

L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano

Original

L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano / Tosco, CARLO MARIO. - In: STUDI E RICERCHE DI STORIA DELL'ARCHITETTURA. - ISSN 2532-2699. - 4(2018), pp. 8-43. [10.17401/STUDIERICERCHE-4/2018-tosco]

Availability:

This version is available at: 11583/2730317 since: 2020-02-16T01:10:28Z

Publisher:

Caracol

Published

DOI:10.17401/STUDIERICERCHE-4/2018-tosco

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

default_article_editorial [DA NON USARE]

-

(Article begins on next page)

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

| | |
|--------------------------------|--|
| Direttore Responsabile | Stefano Piazza |
| Comitato scientifico | 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 |
| Capo Redattore | Francesca Mattei |
| Redazione | Armando Antista, Giovanni Bellucci, Lorenzo Ciccarelli, Rosa Maria Giusto, Anna Pichetto Fratin, Monica Prencipe, Domenica Sutera |
| Impaginazione e grafica | 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

© 2018 Caracol, Palermo
Edizioni Caracol s.n.c. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail: _info@edizionicaracol.it

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

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

INDICE

| | | |
|---|-----|-------------------------------|
| Editoriale | 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 |
| Lettere dei soci | | |
| Un ricordo di Marco Dezzi Bardeschi | 162 | CARLO TOSCO |
| Didattica: quid novi? | 163 | MARZIA MARANDOLA |
| 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) | 166 | MARGHERITA TABANELLI |
| Alexandre Cojannot, Alexandre Gady Dessiner pour bâtir, le métier d'architecte au XVII ^e siècle (Paris, co-édition Le Passage-Archives nationales, 2017) | 170 | JÖRG GARMS |

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). Per la redazione del saggio ringrazio in particolare Silvia Beltramo, Simone Caldano e Marco Frati.

⁽¹⁾ 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 Gravelona, Arnolfo di Cambio, Tino di Camaino e il duomo di Firenze (München, Mehringer, 2015).

⁽²⁾ 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".

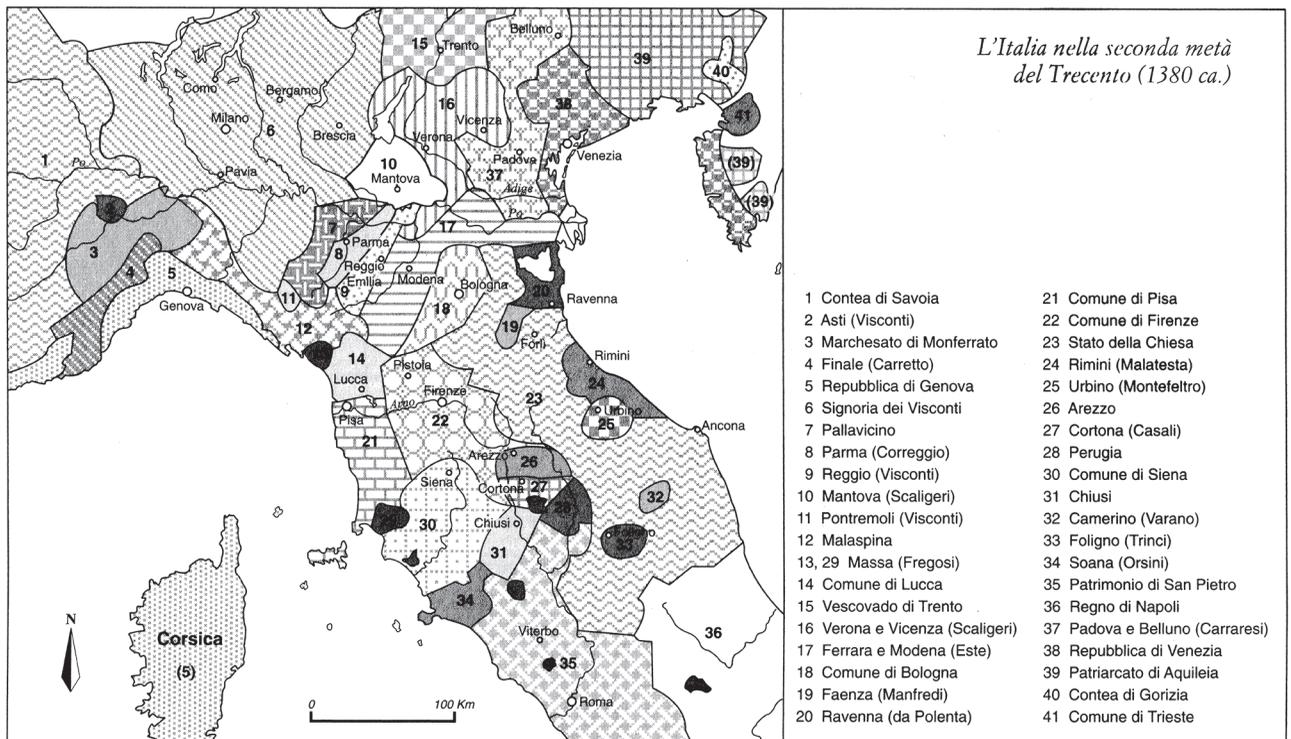
Oltre il gotico: geografie complesse

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.⁽¹⁾

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.⁽²⁾ 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 XIVth 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.⁽³⁾ 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.⁽⁴⁾ 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

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

⁽⁴⁾ 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).

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.⁽⁵⁾ 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.⁽⁶⁾ Conservano la loro autonomia le maggiori città portuali, come Venezia, Genova, Pisa, insieme a grandi potenze territoriali

⁽⁵⁾ 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).

⁽⁶⁾ 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), 137.



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.⁽⁷⁾

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.⁽⁸⁾ 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-

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

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

⁽⁹⁾ 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 Piccini, *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.

⁽¹⁰⁾ 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.

⁽¹¹⁾ 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.

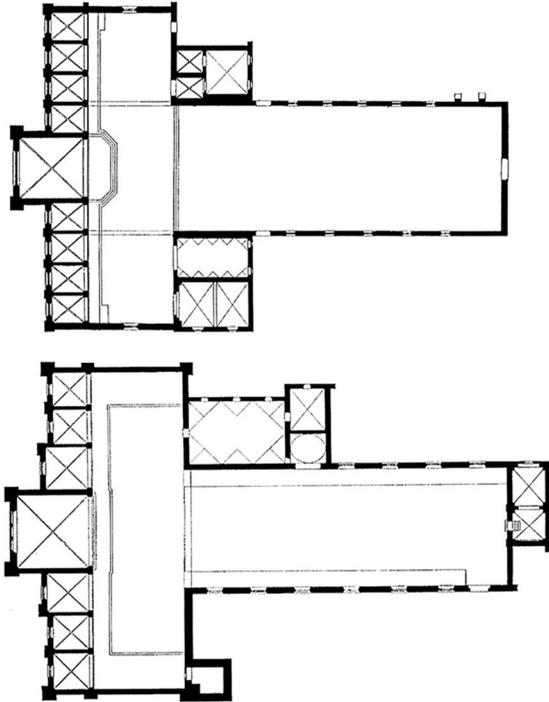
⁽¹²⁾ Per la fortuna di questo modello architettonico nelle chiese mendicanti toscane: Valerio Ascani, "Architettura gotica", in Marco Collareta (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale* (Firenze, Edifir, 2013), 274. Il modello si diffonde anche in Umbria, testimoniato nella versione 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-dalotto, Pacini, 2016), 187-198.



lia".⁽⁹⁾ 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.⁽¹⁰⁾ 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.⁽¹¹⁾ 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.⁽¹²⁾ 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)

⁽¹³⁾ 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.

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

⁽¹⁵⁾ 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.

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

⁽¹⁷⁾ 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.⁽¹³⁾ 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.⁽¹⁴⁾ 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.⁽¹⁵⁾

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".⁽¹⁶⁾ 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.⁽¹⁷⁾ 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⁽¹⁸⁾ 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.⁽¹⁹⁾ 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

⁽¹⁸⁾ 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.

⁽¹⁹⁾ 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.

⁽²⁰⁾ 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).

⁽²¹⁾ 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.

⁽²²⁾ 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.

⁽²³⁾ 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.⁽²⁰⁾ 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.

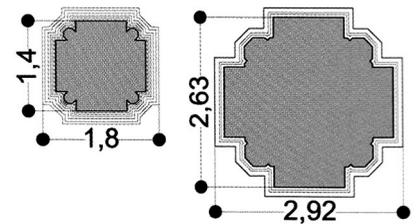
La loggia dell'oratorio del Bigallo venne realizzata negli anni 1352-1358 e per la sua decorazione è documentato l'intervento di Alberto Arnaldi, uno scultore d'origine comasca che più tardi si trasferirà in Lombardia, al servizio di Galeazzo Il Visconti, stando alla notizia fornita dalla novella 136 di Franco Sacchetti.⁽²¹⁾ 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,⁽²²⁾ 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.⁽²³⁾ 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⁽²⁴⁾ 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

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



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.⁽²⁵⁾ 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

⁽²⁵⁾ 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".⁽²⁶⁾ 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

⁽²⁶⁾ 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'Arengario, 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).⁽²⁷⁾ 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.⁽²⁸⁾ 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:⁽²⁹⁾ 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

⁽²⁷⁾ *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani*, a cura di Niccolò Rodolico (Città di Castello, Lapi, 1903), *Rerum Italicarum Scriptores*², 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.

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

⁽²⁹⁾ 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 nascondeva 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".⁽³⁰⁾

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,⁽³¹⁾ 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-

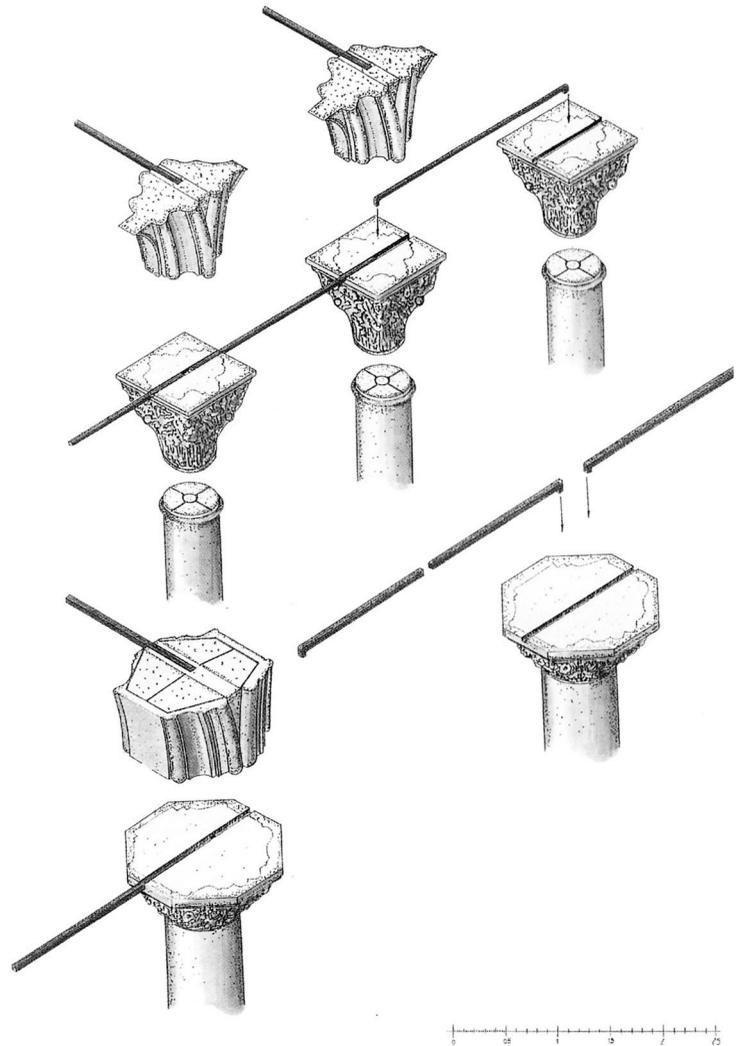
⁽³⁰⁾ *Istorie Fiorentine di Scipione Ammirato* (Firenze, Stamperia d'Amador Maffi, 1647), parte prima, tomo II, lib. XIII, ad annum 1374, 689e.

⁽³¹⁾ 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.⁽³²⁾ 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

⁽³²⁾ 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.

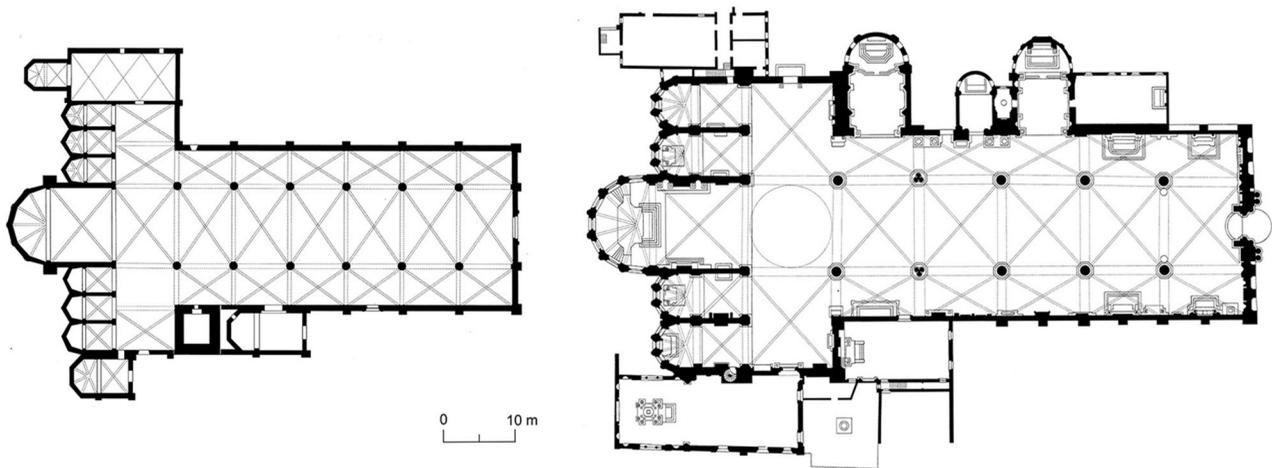
Come a Siena, anche a Venezia l'arrivo della peste nella primavera del 1348 provoca l'arresto dei lavori e molti cantieri restano paralizzati. Al termine dell'ondata epidemica, nel 1350 si ha notizia di una ripresa delle attività negli apparati decorativi della Sala del Maggior Consiglio, ma in quell'anno 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.⁽³³⁾ 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.⁽³⁴⁾ 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.

⁽³³⁾ 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.

⁽³⁴⁾ 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.



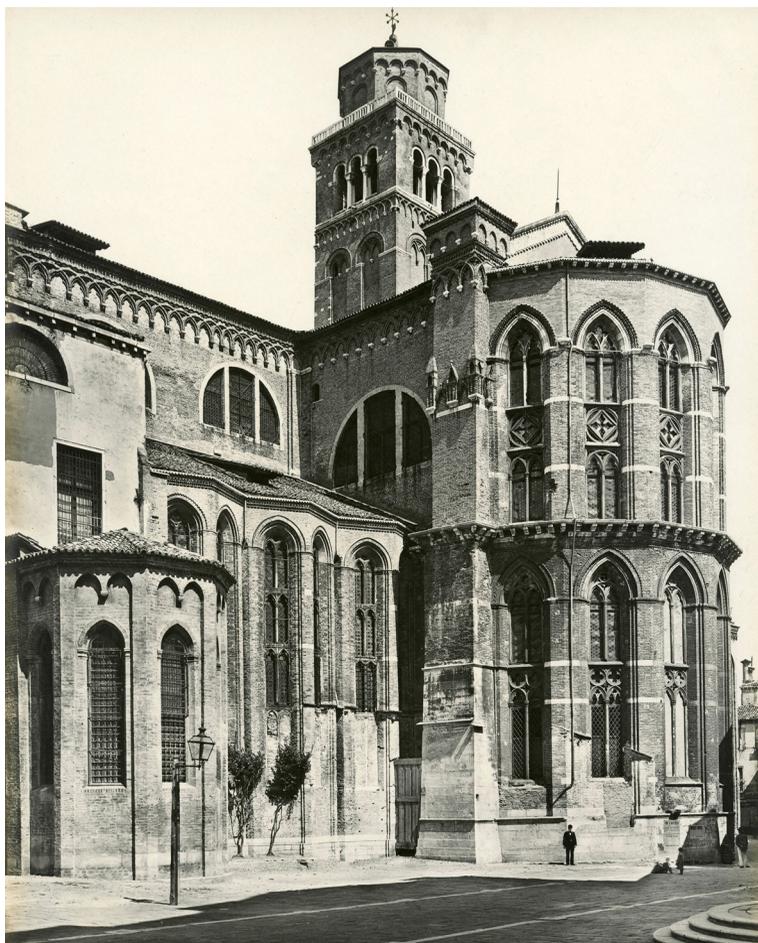
1.14
Chiese di Santa Maria Gloriosa dei Frari (a sinistra) e dei
Santi Giovanni e Paolo (a destra), Venezia, planimetrie.
(elaborazione grafica dell'autore)

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.⁽³⁵⁾ 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⁽³⁶⁾ 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-

⁽³⁵⁾ 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.

⁽³⁶⁾ 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.⁽³⁷⁾ 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.⁽³⁸⁾

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

⁽³⁷⁾ 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.

⁽³⁸⁾ 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⁽³⁹⁾ 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

⁽³⁹⁾ 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.⁽⁴⁰⁾ 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,⁽⁴¹⁾ 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,⁽⁴²⁾ 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.⁽⁴³⁾ 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.⁽⁴⁴⁾ 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-

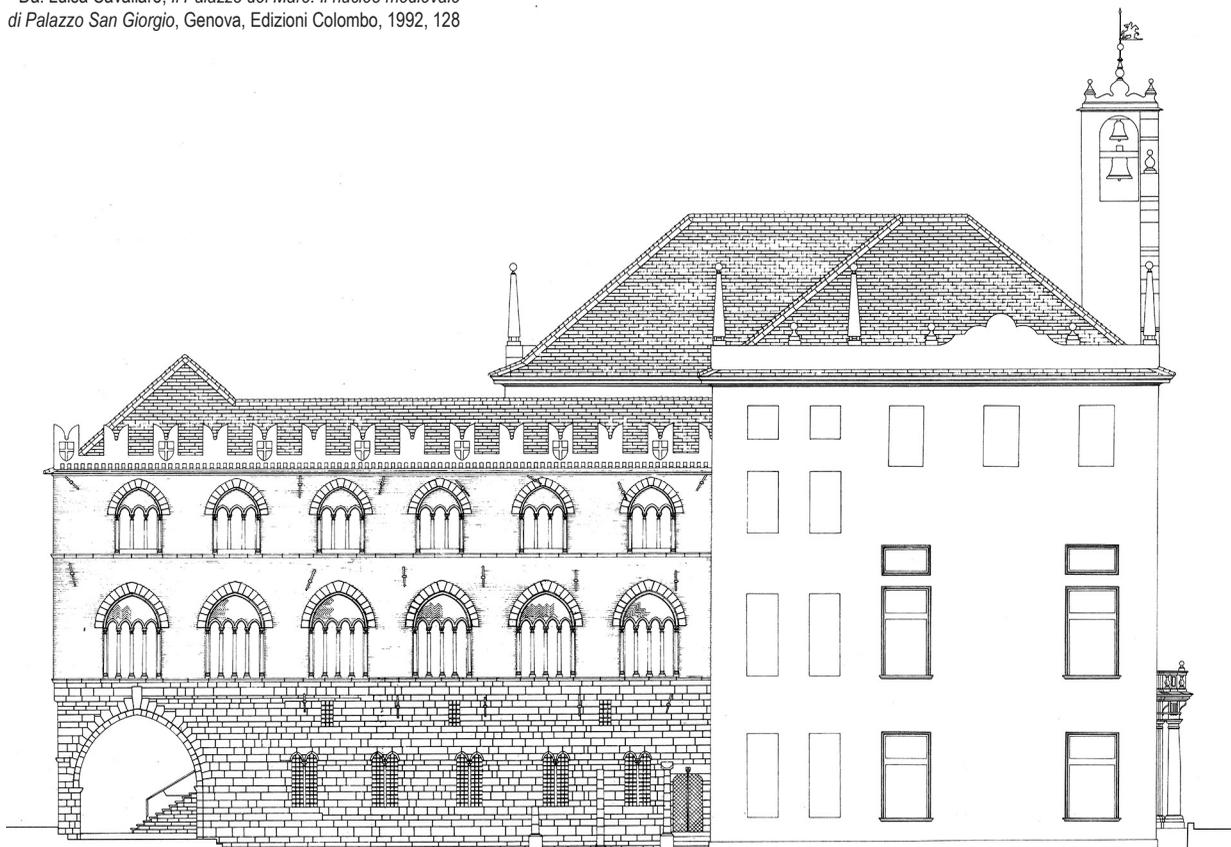
⁽⁴⁰⁾ Per la funzione sepolcrale delle chiese mendicanti: Caroline Bruzelius, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City* (New Haven-London, Yale University Press, 2014).

⁽⁴¹⁾ 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.

⁽⁴²⁾ 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.

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

⁽⁴⁴⁾ 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.⁽⁴⁵⁾ Le recenti ricerche stratigrafiche e cronotipologiche hanno indagato l'aspetto originario del palazzo, valutando la consistenza delle integrazioni di restauro.⁽⁴⁶⁾ Si trattava di un blocco parallelepipedo con piano terra in muratura

⁽⁴⁵⁾ 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.

⁽⁴⁶⁾ 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",⁽⁴⁷⁾ 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.⁽⁴⁸⁾ 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.⁽⁴⁹⁾ 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-

⁽⁴⁷⁾ 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>).

⁽⁴⁸⁾ 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). 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).

⁽⁴⁹⁾ 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)



⁽⁵⁰⁾ 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).

⁽⁵¹⁾ Antonino Caleca, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa* (Bergamo, Bolis, 1991), 207; cfr. anche Guido Tigler, *Toscana romana* (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.

⁽⁵²⁾ 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 Bonaiuto di Michele, capomaestro dell'Opera, era morto durante l'epidemia nel 1348.⁽⁵⁰⁾ 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.⁽⁵¹⁾

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.⁽⁵²⁾ 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

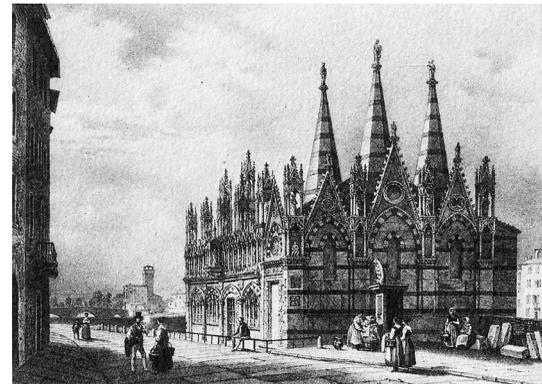


1.18

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)

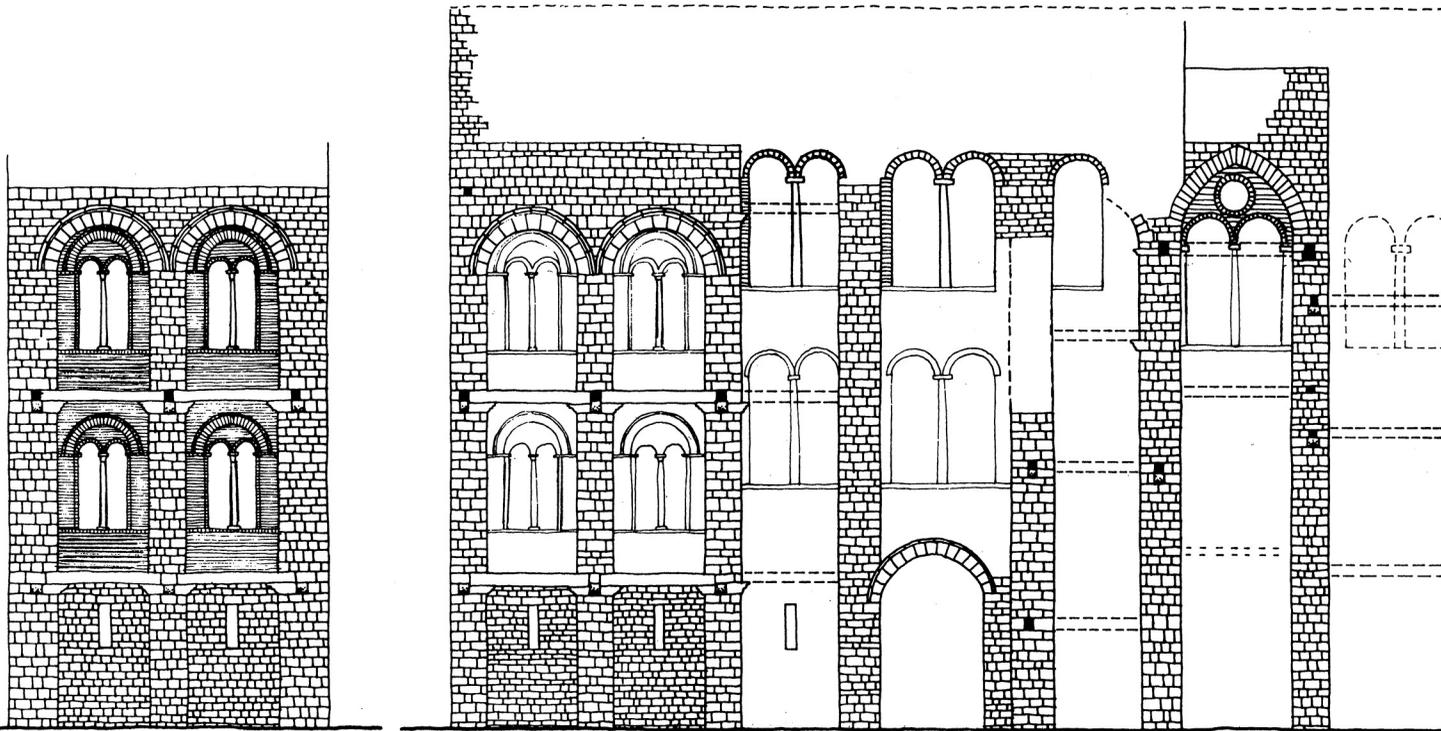


1.19

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.⁽⁵³⁾

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

⁽⁵³⁾ 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.⁽⁵⁴⁾ 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 impeto di allegrezza che molti d'allegrezza lagrimevano

⁽⁵⁴⁾ 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* (Ghezzi, 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”.⁽⁵⁵⁾ 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 poterunt in partibus Tuscie”)⁽⁵⁶⁾ 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

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

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

⁽⁵⁷⁾ 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.

⁽⁵⁸⁾ 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.

⁽⁵⁹⁾ 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.

⁽⁶⁰⁾ *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).

⁽⁶¹⁾ 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.⁽⁵⁷⁾ 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.⁽⁵⁸⁾

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.⁽⁵⁹⁾ 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.⁽⁶⁰⁾ 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,⁽⁶¹⁾ 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.⁽⁶²⁾ 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.⁽⁶³⁾ 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

⁽⁶²⁾ *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.

⁽⁶³⁾ 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.⁽⁶⁴⁾ 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.⁽⁶⁵⁾

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.⁽⁶⁴⁾ 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

⁽⁶⁴⁾ 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.

⁽⁶⁵⁾ 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.

⁽⁶⁶⁾ 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.

⁽⁶⁷⁾ 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).

⁽⁶⁸⁾ 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).

⁽⁶⁹⁾ 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.

⁽⁷⁰⁾ 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.⁽⁶⁷⁾ 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.⁽⁶⁸⁾ 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 Peyrolierie del palazzo papale ad Avignone.⁽⁶⁹⁾ Nell'Italia del Trecento invece le catene metalliche vengono esibite in qualità di elemento strutturale, come si verifica nei cantieri fiorentini e veneziani.⁽⁷⁰⁾ 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.⁽⁷¹⁾

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".⁽⁷²⁾ 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.⁽⁷³⁾ 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.⁽⁷⁴⁾ All'opposto, nell'area mediterranea, possiamo interpretare l'Alcazar di Siviglia come un recupero consapevole e programmato delle tradizioni andaluse dopo la conquista cristiana.⁽⁷⁵⁾ 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.⁽⁷⁶⁾ L'attrazione più forte è esercitata dalle imprese di Carlo V di Valois, che regna dal 1364 al 1380 in una Francia scon-

⁽⁷¹⁾ 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).

⁽⁷²⁾ 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.

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

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

⁽⁷⁵⁾ 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).

⁽⁷⁶⁾ 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-XVIIe siècle)*, coordination par Annamaria Ersek (Paris, Picard, 2014).

⁽⁷⁷⁾ 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.

⁽⁷⁸⁾ 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).

⁽⁷⁹⁾ 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).

⁽⁸⁰⁾ 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".⁽⁷⁷⁾ 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.⁽⁷⁸⁾ 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.⁽⁷⁹⁾

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.⁽⁸⁰⁾

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.⁽⁸¹⁾

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".⁽⁸²⁾ 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.⁽⁸³⁾

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.⁽⁸⁴⁾ Anche il sistema dei castelli viscontei

⁽⁸¹⁾ 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 Isgro, "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.

⁽⁸²⁾ 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).

⁽⁸³⁾ 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.

⁽⁸⁴⁾ 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.⁽⁸⁵⁾ 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,⁽⁸⁶⁾ a Firenze Matteo Villani lo denuncia come "specchio della miseria" per i cittadini sottomessi al tiranno.⁽⁸⁷⁾ 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.

⁽⁶⁵⁾ 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.

⁽⁶⁶⁾ 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.

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

