

L'iconostasi della chiesa romanica distingue concettualmente le navate occupate dai fedeli e il presbiterio, una sorta di «spazio attrezzato» per usare una espressione di Giulio Carlo Argan, dove si svolgono l'azione liturgica e la predicazione: la separazione muraria differenzia le funzionalità e le ritualità delle due sezioni mentre la presenza delle immagini materializza, nella concretezza fisica del tutto tondo, o nella convenzionale «astrazione» dell'immagine dipinta, i protagonisti invisibili che vengono invocati nella celebrazione. Un significativo cambiamento nell'agire liturgico è il mutamento di posizione del sacerdote che nei primi decenni del XIII secolo volge le spalle all'assemblea dei fedeli, accentuando in questo modo una distanza psicologica della cerimonia all'altare rispetto al popolo delle navate, ma facendo focalizzare la loro attenzione al fronte dell'altare e all'immagine che viene posta centralmente rispetto alla mensa apparecchiata. È questo il motivo della produzione di pale d'altare complesse e articolate nella loro struttura, con l'immagine sacra ingigantita e la presenza degli episodi salienti della storia sacra disposti ai suoi lati.

Nella sua stretta rispondenza con l'agire liturgico, con l'impaginazione architettonica e funzionale dell'edificio sacro, la statuaria religiosa modifica le sue dimensioni, la sua fisionomia a sé stante o in relazione con uno sfondo e un tabernacolo senza che esista una stretta rispondenza fra opera e opera, una discendenza diretta da un modello originale che si estende nello spazio e nel tempo; a questa «continuità» di soluzioni impaginative occorre evidentemente aggiungere il mutamento dell'iconografia, il cui complesso rapporto con la dottrina e la sensibilità dell'epoca è altrettanto vincolante. I mutamenti con cui verrà analizzata una produzione scultorea in legno nell'arco del tempo rispondono più a esigenze di «oggettualizzare» un concetto che non all'arbitrio o all'originalità del singolo anonimo o riconosciuto maestro. Senza enfatizzare questa concezione dell'agire scultoreo e la sua distanza rispetto al «pregiudizio» rinascimentale di creatività e di artista, è indubbio che la necessità di una rispondenza fra canone, tradizione e sensibilità collettiva, o per essere più precisi dell'ordine religioso o del gruppo che commissiona il lavoro, sia che esso sia affidato all'interno o all'ester-

no degli utenti, è sentimento fortemente radicato per una mentalità in cui la natura e l'artificiale sono specchi contrapposti in relazione necessaria con un più alto e unificante modello.

La portata simbolica dell'agire replicativo non deve comunque far dimenticare l'affermarsi di una dimensione «oggettuale» della scultura, della materia riscattata al suo uso pratico e, più significativamente, al suo uso pagano: si vuole accennare all'emergere nella sensibilità fra romanico e gotico, di un «feticismo» che traduce lo spirituale nel linguaggio concreto delle cose: il passaggio dalla croce dipinta al crocifisso ligneo monumentale denuncia una esigenza di plasticità, di paragone concreto fra la figura e il riguardante che è segnale di una sensibilità incline al riscatto della realtà materiale, al possesso, in altri termini caratteristica dell'uomo attivo, in movimento, spettatore, non più protagonista, di una azione liturgica che, se progressivamente si «distanza», dall'altro acquista in «mimesi» rispetto al reale. L'andamento sembrerebbe contraddittorio ma in realtà quanto viene perso in drammaticità e in coinvolgimento diretto dell'astante, viene recuperato da una acquistata vicinanza del complesso figurale alla fisionomia e all'anatomia dell'osservatore. L'immagine affrescata o dipinta riflette fortemente un vincolo ambientale e quindi un alto grado di convenzionalità; la resa tridimensionale imparenta il simulacro con il mondo degli oggetti, la cui conoscenza sensibile costituisce uno dei requisiti essenziali per una piena intelligenza del mondo.

Si compie allora un ulteriore passaggio nella considerazione della statuaria: da una funzione puramente presentativa a quella rappresentativa, dove la figura ritrattata assume un atteggiamento e una fisionomia fortemente caratterizzati: la grande fioritura dei soggetti e dei temi che l'iconografia religiosa conosce fra XIII e XIV secolo sembra rispondere alla necessità di esteriorizzare un immaginario ormai giunto alla sua fase matura, capace cioè di riflettere su se stesso e di rinnovarsi.

Si assiste a una dilatazione dei temi trattati, all'estrapolazione dalla periodizzazione già affermata di «quadri» salienti della storia sacra, di soggetti particolarmente felici, adattati e associati alla contemporaneità in occasione di avvenimenti pubblici importanti (la vittoria militare

come la liberazione dalla peste) che va di pari passo con l'affermazione e la divulgazione della venerazione per santi locali, indigeni o adottati dalle singole comunità.

La storia sacra e la cronaca degli uomini «perfetti» segue l'andamento epidemico dell'argomento o del soggetto di moda, tanto più richiesto quanto più la sua formula riesce a adeguarsi alla situazione specifica cui deve rispondere. È questo il caso dei gruppi della duecentesca «Deposizione dalla croce» dell'Italia centrale, fortemente legata all'azione teatrale delle Laudi, in una sorta di parallelismo con l'agire liturgico che può spostarsi a una più autonoma e indipendente cerimonia o la fortuna, sempre nell'ambito della scultura lignea, del tema dell'«Annunciazione a Maria» che in area senese, con diversificata iconografia (dalla Vergine in posizione eretta a quella in posizione assisa) giunge fino ai primi decenni del XV secolo.

Il percorso imitativo, moltiplicativo del soggetto, può conoscere una certa parentela con altri nuclei di «famiglie» di soggetti che la statuaria aveva precedentemente espresso: pensiamo alla dipendenza da un prototipo delle Madonne alverniati o alla vitalità e alla continuità nel tempo di una tipologia di «Maestà» nell'area provinciale centroitaliana. Ma in entrambi i casi appunto la filiazione è, per diverse ragioni e circostanze, diretta a partire da un modello di cui si vogliono replicare le fattezze per la sua fama e autorevolezza; nella fortuna di un determinato soggetto che il tardo Medioevo conosce nei suoi centri maggiori, si può contrapporre una nuova volontà di interpretazione originale, frutto delle mutate condizioni di produzione e di fruizione dell'oggetto.

Se precedentemente era la fedeltà alla replica il termine vincente, utilizzando un criterio di «somiglianza» vincolante per l'accettazione del nuovo manufatto rispetto al precedente, la nuova replica all'opposto trova la sua fortuna nella originalità con cui il medesimo tema viene offerto alla venerazione.

Nuovi soggetti allora, o meglio, privilegio accordato a alcuni di essi, la diversificazione di quelli tradizionali, in cui l'episodio ricordato può inclinare all'arricchimento fantastico - si pensi alla fortuna della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine - o alla scelta psicologicamente più affine all'interesse che determina la commissione, sono componenti di un medesimo cambiamento di ruolo che l'immagine sacra assume nella decadenza del Medioevo: le nuove realtà sociali espresse, dalla città alla corporazione, alla contrada, alla famiglia come realtà socio-economica vincente, sembrano gareggiare nella differenziazione di un soggetto che acquista sempre di più il carattere di «insegna», di stemma distintivo e immediatamente riconoscibile del gruppo. Si viene a accentuare, in modo esteso e quindi fortemente diversificato a secondo della natura del committente, un ruolo «araldico» che l'illustrazione della storia sacra o il ritratto del santo patrono ha assunto.

La «familiarizzazione» del soggetto sacro, la sua capacità di adeguamento all'episodio sociale come a quello psicologico del singolo committente, quindi la sua diver-

sificazione, la rivalità della gara che ne consegue e quindi la tensione verso il cambiamento, si incontrano in un sentimento del religioso che ha perso il carattere del fenomeno collettivo per aggredire il soggetto nella sua individualità.