

Arte romanica e gotica

Il bello e la perfezione dell'essere (San Tommaso d'Aquino)

Estetica medievale

Le città medievali (A. Guerreau)

Il palazzo medievale come sede simbolica del potere

Testimonianze su Simone Martini, Cimabue e Giotto

Le vite (G. Vasari)

Giotto: la rinascita della pittura (G.C. Argan)

Libro dell'arte (C. Cennini)

Elementi innovativi dello stile architettonico romanico (R. De Fusco)

Il dualismo dell'Età del Gotico (A. Hauser)

Istruzioni per l'uso e la lettura delle immagini (G. Durant)

La forma gotica (O. Simson)

La tecnica della vetrata (Teofilo)

"Ad Maiorem Dei Gloriam" (Abate Suger Di Saint Denis)

Chiesa di Saint-Pierre de la Tour, Portale del transetto meridionale, dopo il 1130. Aulnay de Saintonge.



IL BELLO E LA PERFEZIONE DELL'ESSERE

San Tommaso d'Aquino

Nell'ampia produzione di San Tommaso d'Aquino (1225-1274) non vi sono scritti espressamente dedicati a temi estetici: spunti e riflessioni si colgono in varie opere che, in modo diverso, convergono a porre in rilievo che la percezione del bello è una delle motivazioni fondamentali per la crescita dell'essere. Il bene, valore a cui si tende, e il bello, valore che suscita piacere, giungono da Dio e sono sempre oggetto di conoscenza, di approccio alla grandezza del divino.

Di seguito proponiamo un brano dalla Summa teologica (I, q.19, a.9; I, q. 22, a.1), sul principio che il bene e il bello sono manifestazioni della Provvidenza divina.

Il bene contribuisce alla crescita della bellezza

“Sembra che Dio voglia il male. Infatti [...] Dionigi scrive: Il male conferisce alla perfezione del tutto. [...] E S. Agostino: Quello che si chiama male [...] fa meglio risaltare il bene [...] Ora, Dio volle tutto quello che giova alla perfezione ed alla bellezza dell'universo.

Rispondo: È impossibile che una cosa cattiva, in quanto tale, sia oggetto di desiderio. [...] Ma una cosa cattiva può essere oggetto di desiderio indirettamente, in quanto è unita ad un bene. [...] Il male non contribuisce alla perfezione ed alla bellezza dell'universo altro che accidentalmente [...] È necessario porre in Dio la Provvidenza. Infatti, tutto il bene che si trova nelle cose è creato da Dio [...] Ora, nelle cose si trova il bene non solo quanto alla loro sostanza, ma anche quanto al loro ordinamento verso il fine, particolarmente verso il fine ultimo, che è la divina bontà. Quindi quest'ordine esistente nelle cose create è causato da Dio. Siccome, poi, Dio è causa delle cose mediante l'intelletto e, quindi, la ragione di ogni sua opera preesiste necessariamente in lui [...] ne viene, di necessità, che l'ordinamento delle cose al loro fine preesiste nella mente divina.

Ora, la Provvidenza consiste in questo predisporre gli esseri al loro fine”.

ESTETICA MEDIEVALE

La riflessione sul bello nel medioevo è molto approfondita e sebbene articolata e affronti varie problematiche essa ruota attorno ad alcuni temi ricorrenti di impronta teologica. Il tema essenziale di derivazione platonica è l'assimilazione del bene più alto al Bello e il riferimento a Dio della bellezza anche sensibile. Gli scritti attribuiti a Dionigi Areopagita (I sec. d.C), tramandati con il nome Corpus Dionysiacum influenzarono in maniera decisiva il pensiero estetico medievale. Il nucleo principale del testo, anch'esso di derivazione neoplatonica, riguarda la bellezza come emanazione divina di cui nel reale si possono cogliere solo tracce; l'affinità tra la bellezza e la luce come simbolo della divinità; l'arte come imitazione di una bellezza invisibile e metafisica.

Anche Bernardo di Chiaravalle (fine XI sec.) condivide il pensiero di Dionigi ma per lui la bellezza non è al vertice dell'ascesa verso il divino ma nella "profondità del cuore"; la bellezza di cui egli parla è quindi una bellezza interiore nella quale si ritrova lo splendore di Dio. Pertanto si scaglia contro i preziosi ornamenti delle chiese, i prodotti artistici ricchi di oro argento, i dipinti o altre forme esteriori e sensibili di piacere perché distraevano il fedele dal ricercare l'autentica bellezza nella propria spiritualità.

Anche Roberto Grossatesta (XIII sec.) esalta la luce come bellezza e ornamento, prima sostanza corporea creata da Dio che da Dio si propaga ai fenomeni, ma aggiunge a questa concezione le scienze della natura e in particolar modo la matematica: il bello è allora armonia tra le parti, e la proporzione origina la bellezza e il piacere perché la proporzione è numero e il numero è il modello primo nella mente del creatore.

Dionigi Areopagita, Luce, Bene, Bellezza e Dio

La luce deriva dal Bene ed è l'immagine della Bontà, perciò il bene è celebrato con il nome della Luce come l'archetipo che si manifesta nell'immagine. Come infatti la Bontà divina superiore a tutte le cose penetra dalle più alte e nobili sostanze fin dentro le ultime ed ancora sta al di sopra di tutte, senza che quelle più elevate possano raggiungere la sua eccellenza e che quelle più in basso sfuggano al suo influsso; ma illumina, produce, vivifica, contiene e perfeziona tutte le cose atte a riceverla; ed è la misura, la durata, il numero, l'ordine, la custodia, la causa e la fine delli esseri; così l'immagine manifesta della divina Bontà, ossia questo grande sole tutto luminoso e sempre lucente, illumina tutte quelle cose che sono in grado di partecipare di lui, ed ha una luce che si diffonde su tutte le cose ed estende su tutto il mondo visibile gli splendori dei suoi raggi[...]

[...]Questo Bene è celebrato dai sacri autori come Bello e Bellezza, come Amore ed Amato, senza dire tutti gli altri nomi divini che ben si addicono alla Bellezza che rende belli ed è del tutto graziosa.

Bernardo di Chiaravalle, Pittura e scultura

Lo sguardo viene colpito da reliquie ricoperte d'oro, e le tasche si aprono. Viene mostrato il bellissimo ritratto di qualche santo o santa, e questo viene ritenuto più santo, poiché più colorato. Gli uomini accorrono a baciare, sono invitati a donare e sono più ammirate le cose belle di quanto siano venerate le cose sacre. Poi nella chiesa vi sono non corone, bensì addirittura ruote adorne di gemme, circondate di fiaccole, ma non meno risplendenti per le luci che per le pietre preziose che vi sono incastonate. Vediamo candelabri che paiono alberi, costruiti con grande abbondanza di bronzo, fabbricati con maestria dall'artista, brillanti tanto per le lampade che gli sono poste sopra quanto per le gemme di cui sono adornati. Che cosa ritieni che si chieda con tali opere? La contrizione dei penitenti, o forse l'ammirazione di coloro che guardano? O vanità delle vanità, ma non più vana che folle! La chiesa risplende di ornamenti esteriori ed è bisognosa di povertà. Ricopre d'oro le sue pareti e trascura i suoi figli bisognosi. Ci si serve del denaro dei poveri per gli occhi dei

ricchi. I curiosi trovano ciò di cui dilettersi, e i miseri non trovano ciò di cui nutrirsi. Come potremo non rispettare almeno le immagini dei santi, tra i quali particolarmente quello che, calpestato dai piedi, emerge dal pavimento? Spesso si sputa nella bocca dell'angelo, spesso la faccia di alcuni santi è calpestata dai piedi di coloro che passano. E se non si ha riguardo per le immagini sacre, perché allora averne per i bei colori? Perché abbellisci ciò che presto sarà rovinato? Perché dipingi ciò che è necessario venga calpestato? A che servono le belle pitture, quando vengono costantemente rovinate dalla polvere? E infine a che servono tali cose per i poveri, i monaci, gli uomini spirituali? A meno che contro il già ricordato versetto del Poeta si risponda con quel detto profetico: «Signore, ho amato la bellezza della tua casa e il luogo dove abita la tua gloria». Sono dello stesso parere: ammetteremo che queste cose siano presenti nella chiesa, poiché sebbene siano dannose per coloro che sono vani e avidi, tuttavia non è così per i semplici e per i devoti.

Roberto Grossatesta, *La bellezza è armonia*

La bellezza è armonia e convenienza di sé a se stessa e di tutte le sue singole parti a se stessa e tra di loro e armonia al tutto, e del tutto stesso a tutte le cose. Ora, Dio, sommamente semplice, è somma armonia e convenienza, senza possibilità alcuna di dissonanza o discrepanza, non solo in armonia con tutte le cose, ma anche fonte della stessa armonia dell'essere per tutte le cose. Infatti il male, che è discorde dalla bontà, è nulla. A causa di ciò Dio è bellezza e bello in sé [...]

La Bellezza che evidentemente attribuisce il bello in sé a tutte le cose, in modo che ogni cosa abbia la bellezza che gli si addice, cioè la consonanza manifesta e chiara di sé a se stessa, delle sue parti tra di loro, di sé e delle cose che sono al di fuori di essa. [...]

Inoltre, la bellezza e la perfezione, che sono dette buone, sono proporzione delle parti e delle membra unite alla bellezza del colore, o piuttosto sono colorate bene, sono ordine e proporzione delle cose complesse, né tali proporzioni si dissolvono completamente nei corpi imperfetti, ma soltanto cambiano, poiché la bruttezza e l'imperfezione devono dirsi beni minori piuttosto che veri mali [...]

La luce dunque è «la bellezza e l'ordine di ogni creatura visibile». E, come dice Basilio: «tale natura è creata in modo che non vi può essere niente di più piacevole per il pensiero dei mortali che ne usufruiscono. La prima parola di Dio ha creato la natura della luce e ha disperso le tenebre e dissolto la tristezza e ha reso immediatamente ogni specie lieta e gioiosa». La luce è bella per sé, poiché «la sua natura è semplice, e ha in sé tutte le cose insieme». E perciò è massimamente unita e proporzionata a sé in modo assai armonico in virtù dell'uguaglianza; l'armonia delle proporzioni è invece bellezza.

LE CITTÀ MEDIEVALI

A. Guerreau

Lo storico dell'arte Guerreau delineando in modo sintetico il passaggio dalla città antica a quella medievale indica gli elementi urbanistici innovativi e le ragioni sociali e culturali che stanno alla base della trasformazione.

L'importanza della città antica dipendeva dalle basi stesse dell'organizzazione sociale: la città come associazione di padroni di *oikos/domus* poggiava su una partecipazione attiva di ciascun cittadino a un'attività specificamente pubblica, complementare ai consistenti scambi materiali, di tipo commerciale. Da questo derivava una concentrazione strutturale al tempo stesso delle residenze e delle ricchezze materiali dei cittadini. La monumentalità era un modo efficace di fissare concretamente la nozione stessa di «pubblico»: via pubblica, ordine pubblico, transazioni pubbliche, divertimenti pubblici, culti pubblici. La geometrizzazione accentuata di questa monumentalità era un modo di esprimere ed esaltare l'isonomia, cuore della cittadinanza.

Nel sistema cristiano la distinzione cittadino/non-cittadino non aveva più alcun senso e l'opposizione pubblico/privato non era altro che un'espressione screditata. I giochi condannati, il commercio reso marginale, lo spazio ristrutturato: tutte le funzioni della città antica erano scomparse. Ciò che restava della realtà urbana fu interamente assorbito dai vescovi e dal clero a loro legato. Questo significava comunque qualcosa. Perché da un lato l'Urbs restava proprio l'Urbs, per la presenza del successore di san Pietro, principe degli apostoli; dall'altro lato, la Chiesa, *sedes episcopalis*, era l'immagine privilegiata della Gerusalemme celeste. All'opposto dell'immagine di Babilonia, sentina di vizi, la nuova Roma deteneva le chiavi di san Pietro, e nemmeno si può scordare che l'immagine della Chiesa trionfante era quella di una città, Gerusalemme, la città dove Cristo si era sacrificato e che era dunque il luogo per eccellenza della possibilità e della promessa di salvezza. E proprio l'immagine della cerchia muraria di Gerusalemme è una di quelle che più hanno contribuito a strutturare le realtà spaziali e monumentali medievali. Le mura, le torri, le porte di Gerusalemme erano uno dei punti forti del sistema semantico medievale nel suo insieme. A un livello minore, Roma giocava egualmente un ruolo di spicco: il sistema di basiliche costantiniano e l'insieme dei rituali che le mettevano in relazione furono uno dei modelli dell'Occidente medievale.

Presenza di un vescovo, pluralità di luoghi di culto, porte e cinte erano senza dubbio gli elementi costitutivi della *civitas* (città) medievale, per quanto questa si distingueva dal suo *pagus* (villaggio). Ma le evoluzioni concrete sono state cospicue, trasformando in gran parte le rappresentazioni: basta considerare il disordine lessicale e semantico corrispondente più o meno a questa nozione nelle diverse lingue europee, nei loro stadi successivi. La radice latina *urbs* non ha lasciato alcuna traccia nei dialetti; in francese, fu il termine che designava la grande proprietà rurale (*villa*) che alla fin fine designò l'entità urbana.

A. Guerreau, *Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol I, *Tempi Spazi Istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 215-216

IL PALAZZO MEDIEVALE COME SEDE SIMBOLICA DEL POTERE

Il simbolismo medievale investe ogni aspetto della realtà e non è rinvenibile solo nell'architettura sacra ma interessa anche altri luoghi e istituzioni. È il caso del palazzo, luogo del potere temporale, della giustizia dell'amministrazione; anch'esso è pensato e percepito come testo da leggere in chiave simbolica. Lo storico Michele Bacci oltre a confermare tale impostazione aggiunge che nella concezione del palazzo civile non è tanto la funzione simbolica a prevalere, quanto la finalità di garantire l'equità di valori e misure, di affermare il rispetto di un ordine, di porre in evidenza il vigore di una consuetudine giuridica.

La sede dell'autorità, garante dell'ordine pubblico, costituisce un elemento chiave della stessa struttura urbanistica di ogni centro cittadino, e si identifica in prima istanza con un luogo, un settore o un quartiere, quindi con un edificio vero e proprio. In Italia, in particolare, in seguito alla caduta dell'impero romano d'Occidente, i nuovi detentori del potere si insediano prevalentemente nei luoghi e nei palazzi di rappresentanza delle istituzioni di epoca tardo romana, e questo non solo per ragioni di utilità pratica o per proclamare l'appropriazione simbolica dei vessilli del potere sconfitto, ma anche per esprimere in qualche modo la continuità dell'autorità legale.[...]

Nel corso del Medioevo il "palazzo" viene investito di funzioni polivalenti, talora anche contrastanti: se da un lato incarna l'autorità stessa e ne costituisce una rappresentazione immanente nel contesto urbano, dall'altro svolge il ruolo di effettiva residenza di chi detiene il potere e dei suoi più stretti collaboratori. Nella valutazione delle soluzioni architettoniche e decorative di questi edifici diviene importante distinguere la sua articolazione interna in spazi privati e spazi pubblici, in stanze a carattere puramente residenziale e aule destinate all'udienza, al ricevimento o all'esercizio della giustizia. Nei palazzi carolingi, e in particolare ad Aquisgrana, alla distinzione delle funzioni corrispondeva in effetti una separazione netta degli spazi, consistenti in singoli edifici (la residenza, l'aula regia, la chiesa di Sana Maria) collegati tra loro da gallerie e corridoi coperti.[...]

La facciata o il prospetto anteriore del palazzo costituivano il luogo più adatto all'esibizione di insegne, emblemi e altre forme di autorappresentazione. La solidità di un'istituzione e di un potere trovava evidentemente una conferma credibile nell'ostentazione della ricchezza, attraverso l'impiego di materiali e oggetti preziosi; nello stesso tempo, la facciata era il luogo deputato a ospitare quei punti di riferimento simbolici in grado di rinsaldare la coesione di una comunità intorno ai propri vertici politici: dagli stemmi alle iscrizioni celebrative, dalle statue in marmo o in bronzo agli affreschi con ritratti o scene a valore legittimante, dagli orologi meccanici (veri e propri segni di controllo del tempo urbano) ai messaggi figurativi di tono ideologico. [...]

Sia le immagini sia le insegne svolgevano una funzione quasi giuridica, nella misura in cui documentavano e registravano nello stesso apparato decorativo dell'edificio di rappresentanza il regime politico vigente; la stessa araldica, d'altra parte, costituiva un linguaggio figurativo dotato di una fisionomia autonoma e capace di dar vita a messaggi ideologici espliciti, come nel caso dell'aquila ghibellina che, secondo una novella di Franco Sacchetti, il vescovo e signore d'Arezzo, Guido Tarlati, volle dipinta sul suo palazzo nell'atto di sbranare il leone guelfo e che il suo pittore, il fiorentino Buffalmacco, realizzò «alla 'ndreto» (ossia con il leone che addentava l'aquila).

Se la facciata è in qualche modo la «vetrina» del regime politico di un centro urbano, l'impatto monumentale degli edifici destinati a sede delle autorità riveste di per sé un significato di fondamentale importanza. In un sistema urbanistico che, in tante aree d'Europa e soprattutto in Italia, traduce il particolarismo della società dei secoli XII-XIII e che è costituito da isolati chiusi corrispondenti alle aree di influenza delle diverse consorterie

familiari, l'erezione di palazzi di dimensioni imponenti nei punti nodali della città, insieme con la progettazione di piazze, mercati e altri spazi «aperti», con il rafforzamento delle mura e la creazione di nuove strade a scapito delle proprietà private, corrisponde all'affermarsi di quell'ideologia del «bene comune» che esprime, in verità, l'egemonia conquistata da una «parte», da singoli gruppi professionali e d'interesse. Siffatta affermazione, che avviene - anche nell'Italia dei comuni - secondo modalità e congiunture variabili di città in città, ha come esito finale la disposizione di segni monumentali che valgano, nel contesto del tessuto urbano, non solo come spazi ed edifici di pubblica utilità, ma anche come veri e propri marchi di dominazione simbolica e di trascrizione urbanistica dell'ordine socio-economico in vigore. Elementi di arredo urbano come le grandi fontane assumeranno in questo senso un valore inedito di rappresentazione civica e per questo motivo arriveranno a sfoggiare un decoro prezioso e sorgeranno, come a Perugia, in prossimità dei palazzi pubblici: in quanto fonti comuni di approvvigionamento idrico si pongono in contrasto con la consuetudine del controllo privato dei pozzi, disposti tradizionalmente all'interno dei complessi abitativi, chiusi e inaccessibili agli estranei, delle singole famiglie.

In quei centri in cui, in seguito a lunghi contrasti fra le singole parti, si è instaurato un regime politico più forte e stabile, in grado di resistere meglio alle pressioni esterne e interne, si incontrano significativamente i programmi architettonici e urbanistici più complessi e spettacolari, che danno espressione a un'autentica scenografia del potere: la Siena del governo dei Nove, con il suo palazzo-fortezza che ospita tutte le magistrature cittadine, con la complessa articolazione del «Campo» antistante e la torre che rivaleggia in altezza non solo con le abitazioni private, ma anche con il campanile del duomo, costituisce indubbiamente l'esempio più significativo in tal senso.

M.Bacci, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol.I *Tempi Spazi Istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 648-657

TESTIMONIANZE SU SIMONE MARTINI, CIMABUE E GIOTTO

Simone Martini

[...] duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem [...]

[...] *ho conosciuto due pittori davvero bravi e per nulla accademici: Giotto, cittadino di Firenze, la cui fama è grande tra i contemporanei, e il senese Simone.*

F. Petrarca, *Epistulae de rebus familiaribus*, 1361

Maestro Simone fu nobilissimo pittore e molto famoso. Tengono e' pictori sanesi fosse el migliore, a me parne molto migliore Ambrogio Lorenzetti e altrimenti dotto che nessuno degli altri.

L. Ghiberti, *I commentarii*, 1450

Cimabue

O vanagloria dell'umane posse,
com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta dall'etati grosse!
Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
sì che la fama di colui oscura.
Così ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l'un e l'altro caccerà di nido.

Dante Alighieri, *Divina Commedia*,
Purgatorio I, 91-99, 1310-15

Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria. In una villa allato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano, nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora.

In su passando Cimabue pittore per la strada a Bologna vide il fanciullo sedente in terra e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di sì piccola età fare tanto bene. Domandò, veggendo aver l'arte da natura, il fanciullo come egli aveva nome. Rispose e disse. – Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è appresso. – disse.

Cimabue andò con Giotto al padre: aveva bellissima presenza: chiese al padre il fanciullo: il padre era poverissimo. Concedetegli il fanciullo e Cimabue menò seco Giotto e fu discepolo di Cimabue: tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama: fecesi Giotto grande nell'arte della pittura.

L. Ghiberti, *I commentari*, II, 1455

Giotto

[...] il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale [...]

G. Villani, *Cronica*, 1340

[...] ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi piuttosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo essere vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote [...]

G. Boccaccio, *Decamerò*n, 1350

[...] tabulam meam sive iconam beatae Virginis Mariae, operis Iocti pictoris egregii, [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent.

[...] *la tavola di mia proprietà, cioè un'immagine della Beata Vergine, opera di Giotto pittore egregio, [...] la cui bellezza gli ignoranti non comprendono, e i maestri, invece, ammirano con stupore.*

F. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, 1361

[...] rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta ch'avessi mai più nessuno.

C. Cennini, *Libro dell'arte*, 1390

Fecesi Giotto grande nell'arte della pictura. Arrecò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' greci [...] Vide Giotto nell'arte quello che gli altri non agiunsono. Arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta l'arte, fu inventore e trouatore di tanta doctrina la quale era stata sepulta circa d'anni 600.

L. Ghiberti, *Commentarii*, 1450

Il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per autore l'altrui pittura; ma s'egli imparerà dalle cose naturali farà bono frutto, come vedemo ne' pittori dopo i romani, i quali sempre imitarono l'uno dall'altro e di età in età sempre mandaro detta arte in declinazione. Dopo questi venne Giotto fiorentino il quale, non stando contento a imitare l'opera di Cimabue suo maestro, nato in monti solitari cominciò a disegnare [...] e dopo molto studio avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati.

Leonardo, *Codice Atlantico*, 1500

LE VITE

Giorgio Vasari

Pittore, architetto e scrittore d'arte, Giorgio Vasari (1511-1574) è l'autore delle Vite di più eccellenti architetti, scultori e pittori (1550), il primo esempio europeo di una storia dell'arte in senso già moderno.

Le sorregge l'idea di una evoluzione e di un progresso delle arti oggi non più condivisa, ma resta no una fonte eccezionale per ricchezza di informazioni e notizie e per l'acuta lettura delle opere.

Vita di CIMABUE**Pittore fiorentino**

Erano per l'infinito diluvio de' mali che avevano cacciato al disotto et affogata la misera Italia, non solamente rovinata quelle che veramente fabriche chiamar si potevano, ma, quello che importava più, spento affatto tutto il numero degl'artefici; quando, come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l'anno MCCXL, per dar e' primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi d'i Cimabui. Costui,- crescendo, per esser giudicato dal padre e da altri di bello e acuto ingegno, fu mandato, acciò si esercitasse nelle lettere, in S. Maria Novella a un maestro suo parente, che allora insegnava grammatica a' novizii di quel convento; ma Cimabue in cambio d'attendere alle lettere, consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipignere, in su' libri et altri fogli, uomini, cavalli, casamenti et altre diverse fantasie; alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna; perché essendo chiamati in Firenze, da chi allora governava la città, alcuni pittori di Grecia, non per altro, che per rimettere in Firenze la pittura più tosto perduta che smarrita, cominciarono, fra l'altre opere tolte a far nella città, la cappella de' Gondi, di cui oggi le volte e le facciate sono poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in S. Maria Novella allato alla principale capella, dove ell'è posta.

Onde Cimabue cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri, di maniera che, giudicato dal padre e da quei pittori in modo atto alla pittura, che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita; con non sua piccola sodisfazione fu da detto suo padre acconcio con esso loro; là dove, di continuo esercitandosi, l'aiutò in poco tempo talmente la natura, che passò di gran lunga, sì nel disegno come nel colorire, la maniera de' maestri che gli insegnavano; i quali, non si curando passar più innanzi, avevano fatte quelle opre nel modo che elle si veggono oggi, cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di que' tempi; e perché, sebbene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezzione all'arte, levandole gran parte della maniera loro goffa, onorò la sua patria col nome e con l'opre che fece. [...]

Per queste opere, dunque, essendo assai chiaro per tutto il nome di Cimabue, egli fu condotto in Ascesi, città dell'Umbria, dove in compagnia d'alcuni maestri greci dipinse nella chiesa di sotto di S. Francesco parte delle volte, e nelle facciate la vita di Gesù Cristo e quella di S. Francesco, nelle quali pitture passò di gran lunga que' pittori greci; onde cresciutogli l'animo, cominciò da sé solo a dipigner a fresco la chiesa di sopra. [...]

Finite queste opere, mise mano Giovanni a dipignere le facciate di sotto, cioè quelle che sono dalle finestre in giù, e vi fece alcune cose, ma essendo a Firenze da alcune sue bisogne chiamato, non seguì altramente il lavoro, ma lo finì [...] Giotto molti anni dopo. [...]

Ora, perché mediante queste opere s'aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, uomo allora nell'architettura eccellente, alla fabrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza. Ma finalmente, essendo vivuto sessanta anni passò all'altra vita l'anno milletrecento, avendo poco meno che resuscitata la pittura. Lasciò molti discepoli, e fra gli altri Giotto che poi fu eccellente

pittore, il quale Giotto abitò dopo Cimabue nelle proprie case del suo maestro nella via del Cocomero. [...]

Non lascerò di dire che, se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore, come ne dimostra Dante nella sua Commedia [...]

Ma per tornare a Cimabue, oscurò Giotto veramente la fama di lui, non altrimenti che un lume grande faccia lo splendore d'un molto minore; perciò che sebbene fu Cimabue quasi prima cagione della innovazione dell'arte della pittura, Giotto nondimeno, suo creato, mosso da lodevole ambizione et aiutato dal cielo e dalla natura, fu quegli che andando più alto col pensiero, aperse la porta della verità a coloro che l'hanno poi ridotta a quella perfezione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro, il quale, avezzo ogni dì a vedere le meraviglie, i miracoli, e l'impossibilità degli artefici in quest'arte, è condotto oggimai a tale, che di cosa che facciano gli uomini, benché più divina che umana sia, punto non si meraviglia.

Vita di NICOLA E GIOVANNI PISANI

Scultori et architetti

Avendo noi ragionato del disegno e della pittura nella vita di Cimabue, e dell'architettura in quella d'Arnolfo Lapi, si tratterà in questa di Nicola e Giovanni Pisani della scultura, e delle fabbriche ancora, che essi fecero di grandissima importanza; perché certo non solo come grandi e magnifiche, ma ancora come assai bene intese meritano l'opere di scultura et architettura di costoro d'esser celebrate, avendo essi in gran parte levata via nel lavorare i marmi e nel fabricar quella vecchia maniera greca goffa e sproporzionata, et avendo avuto ancora migliore invenzione nelle storie, e dato alle figure migliore attitudine.

Trovandosi dunque Nicola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavorarono le figure e gl'altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni, e essendo fra molte spoglie di marmi, stati condotti dall'armata de' Pisani, alcuni pili antichi che sono oggi nel Camposanto di quella città, uno ve n'avea fra gl'altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleacro e del porco Calidonio con bellissima maniera; perché così gl'ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno. Questo pilo, essendo per la sua bellezza stato posto dai Pisani nella facciata del Duomo, dirimpetto a S. Rocco allato alla porta del fianco principale, servì per lo corpo della madre della contessa Matelda [...]

Nicola, considerando la bontà di quest'opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera, et alcune altre buone sculture che erano in quegli'altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore de' tempi suoi [...]

Fece similmente Nicola in Pisa molti altri palazzi e chiese, e fu il primo, essendosi smarrito il buon modo di fabricar, che mise in uso fondar gli edifizii a Pisa in sui pilastri, e sopra quelli voltare archi, avendo prima palificato sotto i detti pilastri [...]

Ebbe fra gli altri Nicola un figliuolo chiamato Giovanni, il quale perché seguìto sempre il padre e sotto la disciplina di lui attese alla scultura et all'architettura, in pochi anni divenne non solo eguale al padre, ma in alcuna cosa superiore; onde, essendo già vecchio Nicola, si ritirò in Pisa, e lì vivendo quietamente, lasciava d'ogni cosa il governo al figliuolo.

[...] E perché i Pistolesi avevano in venerazione il nome di Nicola padre di Giovanni, per quello che colla sua virtù aveva in quella città adoprato, fecion fare a esso Giovanni un pergamo di marmo per la chiesa di S. Andrea, simile a quello che egli aveva fatto nel Duomo di Siena [...]

Voleva Giovanni andare a Roma per imparare da quelle poche cose antiche che vi si vedevano, sì come aveva fatto il padre; ma, da giuste cagioni impedito, non ebbe effetto questo suo desiderio, e massimamente sentendo la corte essere di poco ita in Avignone.

Tornato adunque a Pisa, Nello di Giovanni Falconi operaio gli diede a fare il pergamo

grande del Duomo, che è a man ritta andando verso l'altar maggiore, appiccato al coro; al quel dato principio, et a molte figure tonde alte braccia tre che a quello avevano a servire, a poco a poco lo condusse a quella forma che oggi si vede, posato parte sopra le dette figure, parte sopra alcune colonne sostenute da leoni, e nelle sponde fece alcune storie della vita di Gesù Cristo. È un peccato veramente, che tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica, non fusse accompagnata da buon disegno e non avesse la sua perfezione [sic], né invenzione, né grazia, né maniera che buona fusse, come averebbe a' tempi nostri ogni opera che fusse fatta anco con molto minore spesa e fatica. Nondimeno dovette recare agli uomini di que' tempi, avvezzi a vedere solamente cose goffissime, non piccola meraviglia.

[...] Finalmente essendo Giovanni già vecchissimo, si morì l'anno 1320, dopo aver fatto oltre a quelle che dette si sono, molte altre opere di scultura et architettura. E nel vero, si deve molto a lui et a Nicola suo padre, poiché in tempi privi d'ogni bontà di disegno, diedero in tante tenebre non piccolo lume alle cose di quest'arti, nelle quali furono in quell'età veramente eccellenti. Fu sotterrato Giovanni in Camposanto onoratamente, nella stessa arca dove era stato posto Nicola suo padre.

Vita di GIOTTO

Pittore, scultore et architetto fiorentino

Quell'obbligo stesso che hanno gl'artefici pittori alla natura, la qual serve continuamente per essemplio a coloro, che cavando il buono dalle parti di lei migliori e più belle, di contrafarla et imitarla s'ingegnano sempre, avere per mio credere si deve a Giotto pittore fiorentino; perciò che essendo stati sotterrati tanti anni dalle rovine delle guerre i modi delle buone pitture e i dintorni di quelle, egli solo, ancora che nato fra artefici inetti, per dono di Dio, quella che era per mala via risuscitò, et a tale forma ridusse, che si potette chiamar buona.

E veramente fu miracolo grandissimo, che quella età e grossa et inetta avesse forza d'operare in Giotto sì dottamente, che il disegno, del quale poca o niuna cognizione avevano gl'uomini di que' tempi, mediante lui ritornasse del tutto in vita. E nientedimeno i principii di sì grand'uomo furono l'anno 1276 nel contado di Firenze, vicino alla città quattordici miglia, nella villa di Vespignano, e di padre detto Bondone lavoratore di terra e naturale persona. Costui avuto questo figliuolo, al quale pose nome Giotto, l'allevò secondo lo stato suo costumatamente.

E quando fu all'età di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e prontezza d'ingegno straordinario, che lo rendea grato non pure al padre, ma a tutti quelli ancora che nella villa e fuori lo conoscevano, gli diede Bondone in guardia alcune pecore, le quali egli andando pel podere quando in un luogo e quando in un altro pasturando, spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre et in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di naturale, o vero che gli venisse in fantasia.

Onde, andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita con un sasso un poco appuntato ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura; per che fermatosi Cimabue tutto meraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco. Rispose il fanciullo, che contentandosene il padre, anderebbe volentieri. Dimandandolo dunque Cimabue a Bondone, egli amorevolmente glielo concedette, e si contentò che seco lo menasse a Firenze; là dove venuto, in poco tempo, aiutato dalla natura et ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, né così bene a un pezzo come a Giotto. [...]

Finite queste cose [a Firenze] si condusse in Ascesi città dell'Umbria, essendovi chiamato da fra' Giovanni di Muro della Marca allora Generale de' frati di S. Francesco, dove nella chiesa di sopra dipinse a fresco sotto il corridore che attraversa le finestre, dai due lati della chiesa, trentadue storie della vita e fatti di S. Francesco, cioè sedici per facciata, tanto perfettamente, che ne acquistò grandissima fama. E nel vero, si vede in quell'opera gran varietà non solamente nei gesti et attitudini di ciascuna figura, ma nella composizione ancora di tutte le storie; senzaché fa bellissimo vedere la diversità degli àbiti di que' tempi, e certe imitazioni et oservazioni delle cose della natura.

E fra l'altre è bellissima una storia, dove uno assetato, nel quale si vede vivo il desiderio dell'acque, bee stando chinato in terra a una fonte, con grandissimo e veramente meraviglioso affetto, in tanto che par quasi una persona viva che bea.

Vi sono anco molte altre cose dignissime di considerazione, nelle quali per non esser lungo non mi distendo altrimenti. Basti che tutta questa opera acquistò a Giotto fama grandissima, per la bontà delle figure, e per l'ordine, proporzione, vivezza e facilità che egli aveva dalla natura e che aveva mediante lo studio fatto molto maggiore e sapeva in tutte le cose chiaramente dimostrare. E perché, oltre quello che aveva Giotto da natura, fu studiosissimo, et andò sempre nuove cose pensando e dalla natura cavando, meritò d'esser chiamato discepolo della natura, e non d'altri.

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*.
Ed. Newton&Compton, Roma 1991

GIOTTO: LA RINASCITA DELLA PITTURA

G.C. Argan

Lo storico dell'arte Argan (1909-1992), seguendo un'antica tradizione, vede in Giotto l'artista che ha inaugurato la modernità lasciando alle spalle l'arte figurativa medievale e bizantina

Dante e Giotto sono i due grandi pilastri di una nuova cultura, consapevole delle proprie radici storiche latine. La loro opera ha lo stesso valore di *summa*, di sintesi di grandi esperienze culturali, di sistema. Il sistema di Dante ha una struttura dottrinale e teologica modellata sul pensiero di San Tommaso; il sistema di Giotto ha una struttura etica che discende dall'altra sorgente della vita religiosa del Duecento, San Francesco.

Gli scrittori del Trecento, cominciando proprio da Dante, sentono l'enorme importanza di Giotto: non è più il sapiente artigiano che opera nel filo di una tradizione al servizio dei supremi poteri religiosi e politici, ma il personaggio storico che muta la concezione, i modi, la finalità dell'arte esercitando una profonda influenza sulla cultura del tempo. Non si loda solo la sua perizia nell'arte, ma il suo ingegno inventivo, la sua interpretazione della natura, della storia, della vita. Dante stesso, così fiero della propria dignità di letterato, riconosce in Giotto un eguale, la cui posizione, rispetto ai maestri che l'hanno preceduto, è simile alla propria rispetto ai poeti del *dolce stil novo*. Petrarca, benché portato dai propri gusti letterari a preferire i senesi, dice che la bellezza dell'arte di Giotto si afferra più con l'intelletto che con gli occhi. Boccaccio, Sacchetti, Villani insistono, più o meno, sullo stesso motivo: Giotto ha fatto rinascere la pittura morta da secoli, dandole *naturalzza* e *gentilezza*. Il periodo in cui l'arte fu come morta è quello in cui era dominata dall'influenza bizantina; liberandola, Giotto la ricollega alla fonte classica, a un'arte i cui contenuti essenziali erano la natura e la storia. Per gli uomini del Medioevo l'antichità è il mondo della filosofia « naturale »: la *naturalzza* di Giotto non nasce dall'osservazione diretta dal vero, ma è recuperata dall'antico attraverso il processo intellettuale del pensiero storico. Storicismo, *naturalzza*, altezza intellettuale sono, nell'arte di Giotto, una qualità sola.

Il modo di pensare *storico*, che vede le azioni determinate da una finalità che le giustifica, è modo antico e cristiano: per Giotto l'antico non è sopravvivenza, evocazione né modello, ma esperienza storica da investire nel presente. Alla fine del Trecento Cennino Cennini, pittore e teorico, scrive che Giotto « rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno ». La tradizione che ricusa è bizantina (greca), il linguaggio che instaura è moderno (gotico): dunque Giotto rientra nell'ambito europeo della cultura gotica, ma elimina da essa quanto conservava di bizantino e ne fa una cultura fondata sul « latino ». Mezzo secolo dopo Ghiberti, scultore umanista ma ancora legato alla tradizione gotica, scrive che Giotto « lasciò la rozeza de' greci ... arecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure ». « Rozeza », per Ghiberti, è la rigidità espressiva dell'arte bizantina: l'assenza di *pathos* delle ieratiche icone, l'eccesso di *pathos* del cosiddetto espressionismo bizantino (si veda, per esempio, la *Deposizione di Aquileia*). Anche nel gotico francese e tedesco si oscilla tra l'estatico e il tragico: Giotto trasforma l'immobilità iconica in imponenza monumentale, la tragedia in dramma; la misura da cui non esce è la misura morale per cui il sentimento non si esaspera ma si traduce in azione. La catarsi del dramma è nell'evidenza stessa dei suoi moventi morali, nella coerenza dell'azione.

All'arte dell'ineffabile, Giotto oppone un'arte che dice tutto, il divino e l'umano: la chiarezza formale del discorso supera insieme l'immobilità impassibile e la violenza disumana dell'urlo o del gesto.

G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol.2, Firenze, Sansoni, 1968, pp.3-4

LIBRO DELL'ARTE

C. Cennini

Cennino Cennini (seconda metà del XIV secolo) fu pittore e autore del *Libro dell'arte*, scritto verso il 1390. Il *Libro* è un trattato sulle tecniche artistiche destinato all'insegnamento e alla pratica distinguendosi, in questo, dai testi medievali sull'argomento. I precetti interessano ogni aspetto del fare artistico dalla produzione dei colori, alla preparazione dei pennelli, tecnica della pittura a olio, su tavola, sul muro a fresco, a secco, alla teoria della prospettiva alla didattica del disegno all'imitazione, fino a fornire consigli sulla vita morale del pittore. Scritto in volgare l'opera di Cennini apre la grande tradizione della letteratura in volgare sull'arte.

Precetti di vita, arte e morale del pittore

III. *Come principalmente si de' provvedere chi viene alla detta arte.*

Adunque, voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù, principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento: cioè amore, timore, ubbidienza e perseveranza. E quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardi puoi, dal maestro ti parti.

IV. *Come ti dimostra la regola in quante parti e membri s'appartengon l'arti.*

El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavori di mano principio, è il disegno e 'l colorire. Queste due parti vogliono questo, cioè: sapere tritare, o ver macinare, incollare, impannare, ingessare, e radere i gessi, e pulirli, rilevare di gesso, mettere di bolo, mettere d'oro, brunire, temperare, campeggiare, spolverare, grattare, granare, o vero camusciare, ritagliare, colorire, adornare, e invernicare in tavola o vero in cona. Lavorare in muro, bisogna bagnare, smaltare, fregiare, pulire, disegnare, colorire in fresco, trarre a fine in secco, temperare, adornare, finire in muro. [...]

XXVII. *Come ti de' ingegnare di ritrarre e disegnare di mano maestri più che puoi.*

Pure a te è di bisogno si seguiti innanzi, acciò che possi seguitare il viaggio della detta scienza. Tu hai fatto le tue carte tinte. È mestieri di seguire di tenere questo modo. Avendo prima usato un tempo il disegnare, come ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affaticati e dillettati di ritrarre sempre le miglior cose, che trovar puoi per mano fatte di gran maestri. E se se' in luogo dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a te. Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliare sempre il migliore, e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccerà la mente. Ora vuo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguiti l'andar di uno per continuo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina.

XXVIII. *Come, sopra i maestri, tu dèi ritrarre sempre del naturale con continuo uso.*

Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale. E questo avanza tutti gli altri essempli; e sotto questo con ardito cuore sempre ti fida, e specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare. Continuando ogni di non manchi disegnar qualche cosa, ché non sarà sì poco che non sia assai; e faratti eccellente pro.

XXIX. *Come dèi temperare tuo' vita per tua onestà e per condizione della mano; e con che compagnia e che modo dèi prima pigliare a ritrarre una figura da alto.*

La tua vita vuole essere sempre ordinata siccome avessi a studiare in teologia, o filosofia, o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente, almen due volte il dì, usando pasti leggieri e di valore, usando vini piccoli; conservando e ritenendo la tua mano, riguardandola dalle fatiche, come in gittare pietre, palo di ferro, e molte altre cose che sono contrarie alla mano, da darle cagione di gravarla. Ancor ci è una cagione, che, usandola, può alleggerire tanto la mano, che andrà più arieggiando, e volando assai più che non fa la foglia al vento. E questa si è, [non] usando troppo la compagnia della femmina. Ritorniamo al fatto nostro. Abbi a modo d'una tasca fatta di fogli incollati, o pur di legname, leggiera, fatta per ogni quadro, tanto vi metta un foglio reale, cioè mezzo: e questa t'è buona per tenervi i tuo' disegni, ed eziandio per potervi tenere su il foglio da disegnare. Poi te ne va' sempre soletto, o con compagnia sia atta a fare quel che tu, e non sia atta a darti impaccio. E quanto questa compagnia fusse più intendente, tanto sarebbe meglio per te. Quando se' per le chiese, o per cappelle, e incominci a disegnare, ragguarda prima di che spazio ti pare o storia o figura che vogli ritrarre; e guarda dove ha gli scuri, e mezzi, e bianchetti: e questo vuol dire che hai a dare la tua ombra d'acquerelle d'inchiostro; in mezzi, lasciare del campo proprio; e a' bianchetti, dare di biacca, ec. ec.

La tecnica dell'affresco

LXVII. *Il modo e ordine a lavorare in muro, cioè in fresco, [...].*

Principalmente comincio a lavorare in muro, del quale t'informo che modi dèi tenere a passo a passo. Quando vuoi lavorare in muro (ch'è 'l più dolce e il più vago lavorare che sia), prima abbi calcina e sabbione, tamigiata bene l'una e l'altra. E se la calcina è ben grassa e fresca, richiede le due parti sabbione, la terza parte calcina. E intridili bene insieme con acqua, e tanta ne intridi, che ti duri quindici dì o venti. E lasciala riposare qualche dì, tanto che n'esca il fuoco: ché quando è così focosa, scoppia poi lo 'ntonaco che fai. Quando se' per ismaltare, spazza bene prima il muro, e bagnalo bene, ché non può essere troppo bagnato; e toglì la calcina tua ben rimenata a cazzuola a cazzuola; e smalta prima una volta o due, tanto che vegna piano lo 'ntonaco sopra il muro. [...]. Poi, secondo la storia o figura che de' fare, se lo intonaco è secco, toglì il carbone, e disegna, e componi, e cogli bene ogni tuo' misura, battendo prima alcun filo, pigliando i mezzi degli spazi. Poi batterne alcuno, e coglierne i piani. [...] Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure; e guida i tuo' spazj sempre gualivi, o uguali. Poi piglia un pennello piccolo e pontio di setole, con un poco d'ocria, senza tempera, liquida come acqua; e va' ritraendo e disegnando le tue figure, aombrando come arai fatto con acquerelle quando imparavi a disegnare. Poi toglì un mazzo di penne, e spazza bene il disegno del carbone.

Poi toglì un poco di sinopia senza tempera, e col pennello puntio sottile va' tratteggiando nasi, occhi e capellature, e tutte stremità e intorni di figure; e fa' che queste figure sieno bene compartite con ogni misura, perché queste ti fanno cognoscere e provvedere delle figure che hai a colorire. Poi fa' prima i tuoi fregi, o altre cose che voglia fare d'attorno, e come a te convien torre della calcina predetta, ben rimenata con zappa e con cazzuola, per ordine che paia unguento. Poi considera in te medesimo quanto il dì puoi lavorare; ché quello che smalti, ti convien finire in quel dì. È vero che alcuna volta di verno, a tempo di umido, lavorando in muro di pietra, alcuna volta sostiene lo smalto fresco in nell'altro dì. Ma, se puoi, non t'indugiare; perché il lavorare in fresco, cioè di quel dì, è la più forte tempera e migliore, e 'l più dilettevole lavorare che si faccia. Adunque smalta un pezzo d'intonaco sottiletto (e non troppo) e ben piano, bagnando prima lo 'ntonaco vecchio.

Lo studio delle Proporzioni

LXX. *Le misure che dee avere il corpo dell'uomo fatto perfettamente.*

Nota che, innanzi più oltre vada, ti voglio dare a littera le misure dell'uomo. Quelle della

femmina lascio stare, perché non ha nessuna perfetta misura. Prima, come ho detto di sopra, il viso è diviso in tre parti: cioè la testa, una; il naso, l'altra; e dal naso al mento, l'altra. Dalla proda del naso per tutta la lunghezza dell'occhio, una di queste misure: dalla fine dell'occhio per fine all'orecchie, una di queste misure: dall'uno orecchio all'altro, un viso per lunghezza: dal mento sotto il gozzo al trovare della gola, una delle tre misure: la gola, lunga una misura: dalla forcella della gola alla sommità dell'omero, un viso; e così dall'altro omero: dall'omero al gomito, un viso: dal gomito al nodo della mano, un viso ed una delle tre misure: la mano tutta per lunghezza, un viso: dalla forcella della gola a quella del magone, o vero stomaco, un viso: dallo stomaco al bellico, un viso: dal bellico al nodo della coscia, un viso: dalla coscia al ginocchio, due visi: dal ginocchio al tallone della gamba, due visi: dal tallone alla pianta, una delle tre misure: il piè, lungo un viso.

Tant'è lungo l'uomo, quanto per il traverso, over le braccia, distenda; le braccia con le mani, per fino a mezza la coscia. È tutto l'uomo lungo otto visi e due delle tre misure. Ha l'uomo, men che la donna, una costola del petto dal lato manco. È in tutto l'uomo ossa Dee avere la natura sua, cioè la verga, a quella misura che è piacere delle femmine; siano i suoi testicoli piccoli, di bel modo e freschi. L'uomo bello vuole essere bruno, e la femmina bianca, ec.

Degli animali irrazionali non ti conterò, perché non n'apparai mai nessuna misura. Ritra'ne e disegna più che puoi del naturale, e proverai. E a ciò fia buona pratica.

ELEMENTI INNOVATIVI DELLO STILE ARCHITETTONICO ROMANICO

R. De Fusco

Lo storico dell'architettura Renato De Fusco sintetizza in questo recente saggio i segni invariati che tipologicamente si ritrovano nello stile architettonico romanico. Dall'analisi che parte dalla descrizione dello spazio interno della chiesa per arrivare alla facciata emerge il profilo nuovo ossia quello di un edificio strutturalmente assai complesso nelle zone terminali e assai semplice nella zona mediana come "un corpo che ai suoi estremi abbia calamitato come un magnete ogni sorta di volumi e di masse"

Sempre riferendoci all'idea di genealogia, ossia di opera che genera opera, le chiese romaniche conservano l'impianto a più navate di quelle paleocristiane; l'accentuazione in lunghezza del transetto e il prolungamento del presbiterio al di là di esso rendono più marcata l'iconografia della croce; il transetto, che talvolta manca, ha generalmente la stessa larghezza della navata centrale e spesso lo stesso numero di navate laterali; in alcuni casi la pianta presenta due transetti. Le maggiori innovazioni planimetriche si registrano nell'area del coro, orientato sempre a est. Schematizzando, si può dire che la conformazione della parte orientale delle chiese romaniche si configura in quattro modi: con una o tre absidi in corrispondenza delle navate, ed è da supporre che questa soluzione triabsidata sia la più antica per i suoi legami con l'architettura bizantina, arabo-normanna e arabo-ispánica; con tre o cinque cappelle scalari, ossia di diversa profondità che affiancano l'abside vera e propria; con un coro absidato contenente un ambulacro, che prolunga le navate laterali nell'area del presbiterio; con la struttura del coro ad ambulacro, già descritta, coronata esternamente da cappelle. Un corpo di fabbrica convesso, assimilabile al coro, si trova talvolta anche sul lato ovest della chiesa, che viene definita ad absidi contrapposte, secondo un impianto la cui origine può farsi risalire alla basilica Ulpia di Roma o al più prossimo esempio della chiesa del monastero di San Gallo, come si rileva dal prezioso disegno del progetto generale dell'abbazia (820), il più antico documento pervenutoci dell'età romanica.

In età carolingia, troviamo una delle maggiori «invenzioni» dell'architettura medievale: il *Westwerk*, «opera occidentale». Le funzioni e i significati sono discussi; si tratta di un loggiato che guarda verso l'interno, situato al termine occidentale delle chiese (opposto all'altare, rivolto a oriente in direzione del Santo Sepolcro) e affiancato da una coppia di torri con scale. Nel loggiato si colloca il trono imperiale quando, nei suoi spostamenti, la corte si ferma presso una chiesa o un convento. Al decadere della potenza imperiale, sul declinare del x secolo, il *Westwerk* si riduce nelle dimensioni e nell'articolazione, fino a scomparire. Ma la facciata della chiesa affiancata da torri è ormai un tipo entrato a far parte del patrimonio morfologico e figurativo dell'architettura.

Sempre dalla «figura» di pianta si possono ricavare altri elementi dello stile romanico. Con l'espressione «figura» intendiamo quelle parti dell'architettura prevalentemente bidimensionali, quali appunto la pianta, le pareti, le facciate. D'altro canto, una sintetica citazione di Zevi costituisce un'efficace interpretazione della spazialità romanica: «Posti agli estremi lembi d'Europa, Sant'Ambrogio di Milano e la cattedrale di Durham segnano, nella seconda metà dell'XI e all'alba del XII secolo, la completa attuazione degli ideali romanici, maturati e realizzati attraverso un secolo di elaborazioni e tentativi [00.]. La lunghezza della chiesa non potrà essere ad arbitrio, ma sarà multipla delle campate centrali; la larghezza delle campate laterali non sarà più a piacimento, ma dovrà ridursi a un sottomultiplo della navata centrale [...] l'architettura cessa di agire in termini di superfici, di pelle, e si esprime in termini di struttura e di ossatura» [B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1948, pp. 67 -70].

Quanto ai sistemi di copertura, mentre le basiliche paleocristiane erano coperte con capriate di legno, quelle romaniche presentano nella navata centrale e in quelle laterali una copertura voltata prima a botte, poi a crociera. In molte chiese romaniche, specie quelle di considerevole mole, troviamo già impiegato il costolone acuto, il quale deve considerarsi derivato da una mera evoluzione di ordine tettonico e non dal fatto che quelle chiese possano già considerarsi gotiche.

Passando alle «figure» esterne dell'involucro murario, troviamo una vasta gamma di soluzioni. Sulla fronte occidentale: Il *Westwerk*; la presenza di una o due torri; la facciata che riproduce fedelmente la sezione con la navata centrale più alta delle laterali o all'opposto il prospetto a «capanna» che maschera l'articolazione dello spazio interno; senza trascurare le chiese ad absidi contrapposte, che anche sul lato dell'ingresso si conformano con un andamento convesso. Sulla fronte orientale la varietà delle soluzioni è ancora più ricca. Torri, estradosso dell'abside, dell'ambulacro e della corona di cappelle, talvolta formante una sorta di grappolo digradante. I prospetti più «poveri» sono quelli corrispondenti ai lati lunghi della fabbrica, che in generale appaiono come la mera estrinsecazione delle navate interne. In sintesi, l'idea che permane dopo aver visto una fabbrica romanica è quella di un organismo complesso fino all'inverosimile nelle zone terminali e assai semplice nella zona mediana: valga la similitudine di un corpo che ai suoi estremi abbia calamitato come un magnete ogni sorta di volumi e di masse.

R. De Fusco, *Una breve storia dell'arte*, Venezia, Marsilio, 2009, pp.97-99

IL DUALISMO DELL'ETÀ DEL GOTICO

A. Hauser

Secondo lo storico dell'arte Arnold Hauser (1892-1978) il mutamento stilistico e tematico dell'arte gotica è dovuto innanzitutto alle grandi trasformazioni della società europea: la fine della struttura feudale e l'avvento della borghesia e di nuovi valori, un diverso criterio gerarchico nella società, la nascita di una cultura laica e un nuovo sentimento religioso. Si tratta secondo Hauser di una fase di passaggio caratterizzata, quindi, da un intimo dissidio tra spinte diverse, da antagonismi sociali, religiosi che si riflettono nell'arte gotica. Essa esprime questo radicale e profondo cambiamento spirituale della società e dell'uomo medievale rivolto verso la modernità.

[Nell'arte figurativa gotica] la grande svolta dello spirito occidentale, il ritorno dal regno di Dio alla natura, dalle cose ultime alle prossime, dai tremendi misteri escatologici ai problemi più innocui del mondo delle creature, è più evidente [...]; e qui si comincia a osservare che l'interesse dell'arte va spostandosi dai grandi simboli e dalle grandi concezioni metafisiche alla rappresentazione dell'immediato e del vissuto, dell'individuale e del sensibile. Il vivente e l'organico, di cui, dalla fine dell'evo antico, si era smarrito il senso e il valore, torna a essere adeguatamente apprezzato, e le singole cose della realtà empirica non hanno più bisogno di una legittimazione oltremondana, soprannaturale, per diventare oggetto dell'arte.

Nulla illumina il senso di questo mutamento meglio delle parole di san Tommaso: «Dio si rallegra di tutte le cose, perché ognuna è in armonia col Suo Essere». C'è già tutta la giustificazione teologica del naturalismo artistico. Ogni realtà, per quanto piccola, per quanto passeggera, è in diretto rapporto con Dio; ogni cosa esprime a suo modo il divino, e quindi ogni cosa ha un suo valore e un suo significato per l'arte. E anche se, per il momento, le cose meritano attenzione solo in quanto testimoniano di Dio, e debbono disporsi in rigido ordine gerarchico, secondo il loro grado di partecipazione al divino, la semplice idea che nessun grado dell'essere, per quanto basso, sia del tutto insignificante o abbandonato da Dio, e perciò indegno dell'attenzione dell'artista, segna l'inizio di una nuova epoca. Anche nell'arte, sull'antica immagine di un Dio fuori del mondo prevale l'idea di una potenza divina operante nelle cose stesse. Il Dio che «imprime il moto dall'esterno» corrispondeva, alla concezione autocratica propria del primo feudalesimo; il Dio presente e attivo in ogni ordine della natura corrisponde a un mondo più aperto, che non esclude più la possibilità dell'ascesa sociale. [...]

Non si può certo parlare, in pieno Medioevo, di un naturalismo che livelli e uniformi ogni cosa, e riduca l'intera realtà a una somma di dati sensibili; come non si può parlare di una totale eliminazione del dominio feudale da parte dell'ordine borghese, o del tramonto della dittatura spirituale della Chiesa e dell'elaborazione di una cultura autonoma e mondana. Si può soltanto parlare, per l'arte come per tutti gli altri campi, di un equilibrio fra individualismo e universalismo, di un compromesso fra libertà e costrizione. Il naturalismo gotico è un equilibrio instabile tra l'affermazione e la negazione dei valori mondani, come tutta la cavalleria è in se stessa una contraddizione, e tutta la vita religiosa dell'epoca oscilla fra dogmatismo e interiorità, fede clericale e pietà laica, ortodossia e soggettivismo. È lo stesso intimo dissidio, la stessa polarità spirituale, che si manifesta negli antagonismi sociali, religiosi e artistici.

Il dualismo gotico si esprime soprattutto nel sentimento della natura. Questa non è più il mondo materiale, -muto e inanimato, come lo concepiva l'alto Medioevo- e la concezione di un Signore invisibile e spirituale, Creatore del mondo. L'assoluta trascendenza di Dio aveva condotto alla svalutazione della natura. Fino a san Francesco, soltanto l'uomo era stato «fratello» dell'uomo; d'ora in poi lo è ogni creatura. Anche questa nuova idea dell'amore corrisponde alla tendenza liberale dello spirito del tempo. Nella natura non si cercano più soltanto analogie e simboli di una realtà soprannaturale, ma le tracce del pro-

prio io, i riflessi del proprio sentimento. Il prato in fiore, il fiume gelato, la primavera e l'autunno, il mattino e la sera, diventano momenti dell'anima. Ma, nonostante questa corrispondenza, manca ancora la visione individuale della natura: le immagini tratte dal vero sono rigide e stereotipe, prive di sfumature o d'intimità personale. I paesaggi primaverili o invernali della poesia amorosa si ripetono cento volte e finiscono per diventare formule vuote e convenzionali. Ma è già significativo che la natura sia oggetto d'interesse, e appaia di per sé degna di rappresentazione. L'occhio deve aprirsi alla natura, prima di potervi scoprire tratti individuali.

Assai più coerente e più chiaro che nelle immagini di paesaggio, il naturalismo gotico si esprime nella rappresentazione dell'uomo. In questo campo, ci troviamo dovunque di fronte a una concezione dell'arte affatto nuova, del tutto opposta alla stereotipia e all'astrazione romanica. Qui l'interesse si concentra sull'individuale e sul caratteristico, e non solo nelle statue dei re a Reims, e nei ritratti dei fondatori a Naumburg; l'espressione fresca, viva e parlante di questi ritratti è già presente, in qualche modo, nelle statue del portale occidentale di Chartres. Anche qui il segno è così preciso da farci sentire con certezza che si tratta di studi eseguiti su modelli reali. [...] Ma lo strano è che queste figure, ancora così gravi e ottuse, così lontane dalla mobilità che assumeranno nell'epoca cortese e cavalleresca, siano già mirabilmente caratterizzate. La sensibilità per l'individuale è uno dei primi sintomi della nuova dinamica spirituale. Stupisce vedere come a un'arte avvezza a considerare la specie umana nella sua totalità e uniformità e a distinguere, solo tra eletti e dannati, ma incurante di ogni differenza individuale, subentri d'improvviso la tendenza a sottolineare i tratti individuali delle figure e a fissare ciò che è unico e irripetibile in ciascuna di esse; come a un tratto spunti l'amore della vita consueta e quotidiana; come s'impari di nuovo a osservare, a veder « giusto », e a trovar piacere in tutto ciò che è triviale e casuale. [...]

Che cos'è propriamente accaduto? In sostanza, questo: l'arte unilaterale, spiritualistica dell'alto Medioevo, che rinunciava a ogni somiglianza con la realtà immediata, a ogni conferma dell'esperienza, ha ceduto il passo a una visione che fa dipendere la validità di ogni espressione artistica (anche quando si tratta dell'oggetto più trascendente, più ideale, più divino) da un'ampia corrispondenza alla realtà naturale e sensibile. Appare così trasformato l'intero rapporto fra spirito e natura. La natura non è più caratterizzata dalla sua mancanza di spiritualità, ma dalla sua trasparenza spirituale, dalla sua capacità di esprimere lo spirito (anche se non da una spiritualità in proprio). Questo mutamento ha potuto prodursi solo perché si è modificata la concezione stessa della verità, che ha assunto, al posto della sua primitiva forma unilaterale, una forma bilaterale; solo perché, in altri termini, si sono aperte due vie distinte alla verità o piuttosto si sono scoperte due distinte verità. Che la rappresentazione di un oggetto o di un rapporto vero in sé, per essere artisticamente giusta, debba conformarsi all'esperienza dei sensi, che quindi il valore artistico e ideale di un'immagine non debbano necessariamente coincidere, è un concetto nuovo, completamente ignoto all'alto Medioevo, e in sostanza, non è che la dottrina della « doppia verità » (ben nota alla filosofia del tempo) applicata all'arte. Il dissidio prodotto dalla rottura delle antiche tradizioni feudali e dall'incipiente emancipazione dello spirito dalla Chiesa trova la sua massima espressione in questa dottrina, che sarebbe apparsa mostruosa a ogni cultura precedente. Che cosa avrebbe potuto essere più inconcepibile, per un'epoca salda nella sua fede, dell'idea che due fonti distinte del vero - fede e scienza, autorità e ragione, teologia e filosofia - potessero contraddirsi, e tuttavia, ciascuna a suo modo, testimoniare di una verità? La dottrina apriva una via irta di pericoli, ma era la sola via d'uscita per un'epoca in cui la fede non era più indiscussa e la scienza non aveva ancora radici abbastanza salde; per un'epoca che non voleva sacrificare la sua scienza alla fede, né la sua fede alla scienza, e soltanto sulla loro sintesi poteva edificare la sua civiltà.

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1987, vol. I, pp. 237-241

ISTRUZIONI PER L'USO E LA LETTURA DELLE IMMAGINI

Guglielmo Durant

Guglielmo Durand detto lo Speculator (1220ca-1296) religioso e professore di diritto a Modena scrisse un trattato sul simbolismo della liturgia cristiana (*Rationale Divinorum Officiorum*) che contiene un libro sul simbolismo della chiesa e delle sue parti da cui è tratto il brano qui sotto. Il testo si presenta come un manuale di lettura di tutti gli elementi architettonici e figurativi della chiesa gotica: secondo la mentalità medievale, infatti, ogni immagine, ogni elemento artistico e ogni particolare figurativo possedeva un significato simbolico che rimandava alla Scrittura, alle storie evangeliche o conteneva qualche insegnamento morale. Il testo è pertanto un testo di grande interesse e utilità per comprendere le immagini e gli ornamenti religiosi gotici.

Sull'uso delle immagini nelle chiese

Le pitture e gli ornamenti nella Chiesa sono letture e scritture per i laici. Per questo Gregorio diceva (*De consecratione*, dist. III, cap. I *Perlatum*): “Altro è adorare le pitture, altro è apprendere, attraverso, la storia che la pittura rappresenta, che cosa si debba adorare.” Infatti ciò che la scrittura insegna a chi legge, la pittura mostra agli ignoranti che la guardano, poiché senza istruzione in essa vedono e leggono che cosa debbono seguire quelli che non conoscono le lettere. I Caldei, ad esempio, adorano il fuoco e costringono gli altri a fare altrettanto, bruciando gli altri idoli. I Pagani adorano le immagini o icone e gli idoli, cosa che non fanno i Saraceni, i quali non vogliono né possedere né vedere le immagini, [...] Ma noi non adoriamo le immagini e non le chiamiamo dei e non riponiamo in esse la speranza della salvezza, il che sarebbe idolatria, ma le veneriamo a memoria e ricordo dei fatti che si compiono in un tempo lontano ...

Si vede dunque che da queste autorità [*della Scrittura*] e da altre simili viene riprovato l'eccessivo uso delle immagini. Dice infatti l'Apostolo nella prima lettera ai Corinti: “Sappiamo che non c'è niente in questo mondo che appartenga agli idoli e che non c'è nessun Dio all'infuori dell'unico Dio.” Potrebbero infatti i semplici e i deboli essere spinti facilmente all'idolatria da un uso delle immagini eccessivo e privo di discernimento. [...] Ma non è oggetto di biasimo l'uso moderato delle pitture per rappresentare il male che deve essere evitato e il bene che deve essere imitato.[...]

Il concilio Agatense (*De consecratione*, dist. III, cap. *Placuit*) proibisce di far pitture nelle chiese e di dipingere sulle pareti ciò che si venera e si adora. Ma Gregorio (*De consecratione*, disto III, cap. *Perlatum*) dice che non è lecito distruggere le pitture con la scusa che non debbono essere adorate, perché è evidente che la pittura commuove l'animo più della scrittura. Grazie alla pittura, il fatto è posto davanti agli occhi (*De consecratione*, dist. III, cap. *Semel*); invece attraverso la scrittura esso viene richiamato alla memoria come per sentito dire, il che commuove meno l'animo. Ecco perché nella chiesa non abbiamo tanto rispetto per i libri quanto per le immagini e le pitture.

Come dipingere Cristo

Bisogna dunque sapere che esistono tre modi convenienti per dipingere nella chiesa l'immagine del Salvatore, e cioè: o seduto sul trono o pendente dal patibolo della croce o adagiato nel grembo della Madre. Poiché Giovanni Battista aveva additato Cristo dicendo: “Ecco l'Agnello di Dio,” alcuni dipingevano il Cristo sotto l'aspetto dell'agnello. “Tuttavia, poiché l'ombra è passata e Cristo è veramente uomo - dice papa Adriano (*De consecratione*, dist. XIII, cap. *Sextam*) - dobbiamo dipingerlo in forma umana.” Non si deve infatti dipingere sulla croce l'agnello di Dio, ma un uomo; solo dopo nulla impedisce che si dipinga un agnello nella parte inferiore o posteriore, essendo egli il vero agnello che toglie i peccati del mondo. In questi, dunque, ed in altri diversi modi si dipinge l'immagine del Salvatore secondo i diversi significati.

Dipinta nel presepe, ricorda la nascita; dipinta nel grembo materno, ricorda l'infanzia; dipinta o scolpita sulla croce, ricorda la passione (alcuni dipingono sulla croce stessa il sole e la luna sottoposti ad eclissi); dipinta mentre sale le scale, ricorda l'ascensione; dipinta seduta in trono o su di un altissimo soglio, indica l'attuale maestà e potenza, poiché è stato detto: "È stata data a Lui ogni potestà nel cielo e sulla terra,"

Come dipingere gli angeli e le figure attorno a Cristo

Gli angeli sono dipinti nel fiore della giovinezza, perché non invecchiano mai. Qualche volta gli si dipinge intorno l'arcangelo Michele che calpesta un drago secondo le parole di Giovanni nell'Apocalisse (cap. XII): "Ci fu una grande battaglia nel cielo: Michele combatteva col drago." Tale battaglia rappresenta il dissidio fra gli angeli, la conferma dei buoni e la rovina dei cattivi; ovvero, nella Chiesa attuale, la persecuzione dei fedeli. A volte dipingono intorno al Cristo i ventiquattro vegliardi, secondo la visione del medesimo Giovanni, con bianche vesti e corone d'oro: essi rappresentano i dottori dell'antica e della nuova legge e sono dodici per la loro fede nella Trinità che annunziano nelle quattro parti del mondo, oppure ventiquattro per le buone opere e per l'osservanza dei precetti evangelici. Se si aggiungono delle lampade, esse rappresentano i doni dello Spirito Santo e se si stende sotto i piedi un mare trasparente, esso è simbolo del Battesimo.

I quattro evangelisti

Talvolta ancora vengono dipinti intorno al Cristo quattro animali secondo la visione di Ezechiele e dello stesso Giovanni. La faccia dell'uomo e quella del leone, a destra; la faccia del bue a sinistra e quella dell'aquila più alta di tutte e quattro. Questi sono i quattro evangelisti. Vengono dipinti con i libri sui piedi, perché ciò che insegnarono con le parole e con gli scritti adempirono con la mente e con le opere. Matteo ha una figura decisamente umana, Marco ha l'aspetto del leone: questi vengono posti a destra, perché la nascita e la resurrezione di Cristo furono per tutti letizia generale. Luca invece è un vitello, perché iniziò il suo vangelo dal sacerdote Zaccaria e trattò in modo particolare la passione e il sacrificio di Cristo: il vitello, infatti, è l'animale usato nei sacrifici dei sacerdoti. Viene paragonato al vitello anche per le due corna, quasi ad indicare che il suo vangelo contiene i due testamenti, e per le quattro unghie dei piedi, quasi ad indicare che esso comprende le sentenze dei quattro evangelisti. Nel vitello è anche raffigurato Cristo che fu il vitello immolato per noi; ed è posto a sinistra, perché la morte di Cristo fu motivo di tristezza per gli apostoli. Giovanni infine è raffigurato come un'aquila, poiché vola verso l'alto quando dice: "Nel principio era il Verbo." L'aquila significa anche il Cristo, la cui giovinezza si rinnova come quella dell'aquila, poiché risorgendo da morte fiorisce di giovinezza ed entra nel cielo. In tal caso l'aquila non è rappresentata vicino al trono, ma sopra di esso, perché simboleggia l'ascensione e proclama il Verbo presso Dio.

Varietà dei soggetti figurativi

I martiri sono raffigurati con gli strumenti della tortura, come Lorenzo con la graticola e Stefano con le pietre; talvolta anche con le palme che sono il segno della vittoria, secondo la parola: "il giusto fiorirà come la palma" affinché sia sempre conservato il loro ricordo così come la palma è sempre verde.[...] I confessori vengono dipinti con le loro insegne: così i vescovi con la mitra; gli abati col cappuccio e a volte con gigli che indicano la castità; i dottori con i libri in mano; le vergini, secondo il Vangelo, con le lampade[...]

Le immagini dei santi vengono dipinte ora sulle pareti della chiesa, ora sulla tavola posteriore dell'altare, ora sui paramenti sacri ed in altri diversi luoghi, affinché possiamo meditare, non cose vane e confuse, ma le loro gesta e la loro santità.[...]

A volte nelle chiese si dipinge il paradiso, affinché attirino quelli che lo guardano al godimento dei premi; e a volte l'inferno, affinché li distolga dai vizi col terrore delle pene. A volte si aggiungono fiori ed alberi con frutti, per rappresentare i frutti delle buone opere che nascono dalle radici delle virtù

La varietà delle pitture indica la varietà delle virtù. “Infatti ad uno è concessa attraverso lo Spirito la parola della Sapienza, ad un altro quella della scienza,” etc. Le virtù invero vengono dipinte sotto forma di donna, perché addolciscono e nutrono. Con gli ornamenti del soffitto che vengono chiamati *laquearia* e che servono ad abbellire la casa, si indicano i più semplici servi di Cristo che ornano la chiesa non per la loro dottrina ma solo per la virtù.

I bassorilievi sembrano balzare dalle pareti, perché, quando le virtù nei fedeli giungono ad un tal punto di consuetudine da sembrare innate, si esplicano in azioni di vario tipo. Ma vengono anche dipinte diverse storie, sia del Nuovo sia dell’Antico Testamento, secondo la fantasia dei pittori.

E.G.Holt, *Storia documentaria dell’arte*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 89-95

LA FORMA GOTICA

O. Simson

Il saggio di Otto von Simson analizza i caratteri fondamentali dell'architettura gotica dal punto di vista dello stile e delle tecniche costruttive superando alcuni luoghi comuni della storiografia artistica. Gli elementi formali innovativi che lo storico individua nel gotico sono l'utilizzo della luce e la relazione tra struttura ed aspetto. Questi elementi rispondono ad esigenze non soltanto pratiche o religiose ma possiedono esplicite finalità estetiche che rivelano anche una diversa mentalità e sensibilità.

Cos'è il gotico? L'elemento peculiare del nuovo stile non è la volta a nervature, l'arco a sesto acuto o l'arco rampante. Questi sono tutti mezzi costruttivi (la cui nascita o le cui premesse si collocano nella fase di sviluppo architettonico precedente) ma non obiettivi artistici. I maestri della scuola angioina trattano la volta nervata con un 'abilità ineguagliata dai loro contemporanei «gotici»; eppure, non chiameremmo gotiche le grandi chiese duecentesche di Angers o Le Mans. Né è l'altezza vertiginosa l'aspetto più caratteristico dell'architettura gotica. Chiunque sia stato tra le rovine della grande abbazia di Cluny - compendio di tutto quanto è romanico - si sarà reso conto che l'effetto dell'altezza smisurata è qualcosa che i maestri gotici, almeno nel corso del primo secolo di fioritura della nuova arte, hanno deliberatamente evitato di determinare. Due aspetti dell'architettura gotica, ad ogni modo, non hanno né precedenti né paralleli: l'impiego della luce e il rapporto intercorrente tra struttura ed aspetto.

Con impiego della luce intendo riferirmi, più precisamente, alla relazione tra luce e materialità delle pareti. In una chiesa romanica la luce è un elemento a sé, distinto, anzi, in contrasto con la greve, cupa, tangibile massa muraria delle pareti. La parete gotica sembra, invece, esser porosa: la luce l'attraversa e la permea, confondendosi con essa e trasfigurandola. Non che gli interni gotici siano particolarmente luminosi (quantunque lo siano, in genere, molto più di quelli romanici); in verità, le finestre a vetrate colorate erano fonti di luce talmente inadeguate che un 'epoca successiva e più cieca ne sostituì molte con finestre a grisaille o a lastre bianche che suscitano oggi un 'impressione estremamente fuorviante. Le finestre policrome del gotico sostituiscono le pareti a colori vivaci dell'architettura romanica; sia strutturalmente che esteticamente esse non sono delle aperture praticate nelle pareti per consentire alla luce di entrare, ma pareti trasparenti. Se il verticalismo gotico sembra ribaltare il movimento di gravità, la finestra a vetrate colorate, dal canto suo, per analogo paradosso estetico, nega in apparenza la impenetrabilità della materia, traendo la sua esistenza visiva da un 'energia che la trascende. La luce, che di solito è nascosta dalla materia, appare come un suo principio attivo; e la materia è esteticamente reale solo perché è partecipe della qualità luminosa della luce e viene da essa definita.

Per questo fondamentale aspetto, quindi, il gotico può essere descritto come un'architettura trasparente, diafana. Durante il primo secolo della sua esistenza tale principio estetico fu sviluppato con coerenza totale e sino alle estreme conseguenze. L'amplificarsi graduale delle finestre in sé e per sé non costituisce la manifestazione più importante di questo processo. Nessun tratto dello spazio interno doveva rimanere in ombra, non definito dalla luce. Le navate laterali, le gallerie al di sopra di esse, il deambulatorio e le cappelle del coro divennero meno ampi, meno profondi, le loro pareti esterne furono forate da sequenze ininterrotte di finestre. Da ultimo, esse appaiono come un guscio trasparente che racchiude navata e coro, mentre le finestre, viste dall'interno, non sono più distinguibili l'una dall'altra. Sembra che siano immerse, verticalmente e orizzontalmente, in un alone di luce che fa da sfondo luminoso agli elementi tangibili del sistema architettonico.

I medesimi principi sono operanti anche nei dettagli: nel romanico l'apertura della finestra è uno spazio vuoto inquadrato da una pesante e solida incorniciatura. Nella finestra

gotica è come se gli elementi solidi del traforo fluttuassero sulla superficie luminosa della finestra componendo un disegno scenograficamente articolato dalla luce.

Il secondo straordinario elemento dello stile gotico è la nuova relazione che si instaura tra funzione e forma, struttura ed aspetto. Nell'architettura romanica o bizantina la struttura è un mezzo necessario, ma invisibile, per raggiungere un obiettivo artistico, celato da ornamenti pittorici o stucchi. Nel descrivere una chiesa lo scrittore dell'alto medioevo potrà indulgiare sugli affreschi che la ornano, ma, in genere, non spenderà una sola parola sulla sua architettura. E, invero, di frequente l'edificio non era che una sorta d'impalcatura per mettere in mostra grandi pitture parietali o mosaici. Ci sono buoni motivi per credere che nel caso della famosa chiesa di St.Savin la stessa struttura architettonica sia stata modificata per riguardo ai dipinti che ricoprivano le pareti. Proprio l'opposto vale per l'architettura gotica. Qui l'ornamentazione totalmente subordinata al disegno creato dagli elementi strutturali, le nervature delle volte e i pilastri di sostegno; il sistema estetico ne è determinato. Con l'avvento del gotico la pittura parietale declinerà. Si è pensato che il suo fiorire fosse dovuto, almeno in certa misura, all'imperfezione tecnica della costruzione romanica e che i dipinti sulle pareti e sulle volte scomparvero allorché furono superate le insufficienze da nascondere. Suger di St.-Denis, in effetti, investì un'ingente somma di denaro per ricoprire di dipinti le pareti della vecchia navata centrale della sua chiesa, la cui muratura era in cattivo stato [...]

Nell'architettura gotica, d'altra parte, la struttura dell'edificio acquista una dignità estetica sino a quel momento sconosciuta. La meravigliosa precisione, per esempio, con cui ogni singolo blocco veniva tagliato ed inserito nella volta - sì che non rimanessero punti sconnessi da nascondere - permette di cogliere non solo la perfetta padronanza del mestiere (e di disponibilità di materiale da costruzione altrettanto perfetto) ma anche un rinnovato piacere ed apprezzamento per un sistema strutturale che il romanico, generalmente parlando, sembra non aver saputo vedere.

O. Von Simson, *La Cattedrale Gotica*, Il Mulino, Bologna 1988

LA TECNICA DELLA VETRATA

Teofilo

Di Teofilo si sa che visse nel XI-XII sec. , che probabilmente fu un monaco benedettino tedesco e che scrisse un Saggio su diverse arti (De diversis artibus) che è il più importante libro d'arte dell'Alto Medioevo. Il saggio si presenta come un trattato ad uso pratico delle diverse tecniche artistiche e fornisce al lettore moderno interessanti informazioni sul modo di operare e sui materiali del tempo. Teofilo scrive nel prologo che entrando nell'allegorico Santuario della Santa Sapienza aveva visto molti colori ognuno dei quali con una sua storia ed utilità; pertanto intende spiegare al lettore come si possa decorare un edificio con ingegnosità artistica e varietà di colori e far in modo che la luce del giorno e i raggi del sole possano entrarvi liberamente.

Il capitolo relativo alla tecnica della vetrata è inoltre importante per comprendere la metodica costruttiva di una parte fondamentale dell'edificio sacro medievale: la vetrata, infatti, non era soltanto il mezzo di illuminazione della chiesa ma soprattutto era espressione del sovrannaturale, il mezzo attraverso il quale la luce, considerata dalla teologia il più perfetto simbolo divino, si rivelava al fedele nella sua bellezza di colori e riflessi.

Libro II. Cap. XVII. *Le vetrate*

Quando vorrai comporre delle vetrate, anzitutto fatti una tavola di legno tutta liscia, di larghezza e lunghezza sufficienti perché vi possa lavorare due pannelli di ogni finestra. Prendi della creta e raschiala con un coltello su tutta la tavola; versaci sopra abbondantemente acqua e strofina dappertutto con un panno. E quando sarà asciutta, prendi le misure della lunghezza e della larghezza di un pannello della finestra e segnala sulla tavola con la riga e col compasso servendoti di piombo o di stagno. Se vuoi aggiungerci un bordo, traccialo largo come ti piace e secondo il disegno che avrai scelto. Fatto ciò, disegna quante figure vuoi, dapprima con piombo o stagno, poi col colore rosso o nero, tracciando ogni linea con cura, perché sarà necessario, quando avrai dipinto il vetro, far corrispondere le ombre e la luce secondo il piano della tavola. Disponendo la varietà delle vesti, segna il colore di ciascuna al suo posto e di ogni altra cosa che ti proponi di dipingere indica il colore con una lettera. Prendi poi un vasetto di piombo e metticci dentro creta tritata con acqua: fatti due o tre pennelli di pelo, e cioè di coda di martora o di vaio o di scoiattolo o di gatto o di criniera d'asino. Prendi un pezzo di vetro del tipo che preferisci, purché sia da ogni parte più grande dello spazio che deve occupare ed appoggialo su quello spazio. Come vedrai attraverso il vetro le linee sulla tavola, traccia con creta sul vetro solo quelle esterne. Se il vetro è tanto spesso da impedirti di vedere le linee tracciate sulla tavola, prendi del vetro bianco e ricopiale su di esso; quando sarà asciutto, applica il vetro spesso contro quello bianco e, mettendoli contro luce, ricalca le linee come le vedrai. Alla stessa maniera disegnerai tutti i tipi di vetro, per i volti, per le vesti, per le mani, per i piedi, per il bordo o per qualunque altra cosa vorrai dipingere.

“AD MAIOREM DEI GLORIAM”**Abate Suger di Saint Denis**

L'abate Suger (1081-1151), rampollo di un'oscura famiglia, entrò nell'abbazia di St. Denis come oblato all'età di nove o dieci anni e fu educato là. Per completare gli studi, andò in Burgundia, probabilmente presso l'abbazia di St. Benoît sur Loire. Al suo ritorno (circa il 1107) servì la sua abbazia come praepositus di due importanti possedimenti (intorno al 1112 circa) e, in aggiunta, gli furono affidate molte missioni nella Curia. Durante tali missioni fece gli interessi dell'abbazia come anche del re Luigi VI, suo antico condiscipolo, che lo considerò per tutta la vita il suo “fido consigliere ed amico.”

Nel 1122, Suger fu ordinato abate di St. Denis e si dedicò alla riforma del monastero, ricostruendone la chiesa e arricchendone il tesoro. Anche Luigi VII, figlio di Luigi VI, si servì di Suger come consigliere e lo nominò reggente durante la sua assenza per la seconda crociata nel 1146.

Suger scrisse la vita del suo protettore, Luigi VI, e cominciò una vita di Luigi VII.

Dal punto di vista della storia dell'arte, le sue più importanti opere letterarie sono però un trattato sui fatti che riguardano l'amministrazione dell'Abbazia, comprendenti il restauro e la nuova decorazione della chiesa, e una più circostanziata descrizione della ricostruzione e della consacrazione di quest'ultima. Suger morì il 13 gennaio del 1151.

XXIV. Decorazione della chiesa

Avendo dunque in tal modo assegnato i profitti delle rendite, volgemo la mano alla memorabile costruzione degli edifici affinché per tale opera si possano rendere grazie a Dio sia da noi che dai nostri successori; e affinché, per il nostro buon esempio, il loro ardore possa essere ridestato a continuare l'opera e, se necessario, a portarla a termine. Infatti non si deve temere né la mancanza di mezzi né qualcuno impedimento da parte di un qualunque potere, se per amore dei santi Martiri ci si prende cura di sé attingendo alle proprie risorse. Anzitutto, dato che abbiamo iniziato la costruzione di questa chiesa per ispirazione di Dio, poiché le mura erano molto vecchie ed in molti punti minacciavano di crollare, ho chiamato i migliori pittori che ho potuto trovare da diverse regioni e con riverenza ho ordinato loro di restaurare le mura e di dipingerle bellamente con oro e colori preziosi. E poiché fin da quando ero uno scolarotto ho desiderato fare ciò, se mai lo potessi, portai a termine l'opera molto volentieri.

XXV. La prima aggiunta alla chiesa

In verità, mentre ormai veniva portato a termine questo lavoro con molte spese, per ispirazione di Dio e a causa dell'inadeguatezza che vedevo e avvertivo spesso nei giorni festivi, e in particolare durante la festa di S. Dionigi, nel giorno della Fiera e in moltissime altre festività (per la ristrettezza del luogo le donne erano costrette a correre verso l'altare sulle teste degli uomini, come sopra un pavimento, con molta angoscia e rumorosa confusione), mi decisi ad accrescere e ad ampliare la nobile chiesa consacrata dalla mano divina, sostenuto in ciò dal consiglio di uomini saggi e dalle preghiere di molti religiosi, affinché non dispiacesse a Dio e ai Santi Martiri. E così iniziai l'opera. Nel nostro capitolo così come nella chiesa, io imploravo la Divina Misericordia affinché Colui che è l'inizio e la fine, l'Alfa e l'Omega congiungesse ad un buono inizio una buona fine con una sicura parte mediana; che Egli non scacciasse dall'edificio del Tempio un uomo sanguinario, che desiderava ciò con tutto il cuore più di quanto non desiderasse possedere i tesori di Costantinopoli. Cominciammo dunque dal primo ingresso con le porte; e, abbattendo una parte aggiunta, che si diceva fosse stata fatta da Carlo Magno in una occasione veramente onorevole (il padre suo, l'imperatore Pipino, si era fatto seppellire fuori, all'ingresso delle porte, prono e supino, per i peccati di suo padre Carlo Martello), mettemmo mano da quella parte. E, come appare evidente, lavorammo incessantemente ad ampliare il corpo della chiesa, a triplicare le entrate e le porte, ad erigere torri alte e decorose. [...]

L'altro libretto sulla consacrazione della Chiesa di St. Denis

Il glorioso e famoso re dei Franchi Dagoberto, uomo che, pur essendo notevole per la magnanimità nell'amministrazione del regno, era tuttavia devoto della Chiesa di Dio, si era rifugiato nel villaggio di Catulliacum per sfuggire all'ira insopportabile del padre Clotario. Quando apprese che le effigi venerande dei santi martiri che colà riposavano, in aspetto di uomini bellissimi rivestiti di candide vesti, richiedevano il suo omaggio e con la voce e con i fatti promettevano immediatamente il proprio aiuto, il re con mirabile devozione diede ordine che si costruisse con munificenza regale una basilica dei Santi. Strutturandola su di una mirabile varietà di colonne di marmo, la arricchì in modo inestimabile di tesori copiosi d'oro e d'argento e sulle pareti, sulle colonne, sugli archi, fece appendere dei drappi ricamati d'oro ed ornati variamente con ogni sorta di gemme, fino a che potesse apparire superiore per gli ornamenti alle altre chiese e, ridente in ogni maniera di uno splendore incomparabile ed ornata di ogni bellezza terrena, brillasse di grazia inestimabile. In una sola cosa difettò: non permise che la chiesa avesse la grandezza che sarebbe stata necessaria. [...]

Da *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*,
traduzione e note di Panofsky E., Princeton University Press 1946,
in *Storia documentaria dell'arte*, a cura di Elisabeth G. Holt, Feltrinelli, Milano 1977