alla storia come papa guerriero. Grande mecenate, fu lui che ordinò a Bramante la ristrutturazione dei Palazzi Vaticani e la costruzione della nuova Basilica di San Pietro, commissionò a Raffaello gli affreschi delle Stanze Vaticane e incaricò Michelangelo di realizzare il proprio monumento funebre e gli affreschi della Cappella Sistina.

Nel 1513 a Giulio II succedette il figlio di Lorenzo il Magnifico, Giovanni dei Medici (1475-1521), con il nome di **Leone X**. Pontefice coltissimo e grande protettore di Raffaello, si fece promotore di un mecenatismo assai dispendioso, che lo costrinse a intensificare il carico fiscale e vendere cariche e indulgenze per riassetare le finanze dello Stato. Proprio l'eccessiva pratica della vendita delle indulgenze provocò un forte scandalo che, unito a una critica generale allo stato di degrado morale della Chiesa, portò alla Riforma protestante, avviata in Germania da Martin Lutero. Il pontefice inizialmente sottovalutò la portata rivoluzionaria del movimento riformista e si limitò a scomunicare Lutero.

Nel 1523 salì al soglio pontificio un altro esponente della famiglia de' Medici, Giulio (1478-1534), che divenne papa con il nome di **Clemente VII**. Fu Clemente a subire, nel 1527, il Sacco di Roma ad opera delle truppe dell'imperatore Carlo V d'Asburgo. Da cardinale, fu uno dei grandi committenti di Raffaello e, da pontefice, di Michelangelo.

Infine, nel 1534, divenne papa, con il nome di **Paolo III**, Alessandro Farnese (1468-1549). Il suo pontificato si colloca negli anni centrali delle guerre tra Francia e Impero e dell'espansione del movimento della Riforma protestante. Per combattere la propagazione del protestantesimo, egli avviò la Controriforma: riconobbe l'ordine dei Gesuiti, ripristinò l'Inquisizione roma-

na e, soprattutto, convocò nel 1542 il Concilio di Trento, un momento decisivo nella storia della Chiesa cattolica, che iniziò i suoi lavori nel 1545, concludendoli, dopo la morte del papa, solo nel 1563. Uomo di grande cultura e straordinaria intelligenza, nonché illuminato protettore delle arti, Paolo III affidò a Michelangelo la direzione dei lavori della Basilica di San Pietro, il completamento della Sistina e l'esecuzione degli affreschi della Cappella Paolina.

■ **FIRENZE DOPO LORENZO** A Firenze, alla morte di Lorenzo il Magnifico (1492), il governo passò nelle mani del figlio Piero, che si dimostrò incapace di far fronte agli eventi provocati dalla discesa del re di Francia Carlo VIII in Italia (1494). L'estrema disponibilità mostrata da Piero nei confronti del sovrano francese fu infatti fatale alla Signoria medicea: in seguito a un'insurrezione popolare, guidata dal frate domenicano **Girolamo Savonarola** (1452-1498), Piero fu cacciato e fu istituita la prima **Repubblica fiorentina** (1494-1512). Appassionato predicatore, Savonarola si fece interprete del disagio di molti per la condotta eticamente discutibile dei potenti, uomini di Chiesa inclusi. Favorevole a un governo popolare, istituì il Maggior Consiglio, istituzione di cui fecero parte circa 3000 cittadini; inoltre, emanò una serie di provvedimenti favorevoli ai ceti più umili. I suoi violenti attacchi al pontefice Alessandro VI Borgia, uniti alle sue deliranti visioni di una democrazia teocratica (che avrebbe dovuto fare di Firenze una nuova Gerusalemme), segnarono il suo destino: scomunicato da Alessandro VI nel 1497, l'anno dopo fu arrestato, sommariamente processato per eresia, impiccato e arso sul rogo in Piazza della Signoria.

La Repubblica fiorentina restò comunque in vita sino al 1512, anno in cui i Medici, grazie al sostegno degli spagnoli e di papa Giulio II, riuscirono a restaurare la propria Signoria. Nel 1527 i fiorentini riuscirono nuovamente a cacciare i Medici e a ripristinare la Repubblica; già nel 1530, tuttavia, la città dovette arrendersi di fronte alle forze congiunte dell'imperatore Carlo V e del papa Clemente VII e accettare il

ritorno del potere mediceo. Il principato fu rinsaldato dall'opera di governo di **Cosimo I dei Medici**, che nel 1569 divenne granduca di Toscana. Sede della corte e capitale dello Stato, Firenze ebbe da allora un'intensa vita letteraria, artistica e intellettuale, che trovò espressione nelle Accademie e nelle biblioteche, ma non ebbe più una storia politica autonoma.

■ **LA REPUBBLICA DI VENEZIA** All'inizio del Cinquecento, la **Repubblica veneziana**, mai travolta dalle incursioni straniere, era lo Stato italiano più forte e godeva di una buona stabilità politica. Tuttavia, la scoperta dell'America (1492) e l'apertura di nuove rotte verso le Indie compromisero l'equilibrio economico su cui la Serenissima aveva costruito la sua enorme ricchezza. Venezia dovette così abbandonare la sua esclusiva vocazione al commercio marittimo e allargare i propri interessi e i propri territori sulla terraferma, difendendoli tenacemente dagli attacchi esterni. Paradossalmente, la tendenza a mascherare o a ignorare le difficoltà politiche ed economiche della città si configurò come un importante *instrumentum regni* per rilanciare l'immagine pubblica della Serenissima e la cultura veneta del Rinascimento non sembrò turbata da alcun segno di crisi. In questo periodo, infatti, Venezia poté vantare un ambiente culturale molto vivace, stimolato dai nobili che commissionavano opere e amavano riunirsi all'interno dei palazzi e nei giardini per discutere, con musicisti, artisti, architetti e letterati, di arti e di filosofia.

■ **RIFORMA E CONTRORIFORMA** Si fa iniziare convenzionalmente nel 1517 la **Riforma protestante** che divise la comunità cristiana. In quella data il teologo tedesco **Martin Lutero** (1483-1546) affisse alla porta della chiesa del Castello di Wittenberg, in Germania, le sue 95 tesi contro lo scandalo delle indulgenze (la remissione dei peccati concessa a pagamento). Lutero condannò i pellegrinaggi, le offerte votive e i digiuni, contestò il potere del papa, affrontò le questioni del peccato e della grazia, avviando una vera e propria rivoluzione che avrebbe travolto l'intera società europea. Alcune tesi luterane riguardavano, infatti, la sfera teologica e filosofica. Lutero negava l'esistenza della libertà umana, sostenendo che non si possa riscattare il peccato originale attraverso le opere buone compiute con l'esercizio del libero arbitrio (al contrario di quanto afferma la Chiesa cattolica). La nostra salvezza dipende soltanto dalla **grazia** di Dio, che sceglie a chi concederla. Le ragioni per cui Dio destina ogni singolo uomo alla salvezza o alla dannazione sono imperscrutabili. Lutero sostenne, inoltre, che non si può accedere alla legge divina attraverso gli insegnamenti della Chiesa: il fedele può accedere da solo alle Sacre Scritture, senza l'intermediazione del clero. La reazione al movimento luterano da parte della Chiesa di Roma diede vita alla **Controriforma** (nel 1543, sotto papa Paolo III Farnese), con la quale si intese riaffermare l'autorità della fede cattolica. Nel **Concilio di Trento** (1545-63) i vescovi si

riunirono per discutere e affrontare sul piano dottrinale la Riforma protestante. Vennero ribaditi i principi dell'infallibilità papale e tutte le prescrizioni della fede cattolica, soprattutto l'importanza dei sacramenti, che Lutero aveva in parte abolito. Per sostenere la devozione dei fedeli venne rilanciato il culto dei santi e della Madonna, fu promosso il catechismo, furono istituiti nuovi ordini religiosi (tra cui quello dei gesuiti). Allo stesso tempo, la Chiesa cattolica mise in pratica **una durissima repressione** contro ogni forma di dissenso: attraverso la Congregazione del Sant'Uffizio, processò chi era sospettato di stregoneria ed eresia, facendo ricorso alla tortura e alla pena di morte. Venne inoltre rafforzata la censura e creato un Indice dei libri proibiti, comprendente quei testi di cui furono vietate la circolazione e lettura. Nei fatti si tracciò una netta linea di demarcazione, decretando la divisione dell'Europa fra Stati cattolici e Stati protestanti, questi ultimi principalmente stanziati nell'Europa del Nord, cuore del movimento luterano.

■ **NUOVE PROSPETTIVE** Fra gli avvenimenti epocali del XVI secolo, occorre annoverare la pubblicazione nel 1543 del *De revolutionibus orbium coelestium*, l'importantissimo trattato in cui l'astronomo Niccolò **Copernico** (1473-1543) ribaltò la visione tradizionale dell'universo ponendo la Terra alla periferia del cosmo e contribuendo così a introdurre una visione del mondo vicina a quella che abbiamo noi oggi.

L'ARTE NELLA STORIA

RINASCIMENTO, MANIERA, CONTRORIFORMA

■ **IL RINASCIMENTO MATURO** La stagione del cosiddetto **Rinascimento maturo**, o secondo Rinascimento, si aprì nel Centro e nel Nord Italia alla fine del Quattrocento, per svilupparsi nel corso dell'intero **Cinquecento** soprattutto a **Firenze**,

Milano, Roma e Venezia. L'importanza di questi centri culturali è legata alla presenza e all'attività fecondissima di alcuni artisti di livello eccelso, che con la loro opera seppero sviluppare le ricerche artistiche del XV secolo e portare l'arte rina-

scimentale alla sua massima espressione. La definizione di Rinascimento maturo si deve allo storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin (1864-1945), il quale volle distinguere l'arte cinquecentesca da quella quattrocentesca, che considerava solo

una prima fase del Rinascimento, di carattere più sperimentale. Lo stesso Giorgio Vasari, nelle sue *Vite*, aveva consacrato il Cinquecento a “secolo classico” per eccellenza. Secondo il giudizio di Vasari, le principali caratteristiche dello stile cinquecentesco furono la piena **affermazione dei valori classici**, lo **studio dei modelli antichi**, la costante **ricerca di grandiosità e di monumentalità** e la piena, definitiva **affermazione della figura umana**.

Alcuni artisti del Cinquecento, in effetti, seppero portare la rappresentazione del corpo umano all'**apice del naturalismo**, grazie all'acquisizione di precise conoscenze anatomiche e alla capacità di rendere la naturalezza dei gesti e l'intensità delle espressioni. Senza dubbio, ancora oggi, quando si parla dell'arte del Cinquecento, vengono subito in mente gli straordinari quadri di **Leonardo** [□1 p. 200], che egli dipinse con il suo inconfondibile tratto morbido e sfumato; oppure le figure scolpite nel marmo da **Michelangelo** [□5 p. 274], così malinconiche e tormentate; o ancora le dolcissime Madonne o le Sacre Famiglie di **Raffaello** [□2 p. 221], rimaste poi per secoli modelli incontrastati di bellezza e perfezione. Il pubblico tende a considerare il Rinascimento maturo, proprio grazie a queste tre figure dominanti, come una sorta di traguardo dell'arte mai più raggiunto in seguito.

■ **LE MOLTE ANIME DELL'ARTE CINQUECENTESCA** In realtà, la **cultura artistica cinquecentesca** fu ben più **ricca e complessa** di quanto gli schematismi proposti da Vasari vogliano far credere. Basti pensare alle figure importantissime di **Giorgione e Tiziano** [□6 p. 302], che a Venezia crearono un tipo di pittura interamente risolta con impasti di colore, reso in tutte le sue variazioni di intensità, e che fecero del paesaggio il vero protagonista delle loro opere. Identificare tutta l'arte del Cinquecento con il classicismo è dunque un errore: solo le opere romane di Raffaello e **Bramante** [□3 p. 245], così come le architetture venete di **Palladio** [□4 p. 260], vollero ancora esprimere piena fiducia nella classicità, intesa come Storia che si at-



↑ Leonardo, *San Giovanni Battista*, 1508-13. Olio su tavola, 69 x 57 cm. Parigi, Musée du Louvre.



↑ Michelangelo, *Vergine con Bambino e san Giovannino*, detta *Madonna Pitti*, 1504-8 ca. Marmo, diametro 85,5 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



↓ Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani*, 1507. Olio su tavola, altezza 1,32 m. Monaco, Alte Pinakothek.

tualizza nel presente. Leonardo, che amò definirsi un illetterato, concepì invece la pittura come uno strumento per indagare la natura e in nome del suo metodo sperimentale rifiutò sempre di accettare il modello classico come assoluto. Infine, le sculture di Michelangelo, artista e filosofo, guardarono ai modelli classici con interesse ma anche con grande spirito critico e nacquero, piuttosto, da una ricerca interiore, dall'indagine drammatica delle ragioni dell'esperienza umana che si relaziona con il volere divino.

Il Cinquecento, infatti, fu permeato da una **profonda inquietudine**; anzi, in certi casi fu persino segnato da una grave crisi delle coscienze, sfociata nella Riforma luterana e poi da essa alimentata, che certo non lasciò indifferenti i cattolici rimasti fedeli al papa. Ancorarsi alle certezze della cultura classica era solo una delle possibilità: l'altra era quella di rendere manifesto il disagio esistenziale di un'intera epoca. Fu quanto fece, ancora nel Cinquecento, il fenomeno dello **sperimentalismo anti-classico** [► p. 326], segnato da un marcato accento espressivo, che ebbe il suo culmine nel decennio 1515-25.

■ **LA FIGURA MODERNA DELL'ARTISTA** Il contesto culturale e artistico del XVI secolo favorì una significativa **evoluzione della figura dell'artista**. Mentre ancora per buona parte del Quattrocento (salvo rare eccezioni) pittori, scultori e architetti erano stati considerati poco più che semplici artigiani, nel Cinquecento cominciò ad essere accettata l'idea che le arti figurative e l'architettura potessero essere annoverate tra le cosiddette arti liberali. Gli artisti erano rispettati, accolti nelle corti al pari dei grandi intellettuali, ben pagati. Leonardo, Michelangelo, Raffaello o Tiziano godettero di uno *status* ben diverso da quello dei loro colleghi del XV secolo: per i loro lavori furono spese somme anche molto ingenti. La loro vita, la loro creatività, le loro opere furono interpretate attraverso **il criterio del genio**: si riconobbe loro il possesso di eccezionali capacità tecniche ma unite al sapere teorico e a una superiore comprensione intellettuale. Consideriamo la prima celebre



quartina del sonetto 151 di Michelangelo: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circoscrive / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto» [«L'ottimo artista non concepisce alcuna idea che non sia già contenuta nel marmo, e solo se la sua mano obbedisce al pensiero riesce a raggiungerla»]. Michelangelo intese la sua grande capacità intellettuale come la facoltà dell'artista-genio di concepire elevatissimi "concetti" da tradurre poi materialmente nell'opera, attraverso una tecnica elevata. Il grande artista, in altre parole, sa concepire intellettualmente un capolavoro artistico e poi realizzarlo manualmente, ricavando la forma dalla bruta materia.

↑ Rosso Fiorentino, *Deposizione di Sansepolcro*, 1528. Particolare. Olio su tavola, 2,70 x 2,01 m. Sansepolcro, Chiesa di San Lorenzo.

Tutto ciò valse, ovviamente, solo per i più grandi, che lavorarono per committenti importantissimi, come pontefici, principi, sovrani. Buona parte dei pittori e degli scultori, quelli di cui la storia dell'arte si occupa marginalmente, operò per una clientela occasionale, non particolarmente esigente, e per un mercato più ampio, limitandosi a dipingere soggetti di repertorio.

■ **IL MANIERISMO** Dal terzo decennio del XVI secolo, nei grandi centri italiani e soprattutto nella Roma di papa Clemente VII, si sviluppò una complessa fase

artistico-letteraria definita **Manierismo** [8.1 p. 345], durata con alterne fortune sino alla fine del Cinquecento. Fu difatti nell'atmosfera colta, tollerante e raffinata della corte del nuovo papa Medici che i giovani allievi di Raffaello (Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga) trovarono, come ha scritto lo storico dell'arte Antonio Pinelli, «un comune terreno d'intesa nell'aspirazione a una suprema ricercatezza stilistica e nel gusto per la citazione archeologica, il concettismo letterario e l'eleganza decorativa». L'arte del Manierismo è infatti caratterizzata dai **toni aulici**, dallo **stile prezioso**, dalla **tecnica impeccabile** e dalla **complessità dei soggetti**, così ricchi di citazioni letterarie da apparire talvolta incomprensibili e misteriosi. Si tratta di un'arte prodotta nell'ambito delle grandi corti europee, destinata a **committenti colti e ricchi**, che quindi amavano circondarsi di immagini elaborate, intellettualistiche, piuttosto lontane dall'equilibrio e dalla giusta misura che invece avevano guidato l'opera dei classicisti.

Il **termine Manierismo** trova la sua origine in una parola italiana utilizzata nel Cinquecento, "maniera", intesa come "stile". Il Manierismo voleva essere un'arte che "aveva maniera", ossia che "aveva stile". Il gusto manierista coinvolse ogni campo dell'arte: dalla decorazione al teatro, dagli arredi alle arti decorative, dall'oreficeria alla progettazione di parchi e giardini. Le opere d'arte e di letteratura dovevano risultare composite, raffinate, ricercate; come si è detto, dovevano mostrare di possedere maniera, stile; inoltre dovevano parlare un linguaggio artistico **tanto elegante quanto innaturale**. Le forme naturali tesero ad una stilizzazione che puntava a renderle raffinate, aristocratiche, al punto da risultare, talvolta, quasi irreali, astratte. Gli uomini e le donne che animano i quadri manieristi, con le loro membra allungate, le pose studiate, gli atteggiamenti alteri, non sembrano appartenere al nostro mondo.

■ **LA SPREZZATURA** Creare una simile forma di arte comportava naturalmente degli ostacoli, ma proprio nel superar-

li senza apparente difficoltà si dimostrava l'abilità degli artisti e dei letterati. Solo nel vincere certe prove essi potevano infatti mettere in mostra la propria destrezza e la propria cultura, ricavandone non poca gratificazione personale e professionale. Baldassarre Castiglione, nel suo *Cortegiano*, pubblicato nel 1528, scrisse che bisogna «usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconde l'arte, e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»: come il vero condottiero era sprezzante del pericolo, così il grande artista e il colto letterato "sprezzavano" le difficoltà del proprio mestiere. Praticare la sprezzatura generava l'amore per la complessità, l'ossessiva ricerca della difficoltà e una sorta di fastidio nei confronti della sobrietà: l'eccesso fu dunque una conseguenza inevitabile di questo nuovo gusto artistico.

■ **LA PITTURA CONTRORIFORMISTA** Alla fine del Cinquecento, il **Concilio di Trento** prese esplicite posizioni riguardo al Manierismo in generale e alla **funzione dell'arte sacra** in particolare, stabilendo che pittori, scultori e architetti avevano l'obbligo di sostenere e accompagnare la Chiesa nella sua difficile opera di catechizzazione. Furono anche pubblicati alcuni trattati, che tentarono di codificare questa ordinanza, tra cui le *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577) dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo, destinato agli architetti e ai pittori e scultori di soggetti sacri, e il *Discorso intorno le immagini sacre e profane* (1582) dell'arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti che scrisse: «l'arte sacra deve illuminare l'intelletto, eccitare la devozione e pungere il cuore attraverso l'ordine, la chiarezza, la semplicità, il controllo della forma, il rifiuto delle stravaganze». Alle autorità religiose locali si richiese una costante azione di controllo sull'attività degli artisti. Molti pittori accettarono, più o meno di buon grado,

↓ Giambologna, *Mercurio*, 1580. Bronzo, altezza 1,70 m. Firenze, Museo del Bargello.



queste pesanti limitazioni alla loro creatività. Altri invece, cercarono di ribellarsi. Fu in tale contesto che, **nel 1595**, esplose a Roma il "fenomeno Caravaggio" e con esso, idealmente, si chiuse la grande avventura del Rinascimento.

MICHELANGELO

1 Con la *Pietà Vaticana*, Michelangelo conferisce al soggetto religioso una inedita perfezione di stampo greco.

2 Il *David*, forte, vigoroso e completamente nudo, è giudicato un consapevole omaggio alla scultura antica.

3 Il *Tondo Doni* è rivoluzionario per i colori freddi e i chiaroscuri cangianti. Aderendo alla filosofia neoplatonica, non riproduce la natura ma rappresenta le idee, perfette e immutabili.

4 A Roma, nella Cappella Sistina, sulla *Volta* le *Scene della Genesi* sono arricchite da coppie di *Ignudi*, *Profeti*, *Sibille*, *Antenati di Cristo*, *Eroi di Israele*. Nel *Giudizio Universale*, un'umanità inerme e sgomenta viene travolta dall'ira di Dio.

5 A Roma, Michelangelo progetta la nuova Basilica di San Pietro, a croce greca intersecata con un deambulatorio quadrato. La cupola si eleva sopra il corpo della chiesa come su un monumentale basamento.

6 Nella *Pietà Rondanini*, dove Cristo e la Vergine sono fusi insieme in un abbraccio dolente, Michelangelo traduce il non-finito in un nuovo linguaggio artistico.



5.1. Il periodo classicistico

■ **LA FORMAZIONE Michelangelo Buonarroti** (1475-1564), scultore, pittore, architetto e poeta, manifestò molto precocemente il suo amore per l'arte. Entrato a bottega da Domenico Ghirlandaio [8.8 p. 137] nel 1488, fin dal 1489 frequentò anche i **Giardini medicei di San Marco**, un luogo esclusivo dove **Lorenzo il Magnifico** aveva allestito una sorta di scuola d'arte. Sotto la guida di Bertoldo di Giovanni (1420-1491), allievo e collaboratore di Donatello, il giovane Buonarroti studiò opere antiche e cartoni moderni e imparò, nel contempo, l'arte della scultura, che gli era più congeniale della pittura. Lorenzo il Magnifico, verosimilmente colpito dalla bravura del ragazzo, volle accoglierlo nella propria casa. Il giovane artista, all'epoca quattordicenne, visse per ben quattro anni a Palazzo Medici, dove poté seguire le lezioni dei più colti letterati e filosofi dell'epoca, acquisendo una preparazione umanistica rarissima per un artista di quell'epoca. Grazie soprattutto all'insegnamento diretto di Marsilio Ficino, Michelangelo assorbì profondamente le dottrine neoplatoniche, componenti essenziali della sua successiva cultura d'artista.

Le prime opere di Buonarroti come scultore autonomo – la **Madonna della scala** [FIG. 8.138](#), un mi-

rabile bassorilievo in schiacciato, e la **Centauro-machia** [FIG. 8.139](#), animata dal **dinamismo** convulso di corpi umani nudi e muscolosi – risalgono ai primi anni Novanta del XV secolo e dimostrano che Donatello costituì per il giovane artista un irrinunciabile modello di riferimento. Vasari scrisse che Michelangelo, «volendo contrafare la maniera di Donatello, si portò sì bene che par di man sua, eccetto che si vede più grazia e più disegno». Secondo Vasari, insomma, non solo uno scultore poco più che quindicenne era già in grado di competere con il grande maestro rinascimentale, ma già mostrava il talento per superarlo.

■ **LA PIETÀ VATICANA** Nel 1500, Michelangelo divenne improvvisamente famosissimo grazie a un indiscutibile capolavoro: la **Pietà**, nota come **Pietà di San Pietro** o **Pietà Vaticana** [FIG. 8.140](#) p. 276, commissionatagli due anni prima dal cardinale Jean Bilhères de Lagraulas, ambasciatore del re di Francia presso papa Alessandro VI. L'iconografia della Pietà, con la Madonna che pare cullare il figlio morto, non era nuova, perché risaliva all'età gotica. Michelangelo, tuttavia, immaginò questo **soggetto**, tipicamente **tedesco**, con una inedita perfezione di stampo greco e creò un capolavoro di **potente ispirazione classicistica**.

L'opera mostra una bella e giovanissima Vergi-

↙ **FIG. 8.138**

Michelangelo, *Madonna della scala*, 1490-92. Marmo, 57,1 x 40,5 cm. Firenze, Casa Buonarroti.

↓ **FIG. 8.139**

Michelangelo, *Centauro-machia*, 1492. Marmo, 84,5 x 90,5 cm. Firenze, Casa Buonarroti.



ne, seduta su una roccia (che allude al Calvario) mentre tiene sulle ginocchia il corpo senza vita di Gesù: un corpo perfettamente proporzionato, incorrotto, appena segnato dalle piaghe del supplizio. Maria indossa una veste ampia che ricade in un magnifico panneggio, dalle pieghe pesanti e profonde; al vestito della Vergine si sovrappone il sudario, destinato ad avvolgere il corpo di Cristo prima della sepoltura. Il gesto pacato e discreto della sua mano sinistra serve a richiamare l'attenzione del fedele sulla tragedia della crocifissione, che pure ella stessa sembra aver accettato con dolente rassegnazione. E, nel contempo, con questo gesto, Maria sembra quasi offrire ai fedeli il corpo di Cristo, simbolo del sacrificio compiuto.

Maria è mostrata come una ragazza; Cristo è invece un uomo adulto. Ciò apparve, già ai tempi dell'artista, incongruo. Al di là delle spiegazioni fornite dalle fonti [► FTA p. 277], secondo gli storici dei nostri giorni Michelangelo, che aveva studiato con passione la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, volle richiamare la celebre invocazione alla Vergine pronunciata da san Bernardo nel XXXIII canto del *Paradiso*: «Vergine Madre, Figlia del tuo Figlio». La scultura non vuole evocare un normale legame familiare quanto piuttosto incarnare il **mistero divino** per il quale Maria è madre pur essendo vergine, e Gesù (uomo e Dio) è figlio e padre allo stesso tempo. In questo modo Michelangelo sottrae l'evento alle leggi del mondo e della natura, confermandone la sacralità. Con la sua assoluta assenza di moto e di sforzo apparente, il gruppo non vuole essere la rappresentazione di un fatto, ma **l'immagine di un concetto**; aspira a una perfetta fusione fra bellezza formale e verità teologica.

La *Pietà Vaticana* incanta da secoli soprattutto per la sua incomparabile bellezza. E aveva ragione Vasari a scrivere: «certo è un miracolo che un sasso da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura a fatica suol formare nella carne». Lo straordinario successo della *Pietà Vaticana* assicurò a Michelangelo un nuovo, prestigiosissimo incarico: la realizzazione del *David* [► IC p. 278], forse l'opera per la quale il grande artista viene più facilmente ricordato.

GUIDA ALLO STUDIO

1_Quale fu la formazione di Michelangelo? 2_Che cosa rappresenta il soggetto della *Pietà*? 3_In che cosa la *Pietà Vaticana* è classica? 4_Quali sono i riferimenti teologici a Dante?



→ FIG. 8.140

Michelangelo,
Pietà Vaticana,
1498-1500.
Marmo, 1,74 x 1,95 m.
Roma, Basilica di San Pietro.

Ascanio Condivi: Michelangelo fu scultore e teologo

Ascanio Condivi (1525-1574), pittore e scultore, fu, dal 1545, uno dei pochi e fidatissimi allievi di Michelangelo. Artista di scarso talento e dai mediocri risultati, conquistò la fama grazie a una sua opera letteraria, la *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, la biografia del maestro rinascimentale data alle stampe nel 1553, dieci anni prima della morte del grande scultore. Fra le diverse *Vite* di artisti pubblicate tra XVI e XVII secolo, quella del Condivi si configura come particolarmente attendibile, in quanto sicuramente arricchita da comunicazioni personali dello stesso Michelangelo e forse da una diretta dettatura di alcune sue parti.

La *Vita di Michelagnolo Buonarroti* fu pubblicata a soli tre anni dalla prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari. Condivi intese correggere le inesattezze della biografia vasariana dovute, secondo il suo parere, «al non averlo (come credo) così praticato, come ho fatto io». Vasari, in seguito, utilizzò ampiamente le informazioni pubblicate dal collega per la seconda edizione delle sue *Vite*, senza indicarne la fonte. Oscurata per secoli dalla biografia vasariana, quella condiviana ebbe una seconda edizione solo nel 1746 a Firenze, a cura dello scultore fiorentino Giacomo Ticciati (che la completò con gli ultimi dieci anni della vita di Michelangelo).

In un brano, Condivi descrive e commenta la *Pietà Vaticana* di Michelangelo, con alcune riflessioni sul significato teologico della sua meravigliosa immagine.

«Questa se ne sta a sedere in sul sasso, dove fu fitta la Croce, col Figliuol morto in grembo, di tanta e così rara bellezza, che nessun la vede, che dentro a pietà non si commuova. Immagine veramente

degnata di quella Umanità, che al Figliuolo d'Iddio si conveniva, ed a cotanta Madre; sebben sono alcuni, che in essa Madre riprendano l'esser troppo giovane, rispetto al figliuolo. Del che ragionando io con Michelagnolo un giorno: *Non sai tu, mi rispose, che le donne caste, molto più fresche si mantengono, che le non caste? Quanto maggiormente una Vergine, nella quale non cadde mai pur un minimo lascivo desiderio, che alterasse quel corpo? Anzi ti vo' dir di più, che tal freschezza e fior di gioventù, oltracchè per tal natural via in lei si mantenne, è anco credibile che per divin opera fosse aiutato a comprovare al mondo la verginità e purità perpetua della Madre. Il che non fu necessario nel Figliuolo: anzi piuttosto il contrario; perciocché volendo mostrare che 'l Figliuol di Dio prendesse, come prese, veramente corpo umano, e sottoposto a tutto quelchè un ordinario uomo soggiace, eccettochè al peccato; non bisognò col divino tener indietro l'umano, ma lasciarlo nel corso ed ordine suo, sicchè quel tempo mostrasse, che aveva appunto. Pertanto non hai da maravigliare, se per tal rispetto io feci la Santissima Vergine, Madre d'Iddio, a comparazion del Figliuolo assai più giovane di quelchè quell'età ordinariamente ricerca, e 'l Figliuolo lasciai nell'età sua.* Considerazion degnissima di qualunque Teologo, meravigliosa forse in altri, in lui non già, il quale Iddio e la natura ha formato, non solamente ad operar unico di mano, ma degno subietto ancora di qualunque divinissimo concetto, come non solamente in questo, ma in moltissimi suoi ragionamenti e scritti conoscer si può».



← FIG. 8.141

Michelangelo, *Pietà Vaticana*. Particolare del volto di Cristo.



→ FIG. 8.142

Michelangelo, *Pietà Vaticana*. Particolare del volto di Maria.

verso l'esame di stato

COMPETENZE STORICO-CRITICHE

► Lavoro preliminare

Evidenzia i passaggi fondamentali del testo.

► Domande per la comprensione

Perché Dio, secondo Michelangelo, garantì alla Vergine

una sorta di perenne giovinezza? E perché ciò non avvenne per il figlio?

► Argomentazione

Spiega con parole tue in che modo Michelangelo motivò

ad Ascanio Condivi la sua scelta, da alcuni contestata, di rappresentare la Madonna giovane come Gesù.

5.2. Il *David* di Michelangelo

■ **UN GIGANTE DI MARMO** Il *David* **FIG. 8.143** è una monumentale scultura in marmo (alta più di 4 metri) realizzata da Michelangelo tra il 1501 e il 1504. I sovrintendenti dell'Opera del Duomo di Firenze avevano chiesto al giovane artista di scolpire un enorme blocco di marmo, malamente intaccato quarant'anni prima dallo scultore Agostino di Duccio e poi lasciato in stato di abbandono. Il blocco, considerato troppo alto e stretto, presentava già una forma antropomorfa. Inoltre, il marmo era fragile e di scarsa qualità e presentava numerose fenditure e fori. Michelangelo, che all'epoca aveva solo 26 anni, accettò l'incarico e completò l'opera dopo tre anni di duro lavoro. La statua fu collocata davanti a Palazzo Vecchio; nel 1882, venne trasferita all'interno della Galleria dell'Accademia e al suo posto, nel 1910, fu sistemata una copia in marmo.

■ **UNA NUOVA ICONOGRAFIA** Michelangelo rinnovò radicalmente l'iconografia tradizionale dell'eroe biblico: non più un adolescente che tiene ai piedi la testa appena mozzata del nemico ma un giovane uomo, forte e vigoroso, completamente nudo, immaginato in un momento di intensa concentrazione prima dello scontro con il gigante Golia. Il torace e le braccia ostentano una vigorosa muscolatura; il braccio destro è steso lungo il corpo con le **vene in rilievo** **FIG. 8.144**, giacché la mano stringe con forza il sasso, il sinistro è invece piegato a tenere la fionda sulla spalla.

La figura ponderata scarica il peso sulla gamba destra, mentre la sinistra risulta libera e leggermente piegata. La testa è coperta da una folta capigliatura a ciocche di riccioli che ricorda gli antichi ritratti romani, mentre lo **sguardo**, intensissimo, scruta l'orizzonte in attesa del nemico **FIG. 8.145**. Il piccolo tronco d'albero, che si scorge dietro la gamba destra dell'eroe biblico, ha solo il compito di allargare la base di appoggio della figura e di garantirne una maggiore stabilità.

■ **UN CAPOLAVORO CLASSICISTICO** Apparentemente, il *David* è un capolavoro di statuaria classica; egli ha infatti il più bel corpo apollineo scolpito dall'età dell'Ellenismo. È ponderato: infatti, assume una **posizione ancata** (che comporta una flessione dell'anca), scaricando il peso sulla gamba destra mentre la sinistra risulta libera e leggermente piegata. In questo, l'opera di Michelangelo segue un consolidato modello clas-

→ **FIG. 8.143**

Michelangelo, *David*, 1501-4.
Marmo, altezza 4,34 m. Firenze,
Galleria dell'Accademia.



↓ **FIG. 8.144**

Michelangelo, *David*.
Particolare della mano
destra.



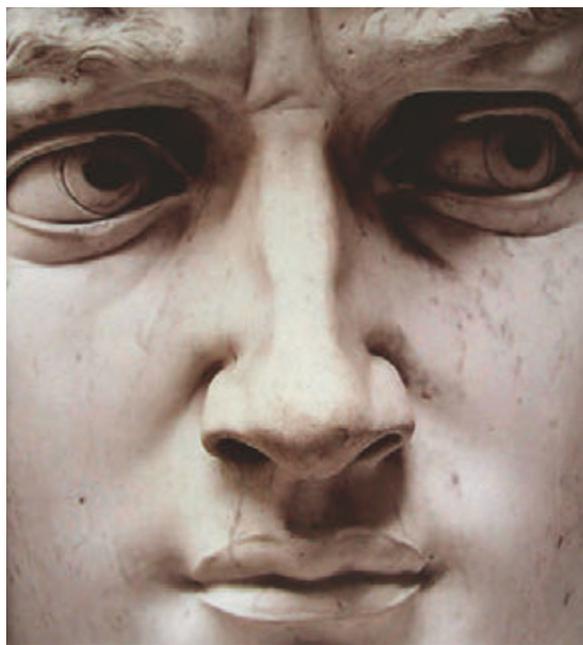
sico, ben esemplificato dal *Doriforo* di Policleto **FIGG. 8.146-147**. Come il capolavoro antico, il *David* presenta il **chiasmo** (dalla lettera greca *x*, *chi*), quella corrispondenza inversa degli arti per cui la gamba destra è tesa, come il braccio sinistro, mentre la gamba sinistra è in riposo come il braccio destro. Pur avendo tendenzialmente seguito il modello greco, Michelangelo non volle rispettare alla lettera le **norme sulle proporzioni** della figura umana ideale, canonizzate da Policleto: la vigorosa testa riccioluta e le mani dalle vene pul-

santi del suo *David* appaiono, per esempio, un po' più grandi del normale **FIG. 8.148**. Se la testa del *David* fosse adottata come modulo proporzionale, l'altezza dell'eroe supererebbe di poco i 7 moduli, senza raggiungere gli 8, come nel caso del *Doriforo*. Si tratta, probabilmente, di una scelta di natura simbolica: la testa rappresenta la ragione, mentre le mani sono lo strumento con cui la ragione opera. Sono state tuttavia formulate altre ipotesi a riguardo. Alcuni studiosi ritengono che Michelangelo avesse preso a modello un giovane e aitante fiorentino dal fisico atletico, senza correggere le proporzioni ancora *in fieri* di un corpo adolescente e, come tale, in via di formazione. Altri invece pensano che lo scultore avesse tenuto conto che la testa di *David*, vista dal basso, sarebbe apparsa più piccola del normale, per effetto della distorsione prospettica, e che quindi l'accentuata dimensione del capo fosse finalizzata a ottenere una correzione ottica.

■ **UN SIMBOLO DEL RINASCIMENTO** Se l'atleta di Policleto, simbolo della statuaria classica, è l'espressione di un'idea assoluta di bellezza, il giovane *David* di Michelangelo è un **eroe** straordinariamente bello eppure **pianamente umano**, reale, più impetuoso e proprio per questo meno sicuro di sé. In questo senso, ricorda molto il *San Giorgio* di Donatello [► 4.3 p. 56]. Come il santo donatelliano, *David* sa incarnare gli ideali del Rinascimento fiorentino; e tuttavia non è un eroe trionfante: egli non ostenta il simbolo della sua vittoria, non è mostrato nello sforzo della lotta, è invece teso e concentrato e accumula una tensione che sembra poter esplodere da un momento all'altro, liberandosi nell'immediatezza fulminea di un gesto. Nel capolavoro michelangiolesco, la "**potenzialità di moto**" classica – tipica della statuaria policletea – si traduce in **trattenuta violenza**, bene espressa da pochi, fondamentali dettagli, come la flessione del polso, le vene pulsanti, i muscoli tesi, lo scatto della testa, la concentrazione dello sguardo, le sopracciglia aggrottate. La bellezza del *David*, unita all'energia sprigionata dal suo corpo nudo, è funzionale a esprimere prima di tutto la dignità e la potenza morale dell'uomo, a trasformarlo nella **rappresentazione simbolica di un concetto**.

→ **FIG. 8.145**

Michelangelo, *David*. Particolare del volto frontale.



↓ **FIG. 8.146**

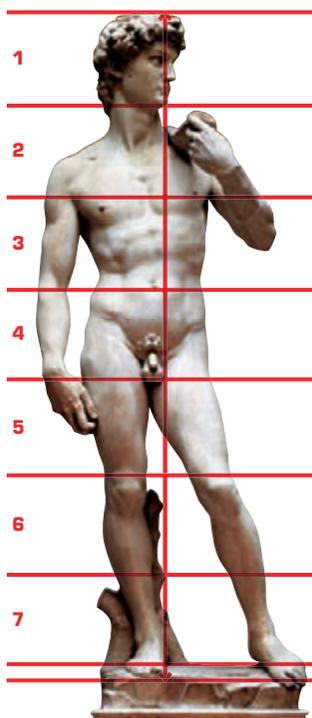
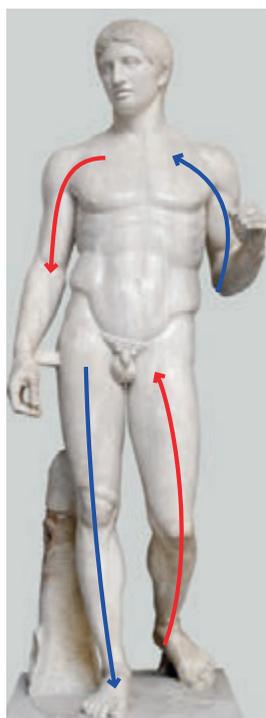
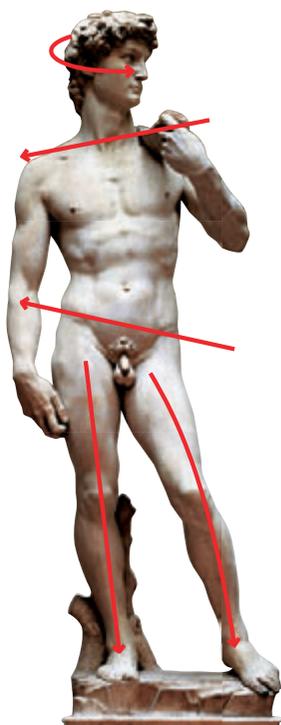
Elaborazione grafica del *David* di Michelangelo: la ponderazione.

↘ **FIG. 8.147**

Policleto, *Doriforo*. Elaborazione grafica.

↘ ↘ **FIG. 8.148**

Elaborazione grafica del *David* di Michelangelo: le proporzioni.



GUIDA ALLO STUDIO

1_In che cosa il *David* di Michelangelo differisce dai precedenti esempi quattrocenteschi? 2_In che cosa questa figura maschile può definirsi classica? 3_In che cosa invece si distacca dalla concezione classica di uomo ideale? 4_In che cosa, nudità a parte, può essere paragonato al *San Giorgio* di Donatello?

5.3. Tra Firenze e Roma: Michelangelo pittore

■ **LE PRIME PROVE PITTORICHE** Nel 1504, a Firenze, Michelangelo iniziò a misurarsi con l'arte della pittura. Il gonfaloniere Soderini gli commissionò un affresco raffigurante la *Battaglia di Cascina* per il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, dove Leonardo era stato incaricato di realizzare la *Battaglia di Anghiari*. I due affreschi non furono mai eseguiti; il cartone michelangelesco, per anni celebrato e copiato **FIG. 8.170** p. 290, andò in seguito perduto. Nel 1505, Michelangelo fu chiamato a Roma da Giulio II, che lo incaricò di progettare il suo monumento funebre per la nuova Basilica di San Pietro. Questo travagliato lavoro **[5.4** p. 286], che Michelangelo stesso ricorda come la «tragedia della sepoltura», fu più volte interrotto. Già nel 1507, Michelangelo tornò a Firenze, per lavorare al suo primo grande capolavoro pittorico: la tavola della Sacra Famiglia, nota come *Tondo Doni* **[ADO** p. 283]. Poi, nel 1508, Giulio II, reputando necessario un ampliamento del già ricchissimo ciclo pittorico della Cappella Sistina **[8.4** p. 129], incaricò l'artista di affrescare la volta.

■ **LA VOLTA DELLA SISTINA** Per la *Volta della Sistina*, Michelangelo immaginò una complessa *architettura dipinta* **FIG. 8.149**, scandita da cinque archi in senso trasversale e divisa in tre parti in senso longitudinale. Al centro si dispiegano le *Scene della Genesi*: nove episodi che illustrano i nodi salienti della creazione del mondo e della storia dei primi uomini, così come raccontati dalla Bibbia. Le scene sono collocate all'interno di cinque riquadri piccoli e quattro grandi, alternati, e sono affiancate da coppie di *Ignudi* **FIG. 8.173** p. 290, simboli dello stato

→ **FIG. 8.149**

Michelangelo, *Volta della Cappella Sistina*, 1508-12.
Affresco, 13 x 36 m. Roma, Palazzi Vaticani.

Scene della Genesi (dal basso verso l'alto nella foto): *Separazione della luce dalle tenebre* (Genesi 1, 1-5), 1512; *Creazione degli astri e delle piante* (Genesi 1, 11-19), 1511-12; *Separazione della terra dalle acque* (Genesi 1, 9-10), 1511-12; *Creazione di Adamo* (Genesi 1, 26-27), 1511; *Creazione di Eva* (Genesi 2, 18-25), 1510; *Peccato originale e Cacciata dal Paradiso Terrestre* (Genesi 3, 1-13, 22-24), 1510; *Sacrificio di Noè* (Genesi 8, 15-20), 1508-10; *Diluvio Universale* (Genesi 6, 5-8, 20), 1508; *Ebbrezza di Noè* (Genesi 9, 20-27), 1508. *Profeti e Sibille* (partendo dall'alto verso il basso e in senso orario): *Profeta Zaccaria* (al centro in alto nella foto); *Sibilla Delfica*; *Profeta Isaia*; *Sibilla Cumana*; *Profeta Daniele*; *Sibilla Libica*; *Profeta Giona*; *Profeta Geremia*; *Sibilla Persica*; *Profeta Ezechiele*; *Sibilla Eritrea*; *Profeta Gioele*.

Antenati di Cristo (nelle vele triangolari e nelle lunette): da Abramo a Giuseppe secondo l'ordine fornito all'inizio del Vangelo di Matteo (1, 1-17).

Eroi di Israele (nei pennacchi angolari): *La punizione del malvagio Aman*; *David che abbatte Golia*; *Giuditta che decapita Oloferne*; *Il serpente di bronzo*.





← FIG. 8.150
Michelangelo,
Profeta Gioele,
dalla Volta
della Cappella
Sistina.



→ FIG. 8.151
Michelangelo,
Sibilla Libica,
dalla Volta
della Cappella
Sistina.

Il sistema dell'arte

Il restauro

Tutte le opere d'arte, pittoriche, scultoree, architettoniche, sono destinate a corrompersi, a deteriorarsi o addirittura a distruggersi. Molte sono le cause di questo inevitabile **processo di degrado** ma due sono le principali: la natura del **materiale** con cui l'opera è stata realizzata; la sua **collocazione** e quindi la sua esposizione al logorio dei **fattori atmosferici** (vento, pioggia, gelo, escursioni termiche), all'attacco dei **microrganismi** (come alghe e licheni, soprattutto nel caso di fontane) e, nelle grandi città, alla corruzione dello **smog**. Fra le altre cause di degrado, oltre a incidenti e **calamità naturali**, come terremoti, incendi o alluvioni, dobbiamo citare anche l'opera dell'uomo, che spesso interviene sulle opere d'arte o per adattare a nuove esigenze o per sottoporle a errati interventi di pulitura o di restauro; ma si verificano talvolta anche casi di **vandalismo** in cui alcuni capolavori divengono oggetto di aggressione da parte di squilibrati. Quando l'opera non presenta danneggiamenti particolari, viene messa in atto una **terapia conservativa**, che consiste in una semplice **pulitura** e in un **intervento sull'ambiente circostante** finalizzato a creare le condizioni climatiche e ambientali ideali per la sua conservazione. Talvolta sculture collocate all'aperto vengono trasferite all'interno dei musei (e sostituite da copie nel sito originario); talvolta ambienti che ospitano affreschi o dipinti particolarmente delicati vengono dotati di macchinari che garantiscono l'aspirazione delle polveri o il mantenimento di una temperatura e di una umidità costanti. **Puliture particolarmente efficaci** sono richieste quando strati di



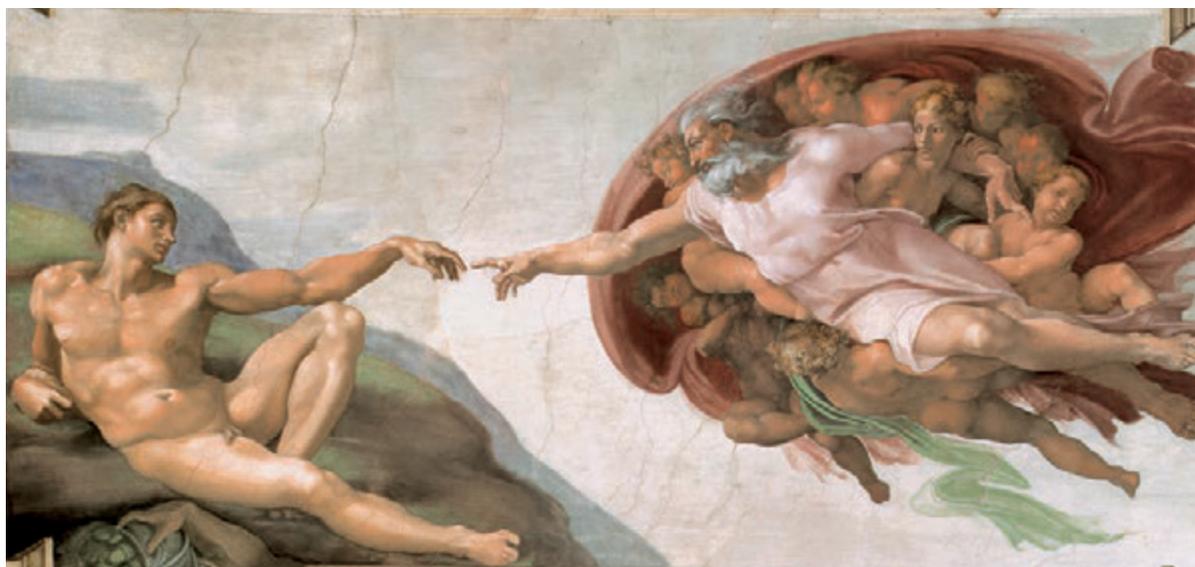
sporco consistenti o di vernici che nel tempo si sono scurite (nel caso dei dipinti) compromettono la leggibilità del manufatto o addirittura la sua stessa integrità fisica. Gli **interventi di restauro più radicali**, come quelli di consolidamento o di integrazione, si rendono invece necessari quando l'opera ha subito un trauma. Da tempo, le scuole di restauro hanno accettato l'idea che l'integrità di un'opera d'arte compromessa da un evento traumatico non possa essere ripristinata con un intervento troppo mimetico: in altre parole, se un dipinto perde una parte della sua superficie pittorica o una scultura o un edificio vengono mutilati e se la parte asportata è irrimediabilmente persa, l'opera non può essere restaurata "sostituendo" le parti mancanti con altre che le riproducano alla perfezione. Se il restauratore



↖ ↑ FIG. 8.152
Michelangelo, *Profeta Daniele*, prima e dopo il restauro. Dalla Volta della Cappella Sistina, 1508-12. Affresco. Roma, Palazzi Vaticani.

sostituisse le parti originali perdute con altre uguali, falsificherebbe il quadro o la statua, che non sarebbe più tutta di mano dell'artista. Gli **interventi** devono quindi risultare sempre **immediatamente riconoscibili** e **non definitivi**, ossia si deve poter tornare indietro qualora lo si reputasse necessario.

Esiste anche una forma di **restauro virtuale**. Grazie alla computer-grafica è oggi possibile effettuare ricostruzioni di singole opere o di interi complessi monumentali attraverso elaborazioni digitali, bidimensionali o tridimensionali.



← FIG. 8.153

Michelangelo, *Creazione di Adamo*, dalla *Volta della Cappella Sistina*, 1511. Affresco. Roma, Palazzi Vaticani.

razionale dell'anima (secondo l'interpretazione neoplatonica) o forse angeli senza ali. Ai lati della volta si trovano sette **Profeti** FIG. 8.150 p. 281 e cinque **Sibille** FIG. 8.151 p. 281, seduti con ardite e drammatiche torsioni. Le quattordici lunette e le otto vele ospitano invece gli *Antenati di Cristo*, da Abramo a Giuseppe, mentre nei quattro pennacchi angolari gli *Eroi di Israele* salvano il popolo ebraico.

■ **LA CREAZIONE DI ADAMO** Il grande riquadro con la *Creazione di Adamo* FIG. 8.153 presenta, nella parte destra, Dio Creatore, possente e maturo, che vola sostenuto dai suoi angeli e, nella parte sinistra, Adamo, atletico e molto giovane, sdraiato per terra nudo e nell'atteggiamento di chi si sta svegliando. Lo sguardo di Dio è diretto con decisione verso la sua creatura, che risponde contemplando il Padre con ingenuo stupore. Il paesaggio è quasi assente, se si eccettua un pendio terroso molto sintetizzato. Il *Libro della Genesi* racconta che Dio plasmò l'uomo con la terra e poi vi soffiò sopra per dargli vita. Michelangelo, elaborando un'immagine di straordinaria poesia, si discostò in modo determinante dal racconto biblico: nel suo affresco, l'uomo e il suo creatore stanno uno di fronte all'altro e Dio anima la sua creatura sfiorandola con una mano. L'artista scelse di tradurre il divino soffio della vita nell'**immagine di un contatto**: o meglio, di un "quasi contatto" e proprio quel "quasi" denuncia lo scarto incolmabile fra Dio e l'uomo. Le figure sono separate da uno spazio vuoto, attraversato solo dagli avambracci che costituiscono il collegamento fra i due soggetti. Questo vuoto ha una grande importanza, nell'impianto compositivo dell'affresco, in quanto isola le mani, attirandovi lo sguardo dello spettatore, ma,

nel contempo, evidenzia l'assoluta separazione tra la natura infinita di Dio e quella finita dell'uomo. Le **anatomie** di Adamo e del padre sono molto **simili**; i loro corpi, ugualmente forti e robusti, presentano la medesima, **doppia torsione**. Sono evidenti i parallelismi fra i toraci, le ginocchia, i piedi delle due figure. Michelangelo vuole infatti ricordare che, nonostante la sua finitezza, l'uomo venne creato a immagine e somiglianza di Dio.

■ **LO STILE DI MICHELANGELO NELLA SISTINA** La pittura dei grandi maestri rinascimentali, come Leonardo e Raffaello, era pervasa da un senso di calda armonia e di piacevole vivacità; nella *Volta della Sistina*, Michelangelo elaborò una cromia da vetro soffiato, con **colori squillanti e metallici**, che un clamoroso **restauro** [▶ sda p. 281], realizzato tra il 1980 e il 1994, ha fatto riemergere in tutto il loro splendore. I colori michelangioloeschi sono giustapposti in modo stridente e appaiono **cangianti** nei punti di luce: il rosso cambia in giallo o in verde, il giallo in viola. Le scene non sembrano illuminate da una luce naturale. Anche il chiaroscuro ha soprattutto il compito di accentuare la plasticità delle forme e le ombre non sono naturali ma sembrano attributi delle singole figure. L'architettura dipinta, infine, non è prospettica né illusionistica: le mensole su cui poggiano i nudi e i troni su cui siedono i profeti e le sibille non convergono, infatti, verso un unico punto di fuga. Michelangelo non fece ricorso alla prospettiva brunelleschiana, che è uno strumento per la rappresentazione credibile del vero, ed evitò, per quanto possibile, di rappresentare paesaggi; per lui un'arte **mimetica** era inutile. Come il neoplatonico Botticelli, egli produsse **una pittura intellettuale e marcatamente idealizzata**.

LE PAROLE

profeta

Nell'Antico Testamento, figura di saggio solitario, direttamente ispirato da Dio, che predica la fedeltà al Signore scagliandosi contro ogni forma d'idolatria e corruzione.

Sibilla

Nel mondo greco-romano, profetessa ispirata da Apollo e portavoce del dio.

cangiante

Aggettivo che indica la capacità di cambiare colore col mutare della direzione dei raggi luminosi e dell'angolazione da cui si osserva. Sono chiamati "cangianti" quei tessuti che mutano colore nelle pieghe; quindi, in pittura, per cangiantismo s'intende la tecnica di usare colori diversi per definire luci e ombre nelle vesti.

mimetico

In arte, ciò che imita la realtà, cercando di riprodurre le forme naturali come appaiono ai nostri occhi.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Qual è la complessa iconografia della *Volta della Sistina*? 2_ Quale uso del colore concepisce Michelangelo? 3_ Come la pittura di Michelangelo si fa espressione del suo credo neoplatonico? 4_ In quale modo originale Michelangelo affronta il tema della *Creazione di Adamo*? 5_ Qual è il significato del gesto delle mani che si sfiorano ma non si toccano? 6_ Qual è la relazione fra le posizioni di Adamo e di Dio Padre?

Il Tondo Doni di Michelangelo

1_L'opera

La *Sacra Famiglia* (o anche *Sacra Famiglia con san Giovannino*), meglio conosciuta come **Tondo Doni** **FIG. 8.154**, è un dipinto a tempera su tavola, realizzato da Michelangelo intorno al 1507 e oggi conservato agli Uffizi. Il quadro è chiamato *Tondo Doni* in quanto rotondo (diametro 1,20 metri), come tutti i dipinti destinati

alle camere da letto, e perché commissionato da Agnolo Doni, ricco mercante e mecenate fiorentino, per celebrare la nascita di sua figlia. Si tratta dell'unica opera dipinta su tavola attribuibile con certezza a Michelangelo.

Considerato un capolavoro assoluto della pittura rinascimentale, il *Tondo Doni* anticipa, per i suoi caratteri stilistici,

formali e cromatici, gli esiti dell'arte michelangiotesca della Cappella Sistina. Secondo un aneddoto, alla consegna, Michelangelo richiese settanta ducati come pagamento. Il Doni, assai parsimonioso, ne offrì solo quaranta. L'artista si riprese allora il dipinto e acconsentì a recapitarlo solo a un prezzo maggiorato di centoquaranta ducati, il doppio.

← FIG. 8.154

Michelangelo, *Tondo Doni*, 1507. Tempera su tavola, diametro 1,2 m. Firenze, Uffizi.



2 La composizione

La scena è dominata da un gruppo centrale formato da **san Giuseppe 1** che porge **Gesù Bambino 2** a **Maria 3**. La Vergine è scalza e seduta per terra, secondo l'iconografia medievale della Madonna dell'umiltà. Dietro a un muretto compare **san Giovannino 4** che guarda Gesù con occhi illuminati di passione mistica, avendo riconosciuto in lui il Redentore. Sul fondo, appoggiati a un emiciclo di rocce spezzate, si dispiegano **cinque uomini nudi 5**, detti appunto "ignudi". Uno di essi **6** richiama la statua del *Laocoonte*, ritrovata a Roma nel 1506. Il paesaggio, appena percettibile, pare presente al solo scopo di far risaltare le figure umane: si intravedono un lago, un prato e alcune montagne in lontananza. Tutti i personaggi rappresentano, nel loro insieme, l'umanità in relazione alla venuta di Cristo sulla Terra. Gli ignudi simboleggiano il mondo pagano, Giuseppe, Maria e Giovanni gli ebrei, Gesù l'intera comunità dei cristiani.

3 L'impianto spaziale: la prospettiva e la luce

La scena è prospetticamente ottenuta adottando **due punti di vista differenti**: il gruppo centrale (costituito dalla Madonna, da san Giuseppe e dal Bambino) è mostrato dal basso, gli ignudi sono invece presentati frontalmente. Con questa scelta, Michelangelo volle marcare la differenza tra mondo pagano e mondo ebraico-cristiano. Gli antichi pagani sono lontani da noi, nel tempo ma soprattutto da un punto di vista etico e religioso. Il mondo cristiano è quello a cui apparteniamo, quindi lo percepiamo come assai vicino e anche più "alto", in senso morale e spirituale. I diversi piani di profondità presentano anche **due impianti luminosi differenti**: nello sfondo la luce risulta più offuscata e diffusa, in primo piano è invece più limpida e diretta. Non si tratta, con tutta evidenza, di luce naturale ma di una luce simbolica, di natura spirituale

→ FIG. 8.155

Michelangelo, *Tondo Doni*.
Elaborazione grafica.



→ FIG. 8.156

Michelangelo, *Tondo Doni*.
Elaborazione grafica.

e intellettuale. Mondo pagano e mondo ebraico-cristiano appartengono, insomma, a due dimensioni etiche, spirituali

e intellettuali diverse, e quindi ognuno è immaginato con una propria prospettiva e una propria luce.

4_L'impianto spaziale: i volumi

Il gruppo centrale è contenuto, idealmente, in una **piramide**. Le tre figure si saldano tra loro con un **movimento a spirale**, accentuato dalla difficile e forzata torsione del busto di Maria, che si conclude nell'abbraccio avvolgente dei personaggi. Questa ideale spirale genera un accentuato **effetto dinamico**, che si adatta perfettamente alla forma del tondo e proietta le figure anche al di fuori del piano della tavola, verso lo spettatore. Gli spigoli delle gambe e delle braccia di Maria, Gesù e Giuseppe sono infine concatenati in un **ritmo serrato**. Mirabile, in particolare, il braccio della Madonna, mostrato con uno scorcio tanto efficace che sembra quasi sfondare la superficie del quadro.



↑ FIG. 8.157

Michelangelo, *Tondo Doni*. Elaborazione grafica.



↑ FIG. 8.158

Michelangelo, *Tondo Doni*. Elaborazione grafica.

5_Le linee, i colori e il chiaroscuro

Tutte le figure del *Tondo Doni* presentano un **contorno molto marcato**. I **colori** sono **freddi, chiarissimi, trasparenti** e hanno una **lucentezza innaturale**; in molte parti sono cangianti e nei maggiori punti di luce trascolorano da una tinta all'altra: il giallo cambia in rosso, il rosa in bianco.

Questa particolare tecnica chiaroscurale, distantissima dallo sfumato di Leonardo, è detta "**cangiantismo**". Il colore michelangiolesco, a differenza di quello leonardesco, è un prodotto del pensiero. L'adesione alla filosofia neoplatonica portò infatti Michelangelo a non rappresentare la realtà così com'era: l'arte non doveva

riprodurre la natura, che è mutevole e imperfetta, ma puntare direttamente alla rappresentazione delle idee, che sono perfette e immutabili.

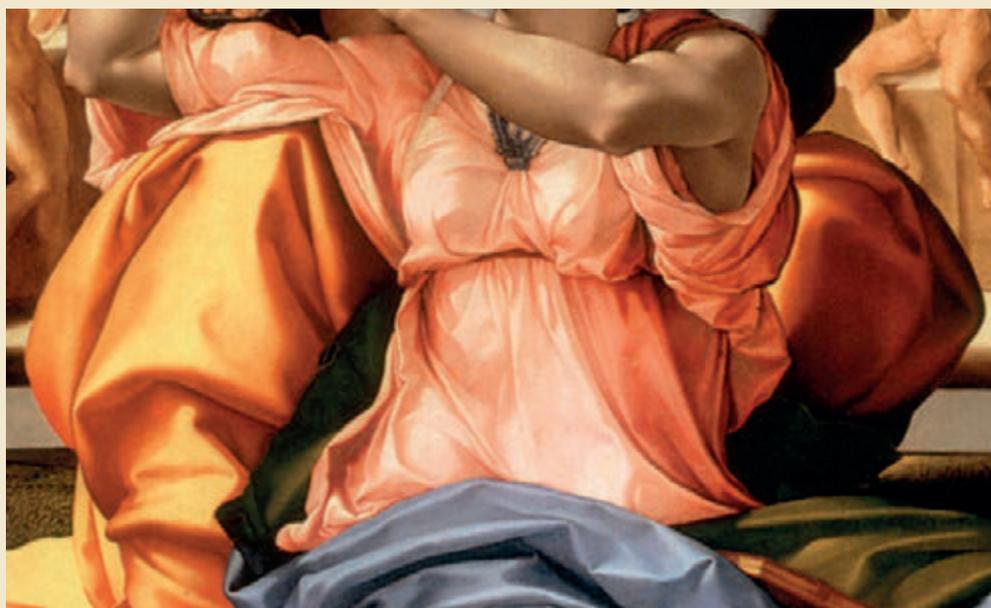
GUIDA ALLO STUDIO

- 1_ Qual è il soggetto del *Tondo Doni* di Michelangelo?
- 2_ Qual è il suo significato simbolico?
- 3_ Quali sono i suoi caratteri stilistici?



← FIG. 8.159

Michelangelo, *Tondo Doni*. Particolare del Bambino.



↓ FIG. 8.160

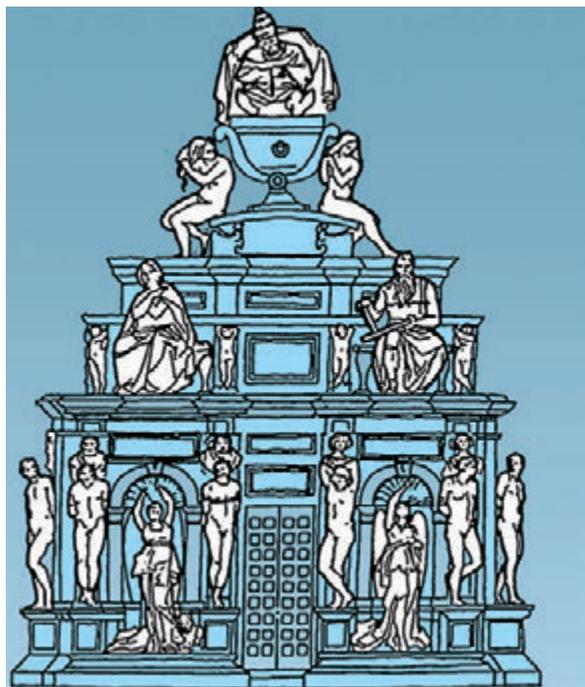
Michelangelo, *Tondo Doni*. Particolare degli abiti.

5.4. Le sculture per Giulio II

■ **IL SEPOLCRO DI GIULIO II** Nel 1505, Giulio II incaricò Michelangelo di progettare il suo **monumento funebre**, da collocare al centro della nuova Basilica di San Pietro che il Bramante stava progettando [3.3 p. 251]. Buonarroti concepì un grandioso mausoleo architettonico di ascendenza classica, isolato sui quattro lati, articolato su tre livelli con andamento piramidale e arricchito da un ricco apparato scultoreo. Secondo la ricostruzione degli storici dell'arte **FIG. 8.161**, all'esterno, nell'ordine inferiore, il mausoleo avrebbe presentato le quattro facciate divise da pilastri, con figure di *Schiavi* (o *Prigioni*) addossate e nicchie con immagini di *Vittorie*. Più in alto, *Mosè* e *San Paolo* avrebbero rappresentato, rispettivamente, il Vecchio e il Nuovo Testamento; altre due grandi figure avrebbero simboleggiato la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa*. Sul coronamento, infine, le allegorie del *Cielo* e della *Terra* (o forse due angeli) avrebbero sorretto la figura del papa. Già nel 1506, Giulio II perse interesse per il monumento funebre e i lavori si interruppero. Morto il pontefice, i suoi eredi pretesero che, in forza dei pagamenti già effettuati, lo scultore ponesse fede al suo impegno. Michelangelo produsse una serie di progetti sempre più semplificati (1513,

↓ **FIG. 8.161**

Denise Fossard, Ipotesi ricostruttiva del primo progetto (1505) per il *Sepolcro di Giulio II* di Michelangelo.



1516, 1526, 1532) che non andarono a buon fine. Per queste nuove versioni del monumento, nel frattempo, l'artista realizzò i due *Prigioni* oggi al Louvre, altri quattro *Prigioni* lasciati non finiti, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze [5.5 p. 288], una *Vittoria* **FIG. 8.258** p. 345 e il *Mosè*. La **sesta versione del monumento** **FIG. 8.162**, quella del 1542, sarebbe stata realizzata solo nel 1545, non più a San Pietro ma nella Chiesa di San Pietro in Vincoli e con l'intervento di collaboratori.

■ **IL MOSE** Al centro del *Sepolcro di Giulio II* giganteggia *Mosè* **FIG. 8.163**, rappresentato seduto, pronto ad alzarsi, con le tavole della Legge nella mano destra e il volto ruotato a sinistra. La sua figura lascia trasparire, nella **tensione della posa**, una sovrumana energia, uno sconvolgimento interiore a stento controllato: l'espressione cor-

↓ **FIG. 8.162**

Michelangelo, *Sepolcro di Giulio II*, 1545. Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

→ **FIG. 8.163**

Michelangelo, *Mosè*, 1513. Marmo, altezza 2,35 m. Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli, Sepolcro di Giulio II.





rucciata del volto esprime una grandezza morale che richiama alla mente i *Profeti* della Sistina. La scultura appare come **un capolavoro di virtuosismo tecnico**: la barba dalle lunghe ciocche fluenti, in particolare, è un pezzo di straordinaria bravura. Il profeta sembra, inoltre, munito di un paio di piccole corna che in realtà rappresentano in forma stilizzata i raggi di luce che Mosè, di ritorno dal Monte Sinai, emanava dalla fronte per essersi avvicinato al cospetto di Dio.

■ **I PRIGIONI DEL LOUVRE** Delle **sei sculture di Prigioni**, realizzate a partire dal 1510-13 e non più adottate per il monumento, due sono oggi conservate al Louvre. È il Vasari, nelle sue *Vite*, a spiegare perché questi due capolavori si trovano in Francia. Nel 1546 Michelangelo donò tali opere a **Roberto Strozzi, che lo aveva ospitato nella sua residenza romana** nel 1544 e nel 1546, quando l'artista era malato. Strozzi, **esiliato a Lione** per la sua opposizione a Cosimo I dei Medici, si



fece inviare in Francia le statue, che in seguito furono donate al re.

Il **Prigione ribelle** **FIG. 8.164** si contorce nel vano tentativo di svincolarsi dalla stretta dei legami. I suoi muscoli sono contratti allo spasimo, l'espressione denuncia uno stato di tensione insopportabile. Non è solo da catene materiali che il giovane cerca di liberarsi ma da costrizioni spirituali, poiché la bellezza delle sue membra è considerata prigioniera per la sua anima. Il **Prigione morente** **FIG. 8.165**, cinto al petto da una semplice fascia, si sorregge la testa leggermente ruotata e piegata all'indietro. Questo gesto non è indicativo di un dolore fisico ma di un **tormento interiore**, dal quale un sonno profondo, forse la morte stessa, sembra giungere ad affrancarlo. La felicità, che secondo la filosofia antica è solo cessazione del dolore, si raggiunge conquistando la perfetta armonia con il creato e quindi una perfetta quiete. Ma la quiete perfetta coincide solo con la morte, che anche Michelangelo, evidentemente, considerava come liberatoria.



◀ **FIG. 8.164**

Michelangelo, *Prigione ribelle*, 1510-13. Marmo, altezza 2,29 m. Parigi, Musée du Louvre.

↑ **FIG. 8.165**

Michelangelo, *Prigione morente*, 1510-13. Marmo, altezza 2,29 m. Parigi, Musée du Louvre.

GUIDA ALLO STUDIO

1_ Qual è la storia quarantennale del *Sepolcro di Giulio II*?
 2_ Come era stato concepito il sepolcro pontificio nel primo progetto? 3_ Come fu realizzato alla fine? 4_ Quali furono, in totale, le sculture realizzate per questo sepolcro? 5_ Che cosa rappresenta il Mosè? E che cosa i *Prigioni*?

5.5. I Prigioni dell'Accademia e il non-finito

■ **I PRIGIONI DELL'ACCADEMIA** Risalgono agli anni 1519-34 **gli altri quattro Prigioni** **FIGG. 8.166-169**, oggi detti dell'Accademia, lasciati allo stato di abbozzo. Dopo la morte di Michelangelo, essi furono trovati nello studio fiorentino dell'artista dal nipote, Leonardo Buonarroti, che decise di donarli al Granduca Cosimo I Medici, assieme alla scultura della *Vittoria*. I loro nomi vennero assegnati dai critici solo nel XIX secolo, in base al loro aspetto fisico o alla loro posizione: sono il *Prigione che si ridesta*, il *Prigione Atlante*, il *Prigione giovane* e il *Prigione barbuto*. Queste figure, magistrali esemplificazioni della lotta spirituale espressa per mezzo del corpo, emergono dolorosamente dalla

materia; hanno infatti la testa o le mani o i piedi immersi nel marmo che sembra **fagocitarli**. Con il loro disperato e vano tentativo di fuoriuscire dal marmo, esse costituiscono **una sorta di analogia simbolica** con lo spirito che anela all'*infinito* e cerca di liberarsi dalla carne per ricongiungersi a Dio. Pochi particolari anatomici, i muscoli della schiena, le cosce, il torace e l'addome, sono sufficienti a comunicare e suscitare un'ampia e contraddittoria gamma di emozioni. I *Prigioni* sono la più efficace testimonianza del pensiero di Michelangelo, il quale concepì la scultura come **arte che si ottiene a forza di togliere**; la forma, egli scrisse, «là più cresce u' più la pietra scema», ossia «al ridursi della materia, cresce la forma».

■ **IL NON-FINITO** Sia il Condivi [►FTA p. 277] sia il Vasari, che conobbero e frequentarono il

LE PAROLE

fagocitare
Assorbire, inglobare, incorporare.



← ← **FIG. 8.166**

Michelangelo, *Prigione che si ridesta*, 1519-23. Marmo, altezza 2,67 m. Firenze, Galleria dell'Accademia.

← **FIG. 8.167**

Michelangelo, *Prigione Atlante*, 1530-34. Marmo, altezza 2,77 m. Firenze, Galleria dell'Accademia.

Maestro, rivelano che, preso da *furor* creativo, Michelangelo era capace di lavorare alle sue sculture di giorno e di notte e per più giorni consecutivi, senza interrompersi nemmeno per mangiare o cambiarsi d'abito. Vasari, in particolare, ricorda che Michelangelo cercava di «far emergere la figura dalla pietra come se la si vedesse affiorare da uno specchio d'acqua». Nella concezione di Buonarroti, quindi, scalpellare il marmo per eliminarne l'eccedenza non era una semplice attività manuale ma prima di tutto **un'operazione di natura intellettuale**. E questo è di per sé qualcosa di rivoluzionario, perché Michelangelo, per la prima volta e con chiarezza, riconosce al "fare arte" la stessa importanza del "prodotto dell'arte", ossia dell'opera. Ne consegue che non è necessario terminare l'opera, se questa già riesce ad esprimere ciò che ha

↓ FIG. 8.168

Michelangelo, *Prigione giovane*, 1530-34. Marmo, altezza 2,56 m. Firenze, Galleria dell'Accademia.

↳ FIG. 8.169

Michelangelo, *Prigione barbuto*, 1530-34. Marmo, altezza 2,63 m. Firenze, Galleria dell'Accademia.



da esprimere. Con le sue opere scultoree, Michelangelo sfatò il pregiudizio che il finito artistico fosse una condizione necessaria perché l'opera acquistasse valore, segnando così una svolta radicale nella storia della scultura occidentale e anticipando di secoli il gusto del Novecento. Rispondendo a una profonda esigenza della sua poetica, egli tradusse il **non-finito** in **un nuovo linguaggio dell'arte**. Attraverso il non-finito, trovò un modo per esprimere l'inesprimibile, per arrivare all'essenza dell'idea artistica. Nessuno, per secoli, avrebbe avuto il coraggio di imitarlo.

■ UNA CONCEZIONE FILOSOFICA DELL'ARTE

Non è possibile valutare l'opera di Michelangelo senza tenere conto della sua **formazione neoplatonica**. Il filosofo Marsilio Ficino era stato suo maestro. Da lui aveva imparato che la bellezza sensibile è il riflesso di quella divina; che l'anima virtuosa può essere attratta dalla bellezza divina anche contemplando quella sensibile; che la bellezza delle cose terrene può diventare veicolo alla fruizione della bellezza spirituale; che, con un puro atto di intuizione, dalla contemplazione della bellezza terrena si può giungere alla contemplazione della bellezza in sé. L'arte, in questo processo, può avere un ruolo determinante: essa può divenire, infatti, il luogo privilegiato del rapporto tra materia e mondo delle idee. Una statua di marmo è bella, un semplice blocco; eppure la statua è fatta dello stesso materiale. Lo scultore, nel lavorare il blocco, ha però infuso alla materia la forma, che è un tratto della propria anima: ha prima concepito la bellezza della figura da scolpire come un atto creativo del suo spirito, quindi l'ha trasferita nella grezza materia. L'artista, dunque, ha in sé qualcosa di divino, anzi è simile a Dio. Michelangelo tradusse la sua adesione al neoplatonismo proprio nella disperata ricerca di questa qualità artistica ideale. Attraverso un'aspra e dolorosa esperienza di vita, egli volle fare dell'**arte** uno strumento della spiritualità umana tesa al raggiungimento della bellezza. La sua scultura e la sua pittura avevano dunque uno scopo alto, erano l'esito di **una ricerca prima di tutto esistenziale**.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Quali sono i *Prigioni* dell'Accademia? 2 Qual è l'aspetto del *Prigione che si ridesta*? 3 Cos'è il non-finito? 4 In che senso Michelangelo considerava la scultura un'operazione prima di tutto intellettuale?

La magnifica potenza del corpo umano. Michelangelo ispira i fotografi del Novecento

La piena adesione alla filosofia neoplatonica spiega la particolare natura del nudo michelangiotesco. Dopo i Greci del V e IV secolo a.C., nessuno più di Michelangelo ha saputo apprezzare e dunque rappresentare la potente **bellezza del corpo umano**. Egli ha riconosciuto nel nudo, soprattutto virile, un riflesso divino nella natura; per questo aveva ammirato con tale passione lo splendore dei corpi maschili e l'armonia delle loro membra. Il corpo umano, di cui l'artista esasperò sempre il tragico sforzo, la scattante energia o la grazia inquietante e sensuale, era prima di tutto **simbolo formale di una tensione meramente spirituale**. Michelangelo trasformò il nudo classico, personificazione di un'idea, in un mezzo espressivo della passione esistenziale. Con lui, la forza fisica diventò metafora della forza spirituale: il vigore muscolare rappresentò il turgore dell'anima. Le torsioni dei suoi nudi, riflesso di un contorcimento dello spirito, espressero un disagio profundis-

↓ FIG. 8.171

Michelangelo (attribuito a), *Ragazzo accovacciato*, 1524. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



→ FIG. 8.170

Aristotile da Sangallo (attribuito a), copia del Cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*, 1542 ca. Olio su pannello, 76,5 x 130 cm. Norfolk (Inghilterra), Collezione Lord Leicester ad Holkham Hall.



simo, l'anelito incessante dell'anima di liberarsi dall'insopportabile costrizione dell'esistenza terrena.

I tantissimi nudi scolpiti **FIG. 8.171**, dipinti o semplicemente disegnati **FIG. 8.172** da Michelangelo, dal *David* ai *Progenitori* e agli *Ignudi* della Sistina **FIG. 8.173**, dai soldati della *Battaglia di Cascina* **FIG. 8.170** al *Giorno* e alla *Notte* della Sagrestia Nuova, dai *Prigionieri* ai santi e dannati del *Giudizio*

↓ FIG. 8.172

Michelangelo, *Studio per Ignudo*, 1511. Gesso rosso. Haarlem (Paesi Bassi), Teylers Museum.



Universale, costituirono un campionario infinito di pose, torsioni, atteggiamenti per generazioni di artisti, ininterrottamente fino al XX e ancora nel XXI secolo. Perfino la **fotografia di nudo**, un genere artistico che si sviluppò già dalla metà dell'Ottocento, ebbe in Michelangelo il primo e privilegiato modello di riferimento. Anzi, mentre le Avanguardie artistiche del primo Novecento, tra cui l'Espressio-

↓ FIG. 8.173

Michelangelo, *Ignudo*, dalla Volta della Cappella Sistina, 1508-12. Affresco. Roma, Palazzi Vaticani.



→ FIG. 8.174

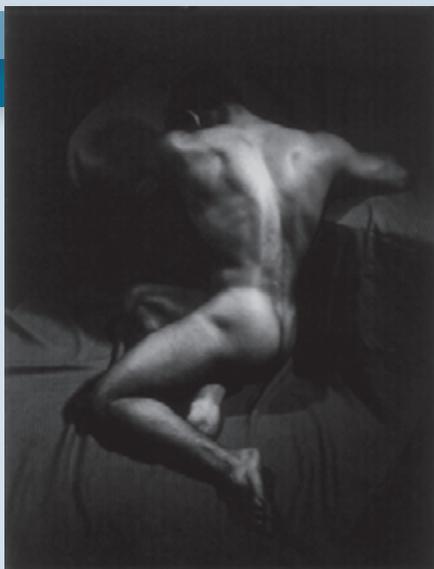
Minor White, *Gino Cipolla*, 1940. Fotografia. New York, Howard Greenberg Gallery.

→ → FIG. 8.175

Edwin F. Townsend, *Tony Sansone*, 1930 ca. Fotografia.

→ → → FIG. 8.176

Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981. Fotografia. Los Angeles, LaCma.



nismo, il Futurismo e soprattutto il Cubismo, furono di norma poco interessate alla riproduzione naturalistica della figura umana, fu proprio la fotografia ad assumersi il compito di esaltare la bellezza di corpi tonici e muscolosi.

In America, sin dagli anni Trenta, **Minor White** (si pronuncia Mìnor Uàit; 1908-1976) si dedicò alla riproduzione fotografica del corpo umano. Le sue **foto di modelli** [FIG. 8.174](#) richiamano apertamente i grandi capolavori rinascimentali, a iniziare dalle vigorose ma tormentate figure maschili di Michelangelo. Nel 1930, Tony Sansone (1905-1987), ballerino, atleta, modello e attore italoamericano, accettò di farsi fotografare da **Edwin Townsend** (si pronuncia Eduin Tàunsend; 1879-1948) completamente nudo, posando come gli *Ignudi* e i *Prigioni* di Michelangelo, in una serie di scatti diventati subito famosissimi [FIG. 8.175](#). Sansone, dotato di un corpo statuario, ottenuto con un costante e tenace allenamento fisico, era celebrato come uno degli uomini più belli d'America. Essendo un personaggio pubblico, la sua decisione fu senza dubbio audace per quei tempi, tuttavia inaugurò un vero e proprio filone artistico. Nel corso del XX secolo, sarebbero stati molti i ballerini, gli attori, gli atleti che avrebbero seguito il suo esempio.

Maestro incontrastato del nudo fotografico novecentesco è stato l'americano **Robert Mapplethorpe** (si pronuncia

Ròbert Mèipltorp; 1946-1989), attivo soprattutto negli anni Ottanta. Mapplethorpe ha celebrato la turgida bellezza del corpo umano immortalando in studio, avvolti nella luce più perfetta e ricercata e con esiti di grande raffinatezza formale, giovani modelli, scegliendo per loro pose che richiamavano quelle dei personaggi michelangeloeschi [FIG. 8.176](#). Egli fotografava persone reali, a differenza di Michelangelo, ma la sua attitudine artistica era comunque classicistica: l'obiettivo era quello di ottenere immagini non idealizzate ma di bellezza classica. Nel 2009, una mostra di Mapplethorpe, *La perfezione nella Forma*, è stata allestita a Firenze nella Galleria dell'Accademia, dove sono conservati

il *David* e alcuni *Prigioni*. Lo stesso fotografo americano più volte riconobbe questa sua predilezione per Michelangelo e per la sua arte: «Cerco la perfezione nella forma. Cerco di catturare quello che mi appare scultoreo. Vedo le cose come se fossero sculture. Se io fossi nato cento o duecento anni fa avrei potuto fare lo scultore, ma la fotografia è un modo più veloce per vedere le cose, per fare scultura». Il **michelangioloismo di Mapplethorpe** si riscontra anche nelle sue foto di nudo femminile: egli infatti predilesse, come modella, la *bodybuilder* Lisa Lyon [FIG. 8.177](#), il cui corpo muscoloso richiama immediatamente le forme, ben poco muliebri, della *Notte* o della *Madonna del Tondo Doni* [FIG. 8.178](#).

→ FIG. 8.177

Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, 1983. Fotografia.

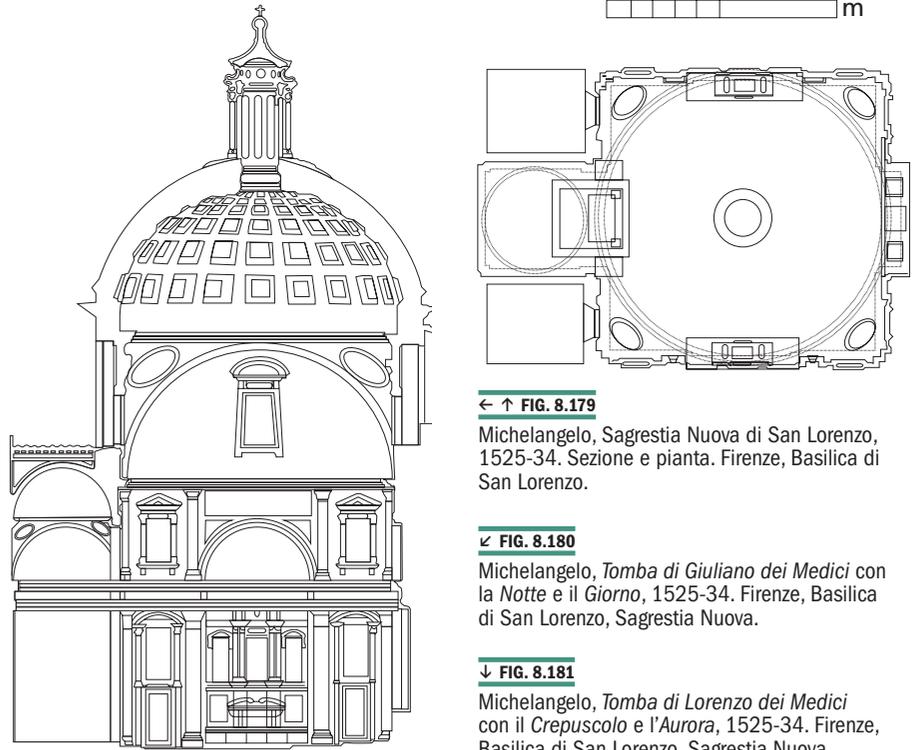
→ → FIG. 8.178

Michelangelo, *Tondo Doni*, 1507. Particolare del braccio della Madonna. Tempera su tavola. Firenze, Uffizi.



5.6. A Firenze, le architetture per i Medici

■ **LA SAGRESTIA NUOVA** Giovanni dei Medici, figlio del Magnifico, succeduto a Giulio II con il nome di **Leone X** nel 1513, riportò l'attività di Michelangelo a Firenze, da poco tornata sotto il dominio mediceo. Il primo progetto di Buonarroti nella città toscana, cioè la facciata per la Basilica di San Lorenzo, non andò in porto. Fra il 1525 e il 1534, invece, ancora per San Lorenzo, Michelangelo poté realizzare la cosiddetta **Sagrestia Nuova** **FIG. 8.179**. Leone X volle fare di questa cappella funebre un mausoleo per i più giovani esponenti della dinastia medicea, da poco venuti a mancare: Giuliano dei Medici, fratello del papa, rientrato a Firenze nel 1512 come signore della città, e Lorenzo dei Medici duca di Urbino (figlio di Piero, l'altro fratello del papa) **FIGG. 8.180-181**. Michelangelo creò due tombe



← ↑ **FIG. 8.179**

Michelangelo, Sagrestia Nuova di San Lorenzo, 1525-34. Sezione e pianta. Firenze, Basilica di San Lorenzo.

↙ **FIG. 8.180**

Michelangelo, *Tomba di Giuliano dei Medici con la Notte e il Giorno*, 1525-34. Firenze, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

↓ **FIG. 8.181**

Michelangelo, *Tomba di Lorenzo dei Medici con il Crepuscolo e l'Aurora*, 1525-34. Firenze, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

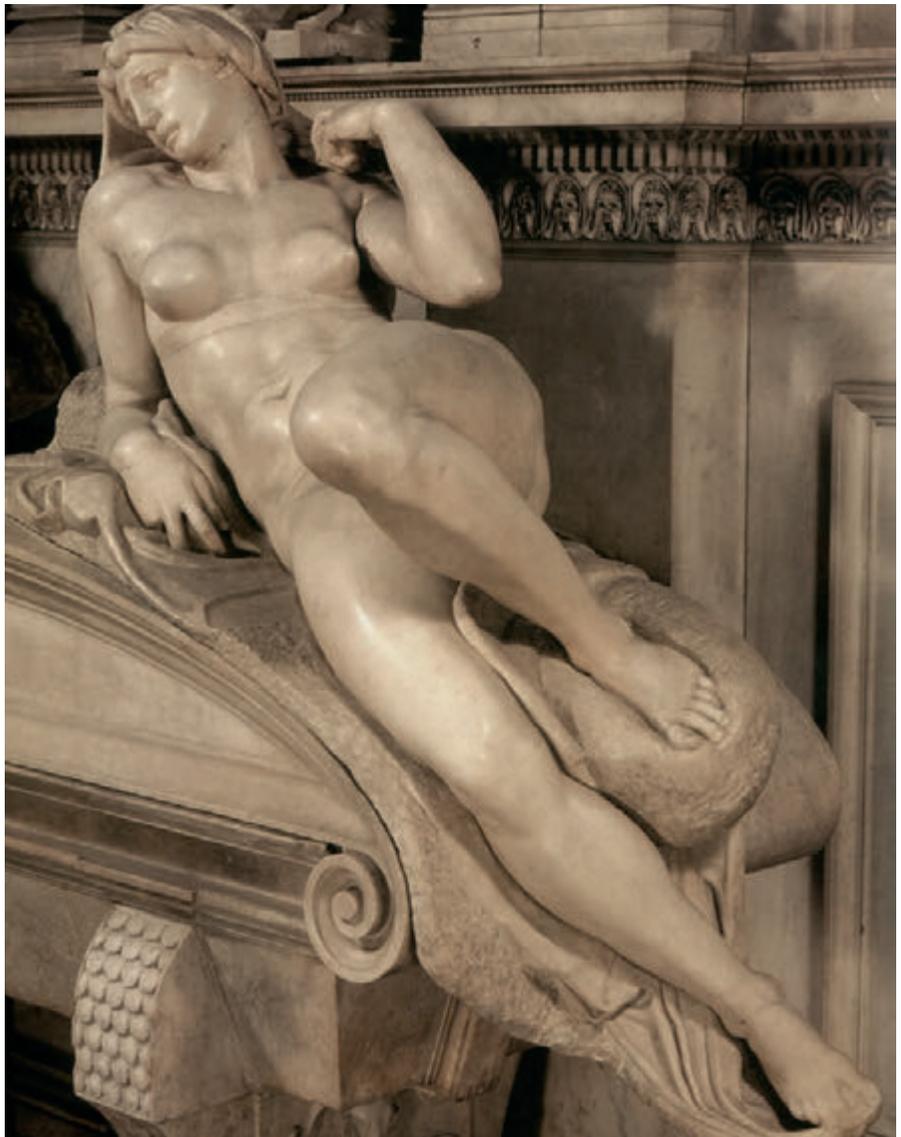


monumentali: le sculture di Giuliano e Lorenzo sono collocate dentro nicchie che sovrastano i rispettivi sepolcri; sopra i sarcofagi, si trovano distese le allegorie della *Notte* e del *Giorno*, e del *Crepuscolo* e dell'*Aurora*.

La singolare decorazione dei partiti architettonici contestava fortemente l'ortodossia della sintassi classicistica: il registro inferiore delle pareti è, infatti, costipato dalle lesene, dalle nicchie e dai finestroni ciechi, compressi nel poco spazio a disposizione. Queste tensioni strutturali esprimono l'amara riflessione di Michelangelo sul conflitto spirito-materia: le pareti della cappella funebre rappresentano le soglie simboliche di uno spazio diverso e ignoto, sono le barriere fra il mondo e l'oltremondo, che da vivi non si possono valicare. Per questo Michelangelo le ha concepite non come superfici lisce e cristalline, ma come organismi tesi, compressi, scavati, difesi a stento dal telaio plastico delle membrature scure: organismi che sembrano dover resistere a una fortissima pressione, come per impedire che la realtà umana possa accedere alla verità divina.

■ **LE SCULTURE DELLA SAGRESTIA** Le figure dei principi defunti si affacciano sullo spazio del vano cubico, quasi in attesa di giudizio. Sospesi fra la dimensione della vita e la dimensione della morte, sembrano come in attesa della intercessione divina. Sotto di loro, la *Notte*, il *Giorno*, il *Crepuscolo* e l'*Aurora* [FIG. 8.182](#) rappresentano il tempo che scorre ineluttabilmente. Estranee al dramma, in bilico e instabili sui coperchi curvi dei sarcofagi, inquiete o abbandonate, le quattro figure richiamano **la ciclicità delle ore e dei giorni**. L'accorto dosaggio di finito e non-finito le rende misteriose e ambigue, come solo il tempo sa essere. Con insuperabile maestria, Michelangelo passò dalle lucentezze lunari della *Notte* [\[OLI p. 295\]](#), che dorme con il capo reclinato sulla mano (tipica posizione che allude al temperamento melanconico), ai drammatici contrasti fra levigato e scabro del *Giorno* [FIG. 8.183](#). Abbandonando il tema della glorificazione di singoli individui, tanto da non ritrarre i giovani principi con le loro fattezze reali, Michelangelo risolse quest'opera in una dolorosa meditazione poetica sul tema della morte in sé, della vita terrena intesa come virtù e della vita eterna che di quella virtù è il premio.

■ **LA BIBLIOTECA LAURENZIANA** L'ultima opera che Michelangelo realizzò a Firenze fu la **Bi-**



↑ **FIG. 8.182**

Michelangelo, *Aurora*. Particolare dalla Tomba di Lorenzo dei Medici.



← **FIG. 8.183**

Michelangelo, *Giorno*. Particolare dalla Tomba di Giuliano dei Medici.

blioteca Laurenziana **FIG. 8.184**, destinata a ospitare il ricco patrimonio librario raccolto dai Medici. L'incarico gli venne affidato da papa **Clemente VII**, al secolo Giulio dei Medici, cugino di Leone X, da poco succeduto al breve pontificato di Adriano VI. Un raccolto **vestibolo**, per le piccole dimensioni e la potenza delle sue membrature architettoniche, genera un effetto **claustrofobico**. Questo ambiente, infatti, offre l'esempio più trasgressivo di manipolazione michelangiolesca del linguaggio classico, in quanto tutti gli elementi architettonici sono usati in maniera atipica. Le colonne binate sono incassate nel muro e adottate per il loro valore di elementi plastici; le coppie di volute poste sotto di esse hanno funzione decorativa e non di sostegno; le finestre cieche a edicola presentano lesene rastremate verso il basso e si concludono con capitelli di ridotte dimensioni **FIG. 8.185**. La bellissima **scala** **FIG. 8.186**, dalle forme convesse e sovrapposte, crea un vistoso moto discendente che invita a cercare riparo nella sala di lettura: un lungo ambiente aperto, semplice e sereno, sicuramente capace di conciliare la concentrazione e il raccoglimento.

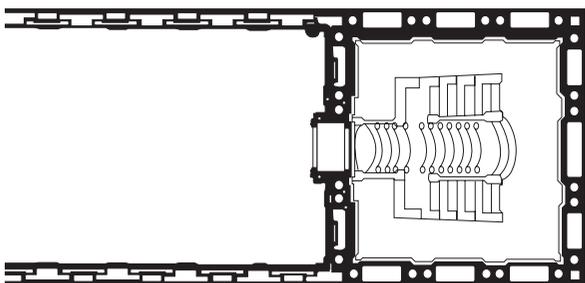
GUIDA ALLO STUDIO

1_Perché la Sagrestia Nuova di Michelangelo è una dolente meditazione dell'artista sul tema della morte e del perdono divino?
 2_Che cosa rappresentano le statue del *Giorno*, della *Notte*, del *Crepuscolo* e dell'*Aurora*?
 3_Come si presenta l'architettura della Biblioteca Laurenziana?



↓ **FIG. 8.184**

Michelangelo, Biblioteca Laurenziana e Vestibolo. Sezione e pianta.



LE PAROLE

claustrofobico

Che provoca claustrofobia, la paura che assale alcuni individui quando si trovano confinati in uno spazio chiuso e ristretto o in un locale troppo affollato.

↙ **FIG. 8.185**

Michelangelo, Vestibolo della Biblioteca Laurenziana. Particolare delle pareti.

↓ **FIG. 8.186**

Michelangelo, Vestibolo della Biblioteca Laurenziana, dal 1524. Visione dall'alto. Firenze, Basilica di San Lorenzo.



La Notte di Michelangelo: dalla scultura alla poesia

La *Notte* **FIG. 8.187**, collocata a sinistra, sul sarcofago della *Tomba di Lorenzo dei Medici*, fu probabilmente la prima tra le sculture della *Sagrestia Nuova* ad essere conclusa da Michelangelo. L'opera presenta una **figura femminile sdraiata**, completamente nuda, dal corpo muscoloso e decisamente poco femminile. Appare **addormentata**, con la gamba sinistra piegata e il braccio destro che sostiene la testa reclinata. Il braccio sinistro è invece piegato dietro la schiena. Questa posizione è tutt'altro che rilassata e obbliga la donna a una torsione che la porta a presentare il busto all'osservatore. I capelli lunghi, raccolti in trecce, sono adornati da un diadema col crescente di luna e una stella. Accanto a lei, alcuni particolari dal chiaro **significato simbolico**: la civetta (animale notturno), un mazzo di papaveri (simboli di sonnolenza in quanto oppiacei) e una maschera, che può alludere ai sogni notturni e perfino alla morte, che teologicamente è il sonno del corpo in attesa della resurrezione.

Quest'opera, nel 1545-46, fu oggetto di uno scambio di versi tra Michelangelo e il poeta Giovanni di Carlo Strozzi. A **Strozzi**, l'opera pareva talmente viva che suggeriva al lettore di svegliarla: «La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormire, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso e, perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parleratti». Michelangelo, che non solo fu scultore, pittore e architetto ma anche **poeta di livello**, rispose a quell'epigramma con un'altra **quartina**, dando voce alla *Notte* medesima, la quale esorta l'osservatore a non svegliarla affatto, giacché quel sonno le è caro: «Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso». Il sonno della *Notte* è dunque liberatorio e come tale vagheggiato, da ella stessa e

→ **FIG. 8.187**
Michelangelo,
Notte. Particolare
dalla Tomba
di Giuliano dei
Medici,
1525-34.
Firenze, Basilica
di San Lorenzo,
Sagrestia Nuova.



anche dall'artista, che per sua bocca parla. Tale sonno è chiaramente identificato con la morte stessa, ineluttabile traguardo che, secondo la concezione neoplatonica, pone fine ai patimenti terreni. Un tema già affrontato da Michelangelo con il suo *Prigione morente* e che ritroviamo in un'altra sua **celebre Rima**: *O notte, o dolce tempo, benché nero*.

«O notte, o dolce tempo, benché nero, / con pace ogn' opra sempr' al fin assalta; / ben vede e ben intende chi t'esalta, / e chi t'onor' ha l'intelletto intero. / Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero; / ché l'umid' ombra ogni quiet' appalta, / e dall'infima parte alla più alta / in sogno spesso porti, ov'ire spero. / O ombra del morir, per cui si ferma / ogni miseria a l'alma, al cor nemica, / ultimo delli afflitti e buon rimedio; / tu rendi sana nostra carn' inferma, / rasciughi i pianti e posi ogni fatica, / e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio». Il tempo della notte è allo stesso tempo dolce e aspro, riposante sebbene buio: Michelangelo invita la notte a impadronirsi di ogni fatica quotidiana e giudica di intelligenza superiore chi la esalta. La notte acquieta, ristora, rasserena. Eppure, la notte è l'**om-**

bra della morte, che d'altro canto annulla ogni miseria nemica dell'anima e del cuore. La morte è l'ultimo e buon rimedio per chi è afflitto, essa risana la carne inferma facendo cessare il dolore, asciuga il pianto, lenisce ogni fatica e porta via (a chi «ben vive», ossia seguendo i precetti di Cristo) l'ira e la noia. La morte, per il religiosissimo Michelangelo, non è quindi la cessazione di ogni cosa ma l'inizio di una vita rinnovata. Questo intenso tema michelangiotesco della notte, intesa come interruzione del fluire del tempo, avrebbe avuto molta fortuna nei secoli successivi e soprattutto in età preromantica e romantica: si ritroverà, infatti, sia nei versi di Foscolo, per il quale la sera è il preludio alla quiete notturna («Forse perché della fatal quiete sei l'immagine / a me sì cara vieni, o sera...») sia nelle dolenti interrogazioni lunari di Leopardi.

verso l'esame di stato

COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

Approfondisci con una ricerca l'opera di Michelangelo poeta, contestualizzandola nell'ambito culturale del Rinascimento maturo e soprattutto mettendola in correlazione con la sua opera di artista, individuando le principali tematiche comuni.

5.7. Il Giudizio e la Cappella Paolina

■ **IL GIUDIZIO UNIVERSALE** Nel 1534, papa Clemente VII commissionò a Michelangelo un grandioso affresco con un *Giudizio Universale* per decorare la parete di fondo della Cappella Sistina, quella dell'altare. L'incarico gli fu confermato dal successivo pontefice, **Paolo III Farnese**. I lavori iniziarono alla fine del 1536 e proseguirono fino all'autunno del 1541. Per realizzare il suo **Giudizio Universale** **FIG. 8.188**, Michelangelo dovette murare due finestre e sacrificare i tre precedenti affreschi del Perugino e quelli delle lunette che egli stesso aveva dipinto vent'anni prima assieme alla Volta. Buonarroti elaborò la rappresentazione di una catastrofe immane, dove **un'umanità inerme e sgomenta** viene **travolta dall'ira di Dio**. Per rendere la scena più efficace, abbandonò ogni intelaiatura architettonica, sconvolgendo il concetto rinascimentale di spazio e di struttura prospettica. L'iconografia tradizionale del tema, che di norma prevedeva una rappresentazione gerarchica dei beati e dei dannati, venne profondamente alterata: Michelangelo, infatti, non organizzò le figure per fasce parallele ma le inserì in una sorta di **gorgo**, generato dal gesto impetuoso di Gesù. **Cristo**, al centro, ostenta un fisico possente, con un giovane volto **privo di barba**. Immane e terribile, con la sua mano destra salva i beati, mentre con la sinistra condanna i peccatori alla pena della dannazione eterna. Accanto a lui, quasi spaventata da tanto divino furore, si rannicchia la Vergine. San Pietro, timoroso, gli restituisce le chiavi del Paradiso. Tutti gli altri personaggi, sgomenti, nudi e variamente atteggiati, ruotano attorno al Giudice supremo in senso orario: da sinistra (dove assistiamo alla resurrezione dei morti) a destra (dove i dannati sono accolti da Caronte e Minosse), dal basso in alto e ancora in basso. Questo **modello compositivo "ruotante"** fu adottato dall'artista per esprimere la sua concezione tragica dell'umanità, inerme di fronte al giudizio divino eppure grande ed eroica, anche nella colpa. Ai piedi di Gesù, san Bartolomeo, che morì scuoiato vivo, tiene in mano la sua pelle, afflosciata come un sacco vuoto: in questo macabro particolare, si riconosce **l'autoritratto di Michelangelo**.

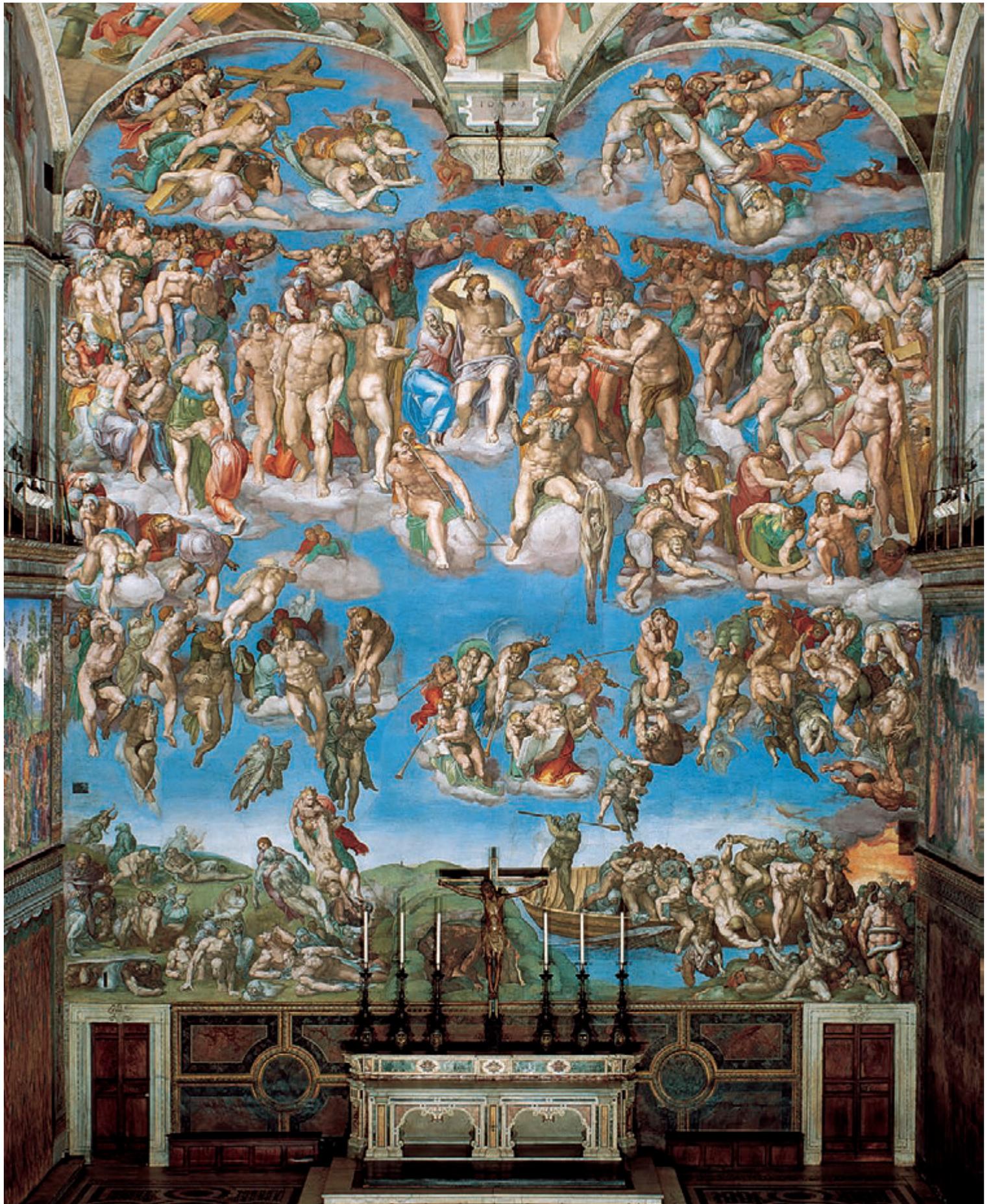
■ **IL GIUDIZIO CENSURATO** Vent'anni dopo averne dipinto la *Volta*, Michelangelo tornava a lavorare all'interno della Cappella Sistina. Ma il mon-

do, nel frattempo, era cambiato. La Chiesa cattolica era sulle difensive: impegnata a fronteggiare la Riforma protestante, non tollerava alcuna forma di opposizione interna. Michelangelo, divenuto molto critico nei confronti della Curia romana, si era avvicinato a quei circoli che premevano per una riforma radicale del cattolicesimo. Con il suo nuovo affresco, ebbe l'ardire di portare il proprio malcontento nel cuore del palazzo pontificio. Fu certamente un azzardo. Il *Giudizio*, con la sua **carica innovativa**, apparve ai contemporanei quasi provocatorio e riuscì a scatenare una vera e propria polemica. Vasari lo difese, ma tanti accusarono Michelangelo di aver **stravolto la tradizionale iconografia cattolica** (l'artista sembra infatti rifarsi ad una tradizione iconografica ben codificata in Europa e mostrare un interesse inopportuno per la cultura nordica), di essere irreligioso e di essersi abbandonato a scandalose licenze. Non erano soltanto i nudi a dar fastidio. Preoccupavano, soprattutto, l'impostazione caotica della composizione, così poco ortodossa, così poco gerarchica (gli angeli, privi di ali, si confondono con tutti gli altri), e il **diffuso senso di angoscia** che sembra investire tanto i dannati quanto i beati e persino le creature celesti. In un momento storico in cui la Chiesa di Roma voleva comunicare solo certezze, tutto ciò risultava difficile da accettare. Finché furono in vita Paolo III e il suo successore Giulio III, le critiche non sortirono particolari effetti. Ma sotto papa Paolo IV Carafa (il Grande Inquisitore) e Pio IV, Michelangelo corse seriamente il rischio di finire sotto processo per eresia. Pio IV valutò di far cancellare l'opera ma venne dissuaso. Morto Michelangelo, nel 1564, un documento conciliare decretò di intervenire sull'affresco. L'anno dopo, Daniele da Volterra (1509 ca.-1566), un pittore della scuola michelangiolesca, coprì a secco con panneggi le nudità di santi e dannati, guadagnandosi, per questo incarico, l'appellativo di "braghettone".

■ **LA CAPPELLA PAOLINA** Nei Palazzi Vaticani, proprio in prossimità della Cappella Sistina, si trova una seconda cappella papale, molto più piccola, voluta da Paolo III e per questo conosciuta come **Cappella Paolina**. Essa contiene due capolavori della maturità di Michelangelo: gli affreschi con la *Conversione di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro*. La cappella fu realizzata tra il 1537 e il 1540 su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane. Paolo III attese che Michelangelo concludesse il *Giudizio Universale*; quindi, gli chiese subito di passare alla sua nuova

→ **FIG. 8.188**

Michelangelo, *Giudizio Universale*, 1536-41. Affresco, 13,7 x 12,2 m. Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina.





cappella. L'artista accettò controvoglia ma pretese piena libertà di espressione.

I due dipinti della Paolina, che illustrano **episodi legati alla fondazione della Chiesa**, offrirono a Michelangelo il pretesto per una personale riflessione sullo stato di questa istituzione. Nella **Conversione di san Paolo** [FIG. 8.189](#), il futuro apostolo è rappresentato molto anziano, contrariamente alla logica storica e a quanto ricordato dalle fonti. Cristo appare sospeso in alto, in audacissimo scorcio, proteso verso il basso e praticamente capovolto. Questa **immagine di Gesù** è la **novità iconografica più dirompente** dell'affresco: mai era stata adoperata prima e mai nessuno avrebbe avuto il coraggio di riproporla. Accecato da un raggio luminoso, generato dal braccio del Cristo, Paolo, caduto da cavallo, cerca di coprirsi il volto con la mano sinistra. Attorno a lui, il corteo che lo accompagnava è colto da paura e sgomento: tutti cercano scampo correndo verso l'esterno della scena, incluso l'animale, disperdendosi in ogni direzione. Il Redentore è circondato da angeli senza ali e dai **primi martiri**. Questi anonimi protagonisti della fondazione della Chiesa si erano fatti uccidere per non tradire la propria fede e i propri compagni. La loro presenza, nella scena neotestamentaria, è veramente singolare e certo non sfuggì ai primi, critici osservatori. Con questa forzatura iconografica, Michelangelo sembra voler sostenere la centralità della fede nel cammino verso la salvezza, anche a discapito delle opere eseguite sulla terra che di

per sé non hanno valore, se compiute senza cuore. Una posizione, questa, che in quel periodo storico così travagliato era **al limite dell'eresia**.

Il soggetto con la **Crocifissione di san Pietro** [FIG. 8.190](#) aveva, da sempre, creato agli artisti non pochi problemi. L'apostolo, crocifisso a testa in giù, si ritrova con il volto troppo in basso, talvolta ben al di sotto di quello dei presenti. Così era, per esempio, nell'analoga **Crocifissione di san Pietro** della Cappella Brancacci, realizzata da Filippino Lippi [FIG. 8.8](#) p. 138] e che Michelangelo conosceva. Buonarroti scelse di rappresentare non il supplizio in sé ma **l'atto della crocifissione**, mostrando i sicari che stanno issando il vecchio Pietro già inchiodato sulla croce. L'apostolo, il primo papa, per quanto vegliardo, ha un fisico possente e pieno di vigore: d'altro canto ha da poco fondato la Chiesa, se n'è fatto carico nei primi difficili anni, e per questo suo atto di responsabilità sta pagando con un supplizio tanto atroce quanto crudele. Mentre gli aguzzini compiono il loro lavoro, Pietro, con una torsione del busto e della testa, si volta e guarda verso l'osservatore. È **uno sguardo severo** [FIG. 8.191](#), questo di Pietro: tutt'altro che paterno, tutt'altro che benevolo; uno sguardo che egli rivolge a tutti, anche e soprattutto ai suoi successori, i pontefici che dopo di lui avevano assunto il compito di guidare la Chiesa. Lo sguardo di Pietro è il vero protagonista dell'opera: il più coraggioso atto di testimonianza che il vecchio artista toscano poteva lasciare in eredità.

◀ **FIG. 8.189**

Michelangelo, *Conversione di san Paolo*, 1542-45. Affresco, 6,25 x 6,62 m. Roma, Città del Vaticano, Cappella Paolina.

↑ **FIG. 8.190**

Michelangelo, *Crocifissione di san Pietro*, 1546-50. Affresco, 6,25 x 6,62 m. Roma, Città del Vaticano, Cappella Paolina.



↑ **FIG. 8.191**

Michelangelo, *Crocifissione di san Pietro*. Particolare del volto del santo.

GUIDA ALLO STUDIO

1_Per il *Giudizio Universale*, quale fu la fonte di ispirazione di Michelangelo? 2_Perché quest'opera fece così tanto scandalo da valutare di distruggerla? 3_Cosa dipinse Michelangelo nella Cappella Paolina? 4_Quale messaggio volle lasciare l'artista con i dipinti della Paolina?

5.8. Michelangelo architetto papale: la Basilica di San Pietro a Roma

■ **LA SISTEMAZIONE DEL CAMPIDOGLIO** Nel 1537, **Paolo III** incaricò Michelangelo di risistemare la **Piazza del Campidoglio**, centro ideale della città di Roma. Il Campidoglio era la sede del potere politico cittadino, in quanto ospitava il Senato dal 1144. Tuttavia, ancora alla metà del Cinquecento, la piazza presentava un assetto disomogeneo, con due palazzi posti secondo direttrici che formavano un angolo acuto. Il trasferimento dal Laterano sul Campidoglio del **Monumento equestre di Marco Aurelio**, adottato come simbolo della continuità ideale fra la Roma imperiale e la Roma papale, convinse il pontefice che era giunto il momento di intervenire drasticamente anche sulla piazza. Buonarroti pose l'antico monumento romano al centro di **un ampio spazio trapezoidale** **FIG. 8.192**, delimitato dal medievale Palazzo Senatorio, dal quattrocentesco Palazzo dei Conservatori e da un edificio di nuova progettazione, il cosiddetto Palazzo Nuovo, convergente come il precedente verso la grande scala di accesso alla piazza stessa. I due palazzi già esistenti furono ristrutturati e dotati di nuove facciate, in modo da creare un insieme perfetta-

mente unitario, effetto cui contribuisce sia l'uso dell'**ordine gigante** in tutti e tre gli edifici sia la pavimentazione, ornata da un elaborato disegno stellare a reticolo curvilineo.

■ **LA NUOVA BASILICA DI SAN PIETRO** Nel 1546, dopo la morte di Antonio da Sangallo il Giovane, **Paolo III** chiese a Michelangelo di completare **la nuova Basilica di San Pietro** **FIG. 8.193**. Ottenuta dal pontefice assoluta libertà decisionale, Michelangelo abbandonò l'articolato e costosissimo progetto sangallesco [3.3 p. 251] e, con **un nuovo disegno**, decise di tornare alla **prima soluzione bramantesca**, suggerendone un'ulteriore semplificazione. Per lasciare molto più re-

LE PAROLE

ordine gigante

Ordine architettonico che percorre l'intera altezza dell'edificio, sostituendo la canonica sovrapposizione degli ordini e abolendo la consueta partizione orizzontale della facciata.

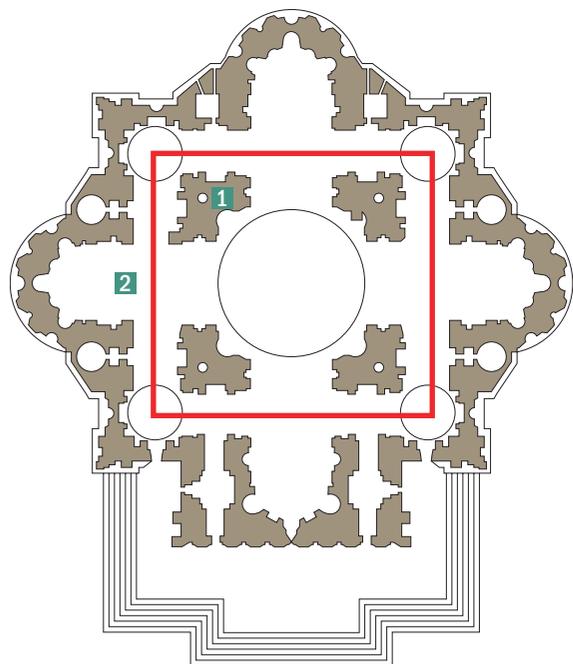
↓ FIG. 8.192

Michelangelo, Piazza del Campidoglio con il Palazzo Nuovo e il Palazzo Senatorio, dal 1537. Roma.

↓↓ FIG. 8.193

Michelangelo, Basilica di San Pietro, 1547-1593. Veduta aerea. Roma.





← ← FIG. 8.194

Michelangelo, progetto originario per la Basilica di San Pietro, 1546. Pianta e schema planimetrico.



← FIG. 8.195

Michelangelo, Basilica di San Pietro. Sezione della cupola.

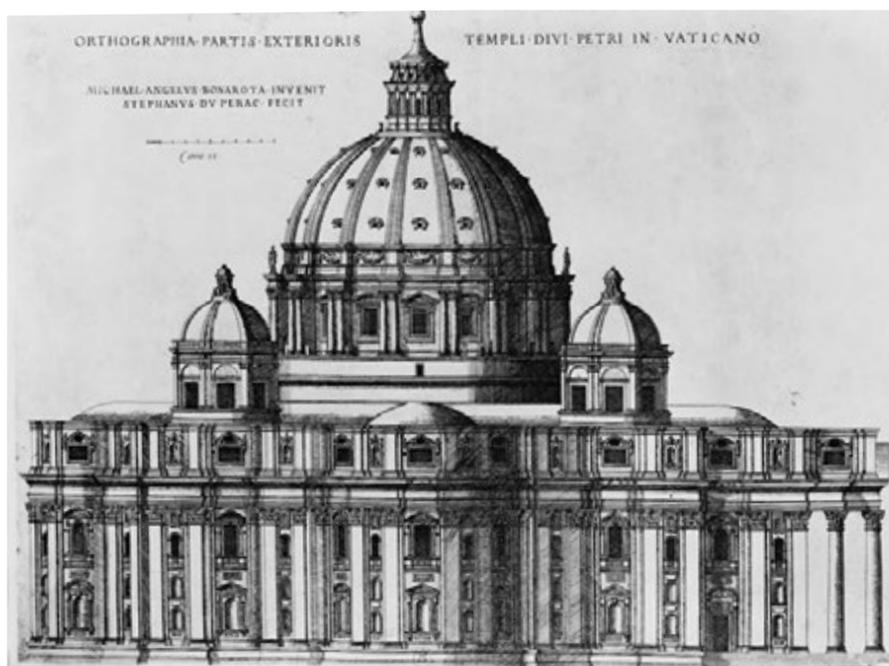
LE PAROLE

attico

Elemento architettonico di coronamento, elevato al disopra del cornicione di un edificio. Può essere costituito da un vero e proprio piano che prosegue la facciata o da una balaustra, spesso decorata con statue.

spiro alla **croce greca** [FIG. 8.194](#), l'artista conservò il nocciolo centrale della fabbrica, ossia i **quattro piloni 1** e i **bracci 2** della croce maggiore, ma sacrificò sia i quattro sistemi cruciformi minori che definivano l'organismo bramantesco (i quali gli risultavano eccessivamente autonomi, all'interno del sistema) sia i deambulatori delle absidi. Così facendo, creò un **deambulatorio quadrato**.

Per l'esterno della chiesa, concepì una **parete esterna continua**, tale da fasciare alla stessa altezza tutto l'organismo, dotata di un solo ordine gigante sormontato da un **attico**. La **cupola** [FIG. 8.195](#) è una delle più vaste coperture in muratura mai costruite: ha infatti un diametro di 41,47 metri e raggiunge, con la lanterna, un'altezza di 136,57 metri (117 metri dal pavimento alla base della lanterna), superando quella del Duomo di Firenze. Non è dunque la più ampia ma sicuramente la più alta. Poggia su un **tamburo 3** ritmato da colonne binate; i 16 costoloni che la innervano le conferiscono una connotazione fortemente dinamica. La sua struttura è a doppia calotta: quella **interna 1** è portante, l'**esterna 2** di rivestimento. Con questa sua cupola, Michelangelo ardì il confronto con Brunelleschi; tuttavia, volle dare al suo capolavoro un significato profondamente diverso. Mentre, infatti, la cupola brunelleschiana appare aerea e galleggiante, quella di Michelangelo, puntando decisamente verso l'alto, allude alla perenne tensione dell'uomo verso Dio. La cupola è leggermente ogivale. Sappiamo, da una incisione [FIG. 8.196](#), che il Buonarroti l'aveva



immaginata emisferica. Ma l'architetto Giacomo Della Porta (1532-1602), incaricato di costruire la cupola dopo la morte del maestro, preferì la più prudente soluzione del profilo acuto, che gli dava maggiori garanzie di stabilità.

↑ FIG. 8.196

Étienne Dupérac, Prospetto laterale della Basilica di San Pietro secondo il progetto di Michelangelo, 1568. Incisione.

GUIDA ALLO STUDIO

1 Come si presenta il progetto per la Piazza del Campidoglio?
2 Qual è l'architettura della Basilica di San Pietro di Michelangelo? **3** Come Michelangelo intervenne sui progetti precedenti?

5.9. L'ultima Pietà

■ **LA PIETÀ RONDANINI** Negli ultimi anni di vita, quasi novantenne, Michelangelo non volle più accettare commissioni pubbliche di scultura, riservando quest'arte a sé stesso, alle sue più intime ricerche spirituali. Recuperò il tema che, da giovane, l'aveva reso famoso, **la Pietà**, il compianto sul corpo di Cristo, affidando questa volta, interamente, alla poetica del non-finito la propria inquietudine esistenziale, l'ansia del confronto con la morte che percepiva come imminente. Abbandonò in tal modo ogni aspirazione di bellezza formale, subordinandola fortemente all'espressione dell'anelito religioso. Fra il 1550 e il 1555, per esempio, scolpì per la propria tomba, la *Pietà Bandini* [► [Laboratorio delle competenze](#) p. 394].

L'ultimo, assoluto capolavoro di Michelangelo è la ***Pietà Rondanini*** **FIG. 8.197**, iniziata nel 1547; l'artista vi stava ancora lavorando negli ultimi giorni di vita. Inizialmente, l'anziano maestro scolpì la madre e il figlio in piedi, isolati in angosciosa solitudine; in seguito, insoddisfatto del risultato, invece di abbandonare l'opera e di passare a un altro blocco, aggredì il marmo di questa, come a cercare, in un gioco di scatole cinesi, le nuove figure dentro le vecchie, in un'ansia di corrosione della materia oramai incontenibile. Così, ricavò il nuovo corpo di Cristo da quello della Vergine; egli fuse insieme le due figure in un abbraccio tenero e dolente e, negando loro ogni consistenza fisica, generò **un'immagine totalmente spiritualizzata**. Del primo Cristo restano ancora le gambe e il braccio destro, oramai staccato dal nuovo busto e lasciato tristemente a penzolare.

■ **IL PESSIMISMO MICHELANGIOLESCO** Michelangelo sosteneva che, attraverso il proprio *furor* creativo, ogni artista può illuminare la materia di luce divina; ricavando la forma dal materiale grezzo, egli purifica il blocco dalla sua imperfezione e simbolicamente eleva anche sé stesso. Quindi, il fare artistico, l'atto dello scolpire in sé sono importanti almeno quanto l'opera scolpita. **L'artista crea** prima di tutto per sé stesso, per una sua intima esigenza, **per compiere un percorso di ricerca**. In quest'ottica, il non-finito può essere interpretato come il frutto della perenne insoddisfazione del Buonarroti: concretizza, con assoluta evidenza, il profondo pessimismo che gli impediva di portare a totale compimento le sue sculture. Secondo Michelangelo, l'artista condivide con Dio la capacità di creare. Ma alla fine, quando

ha trasformato un blocco di marmo in una forma meravigliosa, gli resta fra le mani ancora e solo marmo. L'idea, essendo perfetta ed eterna, è irraggiungibile. Il non-finito, letto in chiave filosofica, è una sorta di dichiarazione di sconfitta.

Un artista può soltanto lottare per tendere verso quella meta di perfezione ma vivendo una condizione di profonda frustrazione, poiché è consapevole che lui, finito, mai potrà giungere all'*infinito*.

Michelangelo morì a Roma nel 1564. Il nipote Leonardo riportò la sua salma a Firenze. Tutta la città poté omaggiare il suo figlio più talentuoso e seppellirlo nella Basilica di Santa Croce.

GUIDA ALLO STUDIO

1 In che cosa la *Pietà Rondanini* di Michelangelo differisce dalla sua giovanile *Pietà Vaticana*? **2** Quale valore assume il non-finito per Michelangelo? **3** Qual è il suo significato filosofico?



→ **FIG. 8.197**

Michelangelo, *Pietà Rondanini*, 1547-64. Marmo, altezza 1,95 m. Milano, Castello Sforzesco.

Leonardo e la cultura artistica rinascimentale di André Chastel

André Chastel (1912-1990), storico dell'arte francese, è stato uno dei più autorevoli studiosi del Novecento. Grandissimo esperto del Rinascimento italiano, con i suoi numerosi scritti ha fornito un contributo fondamentale allo studio di questa grande stagione artistica e culturale. Il testo *Leonardo*, pubblicato in Italia da Einaudi nel 1995, raccoglie, pressoché al completo,

gli studi e gli scritti che Chastel ha dedicato al grande maestro lungo l'intero arco della sua attività di storico dell'arte. Il brano che qui proponiamo presenta i rapporti, in apparenza piuttosto conflittuali, che Leonardo (il quale con falsa modestia si definiva «homo senza lettere», cioè un illetterato) ebbe con la cultura accademica dell'epoca.

Leonardo scrittore, Leonardo erudito si ricollega alla cultura del suo tempo, ma l'uso personale che fa di tante letture, di tante ricerche costituisce il vero problema, che va però inquadrato in una prospettiva molto precisa, quella della cultura dell'artista nel senso del Quattrocento fiorentino. Isolandolo da questo contesto storico si è rischiosi di incorrere in un doppio errore: dapprima si è visto in Leonardo l'inventore delle scienze moderne e del metodo moderno fondato sull'esperienza e sulla matematica; poi, constatando che le sue dimostrazioni non rispondevano ai suoi principi, che l'insieme delle osservazioni non sono mai collegate tra loro da leggi e che la sua teoria del segno e del simbolo scientifico non è elaborata, si è avuta la tendenza a celebrare in lui solo un dilettante straordinario e sconcertante. In realtà la ricerca multiforme di Leonardo va intesa innanzitutto come un'elaborazione incredibilmente rapida e intensa delle preoccupazioni correnti presso le botteghe fiorentine dopo Brunelleschi. Idealmente Leonardo non appartiene alla storia della scienza se non allo stesso titolo di questo grande architetto e matematico fiorentino. Intorno al 1450, quando Leonardo nasceva, Ghiberti scrisse il suo testamento, i *Commentari*. Si aprono con la ben nota affermazione che l'artista deve conoscere tutte le arti liberali, e vi si enuncia in *abstracto*¹ lo stesso programma di Leonardo. Ma si sa che questa regola aurea è derivata direttamente da Vitruvio che pretendeva all'inizio del trattato che l'architetto fosse maestro di tutta un'enciclopedia. Qui però due idee vengono confuse tra loro: l'elenco delle conoscenze pratiche indispensabili a tal o a talaltro tecnico e la superiorità di un'attività su tutte le altre. Si sottolinea l'importanza di essere al corrente di tutto ciò che accade nelle scienze e che solo l'artista è in grado di sfruttare tutte le scienze per l'uomo. Tale qualità di rappresentante completo della cultura Cicerone l'accordava all'*orator*², Vitruvio la trasferisce all'architetto, Ghiberti all'«artista del disegno», pittore e scultore. Alberti lo aveva riconosciuto altrettanto chiaramente e tuttavia, con la lucidità critica che gli è propria, aveva insistito sulla necessità di adattare alle funzioni dell'arte tutte le conoscenze. [...]

Questo è l'equilibrio che Leonardo rompe con la sua impazienza e la sua geniale curiosità: a partire dal 1480 e più nettamente dal 1492, egli afferma il principio che bisogna essere universali; si occupa da specialista di anatomia, di cosmologia, con l'ambizione di rifare, ricostruire pezzo per pezzo tutta l'enciclopedia del sapere a suo uso. Non spetta a noi ripercorrere la storia così affascinante e drammatica dei suoi lavori, dell'alternarsi di ricerche matematiche e biologiche, dei ritorni ai temi antichi, dei tentativi di redazione nei quali si scontra col problema del linguaggio scientifico e del «segno» oggettivo. Non bisogna perdere di vista le linee guida del suo itinerario per cogliere a pieno l'unità profonda di lavori e iniziative in apparenza così dispersi che si è finito col dubitare della loro coerenza.

1. Leonardo si sente obbligato a rifondare prospettiva, anatomia umana e animale, geologia, botanica, ecc., perché non ha fiducia nei testi utilizzati o pubblicati nel suo tempo. Sono numerosi e Leonardo se li procura con passione e se ne serve. La sua meccanica, negli schizzi come nei teoremi, vive di prestiti. Nel Ms. F Leonardo osserva che bisogna trattare del cosmo e dei suoi astri «secundo li autori». Ma nella maggioranza dei casi e soprattutto in due settori che gli stanno a cuore – lo studio dell'acqua e quello della luce – constata che quello che bisognava non è stato mai detto. E questa impressione si approfondisce man mano che le osservazioni dettagliate si accumulano e che la sintesi si fa sempre più improbabile. [...]

2. Queste preoccupazioni lasciano intatto l'ideale artistico, anzi lo esasperano. È errore assai comune credere che la curiosità dell'erudito abbia gradualmente distolto Leonardo dalla pittura. Anatomia, botanica, astronomia sono e restano sempre per lui dei preparativi, le prime tappe del *gradus ad Parnassum*³ dell'opera d'arte che abbraccia simultaneamente l'attuale, il possibile e l'immaginario. I famosi testi che compongono il *Trattato della pittura*, innalzando al grado più alto la «deità dell'arte», la divinità della pittura, sembrano renderne ogni giorno più difficile il compimento. L'osservazione sempre citata di Piero da Novellara⁴ su Leonardo «impacientissimo al pennello» è quella di un osservatore sviato, che non capisce. L'opera d'arte si allontana ma la pittura, e cioè il principio di una rappresentazione integrale del reale, è un ideale ancor più tirannico, è la chiave di volta di tutta l'attività. L'abbondanza e la costanza delle soluzioni tecniche su colori e vernici basterebbero da sole a provarlo. Le lunghe analisi destinate al «paragone», che vanno moltiplicandosi dopo il 1490 negli scritti di Leonardo,

¹ Dal latino, letteralmente, 'in astratto, astrattamente'.

² Per Cicerone 'l'oratore' è un conferenziere di grande cultura particolarmente abile nel parlare e dunque capace, chi tiene un discorso davanti a un pubblico.

³ Dal latino, letteralmente, 'salita al Parnaso', cioè al monte dove abitavano le Muse, patronesse delle arti. Dunque, l'espressione indica un percorso di progressivo avvicinamento alle vette dell'arte.

⁴ Fra' Pietro da Novellara, emissario di Isabella d'Este, marchesa di Mantova, fu incaricato da questa di raggiungere Leonardo a Firenze per sollecitare la conclusione del ritratto che questi le aveva promesso.

mostrano questo avanzamento costante e fatale della pittura. La poesia non coglie l'essenziale, la musica è la sorella sfortunata delle arti plastiche, la scultura non possiede il mistero dell'opera dipinta. Quest'ultima, che sembrerebbe votata esclusivamente alla celebrazione delle apparenze, definisce alla fine l'unico piano in cui l'uomo, unendo attraverso itinerari infallibili conoscenza e pratica, adoperando di volta in volta l'intelligenza e la mano, deve trovare quello che cerca.

La pittura s'estende nelle superfittie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro agli medesimi corpi, considerando in quelli le loro proprie virtù, ma non rimane soddisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno se inganna.

La pittura è la più alta «speculazione» possibile. La sua capacità di captare il reale non è concepibile nella sua essenza se non per analogia con lo spirito divino: «la deità ch'ha la scientia del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina». In questo modo Leonardo si chiude doppiamente nella solitudine: il saggio nella sfiducia, il pittore nel sogno. L'interesse è ricondotto alla sua persona, alle sue iniziative e sarebbe un compito a parte indicare in Leonardo il primo interprete attento e insidioso dell'io, attraverso l'analisi e ciò che si può già chiamare romanzo.

3. Tra il sapere, che richiede uno sforzo immane di attenzione al reale, e la pittura, che sola può sommare immaginario e reale, si estende un campo a cui Leonardo ha dedicato risorse creative notevolissime con risultati particolarmente fugaci: quello delle feste, dei divertimenti, delle rappresentazioni, delle sorprese meccaniche, in una parola, la sfera del gioco. Non si tratta di un'attività occasionale o di umilianti incarichi di corte; sin dalla giovinezza, egli aveva mostrato una passione per le farse, per la fisica «divertente», per gli effetti rari, per i mostri che spaventano o che fanno ridere fino alle lacrime. Ci si può domandare se la maggior parte delle macchine, dei carri auto-mobili, degli uomini volanti, con cui un po' ingenuamente si è creduto che Leonardo volesse arricchire l'umanità in uno spirito di progresso e di generosità, non fossero più semplicemente destinati a essere strumenti meravigliosi per giostre o spettacoli. Leonardo mira a creare intorno a sé e un po' in ogni luogo esaltazione e stupore, paure e ammirazioni illusorie. In una civiltà votata alle feste, ai costumi, ai divertimenti, egli si è diletto nei calcoli attraverso i quali il maestro dei piaceri minuti si trasforma in una specie di demiurgo. È anch'essa una forma di cultura che Leonardo ha ereditato e valorizzato senza riserve. Se le scienze erano e non potevano essere altro che una preparazione, il gioco appare in tante forme originali una prefigurazione dell'opera d'arte. Ed è indispensabile, al termine di questa indagine, sottolineare la grande rilevanza di questa nell'ambito di un'attività che si organizza ovunque e sempre con l'obiettivo di «possedere» la bellezza del mondo. È tutta la cultura fiorentina che Leonardo raccoglie e piega a questo fine.

[da A. Chastel, *Leonardo*, Einaudi, Torino 1995, pp. 13-17]

verso l'esame di stato

COMPETENZE ARGOMENTATIVE

▶ Lavoro preliminare

Evidenzia i passaggi del testo che reputi più importanti.

▶ Domande guida per la comprensione

1_ Quale tipo di cultura ci si aspettava, nel Quattrocento, da un artista? **2_** Come si colloca, in tale contesto, la cultura di Leonardo? **3_** Come si concilia l'arte di Leonardo con tale cultura?

▶ Produzione di un testo

Ipotesi a: produzione vincolata

Scrivi un testo in cui sviluppi l'argomentazione di Chastel attraverso l'analisi dell'opera di alcuni artisti del Rinascimento che reputi in tal senso significativi.

Ipotesi b: produzione poco vincolata

Come si è evoluto, a tuo parere, il rapporto fra arte e

scienza? Quali sono stati, nel tempo, e quali sono oggi le competenze tecnico-scientifiche che sono richieste ad un artista? Scrivi un testo spiegando cosa pensi in merito a questo argomento.

Raffaello e Leonardo di Antonio Forcellino

Nel suo saggio intitolato *Raffaello. Una vita felice*, Antonio Forcellino (1955), storico dell'arte, restauratore e scrittore italiano di grande importanza, ci racconta di un artista avido di piacere non meno che di conoscenza. L'autore ripercorre la fulminante parabola di Raffaello, riportandoci i caratteri di un grande artista che fu prima di tutto un

uomo dalla spiccata personalità. Il brano che proponiamo cerca di ricostruire l'incontro di Raffaello, appena giunto a Firenze, con il più anziano maestro Leonardo da Vinci: un incontro che avrebbe segnato la vita e la carriera del giovane urbinato comportando una trasformazione del suo stile.

Leonardo aveva cinquantadue anni quando il giovane Raffaello lo incrociò nelle strade di Firenze. Aveva lineamenti bellissimi, il naso sottile sulla bocca regolare con il labbro inferiore svogliatamente sporgente e un fisico poderoso che tradiva una forza atletica del tutto fuori del comune. Camminava per le strade sempre circondato dalla premura dei suoi allievi e dallo sguardo ammirato e inquieto dei concittadini, ma ad ogni modo camminava per le strade come un'apparizione e così la fermò un fiorentino del suo tempo: «Era di bella persona, proporzionata, gratiata et bello aspetto. Portava uno pitocco rosato corto sino al ginocchio che allora s'usavano i vestiri lunghi: haveva sino al mezzo il petto una bella capellaia et inanellata et ben composta». Ma l'eccentricità del suo abbigliamento era solo l'ultima delle stranezze che impressionavano i fiorentini. Mercanti molto pratici, avevano imparato a convivere con uno spirito tanto intelligente quanto irrequieto e ad amarlo e rispettarlo, riconoscendolo come un maestro di vita e di sapienza nonostante un processo pubblico per sodomia che nel 1476 aveva rischiato di portarlo al patibolo e ne aveva comunque increspato l'immagine. [...]

Quello che Raffaello certamente vide e ammirò di Leonardo furono anche due opere che Firenze custodiva gelosamente: il *Ritratto di Ginevra Benci* e il cartone con la *Madonna, sant'Anna e il Bambino con un agnello*, che fu esposto nella chiesa della Santissima Annunziata nel 1501 provocando una interminabile processione di ammiratori che spingevano e sgomitavano per sostare di fronte a quei sorrisi inafferrabili. A Firenze anche l'ultimo conciatore di pelli aveva imparato a guardare e commentare l'arte come e meglio di un dotto studioso o di un elegante cortigiano. Raffaello fu talmente colpito dai cartoni di Leonardo che ne iniziò a imitare la tecnica disegnando cartoni a matita nera con lumeggiature, come nella *Santa Caterina* e nella *Belle Jardinière*, il dipinto più vicino a Leonardo nella produzione raffaellesca. Leonardo aveva usato massicciamente la matita nera e la sanguigna a partire dagli anni Novanta, perché questa tecnica gli permetteva di sfumare le ombre meglio della punta metallica e della penna, che tracciavano segni netti sul foglio. Sfumando le matite con i pennelli umidi, con i polpastrelli o con pezzette di lino, otteneva trapassi chiaroscurali impercettibili, mai visti prima, molto vicini ai vapori atmosferici che lo avevano incantato da bambino tra le fore e le gole dei torrenti intorno al suo piccolo paese di Vinci. Questa rivoluzione tecnica fu colta immediatamente da Raffaello. Quei soli cartoni, insieme alla *Madonna del Fiore* (la *Madonna Benois* oggi all'Ermitage di San Pietroburgo), furono sufficienti a chiarirgli perfettamente quale dovesse essere il punto di partenza della sua nuova pittura. Anche il ritratto della *Gioconda*, o gli studi preparatori per esso, impressionarono radicalmente Raffaello, che nei suoi ritratti di donna riprese l'impostazione obliqua data da Leonardo alla figura femminile contro un paesaggio aperto. Nelle sue opere Leonardo faceva compiere ai suoi personaggi gesti che non erano in nessun rapporto con l'osservatore, né con i «cataloghi» fissi della tradizione iconografica. Anche Raffaello cominciò a spiare l'intimità della Madonna con il Bambino, non più messi in posa davanti all'osservatore ma colti in un gioco reciproco in cui dialogavano serenamente ignorando di essere osservati. [...]

Leonardo, da parte sua, fu certamente felice di incontrare quel ragazzo dal collo lungo e dai lineamenti aggraziati di un efebo greco, che portava un cappello nero e basso e un giubbone anch'esso nero, da cui lasciava uscire intorno al collo un filo di lino abbagliante per smorzare il contrasto della blusa con l'incarnato pallido e i capelli castani che ricadevano a ciocche morbide fino al collo. La sua bellezza era certamente, agli occhi di Leonardo, lo specchio della sua armonia interiore, poiché era convinto che un aspetto disordinato fosse inconciliabile con un'intelligenza armoniosa capace di penetrare i segreti della natura e della mente umana come doveva fare l'artista. Michelangelo, però, sembrava creato apposta per smentire le sue convinzioni e rimaneva per Leonardo un enigma impenetrabile, per il contrasto tra la sua rozzezza fisica e il deliquio aggraziato che riusciva a imprimere ai volti di marmo. Invece il ragazzo appena arrivato dall'Umbria era forse la prova migliore delle convinzioni che per tutta la vita avevano sotteso a quella cura maniacale del corpo che impensieriva i fiorentini. Raffaello si calò con entusiasmo nel mistero di quell'uomo e di quell'artista, ritenendone un'impressione fortissima che sarebbe riaffiorata pochi anni dopo durante la decorazione della Stanza della Segnatura in Vaticano, quando darà a Platone il volto magnifico di Leonardo. Tra le Madonne dipinte nel periodo fiorentino, la *Madonna dei Garofani*, oggi alla National Gallery di Londra, ripercorre fedelmente il modello dell'artista più anziano, pur semplificato e adeguato alla poetica espressiva del più giovane. Raffaello coglieva la corrente sentimentale dei dialoghi leonardeschi tra madre e figlio, coglieva la naturalità del gesto e la carnalità dell'espressione e le riversava nella grazia più contenuta del suo disegno e nella sapienza raffinata del suo cromatismo. La sua luce dorata scaldava i capelli e le carni di madre e figlio, schiarendo i contrasti che Leonardo aveva addensato nella camera cupa della sua *Madonna Benois*. La luce di Raffaello è il primo indizio dei mutamenti impostigli dal contatto con l'arte del più vecchio maestro. La chiara, semplice luce dell'Umbria diventava finalmente la luce creativa e intellettuale del tardo Umanesimo fiorentino. Era come se Raffaello avesse avuto bisogno di ripercorrere minuziosamente la via di Leonardo per appropriarsi dei suoi risultati. Dopo quell'incontro, era ormai pronto per fare della Madonna con Bambino una nuova icona: un'icona dolce e naturale che diventerà in seguito, perfino troppo forzatamente, la sua cifra riconoscibile agli occhi di contemporanei e ammiratori. Del resto, Raffaello aveva un vantaggio speciale nella penetrazione dell'animo femminile e nella complessità del mondo femminile in generale. A differenza di Leonardo, che non si era mai congiunto alle donne, e di Michelangelo, che non volle mai neppure accostarle, Raffaello amava le donne anche di una passione carnale,

che lo seguirà in tutta la sua vita. La comprensione della femminilità diventò così subito espressione di una profonda ammirazione, di un desiderio mai completamente trattenuto, che recuperava le donne da quell'atmosfera irreale e sentimentale in cui le aveva collocate Leonardo per riportarle in una dimensione di sensualità tutta terrena, che darà i suoi frutti nelle opere romane di qualche anno posteriori.

[da A. Forcellino, *Raffaello. Una vita felice*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 77-88]

verso l'esame di stato

COMPETENZE ARGOMENTATIVE

► Domande guida per la comprensione

- 1_ Quali furono i rapporti tra Raffaello e Leonardo?
- 2_ Che cosa apprezzava Leonardo del giovane artista?
- 3_ Quali componenti dell'opera di Leonardo furono assorbite da Raffaello, tanto da spingerlo ad abbandonare i modi perugini?

► Produzione di un testo

Ipotesi a: produzione vincolata

Scrivi un testo, sulla scorta del modello di questo proposto da Forcellino, proponendo un confronto fra i modi di Leonardo e quelli di Raffaello, facendo riferimento ad opere non ricordate nel brano.

Ipotesi b: produzione poco vincolata

Come si colloca la figura di Raffaello nella cultura fiorentina del primo Cinquecento, dominata da due giganti del calibro di Leonardo e Raffaello? In che modo egli riuscì a perseguire una sorta di "terza via" dell'arte rinascimentale? Scrivi una breve relazione e spiegalo.

La teoria architettonica di Michelangelo di James S. Ackerman

James S. Ackerman (1919-2016), storico dell'architettura americano, è stato tra gli esponenti più di spicco della comunità internazionale di storici dell'architettura. Grande studioso del Rinascimento, Ackerman ha fornito un contributo essenziale alla nascita della moderna storia dell'architettura. I suoi studi sulla figura di Michelangelo architetto sono stati coronati dalla monografia

The Architecture of Michelangelo, apparsa in inglese nel 1961 e successivamente edita in molte altre lingue (in Italia nel 1988). Il libro indaga la relazione tra le idee di Michelangelo sull'architettura e le sue opere costruite, di cui fornisce una lucidissima analisi. Il brano che proponiamo spiega come Michelangelo amasse identificare l'architettura con il corpo umano.

Michelangelo, uno dei massimi geni creatori di architettura, affermò spesso di non essere un architetto. Non si tratta soltanto di un'espressione di modestia da parte di uno scultore, ma di un'affermazione importante per la comprensione dei suoi edifici, concepiti come se le masse fossero forme organiche da modellare e scolpire, forme con cui esprimere il movimento e comporre sinfonie di luce, d'ombra, superfici da lavorare minutamente, come in una statua. L'unico documento rimastoci sulle concezioni architettoniche di Michelangelo è un frammento di lettera di cui ignoriamo data e destinatario: in esso l'identificazione dell'architettura con la pittura e la scultura è espressa con parole uniche nel Rinascimento:

Monsignore reverendissimo [forse, il cardinale Rodolfo Pio]. Quando una pianta à diverse parti, tutte quelle che sono a un modo di qualità e quantità, àno ad essere adorne di un medesimo modo e d'una medesima maniera; e similmente e' loro riscontri. Ma quando la pianta muta del tutto forma, è non solamente lecito, ma necessario, mutare dal detto ancora gli adornamenti, e similmente e' loro riscontri: e i mezzi sono sempre liberi come vogliono; siccome il naso, che è nel mezzo del viso, non è obligato né all'uno né all'altro ochio, ma l'una mano è bene obligata a essere come l'altra, e l'uno ochio come l'altro, per rispetto degli lati e de' riscontri. E però è cosa certa, che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massime di notomia, non se ne può intendere.

Non è raro nei teorici rinascimentali il collegamento delle forme architettoniche a quelle del corpo umano: in qualche modo tale associazione che si può far risalire ai greci e che è riecheggiata da Vitruvio, si ritrova in tutte le teorie dell'età umanistica. Ciò che è tipico di Michelangelo è la concezione di quest'affinità come di un rapporto che potremmo chiamare organico, per distinguerlo da quello astratto proposto dagli altri architetti e scrittori del Rinascimento. L'anatomia, e non l'aritmetica o la geometria, diventa la disciplina fondamentale per l'architetto: le parti dell'edificio non vengono più commisurate alle proporzioni ideali del corpo umano bensì, significativamente, alle sue funzioni. Il riferimento agli occhi, al naso, alle braccia, suggerisce anzi un'idea di mobilità: l'edificio è un organismo che vive e respira. Non è il caso di considerare questo brano di lettera come testimo-

nianza di una teoria dell'architettura (esso esprime anzi un atteggiamento che nel Rinascimento sarebbe apparso antiteorico); ma vi troviamo qualcosa di più che il semplice capriccio di uno scultore, e possiamo valercene per comprendere la peculiarità dello stile architettonico di Michelangelo, soprattutto perché vi è precisato il suo cosciente e deciso allontanarsi dai principî dell'architettura del primo Rinascimento. Quando gli autori quattrocenteschi parlavano di derivazione delle forme architettoniche da quelle del corpo umano, essi non concepivano il corpo come un organismo vivente, ma come un microcosmo, una forma creata a immagine di Dio, secondo la stessa perfezione armonica che governa il moto delle sfere celesti o gli accordi musicali. Quest'armonia, in quanto ideale irraggiungibile nella realtà, non poteva essere scoperta empiricamente, e risultava esprimibile solo in simboli matematici: così si facevano corrispondere alla forma umana ideale formule numeriche e geometriche e si stabilivano rapporti numerici semplici tra le parti e il tutto (ad esempio il rapporto 1:7 tra testa e corpo); oppure il corpo umano veniva inscritto in un quadrato o in un cerchio, o in una combinazione dei due, a volte con l'ombelico esattamente coincidente col centro della figura. Con queste formule era possibile poi mettere in relazione le proporzioni e le forme architettoniche. [...]

L'architettura nata dall'applicazione delle teorie proporzionali del primo Rinascimento era un'architettura astratta, nel senso che il suo intento principale rimaneva quello di trarre ideali armonie matematiche dalle mutue relazioni tra le varie parti dell'edificio. Per le piante si preferivano le figure geometriche semplici: le pareti e le aperture erano concepite come rettangoli, da qualificare mediante la scelta del rapporto tra altezza e larghezza. Posto come fondamento il concetto della giusta proporzione nel piano, fine ultimo dell'architetto era l'edificio tridimensionale in cui i piani fossero in armonica relazione tra loro. Nei casi migliori questo principio compositivo generò un'architettura estremamente raffinata, ma era esposto alla stessa critica che Michelangelo rivolgeva ai suoi contemporanei allorché applicavano alla figura umana un sistema proporzionale. Questo sistema metteva cioè in risalto i singoli elementi e non poteva tener conto degli effetti prodotti sui caratteri formali dal movimento (nel caso dell'architettura dal movimento dell'osservatore attraverso l'edificio e intorno ad esso) e dalle condizioni ambientali, in particolare dalla luce; esso conduceva spesso ad un'architettura «disegnata», valida più sulla carta che nella realtà a tre dimensioni. [...]

Mentre l'architettura del Quattrocento chiedeva all'osservatore un certo sforzo di contemplazione intellettuale affinché fossero apprezzati i suoi rapporti simbolici, Michelangelo ci propone un'immediata identificazione tra le nostre funzioni fisiche e quelle dell'edificio. Questa visione organica, con la sua ricerca di un legame fisico e psicologico tra osservatore e oggetto, giustifica l'immissione del concetto di empatia nell'estetica del Rinascimento. Possiamo vedere nei disegni di Michelangelo come questa concezione sia stata attuata. Gli studi preliminari per un edificio sono già vigorose impressioni d'insieme, tese alla ricerca di un certo tipo di forma plastica ancor prima che sia stato definito il sistema strutturale; spesso anzi vi sono trascurate le necessità statiche, che solo in una fase successiva subentrano a disciplinare la fantasia. I particolari rimangono indeterminati fino a quando non sia stata fissata la forma d'insieme: ma a questo punto essi vengono definiti con quel carattere di appartenenza ad un tutto invisibile che ritroviamo negli abbozzi michelangioloeschi di mani o di teste separate dal corpo. I suoi disegni di finestre, di porte, di cornicioni sono fatti per comunicare all'esecutore un'esperienza viva, e non per trasmettergli precise istruzioni quotate. Mentre i suoi contemporanei disegnavano modanature per garantire il corretto rapporto tra una scanalatura e un toro, Michelangelo tendeva all'evocazione dell'energia fisica; mentre quelli cercavano di raggiungere una certa ortodossia di particolari copiando tra le rovine trabeazioni e capitelli romani, le copie occasionalmente eseguite da Michelangelo sono interpretazioni personalissime, ristrette a quei ruderi che rispecchiassero il suo stesso gusto per le forme dinamiche. Roma fornì agli altri architetti un corpus di regole, ma costituì per Michelangelo uno stimolo alla sua fantasia e una misura da superare, più che da osservare. Quest'indifferenza ai canoni dell'antichità scandalizzava i contemporanei, che consideravano la rinascita dell'architettura romana come l'eccezionale privilegio toccato al loro tempo.

[da J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino 1988, pp. 13-17]

verso l'esame di stato

COMPETENZE ARGOMENTATIVE

► Domande guida per la comprensione

1 In che modo Michelangelo legava la scultura all'architettura? **2** In che modo gli architetti del Quattrocento legavano le forme dell'architettura a quelle del corpo umano? **3** Qual era, invece, la concezione "anatomica" che Michelangelo aveva maturato dell'architettura?

► Produzione di un testo

Ipotesi a: produzione vincolata

Ripercorri la storia di Michelangelo architetto evidenziando, sulla scorta dell'analisi di Ackerman, come il grande artista privilegiò sempre il senso della massa nei suoi progetti architettonici.

Ipotesi b: produzione poco vincolata

I rapporti fra gli architetti rinascimentali e il classicismo furono sempre molto articolato e vario. Cosa voleva dire essere un architetto classicistico nel Quattrocento e Cinquecento? Come lo intendevano i grandi maestri, da Brunelleschi a Bramante, da Palladio e Michelangelo? Raccontalo in un breve testo proponendo alcuni esempi.

LE PAROLE E I LUOGHI DELL'ARTE

1 Spiega il significato dei seguenti termini e indica a quale artista sono da attribuire.

- Sfumato
- Moti dell'anima
- Prospettiva aerea
- Prospettiva tonale
- Non-finito

ANALISI DELL'ARTE: LE ARTI VISIVE

2 Ecco un dipinto di Raffaello che ha posto non poche questioni. Lo stesso titolo costituisce un problema: alcuni lo hanno definito *Autoritratto col maestro di scherma*, altri semplicemente *Autoritratto con un amico*. Fai una ricerca sulla Rete e prova ad elencare tutte le interpretazioni offerte per questo dipinto e in conclusione offri una tua ipotesi supportata da qualche argomentazione.



3 L'influenza che Michelangelo ebbe sul giovane Raffaello è molto evidente nell'opera di quest'ultimo *Il trasporto di Cristo (Deposizione Borghese)*, un olio su tavola realizzato da Raffaello tra il 1507 e il 1509, oggi conservato a Roma presso la Galleria Borghese. Cerca, nelle due opere di Michelangelo (Fig. 2 e Fig. 3), un particolare che è stato ripreso da Raffaello nel suo dipinto (Fig. 1). Un indizio consiste nell'osservare la posizione di ogni singolo personaggio.



↑ FIG. 1
Raffaello, *Il trasporto di Cristo*.



↑ FIG. 2
Michelangelo, *Tondo Doni*.



↑ FIG. 3
Michelangelo, *Pietà Vaticana*.

4 Il soggetto della *Pietà* è stato replicato più volte da Michelangelo. Riconosci, anche con una ricerca, le opere raffigurate alla pagina seguente e riordinalo in senso cronologico attribuendo un numero d'ordine, dalla più antica alla più recente. Leggi poi le affermazioni di seguito riportate e abbinale alle immagini a cui si riferiscono.

1. Tra il 1550 e il 1555 Michelangelo iniziò a lavorare a questa *Pietà* pensando come monumento funerario per la propria sepoltura.
2. Quest'opera fu iniziata da Michelangelo nel 1547 e negli ultimi giorni di vita vi stava ancora lavorando.
3. Con il gesto pacato e discreto della sua mano sinistra sembra quasi che Maria voglia offrire ai fedeli il corpo di Cristo, simbolo del sacrificio compiuto.
4. In questa *Pietà* egli fuse insieme le figure di Cristo e quello della Vergine in un abbraccio tenero e dolente e, negando loro ogni consistenza fisica, generò un'immagine totalmente spiritualizzata.
5. Con la sua assoluta assenza di moto e di sforzo apparente, il gruppo scultoreo non vuole essere la rappresentazione di un fatto, ma l'immagine di un concetto; aspira a una perfetta fusione fra bellezza formale e verità teologica.
6. Ad un esame ravvicinato, seppur presenti tutte le parti coerentemente scolpite, la *Pietà* rivela lo stato di incompiutezza in più punti.
7. Con questa *Pietà* abbandonò ogni aspirazione di bellezza formale, affidando alla poetica del non-finito la propria inquietudine esistenziale e l'ansia del confronto con la morte che percepiva come imminente.
8. Il gruppo scultoreo rappresenta il corpo di Cristo, appena deposto dalla croce, circondato e sorretto da tre figure: la Maddalena alla sua destra, al centro Nicodemo, a cui lo scultore ha prestato il proprio volto, e la Vergine a sinistra.
9. Michelangelo immaginò questo soggetto, tipicamente tedesco, con una inedita perfezione di stampo greco e creò un capolavoro di potente ispirazione classicistica.



Fig. A n.



Fig. B n.



Fig. C n.

5. Analizza l'opera di Giorgione presente nel capitolo intitolata *La tempesta*. Dopo aver esaminato gli elementi che compongono la scena prova, con un salto di fantasia, a proiettarti all'interno di essa e a dialogare con i due personaggi. Che situazione è? A cosa stanno pensando? E tu cosa vorresti chiedergli? Scrivi l'ipotetico dialogo che potrebbe intercorrere tra te, l'uomo e la donna.
6. Osserva l'immagine qui riportata: è un'opera di Tiziano intitolata *Polittico Averoldi*. Prova a rispondere alle domande di analisi dell'opera.



- a. Perché si chiama polittico?
- b. Quale iconografia è rappresentata dalle due figure in alto a destra e a sinistra?.....
- c. Il santo a destra è rappresentato nell'atto del martirio trafitto da frecce. Di quale santo si tratta?
- d. Nel pannello in basso a sinistra ci sono i due santi a cui è dedicata la chiesa più un terzo personaggio inginocchiato. Sapresti ipotizzare il suo ruolo?
- e. Quale iconografia è rappresentata nel pannello centrale?

Tiziano, *Polittico Averoldi*, 1520-22. Olio su tavola, 2,78 x 2,92 m. Brescia, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso.

7 In questo dipinto di Tiziano, conservato nel monastero di San Lorenzo presso El Escorial in Spagna, è rappresentato il martirio di san Lorenzo. Quale fu lo strumento del suo martirio? Osserva adesso la pianta del complesso architettonico dell'Escorial, non vi è forse un richiamo simbolico al martirio del santo?



↑ FIG. 1
Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, 1567. Olio su tela, 1,75 x 1,72 m. El Escorial, Monastero di San Lorenzo.



↑ FIG. 2
Anonimo, *Veduta dell'Escorial*, XVII sec. El Escorial, Monastero di San Lorenzo.

8 Osserva l'immagine qui sotto riportata. Si tratta di un dipinto di Pontorno, *Alabardiere*, realizzato tra il 1529/30 o nel 1537, oggi conservato a Los Angeles al Getty Museum. Quali sono gli elementi che ci permettono di affermare che non appartiene alla pittura del Rinascimento fiorentino?



.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

← Pontorno, *Alabardiere*, 1529/30-37. Los Angeles, Getty Museum.

9 L'opera riprodotta qui a fianco è il *Ritratto di Eleonora da Toledo* commissionata dal marito Cosimo I al pittore Bronzino. Colpisce la cura nella resa del dettaglio minuzioso che riproduce, con estrema fedeltà e grande perizia tecnica, il fastoso abito che la donna indossa. Esso però non è soltanto simbolo dello status di nobildonna della protagonista, ma contiene alcuni riferimenti simbolici al ruolo di moglie e madre. Prova a svolgere una breve ricerca sulla Rete e a individuare questi significati simbolici.



→ Bronzino, *Ritratto di Eleonora da Toledo con il figlio Giovanni*, 1545. Olio su tavola, 115 x 96 cm. Firenze, Uffizi.

10 L'autore dell'opera qui riprodotta è il Veronese. Confrontala con *Il convito in casa di Levi* [FIG. 8.277](#) p. 358 e indica tra le seguenti affermazioni quali sono quelle riferibili a entrambe le opere e quali no.

- a. La scena è prova del fatto che Veronese fu un decoratore di altissimo livello.
- b. Originariamente l'opera si intitolava Ultima cena.
- c. Veronese amava trasformare le scene religiose in eventi mondani ambientati nella Venezia cinquecentesca.
- d. L'artista interpretava la storia sacra con spirito gioiosamente dissacrante e vivacemente coinvolgente.
- e. La scena è ambientata in un'architettura costituita da tre grandi arconi che ricordano le strutture del Palladio.



→ Veronese, *Nozze di Cana*, 1562. Olio su tela, 6,69 x 9,90 m. Parigi, Musée du Louvre.

11 Tintoretto manifestò la sua grande originalità artistica nel saper rinnovare la pittura di tradizione veneta (ricordi la definizione di pittura tonale nel cap. 6). I suoi forti contrasti chiaroscurali e i suoi originali effetti luministici contribuirono a creare scene di grande intensità drammatica. Alla luce di quanto affermato prova ad analizzare queste due opere di Tintoretto non presenti nel capitolo e descrivi i particolari effetti luminosi in esse presenti.



↑ **FIG. 1**
Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562. Olio su tela, 4,05 x 4,05 m. Milano, Pinacoteca di Brera.



↑ **FIG. 2**
Tintoretto, *Ultima cena*, 1592-94. Olio su tela, 3,65 x 5,68 m. Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore.

ANALISI DELL'ARTE: L'ARCHITETTURA

12 Osserva con attenzione le piante degli edifici qui presenti: appartengono ad epoche in alcuni casi molto diverse ma che comunque hai studiato in precedenza. Prova a individuare gli edifici, o la tipologia, a cui appartengono, anche con l'aiuto del libro dell'anno scorso, e poi rispondi alle domande.

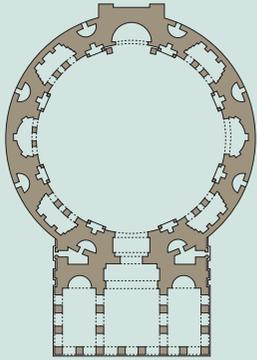


Fig. 1

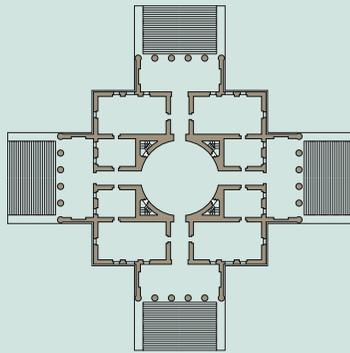


Fig. 2

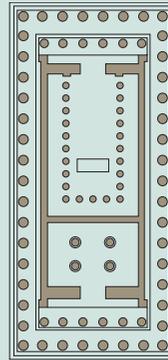


Fig. 3

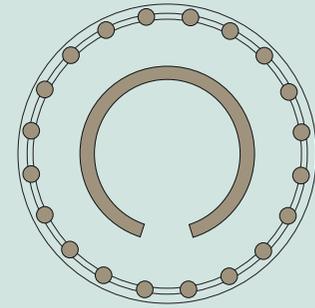


Fig. 4

- Quale dei quattro edifici è stato costruito per una funzione diversa dagli altri?
- Di questo edificio indica l'autore e il luogo dove sorge.
- Riordina questi edifici dal più antico al più recente.
- Qual è la parte di edificio che si ripete uguale nelle quattro opere?
- Ricalca con un pennarello rosso questa parte da te indicata.
- Crea oralmente un collegamento tra le quattro opere spiegando cosa le accomuna pur essendo tanto lontane nel tempo.

13 Il recupero della classicità costituì il punto centrale dell'opera di Palladio. Spiega con quale motivazione riuscì a collegare le ville suburbane con il concetto di tempio. Indica quindi con quali elementi architettonici rese visibile questo concetto. Aiutandoti con una breve ricerca su Internet scegli una villa non trattata nel libro ed evidenzia quanto affrontato in questo esercizio con un prodotto multimediale che presenterai al resto della classe.

14 Individua nell'immagine qui sotto gli elementi architettonici citati nella descrizione creando corrispondenza tra i numeri riportati nella descrizione e l'immagine.

«Nel fregio dell'ordine dorico (1) alcuni triglifi sporgono verso il basso (2), come se il sottostante architrave (3) avesse ceduto, e la chiave di volta di un portale (4) sfonda la base del timpano (5) che lo sovrasta.»

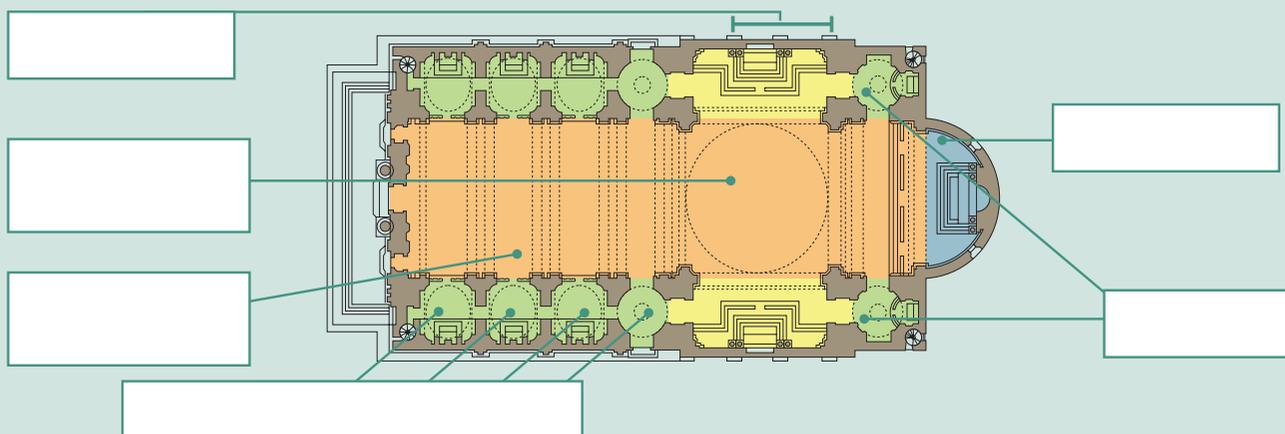


← Giulio Romano, Palazzo Te. Particolare del cortile.

15 Fai una breve ricerca in Internet sul giardino manierista e identifica la provenienza di queste immagini compilando l'opportuna didascalia.



16 Vignola definisce i canoni della chiesa controriformata con la realizzazione della Chiesa del Gesù a Roma: compila le caselle collegate alla pianta, indicando le caratteristiche di ciascun elemento.



17 L'immagine qui di fianco riportata rappresenta lo *Studiolo di Francesco I* realizzato da Giorgio Vasari presso Palazzo Vecchio. Fai una ricerca in Internet in merito al fenomeno del collezionismo e alla considerazione che se ne ebbe durante il Manierismo. Presenta poi il tuo lavoro in modalità multimediale.



Giorgio Vasari, *Studiolo di Francesco I*, 1570-72. Firenze, Palazzo Vecchio.

■ PER L'AUTOVALUTAZIONE

18 Sono in grado di... Rispondi alle domande e definisci il tuo grado di conoscenza.

LIVELLO DI SUFFICIENZA

- Sei in grado di definire le caratteristiche generali dell'arte prodotta nel Cinquecento e di come si differenzia dall'arte del secolo precedente? **SÌ** **NO**
- Conosci gli edifici più importanti costruiti in questo periodo? **SÌ** **NO**
- Conosci i protagonisti più importanti di questa stagione artistica e sai presentarli attraverso l'analisi delle loro opere, utilizzando il lessico specifico? **SÌ** **NO**
- Sei capace di elencare i differenti metodi di rappresentazione dello spazio utilizzati in questo periodo? **SÌ** **NO**
- Sai spiegare la definizione di Manierismo e come essa si applica all'arte? **SÌ** **NO**

VERSO L'ECCELLENZA

- Sapresti costruire una mappa concettuale sulla produzione pittorica, scultorea e architettonica del Cinquecento? **SÌ** **NO**
- Osservando un'opera appartenente ai grandi artisti di questo periodo sapresti attribuirle anche se non l'hai studiata direttamente? **SÌ** **NO**
- Sei in grado di creare collegamenti con altre discipline a partire da un'opera a tua scelta? **SÌ** **NO**
- Hai svolto un approfondimento personale su indicazioni date dal libro? **SÌ** **NO**
- Sapresti argomentare circa il cambiamento del pensiero filosofico tra Quattrocento e Cinquecento e come si riflette sulla produzione artistica? **SÌ** **NO**

■ COMPITI DI REALTÀ

19 Un viaggio d'istruzione a Firenze è l'ideale per poter godere delle opere del Rinascimento. Molte di esse, esaminate in questa sezione, sono esposte nelle sale degli Uffizi. Non sempre è possibile prenotare una visita guidata con la classe perché può capitare che in quel giorno le guide siano occupate. E allora? Invece di rinunciare ti proponiamo di organizzare con i tuoi compagni un'attività che vi permetterà di visitare uno dei più bei musei di Firenze in autonomia, non perdendovi le opere più importanti e, soprattutto, non perdendovi nelle sale! Una ricerca su Internet vi consentirà da casa di stilare un elenco delle opere che volete assolutamente vedere. Te ne proponiamo uno che considera però solo le opere del Rinascimento (sarà semplice adattare la stessa metodologia anche alle altre opere):

- Masaccio, *Sant'Anna Metterza*
- Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano*
- Piero della Francesca, *I ritratti dei Duchi di Urbino*
- Botticelli, *Primavera* e *Nascita di Venere*
- Leonardo, *Battesimo di Cristo* e *Annunciazione*
- Michelangelo, *Tondo Doni*
- Raffaello, *Madonna del cardellino*
- Tiziano, *Venere di Urbino*
- Bronzino, *Ritratto di Eleonora da Toledo*

Organizzati con i tuoi compagni e dividetevi le opere. Una ricerca sulla Rete vi permetterà di documentarvi raccogliendo altre informazioni oltre quelle già studiate e di individuare in quali sale sono conservate. Arrivati nel museo datevi 20' di tempo durante i quali ciascuno di voi andrà alla ricerca dell'opera che ha studiato più approfonditamente. Dopo di che vi rincontrerete all'ingresso del museo e comincerà il tour: ciascuno di voi farà da guida al gruppo, sala dopo sala, alla scoperta delle opere del Rinascimento.

20 Osserva con attenzione il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci poi, dopo aver individuato i singoli personaggi, scrivi una pièce teatrale come se dovessi inscenare il momento raffigurato nell'affresco, completa di battute di ogni singolo personaggio, pause, musiche e quanto possa essere necessario alla buona riuscita dell'evento. Organizzati con i compagni e quando siete pronti realizzate un video del vostro lavoro!

■ ...E ORA GIOCHIAMO!

21 Create un gruppo con un'app di messaggistica istantanea, assumendo ciascuno di voi il ruolo di un artista presente in questa sezione. Dopo aver studiato con attenzione il vostro personaggio, ipotizzate di trovarvi in una situazione, ve ne suggeriamo alcune, e di scambiare messaggi immedesimandovi nell'artista scelto. Sono ammesse incongruenze temporali (ossia far chattare personaggi anche se vissuti in tempi differenti) ma va rigorosamente mantenuto il ruolo del personaggio. Si può prevedere anche un mediatore della chat che di volta in volta pone gli argomenti della discussione. Può diventare interessante se il mediatore è, ad esempio, un personaggio contemporaneo o un artista del XX secolo. Ecco alcuni esempi ai quali puoi aggiungere altri.

MODERATORE	ARGOMENTO DI DISCUSSIONE
Picasso	Qual è il metodo migliore per rappresentare lo spazio?
Sgarbi	Chi ci assicura che il non-finito fu una tecnica voluta e non casuale?

Si può anche decidere di simulare una situazione come la seguente: la *Fornarina* e la *Gioconda* chattano confrontandosi sull'esperienza del farsi fare un ritratto, scambiandosi opinioni sui rispettivi pittori che le hanno ritratte. Non dimenticate di fare intervenire le altre nobildonne ritratte da altri artisti.

■ VERSO L'ESAME DI STATO. COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

22 Il Medioevo aveva già conosciuto il fenomeno delle esplorazioni e dei rapporti intercontinentali fra gli Stati. Ma è con il Rinascimento che il Mondo diventa, nella sua globalità, territorio di scambio (e di conquista). Oggi, in piena età della globalizzazione, tutti, e soprattutto i giovani, sono diventati cittadini del mondo. Con quali conseguenze culturali?

Partendo dalla traccia proposta e ispirandoti alle due figure, scrivi un testo in cui sviluppi l'argomento esprimendo le tue considerazioni personali.



↑ FIG. 1
Il Globo di Martin Behaim, 1492.



↑ FIG. 2
La Terra vista dalla Luna.