

### Allegato 3

## ARTE ROMANICA E GOTICA

Prof. dott. Gabriella Cattaneo di Ciaccia

## L'APICE DELL'ARTE CRISTIANA NEL MEDIOEVO

(Estratto a stralcio da manuale di storia dell'arte cristiana di prossima pubblicazione)

### 5.1 La "santa romana repubblica": fede e società nella storia medioevale

Lo storico medioevista Giorgio Falco così definisce la civiltà medioevale, segnata da un concetto politico universalistico: un'unica *respublica* (cioè stato, che accomuna nell'Impero tutta l'Europa cristiana), cristiana (l'unità politica e culturale è basata sull'unità di fede) e romana, cioè erede dell'universalismo romano, di cui l'Impero medioevale si ritiene e si dichiara diretta continuazione.

Da questa definizione appare già chiaro come politica, cultura e fede siano strettamente legate in quella civiltà che si forma con l'Impero carolingio, si ricostituisce con quello ottoniano dopo la disgregazione feudale, giunge al suo apogeo nel Basso Medioevo, con la fioritura economica, sociale e culturale realizzatasi dopo il Mille.

Anche se apparentemente l'unità politica si disgrega con la crisi dell'Impero e la formazione degli Stati nazionali in Europa, di Comuni, poi Signorie e Principati in Italia, la concezione unitaria non viene meno: l'Europa si identifica con la *Christianitas*, e proprio questo spiega la virulenza della sua opposizione a minoranze o a culture estranee, sfociante nell'antisemitismo, nelle Crociate antimusulmane, nella conversione forzata dell'Est europeo.

Dal punto di vista economico il fattore fondamentale della fioritura realizzatasi a partire dal Mille è la disgregazione della società feudale, basata sulla gerarchia sociale rigida, sull'autarchia del feudo, che determinava assenza di artigianato e di commercio, con conseguente decadimento della città e centralità del mondo agricolo.

Nel Basso Medioevo il contadino, liberato dalla servitù della gleba, può divenire affittuario o proprietario, quindi arricchirsi e passare di classe sociale; il signore, rendendosi autonomo dal sovrano, può fruire dei propri beni a suo esclusivo vantaggio ed anche trasferirsi dal castello in città; questa rinasce con il rinascere degli scambi commerciali e delle botteghe artigiane. Commercianti ed artigiani danno vita ad una classe emergente (borghesi, cioè abitanti del borgo, ovvero città), alla ripresa del commercio basato sul denaro e quindi al sorgere di un sistema creditizio; cercano un'indipendenza o almeno un potere politico equipollente a quello economico, dando vita alla città-stato del Comune italiano, o alleandosi alla monarchia per abbattere la vecchia aristocrazia feudale, in Francia e in Inghilterra.

Ma soprattutto la borghesia, un po' per utilità un po' per prestigio, cerca di ampliare la propria cultura,

sottraendone il monopolio agli ecclesiastici: nasce la "laica" università, non certo nel senso odierno di laicismo, contrapposto a religioso, bensì nel senso di gestione laica di un sapere enciclopedico che sempre culmina nella scienza divina, la teologia, di cui le altre discipline sono *ancillae*.

Questa nuova cultura della borghesia è dunque legata alla vita terrena, meno ascetica, più disposta ad amare la creatura come capolavoro del Creatore (cfr. Francesco d'Assisi o la visione della donna nella poesia stilnovistica); non può apprezzare l'astrazione di tipo bizantino, ma recupera i valori umani, talora quelli classici, spesso armonicamente fusi con quelli cristiani: vedi il caso della rappresentazione dei lavori agricoli dei Mesi entro la cattedrale, frutto del concetto benedettino di "ora et labora": il lavoro acquista una valenza non punitiva, ma collaborativa alla Creazione, perciò è sacro.

Nell'arte, quindi, ne vediamo il riflesso in un nuovo rapporto cielo-terra, in una umanizzazione dei temi religiosi, specie nelle figure del Cristo e della Vergine, accanto alla ricomparsa di temi puramente profani, dalla costruzione civile alla raffigurazione del condottiero vittorioso o del signore, dalla descrizione della prosperità della città a quella del mondo cavalleresco.

## 5.2 Dall'architettura preromanica al Romanico

La trasformazione dell'architettura inizia, come accennammo, nell'Alto Medioevo, ed è dettata da un'esigenza squisitamente tecnica: il tentativo di dare all'edificio una copertura muraria in materiale pesante, analogo a quello del resto della costruzione (mattone o pietra), in luogo della precedente copertura lignea a capriate, assai più leggera.

Ciò determina la costruzione di edifici dalla notevole possanza, poiché il peso della copertura viene scaricato sul perimetro murario ed in parte su strutture portanti interne, che non possono più essere le slanciate colonne di recupero classico, bensì devono trasformarsi in massicci pilastri.

Non è necessariamente postulato l'orizzontalismo, cioè la prevalenza della larghezza sull'altezza: se ciò tende a verificarsi in Italia, per contro esiste oltralpe un Romanico di alte dimensioni, purché non sia sacrificata la possanza muraria (Romanico normanno, presente anche nelle Puglie: cfr. S. Nicola a Bari).

Ecco perché l'inizio del preromanico si potrebbe identificare con l'architettura carolingia, di cui si conserva come unico esempio superstite la Cappella Palatina di Aquisgrana: pur non realizzandosi ancora la copertura muraria e permanendo caratteri decorativi bizantineggianti (mosaico), la pesantezza strutturale preannuncia già l'inizio di tale ricerca. Anche la presenza caratteristica del *Westwerk* (abside d'ingresso, con matroneo riservato ai sovrani come cappella gentilizia) ritorna talvolta nel vero e proprio Romanico, soprattutto tedesco (Hildesheim), e testimonia l'importanza assunta dal potere politico nella progettazione stessa della chiesa.

Gli altri esempi del preromanico sparsi per l'Europa, soprattutto ad opera dei Magistri Comacini, bottega di costruttori e lapicidi che operò in tutta Europa, testimonia la preoccupazione per il problema statico, pur non arrivando a risolverlo: massa muraria, riduzione delle aperture, costruzione di pilastri ed altri espedienti di rafforzamento mostrano la ricerca di un solido appoggio per coperture che, però, tra i secoli VII e X, non arrivano ancora a venire realizzate (S. Pietro in Tuscania)

Estremamente importante ai fini del mutamento della architettura religiosa è la duplice influenza da un lato della struttura cittadina borghese e mercantile, dall'altro della diffusione dei conventi, sia del vecchio *Ordo monasticus* delle varie famiglie benedettine, che dei nuovi Ordini Mendicanti, che segneranno, nell'architettura monastica, il trapasso dal Romanico al Gotico nell'arco del Duecento. Città e famiglie religiose divengono i nuovi finanziatori dell'edificio sacro, che assume così caratteri differenti.

Mentre nelle chiese monastiche si sviluppano le parti dedicate ai religiosi (*coro, schola cantorum*), che dividono letteralmente la chiesa dei monaci da quella dei fedeli, nel caso delle chiese erette a spese pubbliche tale divisione è meno netta, mentre la ricchezza dell'ornamentazione permane come testimonianza della potenza (e della devozione) del finanziatore, che però non è singolo benefattore, ma rappresenta l'intera città.

Grande importanza assume la sepoltura del santo o del vescovo cui la città vuole esprimere la sua devozione: la cripta, il cui pavimento è sottoposto rispetto a quello della navata, ne ospita il corpo e causa la sopraelevazione del presbiterio. Questo è circondato da transenne o delimitato da una iconostasi, se non addirittura separato dalla navata dal recinto della schola cantorum (S. Clemente in Roma) o da un vero e proprio muro di divisione, con porta, detto *jubé* (Abbazia di Vezzolano), il che viene a testimoniare la svolta liturgica del periodo: la prevalenza della devozione privata sulla liturgia assembleare.

Sopraelevazione dell'altare e sua "incoronazione" per mezzo di un baldacchino architettonico-scultoreo (ciborio) accentuano anche la tipica tendenza del periodo a "vedere" l'ostia, che può venire ostentata, posta in alto e glorificata, ma non facilmente raggiunta (che differenza con la raffigurazione catacombale dell'Eucaristia come cena con i fedeli ed il sacerdote riuniti ad una tavola!).

Il tipico complesso architettonico della città romanica sede episcopale è la triade cattedrale-battistero-torre campanaria, che occupa dei nuclei urbanistici fondamentali: il centro religioso della città può essere congiunto o disgiunto da quello politico (Palazzo Comunale o del Capitano del Popolo) e da quello commerciale (mercato e

botteghe). In modo significativo i primi due sono spesso identificati in un unico centro religioso-politico, il che dimostra lo stretto legame tra politica e religione in una società in cui, come già in quella feudale, l'unità religiosa è base e garanzia di quella politica (perciò l'eretico era perseguitato dallo stato: era né più né meno che un anarchico).

### 5.3 le vie del pellegrinaggio

Il primo sviluppo delle chiese e dei monasteri romanici è legato al fenomeno tipicamente medioevale del pellegrinaggio: se a Roma le mete sono le vecchie basiliche maggiori paleocristiane e la Terrasanta è difficile da raggiungere, per distanza e presenza dei Turchi, la meta dominante del pellegrinaggio medioevale si identifica con Santiago de Compostela nei Pirenei, ove si trova la tomba dell'apostolo Giacomo.

Sulle quattro *routes* che conducevano a Santiago provenendo dal Nord-Est europeo, dalla Germania, dalla Svizzera e dall'Italia, ed attraversavano la Francia, sorgono ospizi (luoghi di ospitalità per i pellegrini, gestiti da ordini religiosi anche appositamente creati) con le rispettive chiese e si edificano nuove cattedrali nelle città attraversate.

Queste chiese di pellegrinaggio hanno caratteri specifici: sviluppano per prime l'ambulacro absidale, poi continuato dal Gotico, per permettere ai pellegrini il circuito dietro l'altare, intorno al coro, senza disturbare la preghiera dei religiosi o la celebrazione eucaristica; le cappelle a raggera nell'ambulacro medesimo, per il culto delle reliquie; la costruzione dei transetti e quindi la prevalenza della croce latina o commissa rispetto alla pianta basilicale, per ampliare lo spazio coro ed insieme la transitabilità della chiesa, in cui veniva imposto un "senso unico": il pellegrino entrava dalla navata destra, percorreva transetti e ambulacro ed usciva dalla navata sinistra, in un flusso obbligato, ininterrotto nelle grandi festività in cui si concentrava il massimo afflusso.

### 5.4 Il distacco dal bizantinismo

La progressiva umanizzazione della fede, agli antipodi rispetto all'astrazione bizantina, appare già chiara nelle sculture e nella pittura romanica, non autonome, ma in funzione decorativa rispetto all'architettura.

La comparsa tra i temi scultorei dei lavori dell'uomo nel loro ciclo stagionale, il recupero di una certa profondità spaziale (Antelami) e di elementi naturalistici non più in funzione simbolica (Wiligelmo) ne sono dimostrazioni.

L'evoluzione di alcuni temi iconografici tipici del Romanico e poi continuati nel Gotico mostra l'abbandono progressivo del bizantinismo a favore dell'umanizzazione del personaggio sacro.

L'esempio più significativo è probabilmente il Crocifisso, dipinto su tavola di legno sagomata a forma di croce, con riquadri ai margini e al centro: nei più antichi Cristo è ancora *triumphans*, anche se non più vestito, ma cinto del solo perizoma; ha il ventre tripartito orizzontalmente (Trinità) e bipartito verticalmente (due nature di Gesù); i piedi divaricati e fissati con due chiodi; intorno a lui sono rappresentate scene della Passione o della sua vita, che distraggono l'attenzione dal dramma della morte.

Con Giunta Pisano il Cristo crocifisso diventa *patiens*, sommando il momento della sofferenza, espresso attraverso la tensione delle braccia e di tutti i muscoli e la contorsione del corpo, con quello della morte, già presente nel capo reclinato, negli occhi chiusi.

Maria e Giovanni si spostano nei riquadri laterali della croce ed ogni altra scena scompare, lasciando solo il Cristo, sulla cui sofferenza si concentra tutta l'attenzione.

L'ultimo passo nella umanizzazione del Cristo si compie con il crocifisso di S.Croce di Cimabue, che fa sparire le linee nere e le ripartizioni simboliche del ventre, per rappresentare realisticamente, attraverso il chiaroscuro, il corpo straziato, a cui il pittore attribuisce un uniforme colore livido, già indice di morte.

Un altro tema di progressivo distacco dal bizantino è quello della tetralogia della salvezza, rappresentata nel suo avvenire storico, attraverso le tappe dell'Annunciazione, Visitazione, Natività ed Adorazione dei Magi: la narrazione dei fatti, a cicli di dipinti contingui o a narratio continua (accostamento di momenti successivi in una sola scena), rivela un'attenzione per la storicità che si sostituisce all'astrazione bizantina del concetto estrapolato dal tempo e dallo spazio.

Anche il rapporto Madre-Figlio cambia intorno al '200, rispetto alle Madonne con il Bambino bizantine; anche se la Madre offre ancora il Bimbo all'adorazione di Santi ed angeli (Madonna in Maestà), questo Bimbo si fa più vero, birichino, arrampicato sulle ginocchia della Madre che lo accarezza affettuosamente con lo sguardo e con la mano: il gesto della Hodegitria si trasforma in una carezza al Bambino (Madonna di S.Trinità di Cimabue, Madonna Rucellai di Duccio; Madonna dei Francescani di Duccio, in cui si stabilisce un colloquio di sguardi tra la Vergine ed il Bimbo da un lato ed i devoti fraticelli prostrati ai loro piedi).

Nella passione, la Madre partecipa drammaticamente alla sofferenza del Figlio sul Calvario, fino a venir meno, riproducendone la posizione di abbandono.

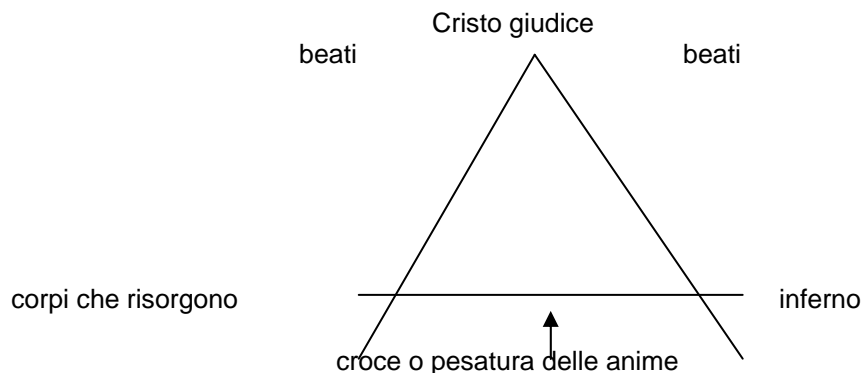
Particolarmente drammatica la rappresentazione del Cristo morto e del dolore materno è in alcune Pietà (Maria

con il corpo di Cristo morto sulle ginocchia), come quella di Avignon.

Accanto a questi temi ne sussistono ancora alcuni di bizantina memoria, come quelli apocalittici (la Gerusalemme celeste, simbolo della chiesa), più rari in Italia che oltralpe (significativo il ciclo apocalittico di S. Pietro al Monte sopra Civate).

## 5.5 il Giudizio finale

Anche la figura extratemporale del Cristo giudice, però, lascia il posto ad una rappresentazione più narrativa e drammatica del Giudizio Universale, descritto secondo uno schema triangolare che vede Cristo al centro, circondato dai santi, le anime che recuperano i loro corpi e salgono al giudizio, dal basso-sinistra, i dannati che rotolano verso un materialistico quanto spaventevole Inferno (come quello del battistero di Firenze, in cui un dannato è finito allo spiedo sotto gli occhi affamati del mostro bluastro e peloso che rappresenta Satana!)



Le ingenuità descrittive sono motivate dal bisogno di colpire la fantasia di una popolazione poco colta, per indurla a temere i castighi divini e ad aspirare al Paradiso (si pensi alla *Commedia dantesca*).

Se nel mondo bizantino il Giudizio universale mostrava un Cristo Pantocrator inflessibile, dallo sguardo lontano, intronizzato, davanti al quale le anime si presentano nella essenziale nudità della loro miseria, con grande rilievo, anche nelle proporzioni, dato al Giudice ed agli angeli, più grandi perché superiori alla natura umana (controfacciata del Duomo di Torcello, in Venezia), con il mutare della mentalità, nell'idea del Giudizio alla giustizia punitrice si affianca la misericordia (Giudizio del Cavallini).

Particolarmente significativo è, infatti, il distacco dal bizantinismo dei grandi pittori italiani del tardo '200, considerati di passaggio tra Romanico e Gotico: Cavallini, Cimabue e Duccio da Boninsegna.

Il bellissimo Giudizio Universale del Cavallini, nel monastero di S. Cecilia a Roma, ne fa fede: il volto umano del Cristo, dolcissimo e "presente" nello sguardo vivo, il ricco cromatismo che cancella il simbolico oro non spaziale bizantino, l'individuazione dei volti degli angeli nonostante la superstite simmetria delle loro figure, sono altrettanti elementi realistici che traspongono l'evento escatologico in un linguaggio umano.

## 5.6 l'umanità del divino

Lo stesso avviene per la solidità volumetrica dei corpi, per la prospettiva recuperata dalla tradizione classica di Cimabue, il cui fondo oro, permettendo lo stacco dei piani prospettici, non è più negazione dello spazio, anzi suggerisce il senso della profondità, di cui abbiamo terrena esperienza (Madonna di S. Trinità, Madonna dei Francescani).

In Duccio da Boninsegna, caposcuola della scuola senese, che tanta fortuna avrà nel successivo periodo gotico, è l'indagine psicologica dei personaggi sacri l'elemento umanizzante.

Nella rappresentazione delle Marie al sepolcro, per esempio, che sta nel tergo della pala con la *Maestà* del Duomo di Siena, Duccio rappresenta attraverso il ritrarsi dei corpi ed il gesto delle mani portate alla gola lo spavento delle donne dinanzi alla tomba vuota ed all'angelo. Si noti come questa scena o quella dei discepoli di Emmaus o dell'incontro con la Maddalena servano nel Medioevo ad indicare la Resurrezione, che l'artista romanico-gotico non osa affrontare direttamente, per spirito di umiltà di fronte al mistero supremo: solo la confidente sicurezza dell'artista rinascimentale gli permetterà di rappresentare Cristo nell'atto di risorgere (Piero della Francesca).

Siamo, insomma, in un periodo in cui l'arte testimonia i nuovi rapporti tra fede, società e liturgia, ma anche la nuova visione della vita e della fede, quella che Francesco d'Assisi sintetizza così bene nelle sue *Laudes creaturarum* e che lo Stilnovo riassume nella figura della donna-angelo "scala al Fattore", facendo dell'amore umano il tramite tra l'uomo e Dio.

## 5.7 Il Gotico: spiritualità, società ed arte

Se sotto molti aspetti il discorso sul contesto culturale continua quello precedente, certo il Trecento presenta alcuni aspetti differenti, che caratterizzano il rapporto fede-arte.

Prima di tutto il modo di intendere la fede cristiana subisce una nuova svolta: da un lato la fede "di massa" entra in crisi, aprendo spiragli a visioni "atee" o comunque immanenti della vita, che scindono fede e vita, presentando all'arte una quantità di temi assolutamente profani; d'altro lato si affermano forti correnti mistiche, che esprimono uno slancio della realtà umana verso l'alto (non, si noti, una cancellazione di questa realtà a favore di quella trascendente, come era avvenuto nel mondo bizantino).

L'arte religiosa non è più, quindi, la quasi totalità dell'arte, ma una parte di essa, che esprime lo slancio mistico attraverso il verticalismo dell'architettura e lo slancio della linea, la smaterializzazione della figura e la sua interiorizzazione psicologica.

Altri elementi determinanti vengono, come sempre, dal contesto sociale: in Italia la Signoria, e all'estero l'alleanza tra monarchia e alta borghesia danno spazio al mecenatismo, quindi alla dovizia della decorazione, come testimonianza della potenza e della ricchezza dei finanziatori; introducono, inoltre, una certa "privatizzazione" dell'opera d'arte religiosa: cappelle familiari, come la cappella degli Scrovegni a Padova, tombe gentilizie nelle cappelle laterali, privilegio dato alla raffigurazione delle storie di certi santi, come espressione del culto familiare o personale dei mecenati, delle corporazioni, o dell'intera città.

Finanziatori per eccellenza, accanto alle corporazioni mercantili e ai signori, divengono gli Ordini di recente fondazione (Mendicanti), che, accentrando talora su di sé le funzioni pastorali a complemento della struttura diocesana, non fanno più costruire chiese "ad uso interno", ma ad uso del culto pubblico, con una grandiosità che rivaleggia con quella delle cattedrali diocesane, erette a spese del Comune o del Signore.

Rilevante è la differenza tra i Duomi o Cattedrali e le chiese monastiche: i primi continuano ad avere funzione di rappresentanza, quindi sono più decorati esternamente (Parigi, Chartres, Orvieto, Siena, Firenze, etc....); mentre le chiese monastiche, più povere all'esterno, spesso ancora in forme di romanica semplicità, sono più riccamente decorate all'interno, con chiara centralizzazione dell'iconografia sul Santo fondatore (S. Francesco ad Assisi) e sui personaggi dell'Ordine.

Anche la liturgia, sempre più devozionale, moltiplica i temi di interesse, spostandoli verso i Santi e le diverse iconografie della Vergine, facendo proliferare le cappelle dedicate ai vari santi ed accentuando ancor di più, grazie a cibori che sono cattedrali nella cattedrale (Arnolfo di Cambio in S. Paolo f.m. in Roma), l'esaltazione ed insieme la distanza dell'Ostia, posta in alto e guardata nella sua inaccessibile gloria.

## 5.8 Il Gotico oltralpe e in Italia: architettura

La chiesa gotica tende ad evitare ogni dispersione dei luoghi sacri: incorpora il battistero ed elimina la torre campanaria, sostituendola talora con un tiburio posto al centro della croce latina (Abbazia di Chiaravalle). Ciò accade prevalentemente in Italia, mentre oltralpe la torre campanaria spesso si sdoppia in due torri gemelle addossate alla facciata (già per altro presenti nel Romanico), oltre alle quali sussiste un altissimo tiburio-pinnacolo, detto *flèche* (freccia).

L'eliminazione del Battistero risponde alla situazione di un'Europa ormai cristianizzata, ove non esiste più il battesimo dell'adulto convertito, bensì quello dei bambini nati da famiglie già cristiane: questi, ovviamente, non possono essere immersi nella vasca, ma vengono battezzati per infusione sul fonte, che, tuttavia, mantiene la posizione "di ingresso": viene, infatti, posto nella prima cappella o campata a sinistra, cosicché il fedele debba sempre passare prima attraverso il luogo del battesimo, per poi accostarsi a quello dell'Eucaristia.

La sostituzione della torre campanaria, invece, non modifica la funzione di essa, ora assunta dalla due torri di facciata, o dal tiburio o dalla *flèche*: segnalare a distanza la posizione della chiesa stessa. La torre, simbolo di potere, assolve questa funzione anche per gli edifici civili (torre del palazzo comunale): si consideri come città dalla case assai basse permettessero di avvistarla da lontano, anche allo straniero che si avvicinava alle mura della città.

Non per nulla S. Bernardo, dettando regole architettoniche precise all'Ordine benedettino-cistercense, volle che per umiltà fossero eliminate le torri campanarie.

L'influsso cistercense sull'architettura gotica è senz'altro rilevante, non solo perché l'arco ogivale (mezza ellissi in luogo di mezza circonferenza), sembra proprio nascere in tale ambiente, ma anche perché la sobria chiesa cistercense, ove ogni linea curva in pianta è proibita perché troppo elegante e sensuale, è modello di tutte le chiese degli Ordini mendicanti: sia quelle francescane che quelle domenicane presentano pianta a croce commissa con cappella-coro squadrata (S. Domenico in Siena, S. Croce in Firenze). La chiesa francescana,

prendendo a modello la basilica superiore di Assisi, chiesa-mausoleo per la sepoltura del Santo, dovrebbe avere una sola navata, ma spesso tale pianta si interscambia con quella domenicana, dalle consuete tre navate.

Le pareti, non più portanti, si aprono in grandi finestroni dai vetri colorati, che continuano la funzione didattica di *biblia pauperum*. Essi sono disposti secondo un preciso piano legato ai colori ed alla luce: ad Ovest, sulla facciata, sta generalmente la tematica escatologica, con la dominante rosso-viola nei colori; a Nord, dove la luce è minore, con tinte fredde, sono rappresentati gli episodi e i personaggi dell'Antico Testamento, che ancora non aveva visto incarnarsi Cristo luce del mondo; a Sud, per contro, il Nuovo Testamento, con colori luminosi. Nelle chiese inglesi, e talora anche negli altri paesi, l'abside è dedicata a Maria (Lady's Chapel), dato che essa abbraccia l'altare come la Madonna in trono tiene tra le braccia il Bambino.

La situazione di luce della chiesa gotica, come di quella romanica, testimonia ancora una viva religiosità: il buio della prima, le suggestive luci attraverso le vetrate colorate della seconda, tendono ancora a favorire il raccoglimento, la concentrazione verso l'altare, dove si celebra il sacrificio e si conserva o si ostende l'Ostia.

Le cappelle laterali, facendo nel Gotico la loro prima comparsa, iniziano a disgregare questa concentrazione, a sostituire, quasi, il culto dei santi alla centralità eucaristica.

Le cappelle si moltiplicano, prima a raggera nel semicerchio absidale, come era già avvenuto nelle chiese di pellegrinaggio, poi anche sui lati del piedicroce: duplice tributo ad una religiosità devozionale ed alla privatizzazione mecenatistica.

Più semplice, più continua rispetto al Romanico, è, come abbiamo detto, la chiesa monastica: anch'essa però, divenuta di culto pubblico, tende ad eliminare schola cantorum e jubé, dando più spazio ai fedeli ed una maggiore centralità ed accessibilità all'altare.

## 5.9 il Duomo di Milano

L'espressione italiana più tipica del verticalismo gotico, già diffuso oltralpe dal XII sec. e pervenuto in Italia alla fine del XIII, è il Duomo di Milano: le dimensioni, lo slancio concesso dalla nuova tecnica costruttiva (che scarica il peso della copertura su archi rampanti e pilastri, non più sul perimetro murario), la ricca decorazione scultorea dell'interno e dell'esterno, la selva di guglie, pinnacoli, tutto testimonia lo slancio mistico del periodo, insieme al desiderio di dimostrativa magnificenza.

E' da ricordare, infatti che la "fabbrica del Duomo" è sì iniziata ad opera del mecenatismo di Giangaleazzo Visconti, ma è proseguita anche nei secoli seguenti con la sottoscrizione delle varie corporazioni mercantili, di privati e di confraternite, persino del gruppo delle etere cittadine, come testimoniano i documenti d'archivio.

La centralità dell'altare, posto all'incrocio delle navate con i transetti, incorniciato dall'ambulacro absidale, incoronato dalla cupola, è sottolineata all'esterno dall'alto tiburio dominato dalla settecentesca Madonnina.

Come oltralpe, il Duomo non presenta torre campanaria; in altre costruzioni italiane, invece, si evidenzia la continuità delle strutture romaniche con elementi decorativi e sporadici di tipo gotico: si pensi al Duomo di Siena, con gotica facciata ma con fasce marmoree bicolori orizzontalistiche sui fianchi e con torre campanaria quadrata; o alla facciata della basilica superiore ad Assisi, i cui soli elementi gotici sono rosone ornato e portale, su una romanica forma a capanna, fiancheggiata dalla poderosa torre campanaria quadrata.

Quasi mai in Italia compare la doppia torre di facciata (eccezione Sant'Andrea a Vercelli, non a caso, cistercense).

## 5.10 Il culmine dell'umanizzazione del divino

L'iconografia scultorea e pittorica mostra l'altro aspetto della cultura religiosa gotica: la completa umanizzazione del divino, già notevolmente affermatasi nel periodo precedente. Ciò appare chiaramente dal mutamento dell'iconografia, soprattutto della Crocifissione e della Madonna con il Bambino, e dalla rappresentazione sempre più realistica della scena religiosa.

Nella prima immagine il quadro si complica, con la rappresentazione dei tre crocifissi, più realistica sul piano storico, ma meno concentrata sulla figura del Cristo (Giovanni Pisano) e con l'accentuazione della drammaticità e del dolore di Maria, che si accascia a terra, soprattutto nei Fiamminghi, come Rogier van der Weyden, nella cui Crocifissione è da notare anche la dettagliata rappresentazione dei costumi, delle stoffe e delle acconciature del mondo mercantile contemporaneo, prestata ai personaggi evangelici.

Nel rapporto tra Madonna e Bambino compaiono due grandi novità: la Madonna del latte, che non solo porge il seno al Figlio, accentuandone la necessità fisica di essere nutrito dalla madre, ma lo fa in modo anatomicamente attendibile, anziché tenere il seno nella mano come oggetto estraneo al suo corpo, come avveniva per la Galaktotrophousa bizantina (Ambrogio Lorenzetti); e il colloquio di sguardi tra Madre e Figlio, che ne sottolinea il rapporto psicologico ed affettivo (Giovanni Pisano).

Il realismo fiorentino (Giotto) si attua attraverso l'inquadramento prospettico in un mondo quotidiano: case, alberi, città, natura, animali; mentre quello senese è soprattutto psicologico (Simone Martini, Annunciazioni: Maria si incurva all'indietro chiudendosi il manto alla gola, come per ritrarsi, sgomenta, di fronte all'irrompere dell'Angelo annunciante).

I crocifissi di Giotto hanno raggiunto la pienezza del Christus patiens: da notare la duplice umanità, nella tensione del corpo contorto e nudo del Cristo sofferente e del capo reclinato del Cristo preda della morte, come ogni uomo.

Nella scultura di Giovanni Pisano, la Madre è unita al Figlio, vero Bimbo grassottello e birichino, dal "colloquio di sguardi", dalla struttura della composizione, che accentua l'incurvarsi del corpo di Maria sotto il peso fisico del Bimbo, o che racchiude in un cerchio ideale le due teste ed il giro avvolgente delle braccia materne.

Ben lungi dall'essere materialistiche, queste Madonne e questi Cristi gotici, come altre scene sacre (gli angeli che raccolgono il sangue di Cristo crocifisso nel calice -Gaal-; la Madonna della misericordia, che protegge sotto il manto i fedeli sottraendoli alla peste nera del 1348) ben testimoniano la perfetta fusione tra umanità e fede, tra trascendenza e terrenità: è la sintesi di Dante, di una fede profonda e matura che ha superato le dicotomie dualistiche ereditate dal platonismo e dal manicheismo e non ha ancora incontrato le nuove le cerazioni rinascimentali tra uomo e cristiano: quelle di cui noi siamo ancora eredi.

### **5.11 L'inizio della mondanizzazione: il Gotico Internazionale**

La fase cronologica più matura del Gotico, che giunge fino al '400 ed anche al '500 nei paesi nordici e nel Settentrione italiano, assume svariate dizioni a seconda dei luoghi: Gotico fiorito, fiammeggiante (Flamboyant), Decorated, e, nel Nord Italia, Gotico Internazionale, appunto per i suoi rapporti e analogie con quello d'oltralpe.

Caratteristiche comuni alle varie zone di fioritura sono l'estrema ricchezza decorativa, che si connette all'ambiente delle corti (signorili e principesche in Italia, reali in Europa) in cui esso sorge. Il legame con la corte ne determina i caratteri, che riflettono quelli dell'ambiente elitario: si avverte, quindi, una strumentalizzazione del tema religioso ai fini della celebrazione del potere. Non è casuale la predominanza di temi come lo Sposalizio della Vergine o il Corteo e l'Adorazione dei Magi, che offrono all'artista il destro di rappresentare, appunto, il mondo cortigiano (Gentile da Fabriano; Benozzo Gozzoli, che nel Corteo dei Magi di Palazzo Medici-Riccardi in Firenze ritrae nei volti dei Magi quelli dei più potenti sovrani contemporanei).

La mondanizzazione non appare solo nello sfarzo decorativo, ma anche nell'interesse prospettico, influenzato dal coevo svilupparsi della prospettiva lineare del Rinascimento, segno della collocazione dell'uomo nella concretezza dello spazio-tempo, e nello sviluppo dell'arte della miniatura. Essa, nata nei monasteri benedettini d'Inghilterra e diffusasi in tutta Europa nel periodo gotico, insieme all'arte della vetrata, è ora utilizzata anche da artisti profani, soprattutto per illustrare Bibbie e Libri d'Ore ad uso dei signori (Heures de Rohan, Bibbia di Borso d'Este): e segna, quindi, ancora una volta il legame tra arte, tema religioso e committenza della corte.