

La rappresentazione dello spazio architettonico nel Medioevo

Original

La rappresentazione dello spazio architettonico nel Medioevo / Blotto, Laura. - STAMPA. - (2014), pp. 264-272.
(Intervento presentato al convegno Congresso Egrafia V Congreso Internacional tenutosi a Rosario nel 01 - 03 ottobre 2014).

Availability:

This version is available at: 11583/2606174 since:

Publisher:

CUES

Published

DOI:

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_conf_editorial [DA NON USARE]

-

(Article begins on next page)

V CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ESPRESSIONE GRAFICA
XI CONGRESSO NAZIONALE DI PROFESSORI DI ESPRESSIONE GRAFICA
IN INGEGNERIA, ARCHITETTURA E AREE AFFINI

EGRADIA 2014
ROSARIO, ARGENTINA
1, 2 Y 3 DE OTTOBRE DE 2014

BLOTTO, LAURA

Politecnico di Torino. Dipartimento di Architettura e Design.
Viale Mattioli, 39, 10125, Torino – Italia, laura.blotto@polito.it

**LA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO
ARCHITETTONICO NEL MEDIOEVO**

Disciplina: Architettura.-

Ejes de interés: EXTENSIÓN - 10.000 años de Expresión Gráfica.-

RESUMEN

The medieval architecture presents aspects and characteristics that clearly distinguish them from other architectures that preceded and followed. This is manifest from the point of view of both formal and visual, and structural and constructive. The representation, coeval with architecture, which we received in pictorial images, is manifested by a figurative language difficult to interpret. The characteristics of medieval architecture are closely related, connected, interdependent with the universe cultural, social, political, economic, that has produced them. It seems obvious that these two worlds, which are constructed space and the graphical representation, are nothing but two aspects of the same reality, which is the conception of space peculiar to medieval civilization. It can be deduced that the key to interpret a particular aspect of this universe (in this case, the spatial entity which is the architecture, or the appearance projective that is its two-dimensional graphic representation), can be searched in the one, in the other, or both, the most significant components of the universe. The study focuses on the reading of the paintings that appear peculiar to illustrate and document the principles, the methods, the devices used by medieval artists to represent architectural space, regardless of the greater or lesser intrinsic artistic importance of the pictorial work. The investigation is centered in the time period covering the last three centuries of the medieval period to the dawn of the Renaissance. In these images rarely architecture is seen as an end in itself, but it almost always appears in a narrative context. The story, graphic and pictorial expression, overcomes the widespread illiteracy and, through pictures, assumes great power over the senses and the spirit of medieval man. The Church knowingly makes use of the representation to instruct him and train him. Therefore, the symbolism presides in the art and, in particular, the architecture in which, for example, the temple is first of all a symbolic structure; alteration of its forms helps to make them lead to the intrinsic meaning. In this context also the color becomes symbolic suggesting a system of values directly related to the oral tradition. We are therefore in the presence, in the narrative iconography, in addition to the contemporary vision of the inside - outside of the architectural space, even in the contemporary account of the event and its exposure, which follows the typical structure of the narrative report. All this may seem absurd to our modern eyes heirs of the Renaissance, but if we pause for a moment to grasp the deep meaning of these images, will alert all the richness of representation that is in them, and we realize what immense potential of visual and emotional communication is capable this seemingly strange and ingenuous system of representation. The works, which we have received, translate into a real message that you must try to analyze its components in order to get closer to the understanding of this fascinating human fact that is the medieval architecture.

1. - INTRODUZIONE

La rappresentazione dello spazio architettonico, che interessa gli ultimi tre secoli del Medioevo, quale ci è pervenuta nelle immagini pittoriche e scultoree, si manifesta con un linguaggio figurativo di difficile interpretazione. Le caratteristiche dell'architettura medievale sono in stretta relazione, connessione, interdipendenza con quelle dell'universo culturale, sociale, politico, economico che le ha prodotte. Sembra ovvio che questi due mondi, lo spazio costruito e la rappresentazione grafica, non siano altro che due aspetti di una stessa realtà, che è la concezione dello spazio peculiare alla civiltà medievale.

Si può dedurre che la chiave per interpretare un aspetto particolare di questo universo (nella fattispecie quel fatto spaziale che è l'architettura, oppure il fatto proiettivo che è la sua rappresentazione grafica bidimensionale), può essere cercata nell'una, nell'altra o in entrambe le componenti più significanti di tale universo.

In considerazione del gran numero di studi, ricerche e pubblicazioni sull'argomento, non si è voluto approfondire

particolarmente il quadro storico del periodo medievale, bensì ci si è orientati all'esposizione per sommi capi, riferendo solamente gli eventi di maggior rilevanza.

Si è voluto sottolineare come nel periodo che prelude al Rinascimento ci sia stata in tutta Europa una certa uniformità espressiva, che pur collocandosi su paralleli diversi, presenta le medesime caratteristiche. L'interesse si è concentrato sull'uomo medievale e sulla produzione artistica pervenutaci che ci fornisce la rappresentazione, o meglio il racconto di fatti e architetture che vanno interpretati secondo chiavi di lettura ben definite e cioè: la percezione dello spazio, la sintesi dentro-fuori nella rappresentazione, la contrazione e dilatazione dello spazio, le scale differenziate e i rapporti dimensionali.

2. - SVILUPPO

Nel corso di tre secoli, dal 1050 al 1350, dalle cave d'Europa sono state estratte milioni di tonnellate di pietre per edificare cattedrali, grandi chiese, monasteri e migliaia di chiese parrocchiali. L'ondata di devozione a Maria, che ha invaso il Medioevo, avrà un effetto considerevole sulla costruzione delle cattedrali. San Bernardo, che è universalmente riconosciuto uno dei cardini della storia del cristianesimo medievale, ha profondamente contribuito a diffondere il culto della Vergine.

La storia della costruzione e dei costruttori delle cattedrali è in stretto rapporto con la rinascita della città e dei commerci, con il sorgere della borghesia, ed anche delle prime libertà civili. L'economia medievale si sviluppa nella libertà del lavoro, della concorrenza e l'estendersi dei commerci permette la nascita di apparati e strutture sempre più complesse. La Chiesa, ostile all'idea del profitto, attribuisce una "cattiva coscienza" a coloro che, abbandonando gli ideali cristiani, si dedicano all'accumulo di beni obbligandoli, per farsi perdonare, ad offrire in donazione o in lascito una parte delle loro ricchezze ad opere pie tra cui la costruzione di chiese. E' così che verrà potenziato un forte mezzo di finanziamento delle cattedrali (fig. 1).

L'espiazione delle colpe comportava spesso la condanna a recarsi in Terra Santa al fine della remissione dei peccati, ma già dalla prima metà del XII secolo, la necessità di effettuare tale viaggio diventa meno sentita, mentre si rende necessario reperire i fondi utili per la costruzione della Casa di Dio. L'indulgenza ed il riscatto delle colpe si otterrà allora con le donazioni di beni e mano d'opera.

Il grande fervore costruttivo e creativo si sviluppa nei secoli XI e XII soprattutto in Francia dove si segnalano le cattedrali di Sens (1133), Nions (1161) e Laon (1160), Notre Dame di Parigi (1163), raggiungendo la massima intensità costruttiva con Burges (1192), Chartres (1211), Rouen (1202), Reims (1211). [1]

Questo entusiasmo è durato ancora per un terzo secolo, abbastanza per permettere di portare molti avanti la costruzione grezza di queste opere, dopo di che i lavori subirono un progressivo rallentamento e ridotto al minimo nelle prime decadi del Trecento. La

Guerra dei Cent'anni, che inizia praticamente nel 1337, porterà praticamente alla chiusura di questi cantieri e, nonostante gli sforzi compiuti, alla fine della guerra (1453) e nel Cinquecento, nessuna cattedrale francese sarà mai completamente ultimata (fig. 2).



Figura 1 - Cantiere di cattedrale. Codice miniato Selterio di Canterbury sec. XII - Victoria and Albert Museum - Londra



Figura 2 - Cantiere con carrucole, ponteggi e attrezzi da scalpellino (da Grandes Chroniques de Saint-Denis) sec XIV.

2.1 - Il profilo dell'uomo medievale

L'uomo medievale si trasforma radicalmente con l'Anno Mille che vede una specializzazione delle funzioni, una valorizzazione del laicismo, ma è soprattutto col secolo XIII che la società si fa ulteriormente complessa e i profili sociali si differenziano maggiormente.

Il sistema ideologico e culturale in cui l'uomo è inserito, l'elemento immaginario che porta in sé, impongono alla maggior parte degli uomini di questi secoli (chierici o laici, ricchi o poveri, potenti o deboli), delle strutture mentali comuni, degli oggetti simili di credenza, di fantasticherie, di assillo. Certo lo statuto sociale, il livello di istruzione, le eredità culturali, le zone geografiche-storiche, introducono

delle differenze nella forma e nel contenuto di questi atteggiamenti, ma a colpirci di più è ciò che hanno ed esprimono in comune.

Tra le caratteristiche comuni, che a noi interessano particolarmente, è la mentalità simbolica. L'uomo medievale vive in una foresta di simboli e Sant'Agostino sottolinea il fatto che il mondo si compone di signa e di res, di segni ovvero di simboli e di cose. Le res, che sono la vera realtà, restano nascoste; l'uomo afferra solo dei segni. [2]

Il libro essenziale, la Bibbia, racchiude una struttura simbolica, a ciascun personaggio, a ciascun avvenimento del Vecchio Testamento corrisponde un fatto analogo del Nuovo Testamento. L'uomo medievale è continuamente impegnato a "decifrare" e questo rafforza la sua dipendenza dai chierici, dotti nel settore del simbolismo. Il simbolismo presiede all'arte ed in particolare all'architettura in cui la chiesa è prima di tutto una struttura simbolica (fig. 3).

Si impone in politica, dove il peso delle cerimonie simboliche, come la consacrazione del Re, è considerevole, dove le bandiere, le armi, gli emblemi hanno un'importanza fondamentale. Regna in letteratura dove assume la forma dell'allegoria.

Altro elemento in comune è la percezione delle immagini ed il ruolo del colore. L'analfabetismo che restringe l'azione dello scritto, conferisce alle immagini un grande potere sui sensi e sullo spirito dell'uomo medievale. La Chiesa, consapevolmente, fa uso dell'immagine per informarlo e per formarlo. Papa Gregorio Magno, scrivendo al Vescovo di Marsiglia nell'anno 600, afferma: "... infatti ciò che è la scrittura per coloro che sanno leggere, è la pittura per gli analfabeti che la guardano, perchè in essa possono leggere coloro che non conoscono la lettura, per cui principalmente la pittura serve da lezione per le genti". [3]



Figura 3 - Leggenda di San Francesco. Esorcismo dei Demoni. Giotto - Assisi 1297 - 1299

La carica didattica ed ideologica dell'immagine, dipinta o scolpita, prevale a lungo sul valore propria-

mente estetico. Un sistema simbolico, che altera le forme per farne scaturire il significato, si impone fino al XIII secolo, quando viene sostituito da un nuovo sistema basato sull'imitazione della natura e sull'uso della prospettiva.



Figura 4 - Un operaio prepara il colore che il maestro userà per dipingere il gruppo della Vergine con il Bambino - Las Cantigas di Alfonso X - Madrid - XII sec.

Anche il colore è simbolico e costituisce un sistema di valori che muta. Nel tempo il colore rosso, colore imperiale, diminuisce a vantaggio dell'azzurro, colore della Vergine, si esita nell'uso del verde poichè considerato ambiguo e nel giallo, che rappresenta il Male o l'Inganno. Il rigato e il variegato indicano un pericolo mortale e l'oro, che è o non è un colore, possiede un valore supremo e domina su tutti gli altri (fig. 4).

2.2 - La corallità dell'architettura medievale

La mentalità del Medioevo non è in grado di isolare e di valutare quello che per noi, oggi, è l'atto creativo dell'artista, ed è quasi inutile ricordare che questo termine, con tutte le implicazioni che noi gli attribuiamo, è assente dal vocabolario medievale. Le fonti documentarie ribadiscono l'estraneità della produzione artistica dalla sfera superiore delle attività intellettuali e la netta gerarchizzazione tra arti liberali e arti meccaniche rilegata definitivamente gli artisti ad un ruolo sociale subordinato. Nella quasi ossessiva ricerca della mano e della mente che sta dietro all'origine della forma, la storiografia, di fronte all'evasività delle forme ed alla lacunosità delle fonti, ha da una parte portato alimento al mito romantico dell'artista medievale, che proprio nel suo pio e modesto anonimato avrebbe trovato la possibilità di esprimersi liberamente, e dall'altra ha moltiplicato le identità fittizie dei vari "mastri" che animano il palcoscenico della storia dell'arte.

Nei testi medioevali non troviamo un termine per designare coloro che oggi chiamiamo artisti, artifices vengono comunemente definiti gli artigiani. Le principali fonti di cui disponiamo per conoscere gli artisti medioevali e per poter valutare l'immagine che ne avevano i

contemporanei, sono le Cronache conventuali e vescovili, i necrologi delle Abbazie e delle Cattedrali, le lettere dei Vescovi ed Abati. Molti nomi ci sono pervenuti in questo modo, altri attraverso firme ed iscrizioni apposte sulle opere. Si aggiungono altre testimonianze relative ai contratti, ai pagamenti e agli statuti corporativi. [4]

L'architettura medievale non reca dunque l'impronta di uniche dominanti personalità di artisti singoli, come fu per le architetture precedenti e come sarà per le successive. Essa appare piuttosto come un fatto corale in cui le personalità dei singoli si confondono e i loro apporti si amalgamano in una sola, grande ed armonica sinfonia. Sostanzialmente non vi sono costruzioni medioevali che possano portare il nome di un solo autore, esse formano delle unità e dei complessi caratteristici e possenti nella loro unitarietà fondamentale d'insieme.

Così non accade nelle altre arti, dove molte opere rappresentano creazioni di individualità ben precise ed originali. I nomi di Cavallini, Antelami, Bonanno Pisano, Cimabue, evocano personalità emergenti ed isolate.

Gli apporti dei singoli appaiono assorbiti e indirizzati da un'unica superiore concezione compositiva, grandiosa e ben caratterizzata che va ben al di là del disegno e del pensiero creativo individuale (fig. 5).



Figura 5 - Pietro Cavallini - Scena della Vita della Vergine - Santa Maria in Trastevere - Roma XIII sec.

2.3 - La percezione dello spazio architettonico

La difficoltà di lettura delle architetture medioevali è oggi determinata da varie e importanti ragioni; queste riguardano la visibilità con cui si presentano a noi, dobbiamo constatare che ben di rado la situazione ambientale è quella originaria. Profonde modifiche sono in genere intervenute, se non nell'architettura stessa degli edifici, come il più delle volte è il caso, nell'ambiente costruito circostante che in qualche modo l'aveva generato.

Possiamo citare i casi clamorosi come quello di San Babila e Sant'Amrogio a Milano, visibilmente soffocate dal cemento; la stessa Basilica di San Marco e il Palazzo Ducale a Venezia si presentano a noi in ambienti assai diversi da quelli originali, anche se in questi ultimi casi volumetricamente e storicamente armonizzati creano difficoltà alla lettura del loro reale spazio architettonico intrinseco.

Inoltre, e ciò ci appare di notevole importanza, nella lettura dello spazio medievale, noi usiamo un lin-

guaggio fondamentalmente diverso da quello con cui tale spazio venne concepito. Essendo eredi della visione spaziale del Rinascimento in contrapposizione e rottura con quello medievale, la nostra concezione dello spazio è tuttora rigidamente prospettica, secondo un principio di proiettività che si origina nel Quattrocento.



Figura 6 - Ambrogio Lorenzetti, Effetti del Buon Governo in città, 1337-40, Palazzo Pubblico, Siena

Un'applicazione recente di tale principio, con le note particolarità è stata la fotografia che, con la sua universale diffusione e digitalizzazione, ha rafforzato la concezione esclusivamente prospettica e geometralizzata dello spazio. Il Medioevo dovette, invece, avere dello spazio un'immagine ben diversa come ci mostrano le rappresentazioni pervenute a noi da quei secoli lontani (fig. 6).

L'immagine, che possiamo oggi farci e conseguentemente la valutazione spaziale che possiamo dare di un complesso architettonico appartenente ad una cultura del passato diversa dalla nostra, appare dunque diversa da quella espressa dai contemporanei all'opera stessa. Risulta essere chiaro che l'immagine più "vera" dell'oggetto è quella espressa dai contemporanei alla costruzione del manufatto perchè strettamente correlata all'universo storico-culturale dell'epoca.

Nasce a questo punto spontanea e suggestiva l'idea di tentare la lettura dei complessi architettonici del passato mediante il linguaggio dei contemporanei, cercando cioè di analizzare, penetrare, comprendere la tecnica espressiva di allora, per poi usarla come chiave di lettura.

Il fatto architettonico appartenente ad un universo culturale ormai lontano, riesce certamente di più difficile lettura che non altri fatti artistici appartenenti alla stessa epoca quali quelli letterari e pittorici. Infatti un'architettura resta pur sempre di fronte all'osservatore fisicamente immersa nel contesto attuale mentre, al contrario, un antico affresco può essere osservato nel suo mondo all'interno di una chiesa dove fu dipinto, un quadro può essere contemplato senza interferenze esterne sulla parete discreta di una pinacoteca, un libro può essere letto nel silenzio di una biblioteca.

In tutti questi casi ci è permesso di entrare in sintonia con l'opera e cogliere i messaggi salienti. Viceversa le impressioni possono essere fuorviate dall'ambiente urbano con la sua vita frenetica, il traffico, le infrastrutture che circondano il manufatto storico. Assai

rari sono i casi in cui le coerenze storiche ambientali si presentano intatte, inserite in un paesaggio naturale, rimasto uguale a se stesso nel tempo.

2.4 - La sintesi "dentro - fuori" nella rappresentazione architettonica

Si è detto che la strutturazione prospettica quattrocentesca è ben diversa da quella dei pittori medioevali, i quali si avvalevano tutt'al più della proiezione cilindrica classica o di approssimative assonometrie. Ma più che in certi sistemi di sintesi di proiezione geometrica, appaiono di fondamentale interesse le sintesi visive da queste operate. La rappresentazione medievale di un ambiente architettonico circoscritto e preciso, avviene in genere mediante una particolare sintesi "interno - esterno", effettuata in modi da raffigurare in una unicità di immagine la parte esterna e quella interna dell'edificio nel quale in genere si svolgeva qualche fatto episodico.

Oggi questo sistema di rappresentazione può apparirci irrazionale, avulso dalla realtà ed ingenuamente infantile, in certi casi la visione è impregnata di un più o meno velato caricaturismo che genera stupore nell'osservatore.

Eppure, dalle testimonianze letterarie dei nostri lontani avi medioevali, si evince che l'espressione artistica non aveva l'intenzione di travisare la realtà, ma di esprimerne anzi la più genuina ed autentica essenza. Le descrizioni e trattazioni letterarie dell'epoca ci fanno fede che nessun intento di astrazione o di deviazione dalla realtà era insito in un tale sistema di rappresentazione e che nessuno vedeva allora, in queste immagini, altro che non fosse la realtà pura e semplice. [5]

2.5 - Contrazione e dilatazione dello spazio

Un'altra interessantissima caratteristica sintetica della raffigurazione medievale degli edifici è la contrazione totale o parziale dello spazio e dell'involucro architettonico che tale spazio definisce, per permettere la rappresentazione della scena o parti di esse, in scala relativamente maggiore. Ciò è operato allo scopo di evidenziare certe figure e personaggi che, a loro volta, possono con lo stesso sistema differenziati tra di loro, ingrandendoli o rimpicciolendoli l'uno rispetto all'altro secondo particolari criteri di importanza.

Con questo sistema di rappresentazione, che potremmo definire "in scale differenziate", accade ad esempio che un personaggio di rilievo, che si trova in un certo invaso architettonico, come la scala di un palazzo, l'interno di una cattedrale, occupa tutto o quasi l'ambiente le cui pareti si contraggono a far da cornice alla sua persona, mentre gli altri personaggi, giudicati di minore importanza nella scena, occupano spazi ben più insignificanti rispetto al personaggio dominante.

Tale metodo di rappresentazione in scale differenziate applicate contemporaneamente è usato anche nella raffigurazione delle varie parti dell'architettura e porta ad importanti conseguenze anche nella visibilità generale.

In pratica viene così applicata la rappresentazione dentro - fuori e quella in scale differenziate. Ciò ren-

de possibile la visione simultanea dell'ambiente esterno dell'edificio (paesaggio urbano o naturale), la visione dell'architettura esterna dell'edificio contratta attorno all'apertura che appare invece dilatata; e infine la visione dell'interno della costruzione contratta attorno ai personaggi che intervengono nella scena (fig. 7).

L'osservatore viene dunque ad avere la possibilità di afferrare con un solo sguardo sia la scena che tutto l'ambiente (interno ed esterno, lontano e vicino), in cui essa si svolge, potremmo dire che l'osservatore può cogliere tutto l'universo ambientale della scena.



Figura 7 - Scene di vita e paesaggio - Autore ignoto -Biblioteca di Ginevra - XII sec.

2.6 - Scale differenziate e rapporti dimensionali

L'arte medievale, nell'applicare scale differenziate nella rappresentazione delle varie parti di una stessa immagine, mantiene in pratica quei rapporti dimensionali che noi definiamo reali o "corretti", in quanto determinati dalle regole della nostra prospettiva. L'arte medievale considera la dimensione dell'oggetto come una entità a se stante finché non insorge una ragione di differenziazione, che può non essere quella spazio-dimensionale considerata dalla prospettiva, ma qualsiasi altra quale, ad esempio, una diversa importanza che attribuiamo a due oggetti in effetti dimensionalmente uguali tra di loro.

Proprio per questa sua libertà di espressione e traduzione in termini visivi di concetti rapporti di natura intrinsecamente non visiva, la rappresentatività medievale presenta analogie con quella infantile, ancora fresca e ignara di schematismi e convenzioni geometriche.

Ad esempio, sia nell'arte medievale che nella

rappresentatività infantile, un uomo sulla soglia di una porta od affacciato ad una finestra, appare generalmente in scala maggiore di quella con cui è rappresentata l'apertura. Quest'ultima si contrae attorno alla figura umana, ritenuta di maggiore interesse e che, quindi, deve assumere anche una preponderanza visiva rispetto all'elemento architettonico che, in quel caso, non funge che da cornice. Se attorno al vano della porta o della finestra viene inoltre rappresentato l'edificio, quest'ultimo appare ancora più contratto attorno all'apertura, sempre per la necessità di dare risalto alla figura dell'uomo in quest'ultima contenuta; il che può anche essere espresso dicendo che il vano contenente l'uomo si è dilatato rispetto all'edificio circostante. In sostanza siamo, come si è detto, di fronte all'applicazione simultanea di scale maggiori o minori per rappresentare oggetti giudicati di maggiore o minore importanza.

La rappresentazione in scala maggiore degli elementi giudicati rilevanti consente una migliore e più particolareggiata raffigurazione di essi. Al tempo stesso si ottiene il vantaggio di non essere costretti a limitare a piccole porzioni di esso l'ambiente circostante, spesso vastissimo, che si voleva rappresentare e che era necessario al contesto della descrizione visiva. Aumenta così il numero delle informazioni fornite dall'immagine nel suo insieme, la diversità di grandezza degli oggetti rappresentati non interviene in genere nel rispetto delle reali dimensioni, ma per ragioni diverse, di carattere psicologico, emotivo, simbolico ed anche spaziale ma secondo scalarità particolari.

Dirà il Piaget: "lo spazio è topologico prima ancora che euclideo". In effetti, nella rappresentazione medievale le dimensioni relative di un oggetto derivano dalla importanza attribuitagli. Nelle sculture romaniche il volto dell'uomo, giudicato di maggiore importanza espressiva, si dilata rispetto al corpo fino a raggiungere il rapporto di un quarto o di tre quarti di esso (fig. 8). [6]



Figura 8 - Pietra angolare di Notre Dame di Parigi, rappresentante un costruttore della Cattedrale. XII sec.

3. - CONCLUSIONI

Abbiamo constatato come l'architettura medievale sia stata vista dagli uomini ad essa contemporanei

come un'entità unitaria, non divisibile nella sua globalità spaziale e visiva, da considerarsi quindi contemporaneamente dentro e fuori, prescindendo da effettive proporzioni, dimensioni, rapporti quantitativi (fig. 9).

Ci sembra a questo punto lecito e naturale affermare che anche noi dobbiamo considerare questa architettura allo stesso modo di chi, vivendo in essa e facendo parte dello stesso universo che l'aveva generata, la ideò e la descrisse.



Figura 9 - Papa Nicolò III con modello della cappella del Sancta Sanctorum. Tardo XII sec.

La lettura dello spazio architettonico medievale per essere più chiara e la più coerente possibile, deve essere effettuata anche da noi seguendo il linguaggio figurativo della rappresentazione coeva. In questa chiave la lettura si presenta più facile ed anche più suggestiva.

La struttura dell'architettura medievale che appariva in tanti casi impossibile ed assurda secondo i principi visivi rinascimentali e la conseguente concezione dello spazio di carattere prospettico-geometrico, acquista così nuove aperte possibilità e nuovo profondo significato.

Ci rendiamo conto che se anche ci sforziamo di apprendere, per quanto ci è possibile, il linguaggio spaziale e figurativo del Medioevo, non potremo mai afferrare tanti altri complessi ed irripetibili aspetti di quell'universo, di quella civiltà ormai remota. Il linguaggio medievale rimarrà soltanto in parte comprensibile a noi; le nostre reazioni, il nostro pensiero e il nostro modo di percepire resteranno sempre diversi da quelli dell'uomo del Medioevo.

L'intelligibilità del fatto storico, ipotesi che ci permette di lavorare, rimane una scommessa di cui forse non avremo la soluzione, ma la ricerca ci aiuterà ad aggiungere nuovi tasselli alla comprensione del linguaggio adottato nella rappresentazione dello spazio architettonico medievale (Fig. 10).



Figura 10 - A. Lorenzetti - *Gli effetti del buon governo in città e in campagna, Il mercato 1339 (particolare)* - Palazzo Pubblico, Siena

4. – BIBLIOGRAFIA

[1] GIMPEL J. (1991). *Les Bâtisseurs de Cathédrales*. Edizione Jaca Book - Seuil - Parigi (traduzione italiana di Veronesi G. e Girardi M.) ISBN 88-16-60020-9

[2] MURRAY A., (1978). *Reason and Society in the Middle Ages*. Oxford

[3] PASTOREAU M., (1986). *Figures et couleurs. Études sur la Symbolique et la Sensibilité médiévales*. Edition Léopard d'or. Parigi

[4] MORET V., DECHAMPS P., (1911). *Recueil de texte relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au Moyen-Age, XI – XIII siècle*. Paris

[5] CLAUSSEN P.C., (1987). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age, Actes du Colloque de Rennes Parigi 1983*

[6] PIAGET J., (1972). *La formazione del simbolo nel bambino. Imitazione, gioco e sogno. Immagine e rappresentazione*, Firenze, La Nuova Italia.