

Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica

Fulvio Cervini

Cuspidi decorate con grandi specchiature cruciformi, presumibilmente in origine colorate, che evocano i crocifissi lignei, rifacendosi anche a una tradizione veneziana e ravennate di croci scolpite o dipinte

Al momento di progettare la facciata che Santa Maria del Fiore non aveva mai avuto, e mentre già quella di Santa Croce era avviata, Nicolò Matas snocciolava idee piuttosto chiare: per esempio quella secondo cui non sarebbe stato opportuno imitare San Marco a Venezia o il Duomo di Milano, perché esprimevano i «rozzi modi» e i «tritumi che Arnolfo volle fuggire per muovere i primi passi alla restaurazione dell'Arte»¹. Non per caso, dunque, l'architetto moderno trasse parecchi suggerimenti da un lessico che egli doveva percepire come arnolfiano, o comunque peculiare della fabbrica che si avviava a completare. Prova ne siano, a Santa Croce, i timpani che coronano i comparti laterali del gran prospetto marmoreo, dove una croce incavata è fiancheggiata da triangoli con le lettere alfa e omega, iscritti in trilobi (fig. 1). Non si tratta di motivi di repertorio, poiché croci del genere e forme lobate compaiono anche al centro di molti dei timpani del capocroce, dei transetti e delle prime campate laterali: in corrispondenza, cioè, delle porzioni più antiche dell'edificio, che meglio potevano rappresentare, anche agli occhi di un architetto del medio XIX secolo, la cultura di Arnolfo (fig. 2). La facciata nuova poteva dunque risultare analogicamente arnolfiana anche perché sapeva citare, col filtro della distanza e dell'interpretazione, le stesse formule ornamentali che l'architetto medievale aveva adoperato per vivacizzare appena un esterno di sobrietà tanto rigorosa quanto monumentale.

Queste formule non hanno invero suscitato grande interesse nella critica, che a Santa Croce ha privilegiato in genere l'approccio diretto ora all'architettura ora al rivestimento pittorico delle cappelle, senza approfondire interferenze e consonanze (ma anche dissonanze e discrasie) fra arti che dovevano invece concorrere a definire un'opera più grande, in cui il contributo di ciascun ambito espressivo venisse armonizzato – e dunque guardato e giudicato – in una sorta di sintesi suprema. Non erano però sfuggite a Pietro Toesca che, rilevando la nudità delle murature di Santa Croce e di Santa Maria Novella, avanzava la possibilità che accogliessero affreschi entro spazi risparmiati, appunto, in forma di croce o di trittico; e la citazione, per quanto veloce, è ancora preziosa perché inserita nel celebre volume che copre sistematicamente tutta l'arte italiana del XIV secolo². Segno che, pur nell'urgenza della sintesi, Toesca riteneva comunque necessario non trascurare un passaggio decorativo che per lui non era proprio marginale.

A guardare la spettacolare testata orientale dell'edificio, non si può dire che questi elementi non attribuiscano un ritmo felicemente cadenzato a una partitura altrimenti priva di articolazioni parietali, escluse naturalmente le acutissime finestre. Stiamo parlando innanzitutto di una sequenza di cinque croci, tre delle quali riempiono le cuspidi centrali della cappella maggiore (fig. 3), e le altre due i timpani del transetto più vicini all'inne-

Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica



1. Firenze, Santa Croce, facciata, timpano sinistro.

sto del corpo longitudinale. I due timpani più esterni sono invece caricati di un trilobo, mentre la testata a due spioventi della navata maggiore, bordata da archeggiature pensili con due lesene, presenta una campitura lunettata sovrapposta a un oculo. Rose più piccole si frappongono tra le croci e le altissime finestre dei tre lati mediani del poligono della cappella maggiore, determinando una scansione piuttosto vivace e verticalistica, che bilancia la scabrezza delle superfici murarie.

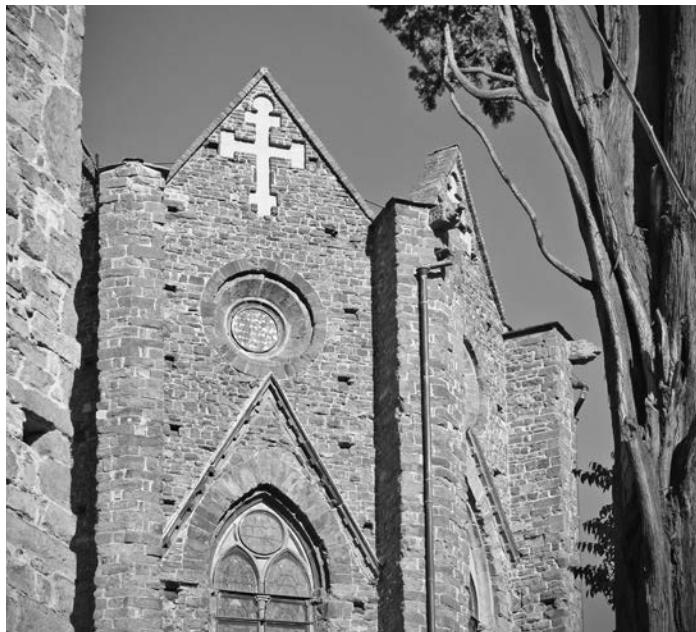
La prima impressione è che le croci, per complessità di *design* oltre che per ovvio valore simbolico, vengano intenzionalmente collocate nei luoghi più pregnanti e visibili, sottolineando il capocroce. Sulle testate dei transetti l'asse mediano vede sempre un elemento cieco sovrapporsi alla finestra e all'oculo, ma a sud è ancora una specchiatura centinata, mentre a nord è un quadrilobo. Soluzioni analoghe vengono applicate alle cuspidi che sovrastano le campate delle navate laterali, sempre confermando un principio distributivo gerarchico. A sud, infatti, muovendo dal coro verso la facciata, la prima cuspidi possiede una croce, la seconda una campitura a forma di trittico archiacuto e le altre cinque un'arcata cieca dal sesto

ribassato, come sulla testata del vicino transetto. Ancor più minimaliste si direbbero le scelte del fianco settentrionale, perché solo le prime due cuspidi hanno dei motivi, e si tratta di trilobi neppure troppo vistosi (fig. 4). Ma non possiamo escludere che il progetto iniziale vedesse croci dovunque – magari differenziate per colore e decoro – e che nel prosieguo del cantiere abbiano prevalso soluzioni più semplici ed economiche, che tuttavia potevano comportare un riempimento pittorico.

Tolti i doccioni, tutto l'apparato plastico esterno di Santa Croce finisce per ridursi a questi pochi elementi di insistita geometrizzazione, per cui è fin troppo generoso parlare di scultura. Si tratta semmai di un'architettura scolpita, che nella veduta da lontano comunica piuttosto l'apparenza di architettura incisa, tanto delicate e sottili sono le vibrazioni chiaroscurali introdotte da lobi e croci. Le forme di queste ultime sono peraltro ricercate e accurate, e tacitano la tentazione di definire arcaizante ed elementare una scelta di ornato che nella sua essenzialità si rivela ben altrimenti meditata. Andrà intanto rilevata una differenza tra il profilo delle croci più basse – quelle della cappella maggiore – in pietra e laterizio (fig. 6), e quello delle

Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica

2. Firenze, Santa Croce, capocroce, particolare della cappella maggiore (foto G. Martellucci).



3. Firenze, Santa Croce, particolare della cappella maggiore (foto G. Martellucci).



4. Firenze, Santa Croce, timpano della prima campata da est della navatella settentrionale (foto G. Martellucci).



Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica



5. Firenze, Santa Croce, croce esterna del transetto settentrionale (foto G. Martellucci).



6. Firenze, Santa Croce, croce esterna della cappella maggiore (foto G. Martellucci).

croci alte, in bella pietra serena modanata che stacca decisamente dal paramento adiacente (fig. 5); possiamo mettere in conto restauri e integrazioni, ma non è inverosimile che il trattamento fosse ben differenziato fin dall'origine. La sagoma, poi, è degna di nota. I bracci sono piuttosto stretti, ma chiudono con canti quadrangolari molto enfatizzati: l'inferiore si inserisce prima della fine del braccio verticale, così da suggerire l'idea di un suppedaneo, il superiore ha una terminazione lunettata che rimanda, come tutto il resto, al coronamento di croci dipinte su tavola. Il fatto che all'interno di queste croci – come dei trilobi – sia stato talvolta ripristinato l'intonaco in sede restaurativa dovrebbe già farci sospettare che in origine il loro fondo fosse non solo tutt'altro che grezzo, ma vivacemente colorato. Lo stacco luministico nei riguardi della muratura circostante ha infatti bisogno almeno di un differente trattamento dei materiali: ma non è improbabile che anche il paramento che noi vediamo grezzo fosse stato pensato per un rivestimento di intonaco, per quanto leggero. A maggior ragione, dunque, l'interno delle croci richiedeva un'ulteriore finitura cromatica di cui al momento nulla si può dire, poiché nessuna traccia di intonaco colorato medievale risulta rinvenuta nelle specchiature che ci riguardano. Difficile comunque credere a una soluzione figurativa *tout*

court; l'intitolazione della chiesa spiega l'enfasi sulle croci, ma certo non poteva giustificarsi una moltiplicazione, e oltretutto a quelle altezze, di figure del Cristo morente sul patibolo. Meglio credere che quelle croci intagliate nella pietra preparassero alla contemplazione della croce dipinta che campeggiava all'interno – quella di Cimabue – visto che il profilo delle prime rimanda in termini inequivocabili, sia pure con qualche semplificazione, alla tipologia delle croci lignee ben familiari ai fedeli toscani. Suggerivo è credere che l'idea di questo ornato plastico-pittorico fosse proprio di Arnolfo, malgrado non abbia verosimilmente fatto in tempo a vederlo in opera: immaginandole intonacate e dipinte, le cuspidi crociate e lobate ci sembreranno allora meno distanti dai timpani dei cibori dello stesso Arnolfo a Santa Cecilia in Trastevere e San Paolo fuori le Mura³.

Una conferma indiretta potrebbe venire dalle vistose croci potenziare che, sulla cuspidate laterizia della Badia, si associano a quadrilobi traforati, e sempre all'interno di strette ghimberghe (fig. 7). Il campanile è stato completato ormai nel Trecento, ma vien da pensare sia stato progettato a seguito della riplasmazione arnolfiana della chiesa abbaziale, a partire dal 1284. Certo, occorre mettere in conto qualche restauro moderno, come quello del 1794 che semplificò le partiture, eliminando pro-

Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica

babilmente i gattoni dalle ghimberghe, e coprendo il tutto con intonaco che fu poi rimosso nel 1889; ma è interessante che ancora una volta le croci siano risparmiate e incavate sulla superficie muraria, come se attendessero di venire riempite⁴.

Quando inizia la ricostruzione di Santa Croce, nel 1294-1295, l'idea di incastonare croci per coronare facciate, transetti e cori non era del tutto nuova (basti citare la testata orientale di Santa Maria Novella), e neppure in ambito francescano. Se ne potevano vedere per esempio almeno tre, e molto vistose, in capo a transetti e facciata di San Francesco a Bologna (in costruzione dal 1236 e completato intorno al 1263), un edificio su cui Arnolfo può avere riflettuto anche per smarcarsi dalle soluzioni più propriamente transalpine che esso proponeva, dall'adozione di volte al deambulatoio con archi rampanti. Certo non proprio francese era l'idea di piazzare una sequenza alternata di bacini ceramici bianchi e verdi, i primi vivacemente decorati, e di far convergere il tutto verso una croce in marmo intarsiata nel laterizio, e caricata alle quattro estremità di altrettanti bacini.

Quel che vediamo oggi, specie in facciata (fig. 8), è in verità il frutto di una ricostruzione postbellica che ha riproposto fedelmente – sostituendo ovviamente la maggior parte dei bacini e denunciando la sostituzione⁵ – un assetto restaurato già da Alfonso Rubbiani nel 1886-1887 (transetto) e nel 1897 (facciata), ma da lui trovato piuttosto integro (contava per esempio 34 bacini *in situ* su 49 originari, ma non ne introduceva di nuovi per non sminuire gli antichi). Rubbiani aveva ben colto quella «specie di reazione romanica» che distingueva facciata e transetto dalle arditezze gotiche del coro e sembrava rimandare al più tranquillo *pattern* laterizio delle chiese pavesi del secolo precedente, ma con un forte gusto per una policromia ottenuta sia con i materiali sia con gli intonaci colorati che sottolineavano le cornici delle archeggiature pensili e della croce, bordata di rosso e di nero⁶. Un'architettura incisa e disegnata, in cui il muro non è una massa da lavorare plasticamente e neppure lo schermo di una gabbia strutturale, ma una superficie da colorare ed esporre alla luce, come una tavola o un'oreficeria.

Il ricorso al marmo candido e ai bacini per rendere la croce pomata rimanda tuttavia a precedenti ulteriori che tendono a stabilizzarsi sull'alto Adriatico (e insieme all'ascendente bolognese spiegano la comparsa delle croci risparmiate al Santo di Padova). Immediato è infatti il paragone con le croci in pietra e in marmo veneziane dei secoli XI e XII, spesso accompagnate da clipei circolari scolpiti a bassorilievo, che decorano, anche in riempimento, facciate di chiese come di palazzi ci-

vili, e attraverso le croci dell'atrio di Pomposa risalgono a modelli già sperimentati a Ravenna, come quelli che possono vedersi nella cosiddetta casa di Drogdone, un edificio di origine tardoantica i cui inserti scultorei convengono però al tardo XI o al primo XII secolo. Nell'atrio di Pomposa, datato al 1026, le croci in cotto sono contestuali alla muratura e risultano dunque contemplate con coerenza dal progetto iniziale; nel San Giacomo di Rialto a Venezia, intorno al 1070, una croce piatta è supporto a una grande iscrizione in lettere capitali, e con la fascia sottostante sembra di fatto risolvere il problema di come decorare un prospetto architettonico altrimenti insignificante⁷; nel San Vito di Treviso, databile al più tardi all'inizio del secolo XII, una croce patente in laterizio sta al centro della cuspide absidale, sopra cinque absidi inscritte, e viene evidenziata soltanto dal differente cromatismo dei mattoni⁸.

7. Firenze, Badia, campanile.



Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica



8. Bologna, San Francesco nel 1950.

Uno scarto in senso più sensibilmente plastico è rappresentato, ormai nell'ultimo quarto del XII secolo (verosimilmente intorno al 1173 inciso su

9. San Leo, cattedrale, testata esterna del transetto meridionale.



un pilastro interno), dalla croce marmorea con incavo centrale che in combinazione con una finestra dalle colonnine ofitiche spicca sul transetto meridionale del duomo di San Leo, nel Montefeltro (fig. 9)⁹. Una scelta di notevole significato, nell'economia dei valori ottici del parco ornato dell'edificio: questo ha una facciata adiabasica, per cui è il fianco meridionale a proporsi come vero prospetto di eccellenza, e siccome il portale esibisce un corredo plastico poco più che irrilevante, la funzione di fulcro visivo viene svolta dalla parete del transetto e soprattutto dalla sua croce isolata. Soluzioni di questo genere, in combinazione con bacini ceramici o ulteriori elementi scultorei, incontrano una diffusione vasta dalle molteplici cadenze regionali, e certo Pavia (vedi Santa Maria in Betlem e lo stesso San Michele) non era citata a sproposito da Rubbiani. Ma in questi casi alto-adriatici, e ancora a Bologna sul medio Duecento, ad avere la meglio è un'estetica della superficie in cui il colore sostanzia la forma, e l'architettura non è soltanto dipinta, ma addirittura disegnata. Rinunciando, per quanto ne sappiamo, al marmo e alla ceramica, Arnolfo è come se avesse inteso sublimare e aggiornare quell'estetica, riducendola alla sua spina dorsale. Ma forse nella sua tradizione – o, meglio, nella tradizione di croci come quelle che egli adopera – non ci sono soltanto remote fonti veneziane e ravennati.

Una delle sagome più vicine a quelle di Santa

Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica

10. Revello, Santa Maria di Staffarda, ingresso al recinto abbaziale.



Croce che finora siano state individuate si trova sul frontone dell'ingresso monumentale dell'abbazia cistercense di Santa Maria a Staffarda, non lontano da Saluzzo, in Piemonte¹⁰. Che i tre portali siano stati tamponati, e oggi la cortina sia inglobata nel muro di cinta di un'azienda agricola, concorre a spiegare la sfortuna di questa porzione del grande complesso abbaziale, che i visitatori di solito non vedono (fig. 10). Eppure si tratta di una compagine di grande interesse, tuttora in attesa di un restauro che potrebbe anche mettere in luce qualche traccia della verosimile finitura pittorica di una superficie oggi quasi inguardabile per il suo degrado. Databile, come le parti più moderne dei fabbricati abbaziali, entro il primo terzo del Duecento, la facciata del monastero era concepita quasi come un ingresso di chiesa, con l'immagine forte concentrata non nella lunetta del portale, ma nel registro medio-alto; e questa immagine era una croce risparmiata nella muratura e sagomata come una tavola. Anzi, più larga sotto l'incrocio dei bracci, come per dare l'idea dei tabelloni. La tradizionale ostilità dei cistercensi per le immagini salvaguardava quella del Cristo crocifisso; e comunque non siamo all'interno della chiesa e neppure del recinto monastico. Certo non possiamo formulare troppe illazioni sul contenuto della campitura, ma è probabile che la soluzione fosse figurativa e non prettamente ornamentale, tanto insistita è la tenzone con la tipologia della croce dipinta, che pure in Piemonte non doveva essere così frequente come in Toscana. A sua volta la croce di Staffarda poteva rappresentare il superamento di modelli locali come quello ancor documentato dalla facciata di un'altra chiesa abbaziale, stavolta benedettina, di San Dalmazzo a Pedona

(Borgo San Dalmazzo, presso Cuneo; fig. 11). Si tratta peraltro di un modello straordinario, perché al centro di un paramento murario databile ancora all'XI secolo, proprio sopra il portale maggiore, è contestualmente scavata una nicchia profonda a forma di croce, cui corrisponde verso la cuspide una feritoia pure crociata; e l'interno di

11. Borgo San Dalmazzo, San Dalmazzo di Pedona, facciata, croce dipinta.



Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica

questa nicchia, restaurata negli anni Ottanta del Novecento, ha serbato lacerti commoventi di un Cristo di cui sopravvivono qualcosa delle braccia e parte della bordura della croce: tracce che possono convenire al primo XII secolo¹¹.

Sia a Pedona che a Staffarda, la linea culturale «di prestigio» è dettata dalla pittura. Ma il Cristo di Pedona è una figura affrescata in nicchia, tipica di un periodo in cui ancora non ha preso piede la scultura architettonica esterna. Il Cristo di Staffarda è la simulazione di una tavola fatta per un Ordine che non ama la scultura architettonica. Le croci di Arnolfo stanno invece nel vocabolario di frati che puntano sul rigorismo pauperista e ben possono aver imparato qualcosa da chi lo stava praticando da più di un secolo. Non si vuol ovviamente sostenere che Arnolfo abbia fatto un viaggio di istruzione ai piedi delle Alpi. Ma si possono lanciare con qualche fondamento le ipotesi che alcune soluzioni sperimentali da lui introdotte a Santa Croce, singolari nel porsi all'incrocio tra

pittura, scultura e architettura senza appartenere davvero a nessuna delle tre, derivino da una lunga tradizione, e non soltanto toscana, di gusto per le superfici murarie intarsiate e colorate; e che per rinnovare questa tradizione con la potenza di una sintesi razionalista molti buoni suggerimenti potessero venirgli da scelte già sperimentate nei cantieri cistercensi, e ora adattate al tempo e al luogo. Il lessico di ciò che siamo soliti chiamare gotico, almeno a queste latitudini, discende in buona parte da una tradizione lunga e gloriosa, e può risultarci sorprendente solo se non teniamo nel debito conto il nesso imprescindibile tra l'architettura e la sua decorazione, che sovente è diverso da quello che associa un corpo a una veste. Nell'arte di Arnolfo, anzi, la veste è il corpo.

Fulvio Cervini

*Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo,
Università di Firenze*

NOTE

¹ N. Matas, *Dimostrazione del Progetto del Cav. Arch. N. Matas per compiere colla facciata l'insigne basilica di S. Maria del Fiore*, Firenze, 1859, p. 17. Matas partecipò invano al concorso per la cattedrale. La prima pietra della facciata di Santa Croce, da lui disegnata, fu invece posta il 22 agosto del 1857, e il lavoro finito fu inaugurato il 3 maggio 1863. Cfr. M. Maffioli, *La facciata di Santa Croce. Storia di un cantiere*, in *Santa Croce nell'800*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, pp. 41-78.

² P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 15, n. 7.

³ Sulle origini di Santa Croce e i cantieri arnolfiani fiorentini rimando a F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce. Interpretazione attraverso le indagini metriche e documentarie*, in *S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, 2004, pp. 243-262; A. Peroni, *Arnolfo architetto e Santa Maria del Fiore*, in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di E. Neri Lusanna, Firenze, 2005, pp. 108-137; *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno (Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, 2007; I. Kruger, *Arnolfo di Cambio als Architekt und die Stadtbaukunst von Florenz um 1300*, Worms, 2007. Sul contesto fiorentino di quegli anni: M. Frati, «De bonis lapidibus concius»: la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo, Firenze, 2006.

⁴ F. Facchinetti, M.R. Trappolini, *Il campanile della Badia Fiorentina*, in *S. Maria del Fiore*, cit., pp. 273-287.

⁵ A. Barbacci, *La basilica di San Francesco in Bologna e le sue secolari vicende*, in «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 1953, pp. 69-75; si veda pure Direzione Generale delle Antichità e

Belle Arti, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma, 1950, pp. 32-37.

⁶ A. Rubbiani, *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna. Ristauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC*, Bologna, 1899. Cfr. ancora L. Garani, *Il bel S. Francesco di Bologna. La sua storia*, Bologna, 1948; F. Rodriguez, *La basilica di San Francesco in Bologna*, Bologna, 1948; *San Francesco* («Le Meraviglie di Bologna», 7), a cura di G. Bernabei, Bologna, 1993; L. Vignali, *La Basilica di San Francesco*, Bologna, 1996.

⁷ W. Dorigo, *Croci petrinee e laterizie medioevali in esterni: Ravenna, Pomposa, Venezia*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma, 1996, pp. 427-441. Questo contributo mi è stato segnalato da Guido Tigler, che ringrazio. Devo riconoscenza anche a Ornella Savarino, Andrea De Marchi, Giovanni Martellucci.

⁸ G. Trevisan, *San Vito a Treviso, in Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, 2008, pp. 247-248.

⁹ P. Piva, *Marche romaniche*, Milano, 2003, pp. 155-175.

¹⁰ L'ingresso monumentale di Staffarda non ha finora suscitato grandi attenzioni. Per un inquadramento generale del complesso cfr. comunque H. Schomann, *Die ehemalige Zisterzienserabtei Staffarda in Piemont*, in «Raggi», 9, 1969, pp. 24-58; G. Carità, *L'abbazia cistercense di Santa Maria di Staffarda*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino, 1992, pp. 55-62; *L'abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale*, Atti del convegno (Staffarda-Revello, 17-18 ottobre 1998), a cura di R. Comba e G.G. Merlo, Cuneo, 1999.

¹¹ E. Micheletto, *La chiesa di San Dalmazzo e la sua cripta. L'intervento archeologico e lo studio degli elevati*, in *La chiesa di San Dalmazzo a Pedona. Archeologia e restauro*, a cura di E. Micheletto, Cuneo, 1999, pp. 50-53; F. Quasimodo, *Frammenti di affresco dagli scavi: una schedatura preliminare*, ivi, pp. 197-205.