

# Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 4, anno 2-2018





# Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 4, anno 2-2018



Edizioni Caracol

**Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura**  
Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

**anno II - 2018 NUMERO 4**  
Numero a cura di Carlo Tosco

<b>Direttore Responsabile</b>	Stefano Piazza
<b>Comitato scientifico</b>	Donata Battilotti, Federico Bellini, Amedeo Belluzzi, Philippe Bernardi, Federico Bucci, Claudia Conforti, Giovanna Curcio, Francesco Dal Co, Alessandro De Magistris, Dirk De Meyer, Vilma Fasoli, Adriano Ghisetti Giavarina, Anna Giannetti, Antonella Greco, Fulvio Irace, Giovanni Leoni, Fernando Marias, Marco Rosario Nobile, Alina Payne, Costanza Roggero, Rosa Tamborrino, Alessandro Viscogliosi
<b>Capo Redattore</b>	Francesca Mattei
<b>Redazione</b>	Armando Antista, Giovanni Bellucci, Lorenzo Ciccarelli, Rosa Maria Giusto, Anna Pichetto Fratin, Monica Prencipe, Domenica Sutera
<b>Impaginazione e grafica</b>	Giovanni Bellucci

Le proposte, nel rispetto delle norme editoriali, devono essere inviate all'indirizzo redazione.aistarch@gmail.com. I saggi, valutati preventivamente dal consiglio direttivo e dal comitato editoriale, sono valutati dai referees del comitato scientifico secondo il criterio del double blind peer review.

La redazione declina ogni responsabilità per i materiali inviati in visione non espressamente richiesti.

Per abbonamenti rivolgersi a [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)

© 2018 Caracol, Palermo  
Edizioni Caracol s.n.c. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo  
e-mail: [\\_ info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)

In copertina:  
Pavia, castello visconteo  
(foto Carlo Tosco)

ISSN: 2532-2699  
ISBN: 978-88-32240-08-5

## INDICE

<b>Editoriale</b>	5	STEFANO PIAZZA
L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano	8	CARLO TOSCO
Le désamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie: lectures d'Enlart, Mâle, Focillon, Jullian et Grodecki	44	XAVIER BARRAL I ALTET
Le chantier de construction médiéval: révolution gothique et innovation managériale	62	NICOLAS REVEYRON
L'attività di Francesco Talenti alla cattedrale di Firenze e in altri cantieri centro-italiani: primi risultati di ricerca	78	SIMONE CALDANO
Il versante sud orientale della cittadella di Lucera: una testimonianza capetingia in Puglia	86	CAROLA DELPINO
Nuove indagini sull'architettura dei frati minori: il caso di San Francesco a Pavia (XIII-XIV secolo)	94	FILIPPO GEMELLI
I segni dei lapicidi in Sicilia al tempo di Federico II: interrogativi sul loro uso, funzione e importanza nella ricerca storica	104	FABIO LINGUANTI
Un baluardo di presidio per il valico alpino: il complesso dei castelli di Montjovet. Dal consolidamento tardo medievale agli studi di Alfredo d'Andrade	116	CHIARA DEVOTI, MONICA NARETTO
Cappelle di palazzo nella Sicilia del Trecento	128	EMANUELA GAROFALO
Cappelle dinastiche in area alpina: cantieri e dinamiche politiche nel primo Trecento	150	ANDREA LONGHI
<b>Lettere dei soci</b>		
Un ricordo di Marco Dezzi Bardeschi	162	CARLO TOSCO
Didattica: quid novi?	163	MARZIA MARANDOLA
<b>Segnalazioni bibliografiche</b>		
Reinhard Rupert Metzner, Zwischen Krone und Kurie. Sakrale Baukunst des 12. Jahrhunderts entlang der italienischen Wege nach Rom, (Berlin-Boston, De Gruyter, 2017)	166	MARGHERITA TABANELLI
Alexandre Cojannot, Alexandre Gady Dessiner pour bâtir, le métier d'architecte au XVII <sup>e</sup> siècle (Paris, co-édition Le Passage-Archives nationales, 2017)	170	JÖRG GARMS



# E ditoriale

**STEFANO PIAZZA**

*Università degli Studi di Palermo*

Con questo numero si conclude, per il momento, lo sguardo che la rivista ha voluto concentrare sull'architettura del XIII e XIV secolo, su sollecitazione ben accolta di Marco Nobile e avvalendosi delle competenze e della disponibilità di Carlo Tosco. Riduttivo, e certamente non nelle nostre intenzioni, sarebbe ricondurre le finalità di un doppio numero tematico all'incremento della conoscenza su un determinato argomento se, per conoscenza, si intende l'atto di apprendere o acquisire una nozione. L'interpretazione riduttiva del concetto di conoscenza sta del resto alla base del grande "malinteso" in cui incorrono i nostri sempre più numerosi colleghi architetti e ingegneri di altre discipline, che affrontano con disinvoltura la storia dell'architettura, rischiando di scambiare gli strumenti della ricerca con le sue finalità.

L'incremento quantitativo di informazioni, soprattutto quando è legato a un impegno collettivo – come nel caso dei 18 contributi riuniti nei due numeri della rivista – non può infatti non essere l'occasione per la verifica delle metodologie analitiche collaudate o in fase di sperimentazione, la conferma o la riformulazione delle domande, dei punti di osservazione e dei modelli interpretativi, allo scopo, in definitiva, di non perdere di vista quella «consapevolezza ermeneutica» (o percorso di comprensione) che Augusto Roca de Amicis ha con efficacia individuato come «precondizione essenziale per fare storia» (premessa a *Intentio operis*, 2015).

Sotto questi molteplici aspetti, i saggi raccolti nei due numeri di *Studi e Ricerche* inducono ad altrettante numerose riflessioni che, in questa sede, posso solo parzializzare e sintetizzare.

Per quanto vi siano ancora ampi margini di acquisizioni documentali, non vi è dubbio che una parte rilevante del patrimonio due-trecentesco sia destinato a restare nell'ambito di un'architettura senza nomi e senza date, come emerge del resto dalla maggioranza dei contributi qui raccolti, confinando a un livello ipotetico anche le letture più attente e lungimiranti. L'archeologia medievale

continua pertanto, su tutta la compagine europea, a consolidare il suo ruolo determinante nei processi analitici, incoraggiando connubi interdisciplinari governati da supporti scientifici quali la petrografia, la stratigrafia, la termografia, la mensiocronologia, la dendrocronologia e i sempre più sofisticati sistemi di rilevamento digitale, tutti strumenti non solo in grado di gettare nuova luce su opere celebri, ma di superare i limiti conosciuti, viceversa invalicabili, di architetture spesso note per frammenti semisepolte dalle trasformazioni e dagli insidiosi restauri otto-novecenteschi. Il procedere della ricerca è, pertanto, particolarmente impegnativo, oneroso e spesso dagli esiti incerti o frustranti rispetto all'impegno profuso. Tali metodi di indagine possono inoltre, ma non è il caso dei contributi qui raccolti, condurre a esiti dal punto di vista disciplinare *border-line* e alimentano comunque a fatica due delle questioni centrali dell'approccio storiografico: l'individuazione dei canali di generazione, trasmissione, e ri-elaborazione delle idee – che nei due fascicoli si concretizzano prevalentemente nella relazione tra modelli internazionali e identità locali – e, soprattutto, delle responsabilità progettuali dell'opera. È su quest'ultimo fronte che l'architettura del Duecento e del Trecento risulta particolarmente problematica, e quindi stimolante, anche per la sua adiacenza temporale con la rivoluzione culturale del Quattrocento italiano. Se infatti da un lato sembra ormai prevalere l'idea del manufatto architettonico come opera collettiva (si vedano in merito soprattutto i contributi di Carlo Tosco, Simone Caldano e Dany Sandron) – in alcuni casi sottoposta perfino alla consultazione cittadina – che fa apparire spesso superati gli affannosi tentativi di associare alle grandi opere grandi autori, dall'altro, proprio in virtù di questa visione, si complicano a dismisura le possibilità di comprensione dell'iter ideativo ed esecutivo del progetto architettonico. E ciò non solo per il numero dei personaggi riemersi dalle fonti, sincronicamente in campo o in rapida successione cronologica ma, soprattutto, tenendo conto dell'eccezionale accelerazione della ricerca strutturale ed espressiva che l'architettura visse in questo periodo, con la conseguente impennata delle specializzazioni, della differenziazione qualitativa delle competenze, e la progressiva riformulazione sociale e culturale dell'ideatore del progetto. Non vi è dubbio, inoltre, che l'architettura del Duecento e del Trecento si configurò nel suo complesso come un'impresa altamente sperimentale, alimentando la pratica delle consulte e delle *opiniones* a più voci – non di rado contrastanti – che rendono, in fase di rilettura critica, ancora più difficile l'individuazione del processo di trasformazione delle idee in forme concrete. Questo vale anche per il territorio italiano, dove, a una evidente distanza dallo sperimentalismo strutturale di ascendenza francese, fece riscontro la *varietas* (per certi aspet-

ti non riscontrabile nelle cattedrali dell'Île-de-France) di altrettanto ambiziose opere architettoniche, connesse a stratificate ma dinamiche identità regionali (per non dire comunali) che, nei processi di emulazione ad altra scala o di ponderata differenziazione, dovettero comunque condurre a un rinnovarsi costante delle incognite costruttive, che conobbe l'evento più eclatante, a livello europeo, nelle vicende della cupola di Santa Maria del Fiore.

Non si può tuttavia negare che l'idea dell'opera collettiva confligge con altri indizi, di segno opposto, che invece sembrano suggerire l'imporsi – in talune imprese architettoniche e proprio a nel corso del Duecento e del Trecento – del monopolio di singoli personaggi sull'intero processo ideativo e realizzativo, valga per tutti il caso bolognese di Antonio di Vincenzo richiamato da Carlo Tosco, e l'avvento del primato del disegno affidato a competenze intellettuali del tutto svincolate dalla pratica costruttiva, che vede cimentarsi scultori e pittori in cantieri di rilievo, basti ricordare Giotto di Bondone, Taddeo Gaddi, e Andrea Bonaiuti, approdati all'architettura senza nessuna apparente esperienza tecnico-costruttiva. Ma il delinearsi di una figura rinnovata di progettista, capace di dominare la costruzione e, al contempo, supportato da un sempre più impegnativo studio teorico, sembra scaturire anche dall'avvento, in alcuni ambiti geografici determinante, della raffinata scienza della stereotomia che, attraverso la geometria descrittiva e la matematica dei solidi, divenne veicolo elitario e insostituibile per l'arditezza costruttiva e il rinnovo delle forme. Si può essere indotti a pensare che le raggiunte competenze su questa sfera del sapere potrebbero stare alla base di quell'enigmatico appellativo «*doctor latomorum*» del celebre epitaffio funebre di Pierre de Montreuil, che il saggio di Nicolas Reveyron chiama in causa nel suo ragionamento sul rinnovarsi della figura dell'architetto.

Un panorama quindi fortemente diversificato che mostra come i due modelli interpretativi fin oggi tracciati – quello dell'opera come risultato fluido e dinamico di interazioni complesse e quello dell'opera legata a un più monolitico processo ideativo – non possano essere applicati aprioristicamente ma debbano invece essere sottoposti a una costante verifica in grado di procedere caso per caso. Il comune taglio tematico configura insomma i contributi raccolti nei due numeri della nostra rivista come un intreccio di ragionamenti e di percorsi complementari, mostrando con efficacia l'essenza del dibattito storiografico: il flusso ininterrotto di domande, concatenate da parziali risposte che, citando Italo Calvino, «trasmettono più il senso dell'approccio all'esperienza che il senso dell'esperienza raggiunta» (*Mondo scritto e mondo non scritto*, 1983).

# L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano

CARLO TOSCO

Politecnico di Torino

La bibliografia citata sarà limitata alle opere più recenti, per la bibliografia completa si rimanda alle voci dell'Enciclopedia dell'arte medievale, edita dall'Istituto Treccani di Roma (voll. I-XII, 1991-2001), ora disponibile anche on line ([www.treccani.it/enciclopedia](http://www.treccani.it/enciclopedia)). Per la redazione del saggio ringrazio in particolare Silvia Beltramo, Simone Caldano e Marco Frati.

<sup>(1)</sup> Marco Frati, "De bonis lapidibus concilis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio: strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo (Firenze, Firenze University Press, 2006); Vittorio Franchetti Pardo (a cura di), Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze-Colle di Val d'Elsa, 2006 (Roma, Viella, 2007); Ingrid Kruger, Arnolfo di Cambio als Architekt und die Stadtbaukunst von Florenz um 1300 (Worms, Wernersche Verlag, 2007); David Friedman, Julian Gardner, Margaret Haines (a cura di), Arnolfo's Moment: Acts of an International Conference, Firenze, Villa I Tatti, 2005 (Firenze, Olschki, 2009); Gabriele Fattorini, Tiziana Barbera di Gravellona, Arnolfo di Cambio, Tino di Camaino e il duomo di Firenze (München, Mehringer, 2015).

<sup>(2)</sup> Ad esempio Marvin Trachtenberg, *Building-in-time. From Giotto to Alberti and modern oblivion* (New Haven-London, Yale University Press, 2010), 268: "Such needs, in my view, were the primary factor that made Italy resistant to the European pattern of domination by French architectural modernism, the 'Gothic', beginning late in the twelfth century, from London to Prague, Stockholm to Seville, a pattern fully formed by about 1300. Italy was the great exception to this trans-European formation".

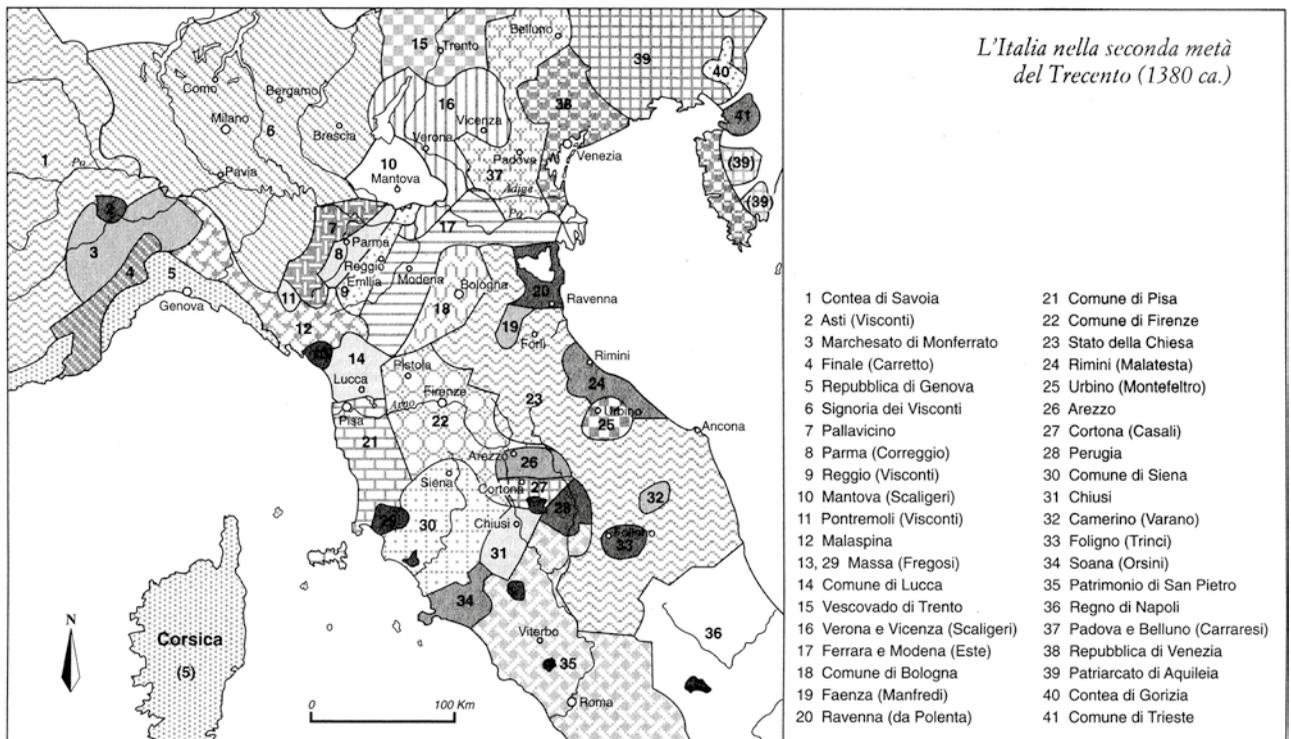
## Oltre il gotico: geografie complesse

Mentre si delinea solida l'immagine dell'architettura italiana del Quattrocento, per il secolo precedente il quadro appare molto più confuso. Certo possiamo contare su valide monografie dedicate a singoli edifici, e su lavori di sintesi per centri urbani, ma si sente la mancanza di bilanci critici, che offrano linee interpretative di un secolo tra i più vitali per l'arte del costruire nel nostro paese. Anche per le maggiori figure di architetti attivi nel contesto italiano nel Trecento non si segnalano monografie aggiornate, nonostante gli archivi conservino una vasta documentazione sulle loro opere e sulle loro carriere. L'ultimo protagonista che ha guadagnato l'attenzione della storiografia è Arnolfo di Cambio, alla svolta tra XIII e XIV secolo: dopo di lui la ricerca resta del tutto frammentaria.<sup>(1)</sup>

In questo contributo di sintesi al numero monografico della rivista dedicato al tardo medioevo in Italia, si vorrebbe tentare una riflessione sull'architettura delle maggiori città-repubblica, che mantengono la loro autonomia nella seconda metà del Trecento. L'attenzione sarà orientata verso i cinquant'anni compresi tra l'impatto della Peste Nera, che sconvolge l'intero continente europeo, provocando l'arresto di molti cantieri, e la svolta del secolo, quando si aprono come sappiamo prospettive del tutto nuove. L'intento è di superare la vecchia opposizione tra "resistenza italiana" e "gotico francese", che perdura ancora in tentativi recenti di sintesi storiografica, soprattutto di matrice anglo-americana.<sup>(2)</sup> Come vedremo non esiste un'ideale architettura "italiana" nel Trecento, ma un policentrismo di esperienze che si sviluppano in direzioni diverse.

Il quadro tradizionale che si delinea per gli anni 1348-1400 è quello di una crisi generalizzata delle società medievali. I fattori destabilizzanti sono diversi: la perdita di sicurezza nelle città e nelle campagne, lo stato di guerra endemico, la violenza delle lotte politiche, l'inasprimento climatico, il declino demografico. La peste si ripresenta regolarmente anche dopo il 1348, con ondate epidemiche che si susseguono negli anni 1362-1363, 1373-1374 e 1400, con conseguenze gravi sulla vita delle

The essay focuses on the development of architecture in the major Italian Republican cities in the second half of the XIV<sup>th</sup> Century, such as Florence, Siena, Venice, Genova, Pisa, Lucca and Bologna, which maintained their political freedom against the claims of the territorial States under a Prince (Visconti, Scaligeri, Savoia, Papal State and Angevin Kingdom of Naples). The years ranging from the Black Death to 1400 were generally regarded as a period of crisis in medieval society, due to the political instability, the violence of the plague, the economic crisis and the decadence of religious values. Recent studies attempted to overcome this view and underlined how architecture shows a remarkable development during this period. The essay discusses the role of Italian Republican cities within the framework of European architecture, in the perspective of overcoming the traditional idea of “Gothic style” that is inadequate to understand the complexity of historical and social events.



città.<sup>(3)</sup> Nonostante questi fattori di crisi collettiva, gli orientamenti più recenti della storiografia invitano a superare una visione “catastrofista” del secondo Trecento. Le ricerche tentano di rileggere con maggiore equilibrio questo periodo, a scala europea, mettendo in luce la capacità di reazione delle strutture culturali, politiche e religiose delle popolazioni.<sup>(4)</sup> È in questa direzione che si vorrebbe orientare il nostro percorso, tentando una lettura critica dei processi legati all’architettura, considerata come un indicatore materiale delle dinamiche in atto nelle società urbane. Il quadro di riferimento seguirà le strutture dei territori.

1.1 In Italia la geografia politica del Trecento è dominata dalla frammentazione. È uno scenario profondamente diverso da quello che si va configurando nel contesto europeo, dove sono in atto forze opposte di accentramento del potere, conver-

1.1 L'Italia centro-settentrionale nella seconda metà del Trecento. Da: Gian Maria Varanini, “Aristocrazie e poteri nell’Italia centro-settentrionale dalla crisi comunale alle guerre d’Italia”, in Renato Bordone (a cura di), *Le aristocrazie dai signori rurali al patriziato*, Roma-Bari, Laterza, 2004, 122

<sup>(3)</sup> William Naphy, Andrew Spicer, *La peste in Europa* (Bologna, Il Mulino, 2006).

<sup>(4)</sup> Cfr. il recente bilancio storiografico proposto da Bruce M.S. Campbell, *The great transition: climate, disease and society in the late-medieval world. The 2013 Ellen McArthur lectures* (Cambridge, Cambridge University Press, 2016).

<sup>(5)</sup> Silvia Beltramo, "The construction sites of the Mendicant Orders in North Western Italy (13th -15th centuries): civitas, masters of work and architecture", in Katja Schröck, Bruno Klein, Stefan Bürger (a cura di), *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters* (Dresden, Technische Universität Dresden, 2011), 88-103. Per i contributi più recenti sull'architettura degli ordini mendicanti: Wolfgang Schenkluhn, *Architettura degli Ordini mendicanti: lo stile architettonico dei domenicani e dei francescani in Europa* (Padova, EFR editrici francescane, 2003, ediz. orig. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000); le ricerche di Gabriella Villetti, ora raccolte nel volume *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti* (Gangemi, Roma, 2003); Corrado Bozzoni, *Centovent'anni di studi sull'architettura degli Ordini mendicanti*, in Arnolfo di Cambio e la sua epoca, 47-54; Louise Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy* (Cambridge, University Press, 2004); Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (New Haven-London, Yale University Press, 2013); Caroline Bruzelius, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City* (New Haven-London, Yale University Press, 2014).

<sup>(6)</sup> Gian Maria Varanini, "Aristocrazie e poteri nell'Italia centro-settentrionale dalla crisi comunale alle guerre d'Italia", in Renato Bordone (a cura di), *Le aristocrazie dai signori rurali al patriariato* (Roma-Bari, Laterza, 2004), 137.

genti verso stabili dominazioni regie. La pluralità di governi territoriali che si forma in Italia è invece priva di un coordinamento superiore, dal momento che né gli imperatori né i papi sono in grado di affermare poteri decisivi. La storia dell'architettura dovrebbe seguire la traccia di queste dominazioni locali, multiformi e instabili, d'estensione e articolazione molto diverse, che non coincidono con le provincie o le regioni odierne. È una storia geografica ancora da scrivere, che al momento è possibile soltanto riconoscere nelle sue linee di tendenza.

I protagonisti di questa storia, i poli maggiori di committenza, sono essenzialmente le città e le dinastie signorili. A queste forze locali s'intreccia una rete alternativa, quella degli ordini mendicanti, che segue logiche diverse, segnata da una diffusione dei modelli architettonici che supera i particolarismi imponendo una strategia coordinata di espansione delle comunità conventuali.<sup>(5)</sup> Queste tre forze si presentano come le uniche in grado di garantire la disponibilità finanziaria per progetti di grande impatto, dove l'ambizione monumentale si collega alla cura degli apparati decorativi e alla chiamata degli artisti più riconosciuti. Nello scenario urbano si apre così un gioco di emulazione e di aspirazione al primato monumentale, dove i grandi cantieri promossi dalle istituzioni comunali, dai signori che aspirano a legittimare la loro autorità, dagli ordini mendicanti in espansione, sono luoghi simbolici di affermazione d'identità diverse, spesso conflittuali.

Delle tre forze di committenza preminenti, in Italia le istituzioni cittadine assumono un ruolo senza paragoni nel contesto europeo. Mentre principi e ordini mendicanti sono attivi in tutti i regni cristiani, solo nell'Italia centro-settentrionale le città comunali restano decisive per le scelte di progetto e per il controllo delle risorse finanziarie, in virtù di una lunga storia di autonomia e di orgoglio municipale. Certo non si tratta di un fenomeno esclusivo, e anche oltre le Alpi non mancano forme di mecenatismo civico, come per le città catalane nel quadro del governo aragonese, o per quelle anseatiche, incluse nei domini imperiali ma dotate di larghe autonomie. In Italia però le opere pubbliche, e non soltanto i palazzi comunali, assumono caratteri fortemente identitari, in grado di celebrare l'autogoverno, i valori civili e l'efficacia operativa delle istituzioni. La nostra attenzione quindi sarà attratta dal fenomeno che meglio distingue l'Italia rispetto agli altri paesi europei nella seconda metà del Trecento: l'architettura delle repubbliche cittadine che si mantengono libere dall'invadenza signorile.

Nel periodo considerato sono poche le città che conservano la libertà di un governo autonomo e, alla fine secolo, si calcola che circa l'80% dei centri di tradizione comunale di Lombardia, Romagna, Emilia, Umbria, Marche e Piemonte fossero entrati nell'orbita delle dinastie signorili.<sup>(6)</sup> Conservano la loro autonomia le maggiori città portuali, come Venezia, Genova, Pisa, insieme a grandi potenze territoriali



1.2  
Piazza del Campo, Siena.  
(foto archivio autore)

come Firenze e Siena. Si configura così anche per l'architettura una storia ripartita in due grandi modelli di sviluppo: quello "repubblicano", dove le magistrature comunali restano protagoniste dei progetti più ambizioni, e quello segnato dalla committenza signorile, che darà i suoi frutti migliori nei domini dei Visconti, degli Scaligeri e dei Savoia, con episodi più circoscritti nei piccoli principati dell'area padana, come gli Estensi a Ferrara, i Carraresi a Padova e i Gonzaga a Mantova. Per queste dominazioni la storiografia più recente ha parlato di stati compositi: sedi di poteri frutto di accordi contrattuali, dove le istituzioni cittadine mantengono un controllo limitato ma effettivo, all'ombra delle tutele signorili.<sup>(7)</sup>

Occorre però guardarsi da una distinzione troppo netta tra i regimi signorili e quelli repubblicani, perché in Italia si sperimentano soluzioni intermedie molto diverse, che rendono incerti e variegati i rapporti tra i poteri. Il modello di signoria imposto dai Visconti nell'area padana, che configura lo stato come un'aggregazione di città con i loro territori, si differenzia da quelle forme miste maturate nella Toscana trecentesca, dove autorità signorili più deboli s'impongono su singoli centri urbani, con maggiore rispetto delle prerogative comunali.<sup>(8)</sup> Le forme di committenza artistica tendono così ad assumere connotati diversi: mentre per i Visconti, come per gli Scaligeri, si pone al centro l'esaltazione del signore e del suo mecenatismo, per le città toscane entra nell'orbita signorile l'iniziativa dei comuni resta preminente.

### Le repubbliche territoriali: Siena e Firenze

La città di Siena è un osservatorio privilegiato per valutare la portata della crisi di metà Trecento, anche sul piano dell'architettura. Nel dicembre del 1346 si conclude la pavimentazione a mattoni di Piazza del Campo, portando a compimento uno scenario urbano senza precedenti. Il cronista Agnolo di Tura celebra con enfasi questo risultato, che rende il centro di Siena il più bello non solo della Toscana, ma dell'Italia intera: "Lo più bel Campo, co' la bella e abundante fontana, co' belli e nobili casamenti d'intorno e buttighe, che altra piazza d'Ita-

<sup>(7)</sup> Renato Bordone, Giuseppe Sergi, *Dieci secoli di Medioevo* (Torino, Einaudi, 2009), 167.

<sup>(8)</sup> Élisabeth Crouzet-Pavan (a cura di), *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale* (Rome, École Française de Rome, 2003).

<sup>(9)</sup> Agnolo di Tura, in *Cronache senesi*, a cura di Alessandro Lisini e Fabio Iacometti, *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XV, parte VI (Bologna, Zanichelli, 1931-1939), 550. Per il compimento del Palazzo Pubblico e l'affermazione dello stile "novesco": Fabio Gabbriellini, *Siena medievale. L'architettura civile* (Siena, Protagon, 2010), 181-198; cfr. anche Duccio Balestracci, Gabriella Piccinni, *Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie* (Firenze, Edizioni Clusf, 1977); Letizia Galli, *L'aria dei Nove: il "Loggione" del Palazzo Pubblico di Siena: costruzione, interventi e restauri* (Siena, Ufficio Stampa del Comune, 2008); Paolo Cammarosano, *Siena* (Spoleto, CISAM, 2009), 143-156.

<sup>(10)</sup> Disponiamo di un bilancio recente sull'architettura del duomo, sulle tecniche e sulle fasi costruttive: Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città. Il cantiere del duomo di Siena tra XI e XIV secolo* (Firenze, All'Insegna del Giglio, 2017), dove per l'ultima fase di lavori cfr. 120-124.

<sup>(11)</sup> Per il lungo cantiere del transetto di San Domenico: Peter Anselm Riedl, Max Seidl (a cura di), *Die Kirchen von Siena* (München, Brückmann Verlag, 1992), Band 2.1.2, 494-498; sul contributo delle sepolture al progresso del cantiere e sulle informazioni offerte dagli obituari: Anna Vallaro, "Gli Ordini Mendicanti e la morte a Siena", in Silvia Colucci (a cura di), *Morire nel Medioevo: il caso di Siena*, Atti del Convegno di studi, Siena, 14-15 novembre 2002, edito in *Bullettino Senese di Storia Patria*, CX (2003), 120-136.

<sup>(12)</sup> Per la fortuna di questo modello architettonico nelle chiese mendicanti toscane: Valerio Ascani, "Architettura gotica", in Marco Collareta (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale* (Firenze, Edifir, 2013), 274. Il modello si diffonde anche in Umbria, testimoniato nella versione a tre navate nel San Domenico di Perugia, ricostruito a partire dal 1304: Alberto Maria Sartore, "La fabbrica di San Domenico da Benedetto XI a Pio II", in Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, Giulio Ser-Giacomi (a cura di), *La basilica di San Domenico di Perugia* (Perugia, Quattroemme, 2006), 73-75; nella chiesa si segnala una traccia precoce del culto di santa Caterina di provenienza senese: Veruska Picchiarelli, "Una 'sfortunata' ruota della fortuna e una precoce immagine di Santa Caterina da Siena nel convento di San Domenico a Perugia", in Lorenzo Carletti, Gabriella Garzella (a cura di), *La storia e la critica*, atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca (Ospe-daletto, Pacini, 2016), 187-198.

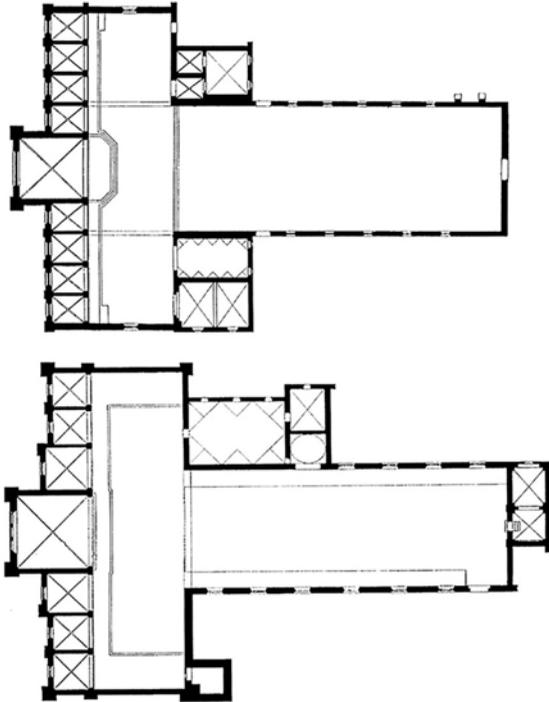


lia".<sup>(9)</sup> Il complesso del Palazzo Pubblico, con la torre del Mangia e il disegno a raggera della pavimentazione della piazza, esprimono l'orgoglio civico di Siena e la forza della committenza comunale, guidata dal governo dei Nove. Entro pochi anni però, l'arrivo della peste segnerà l'inizio della crisi di un sistema di potere e, insieme, di un sistema di committenza pubblica.

La grandiosa impresa del Duomo Nuovo, iniziata nel 1339, giunge ad una traumatica battuta d'arresto e la sua struttura domina incompleta, come un nostalgico rudere, nel cuore della città. Il maestro che aveva diretto i lavori, lo scultore Giovanni d'Agostino, muore probabilmente negli anni della peste, ma la critica più recente ha messo in luce che la pandemia fu soltanto una delle cause che provocò l'arresto del cantiere.<sup>(10)</sup> In realtà i lavori erano ripresi nel 1350-1351, sotto la direzione del capomaestro Domenico d'Agostino, proseguendo nel progetto di congiunzione con il duomo preesistente. Siena però si avviava ad un cambiamento politico radicale: nel marzo del 1355, con l'ingresso in città dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo, scoppiava la rivolta che porterà alla cacciata dei Nove e alla formazione di un nuovo regime. Il progetto del Duomo Nuovo era espressione delle ambizioni del governo dei Nove e i mutati scenari imponevano un drastico ridimensionamento. Le lesioni che si erano aperte nelle strutture murarie, fondate con troppa fretta senza un dimensionamento adeguato, saranno l'occasione per dichiarare conclusa l'impresa, imponendo la demolizione delle parti pericolanti. La severa perizia dell'aprile del 1357, firmata da maestri fiorentini, sanciva la fine di una stagione. D'altra parte la crisi

1.4

Chiesa di San Francesco (in alto) e di San Domenico (in basso), Siena, planimetrie.



1.5

San Domenico, Siena, lato absidale.  
(foto archivio autore)



economica, il rincaro dei prezzi dei materiali e i dissesti finanziari dell'Opera non consentivano la prosecuzione dei lavori: una catena di concause sta quindi all'origine dell'interruzione del cantiere più ambizioso dell'Italia del Trecento, segno dei tempi di una crisi più ampia che colpiva i sogni monumentali coltivati dalle città ancora indipendenti.

Dopo la metà del secolo l'iniziativa a Siena passa agli ordini mendicanti. Il cantiere per il rinnovamento di San Francesco, aperto già nel 1326, viene lentamente completato nella seconda metà del secolo, mentre quello di San Domenico riprende a partire dal 1361: le due fabbriche proseguono in parallelo, tra fasi di attività e rallentamenti, beneficiando delle sovvenzioni concesse dalle maggiori famiglie cittadine per la costruzione delle cappelle.<sup>(11)</sup> Queste chiese mendicanti condividono una soluzione tipologica analoga con pianta a navata unica a croce commissa, copertura lignea e transetto dotato di cappelle sui bracci a terminazione piatta, riprendendo un modello semplificato di matrice cistercense.<sup>(12)</sup> Non si tratta però di un riferimento astratto, ma di un legame puntuale con il territorio senese e con la fabbrica dell'abbazia di San Galgano.

1.4

Come si sa il cantiere del monastero cistercense aveva assunto un ruolo chiave per il rinnovamento della cattedrale duecentesca, un secolo prima, e ora si riattivavano legami antichi, radicati nella tradizione locale delle maestranze. È nell'imponente alzata del transetto di San Domenico che riconosciamo la forza di questi legami, con i contrafforti salienti e il sistema di finestre che riprende la scansione di San Galgano, trasposta dalla pietra al laterizio. Il corpo monu-

1.5

1.6



1.6

Abbazia cistercense di San Galgano, Chiusdino (Siena),  
parete perimetrale del lato sud.  
(foto archivio autore)

<sup>(13)</sup> André Vauchez, *Caterina da Siena. Una mistica trasgressiva* (Roma-Bari, Laterza, 2018), in particolare per i rapporti difficili tra Caterina e il comune di Siena: 38-39.

<sup>(14)</sup> Lorenzo Tanzini, *1345. La bancarotta di Firenze. Una storia di banchieri, fallimenti e finanza* (Roma, Salerno Editrice, 2018).

<sup>(15)</sup> Roberto Salvini, "Il Cappellone degli Spagnoli", in Umberto Baldini (a cura di), *Santa Maria Novella, la basilica, il convento, i chiostri monumentali* (Firenze, Nardini Editore, 1981), 89-96; Elizabeth B. Smith, "Santa Maria Novella e lo sviluppo del sistema gotico fiorentino", in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca*, 289-298; Fulvio Cervini, "Non racchiude l'indefinito gotico". *L'orizzonte internazionale di una novella architettura*, in Andrea De Marchi (a cura di), *Santa Maria Novella. La basilica e il convento, I, Dalla fondazione al tardogotico* (Firenze, Mandragora, 2015), 78. La sala capitolare venne realizzata con il contributo del lascito testamentario del 1355 del mercante fiorentino Buonamico Guidalotti, sepolto al centro dell'aula. Per un quadro dell'architettura fiorentina del periodo: Daniela Mignani, "I cantieri e la città", in Giovanna Damiani (a cura di), *Le arti a Firenze tra gotico e rinascimento*, catalogo della Mostra, Aosta, 27 giugno-1° novembre 2009 (Firenze, Giunti, 2009), 27-38.

<sup>(16)</sup> John Ruskin, *Mornings in Florence* (London, George Allen, 1901), 94.

<sup>(17)</sup> Per le fasi costruttive del palazzo cfr. nel numero precedente della rivista il saggio di Marco Frati, "Progetto e percezione del palazzo pubblico nel tardo medioevo: il caso del Bargello a Firenze", *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 3 (2018) 64-83.

mentale, elevato sul colle di Camporegio, domina la città, come una sfida alle ambizioni interrotte del Duomo Nuovo e del governo comunale.

I domenicani di Siena erano la comunità di supporto di Caterina, una santa "trasgressiva", secondo le parole di André Vauchez.<sup>(13)</sup> Grazie al suo carisma e alla sua determinazione Caterina aveva assunto un ruolo chiave, di portata europea, nella politica religiosa all'epoca dello scisma d'Occidente. I rapporti con il comune di Siena erano stati tesi, e spesso le autorità comunali erano entrate in conflitto con Caterina per le sue critiche aspre alla condotta morale dei governanti. Alla fine però, dopo la morte a Roma nel 1380, la reliquia della sua testa verrà recuperata dalla sepoltura di Santa Maria sopra Minerva e deposta trionfalmente in San Domenico nel 1385, mentre proseguivano i lavori nelle strutture del transetto. Il caso di Siena è dunque del tutto particolare, per la congiuntura di fatti politici e religiosi che s'intrecciano nel contesto urbano. Nel resto della Toscana l'architettura mendicante si limita a consolidare i risultati raggiunti nei decenni precedenti.

Del tutto diversa si configura la situazione di Firenze. Nella seconda metà del Trecento la metropoli toscana resta l'osservatorio più significativo per valutare i legami strettissimi tra architettura, orgoglio civico e istituzioni comunali. La metà del secolo è un passaggio difficile per la città, non solo per l'impatto della Peste Nera ma anche per la bancarotta subita dal comune nel 1345, che aveva trascinato nel fallimento molte famiglie della ricca borghesia.<sup>(14)</sup> I cantieri aperti subiscono gravi rallentamenti, mentre scarseggiano risorse finanziarie per proseguire i progetti. Passata la minaccia della peste riprendono i lavori nelle grandi fabbriche degli ordini mendicanti e in Santa Maria Novella viene completata la monumentale sala del capitolo (divenuta nel Cinquecento il Cappellone degli Spagnoli), da attribuire con ogni probabilità a frate Jacopo Talenti.<sup>(15)</sup>

In Santa Maria Novella si era ritrovata la compagnia di giovani del *Decameron*, prima di lasciare Firenze per fuggire la peste, e da questo convento riprende simbolicamente il rilancio dell'architettura cittadina. La sala capitolare è un'opera d'ambizione, che aveva suscitato l'entusiasmo di Ruskin nella *Mattinate fiorentine*, non soltanto per il ciclo di affreschi ma per l'impatto della struttura: "One of the grandest places you ever entered, roofed without a central pillar".<sup>(16)</sup> In effetti la grande volta a crociera, con lo slancio della chiave rialzata domina lo spazio interno. La soluzione strutturale riprende con evidenza la copertura aggiunta da Neri di Fioravante nel salone del Bargello, con l'analoga soluzione dei sostegni angolari a semipilastrini ottagonali, e prosegue la ricerca strutturale delle maestranze fiorentine sulle volte gettate su ampie



1.7

Cappellone degli Spagnoli, Firenze, interno.

Da: Umberto Baldini (a cura di), *Santa Maria Novella, la basilica, il convento, i chiostri monumentali*, Firenze, Nardini Editore, 1981, 88

luci.<sup>(17)</sup> Nel capitolo di Santa Maria Novella però i pilastri appaiono ribassati rispetto al Bargello, avvicinando a terra il dominio percettivo della crociera. Nell'imponente ciclo di affreschi<sup>(18)</sup> affidato ad Andrea Bonaiuti nel 1366 sono celebrate in immagini la chiesa trionfante, la storia dei domenicani e la rinascita di Firenze, proposta come una Gerusalemme celeste affollata di santi ai piedi della *Maiestas Domini*. La città è rappresentata dalla veduta del duomo: una promessa di compimento per un cantiere difficile, che all'epoca cercava ancora la sua strada.

Sulle complesse vicissitudini della maggiore impresa architettonica cittadina, e sulla figura di Francesco Talenti, sono in corso ricerche che dovrebbero riprendere l'esame delle fonti e stabilire, con maggiore equilibrio, il ruolo un tempo attribuito ad Arnolfo di Cambio.<sup>(19)</sup> Appare ormai chiaro che si debba rinunciare per questi cantieri trecenteschi ad attribuzioni univoche e riconoscere il frutto collettivo delle opere, dove i maestri lavorano in squadra e intervengono a ripensare il progetto per singoli settori, passati al vaglio

<sup>(18)</sup> Gaia Ravalli, "L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura in Santa Maria Novella", in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 220-221, ed Ead., "Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella", in Anna Bisceglia (a cura di), *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri* (Firenze, Mandragora, 2016), 145-172; cfr. anche Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (New Haven-London, Yale University Press, 2013), 186-198.

<sup>(19)</sup> Si rimanda al progetto di ricerca attualmente in corso di Simone Caldano, presentato in questo numero della rivista: *L'attività di Francesco Talenti alla cattedrale di Firenze e in altri cantieri centro-italiani: primi risultati di ricerca*, con la bibliografia relativa.

<sup>(20)</sup> Cesare Guasti (a cura di), *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile* (Firenze, Tipografia di M. Ricci, 1887), doc. 70, 103 (3 agosto 1357).

<sup>(21)</sup> Gert Kreytenberg, "Alberto Arnaldi e i rilievi della Loggia del Bigallo a Firenze", *Prospettiva*, XI (1977), 27-33; cfr. anche John White, *Art and Architecture in Italy (1250-1400)* (New Haven-London, Yale University Press, 1993), 503-504, e Luciano Bellosi, "L'architettura tardogotica in Toscana", in Costanza Caraffa, Maria Cristina Loi (a cura di), *L'architettura del tardo-gotico in Europa*, Atti del seminario Internazionale, Politecnico di Milano, 21-23 febbraio 1994 (Milano, Guerini, 1995), 47-53.

<sup>(22)</sup> Francesco Gurrieri (a cura di), *Il campanile di Giotto*, Atti del ciclo di conferenze, Firenze 2015 (Firenze, Mandragora, 2017); si attende la pubblicazione degli atti del convegno *Il campanile di Giotto: studi e ricerche per la conservazione*, tenutosi a Firenze il 15-16 novembre 2018, organizzato dall'Opera di Santa Maria del Fiore. Per gli interventi in Palazzo Vecchio nella seconda metà del Trecento: Marco Frati, "Palazzo Vecchio e l'area della Sala Grande nel XIV secolo: alcune precisazioni", in *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e i dipinti di Leonardo. La configurazione architettonica e l'apparato decorativo dalla fine del Quattrocento a oggi*, atti del convegno fiorentino del 14-17 dicembre 2016, a cura di Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti, Cecilia Frosinini e Alessandro Nova, in corso di stampa.

<sup>(23)</sup> Diane Finiello Zervas, "Orsanmichele dalle origini al Settecento", in Ead. (a cura di), *Orsanmichele a Firenze* (Modena, Panini Editore, 1996), I, 50, dove il progetto architettonico è attribuito ipoteticamente ad Andrea Pisano. Un altro importante cantiere che nel secondo Trecento riceve sovvenzioni dal comune fiorentino è quello di ricostruzione della chiesa vallombrosana di Santa Trinita: Gabriele Morolli, "L'architettura: gotico e umanesimo", in Giuseppe Marchini, Emma Micheletti (a cura di), *La chiesa di Santa Trinita* (Firenze, Cassa di Risparmio, 1987), 23-48. Sulla cronologia delle fasi costruttive permangono ancora diverse perplessità, ma certamente la chiesa ebbe un ruolo importante nell'elaborazione del modello architettonico della basilica voltata a tre navate con cappelle laterali.

delle istituzioni e dei cittadini. L'emblema di questa gestione "partecipata" del cantiere lo troviamo nella disposizione dell'Opera del 1357 di allestire un modello del pilastro di Francesco Talenti, con l'obbligo di ascoltare per otto giorni i pareri di tutti i fiorentini che volevano esprimere il loro giudizio sul progetto.<sup>(20)</sup> In realtà i maggiori cantieri di questi anni funzionano come dei vasi comunicanti. I capimaestri, gli operai e gli scultori circolano tra gli edifici in base alle esigenze del momento, in una dimensione veramente collettiva delle opere.

A Firenze un vettore forte dell'identità civica sono le confraternite laiche. La città vantava una tradizione antica di associazioni religiose impegnate in opere caritative: tra le più attive figuravano quella di Santa Maria della Misericordia, poi detta del Bigallo, nata alla metà del Duecento, che gestiva una rete di ospedali nel contado, e quella di Orsanmichele, installata presso la loggia del mercato comunale del grano. Entrambe le confraternite divengono protagoniste sulla scena urbana per la ricostruzione delle proprie sedi dopo la metà del Trecento.

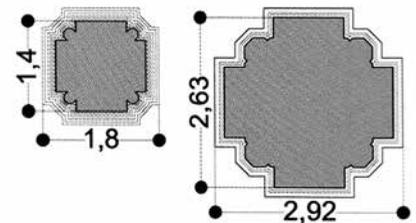
La loggia dell'oratorio del Bigallo venne realizzata negli anni 1352-1358 e per la sua decorazione è documentato l'intervento di Alberto Arnaldi, uno scultore d'origine comasca che più tardi si trasferirà in Lombardia, al servizio di Galeazzo II Visconti, stando alla notizia fornita dalla novella 136 di Franco Sacchetti.<sup>(21)</sup> La loggia del Bigallo presenta elementi di forte innovazione: sorretta da due arcate a tutto sesto, rafforzate da catene in ferro, relega il sistema archiacuto al profilo interno della volta, esibendo in modo plateale, nell'affaccio sulla piazza, il nitido semicerchio degli archivolti. Un prezioso trattamento scultoreo modella interamente le superfici, con geometriche riquadri a rilievo sui pilastri, rosoni traforati sullo zoccolo e semicolonne tortili aderenti all'intradosso degli archi, esprimendo una nuova esuberanza di valori plastici che conquistano l'architettura. Non sappiamo se l'Arnaldi sia stato anche l'architetto della loggia, ma è sicuro che le scelte strutturali sono progettate in rapporto alla scenografia scultorea.

Mentre proseguono i lavori in Palazzo Vecchio, nella cattedrale e nel campanile,<sup>(22)</sup> l'altra grande impresa cittadina promossa da una confraternita è la chiesa-granaio di Orsanmichele. La costruzione della loggia per la conservazione del grano, destinato al rifornimento alimentare dei cittadini, era stata decretata dal Comune nel 1336, in sostituzione di un edificio precedente, con un progetto che prevedeva un "magnifico e gran palagio", dotato di un porticato al piano terra con archi a tutto sesto e di due piani voltati superiori, adibiti a deposito delle granaglie.<sup>(23)</sup> La forma innovativa dei pilastri



1.8  
Loggia dell'oratorio del Bigallo, Firenze.  
(foto archivio autore)

1.9  
Orsanmichele (a sinistra) e duomo di Santa Reparata (a  
destra), Firenze, sezione dei pilastri.  
Da: Maria Teresa Bartoli, Stefano Bertocci (a cura di), *Città e  
architettura: le matrici di Arnolfo*, Firenze, Edifir, 2004, 62



1.9 interni, a profilo cruciforme con riseghe angolari di sezione pentagonale, avrà un notevole successo nell'architettura cittadina.

Poco dopo la fondazione, la struttura pubblica si era arricchita di valori religiosi per la presenza della Compagnia di Orsanmichele, una confraternita laica di laudesi che venerava un'immagine della Vergine affrescata su uno dei pilastri. Anche le corporazioni di mestiere assumevano un ruolo importante e nel 1339 ottennero il consenso della Signoria per decorare i pilastri della loggia con immagini dei santi protettori della Parte guelfa e delle dodici Arti maggiori. Orsanmichele era divenuto così il monumento-simbolo delle associazioni professionali, della pubblica assistenza e della pietà mariana. Questi legami si fanno ancora più stretti nel periodo che ci interessa. Nel 1358-1359 era stato completato all'interno di Orsanmichele il fastoso tabernacolo dell'Orcagna<sup>(24)</sup> e a partire da quel periodo la confraternita si era di fatto impadronita del monumento, con l'intento di trasformarlo nel suo oratorio di rappresentanza, avviando il dispendioso progetto di tamponare con

<sup>(24)</sup> Francesca Nannelli (a cura di), *Il tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele* (Livorno, Sillabe, 2006).

1.10

Orsanmichele, Firenze, lato sud, trifora di Simone Talenti.  
Da: Diane Finiello Zervas (a cura di), *Orsanmichele a Firenze*,  
Modena, Panini Editore, 1996, 63



finestre gli archi della loggia al piano terra per assicurare la celebrazione delle funzioni. La confraternita infatti disponeva di rendite finanziarie e d'ingenti capitali, che consentivano il suo intervento non solo in Orsanmichele, ma anche nei maggiori cantieri cittadini.

Nel 1358 la Compagnia di San Michele aveva contribuito ai lavori per la facciata della cattedrale e nel 1365 prestava all'Opera del Duomo 1000 fiorini per realizzare le coperture della navata maggiore. È impressionante osservare che per la costruzione delle finestre a traforo della loggia di Orsanmichele la Compagnia avesse stanziato 490 fiorini per ognuna: una cifra che consente di confrontare il costo preminente delle opere scultoree rispetto a quelle di architettura.<sup>(25)</sup> Anche in Orsanmichele era assicurata la partecipazione dei cittadini: nell'aprile del 1367 vennero riunite nella chiesa le personalità politiche e culturali della città, tra cui Giovanni Boccaccio, per decidere circa l'andamento dei lavori e consigliare di allontanare definitivamente il mercato del grano da quello che ormai veniva percepito come un santuario delle corporazioni cittadine.

1.10

<sup>(25)</sup> Diane Finiello Zervas, "Orsanmichele dalle origini al Settecento", 130-131; cfr. anche Carl Brandon Strehlke (a cura di), *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, Proceedings of the symposium organized in Washington, October 7, 2005, and in Florence, October 12-13, 2006 (Washington DC, National Gallery of Art, 2012), e Diane Finiello Zervas, "New documents for the Oratory of Orsanmichele in Florence, 1365-1400", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 78/2 (2015), 292-313.

1.11

Loggia dei Priori (oggi loggia dei Lanzi), Firenze.  
(foto archivio autore)



Durante il governo popolare instaurato con il tumulto dei Ciompi nel luglio del 1378 e durato fino al 1382, Orsanmichele confermò il suo ruolo di centro simbolico delle Arti nel contesto della politica cittadina. I lavori nell'oratorio conobbero un'intensa accelerazione, con il tamponamento di due arcate, la realizzazione di un prezioso pavimento policromo a motivi ottici e l'assegnazione alle Arti minori di pilastri all'interno dell'oratorio. Le finestre a traforo per il tamponamento furono commissionate a Simone di Francesco Talenti, documentato dal 1380 come capomaestro dell'oratorio mentre, nello stesso periodo, dirigeva anche il cantiere del duomo. Le trifore realizzate da Simone sono tra i primi esempi a Firenze di un'apertura verso le forme del gotico *flamboyant*, segnate da un prezioso intreccio di archi leggeri, sorretti da pilastri slanciati e sottili, aggiornati alle più innovative sperimentazioni del ricamo scultoreo d'Oltralpe.

1.11

Negli stessi anni si apre l'impresa della loggia dei Priori, che vede ancora Simone Talenti tra i suoi protagonisti. La realizzazione di un nuovo spazio di rappresentanza delle pubbliche magistrature assorbe le migliori maestranze cittadine, con precedenza anche sui cantieri del duomo e di Orsanmichele. Il 14 gennaio del 1374 i priori delle arti e il gonfaloniere di giustizia Filippo Bastari deliberano la costruzione una "honorabilem logiam in platea seu iuxta plateam palatii dominorum priorum artium".<sup>(26)</sup> Il cronista coevo Marchionne di Coppo Stefani racconta che la decisione venne presa quando, pochi giorni prima, per la pioggia battente non era stato possibile svolgere sulla piazza la cerimonia di consegna dello stendardo al nuovo gonfaloniere, e la solennità era avvenuta nella piccola chiesa vicina di San Pier di

<sup>(26)</sup> Il cantiere della loggia risulta ben documentato dalle fonti archivistiche, raccolte da Carl Frey, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz* (Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz, 1885); una prima intenzione di edificare una loggia del comune è già testimoniata nel 1356, ma il progetto non aveva trovato applicazione immediata; cfr. anche Francesco Vossilla, "La piazza, l'Arenario, la Loggia della Signoria", in Carlo Francini (a cura di), *Palazzo Vecchio, officina di opere e di ingegni* (Cinisello Balsamo, Silvana, 2006), 36-47, che propone un confronto con le logge duecentesche del Campidoglio a Roma; per una lettura del sistema metrico del progetto: Giampiero Mele, "La Loggia della Signoria", in Maria Teresa Bartoli, Stefano Bertocci (a cura di), *Città e architettura: le matrici di Arnolfo* (Firenze, Edifir, 2004), 55-63.

Scheraggio (nel sito oggi occupato dagli Uffizi).<sup>(27)</sup> Queste ragioni contingenti non sembrano proporzionate per spiegare l'avvio di un'impresa così grandiosa, che costerà alle casse pubbliche l'esorbitante cifra di 20.000 fiorini d'oro. Le ragioni furono in realtà politiche: la loggia rappresentava l'apertura del blocco serrato di Palazzo Vecchio, la scelta di fornire ai cittadini uno spazio pubblico accessibile a tutti, di rendere più condivise e trasparenti le cerimonie del governo.

Queste scelte politiche nascono nel clima di ascesa del governo popolare che porterà, di lì a poco, alla rivolta dei Ciompi. Nel 1372 era stata creata una nuova balia con l'intenzione di contenere il potere delle famiglie maggiori, dando inizio ad una ripresa del governo repubblicano delle arti.<sup>(28)</sup> La fase di coronamento dei lavori della loggia si svolgerà durante il regime nato dalla rivoluzione dei Ciompi, e dovranno essere meglio indagate le figure politiche coinvolte, come il gonfaloniere di giustizia Filippo Bastari. I lavori vennero affidati all'Opera del duomo di Santa Reparata e il progetto è frutto di un impegno collettivo, che prevede inizialmente la collaborazione di tre maestri, Benci di Cione, Simone Talenti e Taddeo Ristori, che nell'anno 1376 erano *capudmagistri* dell'Opera.

La documentazione d'archivio consente di seguire passo per passo i lavori:<sup>(29)</sup> dalle demolizioni delle fabbriche che occupavano l'area, all'approvazione del disegno dei pilastri, alla fornitura delle catene in ferro, all'approvazione del modello dei capitelli di Simone Talenti. Le demolizioni e le rettificazioni interessarono l'area a nord e a ovest di Palazzo Vecchio, con l'intento di creare uno spazio aperto per le assemblee dei cittadini, riconfigurando così un intero settore della città. Dopo una stasi delle attività per finanziare la dispendiosa guerra degli Otto Santi contro il papato, i lavori riprenderanno con ritmo crescente dal 1378, per impulso del regime popolare. Nel settembre del 1380 venivano armate le volte e in gennaio dell'anno seguente si deliberava l'appalto dell'ordito ligneo del tetto, con il manto di copertura in tegole ed embrici. In quello stesso anno, in pieno governo popolare, l'ingresso principale del Palazzo dei Priori venne spostato verso la loggia, sul lato ovest, completando così il coordinamento prospettico tra gli spazi del potere pubblico. Le attività proseguiranno poi per completare gli apparati decorativi, e nel 1386 Agnolo Gaddi fornirà i modelli grafici per decorare le parti alte della loggia, scolpiti dai maestri Giovanni d'Ambrogio e Iacopo di Piero Guidi.

La loggia dei Priori è quindi un'opera collettiva, che riprende in una nuova sintesi elementi diversi elaborati nell'ambiente fiorentino: la struttura dei pilastri e dei capitelli deriva da Orsanmichele e dal duomo, mentre la scelta plateale dell'arco a tutto sesto, rafforzato da catene in ferro che escludono l'impiego di contrafforti, era già stata sperimentata a scala minore nella loggia del Bigallo e in Orsanmichele. Le volte a crociera di grande luce, a chiave nettamente rialzata, conferiscono allo

<sup>(27)</sup> *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani*, a cura di Niccolò Rodolico (Città di Castello, Lapi, 1903), *Rerum Italicarum Scriptores*<sup>2</sup>, XXXI, rubr. 741, 288; cfr. Amedeo De Vincenzi, "Scrittura storica e politica cittadina: la *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani*", *Rivista storica italiana*, 108 (1996), 230-297. L'inizio dei lavori per la loggia nel gennaio del 1374 è ricordato anche nel *Diario d'anonimo fiorentino dall'anno 1358 all'anno 1389*, a cura di Alessandro Gherardi, in *Documenti di storia italiana*, VI, *Cronache dei secoli XIII e XIV* (Firenze, Cellini, 1876), 303.

<sup>(28)</sup> Gene A. Brucker, *Florentine Politics and Society, 1343-1378* (Princeton, Princeton University Press, 1962), 254.

<sup>(29)</sup> Frey, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, 261-310.



spazio un'ariosa apertura monumentale. La realizzazione della loggia rappresenta il coronamento dell'architettura repubblicana fiorentina, riconosciuto dalle generazioni successive, da Vasari fino a Camillo Boito. Nel Cinquecento Scipione Ammirato, nelle *Istorie Fiorentine*, non nasconde la sua ammirazione per la "nobil loggia, che hoggi vediamo, per superbia e per magnificenza, benché di barbara architettura, non dissimile molto dalle Romane opere".<sup>(30)</sup>

1.12

Palazzo Ducale, Venezia, prospetto sulla laguna.  
(foto archivio autore)

### Le repubbliche del mare: Venezia, Genova e Pisa

Accanto ai centri comunali di Siena e di Firenze, conservano l'autonomia altre città dell'Italia settentrionale, grazie all'efficienza delle istituzioni pubbliche e alla forza delle oligarchie di governo. Si tratta delle repubbliche di Venezia, di Genova e di Pisa, che proiettano la loro egemonia sul mare, con una rete d'insediamenti coloniali lungo le rotte del Mediterraneo, sfruttando la disgregazione dell'impero bizantino. Queste città si presentano in uno stato permanente di guerra tra loro, e mentre Pisa perde progressivamente la sua capacità d'azione, Venezia e Genova si dissanguano in uno scontro secolare, che alla fine del Trecento si risolve in una situazione di stallo. Nelle tre repubbliche del mare l'architettura civica presenta caratteri del tutto diversi.

A Venezia la committenza delle istituzioni comunali conosce un grande slancio verso la metà del secolo, per poi entrare in una fase di declino. La ricostruzione del Palazzo Ducale,<sup>(31)</sup> avviata nel 1340-1344, procede velocemente sul fronte sud, rivolto verso il porto: il prospetto in pietra d'Istria doveva essere terminato quando, nel 1348, si lavorava alla copertura della grande sala superiore, destinata ad ospitare le riunioni del Maggior Consiglio.

1.12

La nuova facciata si presenta come un'opera scenografica, pensata nel paesaggio della laguna. Il prospetto allinea una perfetta sequenza di arcate, sormontate dalla loggia a colonne raddoppiate, che sostengono la tessitura a traforo degli archi trilobi inflessi, con oculo quadrilobo in asse. Nel livello supe-

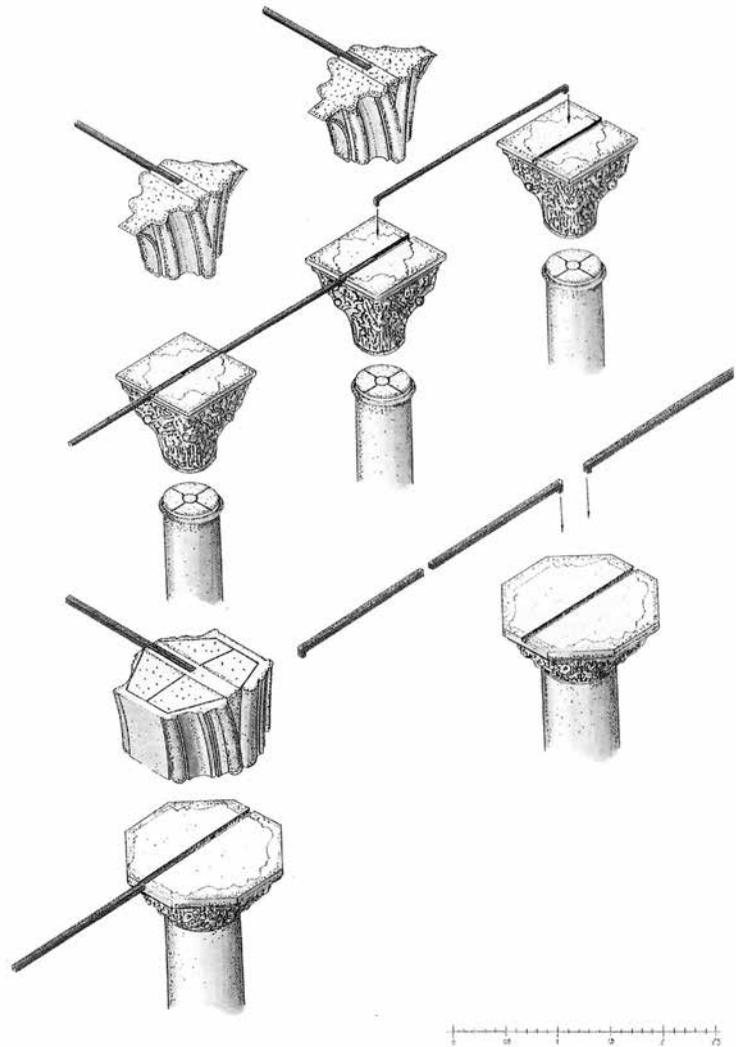
<sup>(30)</sup> *Istorie Fiorentine di Scipione Ammirato* (Firenze, Stamperia d'Amador Maffi, 1647), parte prima, tomo II, lib. XIII, ad annum 1374, 689e.

<sup>(31)</sup> Manfred Schuller, "Il Palazzo Ducale di Venezia. Le facciate medievali", in Francesco Valcanover, Wolfgang Wolters (a cura di), *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000), 351-427; Id., "Le facciate medievali: storia, costruzione, effetti cromatici", in Giandomenico Romanelli (a cura di), *Palazzo Ducale. Storia e restauri* (Verona, Banco popolare di Verona e Novara, 2004), 233-246; Andrea Lerner, *Der gotische Dogenpalast in Venedig: Baugeschichte und Skulpturenprogramm des Palatium Communis Venetiarum* (München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005); Juergen Schulz, "I Palatia communia nel Veneto", in Id. (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Gotico* (Venezia, Marsilio, 2010), 32-42.

1.13

Palazzo Ducale, Venezia, assetto strutturale dei tiranti  
metallici trecenteschi.

Da: Manfred Schuller, "Il Palazzo Ducale di Venezia. Le  
facciate medievali", in Francesco Valcanover, Wolfgang  
Wolters (a cura di), *L'architettura gotica veneziana*, Atti del  
Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre  
1996, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,  
2000, 375



riore s'innalza la parete della Sala del Maggior Consiglio, priva di modanature verticali, a quanto sembra decorata fin dal principio dal rivestimento bicromo a losanghe scalari in pietra bianca d'Istria e rossa veronese. Anche le finestre che davano luce alla Sala riprendevano il motivo ornamentale a traforo, conservato soltanto nelle tre superstiti al grande incendio nel 1577.

Il sistema della loggia e del portico non segue i principi strutturali del gotico e si regge per una trama ortogonale di tiranti metallici longitudinali e trasversali, sostituiti nei restauri ottocenteschi diretti dal Forcellini sulla traccia dei ferri battuti originali, a sezione quadrata.<sup>(32)</sup> La composizione di questo prospetto era senza precedenti e, se nel disegno dei trafori la loggia riprendeva l'esempio delle finestre di San Marco di primo Trecento, il risultato diveniva un vero

<sup>(32)</sup> Dopo un lungo dibattito critico, l'esame ravvicinato della muratura ha stabilito che le incrostazioni sono immosate nella parete di mattoni: Schulz, "I *Palatia communia* nel Veneto", 39; per i tiranti metallici e gli interventi di restauro: Schuller, "Il Palazzo Ducale di Venezia", 374-375.

manifesto d'identità per l'architettura della repubblica. A quell'epoca soltanto Venezia poteva vantare, sullo specchio della laguna, un fronte continuo, così controllato e uniforme, di successione di arcate a traforo realizzate con perfetta padronanza di tecniche d'intaglio.

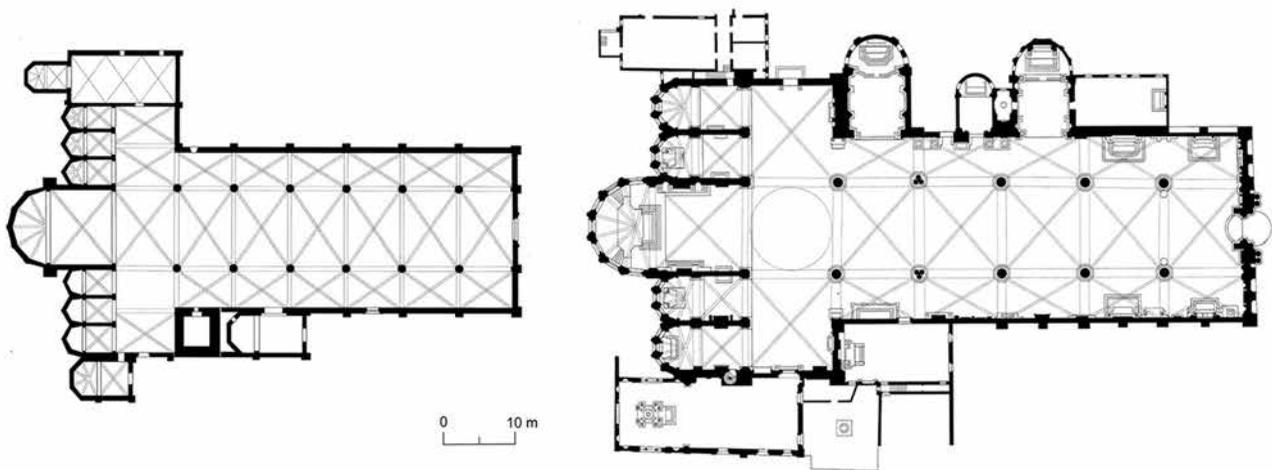
Come a Siena, anche a Venezia l'arrivo della peste nella primavera del 1348 provoca l'arresto dei lavori e molti cantieri restano paralizzati. Al termine dell'ondata epidemica, nel 1350 si ha notizia di una ripresa delle attività negli apparati decorativi della Sala del Maggior Consiglio, ma in quell'anno inizia la terza guerra contro Genova e il completamento del Palazzo Ducale procede con difficoltà, a fasi alterne. Anche nell'ala occidentale del palazzo, rivolta verso la Piazzetta, dove si trovavano i tribunali della repubblica, era in corso la costruzione del nuovo portico, ma i lavori restarono interrotti e verranno ripresi tardivamente, nel secolo successivo, con tenace fedeltà al modello trecentesco.

In questo periodo Venezia entra in una fase di crisi nelle istituzioni politiche, per i conflitti tra le maggiori famiglie e per lo scontro con le potenze rivali, che sottrae necessariamente risorse alle opere pubbliche. Le lotte tra le fazioni giungono a coinvolgere i maestri impegnati nei lavori del Palazzo Ducale: nel 1355 viene condannato a morte il doge Marino Faliero e con lui è arrestato anche Filippo Calendario, uno dei maestri tagliapietra attivi nel cantiere, impiccato alle colonne del Palazzo.<sup>(33)</sup> La situazione diviene ancora più grave durante la quarta guerra contro Genova, quando Venezia perde il controllo della Dalmazia e una larga coalizione accerchia da terra e da mare la città. Nel 1379 le flotte genovesi penetrano in laguna e occupano Chioggia: quando i veneziani chiedono la pace, l'ammiraglio Pietro Doria risponde che non avrebbe trattato finché non avesse messo la briglia ai cavalli di San Marco.

Il momento più difficile per la storia della repubblica si risolverà con la riscossa militare guidata da Carlo Zeno e con l'azione diplomatica (pace di Torino nel 1381), ma sia Venezia che Genova uscivano spossate dallo scontro, senza che nessuna delle repubbliche riuscisse a prevalere. Le finanze della Serenissima erano in crisi e si dovrà attendere l'anno 1400 per la ripresa dei lavori al Palazzo Ducale, con l'affidamento ai fratelli Pierpaolo e Jacobello Dalle Masegne dell'incarico di decorare la facciata sud con un balcone a tabernacolo, rivolto verso il molo. Dal 1384 era iniziata la nuova campagna decorativa della chiesa di stato di San Marco, che coinvolgerà gli apparati scultorei, aprendo contatti con i maestri di provenienza fiorentina come Nicolò Lamberti e Nanni di Bartolo.<sup>(34)</sup> La seconda metà del Trecento è quindi un periodo difficile, di rallentamenti e di stasi, per l'architettura pubblica di Venezia e, anche in laguna, sono gli ordini mendicanti a gestire i progetti più significativi.

<sup>(33)</sup> Lionello Puppi, "Calendario, Filippo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII (Roma, 1973), 658-660, e Id., "Geografia di un crinale. Filippo Calendario tra storia e leggenda", in *L'architettura gotica veneziana*, 99-103.

<sup>(34)</sup> Giovanna Valenzano, "Le sculture del coronamento della facciata settentrionale: artisti veneziani e fiorentini all'opera", in *Il coronamento gotico. Arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia* (Venezia, Procuratoria di San Marco, 2009), 40-48.



1.14  
Chiese di Santa Maria Gloriosa dei Frari (a sinistra) e dei  
Santi Giovanni e Paolo (a destra), Venezia, planimetrie.  
(elaborazione grafica dell'autore)

Le due chiese dei Minori e dei Predicatori, Santa Maria Gloriosa dei Frari e Santi Giovanni e Paolo, segnano in effetti una svolta nel Trecento veneziano. Nonostante l'apparente uniformità, le due fabbriche presentano stratigrafie complesse e sono il frutto di cantieri di lunghezza secolare. È importante però mettere in luce, nell'intento che guida la nostra indagine, il ruolo forte della committenza assunto dalla repubblica per i conventi mendicanti cittadini, soprattutto nella fase iniziale. I due ambiziosi cantieri sono aperti nel quarto decennio del Trecento, sfruttando i finanziamenti concessi dalla Signoria. Entrambe le chiese sono il frutto della ricostruzione delle precedenti fabbriche duecentesche, e sviluppano il modello elaborato in terraferma nel San Nicolò di Treviso, la sede del convento domenicano fondata da papa Benedetto XI nel 1303.<sup>(35)</sup> Lo schema costruttivo a croce commissa utilizza un modello già diffuso, come abbiamo visto, in Italia centrale, e prevede una basilica a tre navate spartite da piloni cilindrici, collegati da catene lignee, con transetto dotato di cappelle sui bracci. In tale quadro condiviso però le due fabbriche veneziane elaborano soluzioni formali e strutturali del tutto autonome.

La ricostruzione della chiesa francescana di Santa Maria dei Frari<sup>(36)</sup> è avviata il 13 luglio del 1330 con una concessione del terreno da parte del doge Francesco Dandolo, seguita dai contributi "in auxilio operis ecclesiae" erogati dalla Signoria fino al 1336. I lavori riguardano la realizzazione del nuovo monumentale transetto con cappelle aperte sui bracci, a partire dal settore destro, dove nel 1336 e nel 1337 sono attestate le prime sepolture. Dopo questo periodo la documentazione si arresta, fino al 1361, quando i cittadini milanesi ottengono dal Concilio dei Dieci il patronato dell'ultima cappella del braccio meridionale del transetto e viene iniziata la costruzione del campanile (inserito tra il braccio sud e la navata) dal maestro Jacopo Celega, poi concluso dal figlio Pier Paolo nel 1396, come attesta l'epigrafe murata alla base. È probabile quindi che anche la fabbrica francescana ab-

<sup>(35)</sup> Morena Abiti, *Il Tempio di San Nicolò a Treviso* (Treviso, Vianello Libri, 2004). La città di Treviso era soggetta alla repubblica di Venezia dal 1339.

<sup>(36)</sup> Giovanna Valenzano, "Santa Maria Gloriosa dei Frari", in *L'architettura gotica veneziana*, 123-130, e Herbert Dellwing, "L'architettura gotica nel Veneto", in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Gotico*, 89-96.



1.15

Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia, lato absidale.  
(foto archivio autore)

bia subito una stasi dopo l'epidemia di peste e che i lavori siano proseguiti con lentezza rispetto alla prima fase del 1330-1337. Le volte a copertura del transetto vennero realizzate più tardi, dopo la metà del secolo, mentre la struttura delle navate proseguiva nel Quattrocento, come hanno confermato le recenti analisi dendrocronologiche.<sup>(37)</sup> L'abside maggiore dal profilo poligonale venne interamente ricostruita verso il 1420, eliminando la precedente struttura trecentesca, di cui sono stati identificati nel 1920 i resti archeologici delle fondazioni.<sup>(38)</sup>

Nel periodo che interessa la nostra indagine quindi si collocano i lavori per il transetto e per la torre campanaria. La configurazione del corpo trasversale assume un ruolo di grande rilievo nell'architettura veneziana. Con una scelta innovativa, nel transetto dei Frari le cappelle annesse sui bracci presentano un profilo a spigolo vivo, generato in pianta da un tracciato a cuspidi accostate. In alzato le pareti delle cappelle assumono un aspetto diafano, svuotate da un sistema di bifore leggere e verticalizzate, inserite

1.15

<sup>(37)</sup> Claudio Menichelli, Mario Piana, Olivia Pignatelli, "La dendrocronologia e l'edilizia storica: primi risultati di una ricerca sugli edifici gotici veneziani", in *L'architettura gotica veneziana*, 90-92. Le capriate che sostengono il tetto della navata centrale vennero realizzate con piante abbattute negli anni 1421-1436; le travi di copertura del transetto invece hanno restituito una cronologia compresa tra il 1364 e il 1376, confermando l'antiorità di questo settore della chiesa.

<sup>(38)</sup> Giovanna Valenzano, "Santa Maria Gloriosa dei Frari", in *L'architettura gotica veneziana*, 128.

a tutta altezza tra i muri poligonali di mattoni, decorate da semplici modanature a traforo in pietra chiara. Si apre così nel Trecento veneziano una sperimentazione verso la “parete di luce”, che accentua i contrasti nel ritmo serrato delle cappelle e nella bicromia dei materiali. Il movimentato prospetto esterno del transetto si articola all'interno in una struttura portante segnata dai pilastri angolari a fascio che scandiscono i setti murari delle cappelle, dove il sistema di colonnine verticali introduce in laguna i modelli del gotico di matrice francese. Lo spazio interno del transetto si dilata in una monumentalità nuova per l'architettura veneziana. La fabbrica mendicante è quindi un edificio composito, che porta a convergenza elementi diversi, confermando la capacità ricettiva delle maestranze attive nella repubblica di San Marco.

Il cantiere della chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo<sup>(39)</sup> si sviluppa in parallelo con quello dei Frari, a fasi discontinue nell'arco di due secoli. La ricostruzione della precedente chiesa duecentesca inizia nel 1333, con un cantiere che lavora contemporaneamente a est e a ovest, realizzando la parte inferiore della facciata e il tracciato del transetto. Una data epigrafica, segnata sull'arco che divide il transetto nord dalla navata, testimonia che questa parte della fabbrica venne conclusa nel 1368. I lavori proseguono poi nel settore del corpo longitudinale: nel 1417 era terminata la prima volta della navata centrale, presso l'ingresso, e nel 1430 venne celebrata la consacrazione del nuovo edificio. Le dimensioni più estese e il maggiore slancio verticale dei piloni rispetto alla chiesa dei Frari, orientarono i costruttori per una copertura a finte volte realizzate in legno, imitando le crociere in muratura, per limitare il peso delle strutture gravanti sul cedevole terreno lagunare.

Anche per i Santi Giovanni e Paolo la parte più importante della fabbrica che interessa il nostro periodo d'indagine coincide con lo sviluppo dei bracci del transetto, mentre l'abside centrale venne ricostruita nella parte superiore dopo il crollo del campanile, che colpì gravemente la chiesa dieci anni dopo la consacrazione. Le cappelle aperte sul transetto assumono un tracciato poligonale, diverso da quello a spigolo vivo dei Frari, ma condividono un analogo sistema di finestre verticali che svuota la parete, incorniciate da archi trilobi in pietra inseriti nelle pareti di mattoni. In questa fase anche la scultura architettonica è simile a quella della chiesa francescana, con semplici modanature a fogliame e capitelli a crochet con volute a bulbo. Dopo la metà del secolo però lo sviluppo degli apparati scultorei diviene più fastoso e nel braccio meridionale del transetto venne inserita, negli anni Sessanta del Trecento, una delle più

<sup>(39)</sup> Monica Merotto Ghedini, “Santi Giovanni e Paolo”, in *L'architettura gotica veneziana*, 115-122, e Herbert Dellwing, “L'architettura gotica nel Veneto”, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Gotico*, 96-105.

elaborate finestre a traforo dell'architettura italiana del periodo. La ripresa dei modelli di San Marco è qui evidente, ma il virtuosismo degli elementi ornamentali raggiunge un risultato che sembra tener conto delle esuberanze del gotico *flamboyant* francese.

Lo sviluppo della scultura esaltava lo spazio sacro per le nuove funzioni di rappresentanza del convento. La chiesa domenicana aveva mantenuto forti legami con i vertici della Repubblica e, a partire dal 1361, i dogi non vengono più inumati nella basilica di San Marco, ma eleggono San Zanipolo a spazio privilegiato per le sepolture. Il ruolo dei domenicani si allinea a una tendenza generale per le comunità mendicanti, che assumono una funzione preminente nella celebrazione delle liturgie funerarie e delle preghiere d'intercessione.<sup>(40)</sup> La chiesa dei predicatori di Venezia diviene così il pantheon dei dogi, confermando il valore politico e civile del suo spazio architettonico nella Repubblica di San Marco.

Del tutto diversa appare la situazione di Genova, la città rivale sulle rotte del Mediterraneo. Nel Trecento la capitale ligure è proiettata alla creazione di un vasto impero coloniale, esteso dall'Africa al Mar Nero,<sup>(41)</sup> e investe meno nello spazio cittadino. Il duomo è un esempio di conservazione più che d'innovazione, e dopo l'incendio del 1296 lo si ricostruisce rispettando il precedente assetto a falsi matronei,<sup>(42)</sup> una soluzione che a quell'epoca doveva apparire arcaica. Anche l'assetto politico è molto diverso da quello veneziano: mentre la repubblica di San Marco rafforza il governo comunale in una rigida struttura oligarchica, a Genova si configura nel Trecento un ibrido istituzionale, dove il comune è continuamente minacciato da forme di signoria imposte dalle famiglie più potenti.<sup>(43)</sup> Negli anni 1353-1356 anche i Visconti ottengono il dominio sulla città, poi cacciati con la forza delle armi da Simon Boccanegra che, a sua volta, promuove un regime di tipo signorile. L'incertezza istituzionale sembra riflettersi sull'impegno modesto per le sedi rappresentative del potere.

Genova non poteva vantare nulla di simile al Palazzo Ducale, esibito sul fronte del porto della grande avversaria. Il più modesto *Palatium maris* venne iniziato nel 1260 dal capitano del popolo Guglielmo Boccanegra, con l'intento di esporre sulle sue mura i trofei sottratti a Costantinopoli dal monastero del Pantocratore, di proprietà dei veneziani e occupato dai genovesi, come attesta un'iscrizione ancora conservata.<sup>(44)</sup> La lapide ricorda che all'opera aveva partecipato anche il monaco cistercense Olivero, proveniente dal monastero di Sant'Andrea a Sestri, all'epoca responsabile dei lavori di sistemazione dell'intera area portuale. Il palazzo, come quello veneziano, si collocava diret-

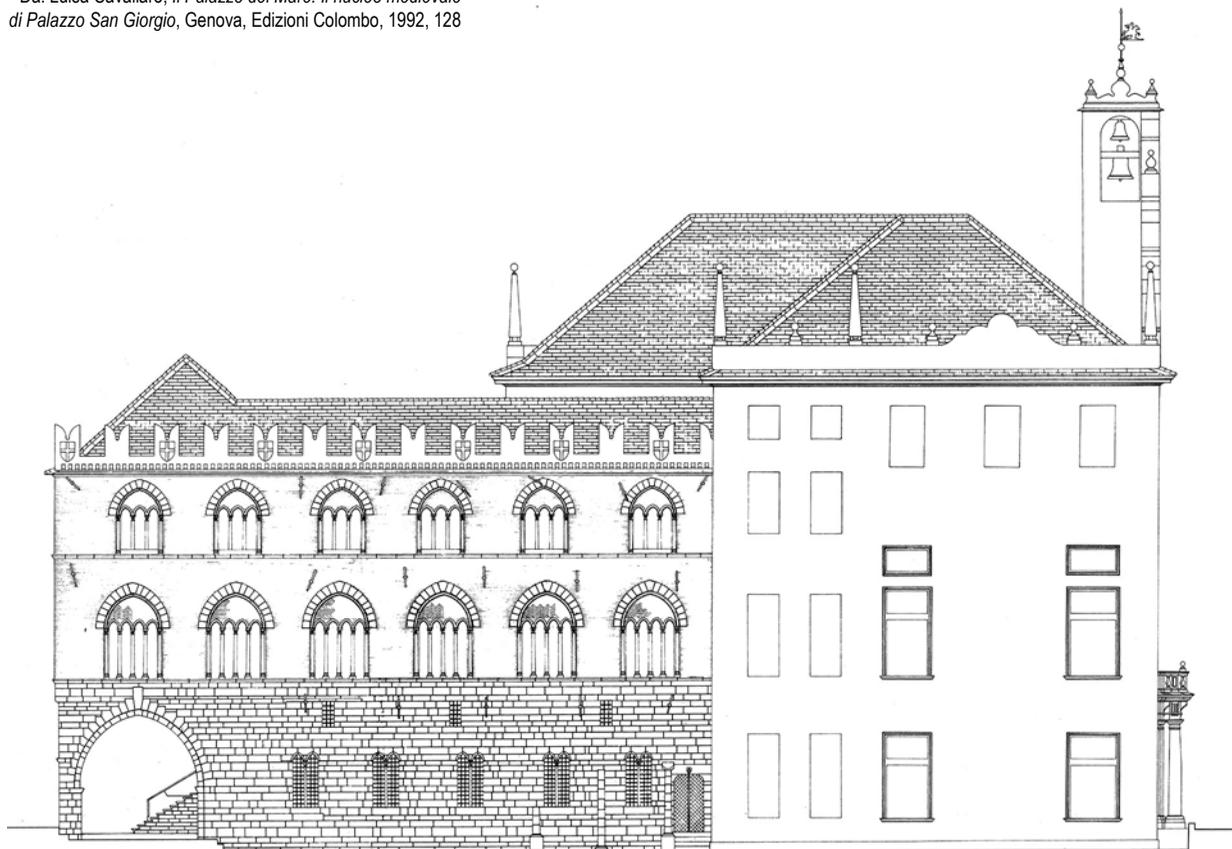
<sup>(40)</sup> Per la funzione sepolcrale delle chiese mendicanti: Caroline Bruzelius, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City* (New Haven-London, Yale University Press, 2014).

<sup>(41)</sup> Per una prima indagine sulla committenza delle colonie genovesi nell'area del Mar Nero: Rafał Quirini-Poplawski, "Les échanges artistiques et culturels dans la construction et la décoration des bâtiments des colonies génoises de la mer Noire (XIIIe-XVe siècle)" in Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, Benoît Van den Bossche (a cura di), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)*, coordination par Annamaria Ersek (Paris, Picard, 2014), 163-176.

<sup>(42)</sup> Clario Di Fabio (a cura di), *La cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV* (Cinisello Balsamo, Banca Carige, 1998); Fulvio Cervini, *Liguria romanica* (Milano, Jaca Book, 2002), 92-93; Carlo Tosco, "La cattedrale di Genova: un'architettura sulle vie del Mediterraneo", in Anna Rosa Calderoni Masetti, Gerhard Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova - The Cathedral of St. Lawrence in Genoa* (Modena, Panini Editore, 2012), 41-46.

<sup>(43)</sup> Paola Guglielmotti, *Genova* (Spoleto, Fondazione CISAM, 2013), 79-81, e Antonio Musarra, *Genova e il mare nel Medioevo* (Bologna, Il Mulino, 2015), 133-139.

<sup>(44)</sup> Per una lettura dell'epigrafe: Rebecca Müller, "Sic hostes Ianua frangit". *Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua* (Weimar, VDG, 2002).



tamente sul mare, al centro della Ripa, in una posizione altamente simbolica, ma le sue strutture restavano abbastanza ordinarie e condividevano i caratteri dell'edilizia nobiliare duecentesca. Non è neanche chiaro se fosse nato come sede pubblica delle magistrature, oppure come edificio di rappresentanza del potere del Boccanegra. Di fatto una sommossa rovesciava il capitano del popolo nello stesso anno 1260 e la sede del comune venne trasferita nel cuore della città, presso l'attuale Palazzo Ducale, mentre il *Palatium maris* sarà adibito a sede della dogana per poi divenire, nel XV secolo, il Palazzo del Banco di San Giorgio.

La struttura dell'edificio duecentesco, occultata dagli interventi dell'età moderna, venne identificata e restaurata da Alfredo d'Andrade alla fine dell'Ottocento, durante i lavori di recupero delle vestigia medievali dell'area portuale di Genova.<sup>(45)</sup> Le recenti ricerche stratigrafiche e cronotipologiche hanno indagato l'aspetto originario del palazzo, valutando la consistenza delle integrazioni di restauro.<sup>(46)</sup> Si trattava di un blocco parallelepipedo con piano terra in muratura

<sup>(45)</sup> Per le campagne di restauro promosse a Genova dal D'Andrade: Colette Dufour Bozzo, Mario Mercenaro (a cura di), *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940* (Genova, Pirella, 1984); Maria Flora Giubilei, "Alfredo d'Andrade: un 'bel cavaliere', 'architetto e pittore lusitano di nascita, italiano di core'", in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di Piero Boccardo e Clario Di Fabio (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006), 279-297.

<sup>(46)</sup> Luisa Cavallaro, *Il Palazzo del Mare. Il nucleo medievale di Palazzo San Giorgio* (Genova, Edizioni Colombo, 1992), con analisi scientifiche e rilievi curati da Patrizia Traverso.

e alzato in laterizio, dove si aprivano un doppio ordine di polifore incorniciate da archi acuti a conci bicromi. Per l'aspetto tipologico dell'architettura e delle decorazioni poteva confondersi con i palazzi della nobiltà genovese e soltanto i trofei di guerra, esibiti sulle pareti esterne, esprimevano la sua funzione di rappresentanza. Certo è difficile valutare quale fosse nel XIV secolo l'assetto della seconda sede del comune, coincidente con l'odierno Palazzo Reale, ma è chiaro che i genovesi non avevano investito troppe risorse, quanto i loro nemici veneziani, negli edifici-simbolo della repubblica.

Caratteri diversi, e più complessi, si riconoscono a Pisa, la terza potenza navale delle coste italiane. Dopo la grande stagione di crescita del comune nei secoli XI-XIII, segnata dallo sviluppo di un'architettura d'altissimo livello, Pisa conosce una fase di progressivo ridimensionamento delle sue ambizioni, scandita da una serie di sconfitte che vanno dalla disfatta della Meloria contro Genova nel 1284, alla perdita del controllo della Sardegna nel 1324, fino alla conquista fiorentina del 1406. La storiografia più recente si è impegnata però per ridimensionare questo "paradigme décliniste",<sup>(47)</sup> mettendo in luce le forze più dinamiche che operano a Pisa nel secondo Trecento, con la vitalità economica conservata dal porto mercantile e dalle compagnie commerciali, legate ai ceti dirigenti.

In questo periodo la città attraversa fasi alterne di mutamento nel suo sistema di governo e può essere considerata un "comune signorile", che conserva le istituzioni repubblicane rapportandosi a figure che esercitano personalmente forme accentrate di potere. La committenza pubblica e quella privata s'intrecciano sulla scena urbana, come si percepisce alla fine del secolo durante il regime di Pietro Gambacorta (1369-1392) che promuove il decoro cittadino e le opere pubbliche, con la costruzione della chiesa di San Domenico nel 1381 e il rifacimento del Ponte Vecchio.<sup>(48)</sup> Durante il suo governo riprende slancio lo Studio generale universitario e si promuovono le attività culturali, mentre Francesco da Buti inizia, a partire dal 1385, la pubblica lettura della *Commedia* di Dante, all'origine di uno dei commenti più prestigiosi del poema.

A Pisa quindi la tutela signorile continuava a favorire, in senso patriottico, l'orgoglio civico e le tradizioni culturali, conservando l'efficienza amministrativa delle istituzioni. Il centro simbolico della vita cittadina restava il complesso del duomo, gestito dall'Opera di Santa Maria, espressione del governo comunale.<sup>(49)</sup> Nel periodo che interessa il nostro studio le risorse maggiori si concentrano nel completamento del Camposanto, la struttura funeraria progettata per ospitare le sepolture preminenti della società cittadina, inizia-

<sup>(47)</sup> Sylvie Duval, Alma Poloni e Cédric Quartier, "Pise dans la seconde moitié du XIVe siècle: sortir d'une vision décliniste", in *Pise de la peste noire à la conquête florentine (1348-1406). Nouvelles orientations pour l'histoire d'une société en crise*, Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Âge, 129-1 (<http://journals.openedition.org/mefrm/3424>).

<sup>(48)</sup> Per il passaggio tra XIV e XV secolo nell'architettura pisana: Marco Frati, *Il secolo breve di Pisa. L'architettura durante la prima occupazione fiorentina (1406-1494) fra tradizione e innovazione*, in *Predella Journal of visual arts*, 39 (2016), 133-34 (pubblicazione on line: [www.predella.it](http://www.predella.it)). Per il convento femminile domenicano, costruito dalla priora Chiara, figlia Pietro Gambacorta: Ann Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico of Pisa* (Burlington, Aldershot, 2008).

<sup>(49)</sup> Marte Battistoni, *L'Opera del Duomo di Pisa. Il patrimonio e la sua gestione nei secoli XII-XVI* (Ospedaletto, Pacini, 2013).

1.17  
Complesso del duomo in piazza dei Miracoli, Pisa.  
(foto archivio autore)



<sup>(50)</sup> Per le fasi del secondo Trecento nel cantiere del Camposanto: Antonino Caleca, "Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV", in Clara Baracchini, Enrico Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa* (Torino, Einaudi, 1996), 29-32; cfr. anche Mauro Ronzani, *Un'idea trecentesca di cimitero: la costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV* (Pisa, Plus, 2005).

<sup>(51)</sup> Antonino Caleca, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa* (Bergamo, Bolis, 1991), 207; cfr. anche Guido Tigler, *Toscana romanica* (Milano, Jaca Book, 2006), 55-64, e Marco Frati, "Spazi di gioia. I battisteri in Toscana dalle origini al tardo Medioevo", in Id., Annamaria Ducci (a cura di), *Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battesimo nella Toscana medievale* (Ospedaletto, Pacini, 2011), 65-66.

<sup>(52)</sup> Mauro Ronzani, "Il Duomo e la città: i segni di una rinnovata attenzione dopo il primo soggiorno pisano di Carlo IV (1355-1362)", in *Pise de la peste noire à la conquête florentine* (<http://journals.openedition.org/mefrm/3444>); cfr. anche Valerio Ascani, "Il duomo di Pisa. Architettura e scultura architettonica dalla fondazione al Quattrocento", in Gabriella Garzella, Antonino Caleca, Marco Collareta (a cura di), *La Cattedrale di Pisa* (Ospedaletto, Pacini, 2014), 85-109.

ta nel 1277 e in corso di costruzione per tutto il secolo successivo. Anche per questo cantiere la grande peste aveva segnato una battuta d'arresto e Bonaiuti di Michele, capomaestro dell'Opera, era morto durante l'epidemia nel 1348.<sup>(50)</sup> I lavori però riprendevano già l'anno successivo, con il nuovo capomaestro Cellino di Nese, architetto e scultore. A quell'epoca doveva essere completato il muro esterno verso la piazza, e proseguiva la costruzione del lato est con il loggiato, mentre il lato nord, parallelo alle mura urbane, sarà portato a termine più tardi, negli anni 1389-1391. Anche nel battistero di San Giovanni si registrano lavori importanti di completamento delle parti alte, e nel 1361 il *magister lapidum* Cellino di Nese, già attivo al Camposanto, veniva nominato dall'Opera capomaestro del cantiere.<sup>(51)</sup>

Le ricerche più recenti hanno evidenziato il ruolo preminente assunto in questi anni dal duomo di Buscheto per la vita civile, a partire dagli atti di governo emanati nella chiesa e nello spazio circostante da parte dell'imperatore Carlo IV, durante il suo soggiorno pisano nel 1355.<sup>(52)</sup> Presso il duomo si allestiscono forme rinnovate di devozione, come il culto della "cintola argentea" della Vergine, e la chiesa diviene lo scenario di liturgie che esaltano l'identità religiosa della comunità urbana. Il complesso della cattedrale restava quindi al centro della vita cittadina e il completamento delle strutture periferiche è il segno di una vitalità intensa, raccolta intorno agli spazi simbolici della sacralità collettiva. Nel periodo che stiamo esaminando le opere di architettura promosse dal comune sono tutte indirizzate al completamento dei cantieri aperti nella prima

1.18

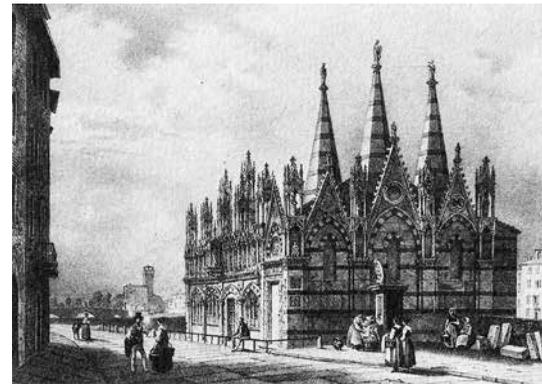


1.18

Battistero di San Giovanni, Pisa, copertura di coronamento.  
(foto archivio autore)

1.19

Santa Maria della Spina, Pisa, litografia di A.L. Lamercier del 1845, ritratta prima dell'intervento di smontaggio e ricostruzione.  
(foto archivio autore)

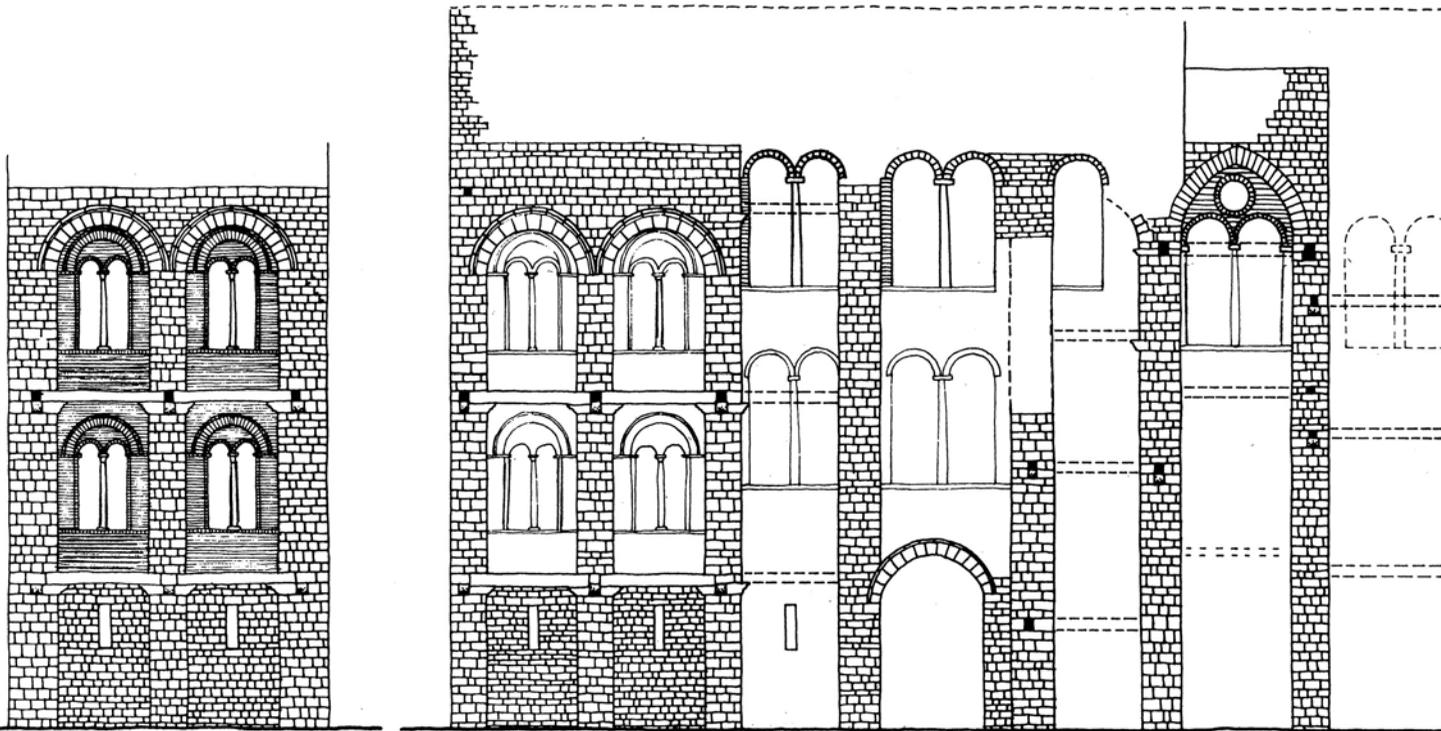


1.19

metà del secolo, mentre la scultura rimane il settore di punta delle maestranze attive a Pisa. Lo sviluppo degli apparati ornamentali raggiunge i migliori risultati nelle finestre a traforo dei portici del Camposanto e nelle statue che coronano la chiesa-reliquiario di Santa Maria della Spina al Lungarno, che oggi vediamo nell'assemblaggio lacunoso realizzato dopo la sua demolizione e dislocazione del 1871. Verso il 1370 erano state completate le sculture della parte orientale, attribuite a Nino Pisano e alla sua bottega, con le statue della Vergine e di due angeli innestate su alte guglie dal profilo piramidale: una soluzione del tutto innovativa d'incontro tra scultura e architettura, che fino ad allora aveva conosciuto precedenti solo nell'arte dell'oreficeria.<sup>(53)</sup>

La centralità incontrastata del complesso della cattedrale per tutto il medio-evo ha confinato in secondo piano gli spazi laici della vita civile. A Pisa non si registra la costruzione di un palazzo pubblico paragonabile a quelli di Firenze o di Siena, mentre la natura fluviale del porto non richiede un "palazzo a mare", come a Venezia e a Genova. Lo spazio urbano delle magistrature civili si era concentrato a partire dalla metà del Duecento intorno alla piazza delle Sette Vie (oggi piazza dei Cavalieri), presso la chiesa di San Sisto, da tempo legata alle istituzioni civili. Si trattava di una serie di fabbricati adibiti alle funzioni pubbliche per progressivi accorpamenti e ristrutturazioni, che riunivano il Palazzo del Popolo o degli Anziani, il Palazzo del Capitano del Popolo e la Camera Nuova del Comune. Il nucleo principale di questo complesso era formato dal Palazzo del Popolo, ristrutturato all'inizio

<sup>(53)</sup> Mariagiulia Burrelli, *Santa Maria della Spina in Pisa* (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1990) 29; per i rapporti tra architettura e oreficeria: Jean-Marie Guillouët, Ambre Vilain (a cura di), *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière* (Paris, Picard, 2018).



1.20  
 Palazzo della Carovana, già degli Anziani del Comune, oggi sede della Scuola Normale Superiore, Pisa, restituzione e interpretazione grafica del rilevamento termografico della facciata.  
 Da: Fabio Redi, *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali (secoli V-XIV)*, Napoli, Liguori, 1991, tav. 44a

del Trecento, oggi coincidente il Palazzo della Carovana, sede della Scuola Normale Superiore. Le indagini termografiche hanno consentito di leggere le tracce della facciata trecentesca, occultata sotto i preziosi intonaci graffiti vasariani, arrivando a stabilire che il complesso era frutto dell'accorpamento di almeno dieci fabbricati preesistenti.<sup>(54)</sup> Gli interventi di ristrutturazione, documentati dal 1286 al 1355, avevano lavorato per imporre una maggiore unità e simmetria al complesso, che per caratteri costruttivi e decorativi non si distanziava troppo dall'edilizia privata dei palazzi urbani.

1.20

### Sperimentazioni: oligarchie forti e signorie deboli

L'attività del cantiere del Camposanto di Pisa a fine secolo richiama quella svolta in un altro grande cantiere parallelo, quello della ricostruzione della cattedrale di San Martino a Lucca. Anche in questo caso possiamo constatare gli intrecci tra le vicende politiche, la committenza e le grandi imprese architettoniche. Dopo la lunga stagione del governo comunale, Lucca era entrata nella tutela di Pisa a partire dal 1342, e soltanto nel 1369 l'imperatore Carlo IV concedeva il ritorno della repubblica, liberando i lucchesi dalla soggezione. L'anno successivo, alla partenza del cardinale Guido Porto, vicario imperiale, i cittadini abbattano le mura del castello, da poco iniziato, insieme alla fortezza dell'Augusta, simbolo della tirannide di Castruccio Castracani, e il cronista Giovanni Sercambi descrive la gioia festosa del popolo intento a demolire le fortificazioni: "con tanto impito di allegrezza che molti d'allegrezza lagrimevano

<sup>(54)</sup> Fabio Redi, *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali (secoli V-XIV)* (Napoli, Liguori, 1991), 320-334; cfr. anche Maria Laura Cristiani Testi, "Introspezione termografica del Palazzo dei Cavalieri a Pisa: problemi antichi e nuove tecnologie", *Critica d'arte*, 45, 172/174 (1980), 51-64; Fabio Redi (a cura di), *Pisa. La città, le chiese, le case, le cose* (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000), 138; Gabriele Gattiglia, *Pisa nel Medioevo. Produzione, società, urbanistica: una lettura archeologica* (Ghezzeno, Felici, 2011).



1.21

Cattedrale di San Martino, Lucca, interno

Da: Clara Baracchini, Antonino Caleca, *Il Duomo di Lucca*,  
Baroni, Lucca, 1973, 457

et molti parevano macti e fuor di loro”.<sup>(55)</sup> È in tale clima di libertà ritrovata che riprendono i lavori nella cattedrale.

Nel 1372 una commissione di tre cittadini convoca a Lucca i maggiori maestri della Toscana (“de magis industriosis, famosis, perpicuis ac expertis qui haberi potuerint in partibus Tuscie”)<sup>(56)</sup> per un consulto sulle scelte progettuali di prosecuzione del cantiere, a fronte dei dissesti accusati nei pilastri della fabbrica da tempo interrotta. È significativa la portata “regionale” dell’appello, che esprime la consapevolezza di una maestria nell’arte del costruire fortemente identitaria per i popoli della Toscana. Della commissione faceva parte Francesco Guinigi, il capo della consorterìa che aveva assunto un ruolo dominante nell’equilibrio dei poteri cittadini: una chiara indicazione di come sia ormai difficile, in questi anni, distinguere la committenza pubblica comunale da quella promossa dalle famiglie signorili. La commissione diede il parere di demolire due sostegni già costruiti, che accusavano evidenti lesioni, e di sostituire le strutture con un nuovo tipo di pilastro più adatto a sostenere le volte.

1.21

I nuovi pilastri risultano in opera sette anni più tardi e corrispondono a quelli attuali delle navate, a profilo cruciforme con riseghe angolari di sezione pentagonale, alto plinto di base e capitelli a doppio ordine di fogliami, chiaramente esemplati sui modelli fiorentini della cattedrale e di Orsanmichele. Il cantiere lucchese si apre quindi alle esperienze più aggiornate promosse nella Toscana del tardo Trecento. È interessante osservare nella scansione dei lavori del corpo longitudinale, iniziati dal lato presbiteriale e proseguiti verso occidente, una

<sup>(55)</sup> *Le Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*, a cura di Salvatore Bonghi (Lucca, Tipografia Giusti, 1892), I, cap. CCXV, 188.

<sup>(56)</sup> Clara Baracchini, Antonino Caleca, *Il Duomo di Lucca* (Baroni, Lucca, 1973), 59, nota 29.

<sup>(57)</sup> Barbara Baroncelli, Pierpaolo Bertolucci, Marta Giannini, "Interpretazione del Duomo di Lucca", in *Architetture medievali a Lucca* (Fondazione Ragghianti, Lucca, 1990), 31-32. L'architettura del duomo presenta una notevole complessità, e si attende una rilettura stratigrafica delle fasi costruttive; per un saggio relativo al transetto: Prisca Giovannini, Nadia Montevocchi, "Il transetto settentrionale della cattedrale di San Martino a Lucca", *Archeologia dell'architettura*, 4 (1999), 29-81.

<sup>(58)</sup> Giulio Ciampoltrini, "La città della 'Signora con l'Anello'. Le 'mura dei borghi' e la cittadella di Paolo Guinigi: nuovi dati archeologici", in Id., *La Signora con l'anello: il complesso conventuale di San Francesco e Lucca nell'autunno del Medioevo (1370-1490): un itinerario archeologico* (La Grafica Pisana, Bientina, 2017), 23.

<sup>(59)</sup> Caleca, "Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV", 31-32; anche nella serie di teste che ornano la parte superiore dei transetti e del cleristorio sono stati individuati stretti rapporti con le decorazioni pisane.

<sup>(60)</sup> *La Basilica di San Petronio in Bologna* (Bologna, Cassa di Risparmio di Bologna, 1983); Rosalba D'Amico, Renzo Grandi (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio* (Bologna, Nuova Alfa, 1987); Mario Fanti, Deanna Lenzi (a cura di), *Una basilica per una città, sei secoli in San Petronio*, Atti del Convegno di Studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990 (Bologna, Fabbriceria di San Petronio, 1994); Luigi Vignali, *La Basilica di San Petronio* (Bologna, Grafis, 1996).

<sup>(61)</sup> Mario Fanti, *La Fabbrica di San Petronio in Bologna dal XIV al XX secolo. Storia di una istituzione* (Roma, Herder, 1980), e Id. (a cura di), *L'Archivio della Fabbriceria di San Petronio in Bologna. Inventario* (Bologna, Costa Editore, 2008).

maturazione nel progetto degli archi: mentre sulla prima campata è presente l'arco acuto, in quelle successive si passa al profilo a tutto sesto, un'altra soluzione che richiama gli orientamenti dell'architettura pubblica fiorentina del periodo.<sup>(57)</sup> I legami con Firenze non si confinano alla cattedrale, ma coinvolgono anche le fabbriche civili promosse dalla Repubblica. Le ricerche archeologiche più recenti hanno confermato che la costruzione delle mura dei borghi avviata nel febbraio del 1383 aveva seguito, nelle tecniche costruttive e nelle dimensioni, l'esempio della cerchia trecentesca di Firenze.<sup>(58)</sup>

Al volgere del secolo, quando il cantiere del duomo di San Martino è diretto dall'*archimagister* Antonio Pardini da Pietrasanta, documentato negli anni dal 1395 al 1419, si riconoscono legami anche con il Camposanto di Pisa, con probabile scambio di maestranze nel corso dei lavori. La decorazione a traforo delle quadrifore del Camposanto sembra aver fornito i modelli per quella delle finestre degli pseudo matronei del duomo di Lucca, dimostrando la complessità dei rimandi sviluppati nell'ultima fase di costruzione.<sup>(59)</sup> In definitiva la circolazione delle maestranze aveva favorito una diffusione selettiva dei modelli architettonici e decorativi su scala vasta, promossa nell'ultima stagione del governo comunale, negli anni in cui si affermava il dominio signorile della famiglia Guinigi.

Nel periodo che stiamo esaminando, tra le città padane Bologna riconquista la sua libertà, con conseguenze importanti anche per l'architettura cittadina. Nel 1376 venne scacciato il cardinale legato e l'anno successivo, all'apertura dello scisma d'Occidente, il papa romano in difficoltà concedeva ampia autonomia al comune bolognese, che manteneva una soggezione soltanto formale allo stato della Chiesa. È per celebrare la libertà ritrovata che nel 1388 il "governo del popolo e delle arti" prende la decisione di fondare una nuova chiesa dedicata al santo patrono: il tempio civico di San Petronio.<sup>(60)</sup> Collocato sul lato opposto della piazza, dove erano state da poco costruite le sedi della Mercanzia (1384-1391) e dei Notai (1381), la struttura è pensata con dimensioni colossali, come il maggiore edificio cittadino in grado di superare la stessa cattedrale di San Pietro, in quegli anni priva del suo vescovo. L'intervento è assicurato dalle casse comunali, che costituiscono una fabbrica apposita,<sup>(61)</sup> finanziata dai cespiti delle tassazioni indirette, e le ambizioni del progetto sono evidenti nelle dimensioni dell'area urbana che viene sottoposta ad esproprio, con la demolizione di fabbricati civili, torri e ben cinque chiese.

Quello di San Petronio è un cantiere civico esemplare nell'Italia dell'ultimo decennio del Trecento, ben documentato dai registri contabili conservati all'Archivio della Fabbriceria, che si svolge con ordine istituzionale ed efficienza amministrativa sotto la direzione indiscussa di un unico maestro, il cittadino bolognese Antonio di Vincenzo, nominato il 3 giugno del 1390 *caput et magi-*



*ster totius laborerii.*<sup>(62)</sup> Si tratta di una figura importante nell'ambiente del comune, che ha ricoperto anche cariche politiche, eletto nel 1384 gonfaloniere del popolo e nel 1387 gonfaloniere di giustizia. La perizia dimostrata dall'architetto si radica in una matura organizzazione corporativa delle maestranze edili nella città di Bologna, testimoniata dalla documentazione statutaria dei secoli XIII-XIV.<sup>(63)</sup> Se Antonio di Vincenzo proviene dall'ambiente locale, la sua gestione dei lavori è proiettata a largo raggio, e all'opera recluta maestranze di provenienza molto diversa, dove prevalgono il gruppo dei fiorentini e quello dei comaschi, segno di una collaborazione con i professionisti meglio organizzati nel contesto italiano. Per la fornitura dei materiali si attiva un sistema di trasporto su barche dalle cave di pietra d'Istria, la stessa utilizzata nella fabbrica di Palazzo Ducale a Venezia. Antonio di Vincenzo dirige personalmente tutte le attività di cantiere, si reca a Firenze e a Milano per assumere le maestranze, redige il disegno "su carta bambacina" approvato dalla commissione e costruisce un grande modello in mattoni della chiesa, in scala 1/12, lungo circa 15

<sup>(62)</sup> *L'Archivio della Fabbrica di San Petronio*, 211; cfr. anche Anna Laura Trombetti Budriesi, "I primi anni del cantiere di San Petronio (1390-1397)", in *Una basilica per una città*, 54.

<sup>(63)</sup> Elisa Erioli, *Falegnami e muratori a Bologna nel Medioevo: statuti e matricole (1248-1377)* (Bologna, Patron, 2014).



1.23  
San Petronio, Bologna, veduta aerea.  
(foto archivio autore)

metri e praticabile all'interno, che illustra il suo progetto a tutta la città.<sup>(64)</sup> Il cantiere assume una struttura rigidamente gerarchica, dotato di notevole efficienza operativa per dieci anni, fino alla morte dell'architetto nel 1401-1402, che coincide cronologicamente con la definitiva perdita della libertà di Bologna, prima per la breve signoria di Giovanni Bentivoglio e poi con l'occupazione armata delle truppe di Gian Galeazzo Visconti.<sup>(65)</sup>

San Petronio è una fabbrica che sfrutta, con versatile apertura, le innovazioni più significative elaborate nell'architettura italiana del secondo Trecento. La struttura del corpo longitudinale a tre navate, coperte a crociera con sistema alternato, e cappelle laterali che accolgono i contrafforti tra i setti divisorii, consolidano uno schema che prevede le cappelle gentilizie fin dal primo progetto, anche in funzione dei contributi al finanziamento del cantiere. La forma dei pilastri e la scelta delle finestre circolari derivano dall'ambiente fiorentino, in particolare dalla cattedrale, osservata direttamente dall'architetto nei suoi viaggi e ripresa anche in altre fabbriche del periodo, come abbiamo visto nel caso del duomo

1.23

di Lucca. La soluzione dell'alto zoccolo perimetrale, in pietra d'Istria e rosso di Verona, sembra riprendere quella del duomo di Milano, insieme al profilo dei finestroni delle cappelle laterali.<sup>(64)</sup> Lo schema progettuale di San Petronio è concepito secondo una rigida maglia ad *quadratum*, dove il modulo è formato dal quadrato della campata maggiore (con lato di 19 metri, corrispondenti a 50 piedi bolognesi), suddiviso in quattro quadrati uguali nelle navate laterali e nelle cappelle. Si consolida così a scala monumentale un modello di chiesa destinato a grande successo, condiviso anche da Bernardo da Venezia per le fabbriche lombarde commissionate dai Visconti.

Le cappelle erano il segno di una presenza signorile ammessa all'interno del tempio civico, e a Bologna il precedente più significativo erano le cappelle aggiunte da Taddeo Pepoli, signore della città dal 1337 al 1347, sul fianco nord della chiesa di San Domenico. È questa una vera scelta di ordine "politico", che verrà rifiutata nelle cattedrali di Firenze e di Milano, mentre a Bologna la struttura del governo comunale si sta ormai evolvendo in senso oligarchico, sotto il controllo di un nuovo patriziato di derivazione borghese e mercantile. La fabbrica di San Petronio è quindi il frutto di una sintesi, che tiene conto di esigenze diverse.

La figura di Antonio di Vincenzo conclude il nostro percorso nell'architettura delle Repubbliche italiane, dimostrando una matura capacità di mediazione e di controllo delle opere, nel gioco complesso degli interessi che coinvolgono il cantiere-simbolo dell'identità cittadina. È un architetto, ma anche un uomo politico, impegnato nella vita civile, che ha ricoperto cariche importanti come quella di gonfaloniere del popolo. I suoi "viaggi di studio" nelle più attive capitali del periodo, con l'assunzione di maestranze forestiere, documentano una circolazione dei modelli che si dilata nel sistema delle città alla fine del Trecento. La fabbrica di San Petronio è il frutto di un eclettismo *funzionale*, che utilizza le soluzioni migliori tratte dallo studio diretto dei cantieri, e genera un progetto adeguato alle ambizioni dell'ultima fase di vita della Repubblica.

### Tiranni e libere città alla fine del Trecento

Al termine della nostra esplorazione nelle architetture delle maggiori città-repubblica del secondo Trecento è difficile tracciare un bilancio. Il quadro che si delinea è variegato e frammentario, composto da episodi di grande rilievo e da una rete di relazioni che appare ancora, in gran parte, da ricostruire. Tre fenomeni però si delineano con chiarezza: l'architettura come fattore d'identità per le autonomie cittadine, la sperimentazione di nuovi sistemi strutturali e il primato di Firenze come centro di committenza pubblica. Nonostante le crisi

<sup>(64)</sup> Come supervisore delle opere in San Petronio il comune nomina nel 1390 Andrea da Faenza, priore generale dei Servi di Maria, una figura che dovrà essere approfondita dalla storiografia in rapporto all'architettura. Durante il suo generalato dimostra un interesse costante verso le fabbriche dell'ordine, in Lombardia, in Veneto e in Toscana, intervenendo anche alla basilica dell'Annunziata a Firenze, la casa madre dei Serviti. È probabile che assuma un ruolo direttivo nella promozione dello schema architettonico a cappelle laterali in Italia, e a Bologna avvia l'ampliamento della chiesa di Santa Maria dei Servi, dove verrà sepolto nel 1396; per le complesse stratificazioni della chiesa: Riccardo Niccoli, "Nuove Osservazioni sulle vicende costruttive della chiesa di Santa Maria dei Servi in Bologna", *Arte antica e moderna: rivista degli Istituti di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Bologna e dei Musei del Comune di Bologna*, 13-16 (1961), 79-96; Rita Garuti, Alessandro Magli, Luca Romani, Paolo Strada, "Osservazioni ed ipotesi nell'evoluzione dell'impianto originario della Basilica Minore di S. Maria dei Servi in Bologna", *Strenna Storica Bolognese*, XXXX (1990), 205-220; Paolo Ferronato, *Santa Maria dei Servi in Bologna* (Milano, Edizioni Olivares, 1997); Tommaso Castaldi, "Nuove ipotesi sugli affreschi di Vitale da Bologna e Simone dei Crociffissi nella cappella sinistra della chiesa dei Servi a Bologna", *Il Carrobbio*, XXXVIII (2012), 23-40.

<sup>(65)</sup> All'uscita di scena di Antonio di Vincenzo erano state realizzate le prime due campate dalla facciata, mentre resta aperto il dibattito circa l'originale progetto del transetto, della struttura absidale, della facciata e dell'eventuale cupola. La perdita delle testimonianze grafiche e del modello in laterizio collocato in Palazzo Pepoli, distrutto nel 1402 quando la fabbriceria dava l'incarico al pittore Jacopo di Paolo di effettuarne una copia più piccola (anch'essa perduta) rendono molto difficile formulare delle ipotesi; sono però documentate dagli atti della commissione le dimensioni complessive del progetto della fabbrica, con lunghezza di circa 182 metri e larghezza di circa 137: cfr. Anna Maria Matteucci, "Il gotico cittadino di Antonio di Vincenzo", in *Il tramonto del Medioevo a Bologna*, 27-54, e Ead., "Antonio di Vincenzo e la fabbrica di San Petronio a Bologna", in *L'architettura del tardo gotico in Europa*, 57-66; per l'intervento seicentesco sulle volte: Klaus Güthlein, "Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna", in *Una basilica per una città*, 263-291; nella sua perizia il Rainaldi rileva che la chiesa "di opera tedesca" (cioè "gotica") è costruita con ottimi materiali e grande solidità statica.

<sup>(66)</sup> I contatti con il cantiere del duomo di Milano sono testimoniati anche dai disegni a penna conservati sul recto e sul verso di un foglio cartaceo all'Archivio della Fabbriceria di San Petronio, tradizionalmente attribuiti ad Antonio di Vincenzo (*L'Archivio della Fabbriceria di San Petronio* 272, con bibliografia precedente). Le ricerche più recenti però attribuiscono questi disegni a 30-40 anni più tardi, considerandoli delle copie concentrate in un solo foglio di originali redatti nel 1393: Giulia Ceriani Sebregondi, Richard Schofield, "First Principles: Gabriele Stornaloco and Milan Cathedral", *Architectural History*, 59 (2016), 86-95.

<sup>(67)</sup> Per lo strumento del disegno nei cantieri toscani: Malvina Borgherini, *Disegno e progetto nel cantiere medievale. Esempi toscani del XIV secolo* (Venezia, Marsilio, 2001); cfr. anche Valerio Ascani, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia* (Roma, Viella, 1997).

<sup>(68)</sup> Francesca Flores d'Arcais, Giotto (Milano, Federico Motta Editore, 20002), 360; sul ruolo dell'architettura nel disegno di Giotto è recente il contributo di Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings* (Cambridge, Cambridge University Press, 2012).

<sup>(69)</sup> Philippe Bernardi, Philippe Dillmann, "L'impiego del metallo nel cantiere trecentesco del Palazzo dei Papi di Avignone", in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca*, 239-248. Mentre la bibliografia italiana sull'argomento resta limitata, la storiografia francese ha da tempo indagato la tecnologia del metallo nelle architetture tardomedievali: Marc Ferauge, Pascal Mignerey, "L'utilisation du fer dans l'architecture gothique: l'exemple de la cathédrale de Bourges", *Bulletin monumental*, 154/2 (1996), 129-148; Maxime L'Héritier, Philippe Dillmann, "L'approvisionnement en fer des chantiers de construction médiévaux: coût, quantités et qualité", in Robert Carvais et alii (a cura di), *Édifice & artifice: histoires constructives*, Premier congrès francophone d'histoire de la construction, Parigi, 19-21 giugno 2008 (Paris, Picard, 2010), 457-466; anche in Francia l'uso dei tiranti viene talvolta esibito nelle parti alte, come hanno dimostrato le ricerche condotte sugli archi rampanti di Rouen: Maxime L'Héritier (a cura di), *L'utilisation du fer dans la construction gothique: l'exemple de la cathédrale de Rouen*, 2 voll. (Paris, Université de Paris I, 2002-2003); per il cantiere di Chartres: Maxime L'Héritier, Émilie Lefebvre, Adrien Arles, Philippe Dillmann, Bernard Gratuze, "Oculi des baies hautes du choeur: étude archéologique et archéométrique des éléments métalliques", in Arnaud Timbert, Andreas Hartmann-Virnich (a cura di), *Chartres: construire et restaurer la cathédrale, XIe-XXIe siècle* (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014), 307-320.

<sup>(70)</sup> Elizabeth B. Smith, "Ars Mechanica. Problemi di struttura gotica in Italia", in Valentino Pace, Martina Bagnoli (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia* (Napoli, Electa, 1994), 57-70.

politiche e istituzionali, Firenze dimostra una capacità d'iniziativa, un'organizzazione delle maestranze, una gestione tecnica dei cantieri e una partecipazione dei cittadini senza paragoni rispetto agli altri centri comunali. Un ruolo importante è assunto dal disegno, utilizzato sistematicamente come strumento di mediazione per l'architettura e per gli apparati ornamentali, che assume una funzione non soltanto di progetto, ma anche di controllo e di verifica per le magistrature pubbliche, allegato ai documenti notarili che comprendono i capitoli d'appalto.<sup>(67)</sup> È proprio il primato del disegno che rende i pittori in grado di affrontare anche progetti di architettura, come dimostra la nomina di Giotto nel 1334 alla carica di *magister et gubernator* dell'opera di Santa Reparata, delle mura e delle fortificazioni del Comune.<sup>(68)</sup> Il dinamismo fiorentino però non è un fenomeno esclusivo e altri centri, come Venezia, Lucca, Pisa, Siena e Bologna, dimostrano una notevole capacità d'iniziativa nella promozione dell'architettura da parte delle magistrature comunali. In questa fase assumono un ruolo chiave gli ordini mendicanti, che sperimentano nuove soluzioni compositive, conservando la capacità di stringere rapporti forti con le istituzioni pubbliche. Per le chiese dei minori e dei predicatori il modello architettonico nettamente prevalente è quello a croce commissa con cappelle sui bracci (nella versione ad aula o a tre navate), che s'impone per l'allineamento degli altari all'interno del settore riservato ai frati, funzionale all'organizzazione liturgica. I patronati gentilizi assicurano una fonte di finanziamento per il cantiere, offrendo spazi di prestigio alle maggiori famiglie cittadine.

La vitalità delle città libere si può constatare anche nel settore dei sistemi strutturali. È in corso nell'Italia del Trecento una sperimentazione diffusa sulla statica degli edifici e sull'impiego dei tiranti per il contenimento delle spinte. Si tratta di una via alternativa rispetto al sistema costruttivo che oggi definiamo "gotico", che prevede l'impiego strutturale delle catene con soluzioni e materiali diversi, tramite l'utilizzo di leghe metalliche o travi in legno. L'uso costruttivo del metallo era diffuso nei cantieri francesi già dal XII secolo, ma si trattava nella maggioranza dei casi d'inserti di rafforzamento negli estradossi di archi e volte, o celati all'interno dello spessore delle murature, come hanno dimostrato ricerche recenti per il portale della Peyrolerie del palazzo papale ad Avignone.<sup>(69)</sup> Nell'Italia del Trecento invece le catene metalliche vengono esibite in qualità di elemento strutturale, come si verifica nei cantieri fiorentini e veneziani.<sup>(70)</sup> Appare chiaro ormai che lo sviluppo del metallo nell'architettura medievale non procede secondo un'evoluzione lineare, ma segue logiche discontinue, legate ai contesti regionali. La maturazione tecnologica dell'architettura italiana del tardo medioevo è un campo articolato di ricerca, in gran parte ancora da esplorare.

Un terzo tema infine che emerge con chiarezza è quello delle identità cittadine: tutti i comuni che mantengono la loro libertà promuovono architetture pubbliche radicate nelle tradizioni locali delle maestranze, impiegano le risorse offerte dal territorio e sviluppano modelli fedeli all'immagine condivisa dell'ambiente urbano. È questo il tema forte delle identità locali italiane, che la storiografia più recente continua a sondare.<sup>(71)</sup>

L'orgoglio della municipalità è un fattore chiave dell'architettura italiana per tutto il medioevo, e nel Trecento si rafforza. Non si tratta di un localismo provinciale, ma di una matura consapevolezza di possedere strumenti innovativi e capacità operative, nel vanto di una solida tradizione, basata sul radicamento corporativo delle maestranze: in sostanza di una fiera cittadina che si riflette nelle arti del costruire. Più che ai grandi architetti, celebrati dalle fonti, la forza di queste tradizioni risiede nel substrato delle maestranze, organizzate in associazioni di mestiere, che tutelano i diritti dei lavoratori, gestiscono le mansioni e custodiscono i precetti dell'arte. Le fonti che aiutano a comprendere questo fenomeno sono diverse, ma forse il documento più esplicito è una disposizione degli statuti approvati nel 1316 al capitolo generale francescano di Assisi. La norma stabilisce le regole generali per la costruzione dei conventi, ma ammette deroghe "Secundum loci conditionem et morem patriae".<sup>(72)</sup> Il criterio di tolleranza sta proprio nelle consuetudini locali, nel *mos patriae* riferito al contesto urbano dove la comunità è insediata.

È bene ricordare che il risveglio dei regionalismi non è fenomeno soltanto italiano, ma una controtendenza diffusa nell'Europa del Trecento, dopo i trionfi "internazionali" del gotico radiante che avevano segnato l'architettura del secolo precedente. La riscoperta a vasto raggio delle identità locali è un tema che si fa strada nella storiografia più aggiornata.<sup>(73)</sup> I riferimenti nel quadro europeo potrebbero essere numerosi, ma è utile riflettere sul fatto che in Inghilterra l'architettura che oggi chiamiamo *perpendicular style* nasce in realtà come ambizione costruttiva dell'abbazia di Gloucester, dove s'inaugura un sistema alternativo alle tendenze *flamboyant* di matrice francese.<sup>(74)</sup> All'opposto, nell'area mediterranea, possiamo interpretare l'Alcazar di Siviglia come un recupero consapevole e programmato delle tradizioni andaluse dopo la conquista cristiana.<sup>(75)</sup> Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e aprire la strada ad una rilettura in senso regionale della frammentazione architettonica del Trecento europeo.

Certo i contatti con le esperienze d'Oltralpe, in particolare francesi e boeme, non mancano nell'architettura italiana.<sup>(76)</sup> L'attrazione più forte è esercitata dalle imprese di Carlo V di Valois, che regna dal 1364 al 1380 in una Francia scon-

<sup>(71)</sup> Lucia Corrain, Francesco Paolo Di Teodoro (a cura di), *Architettura e identità locali*, I (Firenze, Olschki editore, 2013) e Howard Burns, Mauro Mussolin (a cura di), *Architettura e identità locali*, II (*Ibidem*, 2013).

<sup>(72)</sup> Antonio Cadei, "Secundum loci conditionem et morem patriae", in *Saggi in onore di Renato Bonelli, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, n.s., fasc. 15-20 (1990-1992), t. I, 135-142. La *conditio loci*, già presente negli statuti di Narbona del 1260, può essere variamente interpretata, intendendola come attenzione alle usanze locali oppure come riferimento alle esigenze della comunità (numero dei frati, presenza di servizi aggiuntivi, come le scuole, etc.). In ogni caso l'aggiunta trecentesca del *mos patriae* specifica con chiarezza che il criterio di tolleranza delle regole sta nelle consuetudini locali.

<sup>(73)</sup> Michele Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa* (Torino, Einaudi, 2012), 28-37.

<sup>(74)</sup> David Welander, *The History, Art and Architecture of Gloucester Cathedral* (Wolfeboro Falls, Alan Sutton, 1991).

<sup>(75)</sup> D. Fairchild Ruggles, "The Alcazar of Seville and Mudejar Architecture", *Gesta*, 43/2 (2004), 87-98, e Concepción Rodríguez Moreno, *El palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla. Estudio y análisis* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015).

<sup>(76)</sup> Per la complessa rete di relazioni intrecciata nel contesto europeo è recente il volume Jacques Dubois, Jean-Marie Guilloüët, Benoît Van den Bossche (a cura di), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)*, coordination par Annamaria Ersek (Paris, Picard, 2014).

<sup>(77)</sup> L'espressione si deve a Christine de Pizan, *Livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles V le Sage* (1404), cfr. Mark Cruise, "The Louvre of Charles V: Legitimacy, Renewal, and Royal Presence in Fourteenth-Century Paris", in *L'Esprit Créateur*, 54/2 (2014), 19-32.

<sup>(78)</sup> Marco Rossi (a cura di), *Lombardia gotica e tardogotica* (Milano, Skira, 2005); Serena Romano, Denise Zaru (a cura di), *Arte di corte in Italia del Nord: programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)* (Roma, Viella, 2013); Mauro Natale, Serena Romano (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Catalogo della Mostra, Milano nel 2015 (Milano, Skira, 2015).

<sup>(79)</sup> Per la committenza sabauda e per la Valle d'Aosta si vedano, in questo numero della rivista, il saggio di Andrea Longhi, dedicato alle cappelle dinastiche in area alpina, e quello di Chiara Devoti e Monica Naretto per il complesso di Montjovet. Nel resto del territorio subalpino andrà valutata con maggiore attenzione la presenza di modelli d'origine francese nell'architettura della cattedrale di Asti, ricostruita dopo il crollo del 1323. Per i marchesi di Saluzzo disponiamo del solido e aggiornato bilancio di Silvia Beltramo, *Il marchesato di Saluzzo tra gotico e Rinascimento: architettura, città, committenti* (Roma, Viella, 2015).

<sup>(80)</sup> Armand Jamme, "Fortresses, centres urbains et territoire dans l'État pontifical: logiques et méthodes de la domination albornozien", in Élisabeth Crouzet-Pavan (a cura di), *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale* (Roma, École Française de Rome, 2003), 375-417; Angela Lanconelli, "Egidio de Alborno e le rocche pontificie", in Francesco Panero, Giuliano Pinto (a cura di), *Castelli e fortezze nelle città e nei centri minori italiani (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno, Cherasco 15-16 novembre 2008 (Cherasco, C.I.S.I.M., 2009), 227-250; Francesco Pirani, "Ogni cosa col senno e con la spada. Modelli di potere nell'azione politica di Gil de Alborno per lo stato papale", in Paolo Grillo (a cura di), *Signorie italiane e modelli monarchici* (Roma, Viella, 2013), 155-180.

volta dalla guerra dei Cent'anni ma decisa a riprendere, sul piano delle immagini, il primato tra le corti europee. Il sovrano aveva puntato sull'architettura e sulle arti figurative per rilanciare il prestigio della monarchia, e nella sua biografia veniva definito esplicitamente "vray architecteur".<sup>(77)</sup> La sua politica culturale rappresentava un esempio di prestigio che doveva suscitare ammirazione nel quadro dei rapporti internazionali, con un'accoglienza però selezionata in base all'orientamento dei committenti.

Nelle città-repubblica italiane l'assunzione dei modelli più aggiornati del gotico *flamboyant* francese sembra confinata alle decorazioni scultoree e all'esuberanza dei trafori ornamentali. Un'accoglienza più aperta si riconosce invece nel mondo delle corti signorili, naturalmente orientate ad imitare il prestigio della monarchia francese e a condividere la novità dei modelli aristocratici. Tra le corti italiane è quella dei Visconti che dimostra una maggiore attenzione a quanto veniva elaborato nell'ambiente parigino, anche in virtù dei legami matrimoniali che la univano ai Valois.<sup>(78)</sup> Nell'area subalpina anche i conti di Savoia, i principi d'Acacia e i marchesi di Saluzzo subiscono l'attrazione dei modelli della monarchia francese, insieme ai signori di Challant che ambiscono al dominio sulla Valle d'Aosta.<sup>(79)</sup>

Il quadro che abbiamo tracciato richiederebbe quindi il confronto con l'"altro" Trecento, quello che si configura nelle città soggette al governo signorile. La committenza pubblica assume qui caratteri del tutto diversi, dove prevalgono l'ostentazione del potere del principe e il fasto monumentale delle strutture. Sarebbe ingenuo però interpretare il mondo delle Repubbliche come un'avanguardia del "Rinascimento" e quello corti come un nostalgico gotico elitario, con l'immancabile riferimento all'"autunno del Medioevo". In realtà le città libere sperimentano come si è visto percorsi molto diversi, mentre ogni signoria è alla ricerca di forme personali d'identità, con esiti che andrebbero meglio valutati, in una prospettiva comparativa. È questa "un'altra narrazione", che richiederebbe un saggio di ricerca parallelo.

Nella complessità del contesto italiano il confronto andrebbe esteso allo stato della Chiesa, dove l'egemonia signorile si configura con caratteri del tutto singolari. Nella prospettiva del ritorno dei papi da Avignone, si delinea l'ambizioso progetto di restaurazione del dominio pontificio avviato con tenacia dal cardinale Alborno nel 1353. Il controllo dei territori dove si erano risvegliate le autonomie comunali si configura come un tentativo di arginare la frammentazione tramite lo strumento delle fortezze, fondate con straordinaria capacità di coordinamento, controllo dei cantieri e rapidità esecutiva.<sup>(80)</sup>

D'altra parte nel Meridione d'Italia si assiste ad una crisi progressiva del regno Angioino che, dopo le grandi imprese di architettura della prima metà del secolo, in seguito alla morte di Roberto d'Angio nel 1343, perde la sua capacità d'iniziativa. I processi di disgregazione liberano però forze locali e attivano la vitalità di una committenza baronale che ridisegna l'assetto dei territori. Anche nella Sicilia soggetta al domino Aragonese è all'opera un rafforzamento dei poteri delle aristocrazie in opposizione alla lontana autorità regia, con la formazione dei vicariati che, di fatto, si spartiscono il controllo dell'isola e promuovono forme di architettura signorile a carattere locale.<sup>(81)</sup>

È significativo che nel Mezzogiorno i tentativi di rilancio del potere monarchico, tramite la fondazione di nuovi istituti religiosi, guardino con attenzione alla Francia dei Valois. A Napoli la regina Giovanna fondava la chiesa dell'Incoronata, per custodire la sacra spina donata nel 1364 dal cugino Carlo V, tratta dalla corona della Sainte-Chapelle di Parigi. Nella lettera di ringraziamento Giovanna esprimeva la ferma intenzione di voler costruire nella capitale una chiesa "ad instar venerabilis cappelle regii Palatii Parisiensis".<sup>(82)</sup> Un progetto ambizioso quindi, che intendeva recuperare le radici francesi della monarchia angioina e ricorrere all'architettura come immagine di prestigio per rilanciare le sorti compromesse della dinastia.

La cultura delle corti e quella delle città-repubblica si sviluppano quindi con percorsi diramati, che si riflettono sulle scelte costruttive, sui modelli decorativi e sui canali di comunicazione con le esperienze d'Oltralpe. Quando i due mondi si scontrano in modo frontale, l'opposizione assume i toni della propaganda politica, come si delinea all'epoca della signoria di Gian Galeazzo Visconti. Il progetto di espansione visconteo giunge al culmine negli ultimi anni del Trecento, mentre le armate ducali conquistano uno dopo l'altro i centri maggiori dell'Italia padana e giungono ad invadere le terre di Toscana. All'inizio del 1399 il Visconti assume il controllo della città di Pisa, e in settembre occupa Siena, che apre le porte delle sue mura per salvarsi dalla minaccia fiorentina. Il rapporto con Siena avrà conseguenze importanti anche per la storia dell'architettura, perché nella città toscana il duca recluterà i monaci a cui affidare la fondazione della Certosa di Pavia.<sup>(83)</sup>

In questi anni Gian Galeazzo promuove con decisione una politica di nuove fondazioni religiose, che diventeranno centri di custodia del potere ducale. Oltre alla Certosa nascono le fabbriche del Carmine a Milano e a Pavia, affidate a Bernardo da Venezia, l'architetto di fiducia del principe. Nel 1386 si apre il cantiere del duomo di Milano, un'impresa veramente "internazionale", che vede coinvolti una complessa varietà di attori, con il concorso dell'arcivescovo, dei cittadini e dello stesso Gian Galeazzo.<sup>(84)</sup> Anche il sistema dei castelli viscontei

<sup>(81)</sup> Per l'architettura dei Chiaromonte e lo Steri di Palermo: Marco Rosario Nobile, Laura Sciascia, *Lo Steri di Palermo tra XIV e XVI secolo* (Palermo, Caracol, 2015); Antonietta Iolanda Lima (a cura di), *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo*, 2 voll. (Palermo, Plumelia, 2015); Sara Isgrò, "L'Hosterium Magnum di Matteo Sciafani in Palermo. Architettura e Restauri", *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 25 (2017), 51-68; per il mecenatismo dei conti Ventimiglia di Geraci: *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, Atti del convegno di studi, Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009 (Geraci Siculo, Arianna, 2009). Si veda anche il saggio di Emanuela Garofalo dedicato alle cappelle di palazzo siciliano trecentesche, in questo numero della rivista.

<sup>(82)</sup> Paola Vitolo, "Santa Maria Incoronata", in Francesco Aceto, Ead. (a cura di), *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania* (Avellino, Laveglia e Carlone, 2017), t. I, 216-224. La chiesa che vediamo oggi è il risultato del restauro selettivo diretto negli anni Venti da Gino Chierici, che ha rimosso le decorazioni barocche con l'intento di recuperare le strutture trecentesche. Per la fortuna del modello della Sainte-Chapelle: Claudine Billot, *Les Saintes Chapelles royales et princières* (Paris, Editions du Patrimoine, 1998), e Christine Hediger (a cura di), *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste?* (Turnhout, Brepols, 2007).

<sup>(83)</sup> Il duca di Milano aveva stretto fin dal 1389 un trattato con il comune di Siena e il 20 novembre del 1394 si rivolgeva alla città toscana per fondare una Certosa nei pressi di Pavia: Maria Grazia Albertini Ottolenghi, "La Certosa di Pavia", in *Storia di Pavia*, III, L'arte dall'XI al XVI secolo (Milano, Banca Regionale Europea, 1996), 580.

<sup>(84)</sup> Disponiamo di una rilettura recente della prima fase del cantiere del duomo: Paolo Grillo, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano* (Milano, Mondadori, 2017).



1.24  
Castello visconteo, Pavia.  
(foto archivio autore)

viene rafforzato e implementato, con intenti non soltanto difensivi ma esaltando le qualità residenziali e il fasto aristocratico, segno di un potere che ostentava la sua magnificenza agli occhi dei cittadini.<sup>(65)</sup> Un esempio significativo è offerto dal castello urbano di Pavia, costruito dal padre Galeazzo Il subito dopo l'occupazione armata della città, nel 1359. È interessante confrontare le diverse reazioni di fronte alla mole grandiosa della nuova opera: mentre Francesco Petrarca, ospite di riguardo della corte viscontea, esalta la magnificenza del castello-palazzo,<sup>(66)</sup> a Firenze Matteo Villani lo denuncia come "specchio della miseria" per i cittadini sottomessi al tiranno.<sup>(67)</sup> Lo scontro tra le due visioni è il segno della distanza incolmabile che divideva il mondo delle corti da quello delle ultime città-repubblica.

1.24

Il progetto egemonico di Gian Galeazzo sembra ormai inarrestabile, e soltanto Firenze mantiene la forza di resistere. Al principio dell'anno 1400 il Visconti s'impadronisce dell'Umbria, a cominciare da Perugia, seguita dalle dedizioni di Assisi, Spoleto, Gualdo e Nocera. Nel giugno del 1402, sconfitte le milizie di Giovanni Bentivoglio, Bologna è conquistata. Anche in questa occasione constatiamo i valori simbolici dell'architettura: in segno di disprezzo verso il tempio civico di San Petronio, le milizie viscontee trasformano in alloggi militari e stalle le navate della fabbrica da poco ultimate. L'accerchiamento di Firenze è completato, e si prepara l'assalto finale delle armate ducali. È ormai chiaro il progetto del duca di realizzare nell'Italia del centro-nord una vasta signoria personale. La storia però si muoverà in un'altra direzione. Gian Galeazzo Visconti muore improvvisamente il 3 settembre del 1402 nel castello di Melegnano. Le forze della coalizione restano bloccate e si rompe l'accerchiamento di Firenze, mentre si aprono i contrasti per la successione ducale. In breve tempo mutano gli scenari politici italiani, e Salutati scrive lettere piene di entusiasmo per la salvezza della Repubblica. Il secolo si apriva con nuove prospettive per la città di Firenze. L'anno precedente l'arte della Calimala aveva bandito il concorso per la seconda porta del battistero, e tra i partecipanti figuravano giovani artisti molto ambiziosi.

<sup>(65)</sup> Esempari a proposito gli affreschi del castello di Pandino: Serena Romano, "Visconti painting at Pandino Castle. Antique and modern in fourteenth-century Lombardy", in Ivan Foletti, Zuzana Frantová (a cura di), *The antique memory and the Middle Ages* (Roma, Viella, 2015), 125-147; cfr. anche Aldo A. Settia, *Castelli medievali* (Bologna, Il Mulino, 2017), 135-136.

<sup>(66)</sup> Petrarca loda il castello visconteo come *palacium* nella *Senile* V, 1, 7-9 del 1365, indirizzata a Giovanni Boccaccio (*Le Senili*, testo critico di Elvira Nota, traduzione e cura di Ugo Dotti, in collaborazione con Felicita Audisio, t. I, *Libri I-VI*, Torino, Aragno, 2004); cfr. anche Carlo Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture* (Macerata, Quodlibet, 2011), 40-43.

<sup>(67)</sup> Matteo Villani, *Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, II (Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1995), IX, LV, 366.

# Le désamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie: lectures d'Enlart, Mâle, Focillon, Jullian et Grodecki

XAVIER BARRAL I ALTET

Université de Rennes 2

Università di Venezia, Ca'Foscari, Bibliotheca Hertziana, Rome

<sup>(1)</sup> Alfred Darcel, *Les études archéologiques sur le Moyen Âge de 1830 à 1867* (Paris, 1873), extrait de la Gazette des Beaux-Arts.

<sup>(2)</sup> Vincent Juhel (sous la direction de), *Arcisse de Caumont (1801-1873), érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, actes du colloque international, Caen, 14-16 juin 2001, (Rouen, Société des Antiquaires de Normandie, 2005).

<sup>(3)</sup> Sur Jules Quicherat voir la notice publiée par Robert de Laysterie dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques - Section d'histoire, d'archéologie et de philologie*, 1883, 4-41.

<sup>(4)</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle*, t.1 (Paris, Morel, 1867).

<sup>(5)</sup> Xavier Barral i Altet, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé* (Paris, Fayard, 2006), 15-58; Xavier Barral i Altet, *Jean-Auguste Brutails et la pédagogie des monuments de la France (1892-1917)*, in *Jean-Auguste Brutails*, textes réunis par Philippe Araguas à la suite des journées d'étude des 17 et 18 juin 2011, organisées par l'Institut Ausonius de l'université Bordeaux-Montaigne et par la Société Archéologique de Bordeaux aux Archives départementales de la Gironde (Bordeaux, 2014), *Revue archéologique de Bordeaux*, 105, 2014, 65-78; Xavier Barral i Altet, *Il dibattito in Francia sull'architettura medievale al tempo di Pietro Selvatico (1803-1880)*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Alexander Auf der Heyde, Martina Visentin e Francesca Castellani, atti del convegno di studi dedicato a Pietro Selvatico, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 22-23 ottobre 2013, (Pisa, Edizioni della Normale, 2016), 297-330.

<sup>(6)</sup> Ludovic Vitet, "L'architecture lombarde", *Revue française*, XVI (1830), 151-173; Xavier Barral i Altet, "Territorio medievale, storia dell'arte romanica e politica del Novecento: l'utilizzazione della Lombardia in Italia, Catalogna, Francia e Germania", intervention à la conférence *Autocoscienza del territorio, storie e miti: dal mondo antico all'età moderna*, Mantova, 19-21 settembre 2018, sous presse.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle naît en France l'étude moderne de l'architecture médiévale<sup>(1)</sup> grâce à des personnalités régionales comme Arcisse de Caumont,<sup>(2)</sup> nationales comme Jules Quicherat,<sup>(3)</sup> et universelles comme l'architecte Eugène Viollet-le-Duc.<sup>(4)</sup> Mais toutes ces premières approches, visant à créer un système d'étude de l'architecture médiévale, sont tournées essentiellement et presque exclusivement vers la France.<sup>(5)</sup> L'Italie est surtout utilisée dans le cadre des débats sur les origines de l'architecture romane et les rapports avec la Lombardie.<sup>(6)</sup>

Il faudra attendre le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'architecture gothique italienne soit prise en considération par les historiens de l'art français. Cette tâche fut confiée à Camille Enlart (1862-1927)<sup>(7)</sup> par son maître à l'École des chartes, Robert de Lasteyrie (1849-1921).<sup>(8)</sup> Pour cela, Enlart, chartiste, partit pour un séjour de deux ans à l'École française de Rome en 1889, avec la finalité d'explorer directement les monuments, les documents et les publications locales qui existaient nombreuses en Italie. Il présenta un mémoire intitulé *Origines bourguignonnes de l'architecture gothique en Italie*, étude qui reçut un très bel accueil; mais son grand ouvrage sur la question ne fut publié qu'en 1894 à Paris. Son titre, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* dit clairement quelle était la mission confiée à l'explorateur français de l'architecture gothique italienne: démontrer que la France était à l'origine du gothique italien au détriment des théories qui pouvaient circuler sur des contacts ponctuels avec l'Allemagne ou même sur l'origine locale des certaines formes monumentales. Enlart s'attacha très étroitement à démontrer que l'architecture cistercienne, bourguignonne, ou d'Île-de-France, avait joué un rôle déterminant dans l'éclosion et la diffusion du Gothique monumental italien. Le point de vue d'Enlart connut une longue postérité.<sup>(9)</sup>

"L'architecture gothique<sup>(10)</sup> n'est que le perfectionnement de celle qu'on

2.1

Entre la fin du XIXe siècle et le troisième quart du XXe, quelques historiens de l'art français, parmi les plus grands, se sont penchés sur l'architecture gothique d'Italie en construisant une théorie, plus ou moins suivie, sur l'absence d'originalité de l'architecture gothique d'Italie et sur une dépendance directe de l'architecture italienne par rapport à celle de la France. Dans ce texte, on parcourt la pensée de cinq historiens de l'art en relisant des extraits de certains de leurs textes. Enlart partit à la conquête de l'Italie. Mâle y séjourna longtemps. Focillon n'en apprécia pas particulièrement l'architecture gothique. Jullian et Grodecki, deux focillonniens, en nuancèrent le regard sans pour autant en proclamer l'originalité.



appelle romane,<sup>(11)</sup> et qui elle-même est une adaptation des traditions architecturales des Romains aux mœurs et aux goûts d'une période qui commence au dixième siècle et se termine dans le dernier quart du douzième. Durant cette époque, l'architecture, tout en conservant ses éléments romains, devient élastique de construction et souple d'ordonnance, se débarrasse de toute réminiscence d'art classique grec, s'enrichit de motifs d'origine barbare ou byzantine. Les architectes s'affranchissent de toute forme imposée; ils cherchent uniquement la disposition la plus commode par les moyens les plus rationnels. Dans l'architecture religieuse, ils se préoccupent surtout de voûter leurs édifices. Utilisant toutes les inventions de leurs prédécesseurs, mais répudiant toute formule arbitraire, ils arrivent à obtenir, par la combinaison d'éléments connus, des dispositions et des effets nouveaux, heureux et originaux. Des formes tout à fait neuves naissent bientôt de ce travail: ce sont l'arc brisé, usité en Bourgogne dès la fin du onzième

## 2.1

Musée de Sculpture comparée – Aile Paris, début du XX<sup>e</sup> siècle. De gauche à droite Camille Enlart, Jules Roussel et Charles Édouard Pouzadoux.

(Archives du Musée des Monuments français/CAPA)

<sup>(7)</sup> Paul Deschamps (édités par), *Camille Enlart 1862-1927, notices et discours* (Paris, 1929); Frédéric Debussche, "Camille Enlart et la photographie", *Bononia*, 1993, 8-14; Anne-Cécile Celimon-Paul, "Enlart, Camille (22 novembre 1862, Boulogne-sur-Mer–14 février 1927, Paris)", *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/enlart-camille.html>, mise à jour le 9 février 2009; Pierre-Yves Le Pogam, *Camille Enlart (1862-1927). Un français en Chypre*, catalogue de l'exposition, Paris, 26 Octobre 2012 – 28 Janvier 2013, (Paris, Musée du Louvre, 2012). Voir aussi Michela Passini, "Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande – Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques", *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique*, 2 (2014), 11-17.

<sup>(8)</sup> Auteur, parmi bien d'autres écrits, de *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, ouvrage posthume publié par les soins de Marcel Aubert (Paris, Picard, 1926-1927), en deux tomes: Pierre-Yves Le Pogam, "Lasteyrie du Saillant, Robert (15 novembre 1849, Paris–29 janvier 1921, château du Saillant [Alassac, Corrèze])", *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lasteyrie-du-saillant-robert.html>, mise à jour le 10 novembre 2010.

<sup>(9)</sup> Très célèbre est aussi l'ouvrage de Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, 1902-1904.

<sup>(10)</sup> Pour la citation qui suit: Camille Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Paris, Thorin & Fils Éditeurs, 1894), 1-2.

<sup>(11)</sup> Ici Enlart, dans une note, se réfère à Louis Gonse, *L'art gothique* (Paris, Quantin, 1890).

siècle, et la croisée d'ogive trouvée à la même époque dans l'Île-de-France. C'est par l'emploi du berceau brisé que la première de ces provinces arrive à voûter de bonne heure les larges espaces; la seconde y parvient par l'emploi de la voûte d'ogives; le premier de ces moyens rapproche, en effet, la poussée de la verticale, tandis que le second la localise sur des points espacés".<sup>(12)</sup>

L'architecture gothique d'Italie est, pour Enlart, inférieure à la française:

"L'architecture gothique d'Italie n'a donc pas connu tous les perfectionnements que réalisèrent les architectes français en matière d'équilibre et de légèreté, de tracé et d'ornementation. Peut-être ne trouverait-on pas dans toute la péninsule sept églises pourvues d'arcs-boutants. Malgré cela, nulle dénomination autre que celle de gothique ne convient à l'architecture qui fait l'objet de cette étude et qui a, du reste, des rapports intimes avec celle de la France. Essentiellement souple, savante et raisonnée, cette architecture se modifie nécessairement selon les conditions matérielles et les tendances du goût des divers pays. En Italie comme ailleurs, des écoles gothiques diverses se sont formées sous l'influence de quelques monuments type".<sup>(13)</sup>

L'origine de cette nouvelle architecture a été importée en Italie par les Cisterciens, mais l'Italie n'a pas su l'améliorer: "C'est aux Cisterciens français que revient l'honneur d'avoir doté l'Italie de l'art gothique".<sup>(14)</sup>

"De toutes les contrées qui employèrent le style gothique, l'Italie est celle qui l'a moins compris: la franchise et la rigueur de logique qui sont l'essence même de ce style s'accoutumaient mal, en effet, avec les traditions artistiques du peuple romain et avec le tempérament d'une race plus sentimentale que logicienne, plus habile dans l'art d'arranger que créatrice, et qui n'aime guère la vérité qu'embellie. Ce que l'Italie a fait pour l'art gothique, ce fut de lui donner le nom, absurde, sous lequel nous le désignons et qui, pour les Maîtres de la Renaissance, voulait dire barbare et tudesque; or, pour le Romain, barbare est tout étranger hormis le Grec, qu'il a cru comprendre, et à ce mot s'attache une idée de mépris. Ainsi pensait-on du gothique en Italie au XV<sup>e</sup> siècle, et l'on constatait qu'au temps où les peuples latins adoptaient la Renaissance, les peuples germaniques restaient

<sup>(12)</sup> *Ibidem.*

<sup>(13)</sup> Camille Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Paris, Thorin & Fils Éditeurs 1894), 5.

<sup>(14)</sup> Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, 10

fidèles à un art qu'eux-mêmes et leurs voisins pouvaient croire alors né chez eux. En réalité, ils se l'étaient seulement assimilé profondément. Il est faux que les Allemands aient porté le style gothique en Italie, comme on l'a cru, peut-être à cause de l'origine commune du gothique italien et d'une partie de l'art gothique allemand; mais si la première importation gothique n'est pas leur fait, on peut leur attribuer la dernière: le style de la cathédrale de Milan est germanique. Le style germanique avait aussi régné en Italie à l'époque romane. Les autres sources de l'architecture gothique d'Italie sont toutes françaises".<sup>(15)</sup>

Le XIV<sup>e</sup> siècle est moins français que le XIII<sup>e</sup>:

"En Italie, le style gothique subit au XIV<sup>e</sup> siècle une période d'arrêt. Les modèles de France arrivent moins bons et plus rares; on les suit encore quelquefois, comme à Todi et à Naples; mais à Piperno, à Galatina, en maint autre lieu, on recopie les modèles de ce style primitif importé jadis de Bourgogne par les Cisterciens: c'est au point qu'on revient aux voûtes d'arêtes, aux lourds piliers, aux gros chapiteaux mal dégrossis; en un mot, à l'art de transition. Le recul est manifeste. Après que la cathédrale de Sienne eut été bâtie dans un assez bon style gothique, sous la direction de moines de Cîteaux, on voulut, de 1339 au 1356, l'agrandir en en faisant le transept d'une nouvelle église: le travail resta inachevé, mais le morceau bâti montre, sans nul progrès dans les formes, une décadence incontestable de l'art de bâtir. [...] L'art de la Provence poussa quelques pointes dans les États de l'Église, grâce aux papes d'Avignon, qui plus d'une fois envoyèrent leurs maîtres d'œuvres par-delà les Alpes. Toutes ces importations d'art français ont suggéré des imitations locales. Le style français du XIV<sup>e</sup> siècle est peu modifié dans le cloître de Fossanova, et sans modification dans un portail de Scurcola Marsicana, transporté des ruines voisines de l'abbaye cistercienne de la Victoire. La cathédrale romane de Barletta a reçu, sous les princes angevins, un chœur semblable à ceux des églises de Rabastens, Albi, Lamourguié de Narbonne et Sainte-Agathe de Barcelone; ses chapelles carrées s'ouvrent directement sur le sanctuaire. Comme dans les exemples cités, l'architecture est maigre et nue, les supports sont surélevés, les chapiteaux insignifiants".<sup>(16)</sup>

<sup>(15)</sup> Camille Enlart, "L'architecture gothique du XIII<sup>e</sup> siècle. VI. Italie", in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. II. *Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique. Seconde partie*, sous la direction de André Michel (Paris, Librairie Armand Colin 1906), 80.

<sup>(16)</sup> Camille Enlart, "L'architecture gothique du XIII<sup>e</sup> siècle. VI. Italie", in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. II. *Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique. Seconde partie*, sous la direction de André Michel (Paris, Librairie Armand Colin 1906), 552-553.

“Dans la Vénétie, l’architecture de brique, créée au XIII<sup>e</sup> siècle avec Saint-Jean-et-Paul de Venise, et qui dans Saint-Antoine de Padoue s’allie si bizarrement à l’imitation des coupoles byzantines de Saint-Marc, a continué de prospérer au XIV<sup>e</sup> siècle. Saint-François de Venise (*Frari*) est beaucoup mieux proportionnées et moins mal bâtie; les colonnes à chapiteaux de feuillage et les fenêtres à meneaux rappellent de très près l’architecture française. [...] Tandis que Naples continue d’imiter, en l’appauvrissant encore, le style maigre de la Provence, à Sainte-Claire, à l’Incoronata, et que ce style pénètre dans les États de l’Église, on continue parfois d’imiter, en les alourdissant, dans le Centre et dans le Sud, les modèles de la fin du XII<sup>e</sup> siècle importés de Bourgogne. L’église Saint-Nicolas de Girgenti (Sicile), bâtie par les Cisterciens dans les ruines d’un temple grec, et achevée seulement au XIV<sup>e</sup> siècle, est romane, du type de Fontenay, avec à la façade un très original portail gothique large et trapu, qui décèle cette époque”.<sup>(17)</sup>

“Le style flamboyant français apparait de façon inattendue au portail d’un cloître de Sainte-Scholastique à Subiaco. L’internationalisme des ordres religieux explique cette architecture erratique. Cette porte en accolade a des voussures à figurines, et se couronne d’arcatures entrecroisées rappelant le portail de Sainte-Vaubourg (Ardennes), et peut-être inspirées des modèles antérieurs des palais d’Anagni, Viterbe, Ancône. On verra l’art français se mêler à Milan à l’art germanique et aux traditions locales; à Venise, se développer un art original répandu sur les côtes de l’Adriatique; dans le Sud, des importations d’art aragonais, et partout ailleurs la persistance des styles des XIV<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et parfois XII<sup>e</sup> siècles jusqu’au triomphe de la Renaissance”.<sup>(18)</sup>

Le désamour pour l’architecture italienne atteint son sommet avec Henri Focillon (1881-1943), le grand historien de l’art formaliste français, héritier de l’École de Vienne et maître de l’histoire de l’art en France depuis les années Trente et pendant la plupart du XX<sup>e</sup> siècle, bien au-delà de sa disparition.<sup>(19)</sup> Le jeune Focillon n’est pas tendre pour l’architecture italienne. Arrivant à Milan, le 4 décembre 1906, il faisait une exception avec la cathédrale et écrivait:

“Que dire du dôme? Relisez Taine qui en a extrait toute la philosophie possible. Ce gothique est singulier et beau. On dirait une fleur

<sup>(17)</sup> Enlart, “L’architecture gothique du XIII<sup>e</sup> siècle. VI. Italie”, t. II, 554-555.

<sup>(18)</sup> *Histoire de l’art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours*, t. III. *Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance. Première partie, sous la direction de André Michel* (Paris, Librairie Armand Colin 1907), 54.

<sup>(19)</sup> Marcel Durliat, “H. F. historien de l’art du Moyen Age”, in *Henri Focillon* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1986), 91-103; Annamaria Ducci, Alice Thomine e Ranieri Varese (a cura di), *Focillon e l’Italia / Focillon et l’Italie*, atti del convegno, Ferrara, 16-17 aprile 2004 (Firenze, Le Lettere, 2007); Kerstin Thomas, “Subtilité de différence: Henri Focillon’s Konzept des Kunstwerks”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, LXI (2016), 315-328; Kerstin Thomas, “Expressive Things: Art Theories of Henri Focillon and Meyer Schapiro Reconsidered”, in *Speculative Art Histories*, edited by Sjoerd van Tuinen, (Edinburgh, University Press, 2017), 113-129; Annamaria Ducci, “*Peintures romanes des églises de France*. Nuove riflessioni su Focillon medievista”, *Arte medievale*, VII (2017), 246-260.



2.2  
Henri Focillon.

transplantée tout à coup dans un sol riche et donnant mille rejets d'un luxe et d'une fantaisie incroyables. Toute la ville est blanche sous un ciel sans nuages. Milan donne l'impression d'un vaste palais".<sup>(20)</sup>

Mais, dans ses notes de voyage de 1906, il confesse, à Florence: "Je ne sens pas le gothique italien". Et continue à propos de Santa Maria Novella: "En Italie, le gothique a tout de suite les ailes coupées par la trouvaille archéologique et l'inquiétude de la Renaissance".<sup>(21)</sup> Plus tard, en 1923, il n'est pas fier de la cathédrale de Milan, épargnée dans son précédent voyage: "Milan ne nous a retenus plus de quelques heures, avec ses coins de faubourg Montmartre et son infecte cathédrale en sucre sale, décorée d'une

<sup>(20)</sup> Henri Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, éditées par Lucie Maignac (Paris, Gallimard 1999), 28.

<sup>(21)</sup> Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 28, note 2.

sculpture de vidangeurs snobs" (28 juin 1923 à sa mère).<sup>(22)</sup> Dans la même lettre Focillon oppose les reliefs de la porte de bronze de Saint-Zénon à ceux du maître-autel de Saint-Antoine de Donatello (1443-1450); il écrit, à propos de son séjour à Vérone:

"La plus forte sensation que je rapporte de notre course à travers ces grandeurs, c'est mon souvenir d'une porte en bronze, décorée de reliefs, extraordinaires de force et de naïveté, à la cathédrale Saint-Zénon. J'ai bien compris là tout le mal que la Renaissance a fait: les vieux fondeurs et les vieux tailleurs d'images avaient plus de cran, voyaient moins théâtral et moins rond. Mais tout de même, les reliefs de Saint-Antoine, à Padoue, sont bien beaux: toutefois, c'est un beau plus canaille et moins graves".<sup>(23)</sup>

De Rome, le 5 octobre 1929, dans une lettre à sa mère, il retient:

"Je retrouve ma Rome d'autrefois. [...] J'y retrouve le soleil doré de ma jeuneuse sur des murailles et sur des colonnes. [...] [Nos] préférences vont aux très vieilles églises des premiers temps du christianisme, décorées de peintures ou de mosaïques formidables".<sup>(24)</sup>

A l'origine de l'art gothique, Focillon, comme Viollet-le-Duc, place l'ogive. Pour Focillon l'architecture gothique est une dialectique où la structure et les effets sont étroitement solidaires. Le XII<sup>e</sup> siècle est pour le gothique ce que le XI<sup>e</sup> siècle fut pour l'art roman, le moment des grandes expériences; l'art y est encore roman par les masses et dans une certaine mesure par l'équilibre, mais il est déjà gothique par la structure.

Encore, Focillon dépend d'Enlart, mais il le module:

"Nous avons déjà évoqué l'architecture italienne en esquissant le rayonnement de l'art cistercien et montré comment ce dernier fut, dans la péninsule comme dans bien d'autres régions de l'Europe, le premier propagateur de l'ogive. Malgré l'intérêt que présentent les fondations de l'ordre, notamment à Naples, sous les Angevins, malgré l'ampleur et la beauté des cathédrales de Sienne et d'Orvieto, qui transposent dans un dialecte aux flexions méridionales la morphologie et la syntaxe de la grande langue gothique, l'architecture française ne créa pas de chefs d'œuvre en Italie. Dans le Nord, elle s'y heurtait à l'autorité de

<sup>(22)</sup> Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 157.

<sup>(23)</sup> Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 156.

<sup>(24)</sup> Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 160.

la tradition byzantine; en Toscane, au génie des formes régulières et des mesures harmoniques dont le fameux campanile de Sainte-Marie-de-la-Fleur, élevé sur les plans de Giotto, porte l’empreinte. Il n’est pas impossible de discerner dans l’art d’Arnolfo di Cambio les prémisses de cette sécheresse rigoureuse, de cette pureté maigre qui caractérisent plus tard l’élégance toscane. On ne saurait séparer l’histoire de l’architecture gothique en Italie de celle des ordres religieux: outre le gothique cistercien, il y a un gothique franciscain dont l’église florentine de Santa Croce et, à Venise, les Frari, mais surtout la basilique d’Assisi nous permettent d’apprécier les caractères”.<sup>(25)</sup>

“L’Europe travaille avec diversité, selon les besoins des milieux, l’autorité des traditions, les circonstances plus ou moins favorables que présente l’histoire. Tantôt l’art gothique se soumet à l’adaptation. Tantôt il exporte ses modèles. Tantôt les maîtres les combinent pour faire œuvre nouvelle. Cîteaux en propage les premières leçons, très dépouillées et très fortes, et certains pays, comme l’Angleterre et l’Allemagne les mêlent pour toujours, sous cette forme, à leur architecture. Nulle part elles ne s’exercent sur une terre vierge. En Espagne, elles se heurtent à l’Islam, en Italie, à l’art byzantin, en Allemagne, à la tradition romane du Rhin, en Angleterre, enfin, à un style déjà constitué qui, depuis les premières années du XIIe siècle sait tirer un parti monumental de l’ogive”.<sup>(26)</sup>

2.3 Avant Focillon, Émile Mâle (1862-1954) avait approché l’Italie pour ses études d’Iconographie, en signant la fin des compilateurs du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>(27)</sup> Quelques décennies plus tard il évoquera ses expériences de l’École française de Rome, où il avait succédé à monseigneur Duchesne à la direction (1923-1937), et ses séjours italiens, en prolongeant ses promenades romaines vers l’architecture gothique:<sup>(28)</sup>

“La route de Rome à Fossanova court sur le flanc des Monts des Volsques; elle domine la plaine mais elle est dominée par ces vieilles acropoles: Norba, aux murs cyclopéens, Sezze, l’antique Setia, fondée par Hercule, fière de montrer dans son blason le lion de Némée, Piperno, qui Privernum, patrie de l’amazone Camille. Le printemps est tardif cette année, pourtant les asphodèles commencent à fleurir; c’était, pour les anciens, la fleur qui croît au milieu des pierres, près des

<sup>(25)</sup> Henri Focillon, *Art d’occident. Le Moyen Âge roman et gothique* (Paris, Librairie Armand Colin 1938), 194.

<sup>(26)</sup> Focillon, *Art d’occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, 207-208.

<sup>(27)</sup> X. Barral i Altet, “Introduction”, in *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale*, (Rennes, PUR, 2003), 24-37.

<sup>(28)</sup> Sur Émile Mâle, auteur de *L’art religieux du XIIIe en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration* (1898), voir Émile Mâle (1862-1954). *La construction de l’œuvre: Rome et l’Italie* (Roma, École française de Rome, 2005); Kirk Ambrose, “Émile Mâle”, in *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, edited by Colum Hourihane (London - New York, Routledge, 2017), 65-74.



tombeaux; c'est pourquoi ils en avaient fait la fleur des morts et des prairies d'outre-tombe [...]. La route bordée de cactus devient africaine. Au loin, le cap Circé semble s'évaporer entre la lumière du ciel et la lumière de la mer. Bientôt on abandonne la corniche qui plane au-dessus des marais Pontins desséchés et on entre dans la montagne. La vallée s'ouvre et une église française, élevée par les Cisterciens, apparaît. Nous sommes à Fossanova et nous pourrions nous croire en Bourgogne. Tout est français ici, sauf le linteau du portail revêtu d'une fine mosaïque romaine dans le goût des Cosmas. La corniche des bas-côtés a les beaux modillons réunis par une courbe des églises bourguignonnes. L'intérieur est admirable. Peu d'églises en Italie donnent une

impression de spiritualité aussi haute que cette nef toute blanche aux proportions harmonieuses. Voûtée d'arêtes, elle ne montre la nervure gothique qu'à la croisée du transept. Aucune peinture, aucune autre beauté que la mystérieuse harmonie des nombres. Il est peu d'églises où le moyen âge apparaisse aussi pur".<sup>(29)</sup>

Puis, en suivant Enlart:

"L'église de Fossanova nous offre le plan cistercien dans toute sa pureté: c'est une nef accompagnée de bas-côtés et d'un transept sur lequel s'ouvre un chœur au mur droit, flanqué de chaque côté de deux chapelles carrées. Ce plan, déjà répandu par les Cisterciens en Bourgogne et dans une partie de la France, mais inconnu en Italie, devait y avoir une extraordinaire fortune [...]. Fossanova nous donne le gothique à l'état naissant; son église, commencée en 1187, appartient encore au XIIe siècle. Dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, les Cisterciens élevèrent un autre monastère à Casamari, dans la région montagneuse de Frosinone. L'église est semblable à celle de Fossanova, avec cette différence toutefois que la voûte à croisée d'ogives (qui ne se voit que sur une travée à Fossanova) y remplace la voûte d'arêtes. Les progrès accomplis en Bourgogne se retrouvent ici et Casamari est une pure église bourguignonne du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette architecture si simple et si logique semblait faite pour séduire les architectes italiens. Ceux de Rome s'y montrèrent indifférents; ils voyaient pourtant ces belles églises au nord aussi bien qu'au sud du Latium. Vers le nord, en effet, dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle, les Cisterciens élevèrent une à San Martino aux environs de Viterbe. L'architecture bourguignonne s'y montre sous un aspect plus avancé encore: avec ses piliers alternativement forts et faibles, avec ses voûtes sexpartites exécutées ou prévues, San Martino ressemble à Saint-Seine l'abbaye, à Pont-sur-Yonne et, à quelques égards, à Notre-Dame de Dijon. Il est autant plus surprenant que Rome n'ait pas accueilli alors l'architecture gothique que les régions voisines l'adoptèrent. Les monastères cisterciens furent des centres d'où l'art français rayonna. Autour de Fossanova les églises gothiques se multiplièrent. Celles de Piperno, de Sezze, de Sonnino, de Terracine, de Fondi, portent plus ou moins profondément l'empreinte bourguignonne. Quelques-unes ont pu être bâties par les Cisterciens eux-mêmes mais la plupart furent l'œuvre

<sup>(29)</sup> Émile Mâle, *Rome et ses vieilles églises* (Paris, Flammarion, 1950), 232-233.

des élèves italiens qu'ils avaient formés. Dans ces régions, les palais, les portiques, les maisons mêmes revêtirent la forme gothique".<sup>(30)</sup>

A Rome, Émile Mâle prend en considération Santa Maria sopra Minerva, sur laquelle il reviendra après s'être intéressé à Florence et Sienne:

"Les papes du XIII<sup>e</sup> siècle faisaient de si fréquents séjours à Viterbe, qu'ils ne pouvaient ignorer le monastère de San Martino. Néanmoins, ils se montrèrent peu sensible à l'architecture nouvelle et ne l'accueillirent pas à Rome. C'est que les papes regardaient vers le passé et que les grandes basiliques constantiniennes demeuraient pour eux le parfait modèle de l'art chrétien. Ils continuaient à les imiter, et vers 1220 Honorius III éleva l'église antérieure de Saint-Laurent-hors-les-murs dans le style du IV<sup>e</sup> siècle. L'esprit de l'antiquité resta toujours vivant à Rome et s'y perpétua de siècle en siècle. Aussi est-on surpris d'y voir apparaître soudain, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, une véritable église gothique: Sainte-Marie-de-la-Minerve; curieux phénomène qui mérite d'autant plus de retenir notre attention qu'est unique [...]. La cathédrale de Sienne qui est pisane par ses arcades en plein cintre, par son dôme et ses bandes horizontales blanches et noires, est bourguignonne par ses croisées d'ogives, ses piliers composés, son chœur au mur droit percé de trois fenêtres surmontées d'une rose, par sa corniche, enfin, par son portail en plein cintre flanqué de deux portails en tiers point. Les comptes de l'église nous apprennent, en effet, que des moines cisterciens de San Galgano y travaillèrent et confirment ce que l'architecture nous apprend. Aussi ne sommes-nous pas surpris de rencontrer dans l'architecture civile de Sienne, comme dans celle de San Gimignano, plus d'un détail français".<sup>(31)</sup>

"Ce qui frappe à Santa Maria Novella, c'est le désir d'élargir l'espace. L'architecte a, il est vrai, adopté le plan cistercien de la nef flanquée de bas-côtés, mais on sent qu'il voudrait réunir ces bas-côtés avec cette nef, faire jouir l'œil de la largeur totale de l'église, donner l'impression d'une nef unique. C'est pour obtenir cet effet qu'il a rendu les piliers si légers, les arcades si larges et si hautes. Pour le spectateur Santa Maria Novella n'est pas une nef large de 13 mètres accompagnée de bas-côtés de 6 mètres 50 chacun, c'est une vaste salle de 26 mètres. On retrouve donc entre la largeur et la hauteur cette égalité qui frappe,

<sup>(30)</sup> Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 234-235.

<sup>(31)</sup> Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 236.

à Rome, dans la rotonde du Panthéon et dans la nef de Sainte-Marie-Majeure. On reconnaît à Santa Maria Novella le génie italien, c'est-à-dire le génie classique, ami des vastes espaces, plus sensible au repos qu'à l'élan, maintenant l'équilibre entre la largeur et la hauteur. Ainsi, en plein âge gothique, l'esprit de l'antiquité persiste à Florence, comme il persistait à Rome. Michel-Ange appelait Santa Maria Novella 'sa fiancée'; il y trouvait cette pureté, ce clame, cette grâce un peu fière qu'il eût désirés chez la jeune fille qu'il eût aimée.

Nos archéologues ont été généralement sévères pour l'art gothique des Italiens. Ils leur reprochent de n'avoir pas compris le vrai caractère de l'architecture française, d'être demeurés étrangers à cet art si savant et d'une si puissante logique, le plus parfait que les hommes aient créé depuis les Grecs. Le reproche serait mérité si les Italiens s'étaient proposé de reproduire l'art français, mais ils ne l'ont pas accepté comme un système complet, dont la forte liaison semble, en effet, leur avoir échappé, ils se sont contentés de lui emprunter quelques éléments dont ils ont usé à leur guise. Ils ont adopté la croisée d'ogives (qu'ils employaient d'ailleurs depuis longtemps sans y avoir vu le principe d'une architecture nouvelle), mais ils ont presque toujours repoussé l'arc-boutant. Ils ont remplacé par un petit mur de soutien construit sur l'arc doubleau des bas-côtés et caché sous la toiture, appui insuffisant qui les obligera à recourir au fâcheux expédient des tirants de fer. L'emploi de la croisée d'ogives, uni aux murs de soutien et aux tirants de fer eût pu leur permettre de percer dans la nef de vastes fenêtres; ils n'y ouvrirent pourtant que de simples oculi ou des baies étroites et longues souvent dépourvues de meneaux. Tandis qu'en France le mur disparaissait pour faire place à d'immenses verrières, l'Italie, fidèle au goût antique, considérait le mur plein comme une beauté, et jugeait que son ciel lumineux rendait de vastes fenêtres inutiles. Le pilier rectangulaire flanqué de quatre colonnes de l'église gothique fut accepté à Sienne, mais il ne tarda pas à se transformer. On le vit se resserrer à Santa Maria Novella, prendre la forme polygonale à Santa Croce de Florence, devenir enfin une simple colonne aux Saint-Jean-et-Paul de Venise. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, le génie de la Renaissance avait déjà fait son apparition.

Mais c'est par la conquête de l'espace que se manifesta surtout l'esprit de l'Italie. Le désir de l'espace est le secret du gothique italien. Il suffit de comparer la cathédrale de Reims au dôme de Florence pour sentir

tout ce qui sépare l'art du nord de l'art du midi. A Florence, sur une longueur de 76 mètres, qui est celle de la nef jusqu'à la coupole, on ne voit de chaque côté que trois piliers et quatre immenses arcades de 19 mètres de largeur et de 25 mètres de hauteur. Le nombre des supports a donc été réduit au profit de l'espace libre jusqu'à l'extrême limite du possible. Ces vastes ouvertures unissent étroitement la nef et les bas-côtés qu'on embrasse d'un seul regard. L'impression est celle d'une nef unique de 40 mètres de largeur. Or, la voûte qui s'élève au-dessus de cette nef a 40 mètres d'hauteur. Nous retrouvons au dôme de Florence cette même loi antique d'égalité entre la largeur et la hauteur qui nous avait déjà frappés à Santa Maria Novella. Ainsi, le rythme classique, incorporé au génie italien, se conservait mystérieusement à travers les siècles.

A Reims, la nef, plus courte que celle de Florence, n'a que 67 mètres de longueur. Or, au lieu des trois piliers et des quatre arcades de Florence, on compte de chaque côté de cette nef de Reims, sur un espace moindre, neuf piliers flanqués de colonnes et neuf arcades. Ces arcades n'ont que 7 mètres de largeur et seulement 16 mètres 40 de hauteur. C'est pourquoi, à Reims, on ne peut embrasser d'un coup d'œil la nef et les bas-côtés; la nef forme un tout. C'est au-dessus de cette nef, large de 14 mètres 60, qu'est suspendue la voûte. Elle est un peu moins élevée que celle de Florence (38 mètres au lieu de 40), et pourtant elle paraît infiniment plus haute parce que sa base est plus étroite. Tout concourt à produire un effet d'hauteur à Reims, un effet de largeur à Florence. L'architecte de Florence songeait si peu à faire jaillir sa nef qu'il l'a coupé, au-dessus des arcades par un puissant balcon horizontal. L'élan, l'aspiration mystique font défaut. Les Florentins considéraient leur cathédrale comme une belle salle pleine de fraîcheur, où, après les offices, il était agréable de converser dans le demi-jour".<sup>(32)</sup>

"L'histoire du gothique italien nous prouve que le même esprit, qui est l'esprit de l'antiquité, n'a jamais cessé de régner en Italie des basiliques chrétiennes à Saint-Pierre de Rome".<sup>(33)</sup>

"Nous pouvons maintenant après ce long détour revenir à Rome et à Sainte-Marie-de-la-Minerve. Nous y reconnâmes une imitation de Santa Maria Novella de Florence; mais nous comprenons sans peine

<sup>(32)</sup> Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 239-241.

<sup>(33)</sup> Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 242.

que des visiteurs instruits, que même des archéologues ne remarquent pas cette ressemblance [dans la note en bas de page Mâle écrit: 'Cette ressemblance a échappé à l'œil de Camille Enlart, qui a cru voir à la Minerve des réminiscences de Casamari et de Saint-François d'Assise']. C'est que l'impression est toute différente: la Minerve est sombre et, à certaines heures, pleine de ténèbres, sa voûte semble basse et des chapelles, ouvertes dans ses bas-côtés à une époque tardive, en ont modifié les proportions. On n'y éprouve pas ce sentiment de repos et la douce lumière. La Minerve d'ailleurs n'est pas tout à fait aujourd'hui ce qu'elle fut à l'origine".<sup>(34)</sup>

La transition entre Henri Focillon et Louis Grodecki pourrait être représentée en quelque sorte par la personnalité, un peu oubliée, de René Jullian (1903-1992), spécialiste de l'art roman d'Italie du Nord et de la sculpture gothique italienne, avant de devenir professeur d'histoire de l'art moderne à la Sorbonne.<sup>(35)</sup> Dans notre parcours à travers l'architecture gothique italienne il m'a semblé opportun d'introduire quelques réflexions de cet historien de l'art, sensible à l'Italie médiévale:

"La sculpture gothique [...] incarne en effet, plus largement même que la sculpture romane ou que les expériences tentées en dehors de l'Occident chrétien, le génie plastique du Moyen-Âge".<sup>(36)</sup>

"C'est la France qui est alors le grand foyer intellectuel de l'Occident: elle est le centre de la pensée chrétienne et, dans le domaine littéraire comme dans celui de la musique, l'apport des autres pays est bien moindre que le sien: ce n'est qu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle que la littérature italienne, par exemple, prendra vraiment son essor avec les premiers essais de Dante".<sup>(37)</sup>

Au début de la sculpture gothique, "en Italie, l'influence exercée par l'art de l'Île-de-France et des régions voisines a été plus directe, plus forte et plus variée qu'en Espagne".<sup>(38)</sup> "À Castel del Monte, tel masque feuillu, traité dans l'esprit de la tradition italienne et marqué par l'influence antique, s'accorde fort bien avec les sculptures inspirées par l'art français gothique".<sup>(39)</sup>

"L'Italie est, au XIV<sup>e</sup> siècle, avec la France, la terre la plus riche en sculpteurs. L'histoire de la sculpture n'est pas sans liens entre les

<sup>(34)</sup> Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 242.

<sup>(35)</sup> "René Jullian (1903-1992). Hommage", *Histoire de l'art*, XIX (1992), 105-106; "Bibliographie de René Jullian: bibliographie parue dans les *Archives de l'Art français*, XXV (1978), et complétée après cette date", *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3/4 (1992), 9-18. Voir aussi René Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne* (Paris, Van Oest, 1945), et le compte-rendu du projet de Jullian écrit par Georges Gaillard dans les *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, IX (1954), 122-124.

<sup>(36)</sup> René Jullian, *La sculpture gothique* (Paris, Laurens s.d. [1966]), 5 (il s'agit de la collection *Ars Europæ* dirigée par Pierre Lavedan); compte-rendu de Francis Salet dans *Bulletin Monumental*, 125 (1967), 327-330.

<sup>(37)</sup> Jullian, *La sculpture gothique*, 12.

<sup>(38)</sup> Jullian, *La sculpture gothique*, 52.

<sup>(39)</sup> Jullian, *La sculpture gothique*, 55.

deux pays et la sculpture française, en particulier, a pénétré en Italie et influencé assez fortement certains maîtres italiens; mais l'originalité de la sculpture italienne est néanmoins très grande et remarquable la qualité de ses œuvres. Le mouvement général de la sculpture, tout au long du siècle, a peut-être en Italie plus de continuité qu'en France, mais n'est pas sans analogie: à l'Île-de-France, foyer essentiel de la sculpture française, d'où les artistes vont vers d'autres provinces, répond la Toscane, qui est sans doute alors, pour l'ensemble des arts, le premier foyer de l'Europe et qui est en Italie la région natale des grands sculpteurs, d'où ceux-ci partent travailler vers d'autres régions de la péninsule".<sup>(40)</sup>

Jullian traite largement du XV<sup>e</sup> siècle italien et considère que "C'est en Italie que le passage du gothique à la Renaissance s'est effectué le plus tôt et le plus naturellement; certaines orientations de la sculpture gothique y préparaient d'ailleurs de longue date une telle évolution".<sup>(41)</sup>

\*\*\*\*\*

Finalement, je voudrais clore cette longue promenade à travers des historiens de l'art français qui ont marqué en grande partie le XX<sup>e</sup> siècle en invitant le lecteur à une lecture tranquille de la pensée de Louis Grodecki (1910-1982), l'un des plus grands de la deuxième moitié du siècle, sur l'architecture gothique italienne.<sup>(42)</sup> Chacun mesurera le saut de qualité que représentent ces quelques lignes de Grodecki et sa dette envers Henri Focillon dans l'approche formelle du monument.

"La péninsule italienne n'a pas été concernée, comme l'a été l'Angleterre, par les recherches constructives ou spatiales qui ont conduit, au XII<sup>e</sup> siècle, à la naissance de l'art gothique. Les lourdes voûtes sur croisées d'ogives de la Lombardie, d'ailleurs exceptionnelles, n'ont pas été intégrées dans un système formel ou technique conduisant à la définition de l'espace propre à l'architecture gothique. Même si certains éléments isolés, comme les arcs entrecroisés ornant les parois extérieures (Monreale) ou les grandes ouvertures circulaires (Troia et Tuscania), ont pu inspirer certaines dispositions anglaises, normandes ou françaises – telle la rose des églises françaises de 1130-1140 –, les habitudes traditionnelles de bâtir, fortement marquées par les types pa-

<sup>(40)</sup> Jullian, *La sculpture gothique*, 143.

<sup>(41)</sup> Jullian, *La sculpture gothique*, 317.

<sup>(42)</sup> Madeline H. Caviness, "Necrology: Louis Grodecki (1910-1982)", *Gesta*, XXI (1982), 157-158; Madeline H. Caviness, "Louis Grodecki (1910-1982)", in *Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline* (New York, Garland, 2000), 307-321. La correspondance de Louis Grodecki est en cours de publication à Paris par les soins d'Arnaud Timbert, avec une introduction sur Grodecki historien de l'art.

l'éochrétiens ou antiques, éliminèrent les possibilités vers le gothique. On ne reviendra pas ici sur la première pénétration du nouveau style, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans des fondations cisterciennes à Fossanova, près de Rome (commencée en 1187) ou à Casamari (1203-1207), où le système de voûtement d'ogives est adopté, d'après des modèles cisterciens français beaucoup plus anciens. Le premier édifice où l'adaptation du style français pose des problèmes intéressants est Sant'Andrea de Vercelli (après 1219). Le principe du plan demeure traditionnel, la croisée du transept est couverte d'une coupole sur trompes, les ouvertures demeurent petites, percées dans un mur plein. Pourtant le voûtement d'ogives aux profils affinés, la disposition des longues colonnettes, rappellent les modèles de l'Île-de-France. L'élévation est simple, sans triforium ni tribune, comparable aux élévations cisterciennes. Beaucoup plus décisives pour l'évolution du gothique sont les fondations franciscaines et dominicaines et, avant tout, la basilique San Francesco à Assisi. [...] San Francesco d'Assisi n'est pas seulement une grande création architecturale franciscaine, adaptée par son programme monumental à l'activité de l'ordre, c'est aussi un 'modèle' d'architecture gothique particulière à l'Italie, par sa 'muralité' si propice au déploiement de la fresque, par son refus de l'évidement maximal du gothique septentrional et de sa logique constructive".<sup>(43)</sup>

"La définition du gothique italien peut déjà être tentée avec l'exemple de Santa Maria Novella de Florence, intégrant d'une manière si originale les éléments du gothique septentrional, et proposant une conception nouvelle d'un espace proportionné en largeur, unifiant les vaisseaux par la grandeur des ouvertures qui les font communiquer, pendant que le chœur et, notamment, l'abside centrale obéissent à un autre rythme, à plusieurs fenêtres très hautes juxtaposées; il y a là, d'ailleurs, une certaine analogie non avec les solutions 'classiques' ou rayonnantes françaises, mais avec les types du *Hochchor* germanique, comme celui des dominicains de Ratisbone (W. Gross). Mais c'est vers 1300, à Santa Croce de Florence, la grande église franciscaine, que cette 'définition particulière' du gothique (Sondergotik) prend toute sa signification".<sup>(44)</sup>

"On a souvent appelé l'œuvre de la cathédrale de Sienne la plus monumentale faillite dans l'adaptation italienne de l'architecture gothique.

<sup>(43)</sup> Louis Grodecki, *Architecture gothique*, avec la collaboration d'Anne Prache pour l'Angleterre et Roland Recht pour l'Allemagne (Paris, Berger-Levrault, 1979), 319, 323, édition italienne: *Architettura gotica* (Milano, Electa, 1976).

<sup>(44)</sup> Grodecki, *Architecture gothique*, 327.

[...] Ainsi se révèle, en Toscane du XIV<sup>e</sup> siècle, un type gothique profondément original, éloigné des virtuosités constructives de l'art rayonnant, attaché aux grands volumes et aux vastes surfaces planes, mais qui emprunte à l'art septentrional, tout en les interprétant avec un incontestable esprit d'invention, des formes de la fenêtre, du gâble, ou de la modénature. Dans un certain nombre de monuments, tant civils que religieux, le sens du décor sculpté et polychrome se développe en Italie d'une manière particulièrement riche, et les grands maîtres de la sculpture et de la peinture y participent tout naturellement [...]. Le chef-d'œuvre de ce 'gothique ornemental', adapté à l'italienne, est la façade de la cathédrale d'Orvieto, édifice dont la reconstruction débuta en 1290, selon une structure parfaitement romane, mais avec des ambitions de hauteur et de largeur tout à fait exceptionnelles. Vers 1310 (ou auparavant), le Siennois Lorenzo Maitani fut appelé, comme *universalis caput magister*, pour continuer l'œuvre selon des procédés plus modernes. Mais ce qui importe, et constitue un des chefs-d'œuvre les plus authentiques du Moyen Âge, c'est le décor sculpté et polychrome de la façade et du chœur. Avec une sorte de sécheresse académique, Maitani distribue les éléments typiques du décor gothique – contreforts moulurés et surmontés de hauts pinacles, gâbles aigus au-dessus des portails et aux couronnements des vaisseaux, galeries d'arcatures brisées, rose inscrite dans un carré, etc. Rien, dans cet assemblage appliqué au mur occidental de l'église, n'évoque une nécessité structurelle; tout se présente comme une 'composition', semblable à un retable d'ivoire ou de panneaux peints ou sculptés. Il en est de même dans l'étourdissant effet que produisent les stalles du chœur – et même les vitraux d'Orvieto –, décor créé pendant la première moitié du siècle avec une exubérance ornementale 'gothique', dont l'art du nord de l'Europe ne connaît pas l'équivalent en qualité et en richesse".<sup>(45)</sup>

"Le gothique italien du XVe siècle. L'essentiel de l'architecture italienne du XVe siècle échappe à l'art gothique. La rapide maturation de la Renaissance, pressentie dès le début du XIIIe siècle, est sous-jacente dans les œuvres toscanes du début du XIVe. Par retour délibéré aux formes romanes, paléochrétiennes ou antiques, ou bien grâce à une spéculation originale sur les ordonnances, les proportions ou le décor, l'architecture florentine ou lombarde se dégage des formules gothiques. Il se dessine pourtant, à cette époque aussi, dans certaines

<sup>(45)</sup> Grodecki, *Architecture gothique*, 330-332.

régions ou certains chantiers, une 'résistance' aux courants nouveaux. Tel est le cas, par exemple, de Venise – et du palais des Doges en particulier – et de deux grands chantiers qui ont débuté à l'extrême fin du XIVe siècle, la cathédrale de Milan et San Petronio de Bologne [...]. C'est le Palazzo Ducale, ou le palais des Doges, qui exprime le mieux le faste et la complexité de ce dernier art gothique vénitien, quelles que soient les innombrables transformations, surtout intérieures, de la Renaissance et des époques plus récentes. [...] Rien, dans ces éléments, n'est tout à fait original – le plan rejoint celui des grands châteaux princiers à cour centrale, l'élévation adapte et développe celle du palais privé vénitien. Mais cet édifice exprime, dans ses formes raffinées, à la fois simplifiées en vue d'un effet d'ensemble et profondément 'véni-tiennes', une participation à l'art médiéval, d'essence gothique, notion qui prend, à la lumière de cet exemple, un sens différent de celui qu'impliquent, en Italie, l'invention toscane, ou émilienne, ou le chef-d'œuvre flamboyant et éclectique de la cathédrale de Milan (Arslan). Peut-être n'est-il pas exagéré, à un certain niveau de la synthèse, de comparer le gothique vénitien aux interprétations non moins originales du gothique tardif espagnol ou portugais".<sup>(46)</sup>

<sup>(46)</sup> Grodecki, *Architecture gothique*, 350-352.

# Le chantier de construction médiéval: révolution gothique et innovation managériale

NICOLAS REVEYRON

Université Lumière-Lyon 2

Le chantier de construction gothique a fait l'objet de nombreuses recherches depuis le XIXe siècle, menées par des historiens de l'art travaillant sur des textes patiemment collectés, par des archéologues qui, dans la lignée d'Arcisse de Caumont en France, ont travaillé directement sur les monuments, et par des architectes-restaurateurs, comme Eugène Viollet-Le-Duc qui a tiré de son expérience le dictionnaire que l'on connaît. Des travaux récents ont montré toute la richesse des archives des "petits" chantiers de construction, laissés trop longtemps hors champ, mais très précieux pour comprendre le poids de l'humain dans l'entreprise de construction.<sup>(1)</sup> Parallèlement, le développement rapide de l'archéologie du bâti et le grand mouvement de restauration monumentale qui s'est manifesté dans toute l'Europe ont permis de renouveler les connaissances sur la construction au Moyen Age et d'ouvrir de nouvelles perspectives. Parmi elles, il faut citer l'organisation humaine du chantier, qui est absolument inséparable de l'art de bâtir, de l'architecture et de la stylistique monumentale. Les outils conceptuels fournis par les sciences traitant de l'innovation et de l'organisation d'entreprise aident puissamment à comprendre des phénomènes lisibles dans les bâtiments du Moyen Age. Dans cette optique, des textes souvent négligés parce qu'ils relevaient de la littérature – citons Giraud de Barri, Geoffrey de Vinsauf ou Christine de Pizan – ou de la théologie – la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin dont Erwin Panofski avait fait son miel – se sont révélés très utiles pour éclairer certains aspects des problématiques étudiées. Toute cette matière – texte et archéologie – nourrissent abondamment la recherche sur la place de la révolution gothique dans le renouvellement du chantier médiéval.

## 1-La révolution gothique

L'art gothique est le produit d'une véritable révolution, qui a touché peu ou prou tous les aspects de la culture occidentale du XIIe-XIIIe siècle.<sup>(2)</sup> Tou

<sup>(1)</sup> Citons par exemple: Philippe Bernardi, *Métiers du bâtiment et techniques de construction à Aix-en-Provence à la fin de l'époque gothique (1400-1550)* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995).

<sup>(2)</sup> En dernier lieu, Alain Erlande-Brandenburg, *La révolution gothique* (Paris, Picard, 2010).

The Gothic architecture was a real technological and stylistic revolution. This revolution also changed relationships between the people involved in the construction: patrons, architects, stonecutters, masons etc. The patrons did not master anymore the technology of the construction and the stonecutters and the masons had to learn to work with it. The architect became the specialist who was only capable of defining exactly the project and to realize the construction. He changed social status and acquired an intellectual stature. So the Gothic construction became a technological art. The architects became managers who invented a new way of managing equip and to answer the requests of the patrons.

particulièrement, l'architecture gothique est issue d'une recherche technologique susceptible de donner corps à des projets monumentaux innovants. Le tout premier projet, déterminant, a été, on le sait, le déambulatoire de Saint-Denis, réalisé sous la direction de Suger pour doter l'abbatiale, au levant, d'un vaste espace libre empli de lumière: l'ogive, la pile mince et le mur ondulant largement percé de baies ont été les éléments-clefs qui ont fait naître ce nouvel art de bâtir. Mais il faut attendre le début XIIIe siècle pour voir l'émergence du nouveau style architectural.<sup>(3)</sup> La nouvelle technologie, adaptée à un nouvel ordre de grandeur,<sup>(4)</sup> est alors à la fois la condition et le produit de l'évolution stylistique. Celle-ci privilégie dans les édifices les volumes désencombrés<sup>(5)</sup> par l'utilisation de supports minces (rapport entre l'emprise au sol du bâtiment et la surface occupée par le bâti) aux espaces réduits par des supports massifs, dans les maçonneries les vides aux pleins et dans les ambiances lumineuses la lumière profuse aux éclairages contrastés de l'architecture romane. Dans ce contexte, les masses bâties sont réduites dans leurs volumes, mais puissamment sollicitées dans leur fonction portante (descente de charge). Il convient d'en assurer la stabilité par des systèmes de contrebutement à l'échelle de la structure (abondante typologie des arcs-boutants), de liaisonnement à l'échelle de l'édifice (tirants de fer, chaînes, agrafes) et de raidisseurs à l'échelle des maçonneries (te-nons, clefs, montage au plomb).<sup>(6)</sup>

La formidable innovation technique qui caractérise l'architecture gothique du XIIIe siècle possède, comme telle, une dimension disruptive. Comme aujourd'hui la technologie d'internet, par exemple, elle établit une séparation dommageable entre ceux qui inventent et ceux qui ignorent, séparation qui s'exprime en termes de pouvoir (diriger, enseigner; comprendre, reproduire). Ainsi, elle oppose, à l'échelle de l'Europe, les progressistes, qui la maîtrisent ou

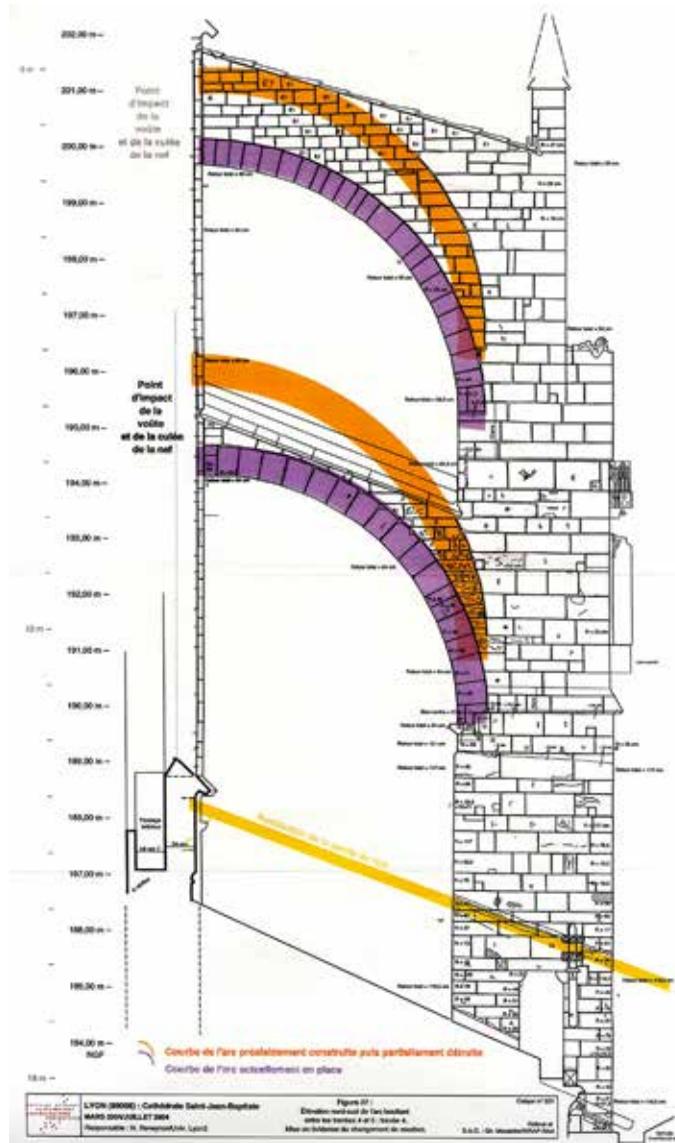
<sup>(3)</sup> Le concept d'émergence définit ce moment particulier où des innovations ponctuelles se combinent dans un contexte favorable pour faire apparaître une culture nouvelle – littéraire, artistique, technique ... Le projet de Suger était trop en avance sur son temps, pour avoir une descendance directe. L'émergence de l'architecture gothique est effective après un temps de latence correspondant à la seconde moitié du XIIe siècle. Si elle affiche quelques innovations, notamment l'agrandissement par le bas des fenêtres hautes, la cathédrale de Chartres reste fidèle à des normes esthétiques héritées du XIIe siècle. La cathédrale de Bourges, en revanche, avec sa structure "en arcs de viaduc", comme l'a si justement décrit Robert Branner, est le fruit d'une application délibérée des nouveaux principes constructifs. Trop en avance sur son temps, elle aussi, elle n'aura qu'une descendance tardive. Nicolas Reveyron, "De quoi le gothique est-il le nom?", in *Qu'est-ce que l'architecture gothique?*, Actes du colloque international de Chartres (29-30 mai 2015) dir. Arnaud Timbert et Diane Daussy, à paraître. Sur le concept d'émergence, voir par exemple: *La fabrique du signe. Linguistique de l'émergence*, éd. Michel Banniard et Dennis Philips (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail), 2010.

<sup>(4)</sup> Par exemple, la cathédrale de Paris culmine sous voûte à 33 m, celle de Chartres à 37 m, celles de Reims à 38 m, celle d'Amiens à 42 m et celle de Beauvais à 48 m.

<sup>(5)</sup> Idée clef, formulée en son temps par Alain Erlande-Brandenburg et qui s'est révélée particulièrement féconde.

<sup>(6)</sup> Voir par exemple: *L'homme et la matière, l'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, Arnaud Timbert dir., (Paris, Picard, 2009).

3.1  
Cathédrale Saint-Jean, Lyon, arc-boutant nord de la nef  
(2<sup>e</sup> tiers XIII<sup>e</sup>).  
Relevé et mise au net Gh. Macabéo (INRAP)



<sup>(7)</sup> A la cathédrale de Lyon, pour ne prendre que cet exemple, les corrections de tracé analysables dans les arcs-boutants de la nef révèlent les erreurs dans l'application de règles de construction importées du nord de la France. Nicolas Reyveiron, "Techniques de construction et transmission des savoirs. Pour une approche archéologique (archéologie du bâti)", in *Sciences et techniques au Moyen Age (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>)*, Actes du colloque international de Saint-Denis (23 et 24 juin 2011), dir. C. Verna, J. Chandelier et N. Weill-Parot (Presses Universitaires de Vincennes, 2017) 197-215.

<sup>(8)</sup> Hicham Ezzat, *Leader for Creativity, Modeling and Experimenting Defixation oriented Leadership*, Thèse, Business administration. MINES ParisTech – PSL Research University, 2017. Cité par: Armand Hatchuel, "Les premiers de cordée de la rupture technologique", in *Cahier du «Monde»* (28 avril 2018), 1.

<sup>(9)</sup> Muriel Garcia, Nadège de Peganow, *Innovation participative: remettre l'humain au cœur de l'entreprise* (Paris, Editions Scrineo, 2012).

apprennent à la maîtriser,<sup>(7)</sup> et les conservateurs, qui restent en deçà, par choix ou faute des connaissances nécessaires. Et dans le même temps, à l'intérieur du chantier, elle redistribue les rôles entre les acteurs de la construction, de façon apparemment plus confuse, mais en réalité selon une logique propre à un mouvement d'innovation. Le phénomène est aujourd'hui bien décrit.<sup>(8)</sup> Celui qui mène à bien le projet sur le terrain est à la fois l'homme-ressource et le *leader*, pour prendre un terme managérial exactement adapté à la situation. A partir de l'innovation de rupture qui rend obsolète les vieilles recettes techniques (zone de fixation cognitive) et impose un nouveau paradigme, dans un esprit d'équipe qui fait participer tous les acteurs à l'invention (innovation participative)<sup>(9)</sup> il favorise l'abandon des habitudes (processus de défixation) et la recherche de l'innovation dans le détail des opérations (zone d'expansion).

Pour le XIII<sup>e</sup> siècle, un indice de cette redistribution des rôles ne trompe pas : l'évolution du nom donné à un acteur-clef de la construction, l'archi-

3.1



3.2

Cathédrale Saint-Jean, Lyon, bras nord du transept (1<sup>er</sup> tiers XIII<sup>e</sup>): figure réaliste d'homme en vêtement du XIII<sup>e</sup> siècle, assis dans un chapiteau de l'arc doubleau. Il s'agit sans doute d'une représentation d'architecte.  
(cliché auteur)

3.2 tecté. Son métier, défini par des besoins constants, s'est sans doute peu transformé dans ses activités – conseil, conception, direction –, mais sa perception, sa position sociale et sa formation ont changé, non pas dans une évolution progressive, mais par étape, ou plutôt par état. Le vocabulaire utilisé pour désigner l'architecte traduit en effet une suite d'états, relativement bien définis ou, au contraire, dans le flou d'un devenir. C'est le cas précisément pour le XIII<sup>e</sup> siècle. Nikolaus Pevsner a noté, dans l'usage du terme *architectus* (ou équivalent), une relative stabilité durant le haut Moyen Age, mais qui va en se dégradant jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, avant de recouvrer par la suite sa plénitude de sens.<sup>(10)</sup> Le XIII<sup>e</sup> siècle fait donc exception : le terme tend à disparaître au profit d'appellations notamment plus techniques (*caementarius*, *lathomus*, *carpentarius*...) qui dessinent le portrait d'un praticien spécialisé, formé sur le terrain à des tâches managériales. Cette tendance de fond reflète les changements, les bouleversements que connaît alors l'architecte dans ses activités et sa reconnaissance sociale.

<sup>(10)</sup> Nikolaus Pevsner, "The term Architect in the middle ages", in *Speculum*, 17 (1942), 549-562.

3.3

Cathédrale Saint-Jean, Lyon, triforium nord de la nef (2<sup>e</sup> travée double): marque lapidaire en forme de visage d'homme vu de profil et portant un bonnet de tailleur de pierre (milieu XIIIe).  
(cliché auteur)



<sup>(11)</sup> La cathédrale de Lyon a fourni un nombre conséquent d'un type rare de marque lapidaire en forme de visage d'homme vu de profil et portant un bonnet de tailleur de pierre. Il s'agit d'une équipe de tailleurs de pierre du milieu du XIIIe siècle, spécialisés dans la sculpture décorative et qui ont produit des œuvres d'une très haute qualité technique et esthétique. Nicolas Reveyron, "L'homme au bonnet de feutre. Remarques sur un type de marque lapidaire lyonnaise du XIIIe siècle", *Actes du XIIIe Colloque International de Glyptographie de Saint-Christophe-en-Brionnais* (10-15 juillet 2000) (Bruxelles, Ed. de la Taille d'Aulme, 2001) 237-259.

<sup>(12)</sup> Voir par exemple : Maxime L'Héritier, Amélie Juhin, Philippe Dillmann, Régis Aranda et Paul Benoit, "Utilisation des alliages ferreux dans la construction monumentale du Moyen Age. Etat des lieux de l'avancée des études métallographiques et archéométriques", in *ArcheoSciences*, 29 (2005), 117-132.

Dans ces conditions, la technologie mise en œuvre a fait évoluer les positions respectives des acteurs de la construction. Le commanditaire, qui reste la référence ultime et le financier, ignore la réalité d'une technologie que les constructeurs ont élaborée eux-mêmes et dont ses projets deviennent dépendants. L'architecte acquiert une position privilégiée, dans la mesure où il maîtrise à la fois les formes artistiques et l'ingénierie de la construction, mais aussi la communication avec les commanditaires. Les tailleurs de pierre deviennent des spécialistes au niveau de la production, c'est-à-dire le façonnage de blocs dont la forme est essentielle au montage des objets architecturaux et à un équilibre monumental souvent proche des limites de rupture (l'évolution des marques dans leur forme et leur sémiologie confirment ce mouvement de valorisation).<sup>(11)</sup> Quant à l'usage du fer, il introduit sur le chantier d'autres spécialistes, le producteur (on voit apparaître une valorisation de certaines productions, comme le fer dit d'Espagne) et le forgeron.<sup>(12)</sup>

3.3

3.4a, 4b



3.4a, 3.4b

Fers de construction médiévaux.

4a Cathédrale Saint-Jean, Lyon, tenon droit et tenon en "T" des rosaces du transept (vers 1230).

4b Ancienne collégiale Saint-Nizier, Lyon, agrafes des décors extérieurs sommitaux (pinacle et garde-corps) de l'abside (XVe).

(cliché auteur)



## 2-Architecture gothique: les hommes du chantier

Le commanditaire, l'architecte, les tailleurs de pierre, les maçons, les charpentiers, les terrassiers, les ferronniers et les forgerons, les marchands et les livreurs ..., à toute époque, les chantiers ont accueilli des hommes de peine et des travailleurs spécialisés. L'évolution des styles et de l'art de bâtir a-t-elle influé sur l'organisation du chantier? Pour résumer la problématique: y a-t-il un *architecte gothique*? La recherche dans ce domaine se heurte à trois difficultés. Tout d'abord, l'état d'architecte, au Moyen Age, ne répond pas à une définition statutaire comme celle qu'établissent nos règlements en le distinguant sans ambiguïté des autres acteurs de la construction tel le maître d'œuvre, le maître d'ouvrage ou le chef de chantier, mais se trouve soumis aux besoins de la construction et aux aléas du contexte chrono-culturel. Ensuite, la fonction désignée par le vocabulaire courant peut être occupée par des personnalités socio-professionnelles très diverses, depuis de grands prélats ou des moines spécialisés jusqu'à des maçons et des charpentiers. Enfin, la terminologie médiévale – *architectus, architector, artifex, caementarius, latomus, operarius, magister operis* ... – reste instable et les textes sont peu explicites. Pour appréhender la fonction et l'action de l'architecte dans les chantiers de l'époque gothique, en regard de celles du commanditaire, il convient donc de les replacer dans les lignes de force qui ont structuré la construction durant tout le Moyen Age.

### 2.1-Figures haut-médiévales du commanditaire et de l'architecte

L'architecte occupe, dans le processus de construction, une place particulière, puisqu'il travaille à l'interface du chantier et du monde des commanditaires. La figure de l'architecte a été dépeinte par des intellectuels du haut Moyen Age sous divers angles. Leurs définitions, qui composent en se combinant une figure complexe, mais nourrie aussi de la réalité, ont laissé des traces plus ou moins prégnantes dans celles des siècles postérieurs. Au VI<sup>e</sup> siècle, Casiodore reprend les caractéristiques professionnelles énumérées par Vitruve. Comme son illustre devancier, il décrit les compétences intellectuelles et techniques de l'architecte, mais, en homme d'état issu d'une lignée de hauts fonctionnaires et habitué à organiser et à commander, il s'intéresse à la capacité de l'homme de l'art à diriger le chantier, "une aptitude à coordonner le travail du maçon (*instructor parietum*), du marbrier (*sculptor marmorum*), de l'artisan du bronze (*aeris fusor*), du constructeur de voûtes (*camemtarum rotator*), du stucateur (*gypsolastes*) et du mosaïste (*musivarius*)".<sup>(13)</sup> C'est la définition qui sera reprise vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle par Giovanni Balbi dans son dictionnaire

<sup>(13)</sup> *Variarum liber VII*, cap. V. Migne, P. L. LXIX, col. 711. Mario d'Onofrio, "L'architecture et le projet de construction au bas Moyen Age", in Louis Callebaut (dir.), *Histoire de l'architecte* (Paris, Flammarion, 1998), 49-61 (45). Des publications récentes ont mis la problématique dans de nouvelles perspectives : Carlo Tosco, "Gli architetti e le maestranze", in *Arti e storia del Medioevo*, vol. II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi (Torino, Einaudi, 2003), 43-68; Giovanni Coppola, *L'edilizia nel Medioevo* (Roma, Carocci, 2015), 57-111.

de latin (*Summa grammaticalis quae vocatur Catholicon*, 1286), qui fait de l'architecte le principal "artisan" du chantier, chargé de la direction des travaux.<sup>(14)</sup>

Cet aspect des activités de l'architecte a été moins souvent abordé dans les sources médiévales. Dans la chronique de Maillezais, le chapitre narrant l'ouverture du chantier de l'abbaye au troisième tiers Xe siècle montre la répartition du travail, lorsque comtesse Ema prend en charge l'opération en place de son mari, le comte Guillaume Fièrbras, occupé à des travaux militaires: "Elle fit venir de diverses régions des artisans habiles et, se prêtant à toutes leurs demandes, dans un premier temps, elle prépare rapidement tous les projets qu'ils pouvaient présenter et ensuite, après qu'on eut nettoyé et mesuré le terrain, sous la conduite du Christ, elle jette les fondations. Enfin, ayant disposé des procureurs pour stimuler le travail, elle se consacra à d'autres tâches".<sup>(15)</sup> Il en va de même pour l'époque gothique, où pourtant la complexité croissante des chantiers induit une organisation toujours plus performante du travail. Mais il y apparaît, indirectement, de deux manières : d'une part, positivement, dans la hiérarchisation non pas des tâches, mais des hommes ; d'autre part, en creux, dans les portraits moraux d'hommes qui, par leur réussite professionnelle, se détachent des contingences du chantier et des réalités humaines du terrain. Mais il arrive, au contraire, que certains décrivent minutieusement la hiérarchie des tâches et argumentent la légitimité de ces dispositions, comme dans *Le livre des faits et bonnes meurs du Sage Roy Charles V* de Christine de Pizan, daté de 1404 (cf. *infra*).

Au VIIe siècle, la question théorique de la construction et de ses acteurs est exposée dans les *Etymologiae* d'Isidore de Séville, la grande encyclopédie qui n'a cessé d'irriguer la pensée médiévale. De façon symptomatique, l'auteur propose une définition de l'architecte dans le chapitre consacré non pas à la conception de l'édifice et l'élaboration du projet, qui relèvent de l'œuvre intellectuelle, mais bien à la construction des murs (*Etymologiae*, XIX, 8, 1), du domaine du travail manuel: les architectes (*architecti*) sont des maçons (*caementarii*) qui élèvent les bâtiments sur leurs fondations.<sup>(16)</sup> Comme cela a été déjà noté, il s'inspire de la célèbre comparaison utilisée par saint Paul dans la première lettre aux Corinthiens (1 Cor. 3, 10), dont il cite le début: "comme un bon architecte, j'ai posé les fondations".<sup>(17)</sup> Deux siècles plus tard, Raban Maur, qui, dans son encyclopédie (*De universo*, XXI, 1), reprend au sévillan toute la partie consacrée à la construction, donne la formule in extenso: "comme un bon architecte, j'ai posé les fondations, un autre bâtit dessus".<sup>(18)</sup>

<sup>(14)</sup> "Vel potius principalis artifex qui praeest aedificiis construendis, qui etiam architectus dicitur". Cité par Pierre du Colombier, *Les chantiers des cathédrales* (Paris, Picard, 1982), 63.

<sup>(15)</sup> Marcel Durlat, "La catalogue et le premier art roman", in *Bulletin Monumental*, 147-3, (1989), 209-238.

<sup>(16)</sup> "architecti autem cementarii sunt qui disponunt in fundamentis", Migne, P. L. LXXXII, col. 672.

<sup>(17)</sup> "ut sapiens architectus, fundamentum posui". Texte français de la TOB.

<sup>(18)</sup> "ut sapiens architectus, fundamentum posui: alius autem superaedificat". Texte français de la TOB. Raban Maur se fait plus explicite dans son *Expositio in Epistolam ad Titum* (P. L. 112, col. 659), lorsqu'il commente un résumé de 1 Cor. 3, 11 : "Fundamentum enim non est aliud prateter Christum Jesum. Qui inferiores artifices sunt, hi possunt aedes super fundamenta construere". Voir : William J. Diebold, "The New Testament and the Visual Arts in the Carolingian Era, with special reference to the sapiens architectus (I Cor. 3.10)", in C. Chazelle and B. van Name Edwards ed., *The Study of the Bible in the Carolingian Era*, (Brepols, Turnhout, 2003), 141-153.

<sup>(19)</sup> Cette distinction fondamentale explique pourquoi la citation, qui a été utilisée plus largement au Moyen Âge pour décrire les étapes de la création artistique (cf. *infra*).

<sup>(20)</sup> "Fundamentum enim aliud nemo potest ponere, prateter id quod positum est, quod est Christus Jesus. Si quis autem superaedificat super fundamentum hoc, aurum, argentum, lapides pretiosos, ligna, foenum, stipulas, uniuscuiusque opus manifestum erit; Dies enim Domini declarabit, quia in igne revelabitur: et uniuscuiusque opus quale sit, ignis probabit", 1 Cor. 3, 11-13.

<sup>(21)</sup> "Portarum quisquis attollere quæris honorem, aurum nec sumptus operis mirare laborem", *De administratione*, II, 4. Suger, *Œuvres*, tome I, texte établi, traduit et commenté par Françoise Gasparri (Paris, Les Belles Lettres, 1996), 116-117. Pour un commentaire esthétique, voir : Eléonore Andrieux, "Le regard stupéfait, la beauté et la mise en ordres dans les textes de Suger", in Aurélia Gaillard et Jean-René Valette éd., *La beauté du merveilleux* (Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011), 111-141.

<sup>(22)</sup> "l'œuvre dépassait la matière", *De administratione* II, 12 (op. cit., 132-133 et note 226). Cette splendeur extérieure peut être interprétée comme un reflet architectural de la richesse intérieure, comme nous y invite le poème ornant le cloître de Saint-Paul-hors-les-murs, écrit en mosaïque au début du XIII<sup>e</sup> siècle: "A l'extérieur, cette œuvre se distingue entre toutes à Rome. A l'intérieur, brille la règle de la gent monastique. Dans tout le cloître, sa gloire est ornée d'or" ("Hoc opus exterius precunctis pollet in Urbe / Hic nitet interius monachalis regula turbe / Claustri per girum decus auro stat decoratum / Materiam mirum precellit materiatum", vers 5 à 8). En dernier lieu, voir: Daniela Mondini, "Les cloîtres des Cosmati à Rome : marbre, mosaïque et parole", in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 46 (2015), 119-132.

<sup>(23)</sup> Notons que cette capacité à "lire" un édifice, à le prendre comme objet d'étude pour accéder aux intentions des constructeurs, préfigure la démarche contemporaine en histoire de l'art médiéval et en archéologie du bâti.

<sup>(24)</sup> "Aedificiorum partes sunt tres : dispositio, constructio, venustas".

Cette précision confirme ce que laissait entendre Isidore de Séville: l'architecte, qui construit l'édifice visible, et celui qui en définit le plan, matérialisé dans les fondations, appartiennent à deux mondes différents. Celui-là donne une réalité matérielle à un projet que celui-ci a élaboré <sup>(19)</sup> Le premier a donc la responsabilité esthétique de l'édifice, comme le suggère le texte de saint Paul, tandis que le second lui confère stabilité, légitimité et signification. Ainsi, dans la chronique de Maillezais, Ema joue le rôle du concepteur-organisateur : elle recrute les artisans sur leur renommée, fournit le matériel demandé et fait préparer le terrain. Reposant sur ses propres capacités, son autorité est fondée sur une chaîne de légitimité : en amont, le comte et, au-dessus, le Christ, dans une incise qui rappelle la citation de saint Paul, et en aval, les procureurs, chefs de chantier qui mettent en œuvre le projet.

Dans la citation développée<sup>(20)</sup> (1 Cor. 3, 11-15), l'apôtre insiste sur le fait que la qualité de l'ouvrage est le critère permettant de juger celles de l'édifice et de l'architecte. D'où l'injonction à prendre garde à la manière de construire ("Unusquisque videat quomodo superaedificet"), indépendamment de la valeur du matériau employé (une construction "d'or, d'argent, de pierres précieuses, de bois, de foin, de paille"). Suger ne dit pas autre chose, quand il conseille à celui qui contemple les nouvelles portes de l'abbatiale d'admirer non pas la richesse du matériau, mais la qualité du travail<sup>(21)</sup> ou lorsqu'il prend, pour exalter la beauté des panneaux d'or sculptés dont il a enrichi le vieil autel carolingien, la caution de l'Antiquité dans le vers d'Ovide (*Métamorphoses*, II, 5): "Materiam superabat opus".<sup>(22)</sup> Certes, dans la première lettre aux Corinthiens, le choix du matériau n'est pas indifférent, comme le choix du substrat dans la parabole de l'homme prudent qui construit sur le roc et de l'homme insensé qui construit sur le sable (Mt, 7, 24-27). Mais la mauvaise option condamne le constructeur, parce si le matériau en soi lui est extérieur, le choix lui-même fait déjà partie de son ouvrage.

## 2.2-Projet, conception, imagination

L'évaluation qualitative de l'ouvrage répond à ce qui s'apparente, chez Isidore de Séville, à un cahier des charges, c'est-à-dire la description des tâches assurées par les responsables de l'œuvre, tâches considérées à partir d'un autre point de vue: l'édifice lui-même.<sup>(23)</sup> Dans le court paragraphe (deux phrases) intitulé *De dispositione* (XIX, 9, 1), en effet, l'encyclopédiste précise qu'on identifie trois parties dans les édifices: la composition architecturale (*dispositio*), l'art de bâtir (*constructio*) et la beauté monumentale (*venustas*).<sup>(24)</sup> La trilogie est une interpré-

tation de celle qu'a établie Vitruve dans la même optique (*De architectura*, livre 1, III, 2), la célèbre *triade vitruvienne* de Perrault: la structure architecturale se définit dans sa *firmitas*, qui est le produit de la bonne construction, son *utilitas*, qui est son adaptation aux usages et aux besoins, et sa *venustas*, sa beauté. Chez le sévillan, comme plus tard chez Raban Maur, la formule est complétée par une définition de la *dispositio* qui est la "*descriptio* de la surface ou du sol, et des fondations".<sup>(25)</sup> Le terme de *descriptio* peut s'entendre sous ses deux acceptions classiques: soit le dessin – ici le plan-masse de l'édifice au sol –, soit la délimitation du bâti (emprise au sol) – matérialisée dans ses fondations. Mais dans tous les cas, il se rapporte à la conception générale de l'édifice, qui ne revient pas à l'architecte au sens strict du terme, mais relève du commanditaire. La construction et la beauté sont au contraire le domaine de l'architecte. De fait, l'attribution au commanditaire de la conception générale de l'œuvre est une constante des textes médiévaux. Au début du XVe siècle encore, Christine de Pizan, dans sa biographie de Charles V, montre que le roi, actif constructeur, "fut sage artiste, se demostra vrai architecteur et deviseur certain et prudent ordeneur, lorsque les belles fondations fist faire en maintes places, notables édifices beaux et nobles, tant d'églises comme de chasteaux et austres bastiments à Paris et ailleurs".<sup>(26)</sup> Si le "vrai architecteur" accuse un glissement du terme d'un spécialisation manuelle à un travail plus intellectuel, le "prudent ordeneur" est bien celui qui exerce son autorité avec prévoyance et le "deviseur certain", celui qui organise l'opération et qui établit des plans.

Cette perception de la forme suffisante, réduite à ses linéaments, et de la légitimité du concepteur est à ce point prégnante dans la culture médiévale, que la comparaison avec l'architecte a été utilisée pour la création artistique en général, littérature comprise. Ainsi, à la fin du XIIe siècle, afin de définir sa place et sa fonction dans l'écriture de sa chronique des croisades, Guillaume de Tyr applique, dans son prologue, le schéma du *sapiens architectus* paulinien à la création picturale, elle-même métaphore de sa tâche d'écrivain:

De même que les hommes peu exercés à peindre, et qui ignorent les secrets de l'art, ont coutume de tracer seulement les premiers linéaments du tableau, et de n'y mettre que les couleurs ternes auxquelles une main plus habile vient ensuite ajouter l'éclat et la beauté, de même, nous avons posé avec grand soin, et en observant scrupuleusement la vérité, des fondements sur lesquels un plus savant architecte pourra élever avec art un bel et grand édifice.<sup>(27)</sup>

<sup>(25)</sup> "Dispositio est areae vel soli et fundamentorum descriptio".

<sup>(26)</sup> Christine de Pizan, *Le livre des faits et bonnes meurs du Sage Roy Charles V* (III, 10). Voir: Jean Devaux, "De la biographie au miroir du prince: le *Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V* de Christine de Pizan", in *Le Moyen Age*, 3, tome CXVI (2010), 591-604. A titre de comparaison, dans son *Livre des saintes paroles et des bons faiz de nostre saint roy Looÿs, Joinville*, au début du XIe siècle, utilise la métaphore des couleurs de la miniature, plutôt que l'architecture, pour évoquer l'action politique de Louis IX: "Et ainsi, comme l'écrivain qui a fait son livre, qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina ledit roy son royaume" (1e partie, ch. 389). Jean de Joinville, *Vie de saint Louis*. Texte établi, traduit, présenté et annoté avec variantes par Jacques Monfrin (Paris, Dunod, Classiques Garnier, 1995).

<sup>(27)</sup> "*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, dite Chronique de Guillaume de Tyr, Choix d'extraits, présentation, traduction et notes de M. Zerner", in *Croisades et pèlerinages* (Paris, Robert Laffont, 1997), 508-509.

Le texte est remarquable aussi parce qu'il transcrit une réalité technique dont apparemment l'auteur a une connaissance précise. En effet, avant d'appliquer les couleurs sur l'*intonaco*<sup>(28)</sup> et d'y ajouter les détails (à *mezzo secco* ou à *secco*), le peintre dessine à grands traits (*sinopia*) sur l'avant-dernière couche de mortier les figures et décors, et, éventuellement, les aplats ternes, qui recevront ultérieurement les couleurs vives. C'est bien sûr par l'homme de l'art que les personnages, les architectures et les paysages sont rapidement tracés, mais la distribution des scènes ou des figures solitaires répondent à un programme défini par le commanditaire à la fois dans leur position à l'intérieur de l'architecture et dans leurs expressions.<sup>(29)</sup> Nous entrons ici dans une thématique qui traverse la pensée occidentale depuis l'Antiquité grecque jusqu'à Bonnard, qui a inversé la perception de la situation: le dessin exprime la vérité, la couleur relève de la séduction, voire de la tromperie.<sup>(30)</sup> Cette opposition entre les deux activités, qui a structuré toute la culture de l'Occident médiéval, confirme la position mineure de l'architecte, homme de terrain, et la position majeure du concepteur, un intellectuel.

Dans cette optique, le problème qui se pose réside dans l'origine de la forme choisie pour l'édifice à construire. De grands édifices sont issus de songes. A Rome, par exemple, Sainte-Marie-Majeure, selon la légende, aurait été construite par le pape Libère (352-366), à la demande de la Vierge apparue en songe, sur un emplacement miraculeusement dessiné par une chute de neige.<sup>(31)</sup> A Cluny, l'érection par Hugues de Semur de la grande abbatale aurait été demandée par saint Pierre, saint Paul et saint Etienne vus en songe par le moine Gunzo: les saints lui auraient indiqué la manière de mesurer l'emplacement de l'église grâce à des cordages. Ces exemples, et d'autres, traduisent une intervention surnaturelle, ou divine, dans le projet de construction qui est ainsi validé, garanti et légitimé par Dieu.

### 2.3-Désenchantement du monde et prises de pouvoir

Telle qu'elle a été définie par Max Weber en 1917, la notion de *désenchantement du monde* décrit cette perte de spiritualité qui, sous l'effet du progrès, a profondément transformé le monde occidental. Ce n'est certes pas le cas du XIII<sup>e</sup> siècle, qui reste profondément chrétien. Mais l'épanouissement de la raison dans la recherche en sciences humaines – théologie, philosophie, droit ... – et les progrès enregistrés dans les sciences et les techniques ont donné une place plus grande à une perception pratique et raisonnable des choses. Le chantier gothique reflète précisément cette situation où l'évolution

<sup>(28)</sup> Il s'agit de la dernière couche de mortier, appliquée pour recevoir, encore humide (à *fresco*) ou déjà sèche (à *secco*) les couleurs. Très fine, elle laisse disparaître le dessin préparatoire (*sinopia*), tracé à la sanguine ou au charbon de bois.

<sup>(29)</sup> On n'imagine pas, au Moyen Âge, Gabriel devant une Vierge effarouchée ou un Christ plus petit que les apôtres.

<sup>(30)</sup> Nicolas Reveyron, "Image performative et liturgie. Les sept chapiteaux de l'abside de la cathédrale de Lyon", in Diane Daussey dir., Nicolas Reveyron coll., *L'église, lieu de performances, In locis competentibus* (Paris, Picard, 2016), 301-314.

<sup>(31)</sup> Selon la tradition, à la demande de la vierge, qui lui serait apparue une nuit d'août, le pape Libère (352-366) lui aurait élevé une basilique – Sainte-Marie-Majeure – sur l'Esquilin, sur l'emplacement dessinée par une chute de neige très localisée. Sur Sainte-Marie-Majeure, voir: Victor Saxer, *Sainte-Marie Majeure, Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son Eglise* (Rome, EFR, 2001).

technologique débouche sur une prise de pouvoir de certains acteurs de la construction, au détriment d'autres. Dans la *Somme théologique* (1269), saint Thomas d'Aquin opère ainsi un renversement significatif par sa radicalité, lorsque dans la Question 27 sur *La procession des personnes divines*, il fait appel à la comparaison de l'architecte pour montrer où se situe le principe premier de la création:

quand nous disons que l'architecte est le principe de l'édifice, nous évoquons dans ce mot de "principe" la conception de son art ; et cette conception serait ainsi incluse dans l'attribut de premier principe, si l'architecte était premier principe. Or Dieu qui est le Premier Principe des choses, est aux choses créées ce que l'architecte est à ses œuvres.<sup>(32)</sup>

L'inspiration surnaturelle où s'originait le projet architectural cède la place à des préoccupations profanes affichées comme telles. A la fin du XIIe siècle, par exemple, un des songes de Giraud de Barri (vers 1146-1223), aumônier du roi d'Angleterre Henri II, montre comment la forme projetée par le commanditaire répond à des intentions strictement politiques que traduit l'architecture:

Il m'a en effet semblé voir dans une plaine verdoyante Jean, le fils du roi, comme prêt à jeter les fondations d'une église. Dessinant sur l'herbe à la manière des arpenteurs, de toutes parts, il avait ouvert la surface de la terre selon des lignes droites, installant à l'entour le modèle de l'édifice d'une manière presque sensible; enfin apparurent en dernier le dessin du corps de l'église, d'une certaine ampleur, et le chœur anormalement étroit et mal organisé, comme s'il s'était proposé de réaliser une assez vaste partie pour les laïcs dans la nef, et une toute petite pour le clergé. Je discutais en ce lieu, à ce qu'il me semblait, sur ce qu'il fallait ajouter à ce plan, tant une taille plus grande qu'une organisation plus convenable, mais en vain; enfin l'angoisse même née de ce conflit m'arracha le sommeil et me réveilla.<sup>(33)</sup>

Et au tout début du XIIIe siècle, le poète anglais Geoffrey de Vinsauf rend compte de l'inspiration poétique à travers la métaphore d'un architecte dépeint comme un ingénieur totalement maître de ses moyens:

Quand un homme doit jeter les fondations de sa maison, son bras ne se hâte pas de passer sans réfléchir à la réalisation de l'ou-

<sup>(32)</sup> *Somme théologique*, op. cit., 1e partie, Question 27, article 1.

<sup>(33)</sup> Giraud de Barri, *De rebus a se gestis*, 1ivre II, ch. 12. Giséle Besson et Jean-Claude Schmitt, éd., *Rêver de soi, Les songes autobiographiques au Moyen Age* (Toulouse, Editions Anacharsis, 2017), 290.

3.5  
Ancienne collégiale Saint-Nizier, Lyon, voûtes de la nef (2<sup>e</sup>  
moitié du XV<sup>e</sup> siècle et premières décennies du XVI<sup>e</sup>).  
(cliché J.-P. Gobillot)



vrage. Le cordeau qui est dans son cœur en prend au préalable la mesure; son être intérieur lui prescrit une marche à suivre en vertu d'un ordre précis, et l'élan de son cœur avant celui de son corps lui représente l'œuvre achevée. L'être de cette dernière est archétypale avant d'être sensible.<sup>(34)</sup>

Dans le raisonnement, le choix du thème de la maison virtuelle imaginée par l'architecte n'est pas indifférent: il appartient à une tradition néoplatonicienne développée par Plotin, dont au XIIIe siècle saint Thomas d'Aquin a repris la teneur.<sup>(35)</sup>

De même, la "spiritualisation" de la construction, illustrée par des miracles de chantier, est remplacée par des savoirs positifs et profanes: scientifique, esthétique et technique.<sup>(36)</sup> Le portrait de l'architecte que saint Thomas d'Aquin construit par petites touches dans la *Somme théologique* insiste sur les capacités intellectuelles du personnage "qui étudie une maison en la définissant, en la classant et en en considérant les caractéristiques générales". Comme le suggèrent Vitruve ou Isidore de Séville (*cf. supra*), le théologien fait – explicitement – de l'édifice l'objet d'une intellection commune au créateur et à l'observateur ("une maison est intermédiaire entre la science de l'architecte qui l'a construite, et la science de l'observateur qui en prend connaissance après sa construction"), mais sur des niveaux différents: "Comme si nous disions que la maison a un rapport essentiel à l'intelligence de son architecte, et un rapport accidentel aux intelligences dont elle ne dépend pas. Or, une chose ne se juge pas en considération de ses caractères accidentels, mais en raison de ses caractères essentiels".<sup>(37)</sup>

C'est dans cette optique sans doute qu'il faut comprendre la signification de la célèbre inscription tumulaire de Pierre de Montreuil,<sup>(38)</sup> inhumé en 1267 dans la chapelle de la Vierge qu'il avait construite dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à Paris: elle attribue au célèbre architecte le titre de *doctor latomorum*, qui associe de manière incongrue un grade universitaire à un travail manuel, preuve de la difficulté à définir des personnages qui ont transmué leur expérience de terrain en savoir et en pouvoir créatif, des "hommes de l'art qui revendiquent le titre de savants".<sup>(39)</sup> L'iconographie gothique reprend cette valorisation intellectuelle des architectes, en plaçant dans leurs mains une règle ou une équerre,<sup>(40)</sup> en place des cordages – une technique primitive signalée déjà par Vitruve, mais évoquée encore

<sup>(34)</sup> "Si quis habet fundare domum, non currit ad actum / Impetuosa manus: intrinseca linea cordis / Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo / Interior praescribit homo, totamque figurat / Ante manus cordis quam corporis; et status ejus / Est prius archetypus quam sensilis". Geoffrey de Vinsauf, *Poetria nova* (1202), v. 43-48. Traduction: Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole, Une lecture de la Poetria nova de Geoffrey de Vinsauf* (Genève, Droz, 2000), 59-60.

<sup>(35)</sup> Pour saint Thomas d'Aquin, par exemple, "l'architecte, quand il connaît la forme de la maison réalisée dans la matière, on dit qu'il connaît la maison; quand il connaît la même forme dans son esprit, on dit qu'il connaît l'idée ou la raison formelle de la maison", *La somme théologique de saint Thomas d'Aquin*, par M. Genoude, tome 1 (Paris, 1845), 1e partie, Question 15, article 2). A comparer avec la réflexion néoplatonicienne de Pic de la Mirandole (1463-1494), dans son *Commento supra une canzone di amore*: "si un praticien élève une maison, ils diront qu'il y a deux maisons, l'intelligible qu'il a dans l'esprit, la sensible, qu'il compose de marbre, de pierre etc. en déployant autant que possible dans cette matière la forme qu'il a conçue". Cité par André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris, Presses Universitaires de France, 1959), 131-132.

<sup>(36)</sup> Exemple d'une recherche technique et esthétique très audacieuse, les voûtes flamboyantes de l'ancienne collégiale de Saint-Nizier, à Lyon, couvrent une surface inhabituellement large (14 m) avec un profil en anse de panier.

<sup>(37)</sup> *Somme théologique*, op. cit., 1e partie, question 14, Article 16, Question 14, article 8 et Question 16, article 1.

<sup>(38)</sup> "Flos plenus morum, vivens doctor latomorum, / Mustero-lo natus, jacet hic Petrus tumulatus". Abbé Jean de Launay, "Pierre de Montreuil, architecte de Notre-Dame de Paris", in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 57<sup>e</sup> année, 2 (1913), 101-103; Marcel Aubert, "Le nom de Pierre de Montreuil", in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1943-1944 (1948), 115-119.

<sup>(39)</sup> "artifices qui architectones uocantur nomen sibi uindicant sapientium", *Summa contra Gentiles*, 1,1. Cité par Louis Callebat, "Architecte: histoire d'un mot", in *Voces*, 10-11 (1999-2000), 47-58 (52, note 45).

<sup>(40)</sup> Et parfois le dessin d'un élément d'architecture tracé avec l'aide du compas, comme sur la dalle funéraire de d'Alexandre et de Colin de Berneval (fin XVe) à Saint-Ouen de Rouen.

par Geoffrey de Vinsauf – que les trois saints présentent à Gunzo alité au monastère de Cluny. Dans un beau renversement de situation, Christine de Pizan met ces deux instruments dans les mains de Charles V pour montrer ses qualités d'artiste et d'architecte: "en prouvant nostre sage roy Charles estre très grant artiste, soit ès sept sciences liberalles [...] de géométrie, qui est l'art et science des mesures et ecquerres, compas et lignes, sanz qui nulle œuvre est faicte, s'entendoit souffisamment, et bien le monstroit en devisant ses edifices".<sup>(41)</sup> De fait, l'ascension sociale de l'architecte, suggérée par le titre exceptionnel de doctor latomorum, est évidente dans le cas de l'architecte Raimond du Temple, "bien-aimé sergent d'armes et maçon"<sup>(42)</sup> de Charles V, dont le fils Charles – appelé familièrement Charlot par le roi – est le filleul de ce dernier.<sup>(43)</sup>

Toutefois, l'ascension sociale de l'architecte, que l'on montre volontiers éloigné du chantier, d'une part, l'évolution des pratiques et la rationalisation du travail, d'autre part, tous ces mouvements entraînent des changements notables dans la recomposition sociale. Comme l'a montré Dieter Kimpel pour Amiens,<sup>(44)</sup> la standardisation des blocs de construction, pour les murs comme pour les piles, aboutit à une distinction entre une masse de tailleurs de pierre sans spécialisation et des spécialistes de la taille de pierre, distinction qui transparait aussi bien dans l'évolution des marques lapidaires que dans les textes. En 1269, se demandant, au début de la *Somme théologique*, si la doctrine chrétienne est une sagesse, saint Thomas d'Aquin établit cette comparaison avec l'architecte: "s'il s'agit de construction, l'homme de l'art qui a disposé les plans de la maison, mérite le titre de sage et d'architecte, au regard des techniciens inférieurs qui taillent les pierres, ou préparent le ciment. Ce pourquoi l'Apôtre dit (1 Co 3, 10): *Comme un sage architecte, j'ai posé le fondement*"; puis à la Question 23, consacrée à "La prédestination", il évoque, dans l'article 5, la toute-puissance de l'architecte: "Mais pourquoi telle partie de matière est sous telle forme, et telle partie sous telle autre, cela ne dépend que de la volonté divine. C'est ainsi qu'il dépend de la seule volonté de l'architecte que cette pierre-ci soit en cet endroit du mur, et cette autre ailleurs, bien qu'il entre dans le plan de l'art que certaines pierres soient ici, et d'autres là".<sup>(45)</sup> Le texte semble faire écho au célèbre passage d'un sermon du dominicain Nicolas de Biard, composé quelques années plus tôt, vers 1261: "Les maîtres maçons, ayant en main la baguette et les gants, disent aux autres: *Par ci me le taille*, et ils ne travaillent point et cependant ils reçoivent une plus grande récompense; c'est ce que font beaucoup de prélats modernes".

<sup>(41)</sup> Christine de Pizan, *Le livre des faits et bonnes meurs du Sage Roy Charles V*, III, 10. A titre de comparaison, dans son *Livre des saintes paroles et des bons faiz de nostre saint roy Looÿs*, Joinville, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, utilise la métaphore des couleurs de la miniature, plutôt que l'architecture, pour évoquer l'action politique de Louis IX: "Et ainsi, comme l'écrivain qui a fait son livre, qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina ledit roy son royaume" (1<sup>e</sup> partie, ch. 389). Joinville, *Vie de saint Louis*, op. cit.

<sup>(42)</sup> Titre qui, selon Pierre du Colombier, "paraît destiné à le faire échapper à l'organisation régulière du métier". Pierre du Colombier, *Les chantiers des cathédrales* (Paris, Picard, 1982), 70.

<sup>(43)</sup> Il devient "maître des œuvres de maçonnerie du roi" Charles VI. Jules Quicherat, "Titres concernant Raimond du Temple, architecte du roi Charles V", in *Bibliothèque de l'école des chartes* (1847), tome 8, 55-60.

<sup>(44)</sup> Notamment: Dieter Kimpel, "Le développement de la taille en série et son rôle dans l'histoire économique", in *Bulletin Monumental*, 135-3 (1977), 195-222; *idem*, Dieter Kimpel, "L'organisation de la taille des pierres sur les grands chantiers d'église du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle", in *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Age. Etudes réunies par O. Chapelot et P. Benoit* (Paris, EHESS, 1985), 209-217; *idem*, "Les méthodes de production des cathédrales", *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Catalogue de l'exposition de Strasbourg (Strasbourg, 1989), 91-102; *idem*, "Structures et évolution des chantiers médiévaux", *Chantiers médiévaux, ouvrage collectif* (Paris, Desclée de Brouwer-Zodiaque, 1996), 11-51.

<sup>(45)</sup> *Somme théologique*, op. cit., 1<sup>e</sup> partie, Question 1, article 6, et Question 23, article 5.

## Conclusion

Comme une réaction en chaîne, l'évolution du statut et des activités de l'architecte ont eu des répercussions sur les autres corps de métiers. Les tailleurs de pierre ont formé des loges dès le XIII<sup>e</sup> siècle, dont la finalité était autant de protéger les praticiens que d'organiser des relations solidement structurées par des normes et des règlements. Parallèlement, on voit apparaître des fonctions qui, si elles existaient sans doute déjà de manière informelle, ont été formalisées dans des activités précises, voir des statuts. Ainsi, les "parliers", qui, à l'origine, faisaient le lien entre l'architecte et les manouvriers, sont parfois devenus à leur tour architectes. De même, les experts, dont on connaît des expertises célèbres de Chartres jusqu'à Milan, sont certes des architectes ou des constructeurs spécialistes, mais dûment mandatés dans le cadre du chantier. Pour Christine de Pizan, ils restent des techniciens, qui diffèrent en cela de l'artiste qu'est devenu l'architecte: "Mais, dit Aristote, en tant l'artiste est réputé plus sage que l'expert qu'il cognoit mieulx les raisons pourquoi il convient qu'il soit ainssi; et l'expert, sans plus, ne coignoist aultres causes: ne mais il est ainssi [...] Assez ay prouvé que l'artiste a plus grant science que l'expert qui œuvre de la main".<sup>(47)</sup>

<sup>(46)</sup> Victor Mortet, Paul Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes au moyen-âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)* (Paris, 1929), 291. Cité par Pierre du Colombier, *op. cit.*, 66-67.

<sup>(47)</sup> Christine de Pizan, *op. cit.*

# L'attività di Francesco Talenti alla cattedrale di Firenze e in altri cantieri centro-italiani: primi risultati di ricerca\*

SIMONE CALDANO

Università degli Studi di Firenze

\* Questo articolo dà conto dei primi risultati del progetto di ricerca "L'opera architettonica di Francesco Talenti e la sua attività nel cantiere della cattedrale di Firenze", in corso di svolgimento presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, in consorzio con l'Opera di Santa Maria del Fiore. Un sentito ringraziamento a Gianluca Belli (tutor del progetto), a Samuele Caciagli, a Lorenzo Fabbri e a Giuseppe Giari.

<sup>(1)</sup> Nonostante la pubblicazione della ricca documentazione del cantiere da parte di Cesare Guasti (a cura di), *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile* (Firenze, Tipografia di M. Ricci, 1887), Talenti ha rivestito un ruolo marginale nella storiografia. Tre eccezioni: Carla Pietramellara, *S. Maria del Fiore a Firenze: i tre progetti* (Firenze, Polistampa, 1984), 22-35 per l'apporto di Talenti; Giuseppe Rocchi, "Le fasi della fabbrica dal periodo arnofiano a quello talentiano", in *S. Maria del Fiore. Rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione: il corpo basilicale*, a cura di Giuseppe Rocchi, Anna Bebbler, Roberto Franchi, Luca Giorgi, Luigi Marino, (Milano, Hoepli, 1988), 63-72; Valerio Ascani, "Talenti", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI (Roma, Treccani, 2000), 67-69.

<sup>(2)</sup> Il cambio di intitolazione fu decretato da una Provvisione comunale: Cesare Guasti (a cura di), *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile* (Firenze, Tipografia di M. Ricci, 1887), 310, doc. 464 (29 marzo 1412).

<sup>(3)</sup> Luigi Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri: monografie storiche condotte sopra i documenti* (Roma, Società Laziale Tipografica Editrice, 1891), 49, doc. 71 (1325). È verosimile che Talenti dipendesse da Lorenzo Maitani, che in quegli anni sovrintendeva alla decorazione scultorea della facciata: Laura Cavazzini, "Natura e scultura: Assisi, Perugia e Orvieto", in *Medioevo: natura e figura*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Milano, Skira, 2015), 595-601, con bibliografia precedente. Il contributo più recente sul cantiere orvietano si deve a Dany Sandron, "La cathédrale comme synthèse architecturale: le cas du Duomo d'Orvieto", *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 3 (2018), 12-29.

<sup>(4)</sup> Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 66, doc. 68. Da questa fonte si evince che Talenti era affiancato da un *aliud magistrum dicti operis pro tempore existentem*, di identità ignota.

<sup>(5)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Diplomatico*, Santa Maria Novella (18 settembre 1332, 15 dicembre 1332, 4 febbraio 1334, 21 febbraio 1334).

<sup>(6)</sup> Da ultimo Fulvio Cervini, "Non racchiude l'indefinito gotico": l'orizzonte internazionale di una novella architettura", in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, a cura di Andrea De Marchi, I, (Firenze, Mandragora, 2015), 61.

<sup>(7)</sup> Stefano Orlandi O. P. (a cura di), "Necrologio" di S. Maria Novella, I, (Firenze, Olschki, 1955), 94 (capo 423).

<sup>(8)</sup> Pietro Franceschini, *L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze* (Firenze, Tipi di Salvatore Landi, 1892), 42; per la costruzione di Sant'Anna, senza riferimenti alla perizia, Diane Finiello Zervas, "Orsanmichele dalle origini al Settecento", in *Orsanmichele a Firenze*, a cura di Diane Finiello Zervas (Modena, Panini, 1996), 74.

<sup>(9)</sup> Gert Kreytenberg, "Andrea Pisano", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. I (Roma, Treccani, 1991), 619-620. Si veda anche Enrica Neri Lusanna, "Dopo Arnolfo: Giotto e Andrea Pisano nel Campanile della cattedrale", in *Il Campanile di Giotto*, a cura di Francesco Gurrieri, (Firenze, atti del ciclo di conferenze, 2017), 67-74.

La ricostruzione delle tappe professionali di Francesco Talenti<sup>(1)</sup> prima della sua attività nel cantiere di Santa Reparata – l'intitolazione a Santa Maria del Fiore non era ancora in uso<sup>(2)</sup> – è un problema aperto. Attestato per la prima volta nei registri contabili del duomo di Orvieto nel 1325, quando gli furono pagati 5 soldi al giorno per una prestazione imprecisata (e per un periodo di tempo pure imprecisato),<sup>(3)</sup> è documentato per la prima volta nel ruolo di *principalem magistrum* del cantiere fiorentino il 5 gennaio 1351.<sup>(4)</sup> In questi 26 anni il silenzio delle fonti è rotto solo da quattro pergamene di Santa Maria Novella (due del 1332 e due del 1334)<sup>(5)</sup> e da una Provvisione del Comune di Firenze del 1349. Degli atti del convento domenicano si evince che Talenti era ormai orfano di padre e che apparteneva al Popolo di Santa Maria Sopr'Arno. Si deve mettere nella giusta luce il fatto che a Santa Maria Novella era converso Jacopo Talenti, a partire dal 1333 capomastro del convento al fianco di Giovanni da Campi,<sup>(6)</sup> ma non esistono documenti che attestino in modo esplicito un legame di consanguineità. Ciò non toglie che sia una probabilità da considerare. Se i due erano fratelli, anche Francesco doveva essere originario di Nipozzano, in cui il Necrologio di Santa Maria Novella colloca la nascita di Jacopo, morto il 2 ottobre 1362 all'età di 60 anni.<sup>(7)</sup>

Nel 1349, invece, Francesco Talenti, Benci di Cione "e un altro mastro di pietra" erano i periti che consigliarono l'acquisto e la demolizione delle case dei Galigari, così da ricavare l'area necessaria alla costruzione della chiesa di Sant'Anna presso Orsanmichele. Tuttavia la direzione del cantiere fu affidata al solo Benci.<sup>(8)</sup>

Credo che ci siano buone ragioni per ritenere che nel 1351 Talenti fosse capomastro del duomo da alcuni anni. Già nel 1341 il suo predecessore Andrea Pisano si trovava a Pisa, come suggerisce l'esame di alcune sculture a lui attribuite su base stilistica.<sup>(9)</sup> Non solo: il canto 85 del *Centiloquio*, che Antonio Pucci scrisse nel 1373, riferisce che Pisano lasciò il cantiere perché

The presence of Francesco Talenti in the construction site of the cathedral of Florence is documented from 1351 to 1369. His predecessor was Andrea Pisano, who left Florence between 1341 and 1342. It is possible that Talenti took over the role of master builder. Under his direction the last three floors of the bell tower and the three naves of the church were built. The project by Arnolfo di Cambio was modified. Arnolfo designed a trussed building, but Talenti chose a cross vaults system. The depth of the church was increased with the construction of a further bay. The essay presents the first results of the analysis of the rich documentation of the *Opera del Duomo* of Florence in relation to the progress of the construction site. As a young architect Talenti carried out the construction of the cathedral of Orvieto, where his presence is documented in 1325. He was also a consultant in other sites: *Orsanmichele* (1349), the cathedral of Siena (1357), the parish church of Prato (1367), the church of *Santa Maria Maggiore* in Florence (1367).

la sua prestazione non era stata apprezzata dalla committenza, e in seguito subentrò Talenti.<sup>(10)</sup> Andrea, nominato capomastro nel 1337 dopo la morte di Giotto, aveva realizzato il terzo e il quarto livello del campanile. Dopo il 1341 i lavori procedettero a rilento a causa della cattiva situazione finanziaria dell'Opera,<sup>(11)</sup> comunque nel 1347 si stavano armando le volte interne della torre.<sup>(12)</sup> Il documento del 1351 sembra concordare con il testo del Pucci: si tratta di una ricca ordinazione di conci di marmi diversi, che poni *debent in quatuor fenestris*.<sup>(13)</sup> Già Guasti ha sostenuto che quelle quattro finestre siano le trifore dell'ultimo piano.<sup>(14)</sup> Il quinto e il sesto piano, aperti da una coppia di bifore in ogni lato, devono essere opera di Talenti:<sup>(15)</sup> le discrepanze non sono tali da giustificare l'ipotesi della paternità di un altro capomastro; una congettura che sarebbe forzata, alla luce di quanto ho appena esposto.

4.1

Nel 1355 Talenti fu incaricato di realizzare un modello, che doveva riportare le cappelle "corrette" del capocroce senza alcun difetto. Inoltre doveva essere corretto il difetto delle finestre.<sup>(16)</sup> Non è chiaro se ci si riferisse alle finestre delle navate o del capocroce, né è chiaro in cosa consistesse il difetto in questione; certo è che Talenti doveva occuparsi della revisione di un modello già esistente, probabilmente realizzato da Arnolfo di Cambio nella prima fase del cantiere.<sup>(17)</sup> Il mese dopo l'Opera emise un giudizio positivo sul modello, che però era troppo costoso, quindi Talenti l'avrebbe pagato di tasca sua e il progetto sarebbe stato eseguito solo fino alla costruzione dei primi due pilastri "et volti gli archi".<sup>(18)</sup> Che si alludesse alle arcate longitudinali e trasversali o alle volte, vedremo che dal 1357 il progetto della copertura voltata è attestato chiaramente. Solo in un secondo momento si sarebbe deciso se proseguire secondo il progetto o no.

Proprio nel 1357 è documentata la prima consulenza di Talenti in un altro cantiere: in aprile l'Opera Metropolitana di Siena pagò a lui e al "compagno di Firenze" (cioè Benci di Cione) tre fiorini per il loro parere sulla fabbrica del duomo

<sup>(10)</sup> "Pocchia il condusse un pezzo con affanni / Quel solenne maestro Andrea Pisano / Che fe' la bella porta a San Giovanni; / Ma per un lavorio che mosse vano, / Il qual si fè per miglioramento, / Il maestro gli fu tratto di mano. / E guidò poi Francesco di Talento". Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 62, doc. 66 (1373).

<sup>(11)</sup> Diane Finiello Zervas, "Un nuovo documento per la storia del duomo e del campanile di Firenze (1333-1359)", *Rivista d'arte*, serie V, 3 (1987), 3-53.

<sup>(12)</sup> Archivio di Stato di Firenze, Deliberazioni, busta III, 59, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 61, doc. 64 (28 febbraio 1347).

<sup>(13)</sup> Cfr. nota 4.

<sup>(14)</sup> Guasti, *Santa Maria del Fiore*, LIII.

<sup>(15)</sup> Ipotesi già sostenuta, per esempio, da Marvin Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: "Giotto's Tower"* (New York, New York University Press, 1971), 127-150; Timothy Verdon, "Turris davidica: il Campanile e l'immagine di Firenze", in *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, a cura di Timothy Verdon, III, (Firenze, Centro Di, 1994), 39-40; Asciani, *Talenti*, 68.

<sup>(16)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 10, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 81, doc. 70 (29 maggio 1355).

<sup>(17)</sup> Non mi è possibile richiamare qui tutto il cospicuo corpus bibliografico sulla fase Arnolfiana, che al momento dell'arrivo di Talenti in cantiere consisteva nella facciata, già dotata di una parte consistente della decorazione scultorea, e – come vedremo – nelle porzioni dei perimetrali delle navatelle che corrispondono alle prime due campate (a partire da ovest). Mi limito alla citazione di Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, "Il cantiere del complesso di Santa Maria del Fiore dall'epoca Arnolfiana-giottesca a quella Brunelleschiana", in *S. Maria del Fiore: teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche Arnolfiane*, a cura di Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi (Firenze, Alina, 2006), 244-250, con bibliografia precedente. Ulteriori indicazioni saranno date nelle note seguenti. Sulla facciata Arnolfiana è fondamentale il volume di Francesca Pomarici, *La prima facciata di Santa Maria del Fiore: storia e interpretazione* (Roma, Viella, 2004). L'intervento ottocentesco di De Fabris fa sì che oggi soltanto la controfacciata possa essere esaminata nella sua facies di fine XIII – inizio XIV secolo.

<sup>(18)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 11, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 82, doc. 70 (26 giugno 1355).



nuovo. Non si sa se la perizia scritta che ancora si conserva fosse il frutto di una valutazione congiunta: fatto sta che soltanto Benci di Cione la firmò. Gli irrimediabili dissesti, che interessavano quattro pilastri e le volte da essi sorrette, decretarono il definitivo arresto dell'ambizioso cantiere.<sup>(19)</sup>

A Firenze, nello stesso anno, i lavori ripresero sulla base del modello di Talenti: il 14 giugno l'Opera stabilì che dal giorno della festa di San Giovanni in poi solo tre maestri e quattro manovali avrebbero lavorato sul campanile, e diede disposizioni sullo scavo delle fondamenta dei sostegni della chiesa. Si pose poi il problema della sezione dei pilastri (nei documenti sempre indicati come *colonne*): ogni maestro attivo nel cantiere avrebbe dovuto avanzare una proposta<sup>(20)</sup> e Talenti fu incaricato di disegnare i progetti di due colonne, una di 4 braccia e una di 5.<sup>(21)</sup> Si decisero le misure dei plinti di fondazione: 7 braccia per lato, e per realizzarli si sarebbe scavato "fino alla buona ghiaia, entro l'acqua". Inoltre si stabilivano la suddivisione delle navate in tre campate e le misure delle campate stesse: 34 braccia di ampiezza, 33 braccia (più tre ottavi e mezzo) di profondità. È qui che Giovanni di Lapo Ghini compare per la prima volta nel cantiere: a lui fu affidato il compito di scavare le fondamenta delle prime quattro *colonne*.<sup>(22)</sup>

Nello stesso giorno fu misurata la chiesa.<sup>(23)</sup> L'area destinata a essere occupata dal capocroce a lavori finiti era ancora ingombra di edifici: la chiesa di San Michele *Visdomini*, case canonicali, case private e un incrocio di assi viari. Due mesi dopo i Consoli dell'Arte della Lana ordinarono agli operai di eliminare tutte le case situate in quell'area, ma ancora molti anni avrebbero dovuto passare prima che le demolizioni fossero terminate.<sup>(24)</sup>

In seguito Talenti e Andrea di Cione, detto l'Orcagna, realizzarono un modello di colonna, completo del capitello e della base.<sup>(25)</sup> Il 5 luglio la posa del primo sostegno fu benedetta da Agostino Tinacci, vescovo di Narni.<sup>(26)</sup> Non posso ricostruire in questa sede il tormentato dibattito che riguardò il progetto dei sostegni: mi limito a ricordare che fu scelta la colonna di Francesco Talenti, definita "più forte e bella e laudabile".<sup>(27)</sup> Sulla base di questo modello furono realizzati i sostegni che ancora oggi scandiscono le navate: pilastri cruciformi con riseghe angolari di sezione pentagonale. I tempi erano quindi maturi per il dibattito sulla scultura architettonica: a Talenti fu affidato il compito di realizzare il capitello della prima *colonna*, che doveva essere "molto bene e dilicatamente fatto".<sup>(28)</sup> La delibera che prorogava il termine per la presentazione del capitello attesta per la prima volta la presenza in cantiere di Simone, figlio di Francesco, che doveva collaborare con il padre alla realizzazione del modello.<sup>(29)</sup>

#### 4.2

Santa Maria del Fiore, Firenze, navata centrale verso est.  
(foto di Carlo Tosco)



<sup>(19)</sup> Da ultimo Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città: il cantiere del duomo di Siena tra XI e XIV secolo* (Firenze, All'Insegna del Giglio, 2017), 124.

<sup>(20)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 33, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 93, doc. 70 (15 giugno 1357).

<sup>(21)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 34, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 94, doc. 70 (17 giugno 1357).

<sup>(22)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 34, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 94-95, doc. 70 (19 giugno 1357).

<sup>(23)</sup> *Ibidem*.

<sup>(24)</sup> Ancora nel 1373 gli operai di Santa Reparata esponevano ai Priori delle Arti fiorentine e al Gonfaloniere della giustizia che "per dare perfezione all'edificio della detta chiesa bisogna di comperare alcune chiese e terreni; e questo è di grande necessità, e non si può fare sanz'esso, volgiendo il detto lavoro seguire": Archivio di Stato di Firenze, *Provisioni*, busta LXII, 211, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 224, doc. 232 (13-14-16 gennaio 1373). Non mi sembra scontato, quindi, che "Arnolfo era riuscito a realizzare, oltre la facciata e la prima campata, le fondamenta dell'intero duomo": Francesca Corsi Masi, *Il ballatoio interno della Cattedrale di Firenze: dal progetto di Arnolfo alla realizzazione tardotrecentesca* (Pacini, Ospedaletto, 2005), 12.

<sup>(25)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 35, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 96, doc. 70 (21 giugno 1357).

<sup>(26)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 36, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 98, doc. 70 (5 luglio 1357).

<sup>(27)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 39, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 103, doc. 70 (3 agosto 1357).

<sup>(28)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 43, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 108, doc. 70 (31 agosto 1357).

<sup>(29)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 49, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 116, doc. 70 (16 febbraio 1358).

Santa Maria del Fiore, Firenze, contrafforte del cleristorio sud, visibile nel sottotetto della navata minore corrispondente. (foto di Gianluca Belli)

<sup>(30)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, c. 36, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 99, doc. 70 (12 luglio 1357).

<sup>(31)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 5, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 157, doc. 116 (17 maggio 1364).

<sup>(32)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Provvisioni*, busta LIV, 46-54, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 164, doc. 133 (10-14-17 ottobre 1365).

<sup>(33)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 6, oggi pubblicato in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 158, doc. 119 (27 settembre 1364). Lo studio di Corsi Masi (cfr. nota 24) parte dal presupposto di un "ridimensionamento del ruolo di Francesco Talenti nell'ambito delle questioni progettuali relative alla cattedrale" (p. 37) e tenta di dimostrare che il ballatoio fosse già previsto da Arnolfo con una rassegna di cantieri della seconda metà del XIII secolo nelle quali questo elemento architettonico è presente (pp. 27-37) e con un'analisi delle discrepanze esecutive tra il ballatoio del campanile (sicuramente talentiano) e quello della cattedrale (p. 37); procedimento, quest'ultimo, sostanzialmente strumentale, se si considerano le macroscopiche differenze di trattamento delle superfici delle due costruzioni. Nessun dato autorizza a spingersi al di là di una ragionevole ipotesi. Non si sa su quale base la studiosa sostenga che dall'analisi della delibera del 1364 (che a suo dire sarebbe una consultazione "supplementare") si deduce che il progetto del ballatoio era stato già approvato da tempo, fatto che non si evince minimamente dal testo: "petierunt consilium de ponendo bechatellos pro anditu ecclesie qui anditus debet circumdare supra voltas minores, videlicet supra archus circa dictam ecclesiam; et quomodo poni debeant pro fortificatione et exornatione dicte ecclesie".

<sup>(34)</sup> Adriano Peroni, "Santa Maria del Fiore e il gotico in Toscana: dalla controfacciata Arnolfiana al sistema dei contrafforti e delle coperture", in *Atti del VII centenario del duomo di Firenze*, a cura di Timothy Verdon, Annalisa Innocenti, vol. 1.1, (Firenze, Edifir, 2001), 257, con bibliografia precedente. Sono pochi gli studiosi a favore dell'ipotesi di una copertura voltata, e sempre per ragioni indipendenti dalla lettura del monumento; da ultimo Corsi Masi, *Il ballatoio interno della Cattedrale di Firenze*, 45 e 71.

<sup>(35)</sup> Guasti, *Santa Maria del Fiore*, LXXVI.

<sup>(36)</sup> Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Ricordanze del Provveditore Cambino Signorini*, c. 46, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 124, doc. 72 (29 gennaio 1359).

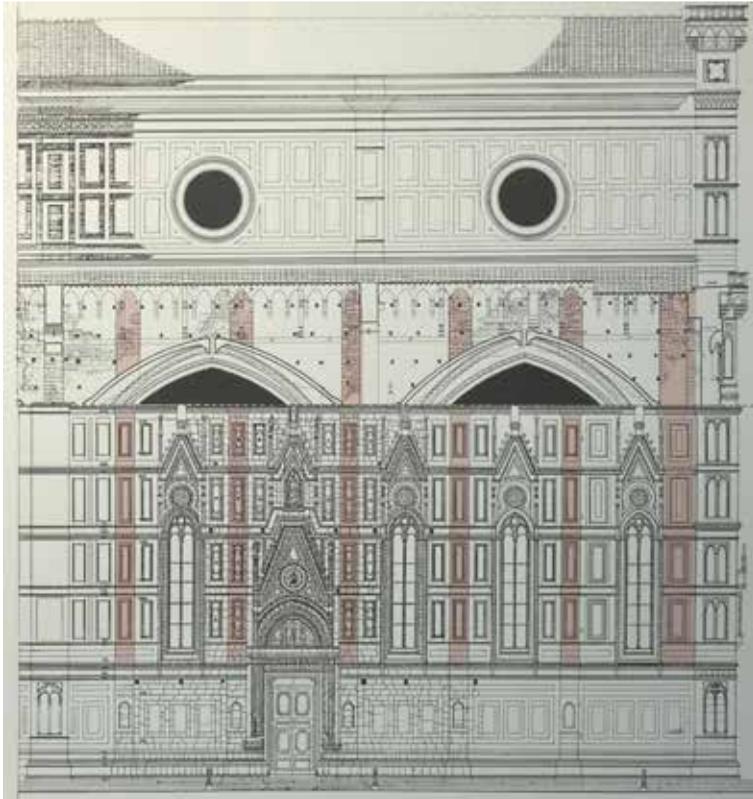
<sup>(37)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 7, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 160, doc. 124 (20 dicembre 1364).

<sup>(38)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 18, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 166, doc. 138 (7 luglio 1366).

<sup>(39)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 64, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 167, doc. 141 (13 luglio 1366).



Pochi mesi prima era stata disposta la posa delle fondamenta della seconda coppia di pilastri, che "si trovano sotto le volte":<sup>(30)</sup> ecco la prima, chiara attestazione del progetto di un sistema voltato. Nel maggio 1364 fu solennemente festeggiata la conclusione di una volta,<sup>(31)</sup> e "due volte grandi" erano in costruzione nell'anno seguente,<sup>(32)</sup> in seguito all'avvio della costruzione del ballatoio (ordinata "per rafforzamento ed ornamento della chiesa"<sup>(33)</sup>). In passato diversi studiosi hanno sostenuto che Arnolfo avesse previsto un edificio coperto a tetto:<sup>(34)</sup> basti notare che in ciascuno dei perimetri, verso la facciata – con Arnolfo i lavori erano partiti proprio da ovest – si trovano due specchiature, scandite da salienti troppo esili per contraffortare un sistema voltato. Queste porzioni dei perimetri dovevano già esistere quando Talenti arrivò in cantiere. Almeno in parte dovevano essere prive del rivestimento marmoreo: sappiamo infatti che nel 1359 Alberto Arnoldi stava lavorando alle finestre "a lato del campanile".<sup>(35)</sup> Seguiamo la traccia dei documenti: dopo gli ultimi provvedimenti riguardanti la torre campanaria,<sup>(36)</sup> Talenti scompare dalla documentazione del duomo per alcuni anni. Certo la perdita delle registrazioni del provveditore dell'Opera tra il gennaio 1359 e il giugno 1362 non è d'aiuto; tuttavia, questi devono essere anni nei quali Giovanni di Lapo Ghini – che già nel 1357 aveva avuto l'incarico di guidare il lavoro dei pilastri e della chiesa tutta, con il consiglio di Talenti – riuscì a prendere il sopravvento. Nel 1364 Talenti fu cacciato dal cantiere,<sup>(37)</sup> per ragioni non chiare, e fu riammesso due anni dopo, in circostanze a loro volta non chiare: inizialmente doveva occuparsi solo del ballatoio *et non aliud negotium dicte ecclesie*.<sup>(38)</sup> Sei giorni dopo la "riabilitazione" di Talenti arrivò il parere di una commissione composta da alcuni orefici, secondo i quali era necessario iniziare a lavorare alla cappella maggiore; inoltre la chiesa era troppo bassa e sotto ogni volta doveva essere aperta una sola finestra (evidentemente il giudizio sulla partitura Arnolfiana, che prevede una coppia di bifore in ogni campata delle navate minori, non era positivo). Non solo: le campate dovevano essere quattro, non più tre.<sup>(39)</sup> Ecco il momento nel quale fu stabilita la disposizione spaziale che tuttora si può vedere.



#### 4.4

Santa Maria del Fiore, Firenze, prospetto del fianco nord in corrispondenza delle prime due campate da ovest.  
 Da: Giuseppe Rocchi, "Le fasi della fabbrica dal periodo arnofiano a quello talentiano", in Giuseppe Rocchi, Anna Bebbler, Roberto Franchi, Luca Giorgi, Luigi Marino, S. Maria del Fiore: rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione. Il corpo basilicale, Milano, Hoepli, 1988, p. 69

Le coperture erano a buon punto: in ciascuna delle navatelle erano state costruite quattro volte, nella navata centrale solo due. Nelle volte delle navate minori furono riscontrate alcune fessure,<sup>(40)</sup> quindi fu disposta l'installazione di catene trasversali in ferro.<sup>(41)</sup> I periti interpellati conclusero che le lesioni erano semplicemente dovute all'assestamento della struttura.<sup>(42)</sup>

4.3

Le fonti non gettano luce sulla costruzione dei contrafforti rampanti della navata centrale,<sup>(43)</sup> ma sembra logico che la loro costruzione sia direttamente consequenziale a quella delle volte. Anzi, ci si può chiedere se le crepe alle quali ho appena accennato non siano state causate proprio dall'insolita conformazione di questi contrafforti: ciascuno è suddiviso in tre arcate tramite due piedritti che poggiano "in falso" sull'arco trasverso sottostante. Forse, dato il forte dislivello tra il culmine delle navate minori e la giunzione tra i contrafforti e il cleristorio, si ritenne che il solo puntone diagonale non fosse sufficiente per una contraffortatura adeguata. In origine questi elementi dovevano essere stati progettati per essere a vista, come suggeriscono due fatti: l'accurata squadratura e modanatura della pietra con la quale furono costruiti; la presenza di un sistema di sottili lesene nella porzione del cleristorio corrispondente all'elevazione dei contrafforti. A differenza di questi ultimi, le lesene sono presenti solo nelle prime due campate e sono disposte esattamente in corrispondenza delle sottili membrature che scandiscono le porzioni corrispondenti dei perimetrali delle navatelle, che risalgono – lo si è visto – alla fase arnofiana. La loro funzione avrebbe dovuto essere quella di rendere meno evidente il disallineamento tra i primi due contrafforti (da ovest)

4.4

<sup>(40)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 67, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 168, doc. 143 (22 luglio 1366).

<sup>(41)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 68, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 169, doc. 144 (23 luglio 1366).

<sup>(42)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 69-70, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 173, doc. 149 (3, 10 agosto 1366).

<sup>(43)</sup> Peroni, *Santa Maria del Fiore e il gotico in Toscana*, 247-256.

e le membrature stesse:<sup>(44)</sup> in origine, quindi, per le falde dei tetti delle navatelle era prevista una pendenza molto più dolce. Tuttavia si diede seguito alla consulenza degli orefici, che giudicavano troppo basso il corpo longitudinale: quindi sopra i coronamenti delle navate minori furono costruiti gli attici, il che permise anche di nascondere lo sfalsamento tra i contrafforti e i salienti delle prime due campate da ovest. All'assenza di salienti di funzione strutturale nelle prime due campate si sopperì con lo spessore dei perimetrali (1 metro e 16 centimetri) e con la costruzione di robuste cornici ad archetti, che rinforzano il raccordo dei contrafforti con i perimetrali stessi e con i cleristori.

Anche in merito alle finestre la perizia degli orefici ebbe conseguenze concrete: sia a nord sia a sud nella terza e nella quarta campata delle navate minori, infatti, si aprono monofore, non coppie di bifore come nelle campate verso la facciata. Il rivestimento marmoreo dovette iniziare da sud: la monofora della terza campata è infatti orlata da una cuspide piuttosto tozza e poco slanciata. Questa impaginazione non dovette essere apprezzata: nella quarta campata e nelle campate del fianco nord le proporzioni sono più snelle e le ghimberghie si sovrappongono parzialmente alla cornice modanata che marca il culmine delle navatelle. In queste campate anche il trattamento degli intarsi marmorei permette di riscontrare una semplificazione operativa: il motivo di repertorio che orna il centro di ogni pannello bianco – una rosa a quattro petali di marmo rosa – è sempre lo stesso, mentre nelle campate verso la facciata c'è un ricco ventaglio di varianti.

Non mi soffermo sul disegno realizzato da un gruppo di maestri e di pittori, cioè sul progetto che Talenti approvò nel 1366:<sup>(45)</sup> riguarda principalmente il capocroce, che fu realizzato ben dopo la sua morte. Basti ricordare che di quella commissione faceva parte anche Andrea Bonaiuti, che proprio nel 1366 ricevette da Zanobi Guasconi, priore di Santa Maria Novella, l'incarico di realizzare gli affreschi nella sala capitolare del convento domenicano (nota come "Cappellone degli Spagnoli"). Questo ciclo di affreschi, terminato entro il 1368, anno in cui Bonaiuti è documentato a Orvieto, contiene la più nota raffigurazione coeva della cattedrale,<sup>(46)</sup> che certamente non è fedele alla porzione già esistente della nuova chiesa nel dettaglio. D'altra parte la Santa Reparata dell'XI secolo sarebbe stata demolita solo nel 1375,<sup>(47)</sup> e i tempi non erano ancora maturi per la costruzione del capocroce. Tuttavia penso che la raffigurazione dei contrafforti a vista autorizzi a ipotizzare che il Bonaiuti abbia eseguito questo affresco prima della costruzione degli attici. E la presenza dello stesso pittore in quella commissione suggerisce che l'affresco di Santa Maria Novella, almeno in linea di massima, rifletta proprio il progetto che Talenti giudicò valido, non quello di Arnolfo.<sup>(48)</sup>

<sup>(44)</sup> Le lesene scandiscono le porzioni murarie sovrapposte alle prime due coppie (da ovest) di arcate longitudinali. I primi sostegni furono costruiti durante il mandato di Talenti (cfr. nota 22) quindi questa partitura non può essere un retaggio arnofiano, come ha sostenuto Peroni, *Santa Maria del Fiore e il gotico in Toscana*, 251. Piuttosto Talenti dovette optare per una scansione del cleristorio in continuità con i salienti (quelli sì, arnofiani) che ritmano le porzioni corrispondenti dei perimetrali.

<sup>(45)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 74-75, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 174, doc. 150 (13 agosto 1366).

<sup>(46)</sup> Da ultimo Gaia Ravalli, "L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella", in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, a cura di Andrea de Marchi, I, (Firenze, Mandragora, 2015), 208-229.

<sup>(47)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta IV, 10, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 226, doc. 237 (27 febbraio 1375).

<sup>(48)</sup> Adriano Peroni, "Le ricostruzioni grafiche della Santa Maria del Fiore di Arnolfo: un bilancio", in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, a cura di Vittorio Franchetti Pardo (Roma, Viella, 2006), 386.

Nel 1367 troviamo Talenti in altri due cantieri. Il 6 febbraio a lui e a Giovanni di Lapo Ghini furono pagati 2 fiorini d'oro e 20 soldi per avere dato una consulenza sull'abbassamento delle volte del settore orientale del duomo di Prato: in effetti l'esame dei sottotetti mostra che in precedenza i *formeret* erano innestati a una quota più alta. Il 23 marzo Francesco e suo figlio Simone giunsero a un compromesso con gli operai della chiesa cistercense di Santa Maria Maggiore di Firenze, che in precedenza si erano rifiutati di pagare il dovuto ai Talenti per una prestazione a cottimo, purtroppo imprecisata.<sup>(49)</sup>

Torniamo al duomo. La costruzione del grande arco trionfale, dei due possenti pilastri che lo sorreggono e dell'ultima volta della navata centrale ebbe luogo soltanto nel 1378.<sup>(50)</sup> L'ultima attestazione dell'opera di Francesco Talenti risale a nove anni prima, quando gli fu corrisposto l'ultimo salario di cui si ha notizia.<sup>(51)</sup> Verosimilmente morì poco dopo.

Concludo accennando a un problema che trapela poco da quanto esposto. Nei grandi cantieri del tardo medioevo i soggetti che avevano autorità sull'avanzamento dei lavori erano moltissimi: nel caso di Firenze il Comune, l'Arte della Lana, i canonici, i Provveditori dell'Opera, i capimastri, i maestri, gli operai, gli stessi cittadini.<sup>(52)</sup> Questo spiega perché quasi sempre l'approvazione di un modello soggiacesse a un iter tormentato, e fa capire la molteplicità di correzioni, di ripensamenti e di adattamenti che influiva sull'esecuzione dei progetti. Un esempio: nel 1357, dopo che per i sostegni fu approvato il modello di Talenti, lo si espose al pubblico su un piccolo pilastro di mattoni per otto giorni, ed ogni cittadino che lo avesse esaminato avrebbe potuto dare un parere vincolante.<sup>(53)</sup> Quindi la ricerca su questi cantieri richiede una grande cautela: l'attribuzione data solo sulla base dell'analisi stilistica può essere insidiosa, quando non completamente fuorviante.

Una volta delineato l'iter progettuale e operativo, è necessaria una contestualizzazione del cantiere in rapporto ai modelli e all'impatto che la fabbrica talentiana ebbe sul territorio (e non).<sup>(54)</sup> Ma questo è un problema che sarà affrontato nel prosieguo della ricerca.

<sup>(49)</sup> Camillo Boito, "Due notizie su Francesco Talenti", *Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo*, 15 (1867), 166-168.

<sup>(50)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta IX, 19, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 243, doc. 286 (23 novembre 1378).

<sup>(51)</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Deliberazioni*, busta II, 103, già edito in Guasti, *Santa Maria del Fiore*, 222, doc. 224 (31 luglio 1369).

<sup>(52)</sup> Andreas Grote, *L'opera del duomo di Firenze (1285-1370)* (Firenze, Olschki, 2009) (traduzione dell'edizione originale tedesca del 1959).

<sup>(53)</sup> Si veda il documento citato alla nota 27.

<sup>(54)</sup> Una solida base sulla quale fare affidamento è il saggio di Antonio Cadei, "Il triconco, l'ottagono e altri ascendenti medievali del progetto di Santa Maria del Fiore", in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, a cura di Vittorio Franchetti Pardo (Roma, Viella, 2006), 35-46.

# Il versante sud orientale della cittadella di Lucera: una testimonianza capetingia in Puglia

CAROLA DELPINO

Università La Sapienza, Roma

Appena conquistata la città di Lucera, dove i saraceni avevano tentato l'ultima disperata resistenza filosveva, nel settembre del 1269 Carlo I ordinò il reperimento di materiali per l'*attractum* dando avvio a un imponente cantiere militare che si concluse solo nel 1283.<sup>(1)</sup>

L'impresa interessò la sommità del Monte Albano, da cui si domina la piana del Tavoliere e posto a meno di venti chilometri di distanza da Foggia, la "*regalis sedes inclita imperialis*" di Federico II. L'altura fu di proposito isolata dall'impianto urbano di fondazione romana, da sempre porta di accesso in Capitanata dall'entroterra appenninico, così da potervi creare una cittadella a se stante e comunque da popolare con coloni provenzali.<sup>(2)</sup> Si tratta di un'area per natura difesa dal pendio del colle su tre lati, mentre sul quarto, rivolto a sud-est, la pendenza è minima e l'accesso più facile; proprio su questo fronte sono state realizzate le soluzioni architettoniche più originali ed innovative, nonché simboliche dato che si tratta del fianco che ancora oggi si para davanti al visitatore.

L'osservazione delle vestigia e la loro lettura alla luce dei numerosi documenti prodotti dalla curia angioina permettono di ricostruire quale fu il progetto inizialmente previsto per questo versante, se non addirittura per l'intera la fortezza, poi modificato e ridimensionato in corso d'opera. Questo è racchiuso tra due torrioni cilindrici confezionati in blocchi di pietra calcarea: l'esemplare posto a Sud, di dimensioni imponenti, è detto "della Leonessa", l'opposto invece è soprannominato "del Leone".<sup>(3)</sup> A congiungerli è una muraglia articolata da sette torri pentagonali – cortina e torri realizzate in pietrame nei due terzi inferiori e in laterizio nella fascia superiore – e ospita l'ingresso principale alla cittadella, nascosto dal suo andamento spezzato. Alla cinta è anteposto un fossato, con scarpa foderata, in origine dotato di parapetto merlato sul lato interno.

Dopo gli ordini per il reperimento dei materiali le fonti documentarie tacciono per oltre un anno, probabilmente a causa della crociata tunisina, per riprendere nell'estate del 1271 in relazione ai lavori di fondazione della torre della Leonessa e delle mura.<sup>(4)</sup>

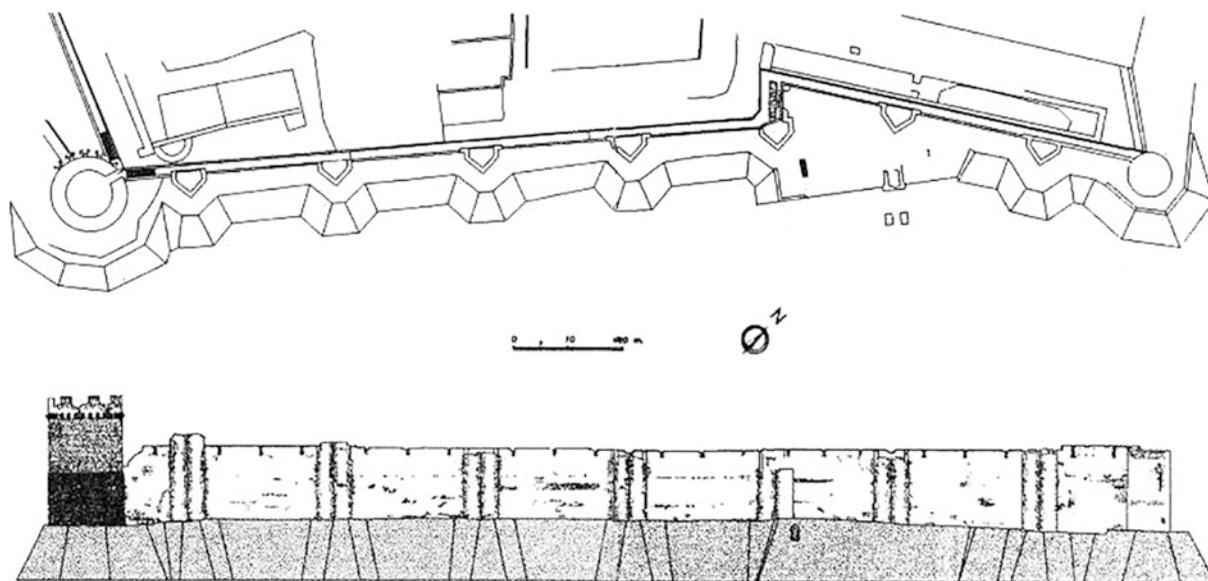
<sup>(1)</sup> Per i documenti cfr. Eduard Sthamer, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. Und Karls I. von Anjou*, vol. I (Tübingen, Niemeyer, 1997), 10, doc. 41.

<sup>(2)</sup> Intervento paragonabile a quello attuato a Carcassonne dal fratello Luigi IX, che dopo aver spostato gli abitanti dei sobborghi in una zona separata a valle, dotò la città alta di una doppia cinta di mura e la rese la principale piazzaforte del potere reale nel Midi da poco conquistato alla corona. Su Carcassonne cfr. Yves Bruand, "La Cité de Carcassonne les encintes fortifiées", *Congrès archéologique de France*, 131 (1973), 496-515.

<sup>(3)</sup> La denominazione di torre del Leone e torre della Leonessa compare già nei documenti relativi alla costruzione della fortezza; in particolare per le prime menzioni cfr. Sthamer, *Dokumente*, 36, 102-107, docc. 141, 343.

<sup>(4)</sup> Sthamer, *Dokumente*, 11, docc. 46-47. Secondo Leandro Alberti nel XVI secolo sulla torre della Leonessa era murata un'epigrafe, oggi perduta, che recitava: "ANNO D. 1271. PRIMAE LUNAE JULLII. 14. INDIT. ISTUD OPUS FECIT CALORUS REX SICILIAE FILIUS REGIS FR[AN]CIAE". In Arthur Haseloff, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, vol. I (Bari, Adda, 1992), 234.

The construction of Lucera's fortress was the first great architectural work undertaken by Charles I of Anjou in Southern Italy. The intervention had strong symbolic connotations, because it made tangible the dynastic succession; this ideological significance is clearly identifiable in the south-eastern part of the boundary wall, where architectural forms of the capetienne France were employed, together with elements derived from the crusaders' architecture in the Holy Land and even some inheritance of the age of Frederick II. Through a careful observation of architectural evidences and of the documents related to the construction, it is possible to clearly identify the first conception of the south-eastern part of the fortress and how it was modified throughout its building process.



Nel paramento che riveste le due torri cilindriche sono ammorsati i conci che dovevano dare avvio alla muraglia nei segmenti adiacenti; essi sono stati coerentemente utilizzati intorno alla torre del Leone, laddove la loro impostazione è stata disattesa per quanto riguarda la cortina che si innesta sulla torre della Leonessa in direzione ovest. Qui si trova un muro in pietra dotato di scarpa, solo parzialmente elevato e interrotto dopo breve tratto, mentre la cortina poi effettivamente portata a termine è in posizione retrostante e si appoggia al torrione senza esservi connessa. Entrambe le torri dunque sono state le prime opere avviate, con funzione di cardine dell'intero circuito.

Questi primissimi tratti murari indicano anche che la cinta doveva essere realizzata in calcare bianco e solo in un secondo momento, sebbene molto ravi-

5.1

Fortezza angioina, Lucera, 1269-1283, fronte sud-orientale, pianta e prospetto.

Da: Nunzio Tomaiuoli, *Lucera, il Palazzo dell'Imperatore e la Fortezza del Re*, Foggia, Leone Editrice, 2005, 58-59

5.2

Fortezza angioina, Lucera, 1269-1283, torre della Leonessa.  
(foto dell'autrice)



cinato, fu invece scelto di rivestirla in pietrame misto; in origine inoltre era stato pensato di dotare il piede di una scarpa, come attestano sia l'inequivocabile impronta sulla torre della Leonessa, accanto al muro sud-orientale, sia la muratura non rifinita alla base della prima torre pentagonale a seguire su quel versante. Ulteriori conferme in tal senso vengono dalle fotografie dell'inizio del secolo scorso – in ogni caso precedenti ai molteplici restauri che hanno reso omogenea l'apparecchiatura esterna – in cui si scorge la stessa differenziazione del trattamento della superficie nel tratto di cortina tra le due torri. Il progetto di addossare una scarpa alla base della cortina, per lo meno su questo fianco della cittadella, dovette essere presto abbandonato, dato che nessun'altra torre presenta una tale discordanza.

5.2

5.3

5.3

Fortezza angioina, Lucera, 1269-1283, torre della Leonessa.  
(foto Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom)



<sup>(5)</sup> Nunzio Tomaiuoli, "La fortezza di Lucera. Indagini e scavi dall'800 ad oggi", *Miscellanea di Storia lucerina*, 2 (1989), 103-119, 113-114.

<sup>(6)</sup> Sthamer, *Dokumente*, 34-35, doc. 135.

<sup>(7)</sup> La lunga gestazione di quest'opera è testimoniata anche dalla quantità di documenti ad essa relativi: Sthamer, *Dokumente*, 36, dcc. 141; 37-38, doc. 148; 41, doc. 163; 43-46, docc. 170 e 172; 48, docc. 178-179; 49-50, doc. 181; 55, doc. 194; 56, doc. 200; 75, docc. 260-262; 77, doc. 271; 89-90, doc. 313; 92-95, docc. 322-324; 102-107, doc. 343; 109, doc. 353; 111, doc. 359; 121-122, doc. 385; 124, doc. 395.

<sup>(8)</sup> Sthamer, *Dokumente*, 58-59, doc. 209; 69-70, doc. 243.

<sup>(9)</sup> Sthamer, *Dokumente*, 113, doc. 365.

<sup>(10)</sup> A Provins tuttavia le torri mostrano una vasto campionario di piante, mentre a Coucy sono circolari o semicircolari e aperte alla gola. Il confronto tra il mastio di Coucy e la torre della Leonessa è stato già proposto e discusso da Émile Beratux, "Les artistes français au service des rois angevins de Naples", *Gazette des Beaux Arts*, 34 (1905), 89-114, alle pp. 106-108 e Haseloff, *Architettura sveva*, 310-311. Su Provins cfr. Jean Mesqui, *Provins. La fortification d'une ville au moyen âge* (Genève e Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1979).

<sup>(11)</sup> Pierre d'Angicourt e Jean de Laon sono citati un'infinità di volte, per Rolino (o Paolino) de Corbie cfr. Sthamer, *Dokumente*, 17-18, doc. 75; 39, doc. 155. Sulle maestranze impiegate nei cantieri angioini cfr. Pio Francesco Pistilli, "Architetti oltremontani al servizio di Carlo I d'Angiò nel regno di Sicilia", in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Vittorio Franchetti Pardo, atti del convegno, Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006 (Roma, Viella, 2006), 263-276.

<sup>(12)</sup> Sui torrioni circolari, così come in generale sull'architettura fortificata francese e sulla sua evoluzione, cfr. Jean Mesqui, *Châteaux et enceintes de la France médiévale*, 2 voll. (Paris, Picard, 1991-1993); sull'architettura filippina in particolare cfr. Melinda Mihály, "Filippo II Augusto, re di Francia", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI (1995), 204-208. Sui diversi elementi costitutivi del castello ed in particolare sul "dongione" e la "turre magna" cfr. Aldo A. Settia, *Castelli medievali* (Bologna, il Mulino, 2017), 81-90 e 105-114.

Anche la torre del Leone reca su di sé eloquenti tracce che illuminano sulla prima configurazione: scavi del 1965 hanno documentato che essa è stata interrata per 1,60 metri circa, sotto i quali è stata ritrovata la sua cornice basamentale, dotata di una modanatura sovrapponibile a quella della torre della Leonessa e sormontata da un paio di filari a bugne.<sup>(5)</sup> Il torrione fu poi parzialmente ricoperto perché nell'estate del 1275, durante lo sterro del fossato volto ad isolare la fortezza su questo fronte, il terreno minacciava di franare; fu allora presa la decisione di rinforzare la base della torre con una scarpa di pietre e tufo.<sup>(6)</sup> A questo allarme seguì un mutamento del progetto, forse anche per la conseguente necessità di ripensare il percorso di ingresso alla fortezza, e dopo un lunghissimo iter si giunse a realizzare un ampio vallo con scarpa foderata in tufo, coronata da parapetto merlato.<sup>(7)</sup> Prima dell'approvazione di questa variante, il fronte sud-orientale dunque era stato progettato con un andamento digradante da Sud verso Nord e in consonanza con le quote altimetriche il percorso di accesso avrebbe dovuto essere parallelo al muro di cinta e in pendenza. Che la cortina nel tratto che va dall'ingresso principale alla torre del Leone risultasse più elevata rispetto a ora è testimoniato pure dalla successiva decisione di addossare al suo interno la cisterna maggiore, alta più di 7 metri, sfruttando a mo' di contropinta la scarpa del fossato.<sup>(8)</sup>

Un'ultima modifica al progetto iniziale fu messa in cantiere con la decisione di sopraelevare il muro con le torri mediane di circa 4,5 metri per adeguarli al resto del circuito murario, operazione ancora ben individuabile in quanto fu effettuata impiegando il laterizio in sostituzione del pietrame a vista.<sup>(9)</sup>

Per certo la costruzione di tutto il fianco sud-orientale della cittadella lucerina è stata diretta fin dall'inizio da Pierre d'Angicourt e a una modalità marcatamente transalpina è ragionevole ricondurre i due torrioni cilindrici, così come la prima versione del fronte che doveva essere innalzato in pietra da taglio, intervallato da torri e munito di scarpa basamentale. Una siffatta articolazione richiama cinte fatte elevare nella prima metà del Duecento in alcune città della Francia settentrionale, e nella fattispecie nella regione a nord-est di Parigi, tra l'Île-de-France e la Piccardia. Si tratta di mura urbane messe in campo negli anni della salita al trono di Luigi IX: si possono citare a esempio i casi di Provins e di Coucy.<sup>(10)</sup> D'altronde è proprio da questo territorio, a giudicare dai toponimi con cui sono indicati, che provenivano Pierre d'Angicourt, Jean de Laon e Rolino da Corbie, tutti *magistri* impegnati a Lucera.<sup>(11)</sup>

Più propriamente capetingia è in particolare la tipologia del torrione circolare, nell'Oltralpe divenuta emblema della famiglia reale da oltre mezzo secolo, a partire dalle committenze di Filippo Augusto.<sup>(12)</sup> Sebbene piante simili fossero



5.4

Fortezza angioina, Lucera, 1269-1283, torre del Leone.  
(foto dell'autrice)

comuni anche nei castelli voluti da Federico II, l'emergenza della torre della Leonessa rispetto al resto della compagine muraria sembra conferirle un ruolo simbolico come dichiarazione di appartenenza dinastica, rendendola un contraltare del *palatium* svevo.<sup>(13)</sup>

Gli antefatti cronologicamente più vicini a questo segno visibile e tangibile dell'avvento di un nuovo regime nel *Regnum* sono il mastio realizzato da Luigi IX ad Aigues-Mortes tra 1240 e 1249 e la torre maggiore del castello di Najac costruita per Alfonso di Poitiers a partire dal 1253, non a caso entrambi diretti consanguinei dell'Angioino.<sup>(14)</sup> In comune con questi manufatti il torrione lucerino non condivide solo il dominante assetto circolare, ma anche talune rifiniture come le lunghissime feritoie con terminazione a staffa triangolare. Nulla osta che se i lapicidi gallici non avessero abbandonato il cantiere pugliese nei primi mesi del 1274 lasciando l'ultimazione dell'impresa a maestranze locali, pure il suo interno avrebbe avuto qualche eco di quei raffinatissimi modelli, pur considerando la nota austerità di Carlo I.<sup>(15)</sup> Nei torrioni circolari francesi infatti, a

<sup>(13)</sup> Già Cadei ha sottolineato l'aspetto semantico delle forme architettoniche usate da Carlo I e Pierre d'Angicourt a Lucera e ha rimarcato che l'epigrafe di fondazione, in cui si richiamava l'ascendenza regale francese, fu posta proprio sulla torre della Leonessa; Antonio Cadei, *La forma del castello. L'imperatore Federico II e la Terrasanta*, (Pescara, Edizioni Zip, 2006), 195. Nelle stampe di età moderna raffiguranti la città di Lucera la fortezza viene rappresentata con una cortina muraria su cui spiccano la torre della Leonessa ed il palazzo federiciano.

<sup>(14)</sup> Entrambi gli esempi citati tuttavia non appartenevano a cinte urbane ma a strutture castrali; situazione ancora verificabile a Najac e nota attraverso le fonti per Aigues-Mortes, dove la torre era parte di una più vasta struttura andata distrutta, definita dai testi antichi *château* o *maison du roi* e precedente alla costruzione delle mura cittadine; cfr. Bernard Sournia, "Les fortifications d'Aigues-Mortes", *Congrès Archéologique de France*, 134 (1979), 9-26; Charles-Laurent Salch, Jérôme-M. Michel, *Châteaux de châteaux-forts au XIIIe-XIVe siècles. Dourdan, Prato, Aigues-Mortes, Bernstein, Nideck, Haut-Andlau, Eguisheim, Spesbourg*, (Strasbourg, Castrum Europe, Accès, 2000), 18-24; Gilles Séraphin, Christian Remy, Élodie Cassan, "Najac, du castrum au château neuf", *Congrès Archéologique de France*, 167 (2011), 227-246.

<sup>(15)</sup> Sthamer, *Dokumente*, 22-23, docc. 90-91 e 93. Dai documenti si evince che entro la primavera del 1274 un imprecisato numero di *magistri* gallici abbandonò il cantiere senza autorizzazione; è assai probabile che essi siano tornati in Francia, richiamati dalle imprese di Filippo III.

partire dagli esemplari filippini sino a quelli dell'epoca luigina, i diversi livelli abitabili erano coperti da volte ad ombrello ad alzata piatta, come a Coucy, Dourdan, Aigues-Mortes e Najac; nonostante la torre della Leonessa sia articolata in modo più semplice e priva di passaggi in spessore di muro, il mandato con cui si raccomandava alle subentrate maestranze di allestire l'interno con "*bassos columpnas et capitellos necessarios in eadem turri necnon et pavimenta utriusque solarii*" richiama alla mente quei precedenti qualora si traduca "*bassos columpnas*" con "semicolonne" sicché la mancata realizzazione dell'opera nel modo prescritto potrebbe spiegarsi con l'estraneità dei muratori ora in azione a misurarsi con una tale tipologia architettonica.<sup>(16)</sup>

Dopo aver preso in considerazione gli aspetti del fronte lucerino derivati dall'architettura d'Oltralpe, vanno evidenziati anche quelli originati dall'influsso di tradizioni costruttive diverse. Un elemento fortemente caratterizzante la torre della Leonessa è il rivestimento a bugnato rustico con anafiori che ne riveste la parte inferiore; si tratta di un tipo di paramento che non sembra essere stato impiegato nei cantieri capetingi antecedentemente alle mura di Aigues-Mortes (iniziate nel 1272), anche se il suo uso era diffuso sia in Terrasanta che in varie regioni d'Europa, oltre che in Puglia.<sup>(17)</sup> Di fatto l'utilizzo del bugnato a Lucera può aver ricevuto influenze diverse, tuttavia gli esempi più prossimi, sia cronologicamente sia geograficamente, erano forniti dai castelli federiciani, quali Trani, Bari e Lagopesole. Stando ai ritrovamenti effettuati intorno al palazzo svevo di Lucera, pure quell'edificio era parzialmente rivestito di bugne, offrendosi dunque come il modello più vicino.<sup>(18)</sup>

Secondo alcuni studiosi questo tipo di rivestimento trovò impiego nell'architettura federiciano anche perché conferiva alle strutture uno spiccato carattere militare, aumentandone le connotazioni simboliche legate alla rappresentazione del potere.<sup>(19)</sup> La stessa chiave di lettura ben si adatta pure alla scelta angioina di rivestire con bozze il torrione lucerino, che in effetti non possedeva grandi capacità difensive, rafforzandone così il ruolo di contraltare rispetto al *palatium* svevo anche sul piano dei significati veicolati.<sup>(20)</sup> Diverso è il caso della torre del Leone, ove infatti le bugne erano presenti solo sui due filari iniziali, che avrebbe dovuto svolgere un reale ruolo di guardia in rapporto al percorso d'ingresso così come inizialmente previsto ed era oltretutto situata in una posizione meno rappresentativa, sia perché a una quota più bassa sia perché troppo vicina all'ingombrante residenza federiciano.

Un altro elemento del fronte sud-orientale lucerino estraneo alla tradizione capetingia sembra essere la pianta pentagonale delle torri di fiancheggiamento a sperone. Se infatti è difficile trovare un antecedente d'Oltralpe per questa

<sup>(16)</sup> Sthamer, *Dokumente*, 22-23, doc. 93.

<sup>(17)</sup> Sulla questione del bugnato cfr. Jean Mesqui, "Parements à bossage dans la fortification et le génie civil en France au Moyen Age", *Château Gaillard*, 13 (1987), 99-126.

<sup>(18)</sup> La presenza di conci lavorati a bugnato è stata segnalata da Haseloff con le relative deduzioni, poi mai più prese in considerazione; cfr. Haseloff, *Architettura sveva*, 209, 216, 230-231.

<sup>(19)</sup> Sull'uso del bugnato nell'architettura federiciano cfr. Cadei, *La forma del castello*, 38-39 e 162; Donatella Fiorani, "Note sull'impiego del concio squadrato in età federiciano, con particolare riferimento ai confini settentrionali del regno", in *Cultura artistica, città e architettura nell'età federiciano*, Alfonso Gambardella, atti del convegno, Caserta, 30 novembre – 1 dicembre 1995 (Roma, De Luca, 2000), 103-120.

<sup>(20)</sup> Secondo Mesqui una simile questione di "immagine" giustifica anche le numerose feritoie di Najac, sovradimensionate rispetto alle effettive capacità di difesa, poiché servivano più ad impressionare il nemico che ad assolvere un reale ruolo militare; cfr. Mesqui, *Provins*, 139.

planimetria, senza risalire all'amplessima casistica offerta dalle costruzioni crociate, l'esempio più prossimo può essere rintracciato nei federiciani castelli di Bari e di Prato.<sup>(21)</sup>

All'architettura franca in Terrasanta va invece ricondotto il grande fossato dotato di scarpa e parapetto che precede la cittadella sul fianco sud-orientale. La creazione di più linee difensive era infatti pratica assai diffusa anche in Francia e nella stessa Puglia federicianiana erano stati realizzati antemurali nei castelli di Trani, Bari e Brindisi, tuttavia il confronto più calzante per il vallo lucerino è offerto dalla cinta muraria fatta costruire da Luigi IX davanti le mura della città di Cesarea Marittima tra il 1250 ed il 1254. Il paragone è stato già proposto dalla critica e trova ulteriori conferme dalla constatazione che come in quell'opera anche a Lucera era stata inizialmente prevista una controscarpa, così come analoghe sono le misure dei due fossati: in Palestina di 5-6 metri di profondità e 13-14 metri di larghezza e in Puglia rispettivamente di 6 e 15 metri.<sup>(22)</sup>

Alla luce di questa analisi si evince che la primogenitura angioina nel neoconquistato regno si configura come la creazione – in un sito geograficamente strategico e dotato di uno dei più iconici muNumenti svevi – di una cittadella dal carattere marcatamente capetingio, seppur non esente sin dalle battute iniziali da interferenze con l'architettura federicianiana.<sup>(23)</sup> Concentrata sul lato più visibile della cinta muraria, l'operazione rivela in distillato un potenziale retorico degno di quello profuso nei suoi interventi da Federico II e comunque mai più messo in campo da Carlo I nei successivi cantieri, dove quanto era ancora in via di sperimentazione a Lucera fu combinato sulla base di ragioni di funzionalità e praticità, senza più costituire un simile manifesto in pietra.<sup>(24)</sup>

<sup>(21)</sup> Torri a sperone o pentagonali di età federicianiana sono diffuse anche nel territorio aquilano, tuttavia generalmente esse sono poste ai vertici delle cortine murarie; cfr. Fabio Redi, "Un decennio di archeologia dei castelli in territorio aquilano: un primo bilancio e nuove prospettive", in *Archeologia castellana nell'Italia meridionale*, Stella Patitucci Uggeri, atti del convegno, Roma, 27-28 novembre 2008 (Palermo, Officina di Studi Medievali, 2010), 17-26. In Francia la torre pentagonale era solitamente utilizzata nelle strutture delle porte, con piante notevolmente diverse dai casi lucerini; cfr. Mesqui, *Châteaux et enceintes*.

<sup>(22)</sup> Per gli ordini relativi alla controscarpa cfr. Sthamer, *Dokumente*, 98-100, doc. 339. Le misure del fossato di Lucera sono quelle indicate da Haseloff, *Architettura sveva*, 289 e corrispondono a quelle dei mandati in Sthamer, *Dokumente*, 36-38, docc. 141 e 148; per Cesarea cfr. Jean Mesqui, *Césaire Maritime. Ville fortifiée du Proche-Orient* (Paris, Picard, 2014). Sul confronto tra le mura di Cesarea e di Lucera cfr. Nunzio Tomaiuoli, *Lucera, il Palazzo dell'Imperatore e la Fortezza del Re*, (Foggia, Leone Editrice, 2005), 64. In generale per una panoramica sull'architettura militare crociata in Terrasanta cfr. Nicolas Faucherre, Jean Mesqui, Nicolas Prouteau, *La fortification au temps des croisades*, (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004); Jean Mesqui, "La fortification des Croisés au temps de Saint-Louis au Proche-Orient", *Bulletin monumental*, 164 (2006), 8-9 e 13-14, con bibliografia precedente.

<sup>(23)</sup> Sulla volontà di creare monumenti immediatamente legati alla Francia da parte di Carlo I cfr. Caroline Bruzelius, "Trying to forget: the lost Angevin past in Italy", in *Memory & oblivion*, Wessel Reinink, Jeroen Stumpel, atti del convegno, Amsterdam, 1-7 settembre 1996 (Dordrecht, Kluwer, 1999), 735-743.

<sup>(24)</sup> Ad esempio a Melfi, Barletta e Brindisi fu riproposto l'antemurale; a Manfredonia e Barletta fu impiegato il paramento a bugne; ovunque furono realizzate delle arcieri, esse erano del tipo allungato e con terminazione a staffa triangolare, ma in nessuno degli esempi citati tali elementi furono assemblati per finalità retoriche.

# Nuove indagini sull'architettura dei frati minori: il caso di San Francesco a Pavia (XIII-XIV secolo)\*

FILIPPO GEMELLI  
Politecnico di Torino

<sup>(1)</sup> Per la bibliografia precedente si rimanda a Maria Teresa Mazzilli Savini, "La chiesa di San Francesco Grande a Pavia, tra innovazione e maturità formale", in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini* (Roma, Edizioni Sintesi informazione, 1999), I, 215-231; si veda anche Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), trad. it. *Architettura degli ordini mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa* (Padova, EFR-edizioni francescane, 2003), 45 e ss.

<sup>(2)</sup> Mazzilli Savini, *La chiesa*, 215-216.

<sup>(3)</sup> Renato Soriga, *Statuta, decreta et ordinamenta Societatis et Collegii notariorum Pape reformata (1255-1274)* (Torino, Biblioteca della Società storica subalpina, 1932), doc. CCLXXX, 95.

<sup>(4)</sup> Testamento di Rainerio di San Nazario del 16 dicembre 1267, ed. in Giovanni Battista Bosisio, *Documenti inediti della Chiesa Pavese* (Pavia, Fratelli Fusi, 1859), doc. XII, 27-33; nel 1277 si registra un altro lascito a favore dei frati da parte di Giacomo de Rossi, che indicò la chiesa di San Francesco per la propria sepoltura, Milano, Archivio di Stato (ASMi), *Fondo di religione*, 5743, 14 luglio 1277; nel 1283 ancora un testatario la indicava per la propria sepoltura oltre destinare una somma "pro labore et ecclesie", ASMi, *Fondo di religione*, 5743, 15 febbraio 1283.

<sup>(5)</sup> Un testamento destinò quaranta lire per la cappella di Sant'Agnesa in San Francesco, ASMi, *Fondo di religione*, 5743, 9 ottobre 1307; due testamenti successivi indicano lasciti per la costruzione di nuove cappelle, ASMi, *Fondo di religione*, 5743, 19 ottobre 1339; 8 agosto 1347.

<sup>(6)</sup> Sulla costruzione della cappella dell'Immacolata Rossella Aversa, "L'altare dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco Grande a Pavia e i progetti del marchese Luigi Malaspina", in Gianni Carlo Sciolla, Valerio Terraroli (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, (Azzano San Paolo - Bergamo, Edizioni Bolis, 1995), 71-75.

<sup>(7)</sup> Gianpaolo Angelini, "Magnificenza e decoro. Il sistema e l'architettura dei Collegi universitari nell'età teresiano-giuseppina (1770-1790)", in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, 2, *Dall'età austriaca alla nuova Italia*, I, *L'età austriaca e napoleonica*, a cura di Dario Mantovani (Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2015), 421-426.

Nel quadro delle fondazioni minoritiche dell'Italia settentrionale la chiesa di San Francesco di Pavia costituisce un caso di studio di singolare importanza; innanzitutto per l'eccezionalmente buono stato di conservazione, in un contesto come quello dei conventi mendicanti caratterizzato invece dalle corpose manomissioni e, in diversi casi, dalle pesanti situazioni di degrado, che seguirono alle soppressioni e alle rifunionalizzazioni del XVIII-XIX secolo. Ma soprattutto le particolari soluzioni architettoniche e icnografiche della chiesa pavese la rendono un caso assolutamente rilevante nel panorama degli studi sull'architettura degli ordini mendicanti nel medioevo. L'obiettivo di questo scritto è offrire un primo aggiornamento sul caso pavese, in attesa di un più ampio lavoro nel quadro dell'architettura minoritica lombarda.<sup>(1)</sup>

La presenza dei frati minori a Pavia è attestata dagli anni trenta del Duecento, forse a nord della cinta muraria più esterna.<sup>(2)</sup> Probabilmente già negli anni sessanta era iniziata la costruzione del nuovo definitivo insediamento intramuraneo: nel 1268 il collegio dei notai si riunì "in prato sancti Franceschi de culmo",<sup>(3)</sup> specificazione che farebbe pensare alla compresenza di due sedi. E infatti un testamento dell'anno precedente indicava un lascito in favore dei frati "pro ecclesia facienda",<sup>(4)</sup> e dal 1307 sono documentate le prime cappelle.<sup>(5)</sup> Fino al Settecento non si registrano interventi architettonici importanti, almeno nella chiesa, se escludiamo l'apertura di cappelle lungo le navate e il transetto nord.<sup>(6)</sup>

Del convento medievale sopravvive oggi la sola chiesa. Alla fine del XVII secolo infatti i frati avviarono la completa ricostruzione degli ambienti conventuali, e le sole informazioni sull'edificio preesistenti sono ricavabili dalla veduta della Pavia edita da Ottavio Ballada sulla base di un disegno del 1617. L'incisione mostra il convento sviluppato su più chiostri allineati lungo il fianco settentrionale della chiesa; questi furono completamente demoliti per lasciar posto all'attuale edificio disposto su un unico grande cortile.<sup>(7)</sup> Contemporaneamente

The church of San Francesco in Pavia is the only surviving part of a broader convent of the Order of Friars Minor built between the Thirteenth and Fourteenth centuries. Its relevance in the history of Northern Italy mendicant architecture is due to the peculiar spatial organization, partly derived from the Cistercian models and characterized by a different roof structure between the eastern and the western parts. The aim of this paper is to provide a first analysis of the building and to show the close connection between this monument to the church of San Francesco in Genova, mother house of the Franciscan Province of which the Pavia convent was the westernmost seat.

alla ricostruzione del convento, si procedette alla trasformazione dello spazio interno della chiesa.<sup>(8)</sup> I piloni cilindrici delle navate vennero intonacati a finto marmo per imitare colonne. Il profilo delle arcate, lievemente acute, fu modificato a tutto sesto. La navata centrale fu coperta da volte in muratura che, sulla base delle fotografie anteriori ai restauri degli anni cinquanta del XX secolo, sappiamo dovevano essere a crociera sulle prime due campate occidentali, con grandi finestre ovali aperte nel cleristorio, e a botte sul resto della navata. Le volte si impostavano su un cornicione retto da sottili paraste che partivano dai capitelli dei piloni. Gli originari capitelli lapidei furono scalpellati e ricoperti da capitelli in stucco. I frati tuttavia non poterono usufruire a lungo del nuovo convento, poiché nel 1782 l'edificio fu selezionato dall'amministrazione asburgica quale sede per il Collegio Germanico-Ungarico, trasferito da Roma.<sup>(9)</sup> Dopo l'allontanamento dei frati, la chiesa rimase destinata al culto.

I primi interventi di restauro risalgono alla fine degli anni novanta del XIX secolo, quando nella facciata fu riaperta la trifora murata sopra il portale centrale.<sup>(10)</sup> La campagna di lavori più consistente, tuttavia, è quella supervisionata da Emilio Aschieri<sup>(11)</sup> all'inizio degli anni cinquanta: dopo il ripristino del doppio portale della facciata occidentale, si procedette alla demolizione delle volte settecentesche che coprivano le prime sei campate occidentali della navata maggiore e alla rimozione di tutti gli intonaci dei sostegni e del cleristorio, portando a vista il paramento murario.<sup>(12)</sup>

Al di là della perdita degli ambienti claustrali, come abbiamo rapidamente visto, le trasformazioni e i restauri non intaccarono la struttura dell'edificio. La chiesa di San Francesco presenta un singolare impianto planivolumetrico, suddiviso trasversalmente in due settori. A est ricalca lo schema derivato dall'architettura cistercense norditaliana del XII secolo:<sup>(13)</sup> un transetto sporgente sul quale si aprono due coppie di cappelle orientali e una abside, tutti a terminazione rettilinea, sul quale a ovest si imposta un corpo di navate a sistema alternato,

<sup>(8)</sup> Angelini, *Magnificenza*, 422, n. 25; il preventivo di spesa (1739) si trova in ASMi, *Fondo di Religione*, c. 5735.

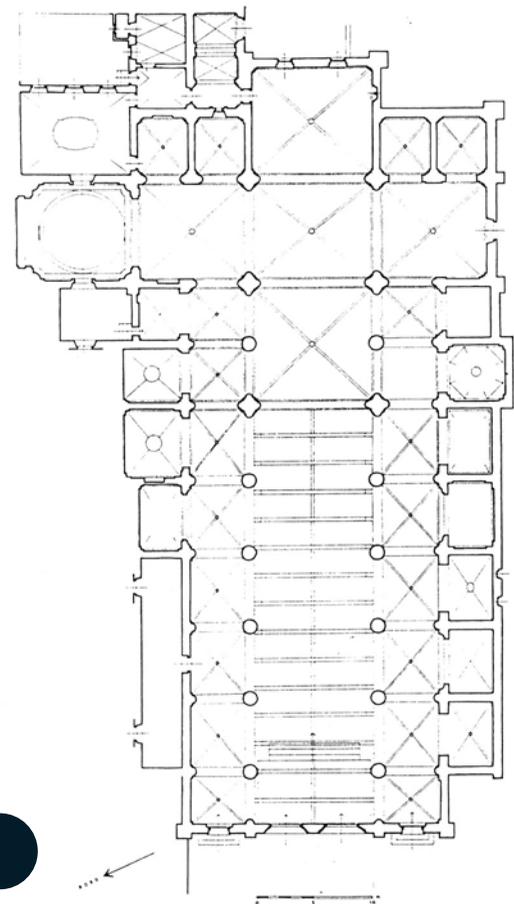
<sup>(9)</sup> Angelini, *Magnificenza*, 421-422.

<sup>(10)</sup> Il ripristino della finestra fu deciso nel 1897 dopo la scoperta dei profili di due basi nell'Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano (ASABAPMi), c. AW 139, 16 giugno 1897.

<sup>(11)</sup> Sull'opera di Aschieri cfr. Emanuele D. Vicini, "Emilio Carlo Aschieri architetto pavese", *Bollettino della Società pavese di Storia patria*, 116 (2016), 217-260.

<sup>(12)</sup> La documentazione relativa ai restauri sia del XIX che del XX secolo è conservata in Archivio Centrale dello Stato, Roma, Direzione generale antichità e belle arti, *I versamenti*, 1860-1890; ASABAPMi, cc. AW 139; BB12182; A IX 96; dei lavori all'interno della chiesa tuttavia non esiste documentazione nell'Archivio della Soprintendenza, nell'Archivio centrale dello Stato e nell'Archivio parrocchiale di San Francesco. Le informazioni desumibili dall'archivio privato di Aschieri sono riportate succintamente in Vicini, *Emilio Carlo Aschieri*, 246-249. I restauri della basilica sono stati recentemente oggetto di una approfondita tesi di laurea: Alessandra Poldi Allai, "Tornerà, osiamo dire senza esagerazione, un gioiello": la chiesa di San Francesco Grande di Pavia tra storia e restauri, tesi di laurea magistrale in Storia delle arti dall'antichità al contemporaneo (Università degli studi di Pavia, 2015-2016).

<sup>(13)</sup> Vista la sterminata bibliografia sul tema si rimanda a Marina Righetti Tosti-Croce, voce "Cistercensi", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV (1993) e agli ultimi studi sul territorio lombardo: Filippo Gemelli, "Architettura cistercense in Italia settentrionale: Santa Maria di Abbazia Cerreto", *Arte lombarda*, 173-174, 1-2 (2015), 17-32; Luigi Carlo Schiavi, "Sul primo impianto della chiesa abbaziale di Chiaravalle Milanese", *Arte medievale*, s. 4, 6 (2016), 111-124; *Costruzione identitaria e spazi sociali: nuovi studi sul monachesimo cistercense nel Medioevo*, atti dell'Incontro di studio, Milano, 1-2 dicembre 2015, a cura di Guido Cariboni e Nicolangelo D'Acunto, (Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2017).



6.1

San Francesco, Pavia, planimetria.

Da: Maria Teresa Mazzilli Savini, "La chiesa di San Francesco Grande a Pavia, tra innovazione e maturità formale", in *Arte d'Occidente. Temi e metodi*, 1999, 219

6.2

San Francesco, Pavia, interno.

(foto dell'autore)

<sup>(14)</sup> Tutti si trovano nel settore occidentale; i più importanti sono quelli che inquadrano la cappella di San Giorgio e che si estendono anche sulla volta della crociera antistante (seconda campata della navata sud), costituendo un termine ante quem per la costruzione delle volte. La cappella fu fondata nel 1398 da Giorgio de Rossi (ASMi, *Fondo di religione*, 5743, 8 agosto 1347); su questi affreschi si veda Carlo Cairati, "Il marchio sulla città. I Visconti e la decorazione delle domus pavese al tramonto del Gotico", in *Nuove ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa*, giornata di studi (Pavia, 30 giugno 2017), cds.

<sup>(15)</sup> In alcune semicolonne della navata sud si vedono alcune delle mensole lapidee originarie dei costoloni, libere dall'intonaco.

con una campata centrale di pianta quadrata e due coppie di campate collaterali sulle navate minori. La prima campata della navata centrale e le quattro campate laterali corrispondenti sono suddivise da due coppie di pilastri forti, composti da semicolonne aggregate a un nucleo centrale, e una coppia di pilastri deboli, semplici piloni cilindrici, e, come tutti i vani del settore orientale, sono coperte da volte a crociera costolonate e cupoliformi. Ma a partire dalla seconda coppia di pilastri forti, il sistema alternato cede il passo a un sistema uniforme con piloni cilindrici che dividono le navate laterali, ancora coperte a crociera, dal settore occidentale della navata maggiore che invece è dotato della copertura lignea ripristinata dai restauri di Aschieri. Alla differenza di coperture fra i due settori della navata maggiore corrisponde una differenza di quote del tetto, risolta all'esterno con piccolo frontone decorato dallo stesso fregio ad archetti pensili intrecciati che orna le facciate dell'abside e dei transetti.

In realtà le volte dei settori occidentali delle navate laterali furono costruite solo in un secondo momento, e in origine anche qui come nella navata centrale doveva esistere una copertura lignea. Innanzitutto, le semicolonne perimetrali che ricevono gli archi trasversali delle navatelle, oggi ancora coperte dalla veste neoclassica, furono presumibilmente realizzate interamente nel Settecento, poiché in più punti tagliano parzialmente alcuni affreschi del XIV-XV secolo;<sup>(14)</sup> probabilmente gli archi trasversali erano in origine retti da peducci pensili, come sicuramente doveva essere per i costoloni delle volte.<sup>(15)</sup> L'assenza di semipilastri sui perimetrali delle navate è un primo indizio del fatto che le volte fu-

6.3

6.4



rono inserite in un secondo tempo, sicuramente prima della decorazione della crociera davanti alla cappella di San Giorgio, databile alla fine del Trecento.<sup>(16)</sup> La ritardata esecuzione delle volte rispetto ai perimetrali è confermata dall'analisi del sottotetto della navata meridionale, l'unico al momento accessibile. Le due volte collaterali alla prima campata orientale della navata maggiore sono in fase con i perimetrali e presentano una morfologia analoga a quella delle volte maggiori (pianta quadrata e andamento cupoliforme). Un muro di spina, oggi parzialmente demolito, separa le prime due crociere dal resto della navata, con la quale comunicava attraverso un'apertura a spalle dritte. Quest'ultima doveva affacciarsi direttamente sullo spazio interno della navata, funzionando da accesso al sottotetto delle prime due campate orientali. Difatti le volte successive sembrano invece inserite in rottura nei perimetrali della navata; inoltre, rispetto alle prime due crociere cupoliformi presentano una diversa morfologia, con una quota in chiave solo leggermente superiore a quella delle imposte, e con quattro piccole volte a botte che partendo dagli archi d'imposta si incrociano al centro.<sup>(17)</sup>

6.5

La differenziazione tra il tratto più orientale e il resto del corpo trinato non si limita alle coperture, ma coinvolge il trattamento dei sostegni e delle arcate. Nel settore occidentale non c'è quasi differenza nell'apparecchiatura muraria della parete rispetto ai piloni e alle ghiera delle arcate. I sostegni cilindrici sono privi di basi e avevano capitelli di arenaria, fra i quali solo in uno sopravvive una decorazione a foglie lisce e rosette. Le arcate, sia trasversali che longitudinali, sono

6.3

San Francesco, Pavia, testata ovest della prima campata orientale della navata maggiore.  
(foto dell'autore)

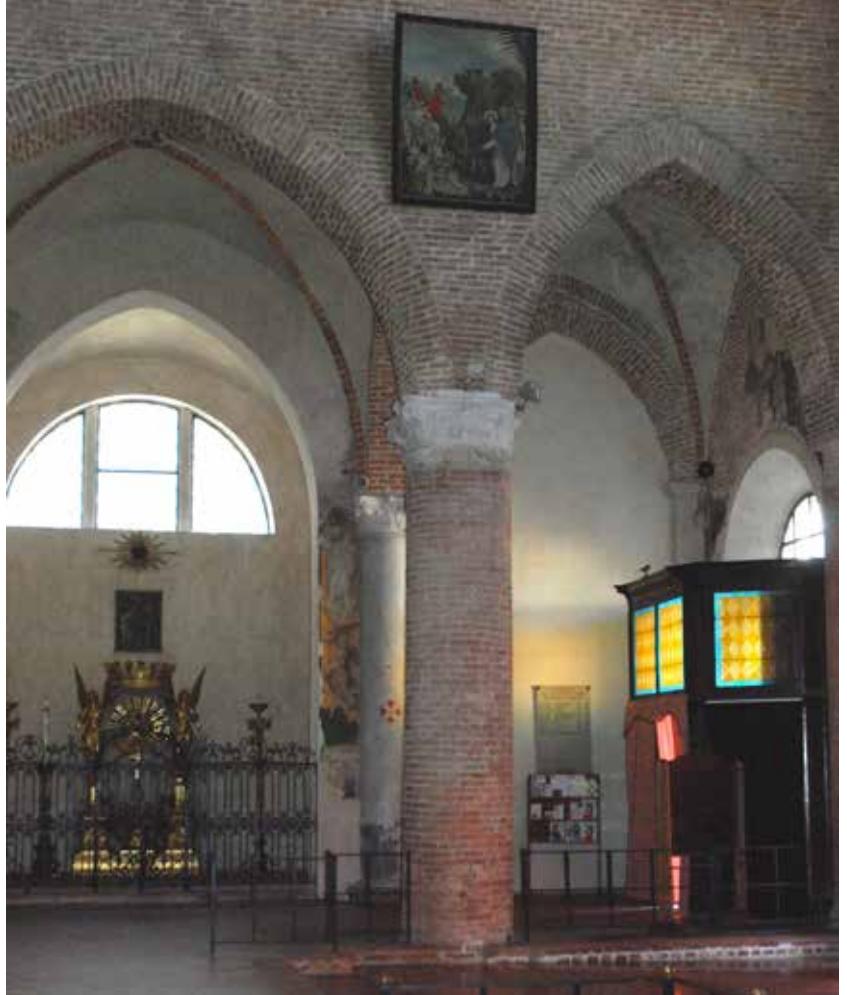
6.4

San Francesco, Pavia, pilastro forte.  
(foto dell'autore)

<sup>(16)</sup> Cfr. nota 15.

<sup>(17)</sup> Un problema rimane l'assenza di tracce dell'originaria copertura lignea, come intonaco o decorazione pittorica, fori per le travi della falda (quelle attuali sono praticate in rottura di muro), o le finestre che presumibilmente dovevano illuminare la navata laterale; una possibile soluzione potrebbe essere la presenza di un soffitto piano, che inoltre spiegherebbe la presenza di una coppia di aperture, oggi murate ma in fase con la fabbrica medievale, praticate su entrambi i fianchi della navata maggiore in prossimità della facciata, che dovevano permettere l'accesso agli attuali sottotetti delle navatelle e che non hanno senso in presenza di coperture a falde a vista.

6.5  
San Francesco, Pavia, primo pilone occidentale  
della navata sud.  
(foto dell'autore)



composte da un'unica ghiera con normali mattoni disposti alternativamente di taglio e di testa, e senza alcun accenno di decorazione. Nel settore orientale si utilizza il tipico archivolt a doppia ghiera con bardellone superiore e ghiera interna più stretta. Gli archi sono composti da mattoni di qualità superiore, sagomati a cuneo e disposti a raggiera con giunti di malta estremamente sottili, con inserti lapidei (in alcuni casi mimati dall'intonaco bianco sui mattoni). Anche la composizione muraria dei quattro pilastri forti è caratterizzata da mattoni di qualità superiore, più alti della norma (8 cm) e apparecchiati in corsi estremamente regolari con giunti di malta molto sottili.

6.6

Tali differenziazioni sembrano dovute alla volontà di distinguere visivamente i due settori in cui è divisa la chiesa, piuttosto che indicare diverse fasi costruttive. Numerosi sono infatti gli elementi che corroborano la contemporaneità quantomeno progettuale, se non cantieristica, fra le due porzioni della fabbrica. Ad esempio i due sostegni "deboli" posizionati a metà dei due pilastri a fascio del settore est sono del tutto analoghi ai piloni del settore occidentale. All'esterno il fregio ad archetti pensili incrociati e fasce di losanghe sovrapposte che orna la linea di gronda è, con minime variazioni, uguale per tutti i vani della chiesa. Non ci sono differenze poi nelle tecniche murarie: in tutta la chiesa, senza differenze neppure fra il paramento interno, quello esterno, e quello nei sottotetti, è utilizzato uniformemente un paramento caratterizzato da mattoni di misura costante (6,5/7 cm x 24/25 cm x 12 cm), disposti in corsi regolari ma non precisi, con ampi letti di malta che arrivano anche a due centimetri di spessore.



6.7 L'unica cesura rilevabile nell'intero edificio si trova, tuttavia, proprio tra il settore orientale e quello occidentale. Nel sottotetto della navata nord, appena dopo il muro di spina che divide le prime due campatelle orientali dalle successive, è presente infatti una giunzione a pettine nel muro della navata maggiore. La sua presenza però indica piuttosto una pausa nel cantiere: la fabbrica si interruppe dopo il completamento del settore orientale, comprensivo della prima campata della navata maggiore, ma, prevedendo la prosecuzione dei lavori e la costruzione del resto delle navate, fu predisposta l'immorsatura a cui agganciare il tratto occidentale della parete. Probabilmente i costruttori preferirono concludere prima le parti essenziali alla vita liturgica dell'edificio, ovvero il settore orientale, completando successivamente il blocco occidentale destinato alle predicazioni ai laici. Quest'ultimo peraltro fu realizzato con grande rapidità, grazie anche all'assenza di volte, tanto che anche nel sottotetto non si nota nessuna interruzione, neppure un disallineamento delle buche pontarie, lungo l'intera parete della navata centrale.

Ma a chiarire l'unitarietà progettuale dell'edificio sono i modelli della sua particolare articolazione planivolumetrica. Il San Francesco di Pavia condivide i riferimenti all'architettura cistercense con il San Francesco di Lodi, ma quest'ultima, realizzata a cavallo fra il XIII e il XIV secolo, mantiene il sistema alternato e le volte nell'intero corpo di navate.<sup>(18)</sup> La chiesa pavese costituisce invece un esempio di chiesa bipartita. L'uso di coperture differenziate ha origine nelle sperimentazioni bolognesi del San Domenico e trovò diffusione già nella prima

6.6 San Francesco, Pavia, arcate longitudinali delle due campate più orientali della navata sud. (foto dell'autore)

6.7 San Francesco, Pavia, sottotetto della navata nord, giunzione a pettine del paramento dopo il muro di spina fra il settore orientale e quello occidentale. (foto dell'autore)

<sup>(18)</sup> Jessica Ferrari, "Secundum loci conditionem". Storia e architettura della chiesa di San Francesco a Lodi", *Archivio Storico Lodigiano* (2014), 159-200; una primitiva suddivisione trasversale delle navate è stata ipotizzata anche per la chiesa lodigiana, ma senza indizi risolutivi.

<sup>(19)</sup> Su San Domenico cfr. Venturino Alce, "Documenti sul convento di S. Domenico in Bologna dal 1221 al 1251", in *Archivum fratrum praedicatorum*, 42 (1972), 5-45; Alce, "Il convento di San Domenico in Bologna", *Culta Bononiana*, 2 (1973), 127-174; Sauro Gelichi, Riccardo Merlo (a cura di), *Archeologia medievale a Bologna: gli scavi nel Convento di San Domenico* (Bologna, Grafis, 1987); doppia copertura fu realizzata anche per le chiese domenicane di San Giovanni in Canale, Anna Segagni Malacart, "L'Architettura", in *Storia di Piacenza*, II, *Dal Vescovo Conte alla Signoria (966-1313)*, (Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1984), 566-577; San Domenico ad Alba, Carlo Tosco, "La chiesa di San Domenico in Alba: analisi di un cantiere gotico", *Alba Pompeia*, 24, 2 (2003), 5-24; San Paolo a Vercelli, Schiavi, "I domenicani a Vercelli. L'articolazione duecentesca della chiesa di San Paolo" in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, I, *I luoghi dell'arte*, a cura di Giulia Bordini et alii (Roma, Gangemi, 2014), 535-540.

<sup>(20)</sup> Donatella Caporusso "Pavia. Chiesa di S. Francesco. Saggio di scavo", *Soprintendenza Archeologica della Lombardia. Notiziario*, (1983), 99. La documentazione relativa allo scavo, conservata presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia e Belle Arti di Milano e l'Archivio parrocchiale della chiesa di San Francesco, descrive la fondazione come un generico "rinforzo del pilastro".

<sup>(21)</sup> Il legame fra i due edifici è già stato sottolineato in Gabriella Villetti, "Quadro generale dell'edilizia mendicante in Italia", in *Lo spazio dell'umiltà*, atti del convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei Minori, Fara Sabina, 3-6 novembre 1982, (Fara Sabina, Centro francescano Santa Maria in Castello, 1984), 237; Giorgio Rossini, "San Francesco di Castelletto: dagli inizi alle demolizioni ottocentesche", in *Giovanni Pisano a Genova*, a cura di Max Seidel, (Genova, Sagep Editrice, 1987), 245-247; Luisa Giordano, "La chiesa di San Tommaso", *Annali di Storia Pavese*, 18-19 (1989), 168.

<sup>(22)</sup> Luigi Pellegrini, *Insedimenti francescani nell'Italia del Duecento* (Roma, Laurentianum, 1984), 183, 297.

<sup>(23)</sup> Sul San Francesco di Castelletto si vedano Rossini, "San Francesco di Castelletto", 229-264; Rossini, *Conventuali, Osservanti, Cappuccini. Architetture francescane della Liguria a confronto*, in Lauro Magnani, Laura Stagno (a cura di), *I Francescani in Liguria. Insediamenti, committenze, iconografie*, atti del convegno, Genova, 22-24 ottobre 2009, (Roma, De Luca editori, 2012), 151-168 e la bibliografia ivi citata.

metà del secolo in ambito domenicano, per poi essere adottato anche nei conventi dei frati minori.<sup>(19)</sup> Questo schema, che prevedeva l'uso di volte solo nella parte orientale, concretizzava architettonicamente la suddivisione liturgica fra lo spazio riservato ai fedeli e quello riservato ai frati, spesso completando la separazione fisica dei due ambienti attraverso un tramezzo murario. Qualcosa del genere doveva esistere anche in San Francesco, proprio in corrispondenza del varco fra la prima e la seconda campata della navata maggiore. Un saggio eseguito nel 1983 attorno al secondo pilastro a fascio nord portò alla luce un muro di fondazione che connetteva il sostegno al perimetrale della navata settentrionale e che continuava verso la navata maggiore.<sup>(20)</sup> Nonostante la vicinanza geografica del San Giovanni in Canale a Piacenza, il più importante epigono del San Domenico di Bologna, in questa chiesa la diversificazione di coperture fra settore orientale e settore occidentale è realizzata senza guardare all'architettura cistercense e al sistema alternato di campate. L'adozione dell'impianto a sala, caratterizzato da ampie e alte arcate longitudinali, produce un ambiente unitario e arioso che valica il confine fra i due settori. La spazialità della chiesa pavese, al contrario, è determinata anche nella metà occidentale dalla relazione fra le quote delle navate e dagli interassi fissati dalla planivolumetria di matrice cistercense nella metà orientale della chiesa. Di conseguenza, non solo lo stacco fra il settore voltato e quello coperto a tetto è nettamente percepibile, ma la differenza di altezza fra le navate laterali e la navata maggiore isola quest'ultima limitando ad essa la destinazione preferenziale alla funzione predicatoria, relegando le navatelle a corridoi di disimpegno, utili per garantire l'accesso alle cappelle laterali.

La singolare soluzione del San Francesco di Pavia trova invece un riferimento dirimente nel San Francesco di Genova.<sup>(21)</sup> Come ora vedremo, quest'ultimo edificio ne costituisce anzi un preciso prototipo. Già dagli trenta del XIII secolo il convento dei frati minori di Genova era la sede del ministro dell'omonima provincia minoritica, della quale Pavia costituiva la custodia più orientale.<sup>(22)</sup> Demolito agli inizi del XIX secolo, fu costruito alle pendici del colle di Castelletto a partire dal 1255, fino alla consacrazione nel 1302.<sup>(23)</sup> La chiesa genovese, che doveva già essere parzialmente completata nel 1265, condivideva con quella pavese l'impianto con transetto sporgente, abside e doppie cappelle orientali a terminazione rettilinea, e la prima campata orientale della navata maggiore affiancata da doppie campate sulle navate minori. Come a Pavia, a questo settore orientale di ispirazione "bernardina", completamente voltato con crociere costolonate poggianti su pilastri a fascio, si connetteva un corpo trinavato scandito da piloni cilindrici, sebbene decisamente più slanciati.



6.8  
San Francesco, Pavia, facciata.  
(foto dell'autore)

6.8

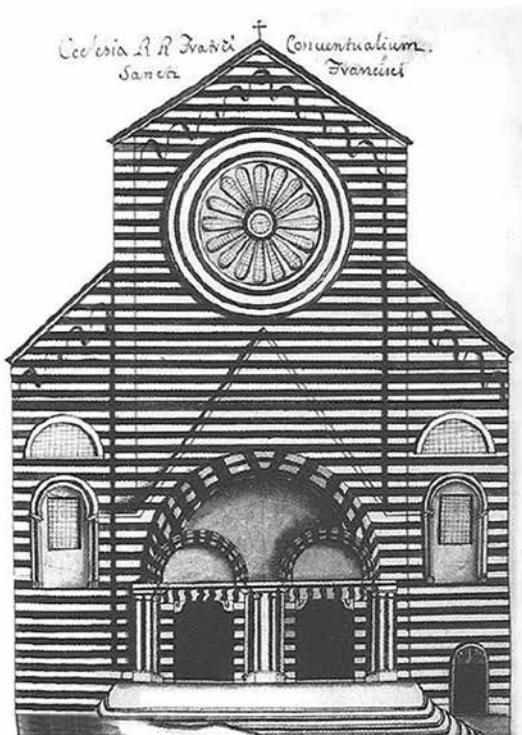
Un legame denso di significato si può riconoscere, a mio parere, anche fra le facciate delle due chiese. Il prospetto a gradinature del San Francesco di Pavia rimane senza confronti nell'architettura pavese per la presenza di elementi insoliti come la monumentale trifora invece del rosone e il portale biforo centrale, oltre che per l'eccezionale profusione di dettagli decorativi. Senza precedenti né epigoni nel territorio locale è soprattutto l'abbondante ricorso alla decorazione bicroma estesa anche al paramento, grazie all'alternanza fra mattoni rossi e inserti lapidei o mattoni intonacati, che invece rievoca esempi nella zona del Monferrato (peraltro anch'esso inquadrato nella provincia minoritica di Genova), come la cattedrale di Asti o la chiesa di San Francesco di Cassine,<sup>(24)</sup> nel cui repertorio decorativo si possono inoltre trovare confronti puntuali con il monumento pavese. Rimandando a futuri interventi un'analisi più approfondita di questa straordinaria facciata, basterà in questa sede concentrarsi sull'elemento forse più caratterizzante, ovvero il portale a doppio fornice, che nuovamente accomunava la chiesa pavese con il San Francesco di Castelletto.

A Pavia il portale è frutto del restauro della fine degli anni cinquanta che ripristinò il setto centrale, distrutto per far posto a una singola porta centrale, e rimosse la muratura che otturava le due aperture originarie. Le fotografie anteriori mostrano che all'interno del tamponamento erano sopravvissuti i profili laterali di entrambe le porte, in base ai quali furono ricostruite le porzioni perdute.<sup>(25)</sup> Il doppio fornice attuale è inserito entro una specchiatura interamente ricoperta dalla decorazione bicroma a scacchi, anch'essa ripri-

<sup>(24)</sup> Per il quale si veda Silvia Beltramo, "Nuove ricerche sulle architetture francescane: San Francesco di Cassine e di Alessandria", atti del IV Ciclo di Studi Medievali, Firenze 4-5 giugno 2018, (Firenze, Edizioni EBS, 2018), 480-490.

<sup>(25)</sup> Le fotografie sono conservate presso la Fototeca dei Musei Civici di Pavia (in corso di catalogazione).

San Francesco di Castelletto, disegno della facciata da Domenico Piaggio, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones cum stematibus marmores et lapidea existentia in ecclesiis genuensibus* (ms. sec. XVIII, Genova, Civica Biblioteca Berio)



stinata durante i lavori sulla base delle porzioni originali ancora visibili nelle fotografie storiche; la doppia strombatura, ad arco acuto, è composta da colonne angolari, che proseguono con modanature toriche nell'archivolto, alternate a una modanatura concava mediana. I capitelli sono tutti di restauro, eccetto il primo a destra, decorato da incisioni raffiguranti rose stilizzate. La ghiera più esterna di entrambi gli archi è decorata superiormente da una cornice a torciglione di arenaria.

Della facciata del San Francesco di Castelletto restano diverse raffigurazioni<sup>(26)</sup> che mostrano un prospetto a salienti dotato, come il resto della chiesa, di un paramento a fasce alternate di marmo bianco e pietra grigia di Promontorio, ovvero il trattamento delle superfici esterne tradizionale del contesto ligure, caratterizzato da abbondanza di materiale lapideo. Anche qui era presente un portale a doppio fornice che con quello pavese condivideva porte architravate e lunettate e la decorazione bicroma, inquadrato tuttavia entro un'unica arcata strombata a sua volta inserita entro un'alta ghimberga. Nel caso genovese, secondo l'ipotesi di Di Fabio,<sup>(27)</sup> il portale è da considerarsi una citazione del doppio fornice della facciata della chiesa di San Francesco d'Assisi. Lo studioso inquadra giustamente tale scelta nei legami del pontefice genovese Innocenzo IV Fieschi, che nel 1252 consacrò la basilica assisiense, e della sua famiglia con la comunità dei frati del convento di Castelletto, la quale già dagli anni quaranta del Duecento sembra posizionata nel campo favorevole alla "conventualizzazione" del movimento minoritico, anche in virtù dei suoi stretti legami con il papato. In questo quadro trova una chiara definizione il riferimento alla facciata di San Francesco d'Assisi, così come la matrice cistercense del settore orientale della chiesa genovese e l'adozione della soluzione claustrale per gli ambienti conventuali, con tanto di sala capitolare inserita nel braccio est, potrebbero indicare un consapevole richiamo al modello del monachesimo riformato per eccellenza.

A prescindere dalle differenze formali fra i portali di Genova e Pavia, ritengo che la dipendenza dal modello genovese sia la soluzione più facile per spiegare la presenza di questo elemento nella facciata pavese, rispetto a una generica necessità di gestire i flussi dei fedeli<sup>(28)</sup> o all'ipotesi di una provenienza diretta dall'esempio assisiense, con il quale peraltro le divergenze formali sono anche più marcate. Le differenze nel dettaglio decorativo, nella modulazione parietale e nella diversa tecnica costruttiva, dovute alle differenti culture architettoniche locali e dalle diverse maestranze che costruirono i due edifici, non permettono certamente di ipotizzare qualcosa di paragonabile allo stretto rapporto di trasmissione non solo di modelli architettonici ma anche di pratiche cantieristiche

<sup>(26)</sup> Rossini, *L'architettura degli ordini mendicanti in Liguria nel Due e Trecento*, (Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1981), 34.

<sup>(27)</sup> Clario Di Fabio, "Un San Francesco desunto da Cimabue e gli esordi dell'iconografia francescana a Genova fra Due e Trecento", in Magnani, Stagno, *I Francescani*, 181-182.

<sup>(28)</sup> Mazzilli Savini, "L'architettura gotica pavese", in *Storia di Pavia*, 3, III, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, (Milano, Banca del Monte di Lombardia, 1996), 462-463.

e tecniche edilizie che è stato rilevato nell'architettura cistercense lombarda del XII secolo, sulla scia di una illustre tradizione di studi, dalle ricerche più recenti.

<sup>(29)</sup> Ma nonostante le divergenze fra i due edifici, esiste una relazione di dipendenza della chiesa di Pavia da quella di Genova, esplicitata nell'adozione di un modello planivolumetrico preciso e del portale doppio, tradotti ovviamente nel linguaggio architettonico e decorativo locale. Questa relazione trova come abbiamo visto una spiegazione istituzionale, costituendo un raro ma significativo caso di circolazione di modelli architettonici all'interno di una stessa provincia minoritica. Purtroppo non sappiamo nulla riguardo la prima comunità di frati pavesi, tanto meno la loro provenienza, e non possiamo ipotizzare anche per Pavia una motivazione politica nelle scelte edilizie del convento, ma il legame giurisdizionale che lega le due sedi è sufficiente a chiarire almeno il campo nel quale si svilupparono le relazioni architettoniche fra i due edifici.

Per quanto riguarda la cronologia del cantiere pavese, purtroppo la documentazione scritta non permette di chiarirne con precisione i tempi, ma sicuramente la fabbrica fu avviata e conclusa dopo quella genovese. Come abbiamo visto, la chiesa era in costruzione nel 1267, e almeno il settore orientale dovette essere stato realizzato entro l'inizio del Trecento, se già dal 1307 erano presenti delle cappelle. Un testamento del 1338 testimonia una donazione di 21 lire da spendere "in refectioe constructione et laborerio ecclesiae".<sup>(30)</sup> Il documento potrebbe indicare la costruzione delle volte a crociera anche sulle campate occidentali delle navatelle, oppure proprio la costruzione del settore ovest, è tuttavia difficile spiegare un'interruzione di quasi quarant'anni del cantiere. La continuità formale e costruttiva che abbiamo visto caratterizzare le due porzioni della chiesa, e l'unitarietà progettuale data dalla dipendenza dal modello genovese inducono piuttosto a ritenere che l'interruzione rilevata a livello di sottotetti fra il settore orientale e quello occidentale sia da considerare solo una pausa di cantiere all'interno di un'unica fase costruttiva, o che, perlomeno, la costruzione riprese dopo tempi non lunghi.

<sup>(29)</sup> Vedi nota 13.

<sup>(30)</sup> ASMi, Fondo di religione, 5743, 14 luglio 1338.

# segni dei lapicidi in Sicilia al tempo di Federico II: interrogativi sul loro uso, funzione e importanza nella ricerca storica

FABIO LINGUANTI

Università degli Studi di Palermo / Université d'Aix-Marseille

\* Il mio più profondo ringraziamento per i consigli e le indicazioni fornitimi va ai professori Andreas Hartmann-Vimich e Vladimir Zorić.

<sup>(1)</sup> Vladimir Zorić, "Il cantiere della cattedrale di Cefalù ed i suoi costruttori", in *La basilica cattedrale di Cefalù. Materiali per la conoscenza e il restauro*, vol.1, a cura di Camillo Filangeri, Vladimir Zorić, Valeria Brunazzi (Palermo, Epos, 1989), 99-340.

<sup>(2)</sup> Consideriamo solo alcune architetture federiciane per esemplificare ed evidenziare le potenzialità offerte dallo studio dei segni in relazione alla tecnica costruttiva e non per elencarne la presenza nelle fabbriche. Per l'architettura sveva in Sicilia, si segnalano almeno: Giuseppe Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, (Roma, Collezione meridionale editrice, 1935); Giuseppe Agnello, *L'architettura civile e religiosa in Sicilia nell'età sveva*, (Roma, Collezione meridionale editrice, 1961); Ferdinando Maurici, *La Sicilia di Federico II. Città, castelli e casali*, (Palermo, Accademia nazionale di scienze, lettere e arti, 1995); Henri Bresc, Ferdinando Maurici, *Castelli federiciani in Sicilia*, (Palermo, Kalos, 2014); Pio Francesco Pistilli, "Sulle orme di Riccardo da Lentini, «prepositus novorum hedicorum» di Federico II di Svevia", in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andarolo. I luoghi dell'arte immagine, memoria, materia*, a cura di Giulia Bordi, Iole Carlentini, Maria Luigia Fobelli, Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani, (Roma, Gangemi, 2014), 127-136.

<sup>(3)</sup> Sul tema: Jean Louise Van Belle, *Pour comprendre les signes lapidaires*, (Bruxelles, Edition Safran, 2014); Renzo Dionigi, "I segni dei lapicidi, evidenze europee" in *I magistri commacini. Mito e realtà nel medioevo lombardo*, atti del XIX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Varese-Como 23-25 ottobre 2008, (Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2009), tomo I, 341-476, ivi bibliografia; Giovanna Bianchi, "I segni dei tagliatori di pietre negli edifici medievali. Spunti metodologici ed interpretativi", in *Archeologia dell'Architettura*, II, (1997), 25-37.

Nello studio dell'architettura medievale la scarsità di dati archivistici invita a considerare il monumento stesso come documento.<sup>(1)</sup> Tra i possibili dati offerti dal monumento-documento in questo contributo si segnalano i segni impressi sulla pietra dai lapicidi, focalizzandone l'uso in alcuni edifici federiciani della Sicilia.<sup>(2)</sup> Spesso trascurati o considerati solo come strumento di gestione della manovalanza, questi segni possono infatti fornire importanti indicazioni sulle fasi cantieristiche e costruttive,<sup>(3)</sup> nonostante la loro interpretazione sia a volte complessa e non univoca.<sup>(4)</sup> Partendo dalle ricerche già editate e ipotizzando che il trovare segni uguali in edifici diversi, anche geograficamente lontani, indichi una mobilità dei lapicidi,<sup>(5)</sup> si cercherà di comprendere se la loro presenza testimoni effettivamente lo spostamento di maestranze altamente specializzate da un cantiere all'altro e quindi influenze tecniche, formali e stilistiche. Si cercherà infine di chiarire se, associati ad una precisa tecnica costruttiva che va dal taglio della pietra all'assemblaggio dei materiali, i segni possono contribuire ad individuare le fasi costruttive degli edifici.

Nel commentare l'utilizzo dei *marques*, qui se ne distinguerà l'uso in architetture di nuova fondazione quali Castel Maniace a Siracusa e Castello Ursino a Catania<sup>(6)</sup> e in interventi su edifici esistenti come il castello di Lombardia a Enna, il castello di Agira e il castellaccio di Lentini<sup>(7)</sup>.

In linea con la maggior parte delle esperienze architettoniche europee, i segni dei lapicidi iniziano a diffondersi in Sicilia tra la fine del secolo XI e l'inizio del XII.<sup>(8)</sup> Tuttavia sull'isola il loro studio è stato spesso sottovalutato e non ha avuto particolare rilevanza scientifica, salvo in alcuni casi. I maggiori contributi sono di Vladimir Zorić, che, legandone la presenza a specifiche tecniche costruttive, ne ha ipotizzato l'uso come possibile elemento per stabilire la cronologia – relativa e assoluta – dei monumenti.<sup>(9)</sup> Ne è esempio il primo studio organico sull'argomento sviluppato a proposito della cattedrale di Cefalù (iniziata nel 1130), una delle prime fabbriche siciliane in cui è registrata questa prassi operativa.<sup>(10)</sup> Dopo aver rilevato e catalogato la forma e la posizione sulla fabbrica dei segni, lo studioso ha confermato le due grandi fasi costruttive dell'edificio e individuato i gruppi di maestranze attive, la loro azione nella cronologia dei lavori e le relative quote d'intervento.<sup>(11)</sup>

It is difficult to find in official archives documents regarding the architectural history of medieval buildings. So we need to study deeply the monument itself, as a “place” that contains “documents” as a great source of information. Among the various surveys (spatial analysis, decorations, building techniques, building site practices etc.) we selected the study of masons marks adopted in Sicily since the 12th century and used almost systematically during the Frederick II of Svevia’s reign (e.g. Castello Maniace in Siracusa or Castello Ursino in Catania). The marks, whose function seems now clearer, have been rarely considered as a significant source of information about the history of a building. However, some surveys and studies demonstrated their utility in establishing a chronology concerning the building phases and in giving notions about the number and the composition of the worker teams in the building site. Focusing on the spread of marks in Sicily during the 13th century, we will study their function, the possible repetition in different places and buildings, the presence of “families” of “stonecutters”, the nature and the position of those elements, the connexions/derivations of architectural techniques, in connections with the French examples as well.

<sup>(4)</sup> Viollet Le Duc interpretò il *marque* come strumento per quantificare il pagamento *à la tâche*. Generalmente si distinguono i “segni d’identità” finalizzati al riconoscimento del lavoro eseguito e al compenso e i “segni d’utilità” legati alle fasi costruttive e al corretto posizionamento in opera dei blocchi. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. VI, (Paris, Bance-Morel, 1858-1868), 454; Yves Esquieu, Andreas Hartmann-Virnich, Anne Baud, Frédérique Costantini, Rollins, Guild, Dominique Pitte, Daniel Prigent, Isabelle Parron, Nicolas Reveyron, Benjamin Saint-Jean-Vitus, Christian Sapin, Joëlle Tardieu, “Les signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode”, *Bulletin Monumental*, tome 165, 4, (2007), 331-358, ivi bibliografia; Van Belle, *Pour comprendre les signes lapidaires*, 23, 49.

<sup>(5)</sup> Zorić, “Il cantiere della cattedrale”, 116. Per il carattere nomade e il ruolo dei tagliapietre nei cantieri: Van Belle, *Pour comprendre les signes lapidaires*; Dionigi, “I segni dei lapidici, evidenze europee”, 361; Marcel Aubert, “La construction au Moyen Age”, *Bulletin Monumental*, 4, (1960), 241-259.

<sup>(6)</sup> Sarebbe da aggiungere il castello di Augusta, al momento inaccessibile perché sotto sequestro da parte dell’autorità giudiziaria.

<sup>(7)</sup> Per la approfondimenti sulla suddivisione tra opere di nuova fondazioni e interventi sull’esistente si veda Henri Bresc, Laura Sciascia, *All’ombra del grande Federico. Riccardo da Lentini architetto*, (Palermo, Torri del Vento, 2016), 147.

<sup>(8)</sup> Dionigi, “I segni dei lapidici, evidenze europee”, 361; Esquieu, Hartmann-Virnich et al., “Les signes lapidaires”, 352; Vladimir Zorić, “Marchi dei lapidici. Il caso di Castello Maniace di Siracusa” in *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Archeologia e architettura*, a cura di Carmela Angela Di Stefano, Antonio Cadei (Palermo, Ediprint, 1995), 409-413.

<sup>(9)</sup> Vladimir Zorić, “Alcuni risultati di una ricerca nella Sicilia Normanna: i marchi dei lapidici quale mezzo per la datazione dei monumenti e la costruzione dei loro Cantieri”, in *Actes du VI colloque International de glyptographie de Samoëns*, (Braine le Chateau, editions de la Taille d’Aulme, 1989), 567-601.

<sup>(10)</sup> Zorić, “Il cantiere della cattedrale”, 99-340. I segni dei lapidici della cattedrale di Cefalù erano stati segnalati per la prima volta in George Hubbard, “Notes in the Cathedral church of Cefalù, Sicily”, *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. XV, 11, (1908), 333-335. Cefalù è il primo caso studiato in Sicilia, ma l’uso dei segni per la gestione del cantiere appare anche in costruzioni precedenti; segnalo ad esempio quelli sulle absidi della cattedrale di Catania (1090), del cui studio mi occupò in altra sede.

<sup>(11)</sup> Zorić, “Il cantiere della cattedrale”, 572; Zorić, “Alcuni risultati di una ricerca”, 572 e 584. Lo studioso ha registrato 81 segni differenti e una derivazione dai tre alfabeti usati sull’isola nel XII secolo: latino, greco e islamico (nascki) indice delle tre influenze culturali. 46 segni appartenerebbero ad un primo gruppo di lapidici attivi nella parte bassa della costruzione; tra questi, la maggior parte di quelli derivati dall’alfabeto islamico è concentrata sul prospetto (parte più rilevante dell’*ecclesia munita*) e sulle torri conformate quasi come minareti magrebini. I segni latini sono prevalenti sulla parte bassa “primitiva” della chiesa. I rimanenti segni denoterebbero invece l’appartenenza ad un’altra équipe incaricata di portare “a compimento la costruzione della Cattedrale adottando un programma di ridimensionamento, su scala minore”. Zorić conferma così le due fasi costruttive e ne precisa la cronologia relativa. Per la cronologia assoluta, fondamentale è stato il ritrovamento d’un marchio a W, lettera utilizzata per la prima volta nel 1076 nell’Arazzo di Bayeux e usata dai Normanni come trasposizione figurativa del suono GG o GV, iniziale ad esempio di Guglielmo.

<sup>(12)</sup> I segni dei lapicidi sarebbero indice di manodopera laica e professionale a partire dalle imprese architettoniche civili e militari degli Hohenstaufen. Si rimanda a Esquieu, Hartmann-Virnich et al., "Les signes lapidaires", 345-352. Sull'uso dei segni e le tecniche costruttive medievali si veda Giovanni Coppola, *L'edilizia nel Medioevo*, (Roma, Carocci, 2015), 264-274..

<sup>(13)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 28 e 197. Riccardo avrebbe avuto sia il ruolo di *maître d'ouvrage* incaricato della gestione economica della manodopera, che di *maître d'oeuvre* deputato alla direzione tecnica.

<sup>(14)</sup> *Ibidem*, 8, 27.

<sup>(15)</sup> Ferdinando Maurici, "Il Castel Maniace di Siracusa. Nuova ipotesi di interpretazione di un monumento svevo", *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, tome 110, n. 2 (1998), 691-700. Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 25.

<sup>(16)</sup> Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 44.

<sup>(17)</sup> Zorić, "Marchi dei lapicidi", 410.

<sup>(18)</sup> *Ibidem*, 410. Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 200, ivi bibliografia. Vladimir Zorić, "Castel Maniace di età sveva", in *Castel Maniace Siracusa*, a cura di Mariella Muti (Siracusa, Romeo, 2009), 11-24. Il lavoro di Zorić è ripreso in Maria Mercedes Bares, *Il castello Maniace di Siracusa: stereometria e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo* (Siracusa, Romeo, 2011). Non tutti gli studiosi concordano con l'ipotesi di Zorić: alcuni ipotizzano che il piano nobile venne realizzato e in seguito demolito.

<sup>(19)</sup> Ringrazio per la notifica dei nuovi segni il dottor Paolo Tiralongo della Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Siracusa, cui spetta il compito di pubblicarli. Se i marchi risultassero inediti e le sezioni murarie appartenenti al secolo XIII, andrebbe forse riconsiderata l'ipotesi dell'interruzione del cantiere per il piano superiore.

<sup>(20)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 198.

<sup>(21)</sup> Zorić, "Marchi dei lapicidi", 410. Per completamento parziale si intende lo stato della fabbrica al momento d'arresto del cantiere.

<sup>(22)</sup> Pina Belli D'Elia, "I grandi cantieri laici ed ecclesiastici", in *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Atti delle dodicesime giornate normanno sveve, 1995, a cura di Giosuè Musca (Bari, Dedalo, 1997) 299-326.

<sup>(23)</sup> Salvatore Alberti, "Siracusa. Il Castello Maniace", in *Federico e la Sicilia*, 377-392, 379.

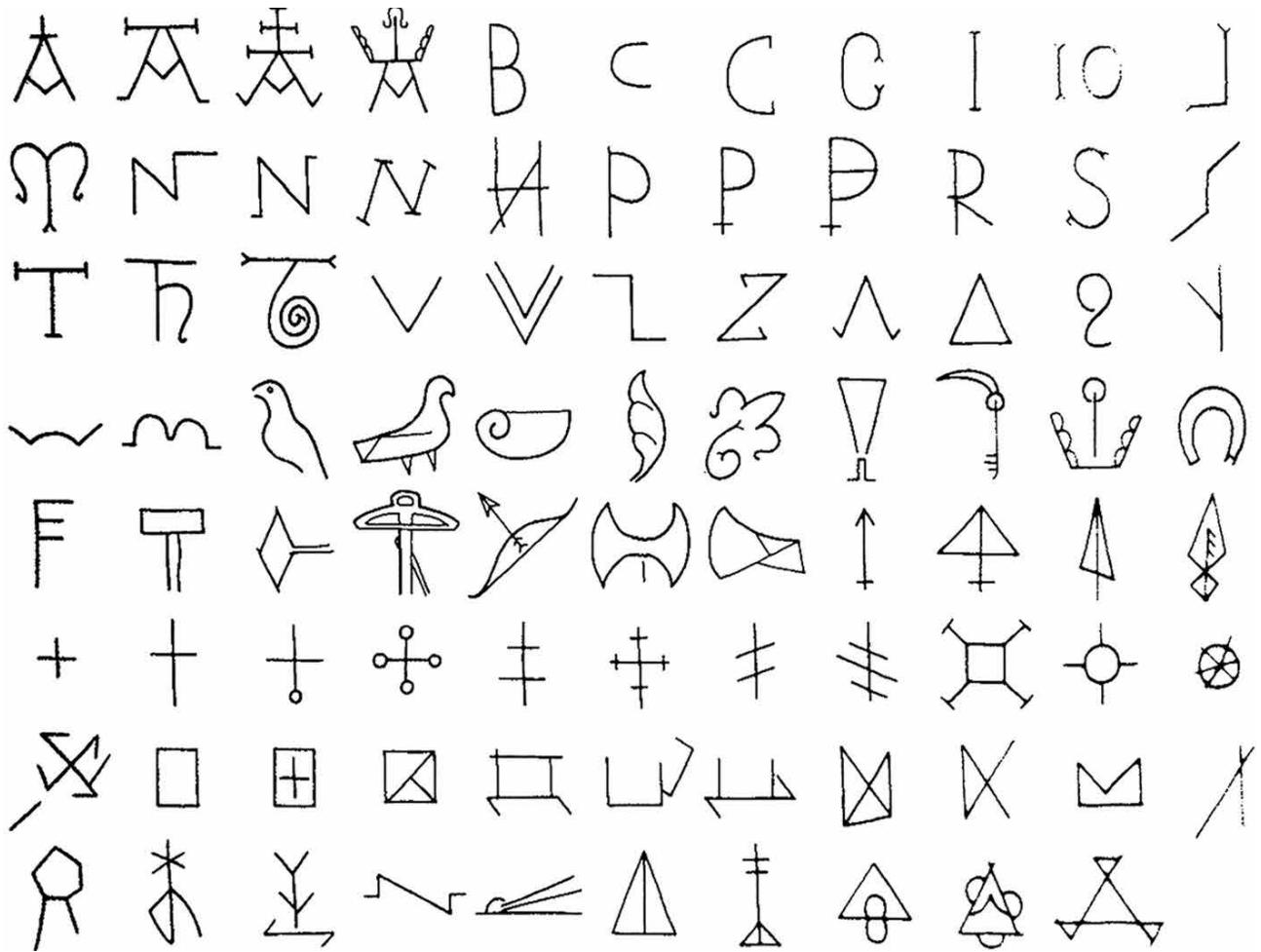
<sup>(24)</sup> Giuseppe Bellafiore, *Architettura dell'età sveva in Sicilia. 1194-1266*, (Palermo, Arnaldo Lombardi Editore, 1993) 125 e seguenti. Ferdinando Maurici, *Castelli federiciani*, 68. Carmela Vella, "I crocetti di Castello Maniace", in *Federico e la Sicilia*, 415-418. Zorić ha rinvenuto, ma non pubblicato, sui muri della Basilica del Murgo segni visibili anche in castello Maniace. Oggi l'area è proprietà privata e di difficile accesso. Bresc, sulla scorta di un'ipotesi avanzata da Calò Marianini, suggerisce una circolazione di squadre di costruttori tra i cantieri imperiali e religiosi sotto Federico II, al quale si devono anche la costruzione delle chiese di Santa Maria degli Alemanni e di Santa Maria della Valle (la "Badiazza") a Messina. Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 170.

Durante la dominazione sveva, in Sicilia come in Europa i marchi accompagnano le architetture civili degli Hohenstaufen.<sup>(12)</sup> Ve ne sono esempio nei castelli e nei *sol-lactia* voluti da Federico II e affidati al *protomagister* Riccardo da Lentini.<sup>(13)</sup> Considerando l'operato di un unico architetto e la vicinanza geografica e temporale degli edifici, è spontaneo interrogarsi se i segni possano indicare maestranze operanti quasi contemporaneamente in più cantieri. Infatti segni uguali registrati sulle architetture federiciane in Sicilia e fuori dall'isola, potrebbero appartenere ai medesimi gruppi di lapicidi, essere indice di uno scambio di maestranze tra i cantieri isolani e quelli della penisola. Quest'ultima ipotesi sarebbe sostenuta dall'incontro avvenuto a Foggia nell'aprile del 1239 tra Federico e i suoi "architetti" Riccardo da Lentini e fra Nicola della Capitanata.<sup>(14)</sup>

In Sicilia tra le opere federiciane, lo studio dei segni in castello Maniace di Siracusa (1233 – 1239)<sup>(15)</sup> è probabilmente il più minuzioso. Anche se Giuseppe Agnello aveva già segnalato alcuni segni del Maniace e aveva ipotizzato che fossero funzionali al pagamento spettante ai tagliapietre,<sup>(16)</sup> il catalogo redatto in una "tabella provvisoria" si deve ancora a Vladimir Zorić ed è al momento il più completo per gli edifici federiciani siciliani, necessario riferimento per ulteriori ricerche.<sup>(17)</sup> Zorić ha ampliato il repertorio elencando 87 segni differenti in base ai quali ha ipotizzato 55 o 60 lapicidi impegnati nella produzione dei blocchi per il piano terra e per il piano superiore, poi non realizzato, forse in seguito al ridimensionamento del progetto perché i fondi furono reinvestiti in operazioni belliche.<sup>(18)</sup> Lo studio di Zorić evidenzia, tra l'altro, come l'interruzione/ abbandono del cantiere prima della realizzazione del primo piano sia testimoniata da alcuni conci lavorati e marchiati destinati alle scale a chiocciola e rimasti inutilizzati fino al loro impiego nei muri delle stanze annesse alla sala ipostila. Ai segni elencati da Zorić vanno ora aggiunti quelli rinvenuti durante i recenti restauri sulle parti più alte delle pareti della sala ipostila.<sup>(19)</sup>

I segni del Maniace suggeriscono una relazione tra segno, tecnica costruttiva e tipo di concio lavorato. In base a questa relazione, Maria Mercedes Bares ha riconosciuto tre momenti costruttivi e impostato una cronologia relativa della fabbrica: costruzione sincronica delle mura perimetrali con le scale a chiocciola e la rampa d'accesso al cosiddetto "bagno della regina"; innalzamento dell'ossatura delle volte; costruzione delle unghie.<sup>(20)</sup>

La frequenza e la distribuzione dei segni indicherebbe anche che non tutti i lapicidi lavorarono fino al completamento (parziale) della costruzione.<sup>(21)</sup> Alcuni mastri sarebbero stati trasferiti in altri cantieri dell'isola, dove appunto si riscontra la presenza degli stessi segni. La mobilità delle maestranze comportava anche trasmissione di tecniche e forme.<sup>(22)</sup> Un indice sarebbe la corrispondenza tra il sistema della caditoia rivestita in marmo del portale del Maniace (sistema usato anche nella grande finestra sul lato sud)



ed alcuni apparati simili adottati in edifici pugliesi come in Castel del Monte o nel castello di Prato.<sup>(23)</sup> Se fosse possibile associare alla soluzione tecnica i segni di lapicidi uguali presenti nei differenti luoghi, si avrebbe un dato attendibile a proposito della mobilità di maestranze dirette da un unico *caput magister*.

Nel cantiere del Maniace peraltro si riconosce l'opera di mastri dotati di conoscenze tecniche sviluppate in altre aree: le foglie a *crochets* dei capitelli corinzi nella sala ipostila, la tecnica costruttiva dei muri e del portale indicano provenienze da ambienti cistercensi, probabilmente dalla vicina basilica del Murgo,<sup>(24)</sup> la cui costruzione fu interrotta proprio in occasione dell'apertura del cantiere del Maniace. Ulteriori elementi di vicinanza tra le due fabbriche sono lo spessore di m 2,60 dei muri e la tecnica costruttiva con due paramenti in blocchi di cm 150 x 35 e nucleo in pietrame.<sup>(25)</sup> Del resto, Riccardo da Lentini

7.1

Castello Maniace, Siracusa, 1233-1239, segni dei lapicidi. Da: Vladimir Zorić, "Marchi dei lapicidi. Il caso di Castello Maniace di Siracusa" in *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Archeologia e architettura*, a cura di Carmela Angela Di Stefano, Antonio Cadei, Palermo, Ediprint, 1995, 411

<sup>(23)</sup> *Ibidem*, 167. Un serrato confronto tra le proporzioni del Maniace e della basilica del Murgo è commentato da Alexander Knaak, *Prolegomena zu einem Corpuswerk der Architektur Friedrich II. Von Hohenstaufen im Königreich Sizilien (1220-1250)*, (Marburg, Jonas-Verlag, 2001) 47-57.

A sinistra, il segno a "spirale di Archimede" in castello Maniace.  
A destra il segno rappresentato nel taccuino di Villard de Honnecourt.

<sup>(26)</sup> Secondo Maurici le operazioni di Riccardo da Lentini si concentrano principalmente tra il 1223 e il 1233. Maurici, *La Sicilia di Federico II*, 89.

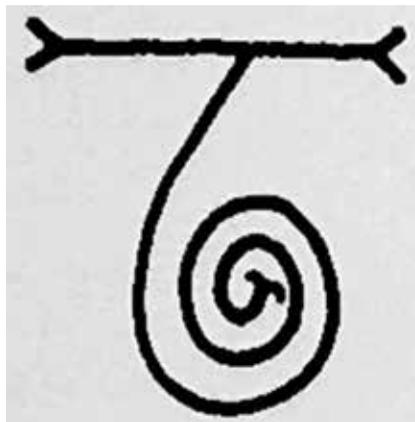
<sup>(27)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 198. Maria Mercedes Bares, *Il castello Maniace*, 128. L'ipotesi va accettata con prudenza, vista la distanza geografica tra la Francia e la Sicilia. I segni potrebbero svilupparsi da un "segno madre" per acquisire poi sfumature diverse in base alla regione, al periodo storico e alle maestranze che ne facevano uso. Non va escluso tuttavia che, almeno durante il medioevo e in un circoscritto ambito territoriale, il segno fosse strettamente personale. Esquieu, Hartmann-Virnich et al., "Les signes lapidaires", 354; Zorić, "Marchi dei lapicidi", 409.

<sup>(28)</sup> Maria Mercedes Bares, "La vis de Saint-Gilles del castello Maniace di Siracusa: un'audace sperimentazione di stereotomia", *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 4, (2007), 15-23; Eadem, "Le scale elicoidali con vuoto centrale: tradizioni costruttive del Val di Noto nel Settecento", in *Le scale di pietra a vista nel Mediterraneo*, a cura di Giuseppe Antista e Maria Mercedes Bares (Palermo, Edizioni Caracol, 2013), 73-79. Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 181. La scala a *Vis de Saint-Gilles* tra medioevo e XIX secolo è un modello di studio per le maestranze provenienti da ogni parte d'Europa, che a volte hanno lasciato traccia del proprio passaggio incidendovi i propri segni. Tra questi potrebbero forse figurare anche alcuni di quelli dei lapicidi della scala di castel Maniace? Lo studio dei segni nell'abbazia di Saint-Gilles-du-Gard è in corso da parte di Andreas Hartmann-Virnich e Heike Hansen, che ne hanno offerto i primi risultati in Andreas Hartmann-Virnich, Götz Echtenacher, Heike Hansen, "A la recherche du chœur perdu: le chevet de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIX (2018), 169-193. Ulteriori studi sono stati presentati al convegno internazionale "De Saint-Gilles à Saint-Jacques: Recherches archéologiques sur l'art roman des Chemins de Saint-Jacques de Compostelle" dans le Midi français et en Espagne, Saint-Gilles-du-Garde, 8-10 novembre 2018.

<sup>(29)</sup> Il tema della "firma" dell'opera compare in Sicilia già un secolo e mezzo prima sull'architrave del portale della chiesa dei santi Pietro e Paolo a Forza d'Agrò. Un esempio d'oltralpe è nella cattedrale di Lyon. Nicolas Reveyron, "Marques androcéphalomorphes du XIIIe siècle: les profils de tailleur de pierre", in Esquieu, Hartmann-Virnich et al., "Les signes lapidaires", 336.

<sup>(30)</sup> Sull'uso dei segni in particolari tratti strutturali: Andreas Hartmann-Virnich, *Lapides preciosi omnes muri tui. Regards archéologiques sur le chantier médiéval dans le Sud-Est de la France, mémoire d'habilitation à diriger des recherches*, vol. 6 (Aix-en-Provence, Décembre, 2005), 165-323.

<sup>(31)</sup> La pubblicazione dell'immagine del segno è riservata alla Soprintendenza BB. CC. AA. di Siracusa. Cfr. nota 19.



doveva far fronte alle tempistiche imposte dall'ammodernamento architettonico voluto da Federico II tra il 1223 e il 1240; per necessità costruttive e per la velocizzazione dei cantieri<sup>(26)</sup> era utile il contributo di lapicidi specializzati trasferiti da un cantiere all'altro, la standardizzazione dei conci e l'uso di "segni d'utilità" per la loro messa in opera soprattutto nelle parti più complesse. Bresc ha ipotizzato che al Maniace abbiano operato anche maestranze d'oltralpe; lo indicherebbero: un segno a spirale di Archimede simile a quello riportato da Villard de Honnecourt nei suoi quaderni;<sup>(27)</sup> la tecnica costruttiva e la stereometria della scala a chiocciola con volta elicoidale ispirata forse a quella della torre nel coro dell'abbazia di Saint-Gilles-du-Gard in Provenza, meta di pellegrinaggi del *Compagnonnage*;<sup>(28)</sup> infine la "firma" dell'opera (o di una parte) suggerita da un nome, affiancato da una testa scolpita, inciso su un concio murato dietro al capitello della colonna nord della campata centrale.<sup>(29)</sup>

Un dato singolare emerge dallo studio dei segni del Maniace: l'uso ripetuto in alcuni punti "delicati" della costruzione, dal punto di vista strutturale e della trasmissione delle forze:<sup>(30)</sup> sui conci all'imposta, alle reni e alla chiave degli archi della sala ipostila. Tali conci sono gli unici marchiati (almeno a vista) in tutto l'arco e spesso si tratta di segni specifici, difficilmente ripetuti su altre parti dell'edificio: è il caso del segno a forma di balestra inciso sul quarto concio della parte destra dell'arco impostato tra la seconda e la terza colonna (da est) della sala ipostila.<sup>(31)</sup> Si potrebbe ipotizzare la presenza d'una manodopera specializzata con responsabilità maggiori e il compito di realizzare gli elementi lapidei destinati ai punti più delicati della struttura. Una soluzione analoga è nella Torre di Federico (1230-1240) ad Enna:<sup>(32)</sup> un segno che

7.3

Torre di Federico, Enna, 1230-1240, il segno a B coricata presente sulle volte, all'imposta dei costoloni, sui cunei all'inizio della curvatura.  
(foto dell'autore)



7.3

ricorda una B coricata è inciso sui conci delle arcate, leggermente sopra l'imposta sulla parete, cioè nel punto di trasmissione delle forze.<sup>(33)</sup> L'analogia tra il Maniace e la Torre di Federico indicherebbe ulteriormente un comune *modus operandi*, svolto da squadre di lapicidi impegnate in zone privilegiate del monumento<sup>(34)</sup> e avvalorerebbe l'ipotesi dello spostamento delle maestranze tra i cantieri. L'ipotesi è sostenuta anche da similitudini tecnico-costruttive come ad esempio l'origine delle crociere in corrispondenza del quarto concio degli archi nei castelli di Siracusa e di Augusta e nella torre di Enna,<sup>(35)</sup> nei costoloni della volta del primo piano, cioè sempre nella porzione del muro sollecitata dall'imposta degli archi.

Al piano terra della torre ennese, i segni sono in numero maggiore rispetto a quanto indicato sino ad oggi.<sup>(36)</sup> Sono evidenti sui conci compresi tra il tredicesimo e il diciassettesimo

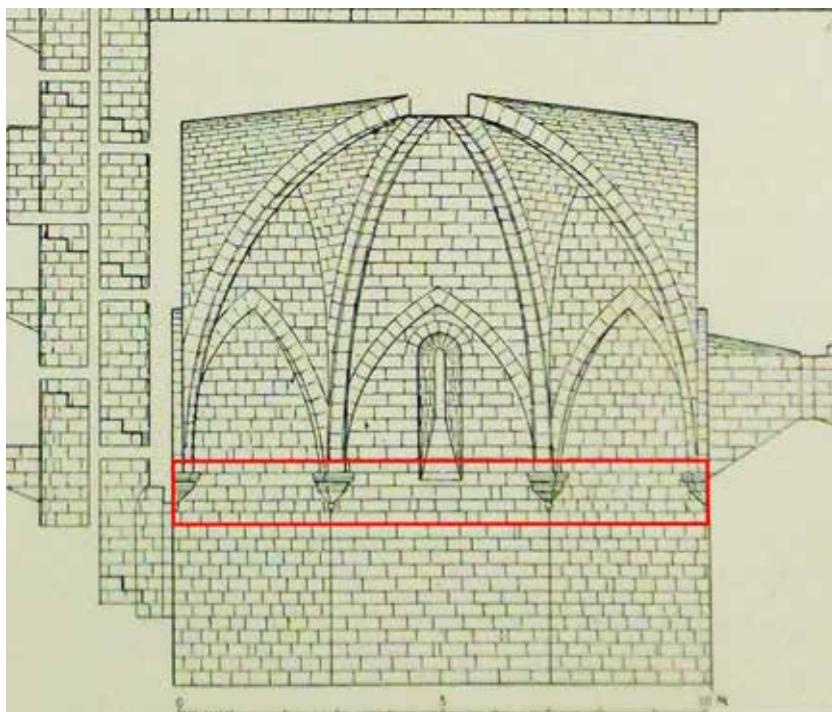
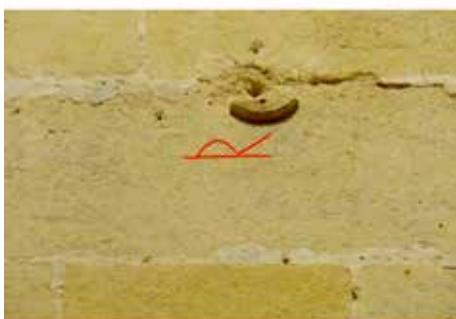
<sup>(32)</sup> Maurici, *Castelli federiciani*, 54. La data di costruzione della torre è incerta: una corrente di pensiero la attribuisce a Federico II, un'altra a Federico III d'Aragona.

<sup>(33)</sup> In alcuni casi il segno è apposto su due cunei adiacenti, sempre nello stesso punto dell'arco. Il segno è presente anche su altri conci della trama muraria.

<sup>(34)</sup> Di questo uso, anche se su casi studio differenti, si tratta in Esquieu, Hartmann-Virnich et al., "Les signes lapidaires", 343.

<sup>(35)</sup> Alberti, "Siracusa. Il Castello Maniace", 378. Visibile nei costoloni delle volte del primo piano.

<sup>(36)</sup> Salvatore Alberti, "Enna. La torre di Federico", in *Federico e la Sicilia*, 561-582,563.



settesimo filare, cioè nel tratto di muro interessato dai peducci e dalle imposte delle volte. I segni più frequenti sono di R, N, freccia e triangolo con due lati prolungati ad incrociarsi.<sup>(37)</sup> Il loro uso è rilevato anche sugli elementi formali/strutturali come gli stipiti delle finestre. Sia nel caso siracusano che in quello ennese questi segni, specie quelli relativi agli archi, potrebbero dunque essere interpretati sia come “segni d'utilità” per il corretto montaggio degli elementi, sia come segni identitari ai fini del pagamento.

7.4

Ben diverso è il caso di castello Ursino (1239 – 1240) a Catania.<sup>(38)</sup> L'apparato murario non è in pietra da taglio ma in *opus rusticum* con forte presenza di materiale lavico.<sup>(39)</sup> La pietra da taglio è riservata alle cornici delle aperture, all'apparato formale (basi e capitelli, simili questi ultimi a quelli di castello Maniace), ai costoloni delle crociere e alle volte stesse. Tra gli operai potevano figurare schiavi e prigionieri, come spesso accadeva in altri cantieri, con conseguente riduzione delle maestranze specializzate. Si è portati a suggerire l'intervento di un modesto numero di tagliapietre, tuttavia testimoniati dai segni notificati da Agnello<sup>(40)</sup> in particolare nella latrina della torre sud, dove la pietra calcarea ha resistito meglio all'attacco degli agenti atmosferici; Agnello ha paragonando i segni del castello Ursino a quelli del Maniace e del castello di Lucera aprendo all'ipotesi della mobilità delle stesse maestranze oltre i confini dell'isola.<sup>(41)</sup>

7.5

La presenza dei segni nella latrina, ambiente piccolo e marginale, ne suggerisce l'esistenza anche in altre parti del castello dove è utilizzata pietra da taglio. Un'attenta analisi dei sistemi voltati e delle porzioni di muro interessate dalle imposte degli

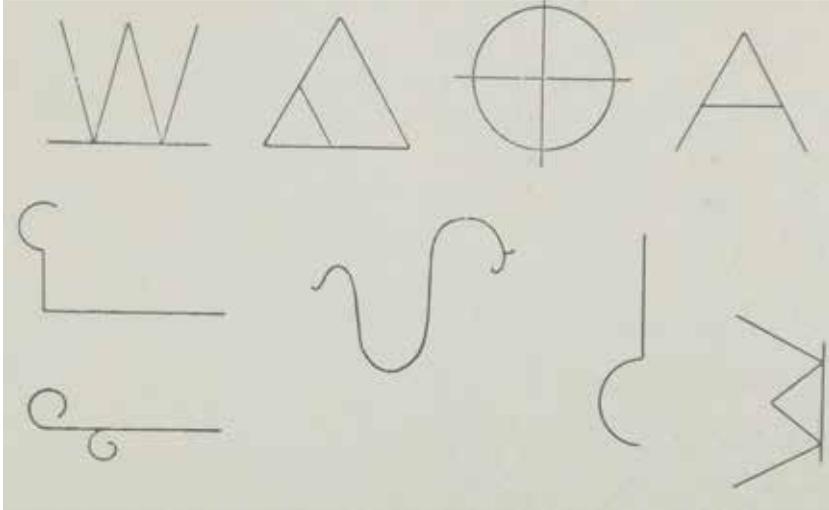
7.4

Torre di Federico, Enna, 1230-1240.

A destra, la porzione di muratura corrispondente all'imposta degli archi dove è collocato il maggior numero di segni dei lapicidi.

Da: Giuseppe Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, Roma, Collezione meridionale editrice, 1935, 396

A sinistra, alcuni dei segni registrati.  
(foto dell'autore)



archi e delle volte delle coperture, nonché dei costoloni stessi, potrebbe restituire una collocazione simile a quella riscontrata in castello Maniace e nella torre di Enna; sarebbe in questo caso ulteriore conferma di una tecnica comune e dei probabili contatti e migrazione di maestranze tra i cantieri federiciani.<sup>(42)</sup> Rafforza l'ipotesi l'analogia delle tecniche costruttive degli archi: la stereometria dei cunei con gli spigoli in vista smussati richiama quella adottata nel castello siracusano e nella torre ennese. Anche i *crochets* dei capitelli corinzi dell'Ursino ricordano quelli del Maniace, pur con geometria semplificata.

Non possono rientrare nel nostro ragionamento i segni rinvenuti sul portale del lato ovest del cortile, la cui costruzione risale al XVI secolo.<sup>(43)</sup>

Come accennato, l'uso di segni dei lapicidi in Sicilia, tra XII e XIII secolo è associato all'introduzione di una tecnica costruttiva nuova con ampio uso di pietra da taglio, che si affianca, fino a sostituirsi, a quella per lo più in pietrame legato con malta comunemente adottata.<sup>(44)</sup> Se lo studio degli edifici di nuova costruzione porta ad individuare prassi costruttive analoghe e ad ipotizzare la mobilità delle maestranze tra i cantieri, nel caso di interventi sull'esistente la presenza dei segni associata al cambiamento di tecnica costruttiva, contribuisce anche a distinguere quanto è stato aggiunto alla fabbrica originaria (appartenente ai periodi arabo e normanno) consentendo la determinazione delle fasi costruttive e cronologiche.<sup>(45)</sup>

Nel castello di Lombardia in Enna, un intervento svevo datato tra il 1230 e il 1250 è stato ipotizzato per la torre pisana e per il cortile annesso.<sup>(46)</sup> Le tessiture murarie della torre e delle pareti perimetrali del cortile comportano filari regolari di conci; segni dei lapicidi sono rintracciabili su queste strutture, mentre sono assenti sulle parti più antiche del castello: è evidente il legame segno/tecnica costruttiva e segno/fase cronologica. Inoltre, più che su sezioni specifiche dell'apparato murario, qui i segni sono apposti soprattutto sugli elementi formali e curvilinei, come le aperture e particolari elementi voltati denunciando una stretta relazione con la stereotomia e dunque l'intervento di maestranze specializzate.

7.5

Castello Ursino, Catania, 1239-1240, segni dei lapicidi.  
Da: Giuseppe Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, Roma, Collezione meridionale editrice, 1935, 445

<sup>(37)</sup> Ci si limita qui ad indicare i segni più frequenti, riservando ad altra sede lo studio dei molti rilevati.

<sup>(38)</sup> Cono Terranova, Donatella Aprile, Pietro Fasanaro, "Castello Ursino", in *Federico e la Sicilia*, 465-486, 465.

<sup>(39)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 161. La tecnica costruttiva ricorda quella del castello di Prato.

<sup>(40)</sup> Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 442-447. Le strutture dell'allestimento di mostre, qui come in altre parti del castello, hanno impedito il controllo dei segni.

<sup>(41)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 197. A proposito del castello di Prato, la cui architettura è prossima a quella dei monumenti siciliani: Andrea Bacci, "L'architettura del castello di Prato: progetto e realizzazione di un monumento medioevale", *Prato, Storia e Arte*, n.113, (Prato, Giugno, 2013), 39-61.

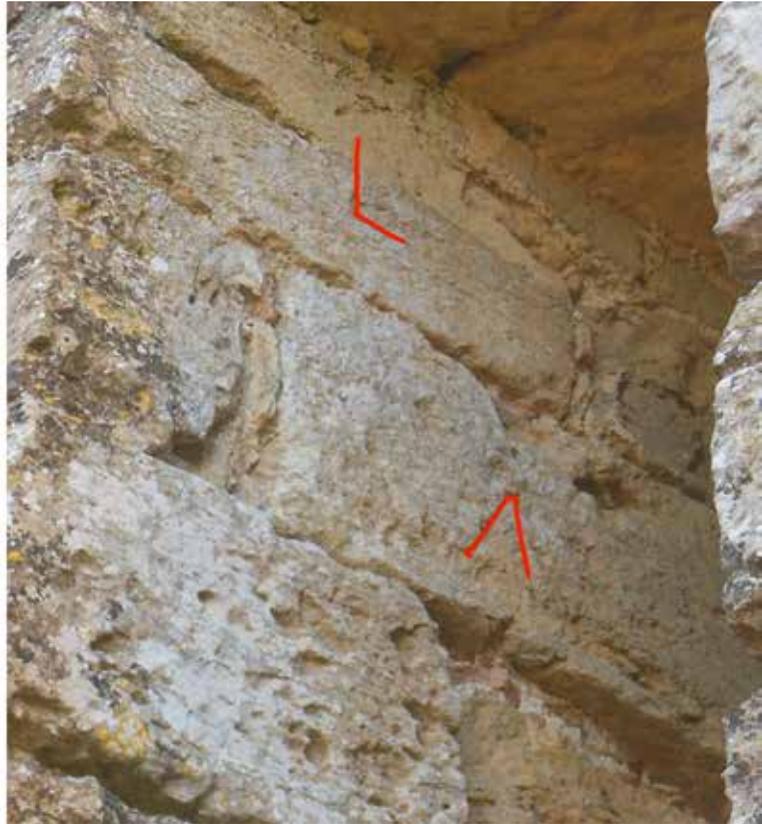
<sup>(42)</sup> Analogie costruttive e tecniche tra il castello catanese e quelli di Siracusa, Augusta, Andria e Prato sono state evidenziate da Agnello. Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 439.

<sup>(43)</sup> Fabio Cosentino, "Castello Ursino: un gotico parlar comune", in *Catania, la città, la provincia, le culture*, Nino Muzzo, vol. 1 (Catania, Dafni, 2005) 139-174. Rimandiamo ad altra sede la trattazione di questi segni.

<sup>(44)</sup> La scomparsa dei segni durante l'alto medioevo "tient aussi en partie à l'abandon du grand et moyen appareil en pierre de taille au profit du petit moellon sommairement équarri". Jean-Claude Bessac, "Techniques classiques de construction et de décor architectural en pierre de taille entre Orient et Occident (VIe-IXe): abandon ou perte?", *Archeologia dell'Architettura*, XVIII (2013), 9-23, 18. L'uso di segni per la messa in opera, già parte della cultura architettonica antica e bizantina, abbandonato nell'alto medioevo, venne ripreso a partire dalla fine del secolo XI per consolidarsi nel XII. Esquieu, Hartmann-Virnich et al "Les signes lapidaires", 352; Dionigi, "I segni dei lapicidi, evidenze europee", 361.

<sup>(45)</sup> Sullo studio dei segni per la comprensione delle fasi cronologiche: Hartmann-Virnich, *Lapides preciosi omnes muri tui*, 165-323.

<sup>(46)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 150; Salvatore Alberti, "Enna. Il castello di Lombardia", in *Federico e la Sicilia*, 547.



7.6  
Castello di Lombardia, Torre Pisana, Enna 1230-1250.  
A sinistra alcuni dei segni rilevati sulla finestra est: una W sul concio di chiave e una delle frecce sulla spalla destra.  
A destra i segni sullo stipite di una finestra della sala a est della torre.  
(foto dell'autore).

Infatti, al secondo piano della torre pisana, non vi sono segni nei tratti di muro che assorbono le spinte della crociera o sui conci della volta stessa, come invece è nella torre di Federico; peraltro, la tecnica costruttiva è diversa: la volta è impostata direttamente sulla muratura con assenza di peducci e di costoloni ed è differente la stereometria dei conci. Viceversa, sui conci della finestra est sono sette segni: tre a freccia sulla spalla destra<sup>(47)</sup>, due a M rovesciata (o a W) sulla ghiera dell'arco a destra (il secondo concio presenta anche un doppio segno forse ascrivibile alla categoria dei "segni di controllo");<sup>(48)</sup> altri due segni ancora sulla spalla destra: una I sul primo filare da terra e un triangolo il cui lato destro non è collegato agli altri due, sul quinto filare.

7.6

L'uso di segni legati ad aspetti formali e stereometrici è testimoniato anche nella rampa di scale voltata a botte che conduce al terrazzo. In questo caso la presenza di mano d'opera specializzata è sottolineata da una punta di freccia incisa esclusivamente sui conci della volta, assimilabile pertanto ad un "segno d'identità". Sulle pareti del vano scala sono stati riconosciuti altri cinque (almeno) diversi segni di questo genere, e in particolare: sulla volta una V vicina alle punte di freccia; alle imposte una sorta di V con il raddoppio della parte terminale dei tratti alti, una W (o M rovesciata), un triangolo con due lati prolungati ad incrociarsi e un tratto alla fine di uno di essi; infine, sul muro di fondo un triangolo simile al precedente ma senza il tratto sul prolungamento.<sup>(49)</sup>

7.7

Ulteriori segni su altre parti della torre, dal valore più che altro identitario, permettono di distinguere le parti aggiunte e confermano l'entità dell'intervento duecentesco. È il caso della W, della L e di una sorta di P coricata con il tratto lungo concluso da due tratti verticali incise sul paramento murario nord del primo piano; ugualmente per i se-

<sup>(47)</sup> Il segno a freccia è presente anche nella torre di Federico..

<sup>(48)</sup> Dionigi, "I segni dei lapicidi, evidenze europee", 371..

<sup>(49)</sup> Il numero dei segni rilevati sulla finestra e sulla scala è maggiore rispetto a quanto ritenuto sino ad oggi. Salvatore Alberti, "Enna. Il castello di Lombardia", 547.

7.7

Castello di Lombardia, Torre Pisana, Enna 1230-1250, rampa d'accesso al terrazzo. Sono evidenziati alcuni dei segni dei lapicidi rilevati: si noti la punta di freccia il cui uso è legato unicamente alla stereometria dei conci della volta.  
(foto dell'autore)



gni inediti registrati su quanto resta della sala a est della torre Pisana all'interno della spalla sinistra della prima monofora, una V rovesciata e una L e di quella della seconda monofora (una I).

Anche per il "castellaccio" di Lentini (1239)<sup>(50)</sup> le differenti tecniche di costruzione consentono di distinguere le parti originarie da quelle aggiunte. Il castello fondato in epoca normanna su un rilievo roccioso isolato da due fossati artificiali, offre nell'uso di pietra da taglio una situazione analoga a quella di Enna e di Agira.<sup>(51)</sup> A Riccardo da Lentini venne affidata la ricostruzione delle mura e di tre delle vecchie torri<sup>(52)</sup> oltre alla costruzione dell'ambiente ipogeo. Ancora più che ad Enna, il cattivo stato di conservazione delle strutture rende difficile l'interpretazione cronologica.<sup>(53)</sup> Segni di lapicidi sono comunque stati rintracciati solo nelle parti del castello edificate in pietra da taglio, con tecnica cioè ben diversa da quella in pietrame misto ad ingenti quantità di malta adottata in altre porzioni dell'edificio. È ulteriore conferma dell'associazione segno/tecnica costruttiva/momento cronologico. Numerosi segni sono anche nella sala ipogea,<sup>(54)</sup> alcuni sono in corrispondenza dell'imposta delle volte e degli archi, come già osservato nella Torre di Federico. Il cantiere lentinese risulterebbe legato a quelli già citati anche per la tecnica di posa, per il taglio e per la dimensione dei blocchi lavorati. Inoltre, la similitudine tra i segni del "castellaccio" e alcuni di castello Maniace<sup>(55)</sup> lascia ipotizzare lo spostamento di alcune maestranze dal cantiere siracusano a quello di Lentini, come già intuito da Agnello anche considerando le analogie strutturali tra la scala d'accesso all'ambiente ipogeo e quella che porta ai sotterranei del Castello Maniace<sup>(56)</sup>.

Una sala ipogea è anche nel castello di Agira, risalente al periodo della dominazione araba, integrato dai normanni e rimaneggiato tra gli anni 30 e 40 del secolo XIII.<sup>(57)</sup> Nella sala, i costoloni sono impostati su mensole e non su parasta come a Lentini: questa tipologia costruttiva ricorda quella adottata al piano terra della torre di Federico di Enna, con la quale condivide la composizione dell'apparato costruttivo in conci regolari dell'altezza di cm 25. Non avendo potuto rilevare la presenza di segni di lapicidi nell'ambiente ipogeo per la scarsa illuminazione, in attesa di ulteriori rilievi non se ne esclude però la presenza, date le analogie costruttive con la torre ennese. La tecnica pseudo isodoma è utilizzata anche nella porzione conservata della torre ottagonale, nella torre ovest e in quella di sud ovest, cioè nelle strutture assegnate al periodo federiciano.<sup>(58)</sup> Il pessimo stato delle superfici murarie superstiti non ha consentito di rilevare la presenza di segni; tuttavia, una loro eventuale assenza potrebbe essere giustificata dall'esiguità dell'intervento: il cantiere potrebbe non aver necessitato di molti lapicidi e il loro pagamento potrebbe essere stato conteggiato non sulla base dei pezzi prodotti, ma forfettariamente alla giornata o al termine della settimana lavorativa.

Non si vuole certo essere qui esaustivi su un argomento così complesso e soggetto a molteplici interpretazioni. Partendo dall'assunto che, affiancato ad altri temi di indagine,

<sup>(50)</sup> Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 251-280, 259.

<sup>(51)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 150; Salvatore Alberti, "Il castello di Agira", in *Federico e la Sicilia*, 529.

<sup>(52)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 150; Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 259.

<sup>(53)</sup> Il castello versa in stato di semi-abbandono e ha risentito pesantemente dei terremoti.

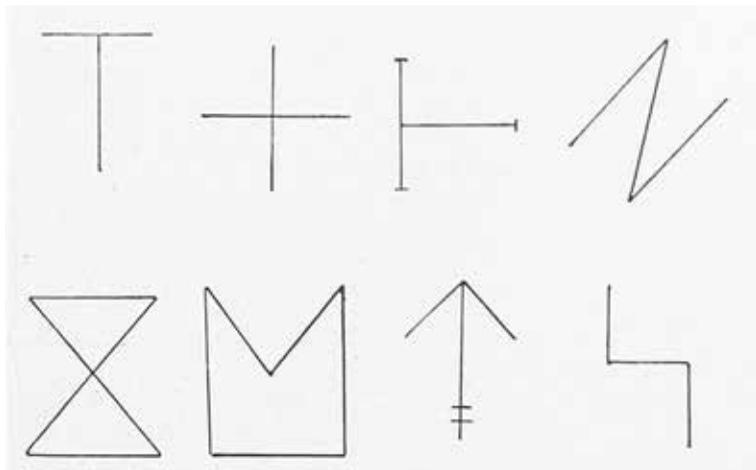
<sup>(54)</sup> Le pessime condizioni di luce non hanno consentito di effettuare fotografie, né di accertare la presenza di altri segni.

<sup>(55)</sup> Ferdinando Maurici, *Castelli federiciani*, 67.

<sup>(56)</sup> Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, 278, 284.

<sup>(57)</sup> Bresc, Sciascia, *All'ombra del grande Federico*, 151.

<sup>(58)</sup> Alberti, "Il castello di Agira", 529-535.



7.8

"Castellaccio", Lentini, 1239 (intervento federiciano).

In alto i segni dei lapicidi incisi sulle strutture duecentesche rilevati da Agnello (da G. Agnello 1935): i segni della seconda riga sono frequenti soprattutto nella sala ipogea e in particolare sul tratto di muro in corrispondenza alle imposte degli archi ogivali e della volta.

Da: Giuseppe Agnello, *L'architettura Sveva in Sicilia*, Roma, Collezione meridionale editrice, 1935, 276

In basso alcuni dei segni ancora visibili sul tratto di muro ovest apparecchiato in pietra da taglio. (foto dell'autore)



l'esame dei segni dei lapicidi può rivelare legami cantieristici, analogie architettoniche e tecnologiche tra fabbriche coeve, si è tentato di sviluppare una riflessione sul tema per comprendere se sia possibile riconoscere connessioni tra le fabbriche siciliane promosse da Federico II di Svevia e spesso affidate al *protomagister* Riccardo da Lentini. In parallelo, si è voluto anche verificare una metodologia d'indagine e appurare se i segni, specie se legati ad una precisa regola costruttiva, possono essere anche strumento per definire cronologia e fasi costruttive di una fabbrica.

Inoltre, qualora i segni abbiano anche carattere identitario, possono documentare l'intervento in più cantieri delle stesse maestranze specializzate alle quali veniva affidata la realizzazione e di "pezzi speciali", fornendo indicazioni preziose su ruoli e compiti dei diversi protagonisti del cantiere.

Se infine fosse comprovata l'ipotesi proposta – qui sviluppata su un circoscritto numero di edifici – circa la presenza dei segni in parti staticamente importanti e più delicate di una fabbrica, ci troveremo di fronte ad un uso particolare di questi marchi, indice di sensibilità dei costruttori per i problemi di tipo strutturale.

# Un baluardo di presidio per il valico alpino: il complesso dei castelli di Montjovet. Dal consolidamento tardo medievale agli studi di Alfredo d'Andrade\*

CHIARA DEVOTI, MONICA NARETTO

Politecnico di Torino

\* Il presente contributo è frutto di un dialogo serrato tra i due autori e di un reciproco confronto sulle fonti; tuttavia la parte 1 è di Chiara Devoti, la parte 2 di Monica Naretto.

<sup>(1)</sup> *Historia Patriae Documenta (HPM), Chartae*, II, col. 728-730, 794. Per le franchigie e le autonomie nell'ambito del Ducato: Jean-Baptiste de Tillier, *Le Franchigie della comunità del Ducato d'Aosta*, (Aosta, [1730] manoscritto), a cura di Maria Clotilde Daviso di Charvensod, Maria Ada Benedetto (Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, VII, 1956).

<sup>(2)</sup> Giuseppe Sergi, "Il medioevo: Aosta periferia centrale", in *La Valle d'Aosta e l'Europa*, a cura di Sergio Noto, (Firenze, Olshchki, 2008, 2 voll.), I, 60. Per le norme si veda il fondamentale Maria Alda Letey Ventilatici, *Le Livre rouge de la cité d'Aoste* (Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1956).

<sup>(3)</sup> ASTO, *Corte, Duché d'Aoste*, marzo 1, docc. 12, 24 citato in Maria Costa, *Parchemins valdôtains du moyen âge (XIIe-XVe siècles)* (Aosta, Imprimerie Valdôtaine, 2000).

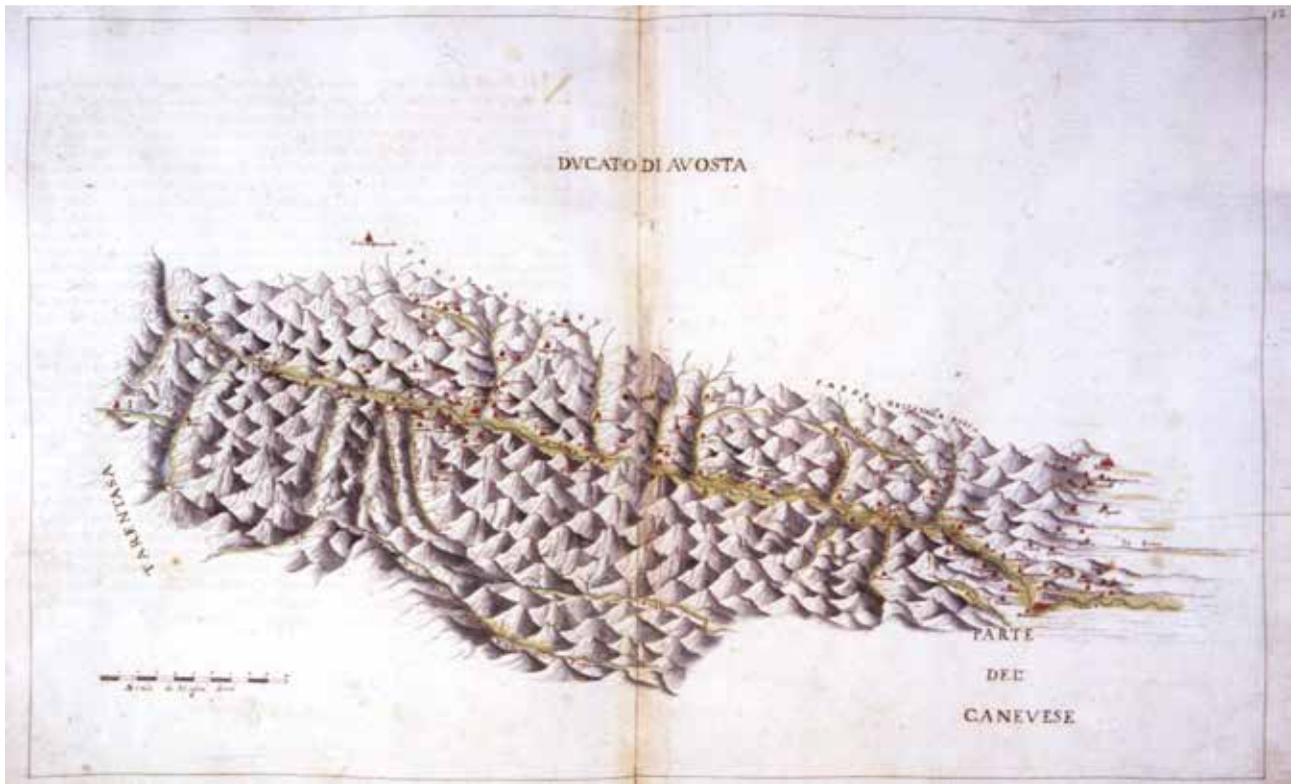
<sup>(4)</sup> Chiara Devoti, "Rifondazione e consolidamento di alcuni 'luoghi di strada' nel Ducato d'Aosta", in *Fare urbanistica tra XI e XIV secolo*, a cura di Claudia Bonardi, *Storia dell'Urbanistica* 7 (2015), 247. Per una disamina di dettaglio su queste dinamiche: Lin Colliard, "La Vallée d'Aoste et la Maison de Savoie jusqu'à l'avènement de Charles-Emmanuel III (1730)", *Le Flambeau*, 2 (1984), 5-19; per l'acquisto del titolo comitale dalla città di Ivrea e per le sue ripercussioni sugli equilibri locali: Alessandro Barbero, "Conte e vescovo in Valle d'Aosta (secoli XI-XIII)", *Bollettino Storico Bibliografico Subalpino*, 86 (1988), 39-75, riedito in Barbero, *Valle d'Aosta medievale* (Napoli, Liguori, 2000), 1-40.

<sup>(5)</sup> Giuseppe Sergi, "L'unione delle tre corone teutonica, italiana e borgognona e gli effetti sulla Valle d'Aosta", *Bollettino Storico Bibliografico Subalpino*, CIII (2005), 20 sgg., ripreso in Sergi, "Il medioevo: Aosta periferia centrale", 37-41.

## 1. Le *Clusae Augustenses* e la stretta di Montjovet: significato e natura del baluardo

I processi di riallineamento politico-territoriale dello strategico Ducato di Aosta rispetto alla pregressa situazione imperiale romana, con arroccamenti, nuove fondazioni e rifondazioni lungo la viabilità primaria attraverso la vallata, conoscono una notevole accelerazione a partire dalla fine del XII secolo in ragione del consolidarsi del controllo da parte del conte di Moriana, in seguito conte e poi duca di Savoia. Ne deriva un riordino signorile che affianca al riconoscimento delle franchigie alla città di Aosta, da parte di Tommaso I (1191)<sup>(1)</sup>, un'assegnazione specifica di baluardi territoriali alle famiglie "ligie" al *dominus* sabaudo. Una nuova organizzazione attestata nell'ambito del rinnovo delle medesime franchigie da parte di Tommaso II nel 1253, e volta a favorire la connotazione di valico alpino dell'intera vallata, estendendo il ricorso alle *redditiones castrorum* per i presidi tenuti in feudo dai Savoia da parte dei nobili locali.<sup>(2)</sup> Rispetto, infatti, alla frammentazione in una decina di famiglie dominanti (ossia i signori di Bard, di Pont-Saint-Martin, di Vallaise, gli Challant, i *domini* di Montjovet,<sup>(3)</sup> di Nus, di Quart, di Aymavilles, di Sarre, di Introd, i Sarriod e d'Avise, poi destinati a riasseti in funzione della ridefinizione dei gruppi familiari e dei relativi rami) che precede la riorganizzazione di Tommaso I, con il secolo successivo si avvia un programma di riassegnazione di incarichi fiduciari che riduce notevolmente il numero di signori locali effettivamente con ruoli primari: balivato a membri delle famiglie più accreditate a rotazione e a seconda degli interessi contingenti, carica di visconti e di cancellieri quasi in modo ereditario agli Challant dalla metà del XII secolo, incarichi militari di comando ai Vallaise. Parallelamente, l'acquisto del titolo comitale da parte del vescovo di Aosta sulla *villa di Cogne* (1154), cui si aggiungerà il controllo sull'intera vallata (1225), lo rende il "premier pair du Duché par rapport à la dignité" – secondo la celebre definizione del Primo

The landscape structure composed by the complex of castles – and not by one castle – of Montjovet is a recognized garrison point in the context of the Valley of Aosta cross-border system characterized by the two bulwarks of Montjovet and Verrès. The dominant position of “Mongiveto” (as Oligiati calls it) is the main structure. This is the so-called castle of Saint-Germain, more ancient in foundation, but object of heavy and recognizable reshaping during the XIII century. The castle is an important structure both militarily and functionally only if placed in connection with the behind Chenal castle (XIII-XIV century). The system, designed by Alfredo d’Andrade, director of the Regional Office for the Conservation of Monuments of Piedmont, Liguria and Valle d’Aosta, is the object of a rich correspondence on protection and restoration, largely unpublished, studied with an interdisciplinary approach.



Segretario del Ducato, Jean-Baptiste de Tillier – e l’interlocutore privilegiato in un contesto che appare ormai stabilizzato.<sup>(4)</sup>

8.1

“Valle stradale e principato di valico”,<sup>(5)</sup> il Ducato d’Aosta terminava a Bard, con le sue famose *Clusae* o *Claustreae Augustenses*, e con la famiglia dei de Bardo a riscuotere pedaggi, ma aveva il suo primo baluardo difensivo nel castello di presidio di Montjovet, conferito entro i primi anni novanta del XIII secolo agli Challant (imparentati con i “de Moniovet”<sup>(6)</sup> ossia “Montis loveti”,<sup>(7)</sup> ormai caduti in disgrazia agli occhi sabaudi) quale polo militare in grado di assicurare un progressivo controllo sull’intera vallata di transito. Subentrati completamente ai più antichi al volgere del XIII secolo, i nuovi signori di Challant pongono mano a una completa riorganizzazione funzionale del territorio, che parte dai

8.1

Carlo Morello, Ducato d’Aosta, in *Avvertimenti sopra le fortezze di S.A.R.*, 1656. BRT, Manoscritti, Militari 178

<sup>(4)</sup> Così compare indicato Bermondo tra i sottoscrittori delle franchigie del 1191 secondo la trascrizione del Primo Segretario del Ducato. Jean-Baptiste de Tillier, *Historique de la Vallée d’Aoste* (Aosta, [1740] manoscritto), a cura di André Zanotto (Aosta, I.T.L.A., 1956), 59.

<sup>(7)</sup> Dalla dedizione del 1253 al conte di Savoia in de Tillier, *Historique*, 63.

<sup>(8)</sup> Sergi, "Il medioevo: Aosta periferia centrale", 44-46.

<sup>(9)</sup> Consegnamenti feudali a Ebalò di Challant nel 1295 in Aosta, Archivi Storici Regionali (AHR), *Fonds Challant*, Consegnamenti, m. 109.

<sup>(10)</sup> La prima citazione della parrocchiale, riportata da mons. Duc, risale al 1223 quando una donazione di terreno è firmata "devant l'église de Sainte-Marie de Publey, Montjovet [che in realtà è da identificarsi già con la nuova collocazione a Montjovet Bourg, ma si conserva il vecchio appellativo]". Saint-Gilles de Verrès, Archivi della prevostura e Aosta, Archivi Vescovili in Joseph-Auguste Duc, *Histoire de l'Église d'Aoste* (d'ora in avanti H.E.A.) (10 voll., Aoste - Saint-Maurice, Oeuvre de Saint-Augustin, 1901-1915), II, 177.

<sup>(11)</sup> Il maggiore sostentamento del borgo deriva dai traffici e dall'esazione di pedaggi, come attestato dalla *Declaration de Bormond Seigneur de Montjovet touchant la manière d'exiger le Peage du dit lieu de Montjovet*, 28 luglio 1234. Archivio di Stato di Torino (ASTo), Corte, Paesi, Aosta, Duché d'Aoste, m. 7, *Montjovet dal 1230 al 1438*. La presenza di un "casello" e la relativa variazione del sistema viario nell'area della stretta di Montjovet sono state individuate precocemente da Luigi Imparato, "Un percorso di conoscenza per la schedatura del borgo di Montjovet. Il sistema territoriale", in *Montjovet. Caso-studio per un modello di schedatura dei borghi alpini* a cura di Chiara Devoti (Torino, Celi, 2005), 69-76.

<sup>(12)</sup> In occasione di recenti interventi di restauro sono emerse tracce archeologiche di una struttura simile all'attuale, ma di dimensioni minori, sotto all'edificio di culto. La fisionomia del borgo alle diverse fasi relative ai catasti del 1295 e del 1376 è stata ricomposta da Denise Rusinà, "Un progetto urbanistico medievale. Il caso del Bourg di Montjovet: una villanova preordinata", in *Fare urbanistica tra XI e XIV secolo*, 137-153.

<sup>(13)</sup> Per la ripartizione delle parrocchie (in gran parte plebanie) nel contesto della diocesi: Joseph-Antoine Besson, *Mémoire pour l'histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarentaise, Aoste et Sion et du décanat de Savoie* (Nancy, Henault, 1759); H.E.A., II (1901), 41; Amato Pietro Frutaz, *Le fonti per la storia della Valle d'Aosta* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966), 237, da rivedere anche nell'edizione con note di adozione di Lin Colliard (Aosta, Tipografia Valdostana, 2006); per uno sguardo in relazione alla penisola Aldo A. Settia, *Chiese, strade e fortezze nell'Italia medievale* (Roma, Liguori, 1991).

<sup>(14)</sup> Gianfranco Zidda, Marco Cagna, Novella Cuaz, "I dipinti sulla facciata della parrocchiale di Saint-Germain (Montjovet)", in *Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta*, 4 (2007), 246-249.

<sup>(15)</sup> Per questi nuclei rimando a Luigi Imparato, Tiziana Malandrino, "Una lettura storica del territorio e dell'insediamento di Montjovet: le strade, i castelli, il borgo", in *Montjovet*, 86-94.

<sup>(16)</sup> ASTo, Corte, Paesi, Aosta, Duché d'Aoste, m. 7, "Echange", 25 settembre 1295.

<sup>(17)</sup> Il recente studio di Beatrice del Bo esplora le fonti rappresentate dai conti di Castellania per il contesto valdostano, offrendo una interessante e approfondita lettura che correla il dato sul cantiere per la costruzione e trasformazione delle fortezze a quello economico con la valutazione delle spese di gestione, tracciando, con un'inedita interpolazione, il ruolo di governo e gestione svolto dai castellani, nonché l'organizzazione del lavoro e delle maestranze nel contesto stesso dei cantieri. Ne scaturisce un bilancio critico sulle opportunità e i costi delle forme di comando nel territorio di indagine, che può rappresentare lo sfondo entro cui considerare anche i cantieri e le trasformazioni dei complessi di Montjovet. Beatrice Del Bo, *Il valore di un castello. Il controllo del territorio in Valle d'Aosta fra XII e XV secolo* (Milano, FrancoAngeli, 2016).

diritti bannali,<sup>(8)</sup> si estende alle colture e arriva all'insediamento, distinto tra il "burgus vetus iuxta ecclesiae sancti eusebii", e il "burgus Montis loveti",<sup>(9)</sup> nuova fondazione da ascrivere al secondo decennio del XIII secolo.<sup>(10)</sup> Si tratta di fatto della rifondazione di un borgo assai più distante e da parte opposta rispetto alla Dora Baltea, non lontano da dove oggi sorge la parrocchiale ottocentesca, legata alle precise logiche di esazione del dazio,<sup>(11)</sup> in gran parte potenziato ancora nel XV in stretta contiguità cronologica con la riconfigurazione della parrocchiale.<sup>(12)</sup> Un'ulteriore chiesa, quella "sancti germani de monjovet", citata nella bolla di Alessandro II del 1176, che ripartisce il controllo religioso sulle parrocchie valdostane,<sup>(13)</sup> e associata a un piccolo nucleo di case, sorgeva presso il castello. Le indagini più recenti dimostrano che, a fronte di una fondazione antica, che giustifica appieno la citazione del 1176, l'edificio è stato completamente riedificato nel XV secolo, come per la chiesa parrocchiale, e decorato con affreschi, poi obliterati dalla sopraelevazione successiva di fine XVII.<sup>(14)</sup> Infine, retrostante al presidio posto a guardia di una profondissima forra del fiume si collocava, sull'altopiano da sponda opposta, il fulcro fortificato di Chenal, con relativo castello (in seguito rivisto in chiave di casaforte), già appartenente a Ebalò di Challant e ceduto a Faidino di Montjovet (al secolo Guillaume Souriet) in permuta del ben più strategico *castrum* di Montjovet, nel 1292, quasi in parallelo con l'estromissione dei signori di Montjovet a favore degli Challant,<sup>(15)</sup> ai quali Filippo di Savoia garantirà il controllo completo del feudo entro il 1295 in cambio della cessione del titolo di visconte di Aosta.<sup>(16)</sup> Rifondazione dell'insediamento e consolidamento del presidio territoriale attraverso il sistema dei castelli<sup>(17)</sup> (e dunque non del singolo castello) di Montjovet coincidono quindi, appare evidente, con una fase di profonda revisione nella quale i Savoia – per tramite dei fedelissimi Challant – avocano a sé soli il controllo diretto delle *Claustrea Augustenses*, un presidio territoriale, quello delle chiuse aostane, da identificarsi a questa data definitivamente con l'intero Ducato, come sottolineato ormai da tempo dalla critica,<sup>(18)</sup> e con ancora una volta in Montjovet e in Verrès le due roccaforti maggiori.<sup>(19)</sup> Architettonicamente, il primo nucleo del castello di Montjovet, detto anche impropriamente di Saint-Germain, a dominare il grande sperone roccioso che blocca il percorso viario, sarebbe da collocarsi in avanzato XII secolo, cui si possono ascrivere una buona porzione della torre e una parte del cortile interno, ricostruiti a fronte di una torre ancora antecedente, mentre al processo di ridefinizione innestato dal passaggio agli Challant si ascrivono la notevolissima (per estensione e qualità esecutiva) cinta esterna e la cosiddetta "residenza", all'angolo sud-ovest e poco discosto dalla tor-

re, di Ebalò Magno<sup>(20)</sup> (visconte di Aosta dal 1277 al 1295 e defunto nel 1323, consorte non a caso in prime nozze della cugina Alasia di Montjovet, che portava in dote il mandamento di Chenal oltre che parte di quello di Montjovet stesso). L'organizzazione complessiva, seppure sommariamente, appare ancora chiaramente leggibile nel disegno speditivo realizzato contestualmente all'ispezione di tutte le piazzeforti da parte di Gianmaria Olgiate<sup>(21)</sup> e quindi eseguito quando il presidio – ormai passato dal 1438 stabilmente in mano ai Savoia<sup>(22)</sup> (che continuano ancora per un po' a infeudare gli Challant del mandamento, ma si riservano il controllo diretto sul castello per il quale nominano autonomamente un castellano)<sup>(23)</sup> – era interessato da un programma di revisione dei baluardi dello Stato e non più solo dei castelli locali, nel contesto della rilettura sabauda in chiave “alla moderna”.<sup>(24)</sup> La torre nella sua conformazione attuale è di circa sei per sei metri (con spessori murari di un metro e sessanta secondo Nigra per un'altezza di diciannove metri), quindi di dimensioni relativamente modeste, ma in posizione dominante e con visuale completa sulla vallata.<sup>(25)</sup> È proprio il recinto, conteggiato ancora dal medesimo studioso con uno sviluppo di quasi 200 metri, ovviamente comprendendo sia il circuito più antico, assai più ristretto, sia l'estesissima ridefinizione esterna, l'elemento di maggiore imponenza. I blocchi monolitici che caratterizzano il settore residenziale attribuito alla committenza di Ebalò, di discrete dimensioni, sono in prasinite (arco e architravi di finestre) e in calcescisto (davanzali e conci degli archi), tutte pietre locali.<sup>(26)</sup>

In posizione retrostante si ergono i ruderi – volutamente tali perché la piazzaforte fu demolita alla metà del XVI secolo per potenziare il raggio d'azione del presidio del castello frontale<sup>(27)</sup> – del castello di Chenal, che in un atto del 1250 è definito “nuovo”,<sup>(28)</sup> ma che forse aveva origini più antiche e che quindi a quella data era stato di fatto ricostruito. Il testamento di Ebalò di Challant del 1323 parla infatti chiaramente di “castello vecchio” per Montjovet e “nuovo” (ma probabilmente ancora una volta nel senso di riedificato) per Chenal.<sup>(29)</sup> La struttura attuale di questo, infatti, con la torre “incamiciata” dalla cortina muraria (che si ritrova in altri casi, tra cui il castello Vallaise di Arnad, quello di Challant-Villa e Bard prima della ricostruzione ottocentesca) parrebbe appartenere a un modello consolidato ascrivibile appieno al XIII secolo.<sup>(30)</sup> Anche la scelta dei materiali locali e il loro approntamento (pietre squadrate anche se di dimensioni minori rispetto a quelle del castello frontale, con malte di allettamento in strati sottilissimi, compatte e di elevata durezza) appaiono compatibili con questa ipotesi di ricostruzione.

<sup>(18)</sup> Emanuela Mollo, “Le chiuse: realtà e rappresentazioni mentali del confine alpino nel Medioevo”, in *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, LXXXIV (1986), 333-390.

<sup>(19)</sup> Tutto ciò è evincibile dalle dispute che caratterizzano questa porzione di territorio valdostano nel XIII secolo e che portano a una presa diretta in carico da parte del conte di Savoia dei beni dei “di Mongiveto”, come ricordato da de Tillier, *Cronologie historique du nom, armoiries et genealogies des maison & familles nobles du Duché d'Aoste*, (Aosta, [1726-33] manoscritto), a cura di Orphée Zanolli (Aosta 1970), s.v.

<sup>(20)</sup> Bruno Orlandoni, *Architettura in Valle d'Aosta, I. Il romanico e il gotico, 1000-1420* (Ivrea, Priuli & Verlucca, 1995), 87 con ricostruzione delle fasi sulla base del rilievo di Carlo Nigra degli anni Trenta.

<sup>(21)</sup> Gianmaria Olgiate ne parla diffusamente nella relazione del 1547, stesa durante l'ispezione condotta su commessa del governatore del Ducato di Milano Ferrante Gonzaga.

<sup>(22)</sup> Il 10 febbraio 1438 François de Challant signore di Montjovet cede ad Amedeo di Savoia “Château, Bourg, Chatellanie, et Mandement de Montjouet”. ASTO, Corte, Paesi, Aosta, Duché d'Aoste, m.7, “Cession”.

<sup>(23)</sup> ASTO, Riunite, *Camerali Savoia*, inventario 68, f. 83, mm. 1-20 in Imperato, Malandrino, *Una lettura storica*, nota 26.

<sup>(24)</sup> Sulle fortificazioni alla moderna nello spazio sabauda, entro la vastissima storiografia e bibliografia disponibile, si faccia riferimento almeno a Micaela Viglino Davico (a cura di), *Fortezze “alla moderna” e ingegneri militari del ducato sabauda / Fortezze “à la moderne” et ingénieurs militaires du duché de Savoie* (Celid, Torino, 2005), da cui si può trarre amplissima bibliografia.

<sup>(25)</sup> Posizione e struttura hanno fatto ipotizzare a Guglielmo Lange che questa sorgesse su un precedente sistema di avvistamento romano, ma non vi sono evidenze archeologiche a suffragio di questa interpretazione se non in parte il tracciato della strada consolare ricostruito da Barocelli. Guglielmo Lange, “Torri romane in Valle d'Aosta”, in *Bulletin de l'Académie de Saint-Anselme*, XLIV (1969) 52 e Piero Barocelli, “Ricerche e studi sui monumenti romani della Valle d'Aosta”, in *Aosta. Rivista della Provincia*, VI (1934), numero straordinario.

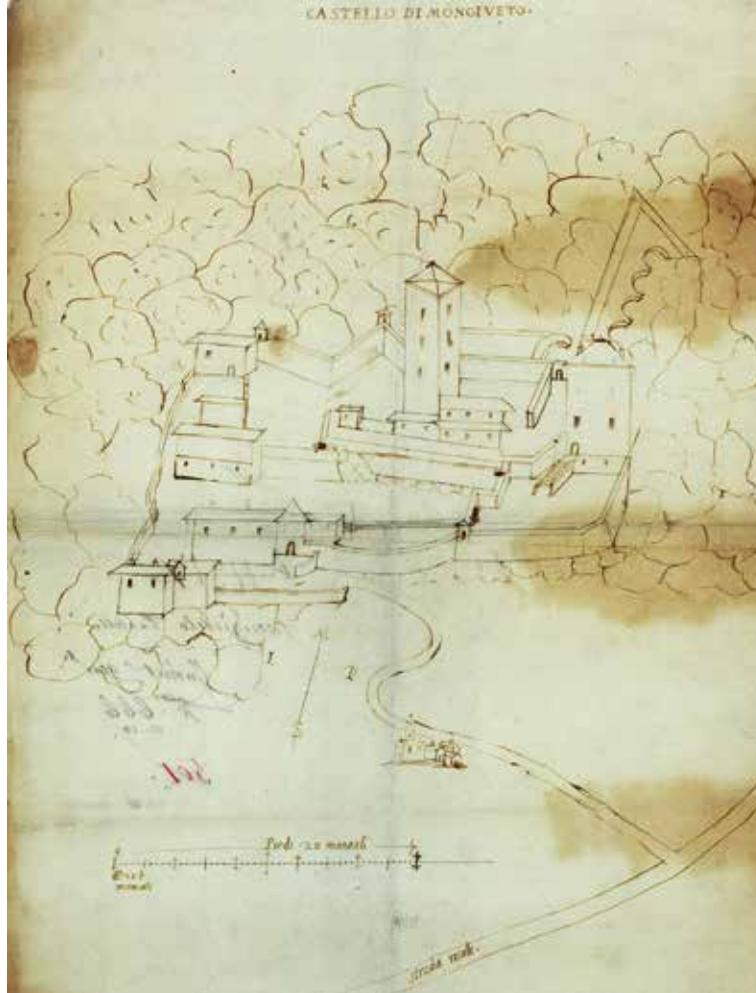
<sup>(26)</sup> Luisa Stafferi, Maurizio Gomez, “I materiali da costruzione della tradizione nella proposta di nuova schedatura”, in *Montjovet*, 52-59.

<sup>(27)</sup> Il primo storico del Ducato, de Tillier, annota che al 1540 il castello era già in rovina. In realtà la demolizione per potenziare la piazzaforte sembra difficile possa essere antecedente alla fine del governo francese sui territori al di qua delle Alpi, quindi di fatto a Cateau-Cambrésis. In ogni caso il margine di spostamento è inferiore al mezzo secolo. de Tillier, *Historique*, 198.

<sup>(28)</sup> La considerazione è esposta in André Zanolli, *Castelli valdostani* (Aosta, Musumeci, 1975), 115 e riproposta anche da Orlandoni, *Architettura in Valle d'Aosta*, 118.

<sup>(29)</sup> ASTO, Corte, Paesi, Aosta, Duché d'Aoste, m. 7, “Testament du dit Ebal”, 24 maggio 1323.

<sup>(30)</sup> Orlandoni, *Architettura in Valle d'Aosta*, 142. Si veda anche Mauro Cortelazzo, “La metamorfosi di un paesaggio alpino: l'incastellamento valdostano tra X e XIII secolo”, in *Bulletin d'Études Préhistoriques et Archéologiques Alpines*, XXVIII (2017), pp. 181-220.



8.2  
 [Auditore Gabuto], *Castello di Mongiveto*, 1659. ASTo, Camerale, *Tipi Art.* 666, n. 10

<sup>(31)</sup> Se ne veda l'analisi critica in Micaela Viglino Davico, Chiara Devoti, "Aspetti dell'età moderna nell'architettura valdostana (secoli XVI-XVIII)", in *La Valle d'Aosta e l'Europa*, 293-331, 301.

<sup>(32)</sup> [Auditore Gabuto], *Castello di Mongiveto*, 1659, in ASTo, Camerale, *Tipi Art.* 666, n. 10.

<sup>(33)</sup> Carlo Morello, *Avvertimenti sopra le fortezze di S.A.R.*, 1656 in Torino, Biblioteca Reale (BRT), Manoscritti, *Militari* 178 e ancora Viglino Davico, Devoti, "Aspetti dell'età moderna", 305.

<sup>(34)</sup> L'*unicum* rappresentato dal complesso dei castelli di Montjovet, per ragioni di insediamento, per le progressive dismissioni e le conseguenti ricollocazioni e stratificazioni risulta difficilmente comparabile secondo criteri analogico-geografici. Tuttavia, per una ricognizione vasta sui castelli in Valle d'Aosta, posti sotto la lente interpretativa del cantiere, tra esiti formali, maestranze, committenza e storia, si veda Bruno Orlandoni, *Costruttori di castelli. Cantieri tardomedievali in Valle d'Aosta* (voll. I-III, collana Bibliothèque de l'Archivum Augustanum, Archives Historiques Régionales, Aosta, 2008-2010).

<sup>(35)</sup> William Brockedon, disegnatore, Henry Wallys, incisore, *Chateau of St Germain. From the defile of Mont Jovet* in William Brockedon, *Illustration of the Passes of the Alps, by which Italy communicates with France, Switzerland and Germany* (London, Rodwell, 1828).

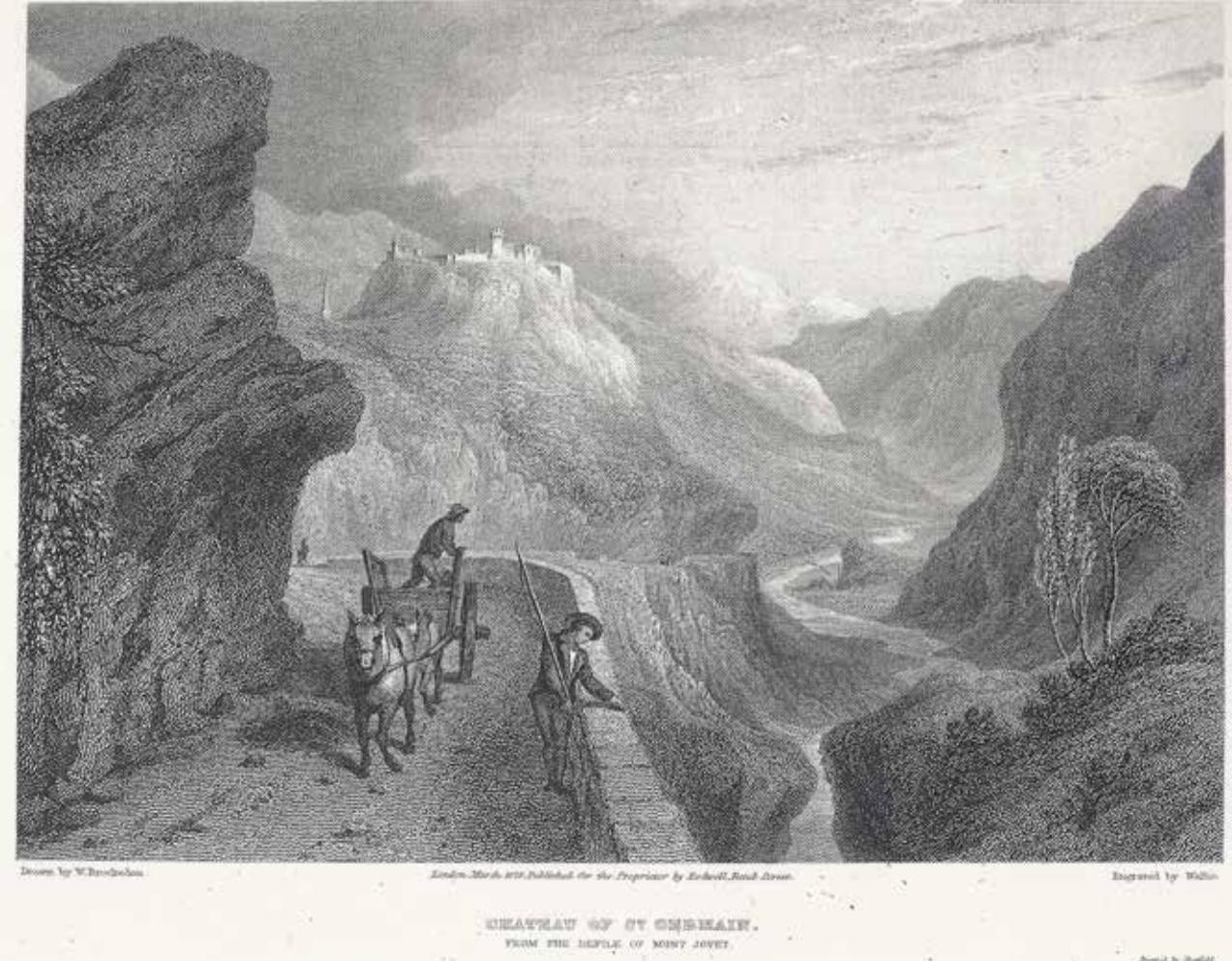
<sup>(36)</sup> Si vedano Daniela Biancolini, "L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente"; e Clara Vitulo, "L'Elenco ministeriale degli edifici di interesse storico-artistico: precedenti e risvolti operativi", in *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, a cura di Maria Grazia Cerri, Daniela Biancolini Fea, Liliana Pittarello (Firenze, Vallecchi, 1981), 57-84.

Se nella già ricordata ricognizione dell'Olgiate il presidio non presenta più grande interesse militare (però solo tre luoghi del Ducato sono raffigurati: Aosta, "Agosta", "mongiouet" appunto e "Upardi" ossia Bard e la scelta non è priva di significato se gli altri oltre venti castelli presenti sul territorio sono considerati solo "per diletto"),<sup>(31)</sup> il "Castello di Mongiveto" raffigurato nel 1659 è ancora ampiamente nella sua connotazione acquisita dopo gli interventi degli Challant e grazie a qualche – assai scarno – elemento di revisione di età moderna<sup>(32)</sup> a confermare l'opinione di Carlo Morello che il presidio ormai sia svuotato di qualsiasi efficacia militare.<sup>(33)</sup> Nella raffigurazione, in parte assonometrica, qualcosa si legge ancora dell'organizzazione architettonica del complesso – anche ormai in assenza di una guarnigione di presidio, come informa ancora il Morello – ma verso l'esterno l'idea dell'abbandono sembra trasparire. Il castello di Chenal peraltro non viene neanche più menzionato.<sup>(34)</sup>

8.2

Tuttavia, mentre si consolida un'immagine romantica delle rovine di Montjovet, con decine di incisioni diffuse in tutta Europa, tra cui primeggia la notissima veduta di Brockedon,<sup>(35)</sup> ripresa e resa sempre più aspra, la "riscoperta" del complesso sistema dei castelli di Montjovet passa attraverso una serie di minuziose indagini, condotte dalle grandi figure del restauro dell'Ottocento, dove certo il baluardo frontale ha la sua parte, ma schizzi e note in quantità, di mano di d'Andrade, sono riservati proprio alle rovine di Chenal. Il senso del sistema non sfuggiva in alcun modo agli eruditi del tardo XIX secolo, pronti a tentarne una accorata difesa.

8.3



## 2. “Quella imponente rovina, una delle più grandiosamente pittoresche della Valle d’Aosta”

Spetta ad Alfredo d’Andrade, prima Regio Delegato ministeriale e poi Direttore Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte (comprendente anche la Valle d’Aosta) e della Liguria<sup>(36)</sup> il merito di avere segnalato l’importanza e al tempo stesso il degrado nel quale stava incorrendo il castello. In un interessante carteggio, conservato nel suo fondo personale presso l’Archivio di Stato di Torino,<sup>(37)</sup> nel settembre del 1891 il “Regio Delegato” scrive:

Mi viene comunicato che i soliti demolitori hanno preso di mira il Castello di Montjovet e che ivi vanno a fare provvista di pietre quadrate per riparare qualche umile casuccia, così contribuendo a fare sparire quella imponente rovina, una delle più grandiosamente pittoresche della Valle d’Aosta. Credo di raccomandare a codesto Ministero che voglia fare le pratiche necessarie perché il Sindaco locale faccia cessare questo deplorabile fatto [...].<sup>(38)</sup>

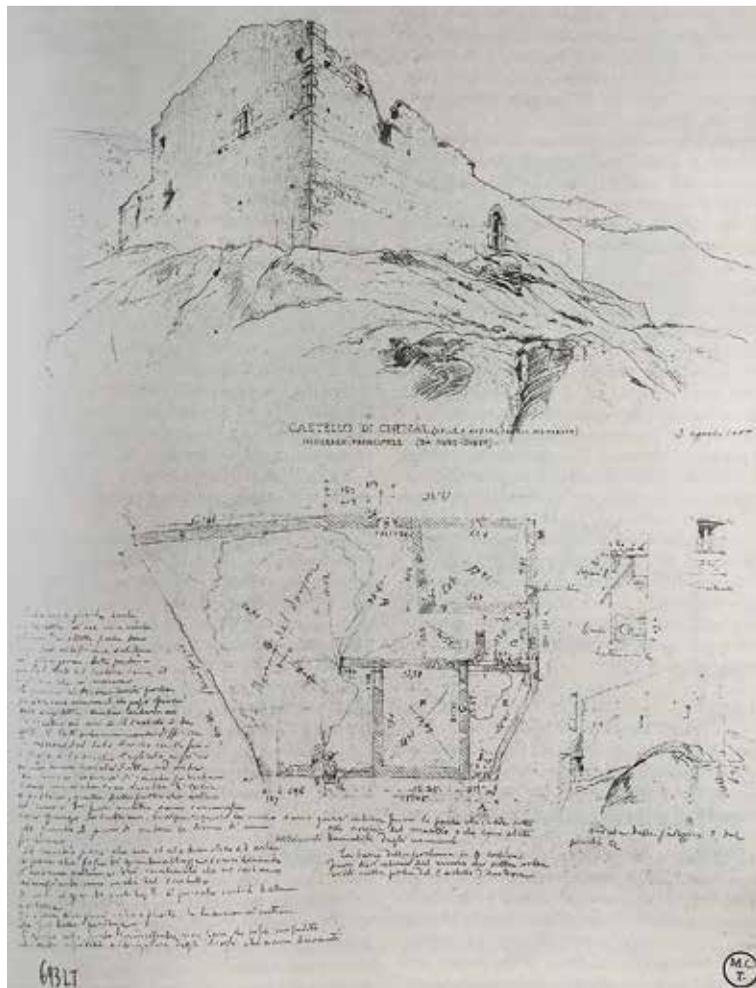
Non si trattava peraltro di un caso isolato nel contesto delle vestigia valdostane, visto che una sorte analoga pareva toccare in quegli anni alla “torre di Vert nel comune di Premonton, presso Pont-Saint-Martin” e al castello di Susey ancora nel medesimo circondario, al confine con il territorio di Perloz, sempre secondo la segnalazione di d’Andrade. La risposta da parte

8.3

William Brockedon, disegnatore, Henry Wallis, incisore, *Chateau of St Germain. From the defile of Mont Jovet in Illustration of the Passes of the Alps, by which Italy communicates with France, Switzerland and Germany* (London, Rodwell, 1828)

<sup>(37)</sup> Si tratta del Fondo *Archivi Privati, d’Andrade* dell’Archivio di Stato di Torino; vi sono conservati documenti e lettere personali di d’Andrade, talvolta le ‘minute’ o copie della corrispondenza in capo alla Delegazione per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria, la cui pratica ufficiale è a sua volta depositata presso l’Archivio dell’attuale Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino. Per una disamina sulla logica che presiede a questo fondo: Chiara Devoti, Monica Naretto, “Da De Dartein a d’Andrade. Scoperta, conoscenza e tutela dell’architettura ‘lombarda’ in area piemontese: ‘intorno’ a Santa Fede a Cavagnolo Po”, in *Romanico Piemontese, Europa Romanica. Architetture, circolazione di uomini e idee, paesaggi*, a cura di Saverio Lomartire (Livorno, Debate, 2016), 171-179, 174.

<sup>(38)</sup> ASTo, Corte, *Archivio d’Andrade, Carteggio dell’Ufficio, Corrispondenza e Minute per località di intervento (1885-1898)*, busta 70, fascicolo 8, *Montjovet (Castello)*, lettera del 3 settembre 1891 indirizzata Al Ministero dell’Istruzione, Divisione Arte Antica, in Roma.



del Sottoprefetto aostano, Chiara, “seriamente impressionato e [nel timore] che si trattasse di qualcosa di assai grave e assai minaccioso”, recatosi a ispezionare, su indicazione del Ministero, le condizioni della “pittoresca rovina”, appare estremamente emblematica: non il baluardo di Montjoivet è oggetto di vandalismi, secondo la sua opinione, quanto ben altri “importanti castelli di cui la Valle d’Aosta è ricca” (tra cui quello di Nus, ormai ridotto “a catapecchia”, e perfino quelli di Verrès e Fénis, la cui cappella è impiegata come fienile e le sale interne come stalle e porcili a causa della “ristrettezza finanziaria dei proprietari e all’ignoranza degli affittuari”).<sup>(39)</sup> Se – dice il funzionario – oltretutto il castello di Montjoivet non è neppure il più pregevole in termini artistici, è anche tale che:

<sup>(39)</sup> *Ibidem*, lettera del 30 settembre 1891 firmata dal Sottoprefetto di Aosta e indirizzata al Prefetto di Torino.



non presenta più alcuna traccia del castello antico, di cui non è dato rilevare ora né la pianta né la configurazione: non vi sono che poche mura isolate e un avanzo di torre, e pel resto un mucchio di pietre, anzi di macerie, sparse tutto all'intorno dei ruderi rimasti in piedi. Ma sono pietre senza alcun pregio e che non francano neppure la spesa e la fatica di arrampicarsi là in cima per asportarle, tanto più avuto riguardo alla ricchezza di materiale che tutte le rocce sottostanti e circostanti offrono.

Le segnalazioni su Verrès e su Fénis non potranno che indurre il Ministro a chiedere supplementi d'indagine per questi due castelli,<sup>(40)</sup> ma non distoglieranno affatto d'Andrade dall'attenzione per il "pittoresco" Montjovet, certo non solo un "mucchio di pietre" dalla scarsa leggibilità, ma un complesso fortificato tra i più estesi e strutturati. Il suo interessamento era pregresso al ruolo ufficiale assunto: ne fanno fede due schizzi, che investono sia l'impropriamente detto castello di Saint-Germain (ossia Montjovet), sia quello di Chenal, conservati presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino nel fondo dedicato al grande restauratore e ai suoi collaboratori.<sup>(41)</sup> Già nel 1885, quindi poco più di cinque anni prima di lanciare l'allarme per il baluardo principale, e un anno prima di assumere il ruolo di Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti,<sup>(42)</sup> infatti, aveva visitato, rilevato e studiato il castello di Chenal: nello schizzo datato 3 agosto, secondo una ben precisa

<sup>(40)</sup> *Ibidem*, lettera del 17 ottobre 1891 firmata per il Ministro.

<sup>(41)</sup> Presso Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (GAM), Gabinetto Disegni e Stampe.

<sup>(42)</sup> Per i legami tra d'Andrade e la valle, si vedano anche Alfredo d'Andrade. *L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e il XX*, catalogo della mostra (Quart, Musumeci, 1999) e Carolina Filippini, *Alfredo d'Andrade. Precursore e mentore nel recupero e valorizzazione delle Antichità in Valle d'Aosta* (Aosta, Le Château, 2007).

8.6

Carlo Chessa, *Castello di Montjovet*, in Giuseppe Giacosa, *Castelli valdostani e canavesani* (Torino, Roux e Frassati, 1897), tavola fuori numerazione



modalità di approccio, compaiono una veduta assonometrica da nord-ovest, la pianta densamente quotata, anche con ipotesi di integrazione per la cinta in parte ormai perduta e una ricca serie di annotazioni, tra cui dettagli sulla natura delle malte e sulla qualità del pietrame impiegato, accompagnate da schizzi minori. Egli rileva anche la demolizione volontaria di parte della struttura (“parti altrimenti demolite dagli uomini” e altresì “pare che il mastio sia stato demolito ad arte e che fosse di grande altezza visto il volume dei materiali che ne restano, riempiendo una metà del castello”), di cui si è già detto, dimostrando una perfetta cognizione delle sorti occorse alla fabbrica.<sup>(43)</sup> Nella stessa giornata d’Andrade schizzava anche il castello di Montjovet, molto correttamente indicato come tale, con una veduta prevalentemente paesaggistica, secondo un’altra declinazione del suo sguardo, quella legata al contesto e alla percezione delle relazioni visive. La possente cinta, tratto distintivo, e la snella torre squadrata sveltano in cima allo sperone roccioso dominando il passaggio lungo la strettissima forra del torrente e vigilando sulla strada di mezza costa come sul si-

<sup>(43)</sup> GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, *Fondo d’Andrade*, 963LT.

stema dei rapporti intervallivi. Lo schizzo è preso da una posizione ancora più preminente, probabilmente da Ciséran, secondo uno scorcio prospettico che ricompare in alcune incisioni, anche molto diffuse, di fine secolo.<sup>(44)</sup>

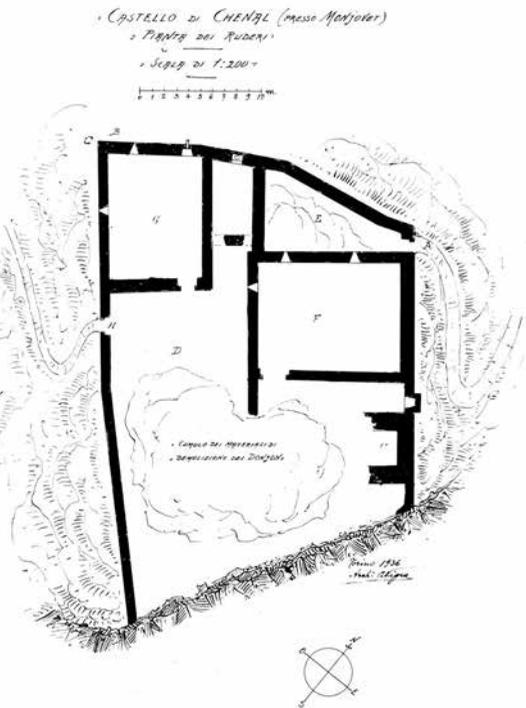
I due gradi diversi di dettaglio tra la lettera 'ispettiva' e i disegni interpretativi corrispondono a un momento preciso della ricerca di d'Andrade: al 1891 è il funzionario regio che parla, mentre gli schizzi si riferiscono a una fase pregressa, del d'Andrade scopritore e studioso, allorché il castello di Chenal era al centro della sua attenzione per le evidenti connessioni con il già richiamato castello di Villa a Challant-Saint-Victor, cui sono dedicati analoghi disegni, centro comitale della potente famiglia, ampliato da Ebaldo Magno, e dotato di una possente cinta, oltre che di affreschi ancora leggibili all'epoca della ricognizione, per essere poi trascurato, a partire dal 1295, dopo l'acquisto del più emblematico baluardo di Montjovet, eletto a nuova residenza principale. Elemento comune – segnalato dallo stesso d'Andrade – la cinta che avvolge come una camicia il donjon, quasi un'evidenza della committenza di Ebaldo di Challant, ultimo visconte di Aosta. Se i possedimenti del più potente signore locale dell'epoca (Fénis, Chenal, Villa, Graines, la torre di Bramafam e poi, lasciato il ruolo sulla città nella mani dei Savoia, anche Montjovet) erano certamente noti a d'Andrade attraverso il *Nobiliaire* di de Tillier,<sup>(45)</sup> il riconoscimento dei caratteri architettonici distintivi – e in generale poco rilevati – attraverso misure e annotazioni, secondo un metodo dal lui stesso definito "archeologico",<sup>(46)</sup> gli va ascritto come interesse acuto e precoce, che si estende senza discriminazioni ai "ruderi" e agli "ammassi di macerie" per la loro complessità di tracce e testimonianze materiali, tentando di salvarli da spogli e impieghi impropri, prima con lo studio e poi con la tutela. L'assenza di ulteriori scambi di lettere riguardo al grandioso complesso di Montjovet lascia intendere che altri, più pressanti, intendimenti abbiano preso il sopravvento, certamente Fénis, che sappiamo restaurato da d'Andrade a partire dal 1897 dopo averne operato l'acquisto due anni prima per conto dello Stato, ma anche Verrès, come collaboratore agli interventi sin dal 1888 e, ovviamente, i diversi monumenti aostani, affrontati secondo un approccio all'integrità che contempla talvolta il ripristino delle forme "originarie" anche attraverso riletture e interpretazioni filologiche. Un tipo di intervento che né Chenal né Montjovet avranno modo di conoscere, consolidati definitivamente nella loro condizione di "pittoresca rovina".

E purtuttavia, lo studio di d'Andrade lascia i suoi segni: di Villa e di Chenal, con i relativi richiami, rendono testimonianza le piante di Carlo Nigra nella sua notissima opera dedicata a torri, castelli e caseforti del Piemonte (comprendente ancora una volta la Valle d'Aosta) del 1937, tra l'altro forse l'unica pianta

<sup>(44)</sup> L'incisione di Carlo Chessa, inserita nel volume di Giuseppe Giacosa, *Castelli valdostani e canavesani* (Torino, Roux e Frassati, 1897) appare leggermente più ravvicinata e scorciosa a mostrare il superamento della stretta dal lato della Dora Baltea, ma non dissimile concettualmente.

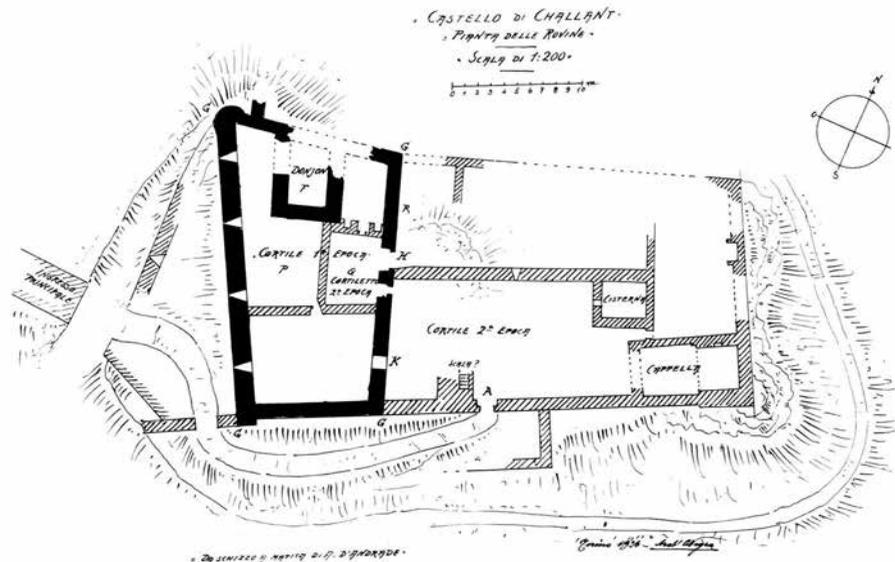
<sup>(45)</sup> Jean-Baptiste de Tillier, *Chronologie des familles nobles ou Nobiliaire du Duché d'Aoste* (manoscritto, Aosta 1726-33), edizione critica a cura di André Zanotto (Aosta, Éditions de la Tourneuve, 1970).

<sup>(46)</sup> "[...] de Andrade aveva iniziato a compilare quelle che lui stesso chiama 'memorie archeologiche' e che suo figlio avrebbe definito come una 'sorta di dizionario o enciclopedia archeologica', nel quale 'raccolse un vasto numero di notizie storiche e archeologiche e di particolari costruttivi'. Teresa Cunha Ferreira, *Il Portogallo di Alfredo de Andrade. Città, architettura, patrimonio* (Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2014), 231; si veda qui più diffusamente l'intero paragrafo "Memorie archeologiche di Alfredo de Andrade", 231-244.



8.7  
Carlo Nigra, *Castello di Chenal (presso Montjovet)*, in *Torri, castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al secolo XVI* (Novara, Il Novarese, 1937), ill. 19

8.8  
Carlo Nigra, Castello di Villa, indicato come Castello di Challant in *Torri, castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al secolo XVI* (Novara, Il Novarese, 1937), ill. 29



disponibile per il castello di Villa fino a tempi recentissimi, mentre Montjovet ha anche un ricco corredo fotografico.<sup>(47)</sup> 8.7, 8

Quest'ultimo trova un esteso corrispettivo nuovamente nella raccolta di positivi presso la GAM: nove stampe fotografiche di dimensioni leggermente variabili documentano sia l'organizzazione generale delle rovine, sia la torre, sia ancora parti – con gradi mutevoli di dettaglio – dell'imponente cinta e della porzione residenziale legata alla committenza di Ebaldo. Montate su cartoncini e dotate di didascalia,<sup>(48)</sup> se non corrispondono esattamente con quanto pubblicato da Nigra, anche perché leggermente precedenti come scatti, appaiono sostanzialmente analoghe come scelta delle vedute e dei particolari (solo la pubblicazione aggiunge una veduta dalla chiesa di Saint-Germain, nel rapporto tra campanile e torre, che diverrà a sua volta raffigurazione consolidata del complesso). Completano la raccolta anche due positivi di documenti, relativi alla ricognizione dell'"Auditor Gabuto", con pianta e elevato pseudoassonometrico del castello, estratti dalle raccolte dell'Archivio di Stato di Torino,<sup>(49)</sup> sempre montate su cartoncino e schedate, a riprova di un approccio colto, seppur non ancora nelle condizioni di procedere con quegli interventi diretti di restauro che caratterizzano la "scuola torinese" coagulatasi in quegli anni attorno e come prosiegua alla eccezionale figura di Alfredo d'Andrade.

8.9, 10

<sup>(47)</sup> Carlo Nigra, *Torri, castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al secolo XVI* (Novara, Il Novarese, 1937). A Chenal sono dedicate le ill. 19 e 20, questa seconda dichiaratamente lo schizzo di d'Andrade, a Villa le ill. 29 e 29 bis e a Montjovet 14-18. Per l'attività di Nigra come studioso e per i legami con d'Andrade: Paolo Volorio, "L'attività di Carlo Nigra a Torino e nell'ambiente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1996, 247-260 e Paolo Volorio, "Carlo Nigra restauratore: sulle orme di Alfredo d'Andrade", in *Ananke*, n. 17-18 (1997), 130-140.

<sup>(48)</sup> GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, *Fondo d'Andrade*, fot.154-162.

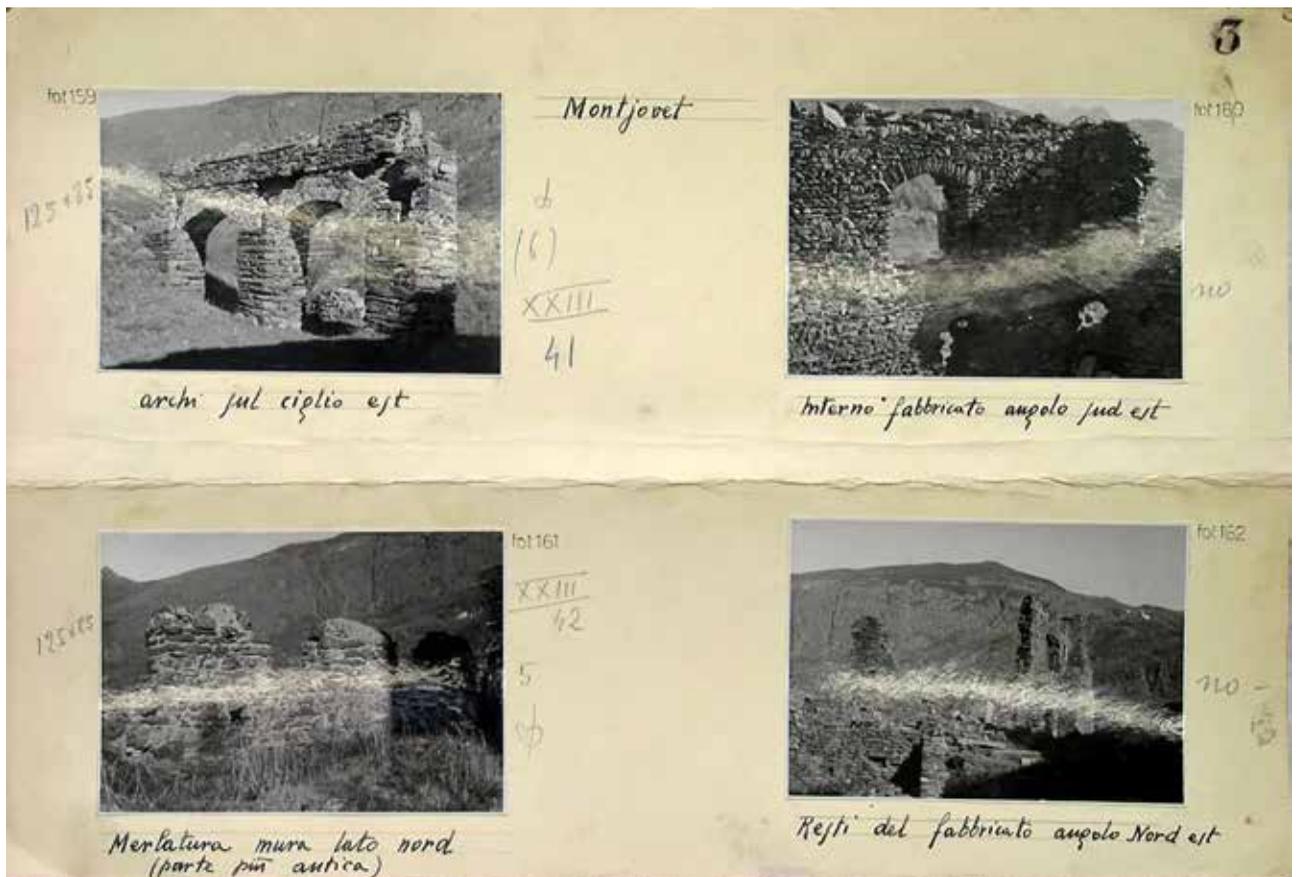


8.9

Anonimo, Castello di Montjovet, *mura e torre da sud e mura del cortile* (sec. XVI). GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo d'Andrade, fot. 156-157

8.10

Anonimo, Castello di Montjovet, quattro fotografie di dettagli. GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo d'Andrade, fot. 159-162



# Cappelle di palazzo nella Sicilia del Trecento

EMANUELA GAROFALO

*Università degli Studi di Palermo*

## Introduzione

L'ineguagliato fasto della cappella palatina nella reggia normanna di Palermo, così come le multiformi declinazioni del tema offerte dalle cappelle a servizio dei regali "solacia" della Zisa<sup>(1)</sup> e di Maredolce o del complesso fortificato del Castellaccio presso Monreale, testimoniano dell'attenzione riservata all'inclusione di un luogo di culto nei complessi residenziali della monarchia normanna in Sicilia. Il ruolo di restauratori della cristianità in una terra sottoposta a una lunga dominazione islamica assunto dai conquistatori normanni, del resto, rende del tutto logica tale ostentata presenza. Le cappelle palatine combinano cioè esigenze di una devozione privata e metafora politica.

Una conferma indiretta di tale ambivalenza, del messaggio politico affidato all'architettura delle cappelle normanne, proviene dalla apparente assenza di spazi per il culto nei cosiddetti castelli federiciani, strategicamente distribuiti nell'isola secondo il disegno difensivo concepito dallo stesso sovrano Federico II di Svevia. Se una totale assenza sembra in realtà inverosimile, dovuta probabilmente a un inquadramento ancora molto incerto della destinazione d'uso delle architetture federiciane,<sup>(2)</sup> lo scarto nei confronti degli esempi normanni è comunque evidente.

Ciò premesso, una nuova centralità del tema si riscontra nell'architettura trecentesca. Nei palazzi e nei castelli dell'aristocrazia siciliana, realizzati ex-novo o rinnovati nel corso del XIV secolo, così come nelle sedi predilette dalla corte itinerante del re Federico III d'Aragona, la presenza di cappelle palatine appare una costante. Inserite tra gli ambienti della stessa residenza o costruite in volumi autonomi ma adiacenti alla prima, esse contribuiscono a definire il rango, in un ambiguo equilibrio tra sfera pubblica e privata. Sebbene destinate essenzialmente a una fruizione privata – della quale tuttavia non si conoscono con precisione modalità e frequenza – si tratta al contempo di ambienti definiti con cura e scelte formali che appaiono mirate a perseguire precise strategie

<sup>(1)</sup> La cappella palatina della Zisa – oggi parte della chiesa della SS. Trinità, costruita in aderenza alla prima nella seconda metà del XVIII secolo – nel 1399 fu intitolata da Giovanni Ventimiglia a Sant'Anna, protettrice di questa importante famiglia aristocratica, come si preciserà più avanti. Cfr. Giuseppe Caronia, *La Zisa di Palermo: storia e restauro* (Roma-Bari, Laterza, 1987), 102.

<sup>(2)</sup> Per una interessante rilettura delle architetture federiciane incentrata sulle tecniche costruttive e sull'eccezionale fabbrica di Castello Maniace si veda Maria Mercedes Bares, *Il castello Maniace di Siracusa. Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo* (Siracusa, Emanuele Romeo, 2011). È possibile che non esistesse nelle fortezze di Federico II uno spazio specializzato, ma che per soddisfare le esigenze di una devozione privata si utilizzassero altari portatili, allestendo all'occorrenza spazi non precipuamente caratterizzati. L'unico caso in cui è chiaramente identificabile una vera e propria cappella è quello del castello di Lagopesole, tuttavia di dubbia datazione (ringrazio Mercedes Bares per la segnalazione).

In palaces and castles of Sicilian aristocracy, newly built or renewed during the 14th century, the presence of palatine chapels is a constant. Included among the spaces of the main building itself, or built in autonomous volumes but adjacent to the first, they contribute to define its rank, in an ambiguous balance between public and private sphere. In fact, although intended primarily for private use – of which, however, mode and frequency aren't still precisely known – at the same time they are spaces defined with greater care and with formal choices that seem to pursue specific self-representation strategies, moving between exogenous models and local traditions. This contribution aims to analyze a selected series of examples, which includes among others the chapels of the two Chiaromonte palaces in Palermo and Favara, with a focus on formal and language solutions as well as on technical and constructive aspects. Finally, the typological theme can offer the basis of a broader reasoning, which can contribute to a new critical reflection on a season of Sicilian architecture weighed down for a long time by the historiographical prejudice, triggered after the splendors of the Norman-Swabian age.

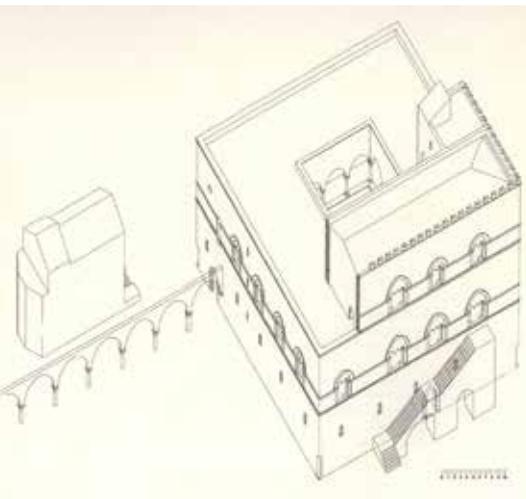
di autorappresentazione, che oscillano tra modelli esogeni e tradizioni locali. La ridotta consistenza del patrimonio architettonico riconducibile con certezza al XIV secolo ancora esistente, concentrato per lo più nella Sicilia occidentale, e il pregiudizio di uno scadimento tecnico e formale e di una sostanziale involuzione della cultura architettonica, come riflessi della caotica e instabile condizione politica, giustificano la scarsa attenzione riservata dalla storiografia all'architettura trecentesca dell'isola.<sup>(3)</sup> In questo scarno panorama di studi, in un saggio del 1997 Maria Giuffrè individuava già nelle «cappelle di castello o di palazzo» una delle «tre diverse categorie di opere» attraverso le quali tratteggiare un inquadramento complessivo dell'architettura religiosa in Sicilia al tempo di Federico III (1296-1337),<sup>(4)</sup> accennando ad alcuni dei casi più significativi e auspicandone un approfondimento. Una casistica più ampia è stata segnalata da chi scrive in una prima ricognizione sul tema, dedicata a questioni costruttive e in particolare agli aspetti relativi ai sistemi di copertura a volta adottati negli esempi presi in esame.<sup>(5)</sup> Questo contributo si propone di tornare su tale casistica inquadrandone scelte compositive, formali e di linguaggio, oltre a quelle tecniche e materiche, lette anche in relazione al rapporto tra la cappella e il complesso architettonico di pertinenza, rivelatrici degli orizzonti di riferimento di una classe committente mossa da impellenti necessità di legittimazione.

Le principali imprese architettoniche portate a compimento nell'isola nel corso del XIV secolo sono infatti promosse da esponenti di famiglie signorili in rapida ascesa, che puntano a consolidare il proprio status anche per tale via. Ventimiglia, Calvello, Branciforte, Moncada, Sclafani e soprattutto i Chiaromonte, soltanto per citare i principali, sono i committenti di ampliamenti e ristrutturazioni di castelli e residenze fortificate nei propri feudi, ma anche di nuove e magniloquenti dimore urbane e di interventi di varia entità e natura nell'ambito dell'architettura religiosa, ulteriore occasione di sfoggio della propria munificenza sulla scena urbana. I palazzi Chiaromonte e Sclafani a Palermo, con

<sup>(3)</sup> L'unico studio che tenta di tracciare un bilancio complessivo rimane ancora la pionieristica e datata monografia: Giuseppe Spataro, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento* (Palermo, Flaccovio, 1972).

<sup>(4)</sup> Maria Giuffrè, "L'architettura religiosa", in *Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1332)*, *Archivio Storico Siciliano*, Serie IV, XXIII (1997), 215-234: 221.

<sup>(5)</sup> Emanuela Garofalo, "La construcción de bóvedas en la Sicilia del siglo XIV: las capillas palatinas", in Santiago Huerta, Fabián López Ulloa (a cura di), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la construcción*, (Madrid 9-12 ottobre 2013), voll. 2 (Madrid, Instituto Juan de Herrera-ETSAM, 2013), I, 385-394.



9.1

Raffigurazione assonometrica di palazzo Chiaromonte a Palermo, nella configurazione di fine Trecento.

Da: Camillo Filangeri, *Steri e metafora. I palazzi chiaromontani di Palermo e di Favara, S. Agata di Militello -Me-, Zuccarello, 2000, 32*



9.2

Palazzo Sclafani a Palermo, particolare del prospetto principale. (foto dell'autrice)

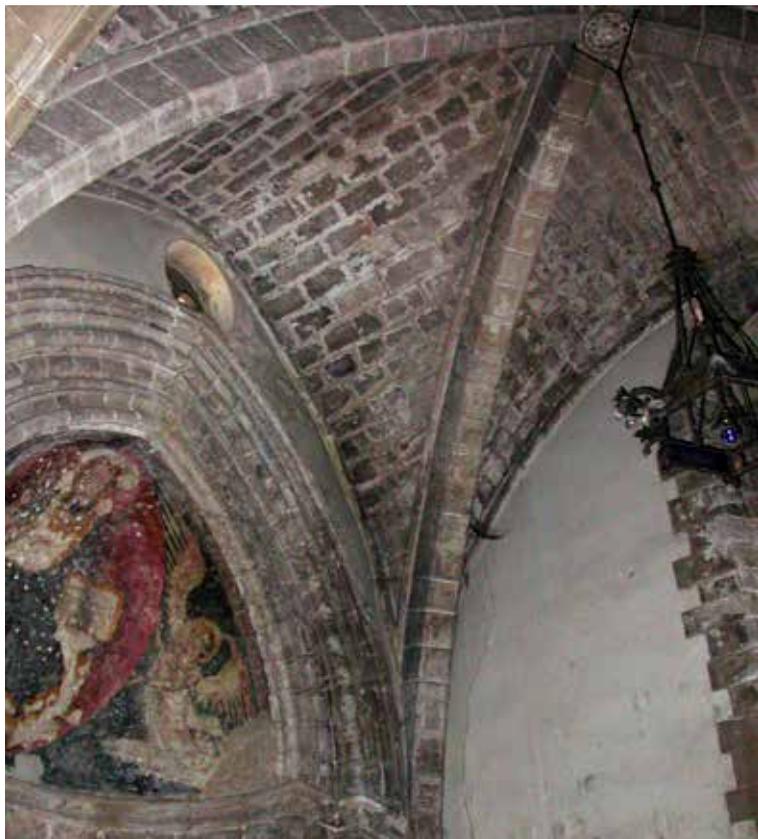
<sup>(6)</sup> Sui palazzi Chiaromonte e Sclafani a Palermo si veda in particolare: Spatrisano, *Lo Steri*, 39-87 e 88-93; Camillo Filangeri, *Steri e metafora. I palazzi chiaromontani di Palermo e di Favara* (S. Agata di Militello -ME-, Zuccarello, 2000), 31-97; Marco Rosario Nobile, Laura Sciascia, *Lo Steri di Palermo tra XIV e XVI secolo* (Palermo, Caracol, 2015); Antonietta Iolanda Lima (a cura di), *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo*, voll. 2 (Palermo, Plumelia, 2015); Sara Isgrò, "L'Hosterium Magnum di Matteo Sclafani in Palermo. Architettura e Restauri", *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 25 (2017), 51-68.6.

<sup>(7)</sup> Sulla storia della basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo e per gli interventi trecenteschi si veda: Filippo Rotolo, *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle. Un monumento unico della Palermo medievale* (Palermo, Provincia di Sicilia dei Frati Minori Conventuali Ss. Agata e Lucia, 2010).

la chiara geometria dei loro impianti – blocchi isolati a pianta quadrata con corte centrale – e l'accurata definizione dei prospetti principali, ne sono l'esempio più evidente e noto.<sup>(6)</sup> Analogamente e ancora a Palermo, in ambito religioso, possiamo citare, in particolare, il contributo al completamento della grande basilica di San Francesco d'Assisi, testimoniato dall'inserimento nella facciata degli stemmi delle famiglie Chiaromonte, Ventimiglia e Abatellis, e dalla sequenza di cappelle trecentesche che si aprono sul fianco destro della chiesa.<sup>(7)</sup> Lo studio di tale patrimonio architettonico è reso difficoltoso dalla carenza, se non totale assenza, di fonti dirette che consentano un circostanziato inquadramento della genesi, della costruzione e dell'evoluzione delle opere. In mancanza di precisi riferimenti o di indicazioni chiaramente intelleggibili provenienti dalle stesse fabbriche, risulta problematica in particolare una datazione certa delle opere e, di conseguenza, la ricostruzione di sequenze e genealogie attendibili. Ciononostante, un'analisi mirata e il confronto tra casi comparabili possono aprire la strada a nuove letture critiche e alla formulazione di ipotesi fondate.

9.1, 2

9.3



9.3

Cappella Federici (1386 ca.) nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Palermo.

(foto dell'autrice)

### Complessità della casistica del tipo<sup>(8)</sup>

Da una ricognizione sugli edifici a carattere residenziale databili entro il XIV secolo, il numero delle cappelle palatine trecentesche individuate con certezza comprende nove casi. Si tratta di due cappelle regie nelle residenze estive predilette dalla corte itinerante di Federico III, nel complesso fortificato denominato castello di Lombardia a Enna e in quello di Montalbano Elicona,<sup>(9)</sup> e di altre sette pertinenti a dimore di famiglie aristocratiche distribuite in diversi centri dell'isola. Queste ultime annoverano: una cappella dedicata a Sant'Anna nel castello di Geraci, residenza prediletta di Francesco I Ventimiglia (?-1338);<sup>(10)</sup> la cappella presente nel *donjon* di Adrano, forse riferibile al possesso della residenza-torre da parte di Matteo Scafani, tra 1338 e 1354, o all'avvento dei Moncada che, dopo lunga contesa tra i successori del primo, ottennero il feudo nel 1371;<sup>(11)</sup> quattro cappelle nelle residenze dei Chiaromonte, tra Palermo, Favara e Musomeli, con datazioni comprese tra anni trenta e anni settanta del Trecento; nonché la piccola chiesa, attualmente dedicata a San Francesco di Paola, che sorge ai piedi del castello di Mazzarino, riconducibile alla committenza dei Branciforte, signori del relativo feudo dai primi decenni del XIV secolo.<sup>(12)</sup>

Nel complesso, fin da un primo esame della casistica enunciata, risalta l'assenza di un modello dominante. Sebbene lo schema a due campate coperte a volta e terminazione absidata sia il più frequente, non si tratta infatti dell'unica soluzione adottata e lo stesso è inoltre declinato con significative varianti. In definitiva, se la precipua caratteristica di una creazione subordinata al tema

<sup>(8)</sup> Il titolo del paragrafo prende a prestito un passaggio della premessa del volume: Luciano Patetta, *Storia e tipologia* (Milano, Città Studi, 1989), 8.

<sup>(9)</sup> Si tratta di un borgo dell'entroterra messinese, ricadente nel comprensorio dei monti Nebrodi.

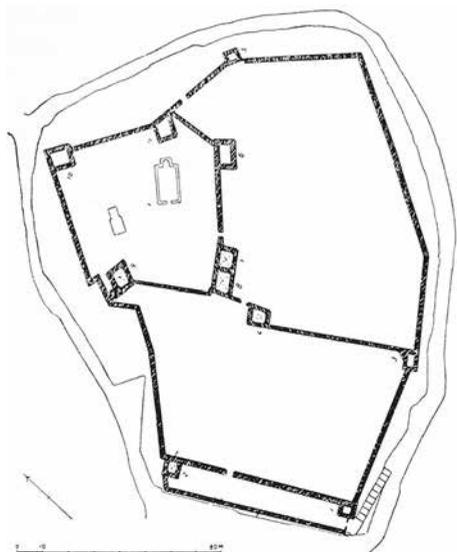
<sup>(10)</sup> Giuseppe Antista, "Le cappelle dei Ventimiglia in epoca medievale: Cefalù e Geraci", in Giuseppe Antista (a cura di) *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica, atti del convegno* (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), (Geraci Siculo, Arianna, 2009), 51-63.

<sup>(11)</sup> Gaetano Savasta, *Memorie Storiche di Paternò* (Catania, Tip. Francesco Galati, 1905), 34. Per una complessiva analisi della torre di Adrano si veda: Giuseppe Agnello, "Il castello di Adrano", *Castellum*, 2 (1965), 5-22.

<sup>(12)</sup> Francesco Maria Emanuele e Gaetani Marchese di Villabianca, *Della Sicilia Nobile*, Parte seconda, Tomo III (Palermo, Stamperia de' Santi Appostoli, 1719), 139-140. Il passaggio dalla famiglia Villanova ai Branciforte e l'investitura di Stefano Branciforte sarebbero avvenuti, per privilegio emanato dal re Federico III, nel 1325.

Ricostruzione della configurazione planimetrica del castello di Lombardia a Enna.

Da: Carmelo Severino, *Enna. La città al centro*, Roma, Gangemi, 1996, 36



<sup>(13)</sup> Un'inedita descrizione del castello di Lombardia si trova in un manoscritto custodito presso la Biblioteca Comunale di Palermo, che ne ricopia uno più antico, probabilmente risalente al XVII secolo, trascritto in coda a una copia della *laudatio* tardo-cinquecentesca della città di Enna di Vincenzo Littara. Vincenzo Littara, *Aennensis Hystoriae...*, (ms del 1588 in una copia del XVIII secolo: Palermo, Biblioteca Comunale, ms. Qq D 66b). Sul castello di Lombardia nel contesto delle vicende storiche di Enna si veda in particolare Carmelo Severino, *Enna. La città al centro* (Roma, Gangemi, 1996), 36-40.

<sup>(14)</sup> Tommaso Fazello, *De Rebus Siculis decadæ duæ* (Palermo, apud Ioannem Matthaëum Maidam et Franciscum Carraram, 1558) I, 564.

<sup>(15)</sup> Per un sintetico inquadramento biografico di Arnaldo da Villanova e la sua presenza e possibile influenza nel contesto di Montalbano Elicona si veda Nicola Terranova, "Chi era Arnaldo da Villanova?", in *Studi Montalbanesi. Collana di ricerche storiche*, 1 (Roma, Editer, 1983), 3-36.

<sup>(16)</sup> Ivi, 30.

<sup>(17)</sup> Ivi, 16-17; il testo è noto attraverso una trascrizione contenuta in un documento rintracciato presso l'Archivio della Corona di Aragona.

<sup>(18)</sup> Cono Terranova, "Il castello di Montalbano Elicona nell'età di Federico II d'Aragona", in *Studi Montalbanesi. Collana di ricerche storiche*, 1 (Roma, Editer, 1983), 37-61: 61.

architettonico principale della residenza – sia per le cappelle ricavate nell'articolazione degli spazi interni a queste ultime, sia per quelle realizzate in corpi di fabbrica autonomi – sembrerebbe individuare una tipologia, questa appare multiforme, indicando un orizzonte di riferimento ampio e un atteggiamento "onnivoro" nei confronti delle molteplici suggestioni provenienti tanto dal contesto regionale, quanto da sollecitazioni esterne.

Già nel caso delle due cappelle regie, le più antiche tra quelle in esame, riconducibili al regno di Federico III (1296-1337) e quindi probabilmente alla medesima committenza, le differenze superano nettamente i caratteri comuni. Una fabbrica isolata a pianta rettangolare con abside semicircolare, di cui sopravvive soltanto il tracciato delle mura perimetrali, nel castello di Lombardia a Enna,<sup>(13)</sup> e un vano quadrato coperto da una volta piramidale, realizzato in adiacenza all'ala principale del castello a Montalbano Elicona. Relativamente a quest'ultima, l'assegnazione della cappella alle campagne di lavori di riconfigurazione del castello promossi da Federico III è attendibilmente sostenuta da Tommaso Fazello (1558),<sup>(14)</sup> che riferisce inoltre della presenza nella stessa della sepoltura di Arnaldo da Villanova, consigliere e figura di spicco nella corte del sovrano, deceduto nel 1311 durante il viaggio intrapreso per conto dello stesso alla volta della corte papale ad Avignone.<sup>(15)</sup> Sebbene di quest'ultima notizia non sia stato a oggi trovato alcun riscontro e appaia improbabile una traslazione delle spoglie di Arnaldo da Genova – dove sembra fossero approdate – è comunque plausibile che questi abbia avuto un ruolo nelle scelte progettuali per il complesso di Montalbano, nel quale sicuramente risiedette al seguito del re. L'intensa biografia di questa poliedrica figura, medico e filosofo – autore di trattati di medicina, di alchimia e di opuscoli teologici – abile diplomatico, e i suoi numerosi viaggi tra Spagna, Francia e Italia, ma anche in Grecia e nord Africa, ne fanno un possibile tramite per l'introduzione di modelli di provenienza extra-isolana. Relativamente all'ipotizzato interessamento al progetto per la cappella di Montalbano, è noto il suo ruolo di ispiratore nel programma di rinnovamento religioso attuato da Federico III, comprensivo anche di una sorta di ostentazione della propria privata devozione. Proprio a Montalbano il re, in particolare, avrebbe fatto «celebrare messe in suffragio della defunta madre sua che gli appariva in sogno»,<sup>(16)</sup> secondo quanto riportato nel testo esposto da Arnaldo in udienza al cospetto del Papa ad Avignone nel 1309.<sup>(17)</sup>

Il volume della cappella, concluso da un'abside curvilinea estradossata e canonicamente orientata a est, irrompe nello spazio racchiuso tra le ali ortogonali del castello e la rocca retrostante, imponendosi «come baricentro delle masse edificate».<sup>(18)</sup> L'ubicazione della cappella nell'ambito del complesso



residenziale appare cioè il nodo centrale del progetto, che dà un forte risalto a tale ambiente, in collegamento diretto con la sala principale del castello – alla quale è addossato – e con altri due accessi dalla corte interna, dominata dal suo volume. Relativamente a questi ultimi, non appare compatibile con la struttura originaria il grande arco oggi aperto sul fronte occidentale, che ha sicuramente rimpiazzato un portale, forse analogo a quello presente sul lato nord. I tre ingressi sono forse legati a un preciso cerimoniale nello svolgimento delle celebrazioni liturgiche. Alle modalità di attuazione di queste ultime vanno ricondotte le due nicchie che affiancano l'abside, unico tratto comune alle altre cappelle trecentesche della casistica in esame, sebbene qui ben più sviluppate che negli altri esempi. Sicuramente destinate a una specifica funzione e non semplice attributo esornativo, è possibile che si tratti di una contrazione di *prothesis* e *diaconicon*, propri della tradizione bizantina. Quest'ultima e in particolare la tipologia delle «cellae trichorae» sono state proposte come possibile modello di riferimento per la cappella di Montalbano.<sup>(19)</sup> La copertura della cappella, una piramide a base ottagonale, e i raccordi con trombe angolari all'imposta di quest'ultima, in realtà, trovano solo una parziale corrispondenza negli esempi di origine bizantina segnalati ("tricolore" di Malvagna e di Castiglione nella valle dell'Alcantara), mentre poco convincente risulta l'accostamento formale alle campate coperte con cupole su nicchie angolari delle architetture di età normanna, indicate come altra possibile suggestione. Il legame con una concezione spaziale di matrice bizantina, forse anche non limitata alla sola

9.6

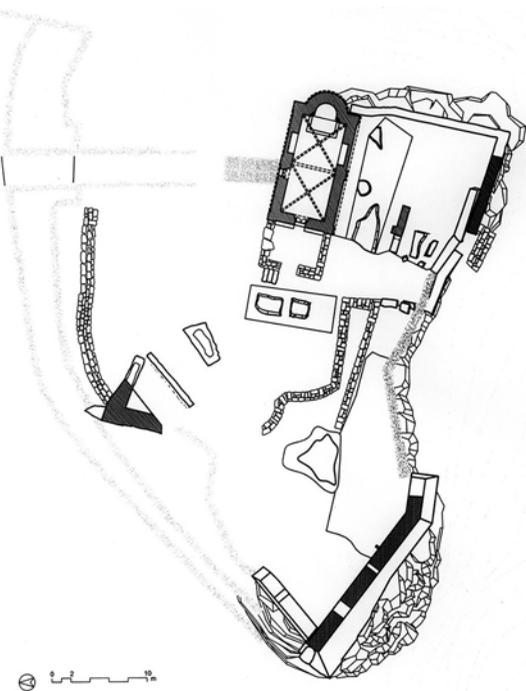
9.5

Castello di Montalbano Elicona (Messina), veduta del complesso dalla rocca. Al centro il volume della cappella. (foto dell'autrice)

9.6

Cappella regia nel castello di Montalbano Elicona (Messina), veduta dell'interno. (foto dell'autrice)

<sup>(19)</sup> Filippo Todaro, "Contributo alla storia della Cappella reale", in *Studi Montalbanesi. Collana di ricerche storiche*, 2 (Roma, Editer, 1984), 47-59.



9.7

Planimetria dei ruderi del castello di Geraci e cappella di Sant'Anna.

Da: Giuseppe Antista, *Architettura e Arte a Geraci (XI-XVI secolo)*, San Martino delle Scale, Albadir, 2009, 74

9.8

Cappella di Sant'Anna nel castello di Geraci, veduta dell'interno.  
(foto P. Farinella)



casistica regionale, ma di più ampio respiro mediterraneo, appare comunque convincente. Osservando più da vicino il sistema di copertura si evidenzia inoltre la sua singolarità. Se per i raccordi angolari a tromba esiste una sterminata casistica nell'architettura religiosa medievale del bacino del mediterraneo – tanto da rendere oziosa la ricerca di uno specifico riferimento –, la geometria piramidale della volta è invece del tutto inusuale, trovando probabilmente il suo logico complemento in una decorazione pittorica dell'intradosso – di cui rimangono pochi indecifrabili frammenti – e che forse generava l'effetto visivo di una tenda. Sul fronte della tecnica costruttiva è interessante il cambio che si individua al di sopra dei raccordi angolari, nella realizzazione della volta. Dall'intradosso della stessa, scrostato in più parti, si evince infatti l'utilizzo si-

stematico di elementi in cotto a intervallare filari concentrici piuttosto irregolari della stessa pietra grossolanamente sbazzata con la quale è costruito il resto della fabbrica. Si tratta forse di un accorgimento per alleggerire la volta garantendone al contempo la solidità.<sup>(20)</sup>

Pressoché coeva è la cappella presente nel castello di Geraci, anch'essa composta da un volume a se stante. A pianta rettangolare, generata da due campate quadrate coperte a crociera, seguite da un'abside semicircolare estradossata, la sua fondazione è ricondotta dall'iscrizione presente in una lapide marmorea alla committenza del conte Francesco I Ventimiglia, nell'anno 1311.<sup>(21)</sup> La cappella sorge in questo caso sul margine del complesso fortificato, prospettando probabilmente su una corte interna che fungeva anche

9.7

da piccolo sagrato.<sup>(22)</sup> Lo stato di rudere in cui versa il castello non consente un'esatta ricostruzione del rapporto tra le fabbriche di quest'ultimo e la cappella. L'identica scansione dei due fronti laterali con pseudo paraste (in corrispondenza dei cantonali e al centro di ciascun lato) lascia comunque intendere che si trattasse fin dalla sua costruzione di un edificio isolato, sebbene una buca tamponata sul fianco meridionale sia stata interpretata come possibile traccia di un collegamento diretto con ambienti del castello.<sup>(23)</sup> All'interno, rientra in un repertorio formale consolidato la presenza di colonnine a

9.8

segnare l'innesto dell'abside. Questa è inoltre affiancata dalle consuete due nicchie – questa volta di modeste dimensioni – mentre i recessi inquadrati da archi ogivali, che si aprono simmetricamente sulle pareti laterali della campata che la precede, dovevano verosimilmente ospitare dei sacelli. Secondo una testimonianza seicentesca, la cappella avrebbe inoltre custodito una preziosa reliquia, il cranio di Sant'Anna, pervenuta in possesso dei Ventimiglia prima del loro arrivo in Sicilia, intorno alla metà del XIII secolo,<sup>(24)</sup> e poi trasferita nella residenza di Castelbuono. Funzione funeraria e di sacro "scricigno" per la custodia della reliquia – forse in una teca o altro arredo mobile oggi non più esistente – affiancano quindi quella di luogo di devozione privata.

L'alternanza tra un fusto liscio e uno spiraliforme nelle due coppie di colonnine che affiancano l'abside, così come la sezione circolare dei costoloni – nella parte emergente da un blocco squadrato solidale con il guscio della volta – la conformazione a tre colonnine dei peducci intermedi tra le due campate<sup>(25)</sup> o ancora la sagoma trilobata dell'arco che delimita le nicchie, mostrano nel complesso una certa cura nella definizione formale dello spazio interno della cappella, all'esterno priva invece di qualsiasi elemento ornamentale, ivi compresi i due portali di ingresso sul fronte principale e sul fianco meridionale, in corrispondenza della prima campata. La datazione trecentesca delle crociere

<sup>(20)</sup> Sebbene non possiamo escludere che tali elementi siano stati in parte inseriti in fase di restauro, la loro sistematica distribuzione nell'intero sviluppo della struttura ci fa credere che si tratti di una mirata scelta tecnologica.

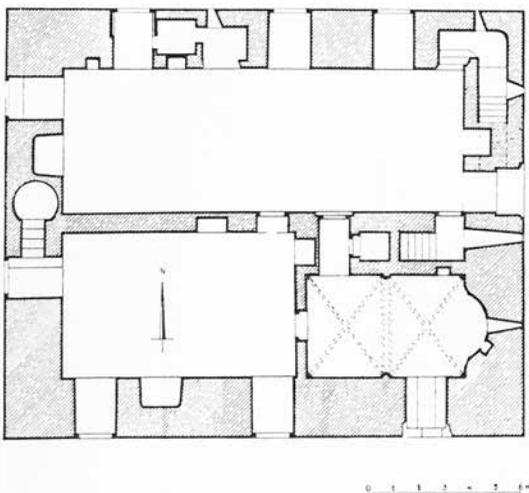
<sup>(21)</sup> Antista, *Le cappelle*, 58; è stato ipotizzato che la lapide faccia riferimento a un intervento su una preesistenza, citata in alcuni documenti antecedenti. A nostro avviso si è trattato tuttavia di una riedificazione in toto.

<sup>(22)</sup> Sulla cappella si veda anche Giuseppe Antista, *Architettura e Arte a Geraci (XI-XVI secolo)*, (San Martino delle Scale, Abadir, 2009), 73-78.

<sup>(23)</sup> *Ibidem*.

<sup>(24)</sup> Domenico Monaco e Amodei del Burgio, *Il trionfo della fecondità. Vita de' SS. Patriarchi Gioachino e Anna...* (Palermo, per Tomaso Romolo, 1690) parte I, 213; citato in Antista, *Le cappelle*, 59.

<sup>(25)</sup> Nel peduccio sulla sinistra, al di sotto della colonnina centrale, è visibile un motivo a croce iscritta in un cerchio accostabile all'analoga decorazione presente in un sarcofago dei Ventimiglia oggi nella navata meridionale della cattedrale di Cefalù.



9.9  
Pianta del secondo livello del donjon di Adrano (Catania), con  
la cappella palatina nell'angolo sud-est.  
Da: Giuseppe Agnello, "Il castello di Adriano", *Castellum*, 2,  
1965, 9



9.10  
Cappella palatina nel donjon di Adrano (Catania),  
veduta dall'interno.  
(foto dell'autrice)

è confermata dalla soluzione del concio di chiave, un blocco a X, che comprende quindi il primo tratto dei quattro costoloni oltre alla loro intersezione, visivamente segnalata da un tondo decorato con un tema floreale, intagliato al centro del concio.

Alcune analogie con la cappella di Geraci mostra quella presente nel secondo piano della torre/castello di Adrano (Adernò), anch'essa composta da due campate, prossime al quadrato, coperte a crociera e un'abside curvilinea, scavata tuttavia nello spessore di una struttura muraria preesistente.<sup>(26)</sup> Ulteriori analogie riguardano la conformazione dei conci di chiave delle due crociere, mentre si discosta dalla soluzione a volte "sospese" su mensole la continuità del telaio architettonico con membrature verticali, al di sotto di capitelli decorati a fogliame, tanto al centro tra le due campate quanto agli angoli delle stesse. La disposizione delle nicchie trilobate, una delle quali è ricavata all'interno dell'abside, è sicuramente subordinata ai condizionamenti derivanti dalla preesistenza, nello specifico la presenza del grande vano di una bucatura a ridosso dell'abside, sulla destra. A tali condizionamenti, in particolare al limitato sviluppo verticale consentito, si deve forse anche l'apparente incongruenza dell'arco a pieno centro utilizzato all'imbocco dell'abside. L'uniforme trattamento decorativo dei capitelli continui, tanto all'imposta di quest'ultimo quanto degli archi ogivali delle crociere, non lasciano dubbi sull'altrettanto unitaria fattura delle membrature architettoniche chiamate a qualificare lo spazio ritagliato per la creazione della cappella.

9.9

9.10

<sup>(26)</sup> Agnello, *Il castello*, 14.



9.11

Castello di Mussomeli (Agrigento), pianta degli ambienti ubicati nella parte superiore della rocca, con la cappella palatina nell'angolo nord-est.

Da: Giuseppe Spatarisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio, 1972, 208

In merito alla datazione, nessun riferimento araldico o precisa testimonianza documentaria consente di individuarla con certezza; proprio i caratteri delle modanature e le già citate assonanze con la cappella dei Ventimiglia ci fanno propendere per una datazione che ricada entro la prima metà del secolo e quindi riconducibile alla committenza di Matteo Sclafani, piuttosto che ai Moncada. La cappella mostra nel catino absidale una rara testimonianza di decorazione pittorica – con un cristo pantocratore raffigurato entro un clipeo sostenuto da angeli – scomparsa del tutto o quasi negli altri esempi in esame. Altro brano di decorazione pittorica, ancora un cristo benedicente, è presente nella lunetta del portale di accesso dalla parte del salone principale, preannunciando la presenza della cappella, al di là di un piccolo vestibolo, che disimpegna inoltre una scala di collegamento con il piano superiore. Un altro accesso è presente sul lato di fondo della cappella, in asse con l'abside, incorniciato da un portale solo parzialmente conservato.

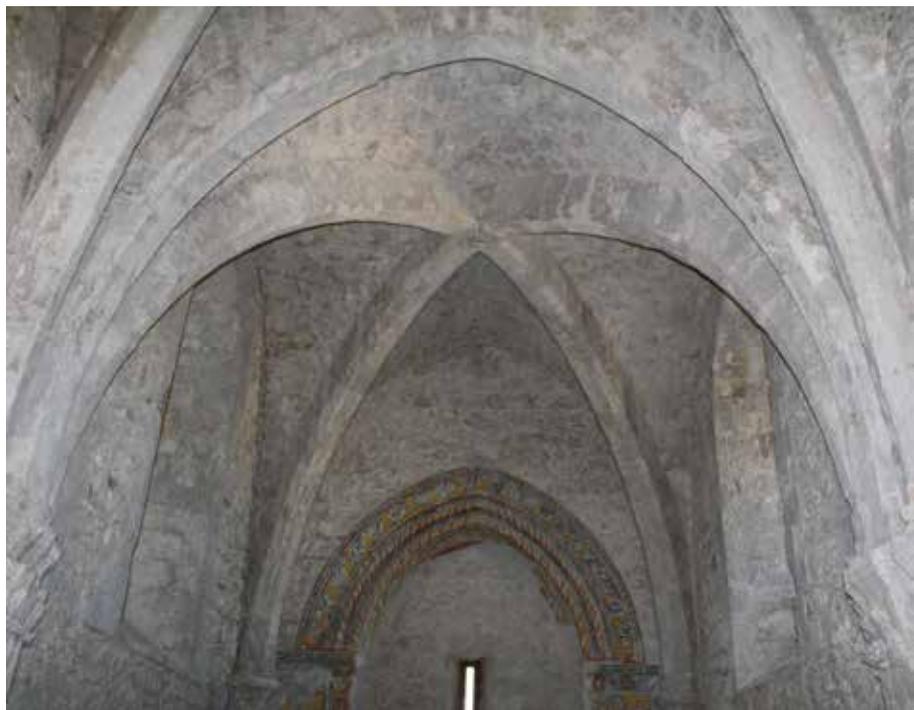
La permeabilità e la possibilità di accessi differenziati accomuna gli esempi fin qui osservati; le dimensioni ridotte degli stessi rendono ridondante la presenza di più di un ingresso, evidente dimostrazione della centralità di tali cappelle nella modalità di fruizione dei complessi residenziali ai quali appartengono.

Una diversa collocazione, ma altrettanto preminente, trova la cappella palatina nello scenografico contesto del castello di Mussomeli, arroccato su uno sperone roccioso che domina l'ampia vallata circostante. La cappella si erge infatti nella parte più elevata della rocca, in prossimità del portale che

9.11

9.12

Cappella palatina nel castello di Mussomeli (Agrigento),  
veduta dell'interno.  
(foto dell'autrice)



immette nella corte superiore, che “sorveglia” dalla sua posizione sopraelevata. La presenza di una scala a chiocciola in pietra, ancora parzialmente esistente, ai piedi della cappella e accessibile dalla stessa, potrebbe infatti essere stata funzionale al raggiungimento di una copertura a terrazza, dalla quale poter vigilare sul tortuoso percorso di ascesa alla zona residenziale del complesso e sull'unico varco di accesso a tale area. nettamente staccata, quindi, dagli ambienti della residenza, ma parte integrante e strategica del recinto abitato, la cappella presenta un canonico orientamento. La piccola abside curvilinea ritagliata nello spessore della muratura, che conclude uno spazio rettangolare composto dalle due consuete campate quadrate coperte a crociera, è infatti rivolta a est. È presente una sola nicchia, ricavata nella parete meridionale in prossimità dell'abside. Quest'ultima è incorniciata da un arco ogivale a doppia ghiera su modanature a bastone, che recano parte di una decorazione pittorica probabilmente di età moderna. Relativamente alle volte, tanto i robusti costoloni a sezione rettangolare – con lievi smussi angolari – e i conci di chiave, quanto i semi-pilastrini tripartiti con i relativi capitelli, che segnano l'appoggio dell'arco centrale e dei costoloni delle due campate contigue, mostrano una indiscutibile discendenza dagli esempi di età sveva ancora osservabili nei castelli federiciani, in particolare quello di Augusta. Ciò induce a ritenere maggiormente plausibile una datazione di primo Trecento per la cappella e gli ambienti residenziali analogamente connotati, cioè al tempo in cui Mussomeli

9.12

ricadeva tra i possedimenti di Ottobono Doria, piuttosto che l'attribuzione dell'intero complesso alla committenza di Manfredi III Chiaromonte, entrato in possesso delle terre di Mussomeli soltanto negli anni settanta dello stesso secolo, sostenuta da Tommaso Fazello.<sup>(27)</sup> Si tratterebbe infatti di un inspiegabile anacronismo tecnologico, che non trova una adeguata giustificazione nell'eventuale volontà di rimandare a un modello formale che riguarderebbe peraltro soltanto l'aspetto delle volte e non la tipologia dello spazio realizzato.

Di contro, le stringenti analogie della cappella di Mussomeli con la cosiddetta cappella chiaromontana nella chiesa di San Francesco ad Agrigento e, relativamente alla conformazione di costoloni e pilastrini angolari, anche con le sale superstiti del palazzo dei Chiaromonte nella stessa città<sup>(28)</sup> – probabilmente databili anch'esse entro la prima metà del XIV secolo – fanno supporre piuttosto una circolazione di maestranze tra i due centri relativamente prossimi.

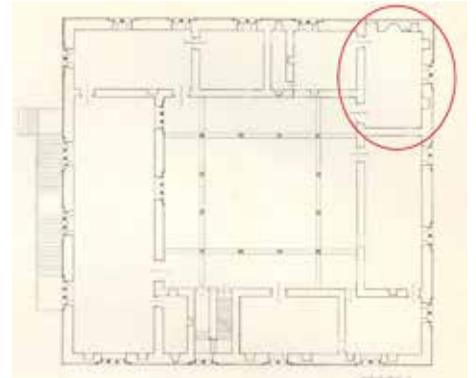
### Cappelle nelle residenze dei Chiaromonte

Alla committenza di esponenti della famiglia Chiaromonte sono sicuramente imputabili invece le cappelle a servizio degli Steri di Palermo e di Favara. L'importanza attribuita a tali spazi, anche in termini di rappresentatività, trova in questi casi un'eloquente quanto variegata esemplificazione.

Nella imponente dimora urbana voluta nella capitale dell'isola da Giovanni I e in costruzione fin dal 1308 è presente, innanzitutto, una cappella tra gli ambienti del piano nobile. Dedicata a San Giorgio – santo protettore della famiglia Chiaromonte – è ubicata nell'angolo sud-orientale, in corrispondenza del sottostante vestibolo di ingresso al palazzo. Presenta un'abside ritagliata nello spessore della muratura e sullo stesso lato, in alto, una finestra circolare chiusa da un traforo lapideo. L'inserimento di quest'ultima in un campo murario cieco ne rende intellegibile la presenza dall'esterno, indicandone la previsione da progetto. Sebbene non mostri forti connotazioni formali, le dimensioni dell'ambiente e la sua collocazione come terminale di un percorso che dall'ingresso, attraverso la scala, porta alla grande sala e quindi alle stanze private del signore,<sup>(29)</sup> indicano l'importanza attribuitale come requisito di una dimora di rango. Non a caso e non soltanto per la maggiore prossimità, nella parete di fondo della stessa sarà aperto il varco che, tramite un collegamento aereo, consentirà l'accesso diretto alla tribuna sopraelevata fatta realizzare dal re Martino nella limitrofa cappella di Sant'Antonio.<sup>(30)</sup>

9.13

Pianta del piano nobile del palazzo Chiaromonte (Steri) a Palermo, con la cappella palatina nell'angolo sud-est.  
Da: Giuseppe Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio, 1972, 47



<sup>(27)</sup> Fazello, *De Rebus*, I, 331. Per l'analisi complessiva delle fabbriche del castello di Mussomeli si veda: Antonio Salinas, "Escursioni archeologiche in Sicilia. II. Mussomeli e Sutura", *Archivio Storico Siciliano*, N.S. 8 (1883), 129-137; Ernesto Armò, "Il castello di Mussomeli ed i suoi restauri", *L'Architettura Italiana*, supplemento al n. 1 (1911); Spatrisano, *Lo Steri*, 206-211.

<sup>(28)</sup> Spatrisano, *Lo Steri*, 180-181 e 194. Nella cappella chiaromontana, oltre al più elaborato disegno dell'arco che incornicia l'abside, si segnala la raffinata soluzione presente in quest'ultima che utilizza due volte triangolari per il raccordo tra la pianta rettangolare della parte inferiore del vano e l'imposta del catino di copertura. È possibile che tale soluzione abbia ispirato l'analogo sistema utilizzato due secoli dopo in un unico esempio da Antonio Belguardo, nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Palermo. Sulla genesi e diffusione di analoghe soluzioni di raccordo in ambito mediterraneo, tra XV e XVI secolo, si segnalano le recenti riflessioni di Marco Rosario Nobile in Emanuela Garofalo, Marco Rosario Nobile, "Mediterranean Paths: the Construction of Vaults in Southern Italy, Sicily and Sardinia (15th-16th Centuries)", in Paula Fuentes, Anke Wunderwald (a cura di), *The Art of Vaulting. Proceedings of the International Symposium* (Cottbus, 30 novembre-1 dicembre 2017), in cds.

<sup>(29)</sup> Laura Sciascia, "Lo Steri dei Chiaromonte, lo Steri dei Re: una metamorfosi incompleta", in Nobile, Sciascia, *Lo Steri*, 21-63, alle pp. 29-31.

<sup>(30)</sup> Spatrisano, *Lo Steri*, 154.

9.14

Cappella di Sant'Antonio presso il palazzo Chiaromonte a  
Palermo, veduta dell'esterno.

Da: Antonietta Iolante Lima (a cura di), *Lo Steri dei Chiaro-  
monte a Palermo*, voll. 2, Palermo, Plumelia, 2015, 65



Quest'ultima sorge alle spalle del palazzo, ma defilata rispetto alla sua mole, in  
prossimità dell'angolo sud-est e del *viridarium*. Nella casistica fin qui esamina-  
ta, si tratta dell'esempio più ricettivo degli impulsi provenienti dal mondo gotico  
mediterraneo. Sebbene l'impianto rettangolare, con due campate quadrate co-  
perte a crociera, concluse da un'abside – parzialmente estradossata – si ponga  
in linea con una soluzione consolidata nel contesto regionale, già osservata in  
più esempi precedenti, tanto l'iconografia poligonale dell'abside, quanto il più  
articolato sistema di modanature dei semi-pilastri e dei costoloni delle crociere,  
nonché il maggiore slancio verticale delle ogive, se ne discostano nettamen-  
te. Relativamente a questi ultimi aspetti il confronto con edifici del meridione  
angioino della penisola italiana appare convincente, compresa l'inusitata con-  
formazione a clessidra del semi-pilastro centrale sulla destra.<sup>(31)</sup> L'orizzonte di  
riferimento del colto committente e la probabile provenienza delle maestranze  
coinvolte nel cantiere potrebbero spaziare anche in un più ampio contesto me-  
diterraneo, a giudicare dalla soluzione di copertura a volte estradossate,<sup>(32)</sup> che  
proprio nel Trecento si afferma ad esempio in area valenciana.<sup>(33)</sup>

9.14

9.15

Si pone a questo punto la questione della datazione, problematica come per i  
casi precedenti. L'assegnazione del ruolo di committente a un Manfredi Chiaro-  
monte è asserita da un'iscrizione incisa negli architravi delle finestre presenti ai  
lati del portale.<sup>(34)</sup> Le novità linguistiche e formali già commentate e il maggiore  
affrancamento da archetipi locali, hanno indotto a identificare tale committen-  
te con Manfredi III, deceduto nel 1391. Tale ipotesi, che nelle strette relazio-

<sup>(31)</sup> Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento* (Torino, UTET, 1951), 82. Per un attento studio dell'architettura angioina nell'Italia meridionale si veda in particolare Caroline Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343* (1 ed. ingl., New Haven-London, Yale University Press, 2004; ed. it. Roma, Viella, 2005).



9.15

Cappella di Sant'Antonio presso il palazzo Chiaromonte a Palermo, veduta dell'interno.

(foto dell'autrice)

ni intrattenute da Manfredi III con la corte angioina di Napoli trova un'ulteriore giustificazione, porterebbe a datare la cappella agli anni settanta del Trecento, in parallelo cioè con i lavori di completamento e decorazione del palazzo, in particolare la decorazione pittorica del soffitto ligneo nella grande sala al piano nobile.<sup>(35)</sup> E, in effetti, un recente restauro ha rimesso a nudo frammenti delle decorazione pittorica della cappella, databili alla fine del XIV secolo.<sup>(36)</sup> La dedica della chiesetta a Sant'Antonio potrebbe inoltre derivare dalla volontà della seconda moglie di Manfredi III, Eufemia Ventimiglia, essendo forte la devozione al santo da parte di quest'ultima casata.<sup>(37)</sup>

Tra le diverse ipotesi formulate, tuttavia, più convincente ci appare quella proposta da Laura Sciascia che interpreta l'edificio come una cappella votiva eretta dopo la terribile epidemia di peste del 1348, retrodatandolo quindi all'incirca alla metà del secolo e attribuendo il ruolo di committente a Manfredi II Chiaromonte.<sup>(38)</sup> La stessa dedica a Sant'Antonio, santo guaritore e di frequente invocato contro la peste, potrebbe, diversamente dall'ipotesi precedentemente

<sup>(32)</sup> Per un ragionamento sulle coperture piane e a volte estradossate in Sicilia tra XV e XVI secolo si veda Marco Rosario Nobile, ««Sans bois, sans toit» 1. Le terrasses nel Mediterraneo: la Sicilia fra XV e XVI secolo», in Monique Chatenet, Alexandre Gady, *Toits d'Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l'époque moderne (XVe-XVIIe siècle)* (Parigi, Picard, 2016), 67-76.

<sup>(33)</sup> Arturo Zaragoza Catalán, "Arquitecturas del gótico mediterráneo", in Eduard Mira, Arturo Zaragoza Catalán (a cura di), *Una arquitectura gótica mediterránea*, voll. 2, (Valencia, Generalitat Valenciana, 2003) I, 130-134; Arturo Zaragoza Catalán, ««Sans bois, sans toit» 2. Las cubiertas con terrazas en el Mediterráneo ibérico, ss. XV-XVI», in Chatenet, Gady, *Toits d'Europe*, 77-90. La presenza in Sicilia di maestri provenienti dalle regioni orientali della penisola iberica a partire almeno dagli anni quaranta del Trecento è testimoniata ad esempio dall'impegno contratto dal maiorchino Bernardo Vackeri nel cantiere della cattedrale di Palermo; cfr. Laura Sciascia (a cura di), *Acta Curie Felicis Urbis Panormi 7, Registri di lettere (1340-48)* (Palermo, Municipio, Assessorato alla cultura-Archivio storico, 2007), 70-71.

<sup>(34)</sup> I versi mostrano una chiara assonanza con l'epigrafe trascritta da Villabianca e secondo la sua testimonianza apposta nell'urna marmorea di Manfredi I, la cui sepoltura sarebbe stata ospitata in una cappella realizzata nella chiesa di San Nicolò alla Kalsa (Villabianca, *Della Sicilia Nobile*, Parte II, Libro IV, 11). È stato altresì ipotizzato che Villabianca si sia equivocato e che l'urna contenesse in realtà le ceneri di Manfredi III (cfr. Francesco Gandolfo, *Il cantiere dello Steri e la scultura*, in Lima, Lo Steri, I, 83-99: 95).

<sup>(35)</sup> Ferdinando Bologna, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo* (Palermo, Flaccovio, 1975).

<sup>(36)</sup> Sui piccoli brani di pittura murale gottesca di matrice napoletana, rimessi a nudo in seguito ai lavori di restauro effettuati nella cappella tra 2009 e 2010, si veda da ultimo Giuseppe Abate, "Le pitture murali del Palazzo e della Cappella di Sant'Antonio Abate", in Lima, *Lo Steri*, I, 101-113: 108-112.

<sup>(37)</sup> Giovanni Travagliato, *L'orafa Piero Di Martino e il reliquario di San Bartolo di Geraci*, in Giuseppe Antista (a cura di), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica* (Geraci Siculo, Edizioni Arianna, 2009), 42-49.

<sup>(38)</sup> Sciascia, "Lo Steri", in Sciascia, Nobile, *Lo Steri*, 21-63: 32-33.

segnalata, esserne una conferma. La sedazione della rivolta scoppiata a Palermo nel 1351 grazie all'astuta strategia messa in atto da Simone e Manfredi II, segnano peraltro un momento apicale nel consolidamento della signoria dei Chiaromonte nella capitale dell'isola.<sup>(39)</sup> La fondazione di una cappella votiva volta a scongiurare il riproporsi del pestifero morbo, che reca in facciata ben evidenti le insegne della famiglia, nell'architrave del portale e nei timpani delle finestre disposte ai lati dello stesso, all'indomani dell'importante vittoria politica del 1352, appare in effetti una possibile mossa autopromozionale del conte, maestro giustiziere e *rector* di Palermo.<sup>(40)</sup> In tale ottica, l'analogia già evidenziata tra i versi incisi negli architravi delle finestre e quelli dell'urna marmorea riferita da Villabianca a Manfredi I, potrebbe essere frutto di un volontario rimando, in segno di continuità con l'azione di quest'ultimo, alle cui disposizioni testamentarie si era peraltro appellato Manfredi II per ottenere l'investitura dei beni feudali di famiglia nel 1343.<sup>(41)</sup>

È possibile invece che alla committenza di Manfredi III sia riconducibile solo la definizione decorativa della cappella, in particolare quella pittorica relativa al frammento citato in precedenza, forse in vista di un più intenso uso della stessa come vera e propria cappella palatina.

Tra le peculiarità dell'edificio è degno di nota un raffinato accorgimento costruttivo consistente in una riduzione dello spessore nelle murature d'ambito al di sopra delle reni delle volte, dissimulando la conseguente risega con l'inserimento di una seconda cornice marcapiano all'altezza dell'imposta degli archi delle monofore che si aprono sul fianco della chiesetta. Un semi-decagono è tracciato inoltre dal perimetro interno dell'abside, scandito da un elegante sistema di esili bastoni angolari sospesi, che proseguivano nella volta e da qui successivamente scalpellati per fare posto a una decorazione pittorica più tarda. Non si può escludere una valenza simbolica in questa singolare scelta geometrica, peraltro non intellegibile nella anonima e irregolare configurazione esterna a tre lati della struttura absidale, e riscontrabile in altre fondazioni trecentesche a Trapani, sebbene con una differente giacitura del decagono.<sup>(42)</sup>

Il sobrio impaginato del prospetto in pietra da taglio è impreziosito da un portale in marmo bianco decorato con motivi a foglie e un tralcio di vite che emerge da un vaso. Se nelle fattezze generali, il disegno con lunetta ogivale, trova nuovamente un possibile confronto con esempi della prima metà del Trecento in ambito campano – come il portale principale della chiesa di Santa Chiara e un portale laterale sul fianco est della chiesa di San Pietro a Maiella, a Napoli, o il portale principale della chiesa di San Francesco a Eboli – l'accostamento tra marmo bianco e paramento lapideo e la fitta decorazione si possono met-

<sup>(39)</sup> Patrizia Sardina, *Palermo e i Chiaromonte splendore e tramonto di una signoria* (Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003), 22-33.

<sup>(40)</sup> Ivi, 22.

<sup>(41)</sup> Villabianca, *Della Sicilia Nobile*, 11-12. I versi incisi nell'urna marmorea, secondo la trascrizione di Villabianca, così recitano: «Spectabilis Mamfridi Claramontis, quo magnificentier, et catholice militavit, has lacrymas beate Antoni cordi cape propter memoriam boni»; nell'iscrizione incisa sull'architrave della finestra della cappella a destra del portale si legge invece: «hac sacer Antoni cor cape parte boni».

<sup>(42)</sup> Per gli esempi trapanesi e sulla diffusione delle absidi poligonali in Sicilia tra XIV e XVI secolo si rimanda a Emanuela Garofalo, "Absidi poligonali e impianti basilicali nella Sicilia tardomedievale", in Marco Rosario Nobile, Domenica Sutura (a cura di), *L'abside, costruzione e geometrie*, Atti del Colloquio Internazionale (Ragusa Ibla-Centro Studi Lithos 20-22 marzo 2014), (Palermo, Caracol, 2015), 169-185.



9.16

Palazzo Chiaramonte a Favara (Agrigento), prospetto della cappella sul cortile interno.

(foto dell'autrice)

tere invece in relazione con il completamento del prospetto occidentale della cattedrale di Palermo – in particolare il portale principale e la sovrastante bifora – probabilmente databile entro la prima metà del XIV secolo.<sup>(43)</sup>

Ancora più stringente è l'affinità con elementi del prospetto della cattedrale palermitana nel portale di accesso alla cappella palatina dello steri chiaromontano di Favara.<sup>(44)</sup> Le "citazioni" dai portali laterali e dalle sovrastanti monofore cieche del fronte cattedralizio si combinano qui con pregiati *spolia* in marmo bianco, utilizzati per conformare stipiti e architrave del portale. Quest'ultimo domina figurativamente la corte interna del palazzo, al livello del piano nobile, essendo accessibile da un ballatoio ripristinato in occasione di recenti restauri.<sup>(45)</sup>

Da un'analisi delle planimetrie ai diversi livelli e delle strutture murarie, appare evidente che il vano della cappella sia stato ricavato in un edificio preesistente, introducendo un setto che lo separa dalla grande sala contigua. Tale valutazione è avvalorata dalla presenza di un collegamento tra le due sale che fiancheggiano la cappella – consentendo di evitarne l'attraversamento – ottenuto

<sup>(43)</sup> Nel cantiere della cattedrale è documentata la presenza di un maestro napoletano nel 1312; cfr. Fedele Pollaci Nuccio, Domenico Gnoffo (a cura di), *Acta Curie Felicis Urbis Panormi 1. Registri di lettere gabelle e petizioni (1274-1321)*, (Palermo, Municipio, Assessorato beni culturali-Archivio storico, 1982), 363, doc. L.

<sup>(44)</sup> Favara ricade tra gli estesi possedimenti della famiglia Chiaramonte nell'ambito dell'agrigentino. Sulla residenza dei Chiaramonte a Favara e alcune osservazioni sulla relativa cappella palatina si veda: Vincenzo Capitano, *Il palazzo dei Chiaramonte a Favara* (Palermo, Palma, 1966), 34; Spatrisano, *Lo Steri*, 195-205; Filangeri, *Steri*, 114-116; Carmelo Antinoro, *Il castello dei Chiaramonte di Favara* (Favara, Nuova immagine, 2005), 109-113.

<sup>(45)</sup> Antinoro, *Il castello*, 103.

con una scaletta ricavata nello spessore del muro perimetrale che passa sotto l'altare. La cappella, ad ogni modo, è accessibile da entrambe le sale, oltre che dal già citato portale aperto sulla corte interna, confermando quella pluralità di ingressi e permeabilità già commentata per la maggior parte degli esempi precedenti. La sua ubicazione tra un ambiente identificato come stanza del principe – dal quale si accedeva peraltro a un podio che consentiva un affaccio sullo spazio della cappella in posizione sopraelevata – e la sala quadrata che occupa l'angolo sud-orientale, probabilmente un ambiente di ricevimento del signore, ne indicano la rilevanza nella complessiva organizzazione funzionale degli ambienti del palazzo. La sala quadrata è peraltro direttamente accessibile dal vestibolo sul quale sbarca la scala, coperto da un'interessante volta a botte decorata in corrispondenza dell'imposta e nei tre filari di conci superiori; la cappella contribuisce quindi a connotare la zona di accesso al piano nobile. Anche in questo caso, la datazione non è supportata da fonti dirette. La presenza al suo interno, nelle edicole cuspidate che affiancano l'abside, di due scudi con lo stemma dei Moncada porterebbe ad assegnarla al breve lasso di tempo, tra 1392 e 1398, nel quale, dopo la confisca dei beni appartenuti ai Chiaromonte, la signoria di Favara fu assegnata a tale potente famiglia.<sup>(46)</sup> Tuttavia, proprio la brevità di tale possesso, ma anche la presenza di altri due scudi privi di stemma posizionati ai lati dell'architrave istoriato del portale, in modo analogo a quanto osservato per la cappella di Sant'Antonio presso lo Steri di Palermo, ci portano a ritenere errata tale ipotesi. Gli stemmi, del resto, potrebbero essere stati sostituiti, non mancando infine intrecci matrimoniali tra le due famiglie nel corso del Trecento. Il linguaggio del portale e della cornice architettonica che inquadra l'abside – una sequenza concentrica di ghiera ogivali, sostenute da tre colonnine su peducci per lato – farebbero pensare a un datazione intorno alla metà del secolo, forse quindi nuovamente collegata alla committenza di Manfredi II o al fratello Federico o, posticipando di due decenni circa, a quella di Manfredi III, investito dei feudi di famiglia, compresa Favara, nel 1374.<sup>(47)</sup>

L'organizzazione planimetrica della cappella appare singolare rispetto alla casistica in esame, essendo articolata in un ambiente quadrato (aula) e uno rettangolare (presbiterio) sul quale si apre l'abside semicircolare, introdotta dal già citato arco ogivale multighiera su colonnine pensili. La copertura del vano quadrato con cupola emisferica su nicchie angolari, realizzata con conci squadriati disposti in filari concentrici, replica una soluzione presente nell'architettura di età normanna, e di ascendenza bizantina. Per la sequenza di piccole bucaure presenti nella calotta appena sopra l'imposta, è stata ipotizzata anche una funzione di "orologio solare".<sup>(48)</sup> Tale cupoletta segna il probabile punto di

9.17

9.18

<sup>(46)</sup> Vincenzo D'Alessandro, *Politica e società nella Sicilia Aragonese* (Palermo, Manfredi, 1963), 151-153.

<sup>(47)</sup> Sardina, *Palermo*, 53.

<sup>(48)</sup> Antinoro, *Il castello*, 111.



9.17  
Cappella nel palazzo Chiaromonte a Favara (Agrigento),  
veduta dell'interno verso l'abside.  
(foto dell'autrice)

9.18  
Cappella nel palazzo Chiaromonte a Favara (Agrigento),  
veduta dell'interno verso l'abside, intradosso della cupola.  
(foto dell'autrice)



inizio di una serie, che ripropone la soluzione di copertura “neo-normanna” in cappelle tardo-quattrocentesche e di primo Cinquecento.<sup>(49)</sup> Il modello di riferimento è a nostro avviso nella cappella palatina del regio *solacium* normanno di Mareolce nel parco della Favara, esempio al quale maggiormente si avvicina, in particolare, la conformazione delle nicchie di raccordo angolare.

Il rimando a un antico locale, legato a una fase prestigiosa della storia isolana – già mitizzata nel corso del XIV secolo –, e caricato quindi di un significato ideologico, ci appare del resto la chiave di lettura complessiva di un'opera che utilizza anche diversi elementi pregiati di spoglio (oltre al già citato architrave marmoreo del portale, proveniente da un antico sarcofago romano, le due colonne che dividono il vano quadrato da quello rettangolare e le colonnine dell'arco multighiera che incornicia l'abside). Relativamente alla tecnica costruttiva della cupola, sondaggi compiuti in occasione di un intervento di restauro hanno rivelato l'esistenza, al di sopra della calotta a blocchi intagliati, di uno strato di muratura informe, ricoperto a sua volta da un impasto a base

<sup>(49)</sup> Sulla diffusione del tema in Sicilia tra Quattrocento e primo Cinquecento si rimanda a Marco Rosario Nobile, *Architettura e costruzione in Italia meridionale (XVI-XVII sec.)* (Palermo, Caracol, 2016), 14-24.

Chiesa di San Francesco di Paola a Mazzarino, Caltanissetta  
(già degli Eremiti; cappella Branciforte?).  
(foto dell'autrice)



di calce e coccio pesto che fa da rivestimento esterno alla cupola, facendole assumere una sagoma irregolare leggermente conica.<sup>(50)</sup>

Una soluzione innovativa sarebbe stata applicata nel vano rettangolare del presbiterio, oggi privo di coperture a volta, secondo la testimonianza offerta da un disegno ottocentesco, replicando la soluzione della cupoletta su raccordi angolari a nicchia con una semicalotta.<sup>(51)</sup> La traccia di un arco nella muratura che divide i due spazi della cappella potrebbe confermare tale testimonianza, sebbene altre tracce potrebbero invece essere riconducibili agli appoggi di una piccola crociera a spigoli tra due porzioni di volta a botte, soluzione anch'essa presente in edifici di età normanna (Zisa, palazzo reale di Palermo). Ad ogni modo, per entrambe le ipotesi la cappella di Favara mostra diversi tratti di originalità pur nella ripresa e combinazione di spunti tratti da esempi locali.

### Un mausoleo per i Branciforte?

L'ultimo caso in esame, la chiesa di San Francesco di Paola a Mazzarino (già degli Eremiti) – il più incerto per molti versi – è anche il più affascinante, innanzitutto per l'insolito impianto adottato: un triconco ad absidi poligonali, prolungato dalla parte del portale di ingresso da una campata prossima al quadrato.<sup>(52)</sup> Un unicum nel contesto regionale, così come la composizione con elementi sagomati in cotto dei costoloni delle volte – a eccezione della prima campata – soluzioni che potrebbero indicare non soltanto il riferimento a un modello indipendente da genealogie ed esempi in ambito regionale, ma –

<sup>(50)</sup> Antinoro, *Il castello*, 110-111.

<sup>(51)</sup> *Ibidem*; il disegno pubblicato da Antinoro è stato dallo stesso rintracciato tra i documenti dell'archivio privato della famiglia Baucina.

<sup>(52)</sup> Dubbi esistono circa l'originale intitolazione della chiesa, denominata in passato anche di San Corrado o degli Eremiti; in data non precisabile fu annessa al primo convento carmelitano della città, venendo successivamente concessa (seconda metà del XVII secolo), unitamente allo stesso convento, agli eremiti di San Corrado, a seguito del trasferimento dei carmelitani in una nuova sede. Antonino Cassarà, "Chiesa di San Francesco di Paola", in *"I Luoghi della memoria". Conoscenza e valorizzazione dei Centri Storici di Mazzarino-Riesi-Sommatino* (Caltanissetta, Sciascia, 1999), 103.



9.20  
Cappella dei Branciforte (oggi chiesa di San Francesco di Paola) a Mazzarino, Caltanissetta, veduta dell'interno.  
(foto dell'autrice)

data la singolarità sul fronte della tecnica costruttiva – anche il coinvolgimento di maestranze non autoctone. La sezione poligonale dei costoloni in cotto trova riscontro peraltro in architetture tardomedievali in regioni centrali e settentrionali della penisola italiana,<sup>(53)</sup> mentre per la sagomatura cuneiforme degli stessi in prossimità dell'imposta e la conseguente eliminazione dei peducci non si sono rintracciate a oggi convincenti analogie. All'incrocio dei costoloni o nel punto di convergenza degli stessi chiavi pendule, anch'esse in cotto, recano emblemi araldici che non lasciano alcun dubbio sul patrocinio dell'opera da parte dei Branciforte. L'emblema della famiglia è ripetuto nella campata centrale e nella cappella principale, ospitata nell'abside poligonale in asse con l'ingresso, mentre nelle due laterali, sulla destra è presente un emblema riferibile ai Moncada, sulla sinistra lo stesso è combinato nuovamente con quello dei Branciforte. La compresenza dei due stemmi è presumibilmente riferibile a un'unione matrimoniale tra esponenti delle due famiglie, e forse anche a una possibile finalità della cappella. L'ostentazione araldica appare infatti conge-

9.20

<sup>(53)</sup> È il caso ad esempio delle volte nel primo livello del palazzo dei Priori a Perugia o quelle della chiesa di San Francesco a Bologna.

<sup>(54)</sup> Pietro Di Giorgio Ingala, *Ricerche e considerazioni storiche sull'antichissima città di Mazzarino...* (1 ed. Caltanissetta 1900, rist. anastatica Caltanissetta 1996), 391.

<sup>(55)</sup> Maria Rita Basta, "Monumento funebre di Giovanni Branciforti di Mazzarino", in Salvatore Rizzo (a cura di), *Percorsi di Archeologia e Storia dell'Arte. Centro Culturale "Carlo Maria Carafa" Mazzarino* (Caltanissetta, Paruzzo, 2009), 197-201.

<sup>(56)</sup> La notizia è riportata in *Raccolta di alcune cose notabili appartenenti alla famiglia Branciforte*, ms del XVIII sec: Palermo, Biblioteca Comunale, ms. Qq G 59, f. 442. Ringrazio Sabina Montana per la segnalazione.

<sup>(57)</sup> Sebbene la volta in questione si discosti dalla casistica più diffusa, in particolare per il dimensionamento delle lunette, il sistema costruttivo e la sua foggia complessiva appaiono accostabili ad esempi databili fra tardo Cinquecento e primi decenni del Seicento.

<sup>(58)</sup> Il riferimento è alla chiesa oggi denominata della Madonna del Rosario, fondata nel 1521 da Matteo Barresi, con pianta a croce greca, «con bracci absidali alternatamente semicirculari e rettangolari», per la quale Federica Scibilia ha di recente proposto tale finalità funeraria. L'ipotesi di emulazione dei Branciforte da parte dei Barresi appare peraltro corroborata dalle significative analogie tra il monumento funebre di Giovanni II Branciforte e quello realizzato alcuni decenni dopo, nel 1523, da Antonello Gagini per Laura Barresi. Cfr. Federica Scibilia, *I Barresi di Pietraperzia. Una corte feudale in Sicilia tra Medioevo ed età moderna* (Palermo, Caracol, 2016), 35-42.

niale con la funzione di mausoleo di famiglia. Tale funzione sembra sia stata effettivamente svolta dalla chiesetta tra XV e XVII secolo, prima del trasferimento dei monumenti funebri dei Branciforte nel nuovo convento dei padri carmelitani.<sup>(54)</sup> L'informazione riferita dallo studioso locale Di Giorgio Ingala, in particolare, riguarda di certo il monumento funebre di Giovanni II Branciforte, ricollocato nel chiostro del convento dei Carmelitani (oggi sede del municipio), e datato intorno al 1471.<sup>(55)</sup> Proprio alle seconde nozze di quest'ultimo con Beatrice Moncada, in una data non precisata post 1453 (anno di investitura di Giovanni) rimonta la più antica unione matrimoniale tra le due famiglie di cui si sia rintracciata notizia, per quanto la presenza del blasone dei Moncada nel sarcofago in questione potrebbe indicare la casata materna dello stesso Giovanni II Branciforte.<sup>(56)</sup> Ciò getta nuova luce sulle problematiche questioni di datazione dell'opera.

Sebbene l'aspetto esterno della cappella, tanto il tipo di muratura in pietra, quanto l'essenziale foggia delle bucatore, portale e monofore, e della merlatura di coronamento, suggeriscano una datazione della fabbrica che non superi il XIV secolo, è probabile tuttavia che questa sia stata soggetta a una riforma del sistema delle coperture avviata proprio al tempo di Giovanni II Branciforte. Del resto la conformazione delle chiavi e il loro oggetto corrispondono perfettamente a una datazione successiva alla metà del XV secolo. L'ipotesi di una trasformazione delle coperture originarie appare inoltre confermata dall'insolito padiglione con grandi lunette che copre la prima campata, di certo non anteriore alla seconda metà del XVI secolo,<sup>(57)</sup> nonché dalla tangenza tra uno dei costoloni della volta e la parte superiore del vano della finestra, nello spazio poligonale sulla sinistra, che sembrerebbe originata dall'inserimento successivo del costolone. Tale lettura fornisce pertanto un plausibile chiarimento per le incongruenze rilevate tra il sistema delle volte e le restanti fattezze della fabbrica, assegnando comunque al XIV secolo la concezione di questo singolare impianto centrico e forse anche della sua finalità di mausoleo, coerente del resto con tale impianto. Se nessun esempio anteriore è a oggi noto, il caso in esame potrebbe invece essere stato fonte di ispirazione per una realizzazione della prima età moderna nel vicino feudo dei Barresi a Pietraperzia.<sup>(58)</sup>

## Conclusioni

Il tema tipologico affrontato e la casistica brevemente presentata costituiscono un frammento di un quadro più articolato e di una produzione architettonica la cui consistenza complessiva è ancora piuttosto sfuggente, ma che conta di certo episodi di rilievo, tanto nell'ambito dell'architettura civile quanto in quella

religiosa. Sebbene sia innegabile l'assenza, almeno tra le architetture giunte sino ai nostri giorni, di edifici che mostrino raffinate soluzioni tecniche, la cultura architettonica espressa da committenti e artefici appare tutt'altro che provinciale e confinata a un'inerte ripetizione di soluzioni passatiste. Ciò è stato dimostrato del resto da studi recenti per l'ambito della pittura,<sup>(59)</sup> mentre è nota da tempo la presenza nell'isola nel corso del XIV secolo di scultori di rinomata abilità, quali Bonaiuto Pisano, nonché l'acquisto di opere di eccellente livello, come la madonna di Trapani, attribuita a Nino Pisano.<sup>(60)</sup> In ambito architettonico, i pochi dati documentari emersi per il cantiere della cattedrale di Palermo, ad esempio, indicano la presenza tra gli altri di un maestro Giacomo *napolitano* (nel 1312)<sup>(61)</sup> e del maestro di origine maiorchina Bernardo Vackeri, con una posizione di rilievo intorno al 1340,<sup>(62)</sup> a dimostrazione di una circolazione nell'isola di maestranze non autoctone.

In definitiva, il tema affrontato si presta quindi a costituire la base di un ragionamento più ampio, che può contribuire a un nuovo inquadramento critico di una stagione dell'architettura siciliana, la cosiddetta "architettura chiaramontana", sulla quale ha pesato a lungo il pregiudizio storiografico di un processo involutivo innescatosi dopo i fasti dell'età normanno-sveva.

Le panoramiche già tracciate per altri contesti, come il versante nord-occidentale della penisola italiana o i palazzi civici dell'Italia centro-settentrionale, del resto dimostrano una sintonia, se non negli esiti formali, nell'approccio al tema progettuale, nella crescente attenzione allo stesso attribuita e nella sua interpretazione.<sup>(63)</sup>

La varietà di riferimenti e temi compositivi chiaramente emersa, anche in un campo d'osservazione piuttosto concentrato, rivela infine una ricerca che attinge spesso da esempi antecedenti offerti dal contesto locale, ma che dimostra al contempo una attitudine alla sperimentazione e alla rivisitazione delle soluzioni prese a prestito, con un orizzonte mediterraneo di riferimento che include di certo Napoli e l'Italia meridionale, ma forse anche altre regioni della penisola, e la Spagna aragonese.

<sup>(59)</sup> Licia Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia: incontri mediterranei* (Palermo, Kalós, 2008).

<sup>(60)</sup> A tali e altre simili "presenze" nell'isola nel corso del XIV secolo dà grande risalto un saggio di Gioacchino Di Marzo animato da uno spirito risorgimentale, alla ricerca di fili rossi tra le vicende artistiche siciliane e quelle coeve dell'Italia peninsulare. Cfr. Gioacchino Di Marzo, *Del sentimento nazionale nei rapporti della Sicilia con l'Italia peninsulare, dal secolo XIV al XVII* (Genova, Stab. tipo-litografico Benvenuto e Valle, 1882).

<sup>(61)</sup> Vedi nota 41.

<sup>(62)</sup> Vedi nota 32.

<sup>(63)</sup> Per un sintetico ma efficace excursus sul tema si veda Andrea Longhi, "Palaces and Palatine Chapels in 15th-Century Italian Dukedoms: Ideas and Experiences", in Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Folini (a cura di), *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento* (Leiden-Boston, Brill, 2016), 82-99: 86-88.

# Cappelle dinastiche in area alpina: cantieri e dinamiche politiche nel primo Trecento

ANDREA LONGHI  
Politecnico di Torino

<sup>(1)</sup> Archivio di Stato di Torino [d'ora in poi ASTo], *Camerale Piemonte*, art. 60, par. 2, mazzo unico, r. 1, c. 13.

<sup>(2)</sup> Citazioni *Ibidem*, cc. 16 e 15.

<sup>(3)</sup> Per un inquadramento delle fonti contabili, in rapporto anche allo studio dell'architettura e del territorio: Christian Guilleré, Jean-Louis Gaulin, "Des rouleaux et des hommes: premières recherches sur les comptes de châtelainies savoyardes", *Études savoyardes* 1 (1992), 51-108; Alessandro Barbero, Guido Castelnuovo, "Governare un ducato. L'amministrazione sabauda nel tardo medioevo", *Società e storia* 57 (1992), 465-511; Elisabeth Siroit-Chalmin, "Châteaux de montagne aux XIIIe et XIVe s.: organisation de l'espace d'après les comptes de châtelainie", in *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe – XVIe s.)*, *Archéologie et histoire: perspectives de la recherche en Rhône-Alpes*, a cura di Jean-Michel Poisson (Paris, Maison de Sciences de l'Homme, 1992), 119-125; Guido Castelnuovo, Christian Guilleré, "Les finances et l'administration de la Maison de Savoie au XIIIe siècle", in *Pierre II de Savoie. 'Le Petit Charlemagne' (†1268)*, a cura di Bernard Andenmatten, Agostino Paravicini Bagliani, Eva Pibiri (Lausanne, Université de Lausanne, 2000), 33-126; Guido Castelnuovo, Marie-Aude Deragne, "Peintres et ménestriers à la Cour de Savoie sous Amédée VIII (1391-1451). Salaires, statuts et entretiens", in *Regards croisés: musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XVe siècle*, a cura di Nicoletta Guidobaldi (Paris, Minerve, 2002), 31-59; Elisabeth Chalmain-Siroit, Jean-Michel Poisson, "Le bois dans les châteaux et maisons nobles de Savoie et de Bresse d'après les comptes de châtelainie", in *Le bois dans le château de pierre médiéval*, a cura di Jean-Michel Poisson, Jean-Jacques Schwien (Besançon, PUFC, 2003), 171-185; Alain Kersuzan, *Défendre la Bresse et le Bugey. Les châteaux savoyards dans la guerre contre le Dauphiné (1282-1355)* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005); Bruno Orlandoni, *Costruttori di castelli. Cantieri tardomedievali in Valle d'Aosta. I. Il XIII e il XIV secolo* (Aoste, Bibliothèque de l'Archivium Augustanum, 2008); Andrea Longhi, "Contabilità e gestione del cantiere nel Trecento sabauda", in *Il cantiere storico: organizzazione, mestieri, tecniche costruttive*, a cura di Mauro Volpiano (Savigliano, Fondazione Cassa Risparmio di Torino - L'Artistica Editrice, 2012), 104-123; da ultimo: Julien Coppier, Christian Guilleré, "L'apport de la documentation comptable dans la castellologie", in *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XVe siècle à nos jours*, a cura di Sophie Marin e Julien Coppier (Cinisello Balsamo-Anancy, Silvana Editoriale-Musées de l'Agglomération d'Anney, 2016), 29-43.

<sup>(4)</sup> Paolo Buffo, La documentazione dei principi di Savoia-Acaia. Prassi e fisionomia di una burocrazia notarile in costruzione (Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 2017), 276 sgg.

<sup>(5)</sup> La tesi è sviluppata in Andrea Longhi, "Les chantiers des châteaux au sud des Alpes (XIVe-XVe siècles): réseaux structureaux, fabriques territoriales, marqueurs paysagers", in *Les vies de châteaux*, 134-145; Id., "Architectures et politiques territoriales: châteaux et palais au sud des Alpes", in *La naissance du duché de Savoie 1416*, atti del convegno di Chambéry (18-20 febbraio 2016), a cura di Bernard Andenmatten, Guido Castelnuovo, Christian Guilleré, Laurent Ripart, Pascal Vuillemin, in corso di stampa.

Sabato 21 dicembre 1314 otto manovali rimuovono pietre da costruzione dal cortile del castello sabauda di Pinerolo per portarle all'esterno, "propter festum nativitatis Domini et adventum domini comitis":<sup>(1)</sup> è venuto il momento – in occasione del Natale e della visita del conte di Savoia Amedeo al nipote Filippo, *princeps* dell'appannaggio subalpino – di mettere un po' di ordine nel cantiere della cappella, avviato ormai quasi dodici mesi prima e sostanzialmente concluso nelle sue parti strutturali, dopo una frenetica attività nel montaggio delle volte e della copertura prima dell'arrivo dell'inverno. Il lavoro di sgombero è semplice, ed è pagato un solo soldo a testa (meno di un terzo del salario quotidiano di un carpentiere): non serve neanche più il caposquadra dei manovali, Matteo Berberio, che da agosto aveva coordinato un gruppo flessibile di operai, addetto all'estrazione delle pietre dalla cava vicina al castello e poi impiegato nei lavori meno qualificati del cantiere, in affiancamento all'équipe del *magister* Bonino che, a sua volta, sui ponteggi delle volte aveva coordinato quotidianamente fino a 8 *magistri* e 42 manovali. Dal giorno precedente, il 20 dicembre 1314, Matteo era stato riassegnato al nuovo cantiere destinato a svilupparsi nel 1315, relativo all'ampliamento e al rinforzo delle cortine murarie del castello, dove lavorerà fino alla primavera successiva; in tale nuovo incarico, Matteo avrà il *fringe benefit* di poter ricevere i pasti "in hospicio domini": sebbene Matteo non sia un *magister*, l'amministrazione del principe sa probabilmente riconoscere in lui un ruolo di efficace e fedele coordinatore. Matteo e i suoi soci più fidati hanno anche un compito più delicato, ossia l'estrazione delle pietre "ad opus dictarum duorum fenestrarum parvarum faciendarum":<sup>(2)</sup> la facciata della cappella viene infatti dotata, verso la corte, di un portale in pietra da taglio, preceduto probabilmente da un portico e affiancato da due finestre, dotate di inferriate.

The Alps were a privileged area of institutional experimentation during the creation of the regional principalities, and this context had strong connection with the dynastic architecture. This paper focuses on the construction, updating and decoration of chapels in Savoy castles on both sides of the Alps, and within the broader framework of the role played by palace chapels in European kingdoms and duchies. The abundance of accounting records available allows analysis of several aspects of the construction sites and an almost day-by-day understanding of the actions of Savoy officers, and the ensuing local dynamics. The paper deals in particular with certain episodes linked to works commissioned by Count Amadeus V for Chambéry and Chillon, and – on the Italian side – those of Philip of Savoy in Pinerolo and Turin, seen in the broader perspective of interventions in neighbouring principalities.

### Dimensione geostorica dei cantieri

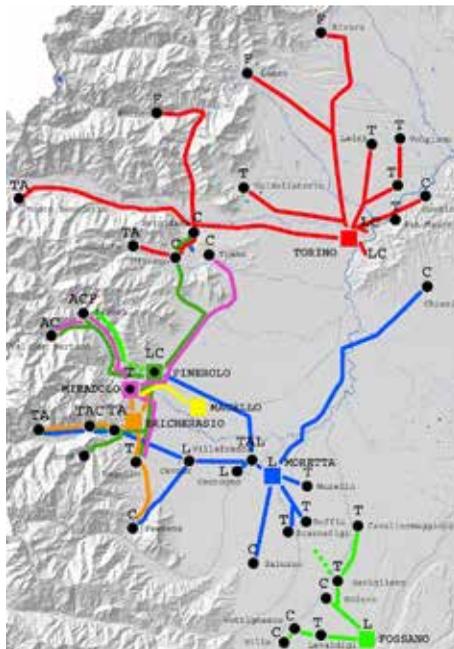
La qualità e il livello di dettaglio della contabilità<sup>(3)</sup> offrirebbero piste inesauribili di riflessione, rischiando tuttavia di condurci verso uno sterile – seppur affascinante – filone aneddotico. Interrompiamo dunque la sequenza cinematografica che le fonti di consentirebbero di montare e – passando a un ragionamento storiografico – poniamoci due quesiti, partendo da quel sabato 21 dicembre 1314: qual è il valore della cappella del castello di Pinerolo appena ultimata? e perché l'amministrazione di Filippo – signore dell'appannaggio subalpino dello spazio sabauda – utilizza uno strumento contabile tanto dettagliato, per quanto ancora piuttosto confuso nella sua struttura complessiva, per gestire un cantiere di così modesta entità?

I due quesiti ci portano a un livello di lettura delle fonti in cui la vita quotidiana del cantiere diventa lo strumento tramite cui tentare un'interpretazione geostorica del rapporto tra architettura e territorio, e in cui l'organizzazione stessa del cantiere diventa un tema di indagine, che può far luce sul rapporto tra costruzione edilizia e costruzione del potere.

Il documento contabile prodotto dal funzionario responsabile economico e tecnico delle opere, l'esperto Ardizzone, risulta essere il primo noto espressamente dedicato alla gestione di un cantiere edilizio in area sabauda.<sup>(4)</sup> Il computo ci informa non solo sulle maestranze, sui materiali e sui contratti utilizzati nel castello di Pinerolo, temi che interessano la storia dell'edilizia e delle tecniche, ma dichiara – con la sua stessa esistenza – che l'amministrazione ha intuito che la gestione di un cantiere pubblico è uno strumento strategico, in quanto impatta su un territorio ben più vasto di quello delle immediate adiacenze dell'edificio e coinvolge un'ampia pluralità di persone, competenze e interessi, a titolo diverso. Al di là del suo esito materiale, è la struttura organizzativa di un cantiere che – di fatto – è in grado di “segnare” la costruzione di un territorio coeso e l'affermazione di un potere territorializzato.<sup>(5)</sup> I cantieri promossi dai

10.1

La rete di approvvigionamento dei principali cantieri del principe Filippo di Savoia Acaia nel primo terzo del Trecento, documentati dai conti di costruzione (*castra* di Pinerolo, Torino, Moretta, Macello, Fossano, Miradolo e mercato di Bricherasio); legenda: A: assi e tavolati lignei; C: calce e gesso; F: prodotti finiti e semilavorati in ferro; L: laterizi (mattoni e tegole); T: travi lignee ed elementi di carpenterie strutturali; elaborazione dell'autore, ripresa da *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XVe siècle à nos jours*, a cura di Sophie Marin e Julien Coppier (Cinisello Balsamo-Anncy, Silvana Editoriale-Musées de l'Agglomération d'Anncy, 2016), 138

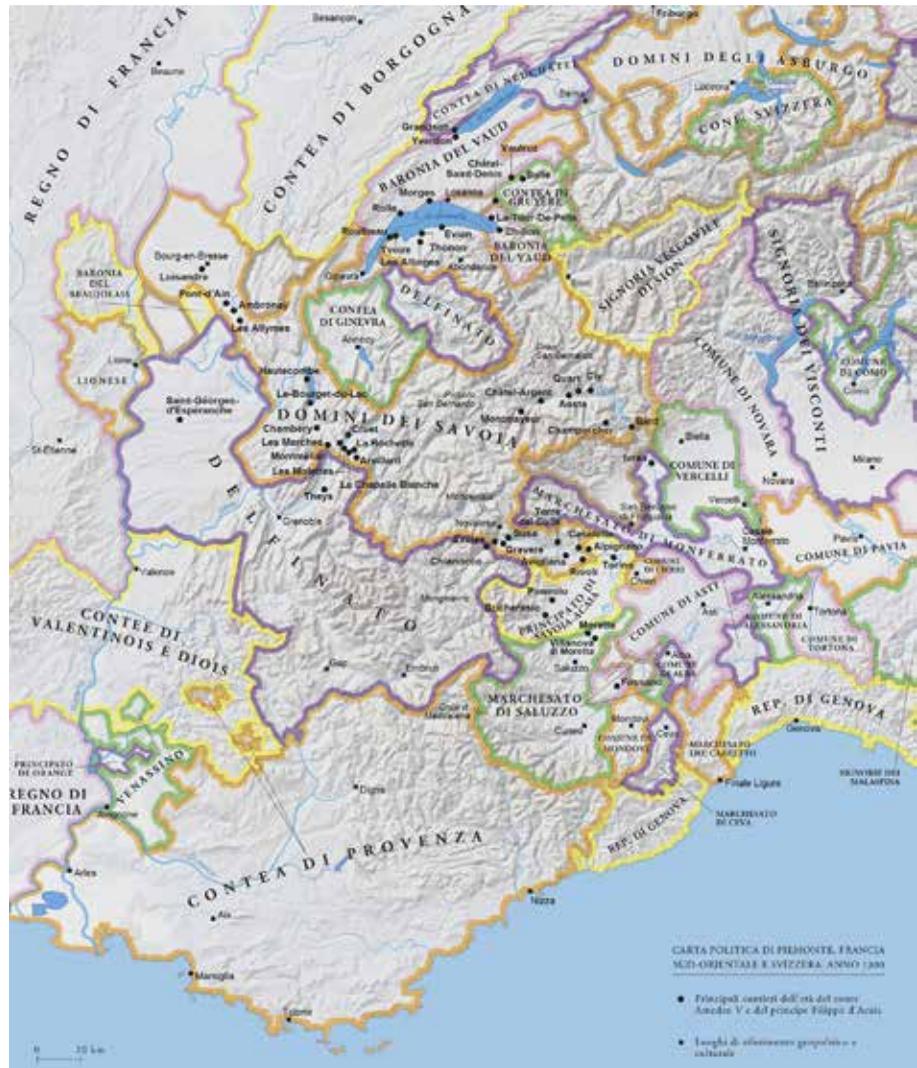


10.1

Lo spazio politico delle Alpi occidentali nell'orizzonte cronologico di inizio Trecento, da *Carlo Magno va alla guerra*.

*Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, a cura di Simonetta Castronovo (Novara, Libreria Geografica, 2018), 47.

(elaborazione geopolitica di Paolo Buffo e Stefano Busso, segnalazioni dei cantieri di Simonetta Castronovo e Andrea Longhi)



funzionari del principe Filippo si alimentano finanziariamente e tecnicamente su ampie aree dello spazio politico sabauda, a cerniera tra le valli alpine e il pedemonte pinerolese e torinese: il cantiere della cappella castrale di Pinerolo apre una stagione costruttiva che durerà tre lustri, e in cui l'intreccio dei diversi cantieri costruirà un sistema reticolare di flussi di saperi, denari e materiali che concretizzerà quel "principio di territorialità" su cui si fonda l'affermazione dei principati regionali bassomedievali,<sup>(6)</sup> dando valore di esperienza vissuta a un concetto giuridico piuttosto astratto e lontano dall'immaginario giuridico precedente. L'esistenza di una committenza pubblica, gestita con strumenti contabili dedicati e con un'impostazione non più localistica e autarchica, diventa uno degli strumenti grazie ai quali far esperire alle comunità locali le trasformazioni istituzionali che stanno mutando i processi di territorializzazione. La politica edilizia intrapresa dai quadri amministrativi sabaudi diventa un volano di strategie differenziate: in alcuni casi l'incentivazione di distretti specializzati (taglio standardizzato e stagionatura del legname a uso edilizio, produzione di calce

<sup>(6)</sup> Guido Castelnuovo, "Principati regionali e organizzazione del territorio nelle Alpi occidentali: l'esempio sabauda (inizio XIII – inizio XV secolo)", in *L'organizzazione del territorio in Italia e Germania: secoli XIII-XIV*, a cura di Giorgio Chittolini, Dietmar Willoweit (Bologna, Il Mulino, 1994), 81-93; Id., "Lo spazio sabauda fra nord e sud delle Alpi: specificità e confronti (X-XV secolo)", in *Kommunikation und Mobilität im Mittelalter. Begegnungen zwischen dem Süden und der Mitte Europas (11.-14. Jahrhundert)*, a cura di Siegfried de Rachewiltz, Josef Riedmann (Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1995), 277-289. In termini più ampi, Giovanni Tabacco, *Le ideologie politiche del medioevo* (Torino, Einaudi, 2000), 83-101, e Renato Bordone, Giuseppe Sergi, *Dieci secoli di medioevo* (Torino, Einaudi, 2009), 227-265.

di qualità, metallurgia ecc.), in altri casi la diffusione capillare sul territorio di attività produttive di componenti edilizie (fornaci da mattoni, taglio di legname fresco per centine e impalcati), attività che – a seconda dei casi – vedono il coinvolgimento di maestranze altamente specializzate (soprattutto carpentieri), ma anche di consistenti numeri di manovali e trasportatori, meno qualificati, ma che di fatto possono diffondere capillarmente in un territorio alcune competenze edilizie minime.

### **L'invenzione di una culla dinastica subalpina**

Se dunque la formazione di corpi territoriali gestiti da un sistema funzionariale efficiente favorisce un'edilizia di valore politico-economico vasto, costitutiva dell'identità dei corpi territoriali stessi, è interessante ora soffermarci sulla natura della prima opera sabauda la cui valenza strategica e ideologica è sottolineata, più che dalla consistenza del manufatto, dalle modalità con cui si dispiega l'azione amministrativa. Si tratta, come abbiamo visto, della cappella del castello di Pinerolo, inserita in un preesistente sito fortificato – controllato dai conti di Savoia da quasi un secolo – con l'obiettivo di trasformarlo da centro di potere locale nella culla di una nuova dinastia territoriale e di un'amministrazione centrale.

Non è certo casuale che la prima evidenza documentale del nuovo ruolo dei cantieri di committenza dinastica cominci da una cappella castrale o – meglio – palatina. Filippo di Savoia (1278-1334) governava il Torinese e il Pinerolese da quasi vent'anni: escluso dall'asse ereditario verticale del comitato sabauda – passato allo zio Amedeo V (1249-1323), fratello del padre Tommaso – Filippo aveva accettato la creazione di un appannaggio costituito dalle terre a sud delle Alpi, ma – dopo il matrimonio nel 1301 con Isabelle de Villehardouin, portatrice del titolo del principato di Acaia, in Grecia – aveva nutrito ambizioni internazionali, presto ridimensionate. La svolta avviene nel 1313, in seguito a un accordo familiare con lo zio che prevede la stabilizzazione del potere sabauda a sud dell'arco alpino, grazie alla spartizione preliminare delle aree di influenza,<sup>(7)</sup> corroborata dalle seconde nozze di Filippo con Caterina di Vienne, sorella del Delfino, ossia del titolare dell'altro stato che controllava i valichi alpini occidentali. La visita del conte in occasione del Natale 1314 si colloca nel quadro dell'impegno congiunto dei due rami sabaudi nel sostenere il marchese Manfredo IV di Saluzzo nell'azione di contenimento dell'espansione angioina nel Piemonte meridionale, in un contesto di sostanziale pacificazione dell'area alpina e pedemontana. Il cantiere della cappella comincia nel gennaio del 1314, proprio poche settimane dopo l'accordo di spartizione delle aree di

<sup>(7)</sup> Buffo, *La documentazione*, 78-82; dettagli di cronaca in Ferdinando Gabotto, *Storia del Piemonte nella prima metà del secolo XIV (1292-1349)* (Torino, Bocca, 1894), 74 sgg.

<sup>(8)</sup> Sul tema si è tenuto nel 2014 alla Sorbona il convegno *1314: une Europe en crise? Regards sur la conjoncture politique européenne à la mort de Philippe le Bel*, i cui atti sono in attesa di stampa; in sintesi: Juien Théry, "Philippe IV le Bel", in *Com-mémorations nationales 2014* (Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013), 98-101.

<sup>(9)</sup> Paolo Grillo, "Fossano, avamposto sabaudo nel Piemonte sudoccidentale: 1314-1318", e Riccardo Rao, "Le dinamiche istituzionali e l'affermazione del potere signorile", in *Storia di Fossano e del suo territorio. II. Il secolo degli Acaia, a cura di Rinaldo Comba* (Fossano, Co.re, 2010), 101-130 e 131-177.

<sup>(10)</sup> La cappella, come il resto del complesso fortificato, è stata smantellata a fine Seicento nel quadro della dismissione della fortezza moderna; rilievi militari di fine Cinquecento attestano la forma della cappella, nell'angolo nord-est del castello, che – nel disegno meglio quotato (ASTo, Riunite, Carte topografiche e disegni, Ministero della guerra, *Tipi guerra e marina. Sezione IV*, 484: cfr. fig. 3) – è un rettangolo con dimensioni interne di circa 3 per 4,5 trabucchi pinerolesi, cui si aggiunge l'abside posta all'interno della torre cilindrica angolare, per uno sviluppo complessivo interno di circa 7 trabucchi, ossia una larghezza di circa 9 metri per uno sviluppo totale di 21 metri. A titolo comparativo, meramente didascalico, si tratterebbe di un'opera dimensionalmente confrontabile con la cappella nella Torre di Londra (11x20 circa, ma con impianto a tre navate) e, planimetricamente, con la Sainte-Chapelle del palazzo reale di Parigi (10x33 circa) o con la successiva cappella di San Gottardo in Corte del palazzo visconteo di Milano (7x35 circa).

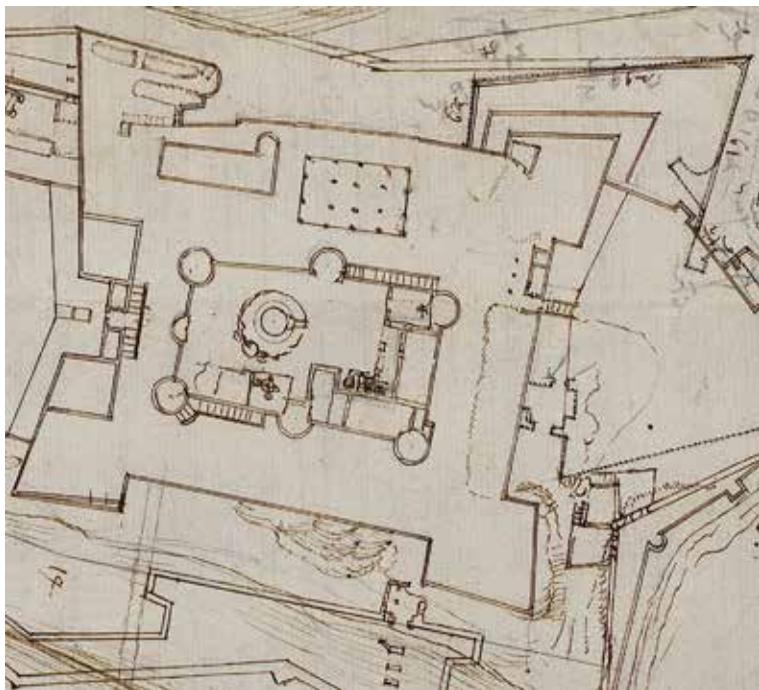
influenza tra Amedeo V e Filippo e dopo la dedizione – in comune ad entrambi i rami sabaudi – dell'importante *civitas* episcopale di Ivrea (novembre 1313), snodo urbano che consentiva il raccordo tra i due principali canali di circolazione sabauda a sud delle Alpi, ossia le valli delle due Dore, Riparia (val di Susa) e Baltea (val d'Aosta).

Il 1314, anno in cui si sviluppa e si conclude il cantiere della cappella, è però anche un momento di ri-definizione del quadro politico europeo, che attraversa un momento di fragilità:<sup>(8)</sup> pochi mesi prima era morto l'imperatore Enrico VII nei pressi di Siena, lasciando irrisolta la successione imperiale; ad aprile si spegne nei pressi di Avignone il papa Clemente V, il cui successore sarebbe salito eletto dopo due anni, e a fine novembre muore anche il re di Francia Filippo il Bello, a Fontainebleau, in circostanze non chiarite e in un momento di disorientamento politico generale, a seguito dell'esecuzione del maestro del tempio Jacques de Molay e di scandali familiari. Nel corso di un anno gli equilibri europei – nelle istituzioni, come pure nell'immaginario politico collettivo – sono rimessi in gioco, e i corpi territoriali regionali guadagnano margini di ricollocazione e ridefinizione, mediante azioni cui le politiche edilizie non possono restare estranee. L'affollarsi di operai e capimastri sui ponteggi della cappella pinerolese, tra maggio e dicembre, può essere interpretato come un tassello – certamente modestissimo, ma non irrilevante – di un'autoaffermazione dinastica locale, ma anche come una metafora dei percorsi paralleli e autonomi che vivono da un lato la macchina funzionariale e tecnica dei principati territoriali, dall'altro le grandi costruzioni ideologiche degli universalismi medievali. All'animazione del cantiere si affianca la ripresa di una forte iniziativa politica per l'espansione sabauda verso il sud guelfo del Piemonte e verso il mare. A marzo, mentre i muratori lavorano nella loggia al taglio delle pietre e mentre i carpentieri preparano centine e ponteggi, Filippo, Amedeo V e Manfredo IV di Saluzzo si alleano in funzione antiangioina; a maggio avviene la dedizione a Filippo di Fossano,<sup>(9)</sup> centro in cui i funzionari degli Acaia intraprenderanno la costruzione del castello solo una decina di anni dopo. L'ampiezza della lega antiangioina, che allontanava minacce dirette, è il presupposto del valore politico – più che militare – che Filippo attribuisce ai suoi tanti cantieri degli anni Venti, ed è la condizione che permette di svolgere in pace le operazioni di reperimento e trasporto di materiali edilizi, anche in aree ai margini del principato o addirittura esterne al suo perimetro.

I funzionari di Filippo avviano il cantiere di rinnovamento del castello di Pinerolo partendo dal suo nuovo cuore istituzionale e religioso, in grado di innescare una risignificazione simbolica e in chiave palatina del complesso castellano

## 10.3

Pinerolo, planimetria del castello trecentesco inglobato nella fortezza moderna, disegno della fine del XVI secolo (ASTo, Riunite, Carte topografiche e disegni, Ministero della guerra, *Tipi guerra e marina. Sezione IV*, 484); la cappella è indicata nell'angolo del castello in alto a destra, raccordata dal portico all'aula di ricevimento del principe



preesistente. Non affrontiamo nel dettaglio in questo contributo il cantiere della cappella<sup>(10)</sup> e delle successive opere (la cucina, la sala, il portico e la torre centrale, oltre agli spazi per l'amministrazione centrale del principato e per la corte),<sup>(11)</sup> ma cerchiamo di porlo in relazione trasversale – sincronica – con altri cantieri di cappelle sviluppati nello spazio politico sabauda. È evidente infatti che tale episodio di microstoria trova il suo senso in una più complessiva lettura del fenomeno delle cappelle palatine – che attraversa la storia della cristianità medievale fin dal consolidamento di una relazione istituzionale tra la Chiesa e l'autorità politica<sup>(12)</sup> – emblematico di una ridiscussione sulla significatività dei luoghi di culto nei luoghi del potere. Senza voler nemmeno tentare di ripercorrere la periodizzazione del fenomeno,<sup>(13)</sup> serve forse solo richiamare che la formazione di corpi territoriali nazionali e regionali allarga nel basso Medioevo la distribuzione del fenomeno delle cappelle palatine, che cessano di essere una prerogativa di natura imperiale per diffondersi dapprima nei regni, poi nei ducati e nei corpi territoriali minori, dando nuovo significato pubblico a spazi liturgici e

<sup>(10)</sup> Andrea Longhi, "Architettura e politiche nel Trecento", in *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, a cura di Micaela Viglino, Carlo Tosco (Torino, Celdid, 2003), 23-70: 29-37; per un quadro comparativo internazionale: Id., "L'organisation et la comptabilité des chantiers à l'époque des principautés territoriales dans la région subalpine occidentale (XIVe-XVe siècles)", in *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, a cura di Katja Schrök, Bruno Klein, Stefan Burger (Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2013), 152-168: 154-157; Andrea Longhi, "Fonti contabili per lo studio dei cantieri ecclesiastici subalpini nel basso Medioevo", *Studi Piemontesi* XLII (2013), fasc. 1, 209-216; da ultimo, sulle scritture: Buffo, *La documentazione*, 279 sgg.

<sup>(12)</sup> Michele Bacci, "Artisti, corti, comuni", in *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi Spazi Istituzioni*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi (Torino, Einaudi, 2002), 631-700; Beat Brenk, "Residenza e cappella in epoca paleocristiana e altomedievale", in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Milano, Electa, 2007), 101-115.

<sup>(13)</sup> In prima approssimazione si può far riferimento alla raccolta, piuttosto eterogenea, in *Cappelle palatine. Finalità Strutture e Proiezioni*, a cura di Dante Balboni (Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Rettoria di San Michele Arcangelo, 1997); Corrado Bozzoni, "Cappella, secoli 8°-15°", in *Enciclopedia dell'arte medievale* (Roma, Treccani), vol. IV (1993), 232-246; S. Negri, "Cappella palatina", in *Iconografia e arte cristiana*, a cura di Liana Castelfranchi, Maria Antonietta Crippa (Cinisello Balsamo, San Paolo, 2004), I, 315-317.

<sup>(14)</sup> Inge Hacker-Sück, "La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Age en France", *Cahiers Archéologiques XIII* (1962), 217-257; Boris Bove, "Les palais royaux à Paris au Moyen Age (XIe-XVe siècles)", in *Palais et pouvoirs. De Constantinople à Versailles*, a cura di Marie France Auzépy e Joel Cornette (Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003), 45-79; Jean-Pierre Caillet, "Genèse et modèles du complexe palais-sanctuaire chez les Capétiens (XIe-XIIIe siècles)", in *Medioevo: la Chiesa*, 468-475.

<sup>(15)</sup> Éric Palazzo, "La liturgie de la Sainte-Chapelle: un modèle pour les chapelles royales françaises?" in *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste?* a cura di Christine Hediger (Turnhout, Brepols, 2007), 101-111.

<sup>(16)</sup> Claudine Billot, *Les Saintes Chapelles royales et princières* (Paris, Editions du Patrimoine, 1998); Jean-Michel Leniaud, Françoise Perrot, *La Sainte Chapelle* (Paris, Editions du Patrimoine, 2007), 82 sgg.; Julien Noblet, *En perpétuelle mémoire. Collégiales castrales et Saintes-Chapelles à vocation funéraire en France (1450-1560)* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009), 28-33; per lo studio nel fenomeno dei ducati della Penisola: Andrea Longhi, *Palaces and Palatine Chapels in 15th-Century Italian Dukedoms: Ideas and Experiences*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, a cura di Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Folin (Leiden-Boston, Brill, 2016), 82-104.

<sup>(17)</sup> Maureen C. Miller, *The bishop's palace. Architecture and authority in medieval Italy* (Ithaca, Cornell University Press, 2000), in particolare 217 sgg.

<sup>(18)</sup> Alessio Monciatti, "Chiese nel Palazzo. Osservazioni sulla diffusione e le diversificazioni delle cappelle palatine in Italia (secoli XII-XIV)", in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, 421-431.

<sup>(19)</sup> Alessio Monciatti, "Il Palazzo Apostolico Vaticano alla fine del medioevo: sul sistema delle cappelle prima e dopo il soggiorno della Curia ad Avignone," in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, a cura di Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano, Jean-Michel Spieser (Roma, Viella, 2002), 565-584, e più diffusamente Id., *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo* (Firenze, Olschki, 2005).

<sup>(20)</sup> Scritture contabili in Archivio Storico della Città di Pinerolo, cat. 49, F.3, n.1, documento pubblicato da Franco Monetti, Franco Ressa, *La costruzione del castello di Torino – oggi Palazzo Madama* (Torino, Bottega di Erasmo, 1982); per la contabilità ordinaria e i riferimenti alle fonti comunali: Ferdinando Rondolino, "Il castello di Torino (Palazzo Madama nel Medioevo)", *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti XIII* (1932), 1-56. Le fonti sono state commentate in diverse occasioni da Aldo Settia, ad esempio in: Aldo A. Settia, "Il castello del principe", in *Storia di Torino. II. Il basso Medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a cura di Rinaldo Comba (Torino, Einaudi, 1997), 22-49; Id., "Un castello a Torino", in Id., *Proteggere e dominare. Fortificazioni e popolamento nell'Italia medievale* (Roma, Viella, 1999), 169-194. Per un bilancio degli studi sul cantiere torinese si vedano i contributi di Luisella Pejrani Baricco, Laura Meffeis, Giovanni Donato, Clelia Arnaldi di Balme e Simonetta Castronovo in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di Giovanni Romano (Torino, Fondazione CRT, 2006).

devozionali fino ad allora ad uso privato familiare. Nella letteratura storico-architettonica sono ben noti i casi di Oviedo o il contesto del tutto particolare di San Marco a Venezia (dal IX secolo), ma si pensi in particolare alle cappelle normanne di rango reale nella Torre di Londra (fine XI secolo, promossa da Guglielmo il Conquistatore, una volta acquisito il titolo regio) e nel palazzo di Palermo (nel 1130 Ruggero II è riconosciuto re e avvia la costruzione della cappella), paradigmi di ibridazione culturale del modello. L'apogeo del tema è tuttavia sviluppato nella *capella regia* capetingia, ossia la Sainte-Chapelle di Parigi (1243-1248),<sup>(14)</sup> esaltazione intellettuale della sacralità del potere regale legittimata dalle reliquie della passione di Cristo.<sup>(15)</sup> Il modello fissato da Luigi IX ha eco in altre cappelle reali (si pensi, per la Francia stessa, a Vincennes, o al palazzo di Perpignan dei re di Maiorca), per trovare poi diffusione nei principali ducati francesi,<sup>(16)</sup> senza dimenticare tuttavia il ruolo delle cappelle nei complessi palaziali episcopali<sup>(17)</sup> e in quelli comunali,<sup>(18)</sup> nonché l'originale e influente percorso, nei lustri di cui qui ci occupiamo, sviluppato nel palazzo papale di Avignone e dalle sue ripercussioni romane.<sup>(19)</sup> Sotto tale punto di vista, si tratta di un tema esemplare rispetto alla questione proposta da questo fascicolo della rivista, ossia il rapporto tra modelli internazionali (in questo caso i modelli formulati nel quadro degli universalismi medievali) e identità locali (ossia la costruzione ideologica dei corpi territoriali regionali, sottoposti alle autorità regali o imperiali), colto nel momento in cui gli universalismi vanno in crisi ed emergono autorità locali fortemente territorializzate.

Consideriamo – come piccolo tassello a una più ampia auspicabile discussione – l'animazione attorno alle cappelle palatine sabaude al volgere del 1313-1314, testimonianza di come l'improvviso interesse per le cappelle di palazzo segni un passaggio significativo nelle ambizioni politiche delle diverse componenti politiche sabaude.

Una prima constatazione *ex silentio*, ossia in assenza di attestazioni documentali: quando lo stesso Filippo mette mano nel 1317 al *castrum* di Torino<sup>(20)</sup> – unica *civitas* episcopale in suo possesso esclusivo – il tema della cappella non viene posto. Il castello torinese è infatti riconfigurato come sede di rappresentanza, di presidio, e non come scenario delle liturgie politiche pubbliche fondative della nuova dinastia. Torino presenta una vivacità e una conflittualità politiche non compatibili con le aspirazioni di costruzione di una centralità specificamente sabauda. Dalla documentazione contabile disponibile relativa al cantiere e all'amministrazione torinesi, i lavori di costruzione nel *castrum* non riguardano la realizzazione di alcuna cappella, né mai – del resto – alcun luogo di culto interno al castello assumerà nel corso del Tre-

cento rilevanza volumetrica autonoma riconoscibile nel paesaggio urbano o nella corte, a differenza di quanto realizzato a Pinerolo o – in un intorno di anni probabilmente prossimo – ad Avigliana.<sup>(21)</sup> Si registrano interventi in una cappella nel castello di Torino solo all'inizio dei cantieri di Ludovico d'Acaia, l'ultimo dei principi di questo ramo familiare (1402-1416), che avvierà una radicale campagna di raddoppio del castello con l'obiettivo probabile di trasportarvi la propria sede dinastica: non è dunque casuale, probabilmente, che un'impegnativa stagione edilizia inizi nel 1402 dalla *capella domini*,<sup>(22)</sup> mentre dal 1403 il *retractum* della principessa è dotato di un'ulteriore cappella (terminata tuttavia solo nel 1425),<sup>(23)</sup> che – insieme ad un altario privato nella stanza – ci aiuta a distinguere tra uno spazio liturgico di rilevanza in qualche modo pubblica e gli spazi della devozione privata. Nell'inventario del 1419, redatto dopo il decesso di Ludovico e l'assorbimento del principato all'interno del Ducato sabaudo di Amedeo VIII,<sup>(24)</sup> la cappella risulta allestita – come altri spazi a uso pubblico, quali la *sala magna basse*, la *magna camera paramenti inferiori* – al piano terreno, in prossimità della torre nord-ovest.<sup>(25)</sup> Non è nemmeno casuale che, estintasi la dinastia Acaia e venuto meno l'interesse dinastico verso l'uso del castello di Torino, la cappella risulti in disuso nell'inventario del 1431: è utilizzata come deposito, e i suoi arredi sono dispersi in panetteria e bottiglieria.<sup>(26)</sup>

### Una nuova cappella comitale e il suo impatto

Se le logiche del lignaggio Savoia-Acaia paiono ben riconoscibili, è ora interessante spostare l'attenzione sul ramo comitale della dinastia. Il castello di Chambéry è acquisito dal conte Amedeo V solo nel 1295, quasi contestualmente all'erezione dell'appannaggio di Filippo. Destinato a diventare non tanto la sede della vita di corte, ma piuttosto il contesto spaziale della sedentarizzazione della macchina amministrativa comitale,<sup>(27)</sup> nei primi anni del Trecento il castello è oggetto di un'impegnativa campagna di realizzazione di nuove strutture difensive e di spazi palaziali.<sup>(28)</sup> Nel 1317-1318, a conclusione della fase più significativa del cantiere (simultaneo dunque alle principali fasi costruttive di Torino e Pinerolo), il pittore fiorentino Giorgio dell'Aquila (o degli Agli), noto nelle fonti sabaude dal 1314,<sup>(29)</sup> viene incaricato di dipingere, mentre la si pavimenta in marmo, la nuova cappella comitale, che ne sostituisce una preesistente e che si inserisce nella sequenza degli spazi di rappresentanza del palazzo.<sup>(30)</sup>

A sua volta, anche la cappella del castello di Pinerolo, ormai diventato il cuore amministrativo e dinastico degli Acaia, sarà nel 1325 circa oggetto di interventi

<sup>(21)</sup> La cappella del castello di Avigliana vanta la più antica menzione tra le *ecclesie castri valsusine sabaude* (1212); nel 1266 la *capella comitis* si trova al di sopra del *cellarium*, nel 1306-1308 è contabilizzato un intervento di ristrutturazione; nel noto affresco quattrocentesco conservato a San Pietro di Avigliana, tradizionalmente identificato con il castello di Avigliana stessa, la cappella potrebbe essere riconosciuta nell'edificio che emerge dalle cortine con un pignone triangolare: fonti documentarie e iconografiche discusse in Andrea Longhi, "L'architettura del castello nei paesaggi del potere valsusini: modelli, processi ed esiti", *Segusium* LII (2015), 93-122.

<sup>(22)</sup> Rondolino, "Il castello", 8-9, ripreso da Giovanni Donato, "Tra Savoia e Lombardia: modelli e cantieri per il castello di Torino", in *Palazzo Madama a Torino*, 35-58: 54, con riferimento ai *Conti di clavaria* di Torino.

<sup>(23)</sup> Rondolino, "Il castello", 14

<sup>(24)</sup> ASTo, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, *Gioie e mobili*, m. 1 d'addizione, n. 7

<sup>(25)</sup> Clelia Arnaldi di Balme, Castronovo Simonetta, "Organizzazione degli spazi e arredi del castello di Porta Fibellona, dal XIV al XVIII secolo", in *Palazzo Madama a Torino*, 109-146: 117, con approfondimenti relativi all'allestimento e alla decorazione della cappella.

<sup>(26)</sup> ASTo, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, *Gioie e mobili*, m. 1 d'addizione, n. 7.

<sup>(27)</sup> Bernard Demotz, *Le comté de Savoie du XIe au XVIe siècle. Pouvoir, château et état au Moyen Age* (Genève, Slatkine, 2000), 355.

<sup>(28)</sup> Christian Guilleré, "Le château de Chambéry de 1295 à 1561", in Christian Guilleré, André Palluel-Gaillard, *Le château des Ducs de Savoie. Dix siècles d'histoire* (Chambéry, Altal, 2011), 5-93: 44, 49, 68.

<sup>(29)</sup> Giorgio dell'Aquila, pittore appartenente alla prima generazione dei giotteschi, frequentemente attestato dalla documentazione sabauda ma di cui non si conservano opere, sarebbe stato conosciuto da Amedeo V durante il suo viaggio in Italia al seguito dell'imperatore Enrico VII; per un bilancio critico: Simonetta Castronovo, "Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII", in *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, a cura di Paola Bianchi, Luisa Clotilde Gentile (Torino, Zamorani, 2006), 115-143: 120-121 e 124-125.

<sup>(30)</sup> La fondazione di un'altra chiesa nel 1318 ai piedi del castello sottintende tuttavia la necessità di un luogo di culto pubblico legato al castello, ma all'esterno della sua cortina, poi divenuto chiesa parrocchiale del borgo: Guilleré, "Le château", 38, 64 e 83, e sulla chiesa fuori dal castello: 48; sulle pitture del 1317-1318: Daniel De Raemy, Olivier Feihl, Laurent Golay, Anna Pedrucci, "La chapelle de Chillon", in *Chillon. La Chapelle*, a cura di Daniel de Raemy (Lausanne, Cahiers d'archéologie romande, 1999), 41-203: 152.

Chillon, rilievo del castello; la cappella è indicata con la lettera Y (secondo la numerazione convenzionale adottata negli studi di Albert Naef), tra le due cortine, adiacente alla *camera domini* X (con cui è collegata tramite la scala a chiocciola) e affacciata sulla scala monumentale della corte: elaborazione Archéotech SA, edita in *Chillon. La Chapelle*, a cura di Daniel de Raemy (Lausanne, Cahiers d'archéologie romande, 1999), annexe II

<sup>(31)</sup> L'intervento è noto fin dall'erudizione settecentesca, a causa della voce di pagamento relativa a 8 rubbi di olio di noce, ritenuti una delle prime attestazioni documentarie di pittura ad olio, in riferimento ad ASTo, *Camerale Piemonte*, art. 16, m. 2, r. 8, e *Ibidem*, art. 60, par. 1, m. 2, r. 11, cc. 9 e 18 (1325-1326); la vicenda critica, in relazione anche con l'attività del citato Giorgio, è ricostruita da Bernardo Oderzo Gabrieli, «Ad faciendum et distremendum colores». Giorgio da Firenze e la pittura murale a olio in Piemonte del Trecento», *Il capitale culturale X* (2010), 43-63; da ultimo, da Simonetta Castronovo, «La pittura in castelli e caseforti del Piemonte nell'età di Amedeo V, Edoardo e Aimone di Savoia, dal 1285 circa fino al 1343 circa», in *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 29 marzo-16 luglio 2018), a cura di Simonetta Castronovo (Novara, Libreria Geografica, 2018), 32-45: 33.

<sup>(32)</sup> Castronovo, «Artisti, artigiani», 124, soffermandosi sulla trasformazione della posizione dell'artista nella corte sabauda avvenuta con Giorgio.

<sup>(33)</sup> De Raemy et alii, «La chapelle», 151.

<sup>(34)</sup> La bibliografia sull'attività di Jaquerio presso la corte sabauda è vasta, a partire dal fondamentale Enrico Castelnuovo, «Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII», in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giovanni Romano (Torino, Città di Torino, 1979), 30-58, per arrivare ad un bilancio in Id., «L'arte e gli artisti ai tempi di Amedeo VIII», in *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, a cura di Enrica Pagella, Elena Rossetti Brezzi, Enrico Castelnuovo (Milano, Skira, 2006), 145-152; sull'attività di Jaquerio presso i principi d'Acaia: Marco Fratini, «Jaquerio ed il Pinerolese», in *Jaquerio e le arti del suo tempo*, a cura di Walter Canavesio (Torino, Regione Piemonte, 2000), 27-40; da ultimo il bilancio di Guido Castelnuovo, «Amédée VIII et les arts (1392-1451). Stratégies culturelles et service princier dans la Savoie de la première moitié du XVe siècle», in *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes*, a cura di Elisabeth Crouzet-Pavan, Jean-Claude Maire Vigueur (Roma, Viella, 2015), 199-216: 204-208.

<sup>(35)</sup> Enrico Castelnuovo, «Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo», già edito in *Etudes de Lettres*, s. II, X, 1967, 13-26, ora disponibile in *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte* (Livorno, Sillabe, 2000), 35-45, 42.



da parte di Giorgio stesso<sup>(31)</sup> – protagonista di un'ascesa che lo porterà ad essere definito dieci anni dopo *pictor domini* del conte Aimone<sup>(32)</sup> –, nel quadro di una complessiva campagna di decorazione degli spazi aulici del castello pinerolese, «qui devait peu ou prou concurrencer directement les splendeurs qu'il réalise au château de Chambéry». <sup>(33)</sup> Come la cappella di Torino, anche quella di Pinerolo è nuovamente coinvolta da lavori edilizi negli ultimi anni del principato d'Acaia: nel 1415 Giacomo Jaquerio è pagato «pro ferramentis verreorum capelle castri Pynerolii», l'anno successivo entra al servizio di Ludovico come «pictor illustris domini nostri principis»<sup>(34)</sup> e nel 1418 – pochi mesi prima della morte dell'ultimo Acaia – Giacomo interviene nella camera del principe stesso e nella «parvam capellam in camera domini». Se nel primo Trecento è stato un artista fiorentino, considerato dalla storiografia un giottesco, a curare la decorazione delle cappelle e degli spazi politici dei castelli, è ora un «artista alpino», come definito da Enrico Castelnuovo,<sup>(35)</sup> ad assumere un ruolo trainante nei diversi cantieri dello spazio sabauda. La cappella palatina pinerolese è oggetto anche



di interventi strutturali significativi: tre catene sono sottese agli archi della cappella (pagamento del febbraio 1418) e viene eretto un campanile *novum*, pagato nel luglio successivo;<sup>(36)</sup> l'assetto dell'arredo è registrato nell'inventario del 22 dicembre 1418, redatto poche settimane dopo la morte di Ludovico a Torino.<sup>(37)</sup>

### Una cappella dinastica nel quadrante vallese

Un terzo caso di cappella che qui interessa confrontare è quella del castello dinastico di Chillon (alla testata orientale del lago Lemano): il 14 maggio del nostro fatidico 1314, il pedaggio delle vicina Villeneuve registra il pagamento del *magister Jacobus* "pro tachia sibi data per dominum de pingenda capella Chillonis in tachiam, et dominus sibi ministrare debebat colores", per totali 10 lire.<sup>(38)</sup> Dei casi finora proposti, si tratta dell'unico che conserva un'evidenza materiale:<sup>(39)</sup> le recenti indagini propongono che la campagna decorativa tuttora leggibile sia proprio quella realizzata da Giacomo nel 1314. Si tratta di opere che richiamano la pittura centroitaliana del primo Trecento, e che rimandano quindi probabilmente alla cultura figurativa delle maestranze gravitanti attorno a Giorgio dell'Aquila.<sup>(40)</sup> Chillon è una delle sedi della corte sabauda più rilevanti, cresciuta mediante ampliamenti e stratificazioni fin dall'XI secolo e strutturatasi secondo un sistema a cortine e torri semicirculari a partire dall'età di Amedeo IV, nel secondo terzo del Duecento; in quegli stessi anni si era realizzata la cappella *nova* (citata nel 1266-1267) in una torre quadrata, posta tra le due cinte murarie del castello, e affiancata poco dopo da una torre semicirculari di cortina.<sup>(41)</sup> Successivamente

10.5

Chillon, la cappella del castello.

Foto Louise Decoppet, Yverdon, da *Chillon. La Chapelle*, a cura di Daniel de Raemy (Lausanne, Cahiers d'archéologie romande, 1999), 128

<sup>(36)</sup> Marco Calliero, Viviana Moretti, *Il Castello di Pinerolo nell'inventario del 1418* (Pinerolo, Società Storica Pinerolese, 2009), 25-26 e 41, in riferimento alle trascrizioni dei Conti di Tesoreria dei Principi d'Acaia, in ASTo, inv. 40, m. 4, anni 1416-1418, ff. 155r, 164v, 185r, 231v-232r, 258r.

<sup>(37)</sup> ASTo, Materie politiche per rapporto all'interno, *Gioie e mobili*, m. 1 d'addizione, n. 7: trascrizione in Calliero, Moretti, *Il Castello*, 59-60.

<sup>(38)</sup> Il testo è trascritto e commentato De Raemy et alii, "La chapelle", 213, nota 140, e 148.

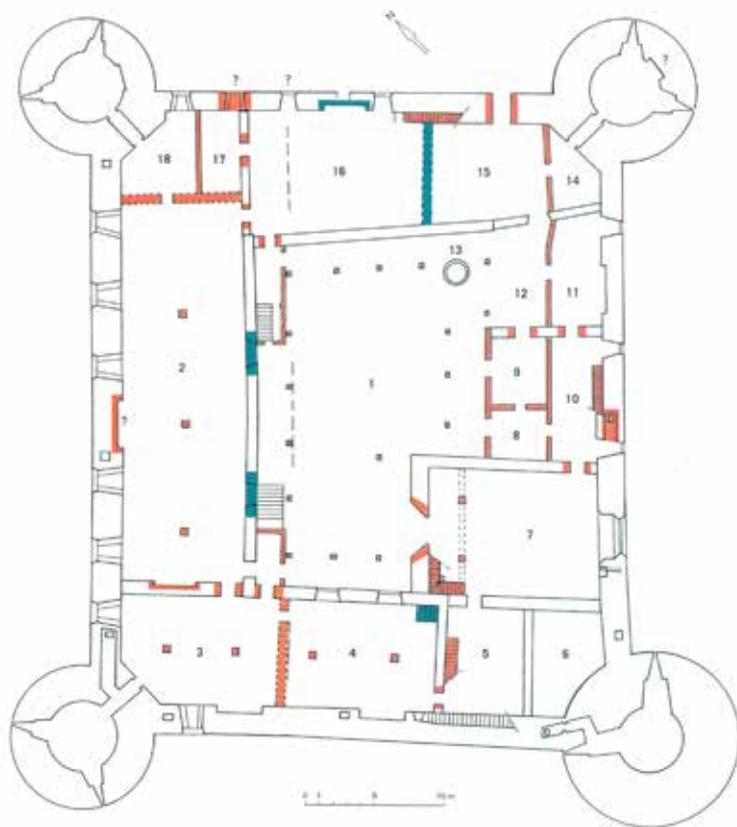
<sup>(39)</sup> La cappella ha forma rettangolare, coperta con due volte a crociera, per dimensioni totali di metri 6,5x9 circa (si vedano, per confronti dimensionali, le osservazioni alla nota 10).

<sup>(40)</sup> *Ibidem*, 151-153.

<sup>(41)</sup> *Ibidem*, 62-65.

Yverdon, schema ricostruttivo dell'assetto distributivo nel penultimo decennio del Trecento; la cappella è indicata con il numero 7, connessa alla camera domini 4 (in arancione le strutture dedotte dall'analisi dei testi; in verde le strutture attestata da indizi archeologici).

Da: Daniel de Raemy, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les États de Savoie (1230-1330). Un modèle: le château d'Yverdon*, 2 voll. (Lausanne, Association pour la restauration du château d'Yverdon-les-Bains, 2004), Plan 24, vol. II, 843



lo spazio, allestito per il culto, è coperto con due volte a crociera, dipinte solo nel nostro 1314. Il colto programma iconografico e – anche in questo caso – l'utilizzo di un gusto affermatosi nei cantieri centroitaliani<sup>(42)</sup> portano a interpretare l'impresa pittorica come l'espressione della volontà di risottolineare uno dei principali poli dinastici della vita itinerante della corte, nel quadrante vallese del comitato. Ciò avviene mentre si stava rafforzando il nuovo centro amministrativo di Chambéry, ma anche in un contesto in cui stavano guadagnando spazio e iniziativa i due appannaggi cadetti degli Acaia e del Vaud. Si pensi, per l'ambito vaudense, alle cappelle di castello di Champvent al volgere del secolo, o agli interventi promossi da Ludovico I di Vaud, che inserisce dal 1290 una nuova cappella nel castello di Yverdon, costruito nei primi anni sessanta dal conte Filippo, e che realizza ex novo il castello di Morges, con la propria cappella, dalla fine degli anni ottanta.<sup>(43)</sup>

10.6

<sup>(42)</sup> Discussione del valore del ciclo pittorico *Ibidem*, 134 sgg. e 147-151.

<sup>(43)</sup> Daniel de Raemy, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les États de Savoie (1230-1330). Un modèle: le château d'Yverdon*, 2 voll. (Lausanne, Association pour la restauration du château d'Yverdon-les-Bains, 2004), I, 352 (Yverdon, con ipotesi ricostruttiva della cappella nel *Plan 24*, II, 843, per dimensioni di metri 9x12 circa), 191-194 (Champvent), 181 (Morges); De Raemy et alii, "La chapelle", 194-198.

primo piano) per operare interventi pittorici, e vengono acquistati gli arredi, i libri liturgici e una statua mariana: come nota Simonetta Castronovo, se l'oreficeria, la miniatura e – più in generale – le maestranze attive nel castello sono nordiche, anche in questo caso per la pittura si privilegia il filone italiano, come a Chillon e negli altri casi considerati.<sup>(44)</sup>

La sezione storica qui proposta, ritagliata sull'anno 1314 e sul suo intorno temporale immediato, non può avere che valore esemplificativo, proponendosi come invito all'approfondimento della ricerca comparativa in quadri geopolitici diversi.<sup>(45)</sup> Una dinamica pare emergere con una certa chiarezza, confrontabile con contesti più ampi: nei processi di formazione delle centralità dei principati territoriali dell'area subalpina e transalpina occidentale, la cappella signorile cessa di essere un edificio autonomo nel recinto castellano (una sorta di piccola chiesa di borgo), per diventare – nei casi di dinastie di maggior ambizione politica – parte integrante di un disegno unitario palatino. Da spazi di culto per la cura d'anime degli abitanti del castello, le cappelle dei principali lignaggi comitali e ducali assumono una funzione legittimante, sottolineata da colti programmi iconografici e da sistemi di accesso riconoscibili, solitamente integrati in una sequenza di spazi di rappresentanza pensata per liturgie non solo religiose; vicende ben distinte segnano invece gli angoli che restano dedicati alla devozione privata. Il valore spaziale e iconico delle cappelle diventa, nell'ipotesi qui proposta e argomentata, un tassello nel processo di autoaffermazione di corpi territoriali di scala regionale, esito di un immaginario condiviso di cappelle palatine imperiali, papali e ducali intese come spazi di culto e di potere, i cui sviluppi si protrarranno nella formazione dei palazzi degli stati moderni.

<sup>(44)</sup> Castronovo, "Artisti, artigiani", 119-121; i conti sono in ASTo, *Camerali Savoia*, inv. 38, f. 21, r. 23 e f. 1, m. 2, rr. 4 e 5.

<sup>(45)</sup> A titolo esemplificativo, si rimanda alla recente ricerca sulla cappella del palazzo milanese di Azzone Visconti realizzata nel 1336: Giovanni Battista Sannazzaro, *San Gottardo in Corte*, (Milano, Scalpendi, 2015).

LETTERE DEI SOCI

# Un ricordo di Marco Dezzi Bardeschi

**CARLO TOSCO***Politecnico di Torino*

L'improvvisa scomparsa di Marco Dezzi Bardeschi ha lasciato un vuoto che sarà difficile colmare. Il suo impegno per il nostro patrimonio architettonico, la sua capacità di analisi del costruito, l'attività instancabile come docente di restauro, come studioso, come progettista, come promotore d'iniziative culturali e di azioni pubbliche per la salvaguardia dei beni, ci ha consegnato un'eredità veramente forte. Quello che vorrei ricordare di lui in poche righe è l'apertura verso tutti i campi disciplinari. Marco non amava le barriere che dividono, ancora oggi, i nostri saperi e le nostre pratiche di ricerca. Era uno studioso che cercava le contaminazioni, favoriva il dialogo, metteva in comunicazione le persone che giudicava in grado di affrontare e condurre i progetti. La rivista 'ANANKE da lui fondata nel 1993 ha costruito, nel corso del tempo, un'articolata varietà di conoscenze e aperto dibattiti in tutti i settori che coinvolgono l'architettura. Il suo interesse verso la storia era vivissimo, e ogni volta che ci sentivamo al telefono la prima cosa che mi chiedeva era: "Cosa c'è di nuovo nella storia dell'architettura?". Al centro c'era sempre la domanda sull'attualità del passato, su come si possa restituire un patrimonio alla società di oggi, sulla visione dell'edificio come un problema da affrontare nelle esigenze della modernità.

Sempre attento agli orientamenti del dibattito internazionale, la sua vera passione era il destino del patrimonio italiano. Percepiva con inquietudine la crisi dei modelli tradizionali di tutela, e lavorava per tentare delle soluzioni, per ri-definire le basi della scienza del restauro, con attenzione verso le tendenze più attuali. Non perdeva occasione di denunciare le difficoltà sempre più insidiose che minacciavano le politiche di tutela nel nostro paese, soprattutto negli ultimi tempi. Per questo non si stancava d'intrecciare contatti, favorire la formazione di giovani studiosi, ospitare sulla rivista idee e provocazioni che aprivano nuove prospettive. La lettura della storia non era una semplice premessa all'intervento, ma un dialogo continuo, un sondaggio critico delle potenzialità che il passato ci offre. Marco Dezzi Bardeschi aveva compreso che l'incontro tra storia e restauro è la grande forza dell'architettura italiana.



# Didattica: quid novi?

**MARZIA MARANDOLA**

*Università La Sapienza, Roma*

Cari soci Aistarch, vi scrivo questa breve nota sull'attuazione di nuovi metodi didattici, rifacendomi all'esperienza vissuta nell'Ateneo di Roma Sapienza, che ho brevemente presentato nella scorsa Assemblea Aistarch a Mantova, dedicata all'insegnamento e al lascito dei Grandi Maestri della Storia dell'Architettura, uno su tutti Bruno Zevi, di cui celebravamo il centenario.

Nel 2018 l'Ateneo di Roma Sapienza ha avviato all'interno della comunità accademica un progetto di promozione della qualità e di innovazione della didattica universitaria. Il progetto, che prende il nome di QuiD, come acronimo di Qualità e innovazione Didattica, è organizzato da uno staff di docenti, interni ed esterni a Sapienza, di diversa formazione (psicologi, ingegneri informatici, etc.), tutti specialisti, a vario titolo, di temi afferenti la didattica e le tecniche di apprendimento. Il Progetto, indirizzato innanzitutto ai docenti di prima nomina, (per i quali rientra tra i doveri istituzionali), è aperto a tutti i docenti interessati ad avvicinarsi a metodi didattici innovativi e di qualità - con l'ipotesi che diventi un corso di aggiornamento a cui accedano tutti i docenti. Si tratta di esperienze di formazione didattica che se all'estero sono ampiamente sperimentate e adottate, nelle Università italiane sono pionieristiche, come attesta l'iniziativa intrapresa dalla Sapienza.

Il progetto prevede una fase sperimentale preliminare alla messa a regime. Nel primo anno di applicazione, il QuiD, attraverso lezioni, seminari e testi specifici (forniti in pdf e sempre consultabili), è stato sperimentato su docenti esperti (docenti-tutor), individuati all'interno dei dipartimenti Sapienza (due docenti per ciascuno), che saranno poi i portatori di innovazione didattica, ognuno nel proprio dipartimento, e pertanto non solo nel proprio ambito strettamente disciplinare.

I primi "allievi" del progetto pilota quindi siamo stati noi docenti tutor - chi scrive in rappresentanza del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura -. Abbiamo seguito il corso, discutendone le impostazioni, criticandone si-

stemi e metodi e proponendo, in termini costruttivi, cambiamenti e integrazioni, talvolta dopo lunghi e accalorati dibattiti.

Senza entrare eccessivamente nel merito della complessità organizzativa che comporta la promozione di un'iniziativa di così ampio orizzonte, il fattore positivo che intendo sottolineare consiste in primo luogo nella centralità che questa iniziativa riconosce alla didattica nell'ambito accademico. Una didattica che vuole coinvolgere gli studenti come "protagonisti dei processi di costruzione della conoscenza; una didattica da intendere non come dimensione privata del singolo docente, ma come pratica di insegnamento/apprendimento da migliorare e innovare di continuo nel confronto tra colleghi e con gli studenti". È un buon auspicio, in acclarata controtendenza con le innumerevoli e farraginose disposizioni ministeriali, che trascurano totalmente il ruolo della didattica come fondativo dell'attività di docenza universitari. A riprova parlano i concorsi per l'Abilitazione Scientifica Nazionale a professori di Prima e Seconda Fascia, che non contemplano l'attività e i risultati didattici tra i parametri di valutazione curriculare. Il Paradosso è eclatante in sé, e diventa deplorabile e surreale quando si riflette sulla differenza che teoricamente separa il ruolo del ricercatore universitario e quello di professore, associato e ordinario. La quale consiste proprio nell'impegno didattico istituzionale, obbligatorio per i professori e interdetto fino a pochi anni fa ai ricercatori per i quali oggi è facoltativo.

Il programma QuiD assume dunque ulteriore importanza per la centralità assegnata alla didattica, arricchita dalla possibilità aperta ai docenti di ripensare e rivedere i propri metodi didattici, confrontandoli con quelli di colleghi di discipline diverse, con i quali gli scambi sono di norma quasi assenti.

Abbiamo acquisito la conoscenza di piattaforme informatiche che possono essere di supporto alla comunicazione tra docenti e studenti per la condivisione di materiale documentario, di immagini, testi, informazioni in tempo reale. Ci hanno invitato a coinvolgere maggiormente gli studenti nelle lezioni e a non essere i soli protagonisti, sollecitandoci a parlare poco, addirittura meno del 30% del tempo di lezione, e a intervenire soprattutto come moderatori di dibattiti e di riflessioni promosse dagli studenti stessi.

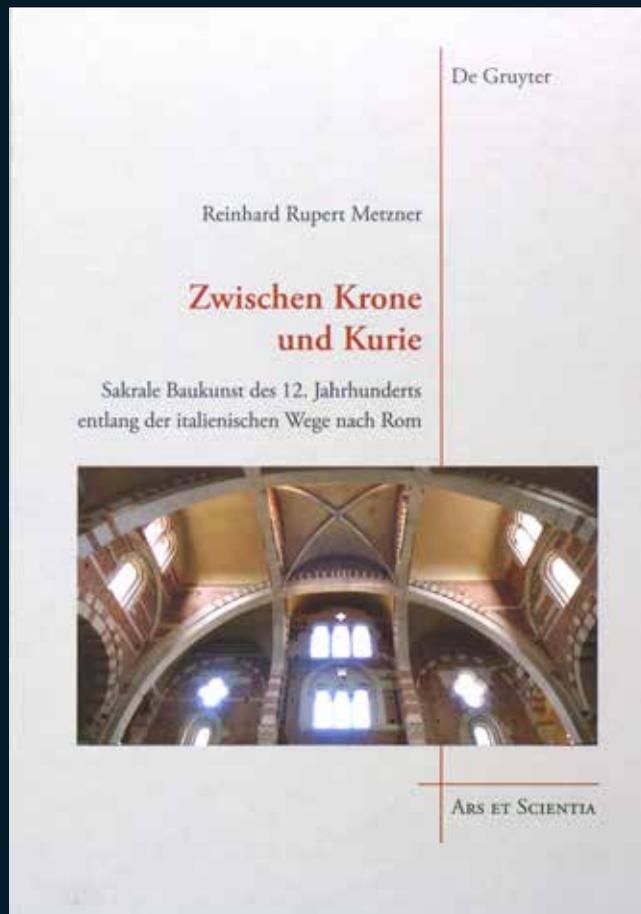
Un progetto in tale direzione è sicuramente meritevole di segnalazione, e auspicabile in tutti gli atenei, anche se spesso i modelli di didattica portati ad esempio (uso di supporti informatici avveniristici, tavoli tondi per lavorare a piccoli gruppi di studenti, etc..) sono di difficile applicazione nei nostri atenei, dove spesso siamo fortunati se funziona il microfono (!), dove il numero elevato di studenti che affollano i corsi – nella mia esperienza insegno in un corso con 150 studenti frequentanti e 180 iscritti – priva della possibilità di compiere so-

pralluoghi alle architetture, alle mostre, e rende utopica l'interazione con piccoli gruppi di studenti.

Ripensare la didattica significa anche rivedere i metodi di valutazione adottati. Il tema della valutazione è stato forse il punto che ci ha visto, noi docenti di più lunga esperienza, più critici verso i modelli di valutazione proposta dal QuiD. Il programma auspica infatti valutazioni continue degli studenti con piccoli test o brevi esposizioni in aula durante il corso, che dovrebbero approdare come risultato ideale all'abolizione della prova finale d'esame. Nell'impossibilità di abolire l'esame, questo dovrebbe privilegiare la prova scritta, considerata la più equa e corretta tra i test di verifica, poiché pone tutti davanti allo stesso quesito, senza penalizzare alcuni o facilitare altri. Risulta esplicita la pesante critica condotta dal QuiD nei confronti delle prove orali d'esame – che per la Storia dell'Architettura ritengo imprescindibili, in quanto si tratta di apprendere un atteggiamento critico e un'ampiezza di lettura delle opere – considerate troppo soggette agli umori dell'esaminatore e psicologicamente nocivi in quanto sollecitano eccessivamente l'emotività dello studente. Questi enunciati sono solo alcuni dei temi aperti dalla sperimentazione, che ha avuto l'indubbio merito di suscitare un dibattito che si può (e si deve) riprendere. Tuttavia per quanto riguarda le verifiche di valutazione, per esempio, appare evidente come i modelli a cui il QuiD si è ispirato siano quelli delle costosissime ed elitarie scuole anglosassoni, con numeri di allievi molto contenuti, di provenienza socioculturale pressoché omogenea, con aule capienti attrezzature continuamente aggiornate, dove le prove scritte sono certamente adottate per ragioni di equità di giudizio, ma soprattutto per garantire la massima tutela legale al docente in caso di ricorso da parte di studenti.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Reinhard Rupert Metzner,  
*Zwischen Krone und Kurie. Sakrale Baukunst des 12. Jahrhunderts entlang der  
italienischen Wege nach Rom*  
(Berlin-Boston, De Gruyter, 2017)



pp. 386, 133 illustrazioni e XII tavole;  
ISBN: 978-3-11-046484-9;  
dimensioni: 17,0 x 24,0 cm

Le dinamiche di opposizione politica tra partito filo-imperiale e filo-papale nell'Italia medievale rappresentano un sentiero molto percorso dagli studi storici, ma ancora vitale nell'offrire spunti e materiali per nuove ricerche. Il volume di Reinhard Rupert Metzner affronta il tema nelle sue implicazioni artistiche – o meglio architettoniche – con un approccio debitore del recente diffuso interesse della storiografia tedesca per i concetti di *Kulturtransfer* e *kulturelle Verflechtungen*, ossia delle modalità di interazione e diffusione di fenomeni culturali nello spazio e nel tempo. Nel caso specifico, sono le strade di collegamento tra il Nord e Roma a essere indagate come possibili veicoli di comunicazione artistica a servizio di forze politicamente opposte, attraverso l'esame di diversi edifici sacri del pieno XII secolo dislocati tra il Monferrato e la Tuscia. Il più corposo dei casi di studio è certamente quello d'apertura: la collegiata (ora cattedrale) di Borgo San Donnino/Fidenza, già oggetto della tesi di laurea dell'autore, cui sono dedicati due interi capitoli. Seguono, con trattazioni più snelle, le abbazie cistercensi di Chiaravalle della Colomba e Fontevivo, le cattedrali di Parma e Piacenza, S. Evasio a Casale Monferrato, S. Andrea di Vercelli, per scendere poi a Tuscania (S. Pietro), Tarquinia (S. Maria di Castello e S. Giacomo), Acquapendente (cripta del S. Sepolcro) e Montefiascone (S. Flaviano). Chiudono l'opera una sezione incentrata sul ruolo politico e culturale dei Cistercensi in Italia e una ricapitolazione, che propone anche un'interpretazione semantica di alcuni elementi architettonici protagonisti di episodi di "transfer" sovraregionale. Il libro costituisce una versione "leggermente rielaborata" della tesi di dottorato di Metzner, discussa nel 2012 presso l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte dell'Università von Humboldt di Berlino, sotto la supervisione di Horst Bredekamp. E di una dissertazione presenta, per alcuni versi, tipici pregi e difetti. L'approfondimento dei contesti critici e metodologici è certamente accurato sia per la cornice generale che per i casi di studio e risulta particolarmente apprezzabile in merito alla questione della rete stradale e alla spinosa definizione di via Francigena. L'autore tiene a rimarcare la necessità di non considerare le strade per Roma quali semplici vie di pellegrinaggio: il transito di fedeli rappresentava un flusso consistente ma non prevalente, affiancato da viaggiatori con fini commerciali, militari, politici. Cruciale e conteso era ovviamente il controllo dei percorsi e nel testo viene messo ben in risalto l'interesse di lunga data nutrito in questo senso dall'Impero, spesso per il tramite di importati centri monastici patrocinati dai sovrani. Curiosamente, meno marcata è l'attenzione per la storia degli studi sui contrasti tra papato e impero, sebbene la dialettica tra Corona e Curia segni il titolo stesso dell'opera. Evidente appare l'interesse per

**MARGHERITA TABANELLI**

*Bibliotheca Hertziana*

*Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*

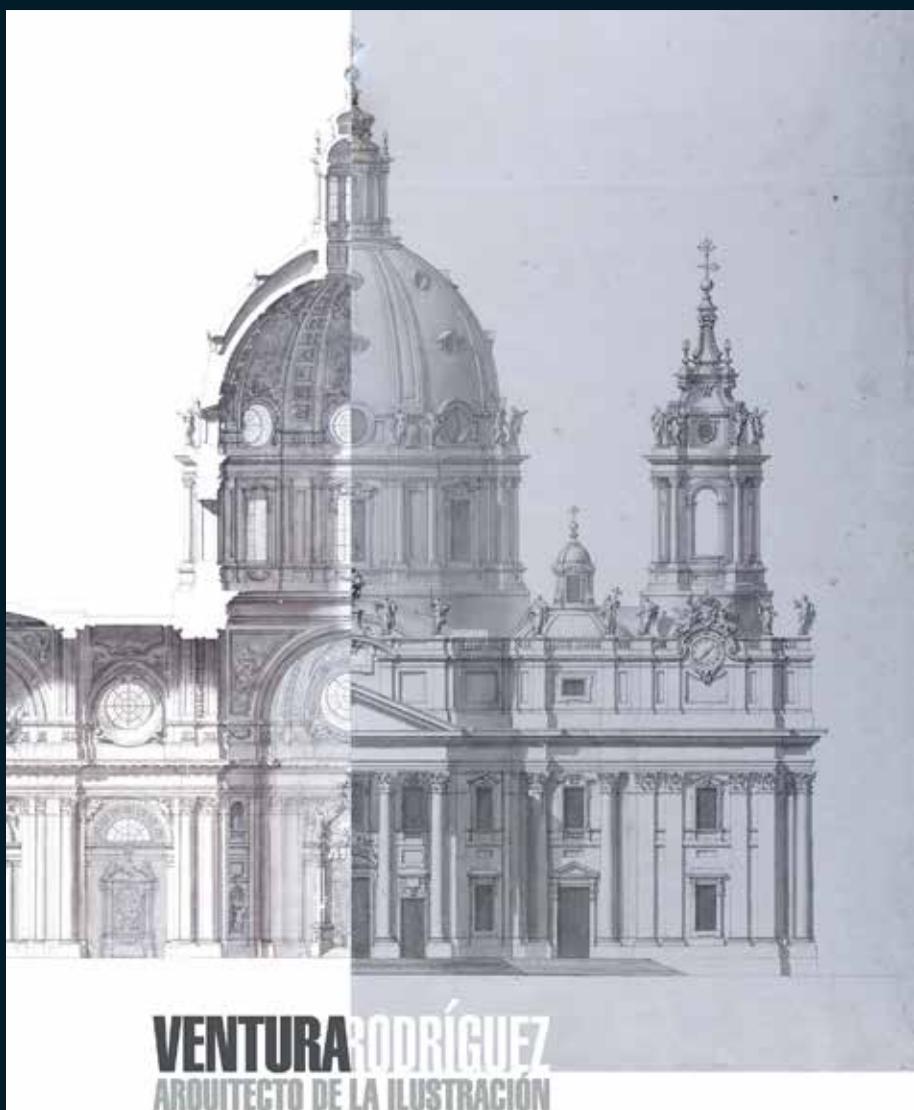
le cornici geo-politiche, mentre non sempre del tutto aggiornata è la bibliografia critica, soprattutto sul fronte delle pubblicazioni in lingua italiana. La selezione dei monumenti – operazione inevitabile per poter affrontare la ricerca nel contesto di un dottorato – è stata guidata da criteri cronologici (il pieno XII secolo), geografici (la prossimità a importanti percorsi viari per Roma), architettonici (cori e facciate a due torri, cappelle doppie, particolari tipologie di volte a crociera e di capitelli) e in alcuni casi da contingenze storiche (come la permanenza per alcuni anni di Corrado del Monferrato in Tuscia meridionale al seguito del cancelliere imperiale Cristiano di Magonza). Le motivazioni della scelta non sono tuttavia, caso per caso, sempre facilmente intuibili dal lettore e sarebbe forse risultato produttivo l'inserimento di qualche edificio toscano, per conferire maggiore continuità territoriale al campionario. Un po' disorientante risulta inoltre lo sbilanciamento in termini di profondità e lunghezza di analisi in favore della cattedrale di Fidenza – presumibilmente già presente nella dissertazione e dettato dalla disponibilità di molto materiale approntato per la tesi di laurea – che avrebbe potuto essere meglio armonizzato con gli altri casi di studio. Al contrario, questi tendono a farsi sempre più sintetici col progredire dell'opera, suggerendo l'impressione di un progetto ridimensionato. Ciononostante, Metzner, con buon senso e un occhio allenato alla lettura architettonica, riesce a districarsi nelle diatribe critiche su cronologia e fasi degli edifici, giungendo a conclusioni a volte di compromesso ma generalmente condivisibili. Dall'elevato numero di pagine dedicate a questo tipo di operazione di *Bauforschung*, in senso più tradizionale, emerge come l'ostacolo maggiore allo studio delle dinamiche di interazione culturale sia proprio l'incertezza dei dati di partenza: in assenza di coordinate storiche chiare per i casi-campione, ogni interpretazione di livello superiore è destinata a un margine ancora più accentuato di insicurezza. Metzner è chiaramente ben conscio del problema e riprende quindi in mano la vicenda critica e l'analisi architettonica di ogni monumento prima di sviluppare ulteriori riflessioni. Queste procedono, in primo luogo, all'individuazione di elementi riconoscibili quali mutazioni o citazioni da altri edifici specifici o ambiti culturali, quindi alla ricerca delle cause storiche – con precipuo riguardo per i fatti politici – che potrebbero averne dettato l'adozione in nuovi contesti. Solo in ultima battuta si offre un'interpretazione semantica degli elementi selezionati, riallacciandosi al filone di studi 'iconografici' sull'architettura avviato da Richard Krautheimer e sviluppato in area tedesca soprattutto da Günter Bandmann e Robert Suckale. Metzner delinea per gli episodi di 'transfer' una classificazione in tre categorie crescenti di eloquenza o "significatività" (*Aussagekraft*), in base ai livelli di intenzionalità ed esplicitezza. La proposta è condivisibile nelle

sue linee generali, ma questo tentativo di ridefinizione della *Architektur als Bedeutungsträger* delude un po' le attese create dal titolo e dalle premesse, non spingendosi di molto oltre la constatazione di fenomeni – peraltro da tempo noti – di veicolazione di aspirazioni e orientamenti politici attraverso l'edilizia monumentale con variabili gradi di intensità e consapevolezza. La focalizzazione sul ruolo decisionale del committente è certamente appropriata a un'analisi di politica architettonica come quella perseguita da Metzner, tuttavia la scelta, motivata nelle pagine iniziali, di bandire ogni riferimento a artisti o botteghe pare prevalentemente funzionale alla necessità di svincolarsi dall'annoso – e ormai un po' démodé – dibattito sull'attività delle maestranze antelamiche in Italia settentrionale, che affligge in particolare San Donnino. Un aspetto positivo è sicuramente costituito dalla messa in discussione del modello tradizionale unidirezionale di *Kulturtransfer*, con un polo centrale (Roma o l'Impero, tendenzialmente) irradiante verso la propria 'periferia'. L'autore evidenzia come si tratti invece di dinamiche ben più complesse, in cui anche la comunicazione 'transperiferica' non risulta irrilevante.

*Zwischen Krone und Kurie. Sakrale Baukunst des 12. Jahrhunderts entlang der italienischen Wege nach Rom*, in definitiva, apre notevoli prospettive di ricerca su un tema discusso da tempo, ma che merita un nuovo approccio. La questione del ruolo svolto nel Medioevo dai percorsi stradali nei processi di interazione artistica ha enormi potenzialità di sviluppo, che chiaramente superano di molto le possibilità di una ricerca dottorale, la cui strutturazione su selezionati episodi è perciò una scelta obbligata. Anche su questi Metzner propone validi aggiornamenti critici, che tengono sempre conto in modo coerente di valutazioni sia storiche che architettoniche. Un volume utile non solo per chi si interessa di edilizia medievale, ma anche per chi sia attratto da tematiche più trasversali quali i fenomeni di scambio e diffusione culturale a livello macroregionale.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Delfín Rodríguez Ruiz (a cura di),  
*Ventura Rodríguez arquitecto de la Ilustración*, catalogo della mostra, Madrid, Real  
Academia de San Fernando, dicembre 2017-aprile 2018  
(Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural 2017)



pp. 511, 328 illustrazioni a colori;  
ISBN: 978-84-451-3668-3;  
dimensioni: 24,0 x 29,0 cm

A uno sguardo esterno la storia dell'architettura spagnola del Settecento facilmente si riduce a due poli, quello tardobarocco dal decorativismo sfrenato e quello neoclassico purista, personificati dai nomi di Churriguera e di Villanueva. Si aggiunga, poi, l'influenza italiana nell'ambito della Corte, culminante nella chiamata di Juvarra per progettare il nuovo Palazzo Reale di Madrid (dal 1735 fino alla morte dell'architetto, avvenuta nel 1736). In tale quadro manca la parte centrale del secolo, dominata dalla figura di Ventura Rodríguez (1717–1785), architetto poliedrico e dalla produttività straordinaria, di altissimo livello.

Se nella storiografia nazionale la sua importanza è sempre stata riconosciuta e celebrata, nondimeno il primo studio monografico fu pubblicato soltanto nel 1976: si tratta della tesi di laurea di Thomas Reese, condotta alla Yale University sotto la direzione di George Kubler, autore nel 1957 del volume di *Ars Hispaniae* dedicato all'architettura dei Sei e Settecento. Per il terzo centenario della nascita e nuovamente dopo il bicentenario della morte del 1985, la Real Academia de San Fernando ha voluto celebrare Ventura Rodríguez con una mostra bella e importante, accompagnata da un ponderoso volume, entrambi curati da Delfin Rodríguez Ruiz.

La rivelazione di questa mostra sono i disegni, perché l'architetto è stato un grande disegnatore e, ingaggiato come tale nel cantiere del palazzo reale di Aranjuez, da giovanissimo ha svolto un ruolo centrale nella fabbrica di quello di Madrid, accanto a Juvarra prima, al suo successore Sacchetti dopo. Juvarra ha avuto l'influsso maggiore sulla formazione di don Ventura; quest'ultimo si è nutrito però fino alla fine di stampe, soprattutto romane (*Studio di Architettura civile* di De Rossi, *Tempio Vaticano* del Fontana, ecc.) come si desume pure dalla sua ricchissima biblioteca. Partecipò alle attività della Reale Accademia di San Ferdinando dalle origini, negli anni quaranta, in occasione della fondazione ufficiale nel 1752, fino a diventarne il direttore dei corsi di architettura nel 1765. L'anno 1760 segna una cesura nella sua carriera: con l'arrivo del nuovo re Carlo III di Borbone è estromesso – con tutta l'équipe di Ferdinando VI – dagli uffici di corte. Trova, però, un vastissimo campo di attività, sebbene in gran parte di tono minore, al servizio del Consiglio di Castiglia sotto il ministro Campomanes, suo protettore. Avrà impieghi in gran parte del Paese, alla morte di Sacchetti (1764) accederà al posto di architetto maggiore del Comune di Madrid e, nel 1772, della cattedrale di Toledo.

Il libro si articola in due parti: saggi e catalogo. Quest'ultimo è diviso in cinque capitoli, ciascuno preceduto da una succinta introduzione di Delfin Rodríguez e chiudono l'opera un *Anexo documental* (lista di documenti sui lavori di Ventura Rodríguez) a opera di Thomas Reese, e la ricchissima bibliografia.

Il catalogo offre una scelta di opere significative, precedute ognuna da un testo descrittivo e documentate con disegni e stampe (dell'architetto ma anche di

**JÖRG GARMS**

*Università di Vienna*

altri personaggi, analizzati nei saggi introduttivi). La Sezione I comprende i disegni per il juvarriano palazzo reale e il progetto per un “Tempio magnifico”, inviato a Roma nel 1748 come “dono accademico” dopo la sorprendente elezione ad “accademico di merito” dell’Accademia di San Luca. La parte successiva si occupa dell’Accademia, degli insegnamenti, dei protettori e dei docenti e riporta i manoscritti dei corsi, oltre ad alcuni progetti di chiese del Nostro precedenti al periodo romano. I testi del curatore tornano sui modelli calco-grafici determinanti per l’artista e sui corsi tenuti a Madrid. Nella Sezione III si presenta il primo e forse assoluto capolavoro dell’architetto, la Santa Cappella nella Basilica del Pilar a Saragozza; inoltre l’altar maggiore e il “Trasparente”, la cappella di San Giuliano nella cattedrale di Cuenca e altri progetti di chiese, come quelli per la ricostruzione della cattedrale di Burgo de Osma. La Sezione IV, con grandi progetti solo parzialmente realizzati, rende conto della cambiata situazione sotto Carlo III: sono presentati le architetture effimere per l’entrata del re, la chiesa di San Francisco el Grande a Madrid, il *sagrario* della cattedrale di Jaén, il completamento della cattedrale di Malaga, la riconfigurazione del Paseo del Prado, la Collegiata di San Isidoro a Madrid (con l’altare maggiore), la facciata e la cappella de los Reyes Nuevos della cattedrale di Toledo, i collegi dell’Università di Alcalá de Henares (il testo corrispondente si trova nel capitolo antecedente). La quinta sezione presenta l’attività di Ventura Rodríguez a Boadilla del Monte e Arenas de San Pedro, nella cerchia di Don Luis, fratello minore del re, amico delle arti e delle scienze; sono illustrati, infine, progetti di chiese nella diocesi di Almeria e lavori di utilità pubblica.

Più ancora del catalogo i saggi mettono a fuoco i problemi inerenti alla personalità difficile e contraddittoria dell’architetto e alla sua opera in un periodo incerto.

Il contributo di Delfín Rodríguez Ruiz dal titolo *Ventura Rodríguez (1717-1785). El arquitecto, la arquitectura y sus ideas en la España de la Ilustración* insiste proprio su questo aspetto, indaga le fonti molteplici (ma soprattutto romane e napoletane, oltre a Palladio) e il lavoro dell’architetto su strutture preesistenti, mettendone in luce l’“arte combinatoria” e “di palinsesto”. Il saggio analizza il progetto rifiutato per San Francisco el Grande come rielaborazione del progetto del 1748 per l’Accademia romana, a sua volta forse già ideato in vista di una cattedrale per Madrid.

Thomas Reese, attingendo agli studi alla base della sua tesi di laurea, illustra il tessuto intellettuale e sposta il suo interesse scientifico verso gli aspetti sociologici e tecnico-funzionali, puntando l’attenzione sull’architettura pubblica e sul ruolo di Rodríguez nel riformismo dei Lumi (si veda anche l’annesso apparato documentario).

Carlos Sambricio rivela che Jovellanos, il grande politico dei Lumi, con l'Elogio, letto in Accademia tre anni dopo la morte dell'artista (e stampato nel 1790) perseguiva i propri fini di politica culturale, che erano invece estranei allo stesso Ventura Rodríguez: intendeva infatti rafforzare l'idea della continuità della storia della Spagna dai tempi più antichi fino al presente.

Fernando Marías Franco illustra come, nella Spagna "paese di cattedrali", sono proprio queste i lavori più importanti dell'architetto, e come colui, insistendo sulle proprie idee, precluse le possibilità della loro realizzazione.

Javier Rivera Blanco indaga diversi aspetti degli interventi di Ventura Rodríguez sulle preesistenze: casi studio sono le grandi opere come la cattedrale herreriana o il quattrocentesco Colegio Mayor de Santa Cruz a Valladolid, restaurati secondo principi ancora attuali.

Il contributo di Adrián Fernández Almoguera espone il tessuto di idee e le esperienze europee che condizionarono la progettazione del Paseo del Prado.

Maria Teresa Cruz Yábar, invece, ripercorre la storia dei retablos disegnati da Ventura Rodríguez, presentando numerosi esempi di questa tipo di opera – tanto importante quanto negletta dalla storiografia – e mostra come l'architetto la abbia integrata, quanto possibile, all'insieme architettonico.

Il saggio di Helena Pérez Gallardo documenta infine la presenza delle opere dell'architetto nei *Voyages pittoresques* e altre raccolte di immagini, soprattutto fotografiche; tra queste segnala opere oggi perse come l'altare maggiore di San Isidoro di Madrid. Analogamente, nella Sezione V del catalogo l'autrice esplora il *Viaje de España* di Antonio Ponz, amico dell'architetto, rilevando interessanti differenze tra immagini e realtà.

Si segnalano, infine, alcune iniziative collaterali. A conclusione della mostra, l'Accademia di San Ferdinando organizzò un convegno (i cui atti sono di prossima pubblicazione online). Sinteticamente, i contributi si possono ricondurre alle seguenti tematiche: approfondimenti e ulteriori sviluppi riguardo opere già discusse nel catalogo (il "Tempio magnifico" per Roma, i Collegi per Alcalá de Henares, la Galicia, la Basilica del Pilar, il Paseo del Prado); Giovanni Battista Sacchetti, primo architetto e dunque maestro del Rodríguez nel cantiere del Palazzo Reale; la Corte dell'infante Don Luis e la figura di Boccherini in questa cerchia; due tipologie di architettura religiosa; infine la posizione ambigua di Ventura Rodríguez nella cultura – non solo architettonica – dell'Illuminismo. Le celebrazioni del centenario – che in una certa misura hanno contribuito a riabilitare la fortuna storiografica di Ventura Rodríguez – hanno prodotto altri frutti che non si possono non menzionare. In primo luogo la biografia di Juan

Moreno Rubio, *Ventura Rodríguez un arquitecto en la Ilustración*, che non ho avuto modo di consultare. Inoltre una mostra, organizzata con il patrocinio del Comune di Madrid: *Ventura Rodríguez y Madrid, en las colecciones municipales*, a cura di Pedro Moleón Gavilanes, Javier Ortega Vidal e José Luis Sancho. Infine, va segnalato un volume, più specialistico di quello curato dall'Accademia, pubblicato in leggero ritardo sull'anno delle celebrazioni ma ugualmente di peso: *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo* a cura di Javier Ortega Vidal, Francisco Martín Perellón, José Luis Sancho Gaspar, anch'esso sotto il patrocinio del Comune di Madrid. I primi due contributi di quest'ultima pubblicazione trattano in maniera molto circostanziata e documentata la vita e il lavoro di Ventura Rodríguez nelle istituzioni in cui fu coinvolto e il funzionamento di esse (prima e dopo il 1760). Concludono il volume una minuziosa tabella cronologica della vita e delle opere dell'architetto (due mappe documentano la distribuzione geografica delle opere). Il saggio centrale, intitolato *La vida gráfica de la arquitectura de Ventura Rodríguez*, affronta diversi argomenti: la fortuna dell'artista nelle stampe, nei libri e nelle fotografie; l'esposizione dei criteri secondo i quali è stato redatto il catalogo e, soprattutto, l'analisi dei metodi di Rodríguez disegnatore, nonché la qualità dei contributi dei suoi allievi. Nel monumentale corpus sono infine catalogati 410 disegni riferiti a 137 oggetti architettonici. L'introduzione al volume scritta da Thomas Reese *¿Quién es Ventura Rodríguez?* di nuovo mette in rilievo le difficoltà della storiografia nei confronti dell'artista, ma pure il fascino e la perplessità, già avvertiti dai contemporanei, e ancora oggi non interamente superati, in relazione alla posizione oscillante tra ultimo barocco e primo neoclassicismo. Collocandosi a favore di una posizione irenica, Reese propone di superare la consolidata periodizzazione stilistica e di dare la preferenza a gruppi di opere che attraversano i tempi, collegati tra loro da tipologie in maggioranza di carattere sociale. Così anche il volume curato da Ortega Vidal, Martín Perellón e Sancho Gaspar stimola a proseguire le ricerche su Ventura Rodríguez e ad approfondire il dibattito sulla sua opera sulla base del ricchissimo libro curato da Delfín Rodríguez.







