

il
**TARDO
GOTICO**
XIV e XV secolo
*Percorsi
di storia dell'architettura*

Comune
di Modena
Assessorato alla cultura
**Biblioteca civica
di storia dell'arte "Luigi Poletti"**
Comune di Modena / Provincia di Modena
Progetto Giovani d'Arte
Ordine degli architetti della provincia di Modena

Comune di Modena
Assessorato alla Cultura
**Biblioteca civica
di storia dell'arte "Luigi Poletti"**

Comune di Modena
Provincia di Modena
Progetto «Giovani d'Arte»

Ordine degli architetti
della provincia di Modena

A cura di Lorenza Bolelli della
commissione cultura dell'Ordine
degli architetti della provincia di
Modena;
Ornella Corradini del Progetto
«Giovani d'Arte»;
Catia Mazzeri, della Biblioteca
civica di storia dell'arte «Luigi
Poletti»

Il ciclo «Il Tardogotico, percorsi di
storia dell'architettura», si è tenuto
a Modena, presso la Sala Leonelli
della Camera di Commercio, nel
maggio 1991.

Hanno tenuto le diverse conferenze
Luciano Patetta, docente di storia
dell'architettura al Politecnico di
Milano; Anna Finocchi, storica
dell'arte; Anna Maria Matteucci,
docente di storia dell'arte
medievale e moderna all'Università
di Bologna; Luciano Bellosi,
docente di storia dell'arte
medievale all'Università di Siena;
Giuseppe Bellafiore, docente di
storia dell'arte medievale e
moderna all'Università di Palermo.
Le sintesi delle conferenze sono
state stese dai relatori.

Introduzione metodologica: definizioni, caratteri, problemi del Tardogotico o Gotico Internazionale

Anna Finocchi e Luciano Patetta

Tra il 1380-90 e il 1430 circa si svolge quella fase del Gotico europeo che, in riferimento alla sua estensione geografica, va sotto il nome di «Gotico internazionale» o, tenendo conto del contesto politico e sociale in cui si sviluppò, «Gotico cortese». Caratteristiche di questo linguaggio artistico sono per l'appunto l'ampiezza dell'area di diffusione, vale a dire l'Europa, e l'internazionalità o, meglio, il policentrismo: numerosi infatti furono i centri di elaborazione e di diffusione, collegati fra loro da una fitta e variegata rete di rapporti economici, politici e culturali. Non il centro originario, ma piuttosto la premessa di questo fenomeno può essere individuata nella corte papale di Avignone dove lungo il Trecento si verificano le condizioni più propizie (presenza di rinomati artisti di varia provenienza e di insigni rappresentanti dell'«intelligenza» europea) per una cultura «internazionale».

Temi, repertori iconografici, soluzioni formali rimbalzano rapidamente da una corte all'altra, da un paese all'altro, mediante la intensa circolazione non solo degli artisti, ma soprattutto delle opere, in particolare di quelle più facilmente trasportabili: miniature, arazzi, oreficerie, avori, piccole tavole per la devozione privata. I prodotti di questi «generi» alimentano la gara del collezionismo, spesso appassionato e a volte persino fanatico, e diventano simboli di classe; d'altra parte fungono da tramite, ricevendo e trasmettendo stimoli rispetto alle opere di grandi dimensioni (statue, cicli affrescati, pale d'altare).

La definizione di «arte di corte» indica non solo l'ambito sociale in cui le correnti internazionali trovarono il loro terreno di sviluppo, ma anche la prevalenza di caratteri formali aulici e raffinati: predominano infatti la particolare finezza e suggestione degli accordi cromatici, intonati su gamme smaglianti oppure delicate, e le cadenze delle linee fluide e sinuose, guizzanti e dinamiche, che certo hanno origine nel linearismo caratteristico della precedente produzione gotica, ma che ora raggiungono vertici di autonomia e di virtuosismo, in particolare nei preziosi elementi decorativi o nei panneggi che svolgono la loro sovrabbondanza indipendentemente dalle forme che ricoprono. Al di là degli effetti decorativi, i percorsi lineari valgono anche a condurre una ricerca spaziale,

che sarebbe forse meglio definire una esplorazione dello spazio, attraverso le figure e gli oggetti che lo occupano.

Questo linguaggio formale si presta particolarmente a trattare temi profani e cavallereschi, legati al cerimoniale fastoso della vita di corte e al mondo eroico e fantastico della letteratura medievale, ma viene adottato anche per i temi della storia sacra, che vengono interpretati con lo stesso tono «romanzesco» delle storie profane. I santi guerrieri, come S. Giorgio, una delle figure predilette, divengono cavalieri di fiaba, i combattimenti tornei, le sante vergini e martiri elegantissime dame agghindate secondo i dettami della moda del tempo. L'Adorazione dei Magi si presta alla versione profana e fiabesca del corteo e della cavalcata e si colora di notazioni aneddotiche, di particolari curiosi ed esotici.

Nello stesso tempo il gusto per l'osservazione e per l'esplorazione della realtà, che affonda le sue radici nel naturalismo dell'arte gotica due e trecentesca, comprende anche l'attenzione rivolta al mondo della natura, a quello della vita contadina e popolare, indagati con acuta curiosità, che può raggiungere anche accenti robustamente realistici o persino grotteschi e caricaturali.

Ne deriva un'arte di ricercata ambi-

guità, talvolta di ostentati contrasti tra ridondanza decorativa e minuzioso naturalismo. Aspetti che frequentemente si giustappongono, senza comporsi in una sintesi organica.

Da regione a regione la «fine» del Gotico internazionale è vicenda di volta in volta diversa. Tuttavia i fenomeni determinati del suo superamento intorno al 1420-30 sono, in Italia, il «salto» costituito dalla maturazione della sintesi prospettica nelle esperienze degli artisti fiorentini e dalla loro proposta di una nuova cultura visiva e, in Fiandra, dallo svolgimento dell'attenzione naturalistica minuziosa, ma frammentaria, del Gotico internazionale nel realismo dei maestri fiamminghi.

All'architettura male si adatta il termine di «Gotico Internazionale»: più congeniale sembra essere quello di «Tardogotico». Infatti, anche se gli sviluppi dell'architettura dal XIV al XVI secolo, prima del classicismo rinascimentale, sono gli ultimi a «unificare», in un certo senso, tutta l'Europa, le peculiari caratterizzazioni nazionali e regionali appaiono troppo marcate per poter rientrare in un linguaggio o in uno stile comune.

In Spagna, per esempio, il tardogotico coincide con le espressioni dell'*isabelino* e del *mudejar*, che innesta-

no liberamente motivi di origine orientale sulle novità strutturali portate dalle maestranze tedesche (a Burgos, a Valladolid, a Siviglia). In Portogallo sono diffuse fino al pieno '500 le forme lussureggianti dello stile *manuelino*, che arriva ad immettere tra le membrature architettoniche ornamenti naturalistici, come crostacei e vegetazioni tropicali (all'abbazia e al chiostro di Batalha, per esempio). In Francia il *flamboyant* arricchisce con *mouchettes*, *redents* e trafori le strutture della grande tradizione gotica delle cattedrali di Parigi, di Reims, di Amiens e Beauvais, e adotta nei portali, nelle finestre e nelle ogive la controcurva dell'arco inflesso. (Si vedano le cattedrali di Louviers, di Toul, 1496 e S. Lorenzo a Strasburgo, 1505).

In Inghilterra il *perpendicular* realizza il grandioso spazio unitario delle Cappelle del King's College di Cambridge e del Castello di Windsor, entrambe del primo '500; spazio coperto da volte a ventaglio con le trame intrecciate e serpeggianti (*floings*) che si estendono anche nelle finestre. In Germania (dove il tardogotico, *Sondergotik*, è anche chiamato *Weicher Stil*, stile morbido) l'arricchimento delle decorazioni accompagna l'affermarsi della tipologia dell'*Hallenkirche* (chiesa «a sala») con le volte tutte alla stessa altezza e lo spazio tendenzialmente uniforme.

In Westfalia, Baviera, Sassonia e Boemia questa tipologia viene estesa anche all'edilizia civile, caratterizzando le grandi sale assembleari di alcuni prestigiosi edifici (come quelle del Castello dei Cavalieri Teutonici a Marienburg, 1399, e del Castello di Praga, 1502).

Infine, in Italia il tardogotico si presenta con caratteri differenziati da regione a regione: a Siena, vera roccaforte della conservazione e della continuità, le forme ogivali compaiono ancora nel 1460-70 nelle fonti del Palazzo Piccolomini (che pure è progettato dall'architetto rinascimentale Bernardo Rossellino); a Napoli sono condizionanti, per tutto il '400, le influenze dell'architettura aragonese-catalana; a Venezia si assiste al trionfo di un gotico originalissimo che con il Palazzo Ducale, tra '300 e '400, la Cà d'Oro, 1442, e i numerosi palazzi patrizi sul Canal Grande, dà alla città un'impronta che dura ancora oggi; a Milano, per quasi tutto il XV secolo, si sviluppa la tradizione costruttiva locale, in mattoni e cotto,



saldamente nelle mani di esperte maestranze, ma le forme archiacute accompagnano esperienze tipologiche e funzionali d'avanguardia.

S. Petronio a Bologna e il Duomo di Milano, entrambi fondati alla fine del '300 ma costruiti nel corso del secolo successivo, sono i monumenti più importanti dell'ultima stagione del gotico. Nel primo si ha la dilatazione, per una grande cattedrale, delle strutture delle chiese trecentesche italiane dei francescani e dei domenicani; nel secondo si ha il trionfo del gotico fiorito, dei merletti, delle guglie e dei pinnacoli. Il Duomo è stata l'ultima occasione per un vivace scambio culturale a livello europeo, e il frutto di una collaborazione di maestri lombardi e di maestri stranieri, chiamati a Milano dai principali cantieri d'Oltralpe, Parigi, Praga, Ulm, Strasburgo, Colonia.

Se pur così complessa e differenziata, l'architettura tardogotica ha comunque alcuni caratteri comuni e taluni tratti ricorrenti.

L'*horror vacui*, anzitutto, che porta gli architetti a diffondere la decorazione su tutte le superfici, fino a determinare un'ambiguità tra lo scheletro strutturale e i tamponamenti. Infatti, gli eleganti, preziosi e raffinati motivi ornamentali, i virtuosismi strutturali, le scelte di elementi naturalistici (rami d'albero, fronde ecc.) tendono ad unificare l'intero organismo architettonico, rinnegando quella chiara leggibilità delle membrature, quella rigorosa impostazione tipologica e strutturale, che erano delle cattedrali sorte nei secoli precedenti. Nel tardogotico va perduta la precisa gerarchia tra gli elementi della struttura, la distinzione tra elementi portanti e pareti. Le coperture diventano telai strutturali e assumono le forme fantastiche della «volta a stella» e della «volta a rete» (in S. Andrea a Annaberg in Sassonia, 1515, nelle cattedrali di Siviglia e di Gloucester, nei Colleges di Oxford).

Le strutture che si intrecciano e si intersecano con grande arditezza sembrano rivelare una volontà di stupire. Vengono abbandonate le ogive, cioè le semplici membrature da pilastro a pilastro, per i *tiercerons* che vanno da un pilastro a una nervatura e i *liernes* che vanno da nervatura a nervatura. Si tende inoltre ad uniformare tra di loro questi elementi, cosicché la volta diventa un reticolo.

Massimi esiti di virtuosismo struttu-

rale sono le coperture costruite solo con *tiercerons* e *liernes*, sorrette da i *pendentifs*, fasci di nervature prive di pilastri e pendenti dalle volte come stalattiti.

La cultura tardogotica tende a mischiare spregiudicatamente i tipi e i generi, e a trascurare le differenze dimensionali. Gli interni e le facciate si popolano di micro-architetture: tabernacoli come guglie, pale d'altare e polittici le cui cornici dorate replicano in piccolo le facciate delle cattedrali, pulpiti, fonti battesimali, nicchie per statue, baldacchini, oggetti devozionali concepiti come architetture in miniatura. Ci sorprende, per esempio, la somiglianza tra il Reliquiario di S. Orsola a Bruges (di Hans Memling) concepito nelle forme di una micro-architettura dorata e la chiesa di S. Maria alla Spina a Pisa, costruita come un prezioso scrigno.

Quest'ultima stagione della cultura e della prassi artistica medievale convive a lungo con le novità formali ed ideali del Rinascimento. I motivi di resistenza all'affermarsi della nuova figura dell'architetto rinascimentale e del progetto umanistico trovano una spiegazione nel tentativo di conservare le consuetudini operative delle maestranze e delle botteghe, in cui collaboravano pittori, scultori, scalpellini e maestri di muro, nonché nella speranza di poter perpetuare la tradizionale trasmissione delle esperienze all'interno di vere e proprie dinastie di architetti (i Solari in Lombardia, per esempio, e i Parler nella mittel-europa, attivi per oltre cento anni).

Ma i grandi cantieri delle cattedrali ancora incompiute vedono spesso impiegati gli architetti rinascimentali (Bramante, Francesco di Giorgio, l'Amedeo e Leonardo a Milano, Peruzzi, Vignola e Tibaldi a Bologna); l'ambiente in cui nasce la nuova architettura del classicismo è la città gotica nel suo massimo splendore, come ci documentano i quadri di Gentile Bellini, di Carpaccio, di Jan van Eyck e di Memling; artisti come Piero della Francesca, Masaccio, Signorelli e il Pinturicchio dipingono i loro affreschi nelle cappelle e sotto le volte ogivali.

Queste convivenze e frammistioni devono essere state molto stimolanti, e tutt'altro che antitetiche. È stata infatti la storiografia del secolo scorso ad accentuare l'antagonismo tra Rinascimento e tardogotico, giudicando quest'ultimo come un'epoca

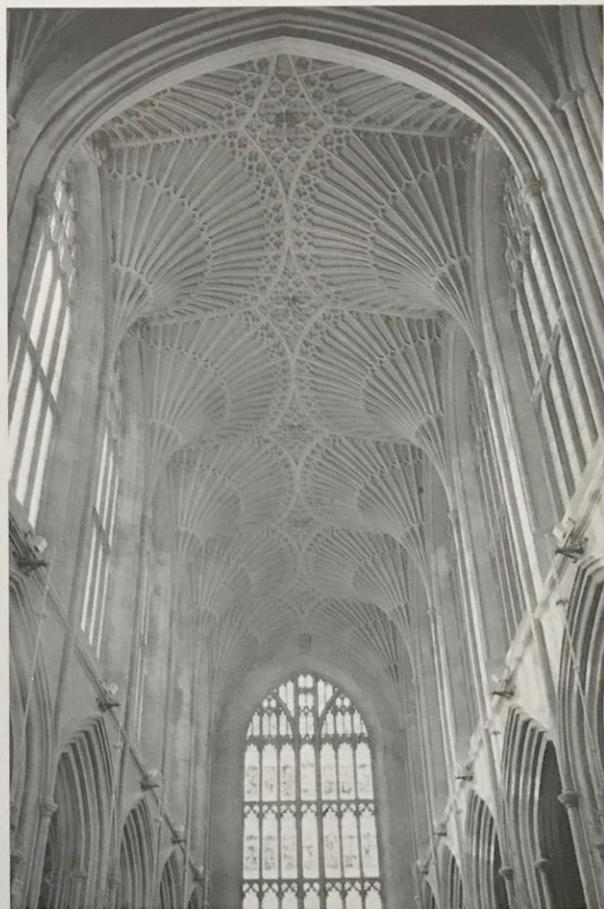
artistica stanca ed involuta. D'altronde l'interpretazione ottocentesca del gotico come assoluta razionalità costruttiva portava a disprezzare le esuberanze decorative della sua ultima stagione. E anche i principi di moralismo e purismo del Movimento Moderno, nel nostro secolo, avevano come pregiudiziale il rifiuto dell'ornamento e degli arricchimenti formali.

Oggi tali pregiudizi critici sono caduti, e il tardogotico ci appare come un'epoca creativa fortemente vitale, con felici risultati di «sintesi delle arti»; ed anche sorprendentemente

dotata di «modernità», sia per la libertà compositiva che per la disponibilità a molteplici forme di sperimentalismo.

Nella pagina precedente
S. Maria della Spina, dal 1323:
Pisa

Abbazia di Bath, volte a ventaglio,
1500 circa



Il Tardogotico nel Ducato di Milano e nella Repubblica di Venezia.

Luciano Patetta

La rinascita quattrocentesca a Milano e a Venezia fu caratterizzata da una forte resistenza al rinnovamento formale dell'architettura — in senso classico — proveniente da Firenze e dalla Toscana. Le ragioni di questa resistenza non sono certo da ricercare in una debolezza da «centri provinciali», ma al contrario nella condizione di forza dei due Stati più ricchi e potenti d'Italia.

A Milano e a Venezia vivaci erano gli scambi culturali e intensi i rapporti commerciali con i centri del gotico europeo e con l'oriente.

L'organizzazione delle botteghe venete e delle maestranze lombarde, tra le più esperte del tempo, e l'intreccio di interessi tra i maestri di muro e gli artisti decoratori che collaboravano nei cantieri, secondo criteri e prassi ancora medievali, hanno favorito il protrarsi dell'esperienza tardogotica. Ma questo è avvenuto senza preclusioni e gretti conservatorismi. Al contrario, i due centri sono stati sede non soltanto di una raffinata produzione artistica, ma anche di alcune delle più avanzate esperienze progettuali e costruttive. D'altronde, non ci fu mai alcuna chiusura nei confronti dei «novatori» in senso rinascimentale, accolti sempre in gran numero e con favore. Sono stati questi a dover fare i conti con la sicurezza della tradizione locale, trovando quelle forme di collaborazione e di reciproco condizionamento, che differenziano gli scambi culturali dalle passive sudditanze.

A Milano la tradizione era costituita da quella lunga esperienza costruttiva, fondata sull'uso del mattone «a vista» e delle decorazioni in terracotta, che nel corso del '300 aveva caratterizzato le opere di Francesco Pecorari (il Torrazzo di Cremona e il campanile di S. Gottardo a Milano) i tanti castelli viscontei e le chiese dei francescani e dei domenicani. Proprio alla fine del XIV secolo e nei primissimi anni del XV vengono fondati, per volontà di Gian Galeazzo Visconti, alcuni edifici che per l'impianto tipologico e per i caratteri architettonici impronteranno l'intero sviluppo del tardogotico quattrocentesco. Mi riferisco alle due chiese di S. Maria del Carmine a Pavia e a Milano (1390-1401), al castello visconteo e al Duomo a Milano (dal 1385), alla Certosa di Pavia (dal 1396). Caratteri comuni a queste opere sono: la modulazione rigorosa sul quadrato (in pianta) e sul cubo (in volume), il rit-

mo preciso delle crociere ogivali rette da piloni o colonne, la prevalenza all'esterno dei pieni, delle masse murarie in cui le articolazioni e proporzioni sono rivelate dai contrafforti angolari.

Presente in tutti questi cantieri è Bernardo da Venezia, uno degli ingegneri ai quali Gian Galeazzo affida il compito di esaltare con l'architettura il ducato, che mai come allora aveva esteso i suoi confini e la sua potenza. La grandiosità delle strutture ogivali della Certosa, arricchite delle caratteristiche decorazioni «a cielo stellato» e dalle fasce geometriche che sottolineano le membrature architettoniche, e il confronto culturale tra maestri lombardi e maestri francesi e tedeschi nel cantiere del Duomo sono eventi tra i più significativi del tardogotico in Italia. Il Duomo cresce su impianto tipicamente italiano, cruciforme con tiburio, ma arricchendosi di quelle forme e decorazioni del gotico fiammeggiante

che ne fanno il simbolo della internazionalità culturale del ducato visconteo.

Dal terzo decennio del '400 all'ultimo scorcio del secolo gli autentici protagonisti dell'architettura milanese sono Giovanni Solari, il figlio Guiniforte e il nipote Pietro Antonio, esperti costruttori, organizzatori di maestranze e direttori di cantiere. Non a caso la critica, in assenza di precisi documenti e attribuzioni, definisce «solariane» numerose realizzazioni del tempo. D'altronde molte di esse devono essere sorte proprio secondo la prassi tardomedievale, che vedeva più maestranze e più ingegneri, decoratori e maestri di muro alternarsi e succedersi «anonimamente» nel corso dei lavori.

I Solari si collocano nel solco della tradizione e della continuità: del cauto aggiornamento e della mediazione tra lo sviluppo dei tipi e dei motivi autoctoni e le novità provenienti dai fuori, portate soprattutto da mae-

stri e artisti toscani. Ciò appare evidente nelle chiese di S. Pietro in Gesate (dal 1457) e di S. Maria delle Grazie (dal 1463), dove il tipo nuovo, quattrocentesco, a tre navate fiancheggiate da cappelle, trova un risultato formalmente originale e dotato di autonomia rispetto ad altri esempi italiani: e nel Coperto dei Figini (1470 c.) che in forme gotiche realizza la «novità tipologica» del portico con botteghe e soprastanti alloggi. Al gotico quattrocentesco appartiene la finestra archiacuta, monofora o bifora, fortemente strombata, con le cornici in formelle decorate di terracotta: gli esempi più famosi sono nel Castello, riedificato dagli Sforza dopo il 1450, nella Bicocca degli Arcimboldi e nella Casa Panigarola.

Tipicamente «solariana» è la cappella poligonale, con all'interno la copertura ogivale «a ombrello», e all'esterno i contrafforti piegati ad angolo e soprastati da pinnacoli, il fregio decorativo con il motivo degli archetti trilobati in cotto, su sfondo bianco (tra le tante, segnalano la Cappella Borromeo, del 1440 c.).

È con questa consuetudine progettuale che viene a conflitto il Filarete (a Milano dal 1451 al 1464), portatore di nuovi ideali formali di stampo fiorentino. Ne fanno testo le fronti del suo famoso Ospedale Maggiore (la Cà Grandà, 1462-70) in cui le novità brunelleschiane convivono, for-



Duomo, «Gugliotto» dell'Amadeo, dal 1510, e tiburio; Milano

zatamente, con le bifore ogivali irregolarmente distribuite, nonché con le esuberanti decorazioni in cotto, ben lontane dai canoni classici.

Questa spregiudicata distribuzione, «libera», delle finestre, certo di eredità medievale, si ritrova in quasi tutta l'edilizia residenziale. Nella corte di Palazzo Borromeo (1440 c.), per esempio, tra le finestre irregolari nella dimensione e nella distribuzione, si estende una ricca decorazione ad affresco, che alterna motivi geometrici (losanghe, tondi, scacchiere) a motivi floreali e naturalistici.

Proprio alla conclusione della lunga sopravvivenza delle forme tardogotiche vanno ricordati due episodi riguardanti la fabbrica del Duomo: nel 1490 Francesco Giorgio, Leonardo e Bramante, consultati riguardo al tiburio ancora da costruire, si esprimono — sorprendentemente — a favore di una realizzazione non in forme nuove, ma in forme ogivali, per «congruenza» o «conformità» con il resto dell'organismo; e nel 1510 l'Amedeo realizza il suo «Gugliotto», confermando la volontà di armonizzarlo con le guglie e i pinnacoli esistenti: le sculture ormai pienamente rinascimentali sono ospitate in nicchie ancora gotiche.

A Venezia il tardogotico è l'originale sintesi dei contributi espressivi portati dalle maestranze lombarde, dai campionesi e da maestri come Matteo Raverti, di permanenze della tradizione locale (che già aveva ottenuto esiti altissimi con le chiese conventuali di S. Maria dei Frari e dei SS. Giovanni e Paolo) e di influenze moresche ed orientali, felicemente accolte in questa città dalla cultura cosmopolita.

L'ultima stagione del gotico vede sulla laguna gli arricchimenti linguistici dell'arco inflesso e cuspidato, dell'arco trilobato, dei trafori a quadrilobi, che quell'attento osservatore del secolo scorso che fu John Ruskin, per il primo, individuò come elementi originali e qualificanti dell'architettura veneziana.

Emblematico sia del linguaggio che della spregiudicata creatività compositiva è naturalmente il Palazzo Ducale che tra '300 e '400, ad opera di Piero Lamberti e dei Dalle Masegne, si completa con quella incredibile «irrazionalità» costruttiva del pesante muro pieno, decorato «a losanghe», posto sopra il leggerissimo doppio loggiato, segnato da enormi finestroni ogivali e concluso in alto da un motivo di merletto. Nel Palaz-

zo Ducale la decoratissima Porta della Carta (1438-43) realizzata dalla bottega di Giovanni e Bartolomeo Bon, esalta come poche altre opere in Italia le possibilità espressive del gotico fiorito.

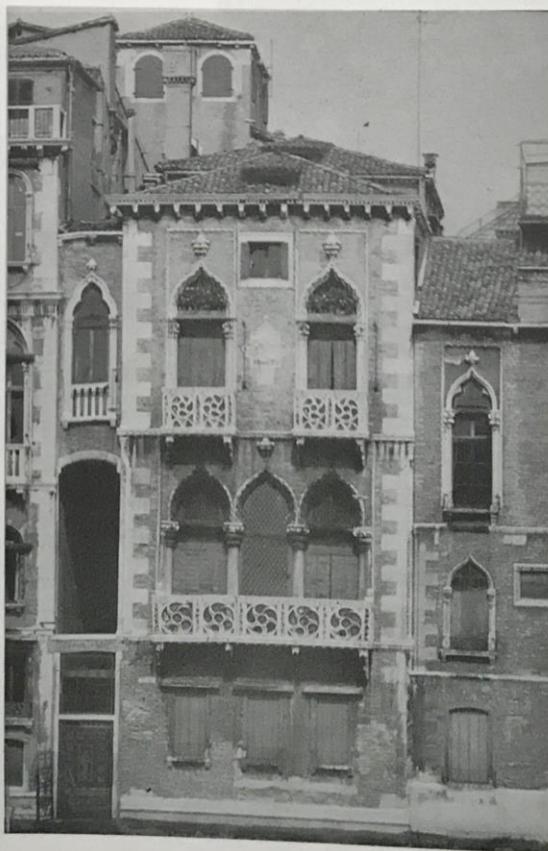
La Cà d'Oro (1442 c.) attribuita ai Raverti e ai Bon, asimmetrica nella composizione e con la celebre loggia esafora, stabilisce un tipo che resterà a lungo esemplare per il palazzo: l'elemento centrale della composizione planimetrica, il grande salone, viene rivelato all'esterno, in facciata, dalla loggia, trifore, quadrifore, pentafore, sia ad arco trilobato che ad arco inflesso, con trafori in pietra bianca d'Istria, caratterizzano i molti palazzi del Canal Grande, dove la duttilità moderna di questo linguaggio architettonico ben si adatta a realizzare organismi idonei alle richieste di razionalità distributiva e praticità del patronato veneziano.

Tra i tanti vanno ricordati: la Cà Fo-

scari (1423), i palazzi Loredan degli Ambasciatori (1450), Barbaro all'Accademia (1425), e Giustinian Faccanon (1452).

Questa ricchissima produzione convive con le prime opere rinascimentali in senso classico di Pietro Lombardo, Antonio Rizzo e Mauro Codussi. E infatti il Palazzo Dario di Pietro Lombardo (1478 c.) e la scala del Bovolo in Palazzo Contarini (1499) di Giovanni Landi ancora risentono, sotto le forme nuove, dell'impianto e dello spirito tardogotico.

Le polemiche contro quest'ultima maniera medievale che vedono per esempio protagonista il Filarete, si sviluppano in nome della lingua universale contro «il dialetto» locale, in nome della «scienza» dell'architettura e del disegno contro l'empiria, che a Venezia era dei *proti* e a Milano degli ingegneri e maestri di muro: «la cosiddetta «praticaccia» che si trasmetteva di padre in figlio.



Palazzo Contarini Fasari
XV secolo; Venezia

L'Emilia: architettura di corte, architettura di città

Anna Maria Matteucci

Il nome di Antonio di Vincenzo può essere emblematicamente assunto per ricordare il momento felice del mondo figurativo bolognese tra Tre e Quattrocento allorché si verificò una piena concordanza fra le varie arti ed una unità di intenti e di percorsi tra artisti e committenti. Nel cantiere di S. Petronio si muovono e si incrociano per alcuni decenni personalità di primissimo piano che conferiscono alla cultura tardogotica una fisionomia del tutto originale. Si tratta di un linguaggio potentemente vitale che non evoca certo le decadenze del mondo cavalleresco, ma risulta espressione di una ardimentosa borghesia mercantile anche nel rinnovo dell'assetto monumentale della città con imprese di carattere pubblico.

Così nel periodo del governo del Popolo e delle Arti (1376-1401) si dà l'avvio ad importantissime fabbriche, legate tutte alla figura di questo architetto, che rinnoveranno il tessuto ed il decoro cittadino: la chiesa di S. Petronio, dunque, ma prima ancora il Palazzo dei Mercanti, quello dei Notai e S. Maria dei Servi con l'aereo portico al fianco.

In un momento in cui l'arte tende a farsi internazionale per la mobilità degli artisti e dei committenti è di grande interesse verificare come accanto ad un sempre nuovo aggiornarsi si affermi una volontà di non rompere con il proprio passato, ma di potenziare la tradizione grazie agli innesti originariamente assimilati e liberamente riproposti. Il sedimento locale vive all'interno delle nuove strutture compositive tanto da risultare in anticipo su sperimentazioni dell'avanzato Quattrocento.

Pur nell'ambito di un lessico gotico si afferma, infatti, una volontà di chiarezze razionali che emerge sia nell'organizzazione di un grande ciclo pittorico, sia nell'articolazione degli spazi di una vastissima chiesa, indubbio esito dell'incidenza naturale dello Studio.

In campo architettonico, pare giusto ricordare come momento significativo per la vicenda bolognese trecentesca l'incarico conferito dal cardinale Egidio Albornoz all'eugubino Matteo Gattapone della progettazione del Collegio di Spagna. Nel cantiere figura presente Lorenzo da Bagnomarinò, poi alle dipendenze del Comune e collaboratore di Antonio di Vincenzo, il cui nome, seppur occasionalmente, appare nei registri di pagamento. Si afferma nel chiostro,

ma anche nelle varie sale della celebre fabbrica, quell'arco a sesto ribassato riproposto a Bologna per tutta la prima metà del Quattrocento e che per la sua forma offre la possibilità di sperimentare soluzioni plastiche e solide, ma anche leggere ed agili, riuscendo per altro a voltare spazi senza un eccessivo ingombro in altezza. Archi ribassati ricorrono frequenti in tanti palazzi bolognesi e sono gli elementi caratterizzanti il prezioso portico che fiancheggia la chiesa dei Servi, poi ampliato in diversi interventi posteriori. Voluto nel 1393 da Andrea da Faenza, verosimilmente venne edificato dall'architetto di S. Petronio che pochi anni prima, alle dipendenze del Comune, costruiva nella camera degli Atti in Palazzo Re Enzo, un complesso di volte ad archi ribassati d'indubbia suggestione. L'originalità della superba sede bolognese dei mercanti si misura nella differenziazione conferita ai fusti dei pilastri, frutto di quella ricerca di coerente sviluppo di ogni singolo elemento dell'alzato che è tipica dell'architetto. Esternamente essi tendono a divenire quasi paraste, a farsi superficie levigata per armonizzarsi con la soprastante parete sagramata, internamente si presentano invece come fasci complessi, ricchi di quelle numerose nervature che incisivamente profilano poi la volta gotica. Una differenza vistosamente accentuata nei pilastri angolari che pertanto, a seconda dei punti di vista, appaiono di una robusta essenzialità o di una molteplicità organica.

Così nella sintesi tra aspirazioni classiche e contenuti innesti tardogotici sta il personale segno dell'architetto bolognese il cui tendere ad un rinnovamento avviene, a differenza degli artisti toscani, nella fedeltà ai vocaboli gotici, sovente impiegati, però, in nuove organizzazioni sintattiche. Nel 1390 si concretò l'aspirazione civica dei bolognesi di costruire un grande tempio, non dipendente dalla gerarchia ecclesiastica, da dedicare a S. Petronio, il santo alla cui opera, secondo la leggenda, erano anacronisticamente da ricondurre le caratteristiche più specifiche della città: la sua ricostruzione e la fondazione dello Studio.

Sarà da sottolineare come straordinario merito di Antonio di Vincenzo sia la capacità di fondere il gotico toscano o, se si preferisce, italiano ed il linguaggio settentrionale. In effetti per la prima volta, ad una spazialità

espansa secondo le tre dimensioni non si accompagna il peso della muralità che grava su tante chiese gotiche «mediterranee». Il perimetro esterno, per quanto riguarda almeno la parte dell'edificio corrispondente alla prima campata maggiore, è infatti completamente traforato dalle grandi vetrate.

L'arte di Giovanni da Modena, pittore splendidamente attivo sulle pareti della basilica petroniana, e di Antonio di Vincenzo, tanto più vigorosa di quella cortese di Lombardia, alle date delle opere esaminate non lascia certo intravedere una possibilità del suo forzato tramonto. Si lega pertanto a questi artisti mostrando di capirne a fondo il significato e per certi versi di continuare il discorso, Jacopo della Quercia con la realizzazione dell'apparato scultoreo della Porta Magna nella basilica di S. Petronio.

Ben diversa la situazione nei territori estensi e in quelli che saranno poi soggetti ai Farnesi dove si porranno come modelli gli edifici promossi dalla corte o dall'alta aristocrazia feudale e che si configurano solitamente come residenze fortificate. Sarà da ricordare che nel 1385 è avviata la costruzione del castello di Ferrara da Bartolino da Novara, un artista intrinseco degli Estensi, richiesto da Firenze per pareri e dai Gonzaga per l'edificazione del celebre castello di S. Giorgio a Mantova. È tipica di Bartolino l'estensione dell'apparato a sporgere lungo tutte le cortine murarie. Architetto militare

egli persegue una ricerca funzionalistica senza per altro dimenticare preziosità decorative, come il tortiglione in marmo bianco all'inizio della base a scarpa nel castello ferrarese.

A Giovanni da Siena, architetto alle dipendenze degli Estensi nella prima metà del Quattrocento, si deve poi l'avvio di importanti delizie, complessi che con i loro giardini, i vasti loggiati, le grandiose sale, le splendide decorazioni furono ammiratissimi all'epoca. Con queste iniziative gli Estensi si pongono, anche dal punto di vista cronologico in una posizione di primissimo piano per l'avvio della grande civiltà italiana di villa.

Basilica di S. Petronio, interno verso l'altare maggiore, da progetto del 1490; Bologna



Firenze e la Toscana

Luciano Bellosi

In Toscana non si costruisce molto dopo le crisi economiche e la grande peste del 1348; sicché, per farsi un'idea delle tendenze architettoniche della seconda metà del Trecento e dei primi decenni del Quattrocento, bisogna rivolgersi anche a prodotti come le cornici dei tabernacoli, le strutture delle pale d'altare o le oreficerie, che spesso forniscono sorprendenti indicazioni sull'immaginario architettonico di chi li ha ideati.

Per quanto riguarda Firenze, possiamo avere chiare indicazioni della direzione che stanno prendendo gli ideali costruttivi dal Campanile di Giotto, incominciato nel 1334 da Giotto stesso e completato nel 1359 da Francesco Talenti: da una base solida e razionalmente decorata si arriva, attraverso un crescendo di complessività decorative e strutturali, fino al fiorito ballatoio che corona in alto la torre marmorea.

Di grande importanza è la chiusura delle arcate dell'oratorio di Orsanmichele, progettata dal figlio di Francesco Talenti, Simone, e conclusa dopo il 1380: la decorazione ricca e fiorita, le colonnette esili e lunghissime, i rosoncini, le lobature, gli archi intrecciati, i trafori a giorno costituiscono un esempio significativo di come anche a Firenze si procedesse verso un tipo di architettura in sintonia con il gotico estremo europeo. L'edificio fiorentino più importante è, in questo momento, il Duomo, la cui struttura attuale corrisponde in gran parte al progetto del 1366. Dal 1378 al 1421 si costruiscono le «tribune», in cui si segnala, come fosse una trina di candido marmo, il ballatoio ricco, leggero e fiorito che corre sotto le semicupole delle tre «tribune», originariamente limitato solo a questa parte e solo nel Cinquecento ampliato a fasciare tutto il Duomo.

Nelle altre città toscane si costruisce anche meno che a Firenze. A Siena, si potrà guardare alla cappella di piazza del Campo, i cui quattro pilastri furono innalzati intorno al 1376 (le arcate e gli architravi rinascimentali furono aggiunti dal Federighi tra il 1461 e il 1468); c'è, poi, la Loggia della Mercanzia, dai motivi bellissimi e carnosità nei capitelli e nei tabernacoli. A Pisa si riempiono gli archi a tutto sesto del Camposanto con finestre finemente traforate, assai simili ai finti matronei dell'interno del Duomo di Lucca, cui si lavorava verso gli inizi del Quattrocento. Il più straordinario esempio di

micro-architettura che ci dia un'idea del grado di eleganza cui poteva arrivare il gusto architettonico tardo-gotico in Toscana è il mirabile reliquiario di San Jacopo del Museo Capitolare di Pistoia, eseguito nel 1406 a Firenze, probabilmente nella bottega del Ghiberti. Esso nasce in un contesto di opere di oreficeria che vanno dal grande Altare d'argento di San Giovanni del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze al reliquiario di Sant'Andrea della Pinacoteca di Città di Castello, eseguito nel 1420 anch'esso nella bottega del Ghiberti.

I tabernacoli delle arti costruiti sui pilastri esterni di Orsanmichele a Firenze ci forniscono una campionatura di soluzioni molto indicative dello sviluppo dell'architettura fiorentina fino al terzo decennio del Quattrocento. Il tabernacolo dell'Arte della

Lana, eseguito ancora intorno al 1340, è estremamente semplice; quello dell'Arte dei Medici e Speziali, compiuto nel 1399, è invece assai complesso, con i pilastri raddoppiati da colonne tortili e una copertura ad ombrello. Il tabernacolo dell'Arte dei Vasai e Pelliccial, eseguito qualche anno dopo, e i tre contenenti le statue di Nanni di Banco sono di un gotico assai evoluto, con rilievi nella cuspide e nella base, con una corona di archetti nel sottarco; ma ancora più svolto, per via della cuspide sagomata ad arco moresco (come i coronamenti della facciata di San Marco a Venezia) è il tabernacolo dell'Arte dei Linaioli e Rigattieri, che contiene una statua ormai rinascimentale: il San Marco, cui Donatello lavorava nel 1413. Quello dell'Arte dei Beccai ritorna invece alla struttura semplice del tabernacolo dell'Ar-

te della Lana e, se non fosse per i gattoni rampanti molto sviluppati lungo gli spioventi della cuspide, si potrebbe persino sospettare che fosse stato costruito anch'esso nella prima metà del Trecento. Si può, invece, supporre che si tratti di un progetto del Brunelleschi — anche a causa dei motivi prospettici nelle tarsie marmoree che fasciano il vano — cioè di un artista che ha incominciato la sua attività come scultore gotico e che sembra aver trovato solo a seguito di una lunga sperimentazione la sua vocazione di architetto (il suo primo progetto rinascimentale, la Loggia dello Spedale degli Innocenti, è del 1419).

Molto istruttivi sono i due tabernacoli del Ghiberti. Il primo, quello per l'Arte di Calimala, contenente la statua in bronzo di San Giovanni Battista eseguita fra il 1413 e il 1416, è di una forma ancora perfettamente tardo-gotica, ed è caratterizzato dalla profilatura mistilinea della cuspide, identica a quella delle finestre delle «tribune» del Duomo cui si lavorava tra il 1404 e il 1406 sotto la consulenza del Ghiberti stesso. Invece, il tabernacolo finito nel 1422 per l'Arte del Cambio arieggia ormai le strutture rinascimentali nella semplicità delle forme e soprattutto nel cornicione antichizzante sopra l'arco. Il processo verso un'architettura ormai rinascimentale è compiuto con il bellissimo tabernacolo per la Parte Guelfa, eseguito da Donatello verso il 1423-25.

In mancanza di architetture costruite, perfino le strutture delle pale d'altare possono fornire indicazioni utilissime. Le pale d'altare, che nel periodo gotico sono in forma di polittico, si possono assimilare infatti a facciate di chiese. Ciò appare particolarmente evidente nel caso di polittici — come quello della Galleria dell'Accademia di Firenze dipinto da Mariotto di Nardo — in cui le cuspidi non sono appoggiate sulla parte orizzontale delle cornici in alto, ma addirittura innestate sui tre timpani del polittico, come se fossero dei calici di un fiore. In modo simile era strutturata la facciata del Duomo di Mantova, costruita da Jacobello e Pierpaolo delle Masegne tra il 1395 e il 1401, il cui aspetto ci è tramandato da un dipinto ben noto di Domenico Morone. I polittici erano costruiti da falegnami specializzati e a volte perfino da veri e propri scultori, come il senese Domenico di Niccolò dei Cori.



Ma nel momento in cui il gotico arriva al suo massimo di complessità esso scompare — a Firenze prima che altrove — soppiantato da una nuova concezione della pala d'altare conseguente al nuovo gusto architettonico rinascimentale instaurato dal Brunelleschi. Nasce così la «tavola quadrata all'antica», come la chiamavano nel Quattrocento, costituita da un semplice riquadro in cui lo spazio viene drasticamente unificato. La più antica di queste «tavole quadre» arrivata fino a noi sembra essere la pala di Annalena del Beato Angelico, oggi nel Museo di San Marco a Firenze.

Ma, più che altre forme artistiche, sono la pittura e la scultura a fornirci gli elementi più espliciti dell'adesione della Toscana agli ideali del gotico estremo. Due aspetti vanno evidenziati, quando ci si riferisce al tardo-gotico toscano; innanzitutto, i centri di produzione non conoscono il fenomeno della Signoria; le commissioni più importanti vengono dai governi delle repubbliche e dalle corporazioni delle Arti e non si hanno le corti signorili; sicché il gotico estremo in Toscana non è mai carat-

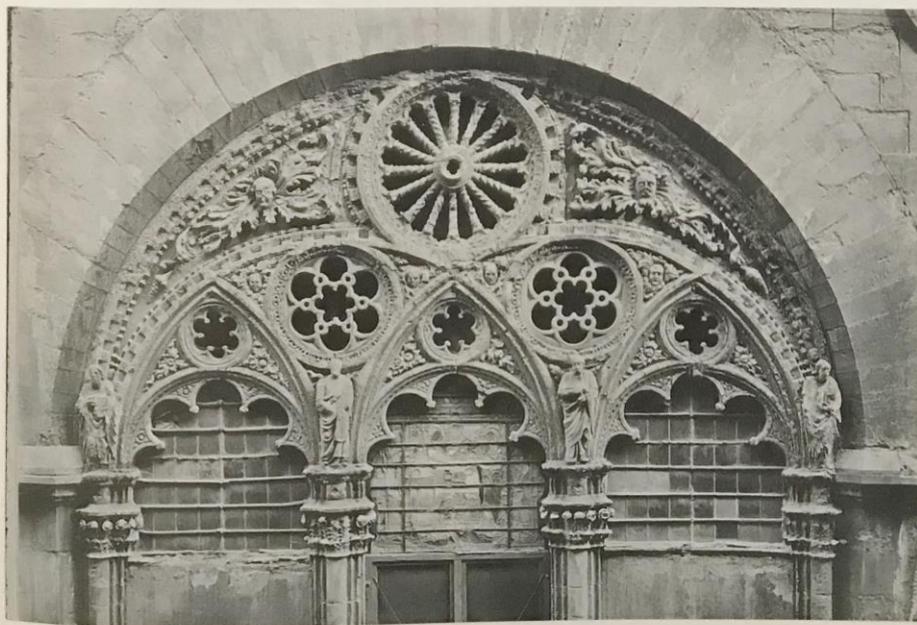
terizzato da quelle tendenze «cortesi» che si incontrano così di frequente nell'arte dell'Italia del nord e d'oltralpe. Inoltre, una delle specificità del tardo-gotico toscano è che esso si trovò, molto prima che in altri ambienti, a dover fare i conti con la nuova arte rinascimentale e ad esserne precocemente sconvolto.

Nella situazione statica dei principali centri di produzione artistica in Toscana nella seconda metà del Trecento, un fatto rivitalizzante è l'attività di un pittore aretino, Spinello, che lavora oltre che ad Arezzo anche a Firenze, Pisa, Lucca e Siena. Nel 1401, il concorso per la seconda porta del Battistero di Firenze vede in lizza un numero notevole di artisti giovani, venuti anche da altre città, come i senesi Jacopo della Quercia e Francesco di Valdembrino. Nella formella vincitrice, il Ghiberti si mostra ben aggiornato alle tendenze gotiche moderne e anche conscio di certi aspetti anticheggianti che erano comparsi nella scultura fiorentina dell'ultimo decennio del Trecento. Nel 1404, il pittore Gherardo Starnina (che studi recenti hanno permes-

so di identificare col cosiddetto Maestro del Bambino vispo) ritorna a Firenze da Valenza, cioè da un ambiente che aveva elaborato per tempo una forma molto evoluta, vivace e umoresca del «gotico internazionale». La temperatura gotica fiorentina aumenta di colpo: Lorenzo Monaco produce i suoi dipinti più elaborati e fioriti e anche il Ghiberti, nelle formelle della Porta Nord del Battistero e nel San Giovanni Battista bronzeo per Orsanmichele, crea le sue opere più gotiche, che trovano confronto perfino con certe sculture di gusto oltralpino del Duomo di Milano.

Lo Starnina muore entro il 1413 e nel 1415 vengono compiute le statue dei quattro Evangelisti per la facciata del Duomo di Firenze. Le due eseguite da Donatello e da Nanni di Banco segnano già un forte cambiamento dell'arte fiorentina verso i nuovi ideali antichizzanti del Rinascimento. Un anno o due dopo, con il rilievo del San Giorgio e la Principessa, Donatello realizza la prima composizione prospettica arrivata fino a noi. Dietro queste novità sta certamente la grande figura del Brunelleschi, che nel 1419 elabora il suo primo progetto architettonico rinasci-

mentale. I cambiamenti avvenuti in questi pochi anni sono registrati anche dal Ghiberti, che nel San Matteo per l'Arte del Cambio Orsanmichele crea un'opera che, senza rinunciare alla fluidità gotica, presenta un carattere molto più sobrio e antichizzante. La pittura fiorentina, invece, continua a esprimersi in forme gotiche nelle opere tarde di Lorenzo Monaco e nelle prime opere di Masolino. Nel 1420 arriva a Firenze il più grande rappresentante del «gotico internazionale» italiano, Gentile da Fabriano, che con l'Adorazione dei Magi per la cappella di Palla Strozzi in Santa Trinità realizza un superbo capolavoro, ma anche un'opera un po' fuori contesto nell'ambiente fiorentino, in cui anche la pittura, con la comparsa di Masaccio, si colloca «du coté de chez» Brunelleschi. Tuttavia, molti pittori toscani continueranno fino oltre la metà del Quattrocento ad esprimersi in lingua gotica, non solo a Firenze, ma anche ad Arezzo, a Siena e tra Pistoia, Lucca, Volterra e Pisa, sia per forza di inerzia che per scelta, come nel caso di grandi poeti reazionari quali l'aretino Parri Spinelli e il senese Giovanni di Paolo.



Cornice di un polittico dipinto da Rossello di Jacopo, 1420 circa; Firenze, Galleria dell'Accademia

Simone Talenti, particolare di una grande trifora, 1367-1380; Firenze, Orsanmichele

La Sicilia e il napoletano: la koiné architettonica aragonese

Giuseppe Bellafiore

La Sicilia conobbe solo tardivamente la stagione del gotico. Difatti le sporadiche immissioni di questo linguaggio artistico nell'età federiciana (prima metà del XIII secolo) furono occasionali e la successiva prima età aragonese (dal trattato di Caltabellotta fino al 1409), quella cioè del regno aragonese autonomo, vide esperienze artistiche vernacolari alle quali il gotico fornì qualche apporto inessenziale.

Diversa la sorte del Napoletano dove il gotico accompagnò culturalmente la vita politica del regno angioino, manifestandosi come elemento organico di quella corte. La Sicilia, come anche la Sardegna, entrò stabilmente nel circuito culturale gotico europeo solamente con l'unità politica dell'isola con il regno aragonese al termine del primo decennio del Quattrocento. Si trattò pertanto di una cultura artistica mediata dal Levante spagnolo. Tale mediazione avvenne sia a livello di classe politica di vertice che a livello di classe imprenditoriale borghese che proprio d'allora iniziò nell'isola la sua fortuna economica e politica.

Nel Napoletano il gotico mediato dalla Spagna giunse più tardi, nel 1444, quando Alfonso V entrò trionfatore a Napoli. L'egemonia politico-economica del regno d'Aragona nel bacino occidentale del Mediterraneo era al culmine e tutta la seconda metà del XV secolo fu caratterizzata da scambi intensissimi, anche di natura culturale, tra quel regno e le regioni italiane del sud e delle isole, tanto che può parlarsi di *koiné* culturale tra queste terre.

Edificio paradigmatico di tale *koiné* è il Castelnuovo napoletano, vero simbolo del nuovo potere che si serve del gotico quale lingua la più idonea ad esprimere il nuovo ordine aragonese. La vecchia dimora angioina fu rimodellata dal grande architetto maiorchino Guillermo Sagrera che volle ricostruirla nella pietra nummolitica di Gerona e fu arricchita di parti nobili intagliate da lapidisti spagnoli fra i quali Matteo Forcmanya che era già intervenuto nell'Ospedale Generale di Palma di Maiorca. La grande sala poligonale dei Baroni ha il respiro dell'alto gotico spagnolo.

Ma è subito da aggiungere che questa piena stagione gotica nell'Italia meridionale e in Sicilia non è indotta soltanto dal sommo vertice politico. È frutto dell'interesse all'arte di una

classe imprenditoriale borghese che trae vigore e profitto dalla favorevole congiuntura economica delle regioni aragonesi. Prova ne sono i numerosissimi palazzi, le «domus magna», che di quella classe sono l'immagine tangibile. Tipologicamente si esprimono come edifici in forma bloccata con compatto primo ordine nel quale è il portale e con un secondo ordine nobile largamente sfinestrato; in alto la merlatura, ove esiste, e talvolta qualche torre, sono segni di prestigio ma non di forza militare.

In questi palazzi il modo di vita della classe ricca spagnola è riproposto nella sequenza e nell'uso degli spazi interni. Dal portale un andito condu-

ce al patio in cui s'apre la scala, talvolta scoperta, che porta, spesso sotto logge, alla serie di sale nobili. Presso il palazzo è il viridario, orto e giardino ad un tempo, secondo un modello che in Spagna non si era estinto fin dai tempi del dominio musulmano quando erano numerosissimi i giardini paradiso. Il corredo scultoreo del palazzo, scudi araldici, festonate iscrizioni elogiative del committente o moraleggianti, busti di personaggi reali o letterariamente evocati, amorini ecc., era incastonato nelle pareti o arricchiva portali e finestre. Ma vivo senso scultoreo manifestavano le asciutte modanature architettoniche intagliate con maestria e vigore. Della decorazione all'interno delle sale nobili gli elementi principali erano i grandi soffitti lignei cassettonati o alveolati, intagliati con gusto tardo-moresco e popolati di stemmi, racemi e fiori di vivacissimo colore.

All'esterno il palazzo è presentato dal suo portale che nell'accentuata

forza e ricchezza delle modanature ha una sua sacralità laica. La fenomenologia di questi portali è varia, estrosa e talvolta svolge nei suoi attributi esornativi una sorta di sermone del proprietario che così manifesta umori e filosofia di vita. Tipico esempio il portale del palazzo Patella di Palermo dove alcuni telai di pergolato, scolpiti in forma abbreviata e prospettica, vogliono significare il desiderio di riposo, in luogo tranquillo e villereccio, del committente, stanco di fare guerre e desideroso di godersi le sue ricchezze. Il portale è difatti accompagnato da una lapide dove tali intenzioni del Patella sono esplicitamente scritte. Le «domus magna» guidano e determinano spesso il nuovo ordine urbanistico; si parte cioè dal palazzo per rifondare l'assetto di un intero settore cittadino nel quale il palazzo stesso assume funzione egemone. Una prammatica data a Catania nel 1406 da re Martino impone il principio rivoluzionario ed innovatore del-

Palazzo Ciambra, inizi del XVI secolo: Trapani



l'esproprio forzoso di terreni e fabbricati a vantaggio di chi voglia costruire appunto «domus magna». L'esproprio è giustificato ufficialmente dal bisogno di dare decoro e bellezza alla città. Poiché il nuovo palazzo, con la sua massa squadrata e regolare, si sovrappone al vecchio ordine medievale dei quartieri dalla fluida trama viaria, ne consegue che l'intera città subisce un eversivo rinnovamento della sua struttura urbanistica. È questo un rinnovamento nel senso della regolarità che precede nel tempo quello razionalmente sorretto dai teorici del Rinascimento. In Sicilia si dà il caso che talune addizioni urbane a griglia regolare risalgano al XIV secolo: il quartiere Palazzo a Trapani la cui griglia viaria è regolata dal rettilineo asse della via Grande, risale al XIV secolo. Allo stesso secolo risale la fondazione di Alcamo, voluta da Federico III d'Aragona.

Quindi quando Alfonso II, sullo scorcio del XV secolo, progetta per Napoli quelle grandiose riforme urbanistiche delle quali ci informa il Summonte nella sua celebre lettera e che, se realizzate, avrebbero dato alla città un taglio ippodameo, non è soltanto il pensiero urbanistico rinascimentale a dettare il nuovo modello di città a tessuto regolare. Agiscono forze culturali che hanno la loro matrice anche nel tardo-gotico spagnolo e internazionale. Ma questo è un argomento che meriterebbe un più ampio spazio di ricerca di quello concesso da questo scritto.

Il rinato vigore, nelle regioni aragonesi, dell'attività bancaria e commerciale provoca la straordinaria fioritura di logge mercantili, di luoghi cioè dove depositare merci, trattare affari, stabilire relazioni, ecc. Situati in punti nodali della città, in specie marittimi, o presso attrezzature vitali quali i porti, esercitano una funzione vitalizzante dei centri urbani. La citata lettera del Summonte riferisce che nel progetto di rinnovamento urbano di Napoli era anche previsto «un palazzo grande vicino al Castello novo nella piana dell'Incoronata nella quale [il re] voleva per diverse stanze collocare tutti li tribunali, ad tal che non bisognasse alli negozianti andare in diversi lochi, ma che di qua potessero expedire qualsivoglia loro negozio, senza patire pioggia o sole e senza faticare troppo lo corpo in qua e in là».

Un modello per le regioni italiane aragonesi fu la Lonja di Maiorca

(1426-51) costruita dal grande Guillem Sagrera. Di quelle numerosissime logge ben poche sussistono: caduta la loro funzione sono state distrutte. Sussistono invece talune logge di tipo particolare: quello chiesastico. Sono logge che nulla hanno a che vedere con i narteci delle antiche basiliche cristiane e che non hanno comunque alcuna specifica funzione sacra. Sono spazi aperti alla vita usuale, spesso in contiguità con altri spazi destinati a fiere, mercati, ecc. Danno riparo ed offrono luogo di sosta (costante è l'uso di sedili in pietra) e mediano un rapporto continuo tra la città e la chiesa non più vista come esclusivo ed ascetico luogo di culto ma come casa comune di una collettività di spirito laico che non separa la religione dalla quotidianità.

Di queste logge la più famosa in Sicilia è quella delle cattedrali palermitana, vera cerniera tra l'interno sacro e l'esterno mercantile del piano della cattedrale spesso adibito a luogo di fiera e mercato.

Quando il maestro maiorchino Guillem Sagrera riprogettava alla maniera levantina spagnola la reggia del Castelnuovo di Napoli, il re Alfonso teneva frequentazioni colte con umanisti ed artisti italiani di cultura rinascimentale; s'affacciava cioè all'orizzonte napoletano l'incalzante fortuna del Rinascimento.

Nel considerare il rapporto tra Rinascita e tardo-gotico della *koiné* aragonese occorre affermare con chiarezza che la questione non si pone in termini di migliore qualità della prima sul secondo e quindi della fatale vittoria dell'una sull'altro. La Rinascita nell'Italia meridionale e in Sicilia penetra in tanto in quanto essa serve ad arricchire ulteriormente il già ricco linguaggio gotico. Fornisce nuove locuzioni, non sostituisce una lingua.

Il veicolo primo della penetrazione è dato dagli apporti letterari umanistici che soddisfano, nella rievocazione del mondo romano, il cesarismo dei monarchi aragonesi. Successivamente si trasferisce nelle varie arti e principalmente nella scultura, arte idonea a soddisfare una concreta figuratività propria dei tempi nuovi in cui emerge il pragmatismo dell'uomo.

Ma in architettura continua il suo corso il gotico, destinato a persistere fino alla metà del Cinquecento quando sarà definitivamente sostituito dalla Maniera italiana. Esempi-

fica questa constatazione quel manufatto emblematico che è l'arco di trionfo di Alfonso il Magnanimo nel Castelnuovo napoletano. Vi concorrono artisti di cultura rinascimentale, ma la generale impaginatura frontale è tipica dei grandi retablos spagnoli e il richiamo al classico è solo apparente. Vi è ripreso il messaggio cesareo antico non la sintassi degli antichi archi di trionfo romani. Tanto che si è pensato di attribuirne la paternità al solito Sagrera.

Anche in Sicilia con i Gagini e la non lunga presenza di Francesco Laurana non giunge la Rinascita nella sua pienezza e questi «marmorari» non scalfiscono il corso tardo-gotico dell'architettura che resta nell'alveo spagnolo anche se portali, finestre e capitelli sono ridisegnati in forme toscaneggianti. Appannaggio dei sopravvenuti scultori sono soprattutto tombe signorili, statue di Madonne e santi, retablos di foggia spagnola riproposti con prospettive italianizzanti.

L'architettura religiosa raramente riguarda cattedrali o grandi chiese di ordini regolari. Più frequentemente si esprime in piccole chiese di confraternite laiche che vi hanno un centro di sociale riferimento, sacro e profano ad un tempo. Ad esempio attorno al vitale porto di Palermo nasce una corolla di chiese di confraternite (S. Maria di Portosalvo, S. Maria la Nuova, S. Maria della Cattedra, S. Maria dei Miracoli, S. Giovanni dei Napoletani), tutte dotate di logge, e realizzate in calda materia di tufo intagliato con estrema perizia.

In Sicilia l'ultima fase dell'influenza spagnola è rappresentata dal plateresco che occupa la prima metà del Cinquecento. Si tratta di un'architettura ancora fedele al gotico nella sua sintassi strutturale ma aperta alle decorazioni le più diverse: moreliche, tardo-gotiche, rinascimentali. È un'architettura che rifiuta la parete nuda e la sovraccarica di orpelli mescolati con vernacolare gioia di apparato festivo. Una sarabanda di forme e colori che sarà fugata a metà del XVI secolo dal severo linguaggio della Maniera italiana.