

LE STRADE ITALIANE DEL "GOTICO": APPUNTI PER UNA REVISIONE STORIOGRAFICA

FULVIO ZULIANI

UDC: 73.033.5(450-17)

Original scientific paper

Manuscript received: 15. 03. 1998.

Revised manuscript accepted: 01. 04. 1998.

F. Zuliani
Facoltà di lettere e filosofia
Università di Padova
Italia

La diffusione del nuovo linguaggio gotico nell'Italia Settentrionale è un fenomeno complesso, sulla cui interpretazione la letteratura ha dato risposte contraddittorie. Nell'articolo vengono discussi i problemi metodologici connessi a questa indagine, e vengono analizzati due esempi di "copia intenzionale", da parte di scultori francesi attivi in Italia nei primi decenni del Duecento, di opere appartenenti ad altra tradizione figurativa: il portale di Santa Giustina a Padova, dove una maestranza francese formatasi nell'ultima parte del XII secolo in cantieri come quello del chiostro di Châlons-sur-Marne copia deliberatamente i portali di Niccolò a Ferrara e Verona, più antichi di vari decenni, e la Madonna dei Mascoli di San Marco, dove il modello è un rilievo bizantino dell'XI secolo.

Le strade del "gotico" sono lastricate di luoghi comuni.

La penetrazione in Italia delle novità figurative gotiche, alla fine del XII secolo e nella prima parte del XIII, non è affatto un fenomeno omogeneo e continuo: se altrove, in Europa, sembra assumere il carattere di una vera e propria colonizzazione culturale, il consolidarsi nel corso del XII secolo, particolarmente nell'Italia settentrionale, di entità politiche autonome e relativamente indipendenti, gelose della propria identità, in quanto simbolo materiale di quell'indipendenza, oppone alla pressione del gotico una rete a maglie strette, che lascia filtrare solo gli elementi figurativi compatibili con le scelte della politica culturale locale. Ed inoltre, come dicevo in apertura, dobbiamo tener conto di tutta una serie di cliché, di luoghi comuni che, quantunque logorati e screditati, continuano peraltro vischiosamente a condizionare la nostra interpretazione di questo complesso fenomeno.

Qualsiasi ricerca sulla diffusione del gotico, dovrebbe operare preliminarmente una serie di "distinguo": prima di tutto, come dovrebbe essere ovvio, ma ovvio non è, non ci si dovrebbe riferire genericamente ad uno "stile gotico", quasi si trattasse di un fenomeno unitario stilisticamente, senza variazioni: solo nei cantieri dell'Ile-de-France e delle aree adiacenti, nel breve arco di decenni che vanno dal 1140 al 1200 (per non parlare del periodo successivo), vi è uno svolgersi vertiginoso di esperienze stilistiche diverse. Dunque dovremmo sempre riferirci ad un periodo preciso, ad un gruppo di opere o, meglio, ad un cantiere, dal momento che quasi contemporaneamente agiscono esperienze antagonistiche sul piano figurativo.

Premetto che, anche se è arbitrario, data l'unità dei cantieri, e data la subordinazione materiale degli scultori alla direzione architettonica, non intendo soffermarmi sull'architettura, ma discuterò solo su alcuni aspetti della produzione scultorea.

Nel trattare di fatti di derivazione gotica in Italia, nell'ambito della scultura la trama delle relazioni, fino alla metà del Duecento, appare quanto mai smagliata, e gli accadimenti successivi, che possono in un modo o in un altro essere ri-

condotti ad una matrice gotica francese, non sembrano appunto indicare un denominatore comune. Si è tentato spesso di attribuire all'Antelami ed alle botteghe antelamiche questo ruolo di mediazione, ma, anche a prescindere dalla caratterizzazione del linguaggio dello stesso Antelami, e dei suoi rapporti diretti o indiretti con i cantieri dell'Ile-de-France, l'omogeneità e l'estensione della cosiddetta "scuola antelamica" si è rivelata ipotesi storiografica del tutto carente.

Oltretutto, dovremmo sempre distinguere se si tratta di un "influenza" di contenuti, di programmi (la ricchezza e l'organicità dei programmi è una delle ragioni della fortuna europea del gotico), e se questa si estende anche alle formule linguistiche più specifiche. Ma poi, soprattutto, visto che lo stile non si trasmette come un virus, dobbiamo individuare, da una parte, canali storicamente plausibili di trasmissione, e, dall'altra, definire concretamente le modalità tecniche di assimilazione.

Il problema, che certamente è un problema più generale della storia dell'arte medievale, è in effetti: come avveniva nel Medioevo lo scambio delle informazioni formali? Questa non deve apparire una domanda ingenua, visto che la storia della scultura medievale, dal XIX secolo ad oggi, è stata costituita essenzialmente sulla trama dei rapporti, contatti, influenze, filiazioni formali. E di questa trama di confronti stilistici di fatto si sono serviti anche approcci metodologici diversi, volti a definire il prodotto artistico in rapporto alle condizioni storico-sociali, alle modalità di produzione e alla rete politico-culturale delle committenze. Ma la nostra fiducia sulla capacità selettiva dei confronti si è assottigliata (cito qui alcune puntuali, e ben note, osservazioni del Sauerländer). Ci siamo resi conto che siamo stati vittime fiduciose della scoperta ottocentesca della riproduzione fotografica, che ci permette di aggirare e di eludere le differenze: la distanza geografica, cronologica, le dimensioni, la tecnica, i materiali. Quante volte presunte vicinanza "stilistiche", surrettiziamente documentate con il confronto fotografico, sono state interpretate come prova di legami storici diretti, o hanno alimentato, oltre ogni limite

plausibile, ipotesi di viaggi di artisti (Wiligelmo, Niccolò, Antelami) Non si tratta, naturalmente, di rinunciare ad uno strumento di ricerca, la fotografia, che resta inevitabile ed essenziale. Si tratta di non fare dello scultore del XII o del XIII secolo un turista che, con guida Michelin aggiornata sotto braccio, gira puntigliosamente tutti i cantieri francesi, in viaggio di studio: a studiare peraltro le novità dello "stile gotico", questa fittizia ipostasi che appartiene solo alla nostra, moderna, concezione storiografica.

E' dato ovvio che nei secoli medievali non esiste una formalizzazione generalizzata delle varie tecnologie applicate alla produzione artistica, in particolare all'architettura ed alla scultura (è importante riconoscere che per la pittura monumentale può non essere così). Un particolare repertorio tecnologico costituisce invece il patrimonio culturale specifico di una maestranza collocata in un ben definito contesto storico-ambientale, ed il suo possesso è strumento principale di identificazione sociale e di utilizzazione professionale. E assieme al patrimonio tecnologico, una maestranza caratterizzata, che opera in un ambito cittadino o regionale, ovvero in casi particolari, come i lombardi, o i campionesi, o come gli scultori gotici del Duecento, vaga in un raggio interregionale, possiede uno specifico patrimonio lessicale, che appare gelosamente protetto, quasi si tratti, anche in questo caso, di un mezzo di identificazione professionale. Cosicché, a parte l'evoluzione interna del gusto, più o meno accelerata nei vari contesti, si osserva facilmente come le innovazioni linguistiche (ed anche tecnologiche) devono sempre passare attraverso il filtro delle esperienze codificate delle maestranze (è quello che io chiamo la "cultura delle maestranze"). Il rischio di perdere la propria identità professionale diventa un freno all'adesione da parte di una maestranza caratterizzata di soluzioni lessicali e stilistiche nuove e diverse dalle proprie.

Se poi teniamo conto che nel Medioevo che qui ci interessa, non esiste assolutamente una coscienza dell'autonomia dei valori formali quale noi oggi la intendiamo, e sulla quale si è sostanzialmente basata la nostra storia dell'arte, risulta evidente che non si può accettare l'idea di uno "stile" che viaggia, si diffonde e si trasmette, se non attraverso un contatto diretto, fisico, delle maestranze.

Non dobbiamo infine confondere il piano in cui può avvenire questa apparizione di segni affini, dal piano dei significati. Qui intervengono altri codici semantici, che insistono sui segni della scultura conferendo alle forme significati e funzioni particolari, codici semantici che sono per lo più elaborati ed imposti da un'altra cultura rispetto a quella dei produttori, e possono viaggiare su canali diversi rispetto a quelli operativi per la cultura delle maestranze (è il caso dei programmi iconografici).

Cerchiamo dunque di schematizzare, come ipotesi di lavoro, le modalità che possono aver permesso l'apparizione di forme francesi, gotiche, in contesti lontani e diversi, come quelli dell'Italia settentrionale, a partire dalla metà del XII secolo. Questo problema è stato appunto risolto in due modi soprattutto: ipostatizzando lo stile, che con una sua propria vita biologica si espande, come un albero metaforico che ha radici e saldo tronco nell'Ile-de-France, e ramifica irresistibilmente in tutta Europa, oppure con il mito del viaggio. E' chiaro che il viaggio c'è stato, magari approfittando di canali istituzionali come le strade dei mercanti, o le vie di pellegrinaggio, ma chi, cosa, come, ha viaggiato? Si può capire la mia resistenza all'idea del viaggio di studio dell'artista alla ricerca di novità stilistiche: mi sembra un'applicazione rovesciata, del tutto indebita, del concetto

di *grand tour* (che può avvenire appunto in un contesto moderno, ormai pienamente cosciente dell'autonomia dei valori formali). D'altra parte, non vedo però che si possa escludere per principio la possibilità che scultori italiani in Francia siano entrati in contatto diretto e personale con i cantieri francesi, ma certamente si tratta dell'ipotesi più difficile, più contraria a quel poco che sappiamo delle reali modalità di produzione della scultura medievale. La seconda variante, in ogni modo più normale e plausibile, è quella della presenza in Italia di scultori isolati, o di gruppi omogenei di scultori di formazione francese, in viaggio, richiamati dalla possibilità di commissioni. In quest'ultimo caso (ma anche nel precedente, ed in quello del "viaggio" dei programmi), dobbiamo volta a volta tener conto della dialettica con l'ambiente di ricezione: l'impatto sarà diverso se si tratta di ambienti poveri di cultura figurativa specifica (come nel caso padovano che vedremo fra poco), ovvero di ambienti, come quello emiliano della seconda metà del secolo, o quello veneziano agli inizi del Duecento, in cui formano i cantieri maestranze che posseggono un proprio patrimonio lessicale ed una sicura tradizione. Per inciso, devo precisare a questo punto che non mi risulta si possa documentare anche per la scultura, in ragione delle sue particolari modalità di produzione, e almeno fino a tutto il XII secolo, una circolazione di forme (non mi riferisco ovviamente a soluzioni iconografiche o a tipologie ornamentali) sufficientemente garantita anche da altri *media*, come miniature o taccuini di disegni, così come avviene per la pittura monumentale: ma questa sarebbe materia per un'altra discussione.

Tutti i casi, veri o presunti, legati all'introduzione del gotico in Italia settentrionale, possono essere compresi all'interno di uno schema siffatto, che può apparire meccanico ed eccessivamente deterministico, ma almeno esclude generici riferimenti ad una diffusione biologica dello stile, ovvero ad un'idea del viaggio d'artista che troppo è condizionato dalla nostra, moderna, concezione dell'arte.

Diventa necessario considerare esempi concreti: era mia intenzione, a questo punto, di rivisitare molti dei più noti episodi di "goticismo" nella produzione plastica italiana della prima metà del '200 (pur lasciando nello sfondo il problema, o falso problema, Antelami): dal portale maggiore del San Lorenzo di Genova, ai fatti piemontesi (Vezzolano, Vercelli), alla paradossale presenza di un corpo estraneo come lo straordinario candelabro Trivulzio del Duomo di Milano, così spesso indebitamente coinvolto nella vicenda figurativa che qui discutiamo, al troppo trascurato Giudizio Universale della facciata della Cattedrale di Ferrara, ad altri episodi meno trattati. Ma mi son reso conto che avrei avuto bisogno di uno spazio di gran lunga superiore a quello concessomi. Ho deciso dunque di soffermarmi solo su due particolarissimi esempi, che a mio avviso possono ben illustrare le aporie dell'atteggiamento abituale riservato dalla storiografia a questi problemi.

Si tratta di due casi di "copia intenzionale", come io li definisco. L'atteggiamento del Medioevo di fronte alla copia è stato chiarito una volta per tutte dal Krautheimer: si riproduce *typice ac figuraliter*, quello che importa prima di tutto è il significato, la denotazione semantica, che viene trasmessa e recepita anche in assenza degli schemi di sovrapposizione formale, di identità, che sono indispensabili al nostro, moderno, criterio di somiglianza (dunque, paradossalmente, il sacello di Teodolfo a Germigny-des-Prés può essere una copia della cappella palatina di Acquisgrana). Ma esiste un altro punto di vista, meno coinvolto

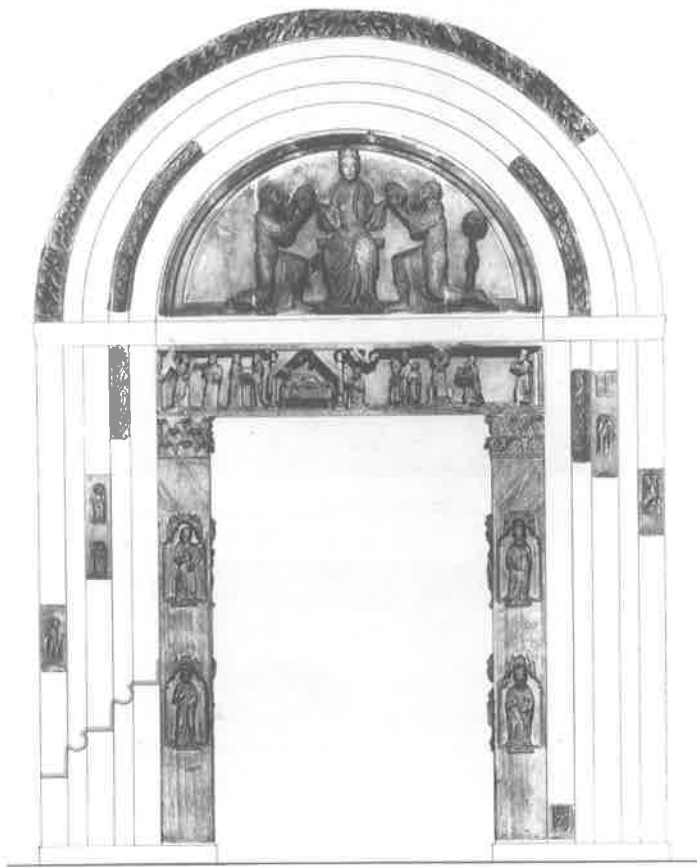


Fig. 1. Padova, Basilica di S. Giustina. Ricostruzione ideale del portale

dei casi studiati dal Krautheimer con la dimensione dei significati, e dunque con l'ottica particolare della ricezione medievale (e con la cultura dei committenti). Quello di un produttore medievale (uno scultore, nei nostri esempi) che intende esplicitamente "copiare" un'altra opera non nei suoi significati, ma prima di tutto nella sua struttura formale. In questo caso deflagrerà il contrasto fra i linguaggi.

IL PORTALE DI SANTA GIUSTINA

Nel quadro dei rapporti tra la scultura gotica francese e quella dell'Italia settentrionale, il complesso di frammenti pertinenti ad un monumentale portale istoriato, in origine collocato sulla facciata della basilica benedettina di Santa Giustina a Padova, pur ben noto¹, ha un'importanza che è spesso stata travisata sia da una collocazione del tutto impropria nell'ambito antelamico, sia da datazioni troppo posticipate (fin oltre alla metà del Duecento).

Dell'imponente portale, smontato ed in parte, purtroppo, disperso nel corso del XVI secolo, è possibile una ricostruzione abbastanza attendibile² (fig. 1). La sua struttura ed il programma iconografico mostrano la presenza di due componenti diverse, in qualche modo antagonistiche. Da una parte, l'articolazione strutturale complessiva, e moltissimi dettagli, appaiono deliberatamente copiati dai grandi portali, più antichi di alcuni decenni, che Niccolò realizzò a Ferrara e Verona intorno al 1140: in particolare il ricalco riguarda i due portali della Cattedrale di Ferrara, quello di facciata, e il portale dei Mesi sul fianco meridionale (oggi distrutto, ma restano descrizioni antiche ed alcuni frammenti significativi), ed il grande portale, ottimamente conservato, del Duomo di Verona (fig. 2) (mentre, com'è noto,



Fig. 2. Verona, Duomo. Portale maggiore

il portale niccoliano di San Zeno è largamente rimaneggiato, e non risulta, in ogni modo, citato a Padova). Dall'altra, in questo schema che appare, di fatto, ormai antiquato (quale che sia la datazione accolta per il portale padovano), sono inseriti molteplici spunti, iconografici e figurativi, tratti direttamente dal repertorio elaborato nei cantieri gotici della Francia settentrionale.

Descrivo rapidamente le "prove" principali che supportano questa ipotesi di copia intenzionale, rafforzata dal fatto che mancano del tutto richiami ai portali padani successivi a Niccolò, e in particolare a quelli del gruppo antelamico. Come i portali niccoliani sopraccitati, il portale padovano era preceduto da un protiro retto da due grifoni stilofori³, e simile era l'articolazione degli sguanci, in cui si alternavano semicolonne e stipiti triangolari. E' soprattutto il dettaglio rivelatore delle nicchie piatte centinate sulle due facce dei pilastrini, con inserite delle figurazioni, che garantisce della derivazione (figg. 3, 4, 5). Il motivo appartiene solo ed esclusivamente al repertorio niccoliano: non conosco altre testimonianze al di fuori dei portali di Ferrara e Verona, dove nelle nicchie compaiono vari temi, vegetali ed animali. A Padova invece nelle nicchie rimaste troviamo la porta del Paradiso, Adamo, Elisabetta, Maria⁴, ma anche, assieme ad un guerriero in armatura e celata, un centauro saettante, presente pure nei portali niccoliani. Tralascio altri numerosi dettagli che ribadiscono il ricalco, per soffermarmi sul confronto che mi sembra più emblematico.

I due grifoni stilofori pertinenti al protiro del portale padovano, ora collocati davanti alla facciata della basilica, si rivelano una copia talmente puntuale dei grifi niccoliani già della porta dei Mesi ferrarese, ora sul sagrato della cattedrale (ma anche dei similissimi grifi del portale del Duomo di Verona), da aver in passato ingannato più di uno



Fig. 3. Padova, Basilica di S. Giustina. Adamo



Fig. 8. Ferrara, Cattedrale. Grifone dalla porta dei Mesi



Fig. 4. Padova, Basilica di S. Giustina. Elisabetta e Maria



Fig. 9. Ferrara, Cattedrale. Grifone dalla porta dei Mesi, particolare.

studioso, che li ha ritenuti resto di un portale più antico (figg. 6, 7). I grifi ferraresi (figg. 8, 9) schiacciano, tra le zampe e con il corpo, l'uno un *miles* atterrato con il suo cavallo, l'altro un *bubulcus* con il suo carro trainato dai buoi⁵; a Padova ritroviamo il cavaliere aggredito da uno dei grifi, ma l'altro trattiene un leoncello che si difende azzannandolo ad una zampa. A parte questa differenza, per altro significativa per il diverso trattamento, molto più energetico e naturalistico, di cavaliere e leone, i due grifoni padovani

ripetono fin nei minimi dettagli i prototipi ferraresi. Anche se, a ben vedere, a Padova, pur restando inalterata la morfologia fantastica dei grifi, vi è una sorta di intensificazione della terribilità dell'immagine, per cui, attraverso sottili trasgressioni rispetto ai modelli, la statica concentrazione



Fig. 6. Padova, Basilica di S. Giustina. Grifone



Fig. 7. Padova, Basilica di S. Giustina. Grifone, particolare



Fig. 5. Ferrara, Cattedrale. Particolare del portale maggiore



Fig. 10. Padova, Basilica di S. Giustina. Lunetta del portale



Fig. 11. Padova, Basilica di S. Giustina. Particolare della lunetta



Fig. 13. Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux. Sculture provenienti dal chiostro



Fig. 16. Padova, Basilica di S. Giustina. Il mese di Novembre



Fig. 14. Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux. Sculture provenienti dal chiostro



Fig. 12. Padova, Basilica di S. Giustina. S. Pietro



Fig. 15. Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux. Capitello proveniente dal chiostro

dei grifi ferraresi sembra sul punto di animarsi, mossa da una possente energia compressa.

Come spiegare, nello stesso tempo, questo atteggiamento "passivo" indicato dall'accoglimento di un modello ormai antiquato, più vecchio di almeno cinquant'anni, e questa intelligenza e superiore abilità nella sua interpretazione formale? Credo che una corretta definizione dell'altra componente del portale padovano aiuti a risolvere questo impasse. I due grifoni, infatti, dalle modalità di esecuzione soprattutto evidenti nelle figure del cavaliere e del leone, si mostrano senza alcun dubbio eseguiti dalla stessa maestranza attiva nelle altre parti del portale, dove questa può dispiegare assai più liberamente un linguaggio completamente nuovo, e che non ha niente da spartire con la tradizione padana, da Niccolò fino alle contemporanee soluzioni antelamiche (figg. 10, 11, 12). Come ho già argomentato altrove (e non mi soffermerò dunque su questo aspetto), la veste stilistica del portale padovano rivela una conoscenza di prima mano delle esperienze dei cantieri francesi dell'ultimo trentennio del XII secolo, da Mantes e dal portale nord di Saint-Denis, dell'ottavo decennio, al ricco complesso del chiostro di Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne, del decennio successivo⁶. Queste ultime sculture (figg. 13, 14, 15), in particolare, risultano la referenza più convincente, a mio avviso, per la formazione



Fig. 17. Venezia, San Marco. Madonna della Grazia



Fig. 18. Venezia, San Marco. Madonna dei Mascoli

del linguaggio degli scultori attivi a Santa Giustina: soprattutto le ieratiche figure della lunetta e quelle dei pilastri esibiscono un repertorio di stilemi caratteristici ed un assetto morfologico che, scavalcando tutti i possibili confronti locali, possono derivare solo da una frequentazione diretta dei modelli francesi. Dunque, presumibilmente, una maestranza francese in viaggio, che si è allontanata dalle sue fonti intorno o poco dopo il 1200 (nell'Adamo, o nelle vivaci raffigurazioni delle colonnine dei fianchi (figg. 3, 16) — in una è leggibile il resto di un ciclo di Mesi — appare già il segno della svolta naturalistica maturata alle soglie del nuovo secolo a Sens e Laon), e che troviamo attiva a Padova certamente non oltre il 1220⁷. Questa maestranza a Padova sembra trovarsi in una situazione affatto diversa rispetto a quella in cui si sono trovati altri scultori francesi individuabili nei cantieri dell'Italia settentrionale nello stesso giro di anni (in Emilia, a Genova, a Vercelli, o, come vedremo poi, a Venezia): agli inizi del Duecento vi manca del tutto infatti una tradizione locale di scultura monumentale che possa fornire maestranze, depositarie di una propria cultura e di un proprio repertorio, in grado di dialogare con questi forestieri. E proprio il fatto che questo scultore di formazione francese, o questa équipe di scultori, si trovi a contrattare direttamente *in loco* con la committenza bene-

dettina la formazione del cantiere, e le modalità del progetto, che possono spiegarne le apparenti incongruenze: la maestranza non sembra avere alcuna informazione sulle vicende contemporanee della scultura padana (dei cantieri antelamici, o di quelli piemontesi e liguri), e dunque l'imposizione probabile da parte della committenza dell'imitazione dei prestigiosi portali istoriati che erano in opera nelle città più prossime (Ferrara e Verona: non si era ancora praticamente aperto il grande cantiere veneziano), si risolve in quel disinvolto ricalco, senza mediazioni, che abbiamo sopra commentato. Anche se la maestranza di Santa Giustina deve così rinunciare, nel modello compositivo generale, o nel programma iconografico (si veda l'insolito tema della lunetta, pur'esso evidentemente imposto dalla committenza) ad alcune delle componenti più ricche ed elaborate del suo repertorio d'origine, paradossalmente questo le permette di utilizzare con la massima libertà il suo linguaggio specifico, invero di qualità assai alta, nella realizzazione delle singole parti. Chi ha sbalzato con straordinaria maestria da un unico blocco le tre figure della lunetta, disegnandone con impeccabile eleganza la struttura chiasmica, e pure da un unico blocco ha ricavato l'architrave, ritmando musicalmente l'addensarsi e lo sciogliersi dei

gruppi di figure, non può apparire un epigono, attardato nella copia di sorpassati modelli niccoliani, ma porta, da protagonista, il messaggio di un linguaggio profondamente innovatore, quello, appunto, del nascente "gotico" francese. E che si tratti di una maestranza *déracinée*, priva di radici nell'ambiente locale, lo dimostra anche il fatto che non lascia tracce evidenti del suo passaggio in Veneto⁸.

LA MADONNA DEI MASCOLI

Il secondo caso di "copia intenzionale" che voglio considerare è veneziano. Ma non uno dei notissimi esempi che si possono individuare nel cantiere duecentesco marciano, così ricco di imitazioni più o meno intenzionali (come le celebri coppie di rilievi della facciata, i due Ercoli, e il San Giorgio e il San Demetrio). Preferisco invece riproporre un caso che mi pare più sottile, ed in qualche modo esemplare.

La cosiddetta Madonna della Grazia, una Madonna orante collocata sulla parete della navata settentrionale di San Marco (fig. 17), è una delle numerose icone bizantine di questo soggetto presenti nella basilica, non tutte della qualità di questa, prodotto costantinopolitano dell'XI secolo⁹. La si confronti con la Madonna dei Mascoli (fig. 18), infissa sulla parete a destra dell'ingresso della cappella omonima¹⁰. Si tratta evidentemente di una copia intenzionale dell'icona precedente, o di un'altra dello stesso tipo, ma le variazioni sono quanto mai rivelatrici. Di fronte alla programmata, rigorosa bidimensionalità dell'immagine bizantina, che si staglia su un fondo neutro, indeterminato, esibendo la raffinata trama lineare del panneggio, nella Madonna dei Mascoli basta la semplice incorniciatura architettonica ad introdurre l'immagine in una dimensione figurativa affatto diversa: la figura occupa ora una nicchia di cui i piedi, concretamente appoggiati al terreno, saggiano la profondità (di fronte al suppedaneo astrattamente scorcio della Madonna della Grazia). Le mani si sovrappongono leggermente, sfiorandola, alla cornice dell'archivolto, cosicché la Madonna appare ritrarsi leggermente con la parte superiore del corpo. Il panneggio, condotto con gli stessi grafismi dell'icona bizantina, ma depurati di tutta la

loro convenzionalità, ora rivela la consistenza tornita della gamba sottostante, ed il velo, girato sulla spalla, ne sottolinea dolcemente la rotondità. Nel volto infine, che ha perso la sacrale fissità del modello, l'accento di un sorriso anima la fisionomia idealizzata con un'inaspettata naturalezza.

L'autore della Madonna dei Mascoli, questo traduttore-traditore, è certamente uno degli scultori coinvolti nella decorazione degli arconi del portale maggiore, e fra le varie componenti di questo cantiere cosmopolitano, deriva sicuramente da quella più occidentale, a mio avviso, come ho già scritto in altra occasione¹¹, sicuramente transalpina, legata a soluzioni linguistiche più moderne di quelle tenute presenti dalla maestranza attiva al portale di Santa Giustina, in quanto sono evidenti le tracce del linguaggio maturato nei primi anni del Duecento a partire dai transetti di Chartres. E mostra in maniera paradigmatica come anche modelli così sofisticati come quelli che provenivano dalla più aulica cultura bizantina, debbano necessariamente subire il filtro selettivo dei nuovi codici figurativi che sono in possesso di questo rappresentante di una diversa cultura, quella gotica. Risolvere questo confronto solo con una relazione "stilistica", risulta a mio avviso fuorviante: dire che si tratta di "un'opera veneto bizantina influenzata dallo stile occidentale", ovvero dell'opera di uno scultore romanico, o gotico, o quel che si vuole, "influenzato dallo stile bizantino", non descrive la situazione. Come nel caso padovano, lo scultore può conoscere un'espressione di una cultura figurativa "altra" solo attraverso i codici di organizzazione formale di cui è già in possesso: è con questo meccanismo di assimilazione, di traduzione, che procede l'arricchimento del suo repertorio.

I due casi che ho considerato sono più evidenti proprio perché fanno emergere l'alterità, la non omologazione, dei due repertori di partenza. Sul piano della ricostruzione della vicenda storico-artistica ben contribuiscono invece, a mio avviso, a mostrare la discontinuità del tessuto culturale in cui appaiono in Italia le nuove forme gotiche, e l'impossibilità di legare questa vicenda alla trama catartica di una lineare evoluzione stilistica.

¹ Si veda F. ZULIANI, *Il portale maggiore della basilica romanica*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra, Padova 1980, pp. 35-44, 262-268, anche per la bibliografia anteriore al 1980 (ma vi manca la referenza di: S.G. JONES, *French Gothic Influence on North Italian Sculpture in the first Half of the Thirteenth Century: a Study of the Abbey of Vezzolano, S. Giustina in Padua and the Duomo of Vercelli*, doctoral dissertation, New York University 1973). Dopo il 1980 sono frequenti le citazioni del portale, anche se non sono apparsi nuovi studi particolari (ma vedi G. BELLINATI, *Nuova lettura iconografica dell'antico portale della basilica di S. Giustina*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XCVI (1983-84), pp. 49-54, con nuove ipotesi di interpretazione iconografica, peraltro non condivisibili).

² Ripubblico il fotomontaggio che feci realizzare nel 1980 in occasione del saggio citato a nota 1: la ricostruzione è da considerarsi largamente ipotetica per quel che riguarda l'ubicazione dei troppo limitati frammenti rimasti dei pilastrini e delle colonnine degli sguanci. Dopo quella data, il Calore ha felicemente identificato alcuni altri pezzi pertinenti ai fianchi del portale, privi di figurazioni, che peraltro non modificano sostanzialmente la ricostruzione complessiva: A. CALORE, *Nuovi elementi del portale della basilica romanica di S. Giustina*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XCVI (1983-84), pp. 13-18; Idem, *Il portale della Basilica romanica di S. Giustina. Nuovi frammenti e nuova ipotesi di ricostruzione*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XCIX (1986-87), pp. 73-80.

³ Non credo però si possa affermare con sicurezza che il protiro fosse a due piani, come avviene per i portali niccoliani, e come sarebbe logico, vista la fedeltà dell'imitazione: in effetti, alcune testimonianze antiche (anche se non si risale a prima dell'età rinascimentale, e dunque il protiro potrebbe già esser stato modificato nel periodo intercorso) sembrano indicare la soluzione ad un solo piano.

⁴ Nei i due frammenti di pilastrino relativi a queste figure, il lato interno risulta abraso, ma le tracce e le iscrizioni parzialmente rimaste permettono di attestare la presenza di Eva in corrispondenza di Adamo, e di S. Giovanni Evangelista e di S. Giovanni Battista in corrispondenza di Maria ed Elisabetta: è probabile dunque che sui pilastrini si svolgesse un ciclo che dai Progenitori procedeva, attraverso gli antenati di Cristo, fino a Maria ed Elisabetta, significativamente raffigurate in atteggiamento meditativo, con allusione al sacrificio di Gesù.

⁵ Per un'acuta analisi iconografica si veda: F. GANDOLFO, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del Seminario..., (1981), Ferrara 1985, pp. 538-539.

⁶ E' vasta la letteratura su questo importante chiostro, illustrato in particolare da una serie di interventi di L. Pressouyre (ma vedi, anche per la bibliografia anteriore, S. e L. PRESSOUYRE, *Le Cloître de Notre-Dame-en-Vaux*, Paris 1981). Il chiostro venne smantellato nel XVIII secolo: la maggior

parte delle sculture che decoravano i capitelli, con storie della vita di Cristo, e le numerose figure di santi, profeti e virtù addossate alle colonnine, sono state ritrovate in scavi condotti tra il 1963 e il 1976. Per le altre opere citate si veda, naturalmente, il repertorio ancora fondamentale di W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, Paris 1972 (Munich 1970).

⁷ Trovo singolare coincidenza il fatto che una maestranza uscita dagli stessi cantieri francesi, mostrandosi in particolare strettamente legata alle soluzioni figurative di Châlons-sur-Marne (e di Til-Châtel, vicino a Digione), appaia subito dopo il 1180 nel cantiere della Cattedrale di Saint-Pierre a Ginevra, dove esegue una importante (e poco nota) serie di capitelli nella zona orientale dell'edificio, che pure possono fornire diversi spunti di confronto con il linguaggio della maestranza attiva a Padova. Non credo che le sculture di Ginevra possano essere considerate la testimonianza di una tappa del percorso di avvicinamento a Padova della medesima maestranza, in quanto, nel complesso, appaiono di qualità meno elevata, e più arcaiche nel repertorio. Nondimeno sono un indice prezioso della mobilità (verso Est!) delle maestranze francesi formatesi in quel giro di anni e di cantieri. Per una completa illustrazione dei capitelli ginevrini, si veda il catalogo di E. DEUBER-PAULI, *Cathédrale Saint-Pierre. Les Chapiteaux*, Genève 1988.

⁸ Nella stessa Padova, pallide tracce del linguaggio del portale appaiono nella scultura architettonica della retrofacciata della Basilica del Santo, peraltro di qualità assai modesta, probabilmente già realizzata alla fine del IV decennio, pochi anni dopo l'apertura del cantiere. Ed anche il portale maggiore della Basilica, pur privo di figurazioni secondo la rigida normativa dei primi anni del francescanesimo, mostra la conoscenza del portale della vicina chiesa benedettina. Cfr. F. ZULIANI, *Alcune note sul ruolo della scultura ornamentale al Santo*, in *L'edificio del Santo a Padova*, a cura di G. LORENZONI, Vicenza 1981, pp. 171-183.

Io credo però che possa essere rimasta un'altra opera realizzata da questa maestranza francese durante il suo soggiorno veneto. Come cercherò di dimostrare adeguatamente in altra sede, si tratta del bellissimo Crocefisso ligneo del Metropolitan Museum di New York, Fletcher Fund, 47.100.54, che risulta essere stato acquistato all'inizio di questo secolo presso un antiquario padovano.

⁹ La più famosa icona costantinopolitana con questo soggetto è il bellissimo rilievo ora nel Museo Archeologico di Istanbul, proveniente da San Giorgio dei Mangani. Nella Madonna dei Mangani, come in altri rilievi con questa immagine, il palmo delle mani presenta dei fori, da cui doveva uscire acqua (è anche il caso della Madonna della Grazia, ricoperta da una pesante policromia antica, dove i fori appaiono otturati da un riempimento in gesso), giustificando così l'ipotesi che si tratti di rilievi utilizzati a Bisanzio per fontane sacre, secondo l'iconografia della Madonna *zoodokos pighi*, sorgente di vita. Cfr. A. GRABAR, *Sculptures byzantines du Moyen Age. II. (XI-XIV siècle)*, Paris 1976, pp. 35-36.

¹⁰ Questo rilievo, secondo quanto arguisce ragionevolmente il Demus (O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, pp. 123-124) era l'icona della Confraternita dei Mascoli, che dal Duecento si riuniva nella cripta, per poi ottenere la cappella attuale, sistemata nella prima metà del XV secolo.

¹¹ F. ZULIANI, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, Roma 1994, pp. 21-144.

TALIJANSKI PUTOVI "GOTIKE" – PRIJEDLOZI ZA HISTORIOGRAFSKU REVIZIJU

SAŽETAK

U izlaganju je riječ o nekim zajedničkim mjestima suvremene historiografije u svezi sa širenjem "gotičkog stila" u sjevernoj Italiji kao što su, na primjer, poimanje "stila" koji se razvija kao metaforičko stablo s korijenima i deblom u Francuskoj da bi se potom neumitno razgranalo cijelom Italijom, odnosno mit o putovanjima umjetnika, za što su znakovita putovanja pripisivana Antelamiju koji je u jednom uzvratnom *grand tour*-u imao posjetiti najznačajnija prekoalpska gradilišta.

U članku se raspravlja o metodološkim problemima, te analiziraju dva primjera "namjerne kopije" koje izvode francuski kipari aktivni u Italiji u prvim desetljećima Duecenta, a koji pripadaju sasvim drugoj figuralnoj tradiciji: portal Svete Justine u Padovi gdje francuska radionica koja se formirala krajem XII st. na gradilištima poput onoga u klaustri Châlons-sur-Marne, namjerno kopira Nicolòove portale iz Ferrare i Verone, starije za nekoliko desetljeća; te Madonna dei Miracoli u Svetom Marku gdje je model bizantski reljef XI st.