

Perché Siena non è Chartres. Ruoli e forme dell'architettura dipinta nella chiesa inferiore

Capitelli colorati ed elementi illusionistici nella chiesa inferiore propongono una policromia architettonica alternativa a quella che negli stessi anni ricopre le cattedrali francesi. Gli edifici rappresentati nelle scene narrative corroborano parimenti un'idea di architettura in bilico tra classicismo e innovazione

Finora si è parlato poco dell'architettura dipinta nella chiesa inferiore sotto il Duomo di Siena: sia per l'assoluta prevalenza della pittura narrativa su quella decorativa, sia per le forti menomazioni subite dall'architettura reale, la più dolorosa delle quali è naturalmente la scomparsa di volte che dovevano conferire altro respiro al ciclo pittorico e al luogo che lo ospitava. La stessa occlusione delle aperture ha trasformato in cripta ipogea un luogo che doveva essere bagnato da altra e più naturale luce. Eppure le soluzioni messe in atto a Siena da Guido e dalla sua officina sono determinanti per costruire lo spazio e proporre un'idea di architettura, ovvero di rapporto tra architettura e rivestimento plastico-pittorico, che crediamo stare a buon diritto tra i fattori di aggiornamento del linguaggio architettonico e figurativo che attraversa la Toscana, e diverse contrade della penisola italiana, negli ultimi decenni del Duecento. Dedicarvi qualche considerazione, in vista di ulteriori e più larghi approfondimenti, sarà dunque tempo bene investito.

Per architettura dipinta intendiamo il rivestimento pittorico di elementi edilizi già definiti, come semicolonne, capitelli, cornici e costoloni; e ancora il trattamento decorativo di porzioni di parete o di membrature – soprattutto zoccolature e sottarchi – ove disegno e colore fingono rivestimenti ad intarsio, oppure ravvivano con

motivi geometrici o fitomorfi superfici altrimenti lisce. Ideale compenetrazione di questi due livelli d'intervento è la reinvenzione illusionistica di elementi architettonici totalmente dipinti, che a Siena sono (oggi) minoritari ma significativi per morfologia e qualità. Non si tratta di un mero corredo ornamentale della pittura narrativa, ma di una griglia che detta i tempi della distribuzione delle scene e concorre a riplasmare uno spazio che in ogni caso doveva essere ben più di un contenitore poco caratterizzato¹.

Il perimetro rettangolare della chiesa inferiore appare fortemente condizionato dalla presenza di grandi pilastri prismatici (fig. 1, tav. I) che concorrevano a distribuire le ricadute dei costoloni delle volte a crociera, in concorso con due colonne intermedie di cui restano le basi. Ai pilastri a sezione ottagonale corrispondevano semicolonne sormontate da capitelli pseudoionici assai raffinati, mentre sui lati brevi e sulla parete sud prendevano posto semicapitelli a fogliami di intonazione più moderna, appoggiati a mensole pensili semiconiche derivate (come i capitelli) da soluzioni sperimentate sui cantieri cistercensi, a cominciare da San Galgano. Questi sostegni reggevano archi trasversi decorati con vivaci e lussureggianti tralci (fig. 2, tav. II). Se nulla possiamo dire delle vele, si può sottoscrivere che questa partitura doveva rappresentare un elemento di saldatura e di coesione



1. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, pilastro e parete nord-ovest (foto: I. Samassa).

tale da trasformare l'ambiente in un avvolgente sacrario fatto soprattutto di luce e di colore.

Basti considerare come i motivi geometrici dell'alto zoccolo basamentale si espandano sulle semicolonne suggerendo un'idea di ferma e strutturata continuità, ma quasi dissimulando la forma stessa del sostegno, riassorbita in una sorta di tappeto ornamentale che non a caso evoca un rivestimento di tessuto. L'effetto è particolarmente sofisticato sulla semicolonna ionica della parete settentrionale (fig. 3, tav. III): qui il fusto è rivestito da una griglia di nastri bianchi che disegnano croci a bracci eguali, mentre gli spazi di risulta diventano figure a otto punte con una losanga centrale. La soluzione guarda alle stoffe come al commesso marmoreo, mentre la simulazione dei marmi policromi è più scoperta nelle losanghe della zoccolatura e nelle finte *crustae* che nel varco adiacente rivestono la parete per tutte l'altezza finora visibile. Ma a rendere l'operazione ancor più elegante è un ulteriore cambio di passo nei fregi che bordano la zoccolatura, con losanghe e foglie stilizzate, e segnano lo stacco tra semicolonna e

capitello (ancora losanghe, ma prospettiche), intessendo una combinazione assai intelligente di variazioni sul tema. Il capitello viene poi colorato riprendendo le stesse tonalità di rosso, di arancio e di azzurro (questo per i fogliami a rilievo) che si trovano negli affreschi figurativi adiacenti (fig. 4, tav. IV). Nei semicapitelli a fogliami del muro sud-ovest (fig. 2, tav. II) prevale invece un verdone naturalistico, che quasi prepara lo stacco dei vivaci sottarchi. Merita rilevare che la semicolonna è percepita essenzialmente come elemento divisorio, e per questo viene trattata in termini illusionistici e decorativi, mentre le larghe superfici dei pilastri centrali diventano al contrario supporti per ulteriori figure, sicché vengono di fatto trattate come porzioni di parete (ma regolate da un meandro prospettico in alto e un velario in basso).

La parete di fronte, dedicata ai momenti culminanti della Passione di Cristo, propone una formula ancora diversa (fig. 5, tav. V): il nastro bianco spigoloso disegna qui losanghe alternate di diversa grandezza con patere centrali e altre disposte in alto e in basso per tre registri complessi-



2. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete sud-ovest, capitello (foto: I. Samassa).



3. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-est, semicolonna e capitello (foto: I. Samassa).

4. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-est, capitello, particolare (foto: I. Samassa).





5. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete sud-ovest, particolare (foto: I. Samassa).

vi; la cornice superiore è un mosaico geometrico di tassellini quadrangolari a formare croci². Sulla parete nordoccidentale, invece, la sequenza di losanghe appare assai più regolare e semplificata: le patere bianche stanno soltanto al centro dei riquadri, mentre sopra e sotto sono simulati inserti di porfido dal profilo triangolare. Sulla parete della Passione la pittura traccia bande decorate a racemi per suggerire pilastri sottoposti alle mensole dei semicapitelli: lo stesso accade tra l'*Annunciazione* e la *Visitazione*, ma con risultati ancor più interessanti in rapporto alla contaminazione di tecniche e linguaggi (fig. 6, tav. VI). Qui una semicolonnina *en trompe-l'oeil* sostiene infatti un grande peduccio semiconico completamente liscio e ricoperto da un vivace viluppo fitomorfo di gusto miniatorio, che sembra addirittura conficcarsi nell'esile capitellino dipinto. Una cornice pure a foglie, ma sempre soltanto pittorica, prelude all'innesto di un capitello in gran parte perduto, di cui sopravvivono solo le estreme foglie lisce. Se dobbiamo

fidarci del riscontro del capitello «ionico», è da immaginare un brano scolpito di intensa cromia, almeno competitiva nei riguardi di una mensola che sembra sia stata lasciata liscia apposta per essere definita dalla pittura: si doveva trattare di una compagine architettonica per metà scolpita e per metà dipinta, e in ogni caso uniformata dal colore. La sofisticata qualità dell'oggetto doveva risaltare anche dal richiamo alla vicinissima finta colonnina marmorizzata, con tanto di base modanata, a destra del *Peccato Originale* nel registro superiore; e ancora alla lunga colonna dipinta a finto marmo rosso con capitello a cespo e base a capitello rovesciato, che chiude a sinistra l'*Annunciazione*. Nel gioco di simulazioni reciproche poteva entrare anche l'epigrafe quando scivolava dalla cornice dipinta alla base d'imposta sopra il capitello, come dimostra il peduccio sull'angolo nord (fig. 7): l'iscrizione continua, relativa alla *Fatica dei progenitori*, lo rende espansione del muro, più che elemento indipendente.



6. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-ovest (foto: I. Samassa).

Ne risulta che il colore serviva a rendere unitario e prezioso uno spazio già caratterizzato da una problematicità strutturale che risultava da diversi adattamenti di cantiere e che comprendeva sostegni molto differenti: i goticizzanti capitelli a fogliami o a foglie lisce e leggermente uncinati sono altra cosa dai neoromani capitelli ionici, che però erano corredati da protomi di segno arcaico e stereometrico, proprie di una fase prenicolesca³. Ma a sua volta il colore accentua le differenze, introducendo ulteriori elementi di *varietas* e trattando in buona sostanza gli elementi architettonici come se fossero brani di pittura in rilievo.

Alle spalle degli illusionismi senesi c'è una tradizione di lungo periodo, non soltanto centroitaliana: essa ha il suo ideale caposaldo storiografico nella veste conferita dal rinnovamento campionesc al Duomo di Modena nel primo quarto del Duecento, con il rosso e il bianco ad allargare finestre e fingere lesene e capitelli che non c'erano, in modo da arricchire e aggiornare il sobrio interno laterizio

7. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, angolo nord, semicapitello.



lanfranchiano⁴. La policromia modenese rifondava un'architettura, ma non sembrava interagire con un corredo figurativo dovuto alla pittura (semmai con i rilievi del pontile). Altre stuzzicanti interazioni lombarde tra pittura e architettura rivelano quanto le scelte senesi fossero state preparate e condivise da una circolazione di idee decisamente larga: lo provano, per esempio, i capitelli cubici dipinti a fogliami (e le colonne a finti marmi) in San Lorenzo a Mantova, nel pieno XII secolo; la finissima riproduzione dipinta (duecentesca?) di un'adiacente mensola scolpita ancora di XII secolo nella cappella di San Lino in San Nazaro Maggiore a Milano; il ruolo rilevante dei finti pannelli a losanghe nell'Aula della Curia a Bergamo, ormai intorno al 1300; e quel piccolo capolavoro della convergenza tra le arti che è la tomba dell'abate Guglielmo Cotta in Sant'Ambrogio a Milano, pertinente ai nostri ragionamenti anche per cronologia, visto che il personaggio morì nel 1267⁵.

A Vercelli i coloratissimi racemi che accompagnano i costoloni nella chiesa domenicana di San Paolo si collegano alla sgargiante policromia del Sant'Andrea (abbazia fondata nel 1219 dal cardinal Guala Bicchieri in una prospettiva davvero internazionale), che sottolinea le membrature architettoniche con l'ornato, mediando tra le due grandi tendenze – qui complementari e non antitetiche – che percorrevano allora l'Europa in tema di pittura architettonica⁶. In Lombardia si gioca con forme esistenti, che si copiano o si trasfigurano, e intanto se ne inventano di nuove; ma al tempo stesso si integrano quelle che già ci sono, completando quel che sembra un «non finito» ma semmai è un «non rifinito», proprio come accade a Siena.

Piuttosto diverso è il ruolo dell'architettura dipinta nei grandi cantieri romani, a cominciare della strepitosa «Aula gotica» nei Santi Quattro Coronati, dove negli anni quaranta del Duecento il decoro interagisce con la figura concorrendo a definire una sorta di classicismo «moderno» che ha un punto di forza non trascurabile nell'imitazione di marmi policromi come nella citazione di tralci e racemi e nell'invenzione di pilastrini a candelabra tanto improbabili quanto leggiadri⁷. Il *pattern* ornamentale fonde l'elemento architettonico nel *continuum* pittorico, e intanto lo ricrea. Esattamente come accade nei frammenti superstiti della policromia duecentesca nel Palazzo Papale a Orvieto, dove la pittura simula mensole, nicchie ed elementi in aggetto (laddove a Siena la simulazione è proiettata sul piano, quasi a dar la misura, più che di architettura vera, di stoffa o di oreficeria)⁸. L'Aula gotica è una sorta di incunabolo per Siena anche per ciò che riguarda l'architettura illusionistica, con la differenza che a Roma la casistica degli elementi dipinti è assai più larga, spingendosi fino ai telamoni,

mentre a Siena si tende piuttosto a riassorbire nella pittura anche l'architettura scolpita, come accade puntualmente nei capitelli.

Però, come a Siena, l'illusionismo pittorico «alla romana» riplasma contenitori poco articolati ma predisposti all'affresco, disegnando superfici movimentate che ricostruiscono una certa idea di antico⁹. Nell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco, dove gli smaglianti affreschi possono ben datarsi poco a ridosso del 1263 dell'epigrafe di fondazione, sarà da cogliere un riflesso abruzzese di eletti modi romani, ma pure un paradigma di interazione fra pittura e architettura in cui ampie superfici sono partite da un sistema di cornici e arcate definito prevalentemente dal disegno e dal colore, e dove la pittura conferisce identità a elementi architettonici reali eppur altrimenti anonimi perché lisci, come mensoline e lesene (fig. 8)¹⁰. In Toscana, oltre Siena, questo gusto per l'illusione trova sponde classicistiche in quanto rimane della ricca veste che ricopriva un ambiente prossimo all'abside di San Frediano a Lucca, ora inglobato nella sacrestia, probabilmente una loggia¹¹: l'affresca la bottega di Deodato Orlandi verso la fine del secolo con un registro ad arcate che riprende l'idea di colonnine in finti marmi policromi con basi dai capitelli rovesciati, e sembra ispirarsi a complessi come la sala adiacente all'Aula gotica di Roma. E ancora nelle più antiche cappelle e nella sacrestia di Santa Croce a Firenze, dove le partiture ormai trecentesche riprendono le citazioni di *crustae* marmoree, patere e intarsi con spirito retrospettivo che par guardare anche alla tradizione dell'arredo romanico locale in commesso marmoreo¹².

Tra antecedenti e cicli posteriori, ci sono abbastanza elementi per intendere come nei grandi cantieri italiani, con Siena a far da perno, si coltivasse nel Duecento maturo un'idea di architettura dipinta che par davvero opposta a quella sviluppata negli stessi decenni nelle officine della Francia del Nord, l'altro grande polo intorno al quale la storiografia avvolge le sorti più progressive della civiltà figurativa europea: un dibattito gigantesco come e ben più di una cattedrale, che non può riassumersi qui nemmeno per sommi capi. Ricorderemo però che la tradizionale antitesi Francia *versus* Italia ovvero Nord *versus* Sud, che Cesare Gnudi tendeva a leggere in termini di passaggio di consegne, con il grande naturalismo giottesco e dei Pisano che eredita e rilancia quello della statuaria francese mentre questo si perde nell'ornamento¹³, viene oggi temperata da uno sguardo più attento a cogliere parallelismi e mutue interferenze, nel segno di una circolazione di idee che coinvolge le arti preziose. Così a fare il punto sulla percezione di queste vite parallele è stata poco fa una mostra intitolata all'«oro e all'avorio», in cui



8. Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, particolare della volta (foto: O. Savarino).

Parigi si misurava con la Toscana su un orizzonte che puntava a coinvolgere la totalità delle arti¹⁴.

Nell'economia di mostra e catalogo non poteva godere di soverchio spazio il tema dell'architettura dipinta, se pur l'idea dell'«architettura di luce», fatta cioè non di sola struttura, rappresentava una sorta di *leitmotiv* del progetto espositivo. Eppure la policromia architettonica può additare alla ricerca un terreno di comparazione accattivante e non propriamente scontato, che in terra francese si avvale ora del sistematico recupero della policromia interna nella cattedrale di Chartres avviato nel 2008: forse non del tutto digeribile a un palato italiano per via dell'entità di un restauro che è largamente sconfinato nel ripristino, ma foriero di stimoli per guardare con occhi diversi il rapporto tra l'architettura e le arti nel gotico maturo¹⁵. Grazie alla filologia, si sapeva da tempo che la cattedrale di Chartres, come quelle di Amiens o Ginevra¹⁶, era internamente rivestita da una policromia di servizio a finti concii sulle tonalità del bianco e dell'ocra, con giunti ripassati, che aiutava a diffondere la luce e al tempo stesso valorizzava la struttura. A lavori

conclusi, l'impressione è comunque sorprendente al di là di ogni orizzonte d'attesa.

Ora ben si percepisce come la veste cromatica fosse in realtà finalizzata anche a cucire le vetrate istoriate grazie a una luminosità uniforme che evitava alle figure trafitte dalla luce una sospensione nel vuoto e nel buio, e permetteva loro di organizzarsi davvero in un ciclo. L'architettura dipinta esaltava il trionfo della griglia strutturale di pietra, ma sanciva parimenti il trionfo di una spettacolare pittura figurata: che però stava sulle finestre e non sulle pareti. Che la vetrata fosse percepita lassù come pittura monumentale è comprovato dai recuperi, forse più sensazionali del restauro, di grandi affreschi dipinti all'interno delle torri della tribuna occidentale, il cui nobile linguaggio à l'*antique, autour de 1200*, memore del *Salterio di Ingeborga*, sostiene una datazione non oltre il 1220. Sensazionali perché si tratta di finti rosoni, con figure di sovrani musicisti nell'oculo centrale (fig. 9, tav. VII) e fogliami in quelli della corona, che riprendono passo per passo impaginato e moduli della pittura su vetro, riproducendoli là dove



9. Chartres, Cattedrale, tribuna occidentale, *David*, particolare del finto rosone (foto: G. Reille-Taillefert).

non è possibile aprire una finestra vera¹⁷. Questi affreschi tracciano al tempo stesso una sorta di linea progettuale: buona parte delle vetrate, come della policromia architettonica, viene realizzata nei decenni a seguire, con un verosimile approdo il 17 ottobre 1260, giorno della consacrazione solenne

della cattedrale. Significativo è infatti che un colore altrimenti latitante sulle superfici murarie si addensasse a tinte fortissime nelle chiavi di volta del coro (fig. 10), dove si dipingono anche le figure scolpite e si aggiungono insegne araldiche che la competenza di Michel Pastoureau ha ristretto a una forbice cronologica tra 1257 e 1261¹⁸.

A Chartres, insomma, il primato dell'architettura è condiviso dal primato della pittura: non quella su muro, che svolge una funzione ancillare, ma quella su vetro, che veste l'interno come fa la scultura monumentale all'esterno, facendo di un'architettura di pietra un'architettura di luce. Questo modo di costruire con il colore è portato alle conseguenze estreme nella Sainte-Chapelle di Parigi, strepitoso reliquiario monumentale che doveva comunicare l'impressione di una colossale arca trasparente, e che tale non sarebbe stata senza un rivestimento pittorico che avvolge ed espande le vetrate coprendo di ornati il muro e quasi dissimulandone la struttura¹⁹.

Che la chiesa inferiore di Siena, quanto a rapporto tra pittura e architettura, si proponga come una sorta di ideale risposta a Chartres e all'estetica che essa rappresenta, non è soltanto un'impressione ispirata dalle coincidenze di cronologia. Fatte le debite proporzioni di scala, qui abbiamo un contenitore poco o per nulla caratterizzato in senso «ogivale», che la pittura murale si incarica di rendere unico e prezioso; là un edificio monumentale potentemente strutturato, ma dove la pittura aiuta una struttura che da sola evidentemente non basta a far della chiesa una figura del Paradiso in terra. In Francia la pittura occupa spazi larghi e aerei, mentre in Italia impone allo spettatore una visione molto ravvicinata. Proprio per questo a



10. Chartres, Cattedrale, coro, chiave di volta di una cappella radiale (foto: archivio F. Cervini).

Chartres la pittura si concede pause che a Siena non può permettersi: qui la narrazione copre le pareti senza far vedere quasi niente della struttura. Così nella chiesa inferiore la pittura sembra quasi valorizzare le differenze, attribuendo a ogni capitello scolpito e ad ogni elemento *en trompe-l'oeil* una fisionomia peculiare che appartiene soltanto a quell'oggetto, ben lontana da una serialità francese che asseconda un affatto diverso ritmo architettonico. Siena si serve dell'architettura dipinta anche per recuperare una dimensione eclettica e classicista che nell'Île-de-France è evocata semmai dal naturalismo della scultura. Ma in entrambi i casi non c'è spazio senza una pittura intimamente connaturata alle sue superfici.

Anche su questo piano si può sviluppare il paragone che ispirava la mostra di Lens. Siena non «resiste», ma «risponde» al gotico *rayonnant* proponendo una sorta di modernità alternativa, che si traduce soprattutto nelle architetture con cui ambientare la storia. L'*atelier* di Guido da Siena, infatti, ragiona sull'architettura non soltanto attraverso illusionismi, rivestimenti e apparecchiature decorative, ma pure rappresentando edifici in cui localizzare i momenti del racconto, arredando uno spazio dominato dalle figure, ma non in termini esclusivi. Queste costruzioni documentano una certa idea di architettura coltivata dai pittori, che poteva proporre modelli non privi di ricaduta sulle fabbriche reali, o a sua volta da queste discendere. Il repertorio architettonico esibito dal ciclo senese è in verità piuttosto limitato anche per esigenze narrative (oltre che per le lacune), e si concentra in maggioranza sulla parete nordoccidentale: dove, forse non per caso, gli episodi dell'*Annunciazione* e della *Visitazione*

sono divisi dal congegno plastico-pittorico più complesso, quello del grande peduccio conico dipinto a girali e sostenuto da una colonnina dipinta. Si tratta di edifici che fanno da fondale, trattati come volumi geometrici perforati da rade aperture, che nella loro stereometria quasi astratta sono sodali di quelli dipinti su tavola da Guido da Siena e dal suo *entourage* (per esempio, nell'*Annunciazione* di Princeton)²⁰ e a loro modo preludono alla *Roma/Italia* di Cimabue nella celeberrima vela di Assisi. L'incontro tra Elisabetta e Maria (fig. 11) sembra avvenire dinanzi alle mura di una città, al riparo di un arco trilobato che suggerisce una porta urbana ma ancor più un portale o il fornice di un portico: invero appartiene a un edificio caratterizzato da alcune ricercatezze (finestrine trilobate, una colonna che suggerisce il porfido), che rivela una consistenza illusoria e quasi fantasmatica al pari dei volumi sul fondo, tra cui spicca una sorta di strana cupola tagliata come un diamante.

Ma nella speculare *Annunciazione* (fig. 12, tav. VIII) è dato imbattersi in qualcosa di sensibilmente diverso. Il profilo di Maria si staglia infatti contro un prospetto definito da due contrafforti, cimato da un timpano aperto da un traforo a tre lobi e attraversato da una loggia di arcate a tutto sesto che cela una sequenza di monofore. Facciata – o, più verosimilmente – fronte di transetto di un grande edificio cui appartiene con ogni probabilità anche il corpo di fabbrica timpanato a sinistra, dove ritorna la medesima combinazione di loggiato e finestre (e stavolta par di riconoscere un sobrio quanto grandioso portale, fig. 13, tav. IX). Non bisogna chiedere a questa veduta urbana la precisione di un rilievo: ma non

11. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-ovest, *Visitazione*, particolare (foto: I. Samassa).





12. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-ovest, *Annunciazione* (foto: I. Samassa).

possiamo escludere che al medesimo edificio possa appartenere anche il tiburio turrato coperto da cupola che emerge al centro della composizione; come pure il volume a destra, aperto da finestre a trilobo e losanga con copertura a due spioventi. Mentre il prospetto frontale è vestito di una tinta rosata, quello laterale ripropone quasi la stessa dominante giallognola dell'interno di Chartres, con il bianco a lumeggiare cornici e membrature. Il muro rosso con i giunti e la colonna ripassati in bianco nell'*Isacco invia Esaù alla caccia* sembra parimenti la citazione di una vera policromia dell'architettura (fig. 14).

È possibile che il pubblico senese vedesse in queste architetture parti di edifici distinti, che definivano uno spazio antico e sacro al tempo stesso: che siano abbastanza caratterizzati da suggerire l'allusione a una chiesa moderna doveva anzi rafforzare la tradizionale associazione

simbolica tra la Vergine e la Chiesa. Suggestivo è peraltro immaginare che almeno la facciata rosata, il braccio giallo e la torre cupoliforme fossero percepiti come brani di un medesimo edificio, caratterizzato da un transetto importante e da una struttura non meno ambiziosa all'incrocio. Ancor più lo è credere che vi si possa vedere una prefigurazione del duomo che proprio in quel momento si andava costruendo sopra le volte della chiesa inferiore; ovvero la memoria parziale, evocata magari per frammenti, dell'antica cattedrale, la cui facciata intorno al 1270 doveva essere ancora in piedi. Quale aspetto avesse, non è dato sapere. La rappresentazione sintetica di Siena nel *Memoriale delle offese* nel locale Archivio di Stato (1224) fa sbucare da un grande porticato a tre archi una cupola fiancheggiata da una selva di torri: per cui si è supposto che quelle tre arcate, come a Lucca, introducessero proprio alla

13. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-ovest, *Annunciazione*, particolare (foto: I. Samassa).



facciata del Duomo²¹. Quel che vediamo dietro Maria nell'*Annunciazione* non contraddice l'ipotesi: la facciata della vecchia cattedrale poteva benissimo avere un loggiato con frontone nella parte alta, e un portico nel registro inferiore.

Se il timpano può sembrare soluzione classicheggiante (ma molto ben acclimatata nell'architettura romanica della Toscana e dell'Umbria), il loggiato continuo regolato da contrafforti angolari (che torna sullo sfondo dell'*Isacco invia Esau*)

14. Siena, Cattedrale, Chiesa inferiore, parete nord-est, *Isacco invia Esau alla caccia* (foto: I. Samassa).



alla caccia) è soluzione ampiamente coltivata da alcuni decenni (basti pensare ancora al Sant'Andrea di Vercelli). Qui par rappresentare una sorta di risposta moderata alle grandi gallerie delle cattedrali francesi, e insieme additare un paradigma di architettura aggiornata che non sia supinamente calcato sull'*opus francigenum*, di cui si elabora invece una ricezione molto meditata che ne salva alcuni elementi tipici e non altri: le gallerie, per esempio, ma non i rosoni. Se anche i prospetti dell'*Annunciazione* non contengono una memoria della cattedrale che era, essi alimentano però il gusto per un modo di costruire che a sua volta avrebbe dovuto alimentare le cattedrali del presente e del futuro, ma che sembra aver ispirato soprattutto gli edifici rappresentati. Più che un'architettura da architetti, quella che vediamo è essenzialmente un'architettura da pittori e da orafi.

Il traforo a tre lobi conviene semmai a un pezzo di oreficeria molto connotato in senso architettonico, come un reliquiario o un turibolo, ma difficilmente a una finestra vera. Esso caratterizza così le ghimberghe nel reliquiario dei santi Massiano, Luciano e Giuliano al Musée de Cluny, databile verso il 1261 e destinato al tesoro della Sainte-Chapelle; mentre la galleria è fondamentale elemento di raccordo tra il registro alto e quello basso in quel che resta del transetto della grandiosa arca in forma di cattedrale che nella collegiata di Sainte-Gertrude a Nivelles custodiva le spoglie della titolare, costruita tra il 1272 e il 1298 da Nicolas de Douai e Jacques de Nivelles su disegno di Jacques d'Anchin. Ma non dimentichiamo la combinazione di timpani e gallerie nei baldacchini del Reliquiario della testa di san Galgano nel Museo dell'Opera del Duomo, nella stessa Siena²². Questi riscontri provano che una certa combinazione di timpani, trilobi e gallerie faceva parte di un vocabolario europeo di largo consenso.

Un altro settore creativo particolarmente sensibile alle microarchitetture, l'arte di intagliare matrici per sigilli, fornisce invece indizi che il modello architettonico proposto da Guido sul fronte toscano abbia lasciato frutti succosi soprattutto nelle arti sontuarie. Lo suggerisce il magnifico sigillo del monastero senese di Santa Chiara ora al Bargello (inv. 327), databile già al primo Trecento e raccolto in un gruppo di intagli dalla fine dignità plastica, legati al nome di Guccio di Mannaia (fig. 15). La mandorla che ospita la titolare è sormontata da un baldacchino in forma di edificio a transetto con timpani e arcate che sembra proprio una variante di quello dell'*Annunciazione*²³. Ma ancor più indicativa è l'interpretazione del tema architettonico proposta da un sigillo pisano, quello dell'Ospedale Maggiore, fondato nel 1258 da



15. Orofo senese (Guccio di Mannaia?), matrice del sigillo di Santa Chiara a Siena, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (foto: Museo).

16. Orofo toscano, matrice del sigillo dell'Ospedale Maggiore a Pisa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (foto: Museo).



Alessandro IV (inv. 169, sempre al Bargello): la *Madonna col Bambino* vi è accolta da un'elaborata architettura intramuraria che propone uno sviluppo ulteriore di un sistema di forme molto familiare, dove gallerie, timpani e pinnacoli imprime all'architettura ritmi serrati e cadenzati, codificando una sorta di via toscana alle prepotenti novità linguistiche transalpine (fig. 16). L'inciso-
re par quasi denunciare una conoscenza di prima mano dell'affresco senese, in un tempo che converrà situare ancora entro il Duecento²⁴.

Questi minimi sondaggi additano alla ricerca una via che andrà percorsa con altra ampiezza di

confronti. Ma intanto suggeriscono che sull'orizzonte dell'architettura gotica il colore e l'immaginazione non dovevano essere meno concreti e propositivi della pietra e del legno. Su questo orizzonte stava fermamente Siena, che di immaginazione e colore si servì per costruire un'alternativa alla lingua settentrionale.

Fulvio Cervini
*Dipartimento di Storia, Archeologia,
Geografia, Arte e Spettacolo,
Università degli Studi di Firenze*

NOTE

1. Cfr. *Sotto il Duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, con la collaborazione di M. Seidel, Siena-Cinisello Balsamo, 2003, e in particolare M. Seidel, *Tradizione e innovazione. Note sulle scoperte architettoniche nel duomo di Siena*, pp. 35-83, e A. Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, pp. 107-147. Si vedano inoltre L. Giorgi, P. Matracchi, G. Rocchi Coopmans de Yoldi, *Architettura e pittura nella cripta ionica del Duomo di Siena*, in «Commentari d'arte», 14, 2008 (ma 2009), pp. 5-29; e M. Butzek, *Il Duomo di Siena: ipotesi su alcuni documenti del Duecento e sulle vicende costruttive della parte orientale della chiesa*, in «Prospettiva», 139-140, 2010 (ma 2012), pp. 108-114. Punto fermo è ovviamente *Der Dom Santa Maria Assunta. Architektur* (Die Kirche von Siena, Band 3.1.1.1), hrsg. von W. Haas e D. von Winterfeld, München 2006.

2. La zoccolatura subisce un rifacimento trecentesco che propone un analogo motivo a losanghe in forme più semplificate e corsive. Si legge ancora abbastanza bene sulla parete sud-est, e se ne scorgono tracce sulla parete sud-ovest (soprattutto sotto il *Bacio di Giuda*) e nord-ovest.

3. Una di queste protomi si trova in quel che resta del capitello pseudoionico dell'angolo sud. La contempla S. Santacaterina, *Appendice 1. Studio per la ricostruzione virtuale delle volte a crociera. Ipotesi basata sull'analisi del rilievo architettonico*, in *Sotto il Duomo*, cit., pp. 191-203, nella proposta di ricostruzione virtuale dei capitelli.

4. H.P. Autenrieth, *Il colore dell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena*, catalogo della mostra di Modena (21 luglio 1984-31 luglio 1985), a cura di E. Castelnovo, A. Peroni, S. Settis, Modena, 1984, pp. 241-263. Gli studi di Hans Peter Autenrieth sono

una pietra miliare per ragionare sul ruolo del colore nella percezione (e nella stessa progettazione) dell'architettura medievale, soprattutto italiana e romanica. Cfr. almeno H.P. Autenrieth, voce *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma, 1991, pp. 380-397.

5. F. Scirea, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano, 2012, tavv. 41, 44, 5, 47 e relative schede.

6. S. Lomartire, *Pittura del Duecento nei territori di Vercelli e Biella*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, a cura di V. Natale e A. Quazza, Biella, 2007, pp. 87-104 (in particolare, pp. 89-90, 100-101).

7. A. Draghi, *L'Aula «gotica»*, *Quinto decennio del XIII secolo*, in S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca. (La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus e Atlante*, a cura di M. Andaloro e S. Romano, vol. V), Milano, 2012, pp. 137-158, 173-176.

8. G.M. Radke, *Medieval Frescoes in the Papal Palaces of Viterbo and Orvieto*, in «Gesta», XXIII, 1984, 1, pp. 27-38.

9. J. Rebold Benton, *Antique survival and revival in the Middle Ages: Architectural framing in late Duecento murals*, in «Arte Medievale», VII, 1993, 1, pp. 129-145.

10. J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images: les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris, 1991; V. Lucherini, *Bominaco e Roma. Osservazioni sulle pitture di San Pellegrino alla luce delle nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati*, in *Il Molise Medievale*, a cura di C. Ebanista e A. Monciatti, Borgo San Lorenzo, 2010, pp. 259-270; *Bominaco. L'oratorio affrescato e la scarsella di San Pellegrino*, a cura di L. Arbace, Pescara, 2012. In generale, cfr. *Finiture murarie e architetture nel medioevo. Una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale*, a cura di D. Fiorani, Roma, 2008.

11. M.A. Formenti, *Le pitture ornamentali tardo-duecentesche della «sagrestia» di San Frediano*, in *Esercizi lucchesi. Ricerche sul campo della Scuola di specializzazione in*

beni storico-artistici dell'Università di Firenze, a cura di F. Cervini, A. De Marchi, A. Pinelli, Lucca, 2015, pp. 39-48.

12. A. Parri, *Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce. Riflessioni sui motivi a finti marmi delle cappelle del transetto*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 102, 2010, pp. 37-48; E. Zappasodi, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, ivi, pp. 49-64.

13. D'obbligo il riferimento a C. Gnudi, *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino, 1982, *passim*.

14. Alludo a *D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Siena 1250-1320*, catalogo della mostra (Lens, 27 maggio-28 settembre 2015) éd. par M.-L. Marguerite e X. Dectot, Lens, Gand, 2015.

15. J. Michler, *Altbekannte Neuigkeiten über die Farbigekeit der Kathedralen von Chartres, Amiens, Köln*, in «Kunstchronik», 62, 2009, 8, pp. 353-363; P. Calvel, *La restauration du décor polychrome du chœur de la cathédrale de Chartres*, in «Bulletin Monumental», 169, 2011, 1, pp. 13-22.

16. J. Michler, *Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XXXIX, 1977, pp. 29-64; Idem, *La cathédrale Notre-Dame de Chartres: Reconstitution de la polychromie originale à l'intérieur*, in «Bulletin Monumental», CXLVII, 1989, pp. 117-131; *Saint-Pierre. Cathédrale de Genève. Chantiers et décors*, Genève, 1991. Sulla decorazione dipinta nei cantieri duecenteschi, si vedano in generale J. Michler, *Grundlagen zur gotischen Wandmalerei*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXII, 1990, pp. 85-136, e G. Victoir, *La polychromie et l'apport de son étude à la connaissance de l'architecture gothique*, in *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards*, atti del convegno (Noyon, 19-20 giugno 2009), éd. par S. D. Daussy e A. Timbert, Rennes, 2012, pp. 121-135.

17. I. Jourd'heuil, *Polychromie architecturale et vitraux «en trompe-l'oeil» de la cathédrale de Chartres*, in «Bulletin Monumental», 173, 2015, 3 pp. 223-248.

18. M. Pastoureau, *Le décor héraldique des clefs de voûte de la cathédrale de Chartres*, in «Bulletin Monumental», 169, 2011, 1, pp. 35-39.

19. Per intendere quanto le contrapposizioni italo-francesi non debbano essere argomentate in termini schematici, merita ricordare che i rilievi dei frammenti pittorici originali della Sainte-Chapelle, eseguiti prima dei rifacimenti ottocenteschi, mostrano motivi geometrici e fini tralci nettamente staccati dal fondo scuro, non troppo lontani da quel che si vede a Siena. Cfr. J.-M. Leniaud, *La restauration du décor peint de la Sainte Chapelle haute par Duban, Lassus et Boeswillwald (1839-ca 1881)*, in *Die «Denkmalpflege» vor der Denkmalpflege*, hrsg. von V. Hoffmann e J. Schweizer, Bern, 2005, pp. 333-359.

20. Il riferimento è anche in Bagnoli, *Alle origini*, cit., pp. 107-109.

21. M. Quast, *La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura*, in *La facciata del Duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Siena-Cinisello Balsamo, 2007, pp. 97-129 (in particolare, pp. 105-106 e fig. 21).

22. Cito di proposito due opere esposte a Lens: *D'or et d'ivoire*, cit., pp. 99, 158-159. Nello stesso catalogo si veda al riguardo M. Collareta, *Les arts précieux. Échanges de technologie entre Paris et la Toscane: l'art de l'ivoire et l'art de l'émail*, pp. 136-145. Sul reliquiario senese cfr. la scheda di E. Cioni in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 438-445.

23. E. Cioni Liserani, *Sigilli medioevali senesi*, Firenze, 1981, pp. 24-25; A. Muzzi, B. Tomasello, A. Tori, *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello*, I, *Ecclesiastici*, Firenze, 1988, p. 284.

24. Ivi, p. 158 (con una datazione al XIV secolo).