

109374

\*\*\* ARRIVATI QUI

## ATTENZIONE DATE E FONTI

### PROLOGO\*

Con queste pagine cercherò di proporre una storia sui grandi pittori e scultori del '200 e '300. Mi sforzerò d'esser chiaro e semplice, e soprattutto gioioso.

È il settimo testo [edito da Franco Cosimo Panini](#) su personaggi di grande valore legati all'arte figurativa in cui mi cimento e sempre mi sono preoccupato di impostare le storie dei protagonisti ben inserite nel tempo e nei luoghi in cui hanno vissuto e operato. A proposito d'ambiente e di storia l'importante è individuare anche in questo caso i fatti principali e i personaggi che hanno segnato quegli anni a cavallo del Tredicesimo e Quattordicesimo secolo. Come in un grande spettacolo tragico e grottesco al tempo, vedremo entrare in scena uno dietro l'altro Papi, vescovi, imperatori, grandi mercanti e artigiani d'ogni arte e quindi costruttori di palazzi, cattedrali e città.

Il prologo ci presenta i liberi comuni, specie quelli nel centro nord della nostra penisola, un fenomeno che, agli inizi del Duecento, è ancora in fase di crescita. Nelle repubbliche italiane si vivono situazioni uniche e

irripetibili altrove: ogni cittadino, che sia mercante, artigiano o servo, si sente parte vitale della comunità.

A questo proposito va ricordata l'informazione che il vescovo di Magonza diede al Barbarossa alla fine del dodicesimo secolo. L'imperatore aveva inviato il prelado in Italia perché indagasse sulla struttura dei Comuni, come si **organizzassero**, quali leggi seguissero, come agissero il Senato, il Brolo, cioè la Camera, e soprattutto le difese. Queste conoscenze servivano all'imperatore per **organizzare** la spedizione con la quale sperava di assoggettare quelle numerose Repubbliche che si erano ribellate al suo dominio.

Quando il vescovo tornò si mostrò piuttosto imbarazzato nel riferire della sua inchiesta. Alla fine, incalzato dal Barbarossa, si decise e gli svelò l'informazione a suo avviso più importante: "Sappiate, sire, che in quelle città amministrate in Comune, i meccanici partecipano alla gestione del governo e promulgano leggi."

L'imperatore, attonito, esclamò: "I meccanici? Come è possibile? Ma quello è un paese di pazzi!"

Sì, certo, il sistema di conduzione pubblica dei Comuni era da ritenersi una follia per i **principi** del Medioevo, per non parlar di certi vescovi, vassalli e dottori: per loro era addirittura un crimine inaccettabile!

Le forze unite degli alti e bassi feudatari e dell'imperatore, appoggiate o contrastate secondo la situazione politica dalla Chiesa romana, riuscirono a scardinare in poco più di un secolo quella forma di gestione collettiva. In Italia sorsero le Signorie e nelle città spuntarono un'altra volta numerose le torri, da due secoli abbattute.

In ogni centro di buon conto erano da tempo nate università; anche il nipote di Barbarossa, il celebrato Federico II (1194-1250), a Napoli fondò il suo ateneo saccheggiando le nobili scuole di Bologna e traendo a sé esimi docenti pagati come fossero negromanti.

**In quel tempo** i papi temevano il sorgere dell'ineguagliabile Federico, lo *stupor mundi*, così pur di abatterlo ricorsero alla **scomunica**, aizzando i pochi Comuni rimasti in vita alla rivolta. Lo *stupor mundi* fece strage di uomini e donne e spianò quelle città che gli si opponevano.

Il biondo imperatore assoldava bande di criminali, cavalieri teutoni e musulmani, allevava elefanti, cammelli e scalpitanti cavalli nonché uccelli rapaci; massima attenzione dava ai poeti della sua corte e ai sapienti; **perseguitava** i giullari e teneva donne stupende nel suo harem nonché qualche giovane efebo, tanto per far meraviglia.

**In quello stesso tempo** viveva Francesco d'Assisi (1181-1226), figlio di un mercante e di una giovane

donna di Francia. Da fanciullo sognava di indossare la corazza dei cavalieri. Partì vestito d'armi per una guerra in Puglia e tornò dissuaso dalla feroce realtà che aveva appena intravisto. Aveva diciassette anni quando partecipò a una rivolta davvero storica, quella nella quale il volgo di Assisi cacciò i potenti della città e del contado, arrivando ad abbattere tutte le torri per strappo di cordane, cioè scozzonando giù a terra quei simboli di potere a forza di braccia.

Poi si arruolò nella milizia della rinata Repubblica e andò in battaglia contro Perugia che ne contrastava il diritto all'autonomia; fu fatto prigioniero e tradotto nelle carceri di quel luogo. Ne uscì malconcio dopo un anno e gli fu imposto di piegar la schiena raccogliendo pietre, onde ricostruire le torri abbattute; così, costretto insieme ad altri giovani dei quartieri, ad apprendere il mestiere dell'issar mura, imparò il valore della perdita libertà e del vivere in soggezione di un potere.

Quindi eccolo di nuovo al suo posto fra i giovani abbienti a far festa, accompagnarsi con ragazze gioconde, cantare e danzare.

Ma un giorno, transitando per i vicoli del borgo alto di notte, ecco che s'imbatte in una turba di appestati che attraversano la città battendo pentole come era d'obbligo fare onde dar l'avvisata a chi si trovasse intorno nel buio.

Uno di quegli infelici cadde al suolo. Francesco gli si avvicinò, lo raccolse e, reggendolo con le sue braccia, lo condusse nella propria casa ospitandolo e curandolo per giorni. L'ammorbato morì e per Francesco da quel momento tutta la sua vita cambiò.

Il '200 è il tempo delle grandi eresie, nate dalle proteste dei **pauperis**, (CERCARE) e da una spinta più sociale che teologica: esplodono in Italia eresie dei patari e nella Provenza quelle dei catari e degli albigeses. Per debellarle non si trova meglio che ricorrere a guerre e stragi organizzate mettendo in campo eserciti con a capo Papi come Innocenzo III, il pontefice che più tardi concederà la *Regola* verbale a Francesco. Nella repressione furono massacrati centinaia di migliaia di innocenti. Il ragazzo d'Assisi visse quelle stragi con grande turbamento.

Ma quello fu anche il tempo della rinascita di tutte le espressioni di alto valore civile e umano. Innanzitutto sorse il volgare scritto e detto a sostituzione del solo latino. I canti popolari diventavano alta poesia in tutta l'Europa; da noi ebbero vita le rime e gli strambotti siciliani, il dolce stilnovo e la poesia dei giullari. Anche Francesco si dichiarava giullare, anzi più precisamente asseriva: "Io sono il giullare di Dio".

E si comportava coerentemente da autentico fabulatore danzante. Di lui un cronista spettatore di un suo straordinario discorso detto e mimato tenuto dinnanzi a

**Papa d'Onorio**, che gli aveva finalmente concesso la *Regola* e il diritto di raccontare il Vangelo e commentarlo in volgare, riferì: “Quel frate de tutto el suo corpo fasea parola.”

Francesco fu anche grande poeta, basti pensare al *Cantico delle creature*. Peccato che tutte le sue concioni eseguite davanti a migliaia di ascoltatori in luoghi diversi della penisola siano andate perdute, **tanto gli scritti originali che le copie**, questa volta non per incidente ma **intercettate** e bruciate su ordine del concilio di Narbone del 1266 (1226 MUORE VEDI file APPUNTI GIOTTO 6 marzo) **nel quale venne deciso di eliminare drasticamente la prima storia della vita del santo, raccontata da Tommaso da Celano, che lo aveva conosciuto di persona e al suo posto fu ordinata a Bonaventura da Bagnoregio, allora generale dell'ordine, di riscrivere la testimonianza definitiva della vita del santo, detta *Legenda maior*.**

Ma nelle laudi e nei misteri rappresentati dalla gente nei borghi e nelle contrade delle città si continuava a ispirarsi alle storie della tradizione popolare che seguivano le memorie di Celano.

## GIOTTO O NON GIOTTO?\*

Leonardo, è risaputo, studiò “in profondo anco gli antiqui”, fra questi Giotto, e a lui dedicò un eccellente commento. Eccovelo in sintesi:

“Poniti bene in capo che se un pittore s’arresta a cogliere come soli maestri altri pittori, ciò che pingerà sarà di poco valore; ma s’egli s’imparerà dalle cose naturali farà bono frutto, e non doverà moverse come aveam veduto ne’ pittori dopo i romani, i quali sempre imitarono l’uno dall’altro e di età in età mandaro detta arte in declinazione. Dopo questi venne Giotto fiorentino il quale, non stando contento a imitare l’opera di Cimabue suo maestro (...) e dopo molto studio sul vivo e lo naturale, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati.”  
(Codice Atlantico)

È senz’altro giusta l’osservazione secondo cui Giotto condusse una vera e propria rivoluzione giovandosi del vivo e copiando dal vero uomini, animali e alberi e montagne, ma non fu unico innovatore, isolato e solo, in quell’avventura; con lui e anche prima di lui troviamo grandi scultori, pittori d’affresco e maestri del mosaico che gli furono, in quella via, di guida e ispirazione: i pisani d’origine pugliese, quali Giovanni e Nicola Pisano, i senesi Simone Martini e Duccio da Boninsegna (1250 ca), i veneziani - miniatori e mosaicisti -, qualcuno della sua terra cioè fiorentino, come Arnolfo di Cambio e Cimabue, e soprattutto i romani di scuola greca come Cavallini, Torriti e Rusuti.

Da tutti costoro, solerte e reattivo com'era, assorbì nuovi linguaggi specie nell'impostare composizioni sceniche, nel portare in risalto la drammaticità dei racconti e in primo luogo sortire dal puro segno grafico dei bizantini per procurare alle figure peso e volume attraverso l'esaltazione del chiaro e dello scuro prodotta a encausto (con fuoco) in tempi più antichi dai pittori romani. Ancora, imparò a rompere la tradizionale positura delle figure allineate di fronte a chi osserva il dipinto; apprese a **porre** di schiena e in fiancata i personaggi assettati al suolo e anche in movimento, fuori del convenzionale equilibrio statico.

In poche parole Giotto **condusse** la propria formazione a tutto campo e godette con gran vantaggio del ritrovarsi dapprima giovanissimo a Roma e poi ad Assisi, nel crogiolo massimo della più straordinaria rivoluzione pittorica dell'intero Medioevo.

Quindi, tornando alla convinzione di Leonardo, quella in cui asserisce che i maestri che precedettero Giotto mandarono l'arte **in declino** per scarsità di talento, dobbiamo constatare che Leonardo da Vinci trancia un severo giudizio soprattutto in conseguenza del fatto che si trova fortemente privato di notizie storiche e iconografiche su quei pittori e sulla loro produzione d'arte.

Ma davvero quegli affrescatori che nel proprio tempo pur godevano di alta fama erano da considerarsi in gran parte copiatori privi di personalità, sprofondati nel grigio della normalità rispetto a Giotto?

## ALLA RICERCA DELLE FONTI\*

È proprio Leonardo che, in quel suo fantasticante dialogo con un giovane allievo, ci dà la risposta: “De ogni convinzione non farte legge se avante non averai condotto verifica ponendote en deverse posezioni: te renderai conto en ‘sta maniera che **un piano quadrato**, come te sarai posto a lato di quello, tiene un altro **lato e appresso un lato ancora, cosicchè** , zirando intorno a quella figura potrai giongere a scoprire che se tratta de uno parallelipedo a otto o più facce.”

Quindi, lo stesso maestro ci impone di controllare, fare inchiesta, sincerarsi che una prima impressione resista al controllo.

Essendo inoltre Leonardo uomo di alta competenza pittorica e di indiscutibile onestà, difficilmente si sarebbe lasciato andare a un giudizio tanto drastico e sbrigativo se avesse potuto ammirare dappresso un’opera d’arte come il *Giudizio Universale*, dipinto ad affresco da Pietro Cavallini nella Chiesa di Santa

Cecilia a Roma o l'intero ciclo pittorico col quale sempre Pietro Cavallini aveva illustrato in San Paolo fuori le mura le scene dell'Antico Testamento prima che un incendio le distruggesse.

Ma, è risaputo, che il da Vinci a Roma visse in tempo affrettato una situazione scomoda, in un rapporto con la committenza vaticana davvero insostenibile, per cui ci rimase poco e non ebbe in animo di visitare opere di chicchessia.

È ovvio che siamo più che concordi però con il parere di Leonardo, quando asserisce essersi dimostrato Giotto grande innovatore di linguaggio e di forme drammatiche nel rappresentare storie di uomini, ponendo sul piatto della vita non solo il valore del divino ma anche quello della coscienza umana e della sua esaltazione, spalancando così la grande porta dell'Umanesimo. Ma come succede spesso, nel presentare gli eroi e i sapienti e gli artisti sommi, senza volerlo si allargano troppo capitelli e piedistalli su cui innalzarli, invadendo e spingendo fuori dall'Acropoli anche coloro che hanno fortemente contribuito a quella gloria.

Già al tempo in cui Giotto di Bondone operava, cronachisti, studiosi e banditori d'arte si sono bellamente scordati dei maestri suoi e dei compagni di cordata; si è cercato addirittura di abatterli, fare *tabula*

*rasa*, quasi fossero d'impaccio al suo giusto monumento, spingendoli nello scuro dell'oblio, come allude **Dante** con quella sua feroce sentenza: “Credette Cimabue nella pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura.” (*Purgatorio* XI, vv. 94-96)

E così, ecco Giotto lasciato solo e immenso, issato come un anacoreta su un'unica maestosa colonna, quasi in una tragica solitudine.

Ora, rischiando di apparire spietati e anche piuttosto arroganti, diremo che questi possenti giudici in verità non hanno apprezzato a sufficienza quei denigrati maestri solo **perché**, come già abbiamo accennato a proposito di Leonardo, di loro non sono riusciti a conoscere a pieno le opere più importanti sia **perché** quelle opere erano collocate in città troppo lontane o **perché** seppellite da crolli o addirittura sbiancate da censure. E ancora oggi, a cominciare dalle scuole, soprattutto quelle d'arte, il baratro per manco di conoscenza fra Giotto e i suoi contemporanei, specie i più dotati, si è allargato a dismisura.

**Ad aggravare questo errore ci si è messa anche la malasorte, suffragata da calamità e dall'imbecillità degli uomini, spesso potenti, che pur di far spazio a nuovi palazzi hanno abbattuto mura ornate da ineguagliabili capolavori.**

Così ecco che di tutto ciò che in vita ha creato Cimabue non ci è giunto che un terzo, e forse meno. Ancor più tragica è la proporzione di quanto si è salvato di Pietro Cavallini, coetaneo di Cimabue e a sua volta quasi certamente maestro di Giotto a Roma. Lo stesso discorso vale per le opere certe di Torriti e di tutto il gruppo dei maestri romani, quindi senesi, pisani, bizantini e greci: ognuno contribuì, anzi fu determinante, alla preparazione e all'arricchimento di tanta forza creativa in Giotto.

E sempre a proposito di Giotto, quando lo immaginiamo, così come l'abbiamo lasciato in bella posa su quell'alta colonna, dovremmo sforzarci di sollevare intorno al suo piedistallo una foresta di altri pilastri a ricordo dei suoi ispiratori, dei suoi maestri diretti e indiretti, al punto da far sembrare **quella sequenza il colonnato del Partenone.**

UNA PICCOLA VERITA' E' PIU' IMPORTANTE DI  
UNA STRAORDINARIA FANTASTICA  
MENZOGNA\*

**Anche di Giotto di Bondone sono andati perduti numerosi affreschi e tavole, segnalati come mosaici di enorme bellezza e valore; per esempio, un ciclo dedicato ai miti della cultura classica, eseguito a Milano per i Visconti, fu distrutto a metà del XIV secolo per lasciare spazio alla costruzione della parte**

nuova del Castello. Del resto anche la Cappella degli Scrovegni rischiò di crollare ed essere abbattuta più volte. Si deve alla disperata caparbia di alcuni padovani davvero illuminati, se oggi possiamo godere di questo miracolo di forza e stupefacente dimensione. Basterebbe considerare con attenzione questo unico capolavoro, per farci un'idea della nuova filosofia del linguaggio e della pittura espressa da Giotto. Ma per comprenderla a pieno abbiamo bisogno di sapere, di essere edotti sulla corralità che ha accompagnato e determinato la nascita di questo straordinario fenomeno.

## I MAESTRI DI GIOTTO\*

Qui nasce il problema su chi ha influenzato e dato maggior vigore al giovane allievo: Cimabue che, come viene raccontato dal Vasari in un ambiente da favola elegiaca scopre un Giotto ragazzino nelle vesti di pastore intento a ritrarre pecorelle disegnando su una grande pietra, o Cavallini e Torriti che è d'uopo immaginare a Roma gli fecero conoscere e toccare con mano i classici e la sapienza e l'armonia dei nuovi greci? E i senesi, che impatto hanno avuto sul giovane fiorentino? E il suo incontro con Arnolfo di Cambio fu traumatico come per Giovanni Pisano, che esclamò: "Quegli non cava pietra d'intorno, ma l'aria pone intorno al sasso perché respiri!"?

E che atteggiamento aveva Giotto con il mondo? Già l'abbiamo accennato: mise l'uomo di faccia a Dio. Ma nella pratica del vivere, nella comunità degli uomini, come si comportava, che scelte compiva?

**Come bisogna impostare la storia di un grande uomo?**

Leggendo libri e testi sulla vita e le opere di Giotto mi sono trovato spesso in imbarazzo. Ho provato perfino un **indicibile malessere** in conseguenza di **certe** sue scelte riguardanti il rapporto col denaro, e **mi sono chiesto, perplesso, se era il caso di raccontarle o glissare per non deturparne l'immagine.**

**Fin da ragazzino ho imparato a raccogliere e analizzare eventi e leggende storiche da un ricercatore di grande coerenza e onestà. Si chiamava Antonio Civolla.** Quel mio maestro mi ripeteva spesso: “Nel riprodurre i fatti e le testimonianze non aver mai pietà per nessuno. Ricordati che mediare è già tradire, truccare. Riporta sempre la verità anche se dura, o l'immagine a essa più simile. Se hai un dubbio denunciolo. Ma non tirarti mai indietro, anche quando il dichiarare un fatto non previsto rischia di distruggere tutto il programma che ti eri dato. E ancora, ricordati che un grande uomo non è mai composto soltanto di luci e nobili atteggiamenti; la sua personalità è data anche dalle ombre e dai gesti di basso profilo, anzi spesso è il negativo che dà a un

personaggio la dimensione più umana, anche se contraddittoria.”

Certo, come dichiara Berenson: “Giotto era un genio, semmai uno ve n’è stato”. E continua: “Egli come figura centrale della storia dell’arte rimane un problema. Mi sento sconcertato e umiliato e pronto a dire a me stesso: ‘Goditi Giotto, e lascia i problemi agli altri’”.

Mi dispiace, ma io ‘sto problema non accetto che lo si metta da parte. Lo voglio sciogliere.

Ribadiamo d’essere più che convinti della straordinaria forza umana e poetica di Giotto di Bondone.

## GIOTTO USURAIO?\*

Dei documenti che riguardano il suo operare abbiamo ricevuto molti contratti di committenza, ma ancor più numerosi inerenti il denaro e il mercato. Di lui abbiamo testimonianza che, specie nella maggiore età, fosse un eccelso organizzatore di ogni impresa, si trattasse di porre in assetto un cantiere, dirigere la fabbrica ingaggiando il meglio dei collaboratori, dai manovali ai carpentieri, ai muratori, fino ai maestri più dotati. Con la stessa facilità trattava con **notai nello stendere contratti di prestito**, vendite e acquisti di terre e palazzi, affittare torni e telai e accasare la prole - otto figli tra maschi e femmine - al maggior vantaggio.

Anche Dante vantava una covata numerosa, ma non gli riuscì certo di dar loro analoga fortuna.

Dante era suo conterraneo e contemporaneo; sono nati quasi nello stesso anno e hanno vissuto la loro giovinezza negli stessi luoghi. Ma i rispettivi caratteri e quindi le loro personalità sono molto diversificati, diremmo opposti.

Dante era impegnato politicamente al punto da ritrovarsi esule, cacciato dalla vita della sua città; l'altro teneva buoni contatti con ogni sorta di potere. Progettava campanili, produceva tavole sacre, affreschi, mosaici per ogni signore, principe, vescovo o comunità di tutta l'Italia: Napoli, Milano, Rimini, Assisi, Padova, Firenze, Roma. Aveva accumulato un'enorme fortuna. **E come abbiamo già detto, imprestava denaro. Di fatto applicava l'usura.**

È sintomatico, quasi paradossale, che la maggiore opera sua, la *Cappella degli Scrovegni*, gli fosse stata commissionata dal più famoso usuraio del Veneto, Enrico Scrovegni, il cui padre fu scaraventato all'Inferno da Dante nel girone degli strozzini. Ed egli **stesso** fu cacciato dalla città di Padova con ignominia sempre per il suo risaputo mestiere di usuraio.

La critica a questo proposito si comporta **spesso** denunciando un palese imbarazzo.

Tanto per Giotto che per gli Scrovegni non si usa mai il termine strozzino, ma quello meno spietato di prestatore di denaro a interesse.

Tornando a Dante, dobbiamo sottolineare al contrario la sua coerenza, il comportamento d'alta scelta morale: seppur umiliato dai potenti sapeva trovare ogni volta la forza di piantarli in asso, costretto a ricercare altri protettori che gli offrirono soprattutto il diritto alla dignità.

Dicevo, qualche riga innanzi, di come sfogliando l'elenco delle monografie su Giotto io sia rimasto stupefatto da certe notizie: credo che nessun artista dal Medioevo al Rinascimento e oltre abbia collezionato tanti scritti sulla sua vita e le sue opere! Forse solo Leonardo e Michelangelo gli stanno a ruota!

Quando **frequentavo l'Accademia** tutti noi allievi avevamo imparato quasi come una litania il suo percorso. L'apprendistato con Cimabue, **nesso in dubbio da Berenson in favore di Cavallini**, l'esperienza nel Battistero di Firenze, "il bel San Giovanni", dove ancora ragazzino aveva appreso a far cartoni e a incollar tessere per il mosaico, breve pausa per il matrimonio (1290) a ventitre anni, quindi il viaggio a Roma.

ROMA NEL '200-'300 - VISITA DI GIOTTO\*

Roma nel Due-Trecento, fino all'esodo dei Papi traslocati con tutta la loro corte ad Avignone, era il centro assoluto della cristianità e stava vivendo un felice fermento culturale. Si issavano palazzi e basiliche in gran numero affrescati e decorati con mosaici preziosissimi.

A Roma si trovava l'accademia dell'antico e del nuovo. **Ogni scultore, pittore, architetto della penisola vi si recava alla ricerca di un ingaggio e della conoscenza.** È causa la distruzione e il crollo di quelle opere nei secoli successivi (vedi l'abbattimento dell'antica San Pietro e il già nominato incendio di San Paolo Fuori le Mura) se oggi ci siamo dimenticati del momento straordinario della Roma medievale.

Alessandro Tomei, autore della monografia più importante su Pietro Cavallini (nota), a proposito della connessione fra la pittura romana del Duecento e quella di Assisi che l'ha seguita di lì a poco, intuisce che "i due centri del nuovo linguaggio (quello umbro e quello romano) sono come vasi comunicanti nei quali le idee e le invenzioni circolano liberamente e senza sosta."

Tornando con Giotto a Roma, in quell'anno e i seguenti (1290-1295) difficilmente il giovane fiorentino poteva godere dell'occasione d'incontrarsi con Cavallini, Torriti e Rusuti giacché tutti i grandi maestri romani si trovavano impegnati ad Assisi dove avevano appena

iniziato coralmemente il grande ciclo delle *storie bibliche* e della *vita di San Francesco* nella Basilica Superiore del santo (1291-1299); con loro è più che probabile ci fosse anche Arnolfo di Cambio e senz'altro Cimabue.

Ad ogni buon conto, molti sono i ricercatori perplessi sull'attendibilità del viaggio di Giotto a Roma con tutto che sappiamo dal Grimaldi che Giotto intorno al 1295 ricevette incarichi dal cardinale Stefaneschi, eletto con diaconia di San Giorgio, per un certo numero di opere come il mosaico della Navicella in Vaticano, alcuni affreschi nella tribuna e il Trittico che del cardinale ancor oggi porta il nome.

In quel periodo, in quanto non ci sono pervenuti documenti che certifichino l'ingaggio in cantieri, o contratti, soprattutto riguardo a impegni d'opera, si evince solo, e con certezza, che egli conobbe **dappresso** ed ebbe l'occasione di studiare le opere romane antiche, sia le pitture che i bassorilievi nonché i monumenti scultorei che solo all'urbe era dato di ammirare in gran numero. Ancora, e riguardo a questo particolare è d'accordo la quasi totalità degli studiosi d'arte, è facile ritrovare da quel tempo in là nelle opere di Giotto la traccia evidente di un incontro tangibile con i dipinti e i mosaici eseguiti in quegli anni dai maestri davvero innovatori della nuova corrente pittorica romana.

In quest'occasione Giotto, è più che probabile, non solo poté osservare **dappresso** opere uniche, ma soprattutto vivere in prima persona, nel cantiere, dipingendo a fianco di eccezionali 'frescatori' di cui Roma poteva ancora **facilmente** disporre. (INSERIRE ALTRI NOMI?)

**Ma rimaniamo ancora** con Giotto a Roma, dove, come sottolineano molti studiosi, il giovane fiorentino ebbe la sorte d'imboccare una variante assoluta per la sua esistenza.

**In** quale data arrivò Giotto di Bondone?

E qui si fanno in gran numero congetture spesso azzardate di viaggi, in tempi diversi, spostando come in un puzzle un po' su e un po' giù la data delle trasferte romane in una danza a incastro **facilmente** contestabile.

**Ma** c'è un'altra trasferta, la cui datazione da tempo è diventata causa di duri scontri fra ricercatori di prestigio: **quella che portò Giotto ad Assisi per lavorare nel cantiere della Basilica.**

GIOTTO AD ASSISI\*

**C'è chi asserisce (NOMI) con** assoluta convinzione che il maestro fiorentino ci arrivò poco prima che si iniziasse il ciclo delle *Storie di Francesco* nella parte inferiore della Basilica superiore.

Per dimostrare l'attendibilità di questa data (METTERE: è tra il 1295 e il 1299) ricercatori illustri

mettono sul tavolo della disputa un documento ineccepibile. Si tratta dei ***Commentarii di Lorenzo Ghiberti, editi nel 1450 circa***, nei quali l'autore fiorentino senza indicare date, racconta che Giotto di suo pugno “dipinse nella chiesa d'Assisi nell'ordine de' frati minori quasi tutta la parte di sotto.”

Su quel *di sotto* fra i critici e gli studiosi si è aperto subito un contenzioso: i filogiotteschi hanno immediatamente interpretato che con quella definizione si dovesse intendere la fascia bassa delle due pareti della navata della basilica superiore, dove sono dipinte le *Storie* di san Francesco. Un altro folto gruppo di studiosi ha invece individuato nel termine *di sotto* la basilica inferiore, cioè quella sottostante, dove infatti è documentato che Giotto operò al suo ritorno da Padova (1305-1311) alla fine del primo decennio del Trecento, quindi dieci anni più tardi rispetto al tempo in questione.

Come vedremo, le opposte posizioni dei due schieramenti di ricercatori e critici col tempo si sono esasperate. Gli studiosi toscani, all'unisono, davano la quasi completa paternità degli affreschi d'Assisi a Giotto, togliendo di mezzo o collocando i maestri romani, con in testa Pietro Cavallini, al ruolo di semplici aiuti del maestro fiorentino. Uno dei maggiori conoscitori della pittura medievale, Federico Zeri, indignato, arrivò a dichiarare che il relegare Cavallini al

seguito di Giotto andasse considerato un “tristissimo episodio di teppismo culturale” (pag. 148 mirabilia).

Uno dei più accaniti sostenitori della presenza di Giotto nell'esecuzione del ciclo di affreschi della Basilica Superiore di Assisi è senz'altro Giorgio **Bonsanti**, il quale asserisce che solo Giotto fosse in grado di sviluppare e mettere in atto, grazie al suo ineguagliabile talento, ‘un sistema compositivo che preveda un'assoluta autonomia dello spazio’.

Dico la verità, non sono riuscito a capire cosa voglia dire e come si riesca a prevedere ‘un'autonomia dello spazio’.

Personalmente ho capito solo che il Bonsanti è convinto che le maestranze romane non fossero in grado di esprimere una sufficiente forza espressiva.

Ma Bonsanti poi ammette che: “Nella *Nascita della Vergine* romana (si allude al mosaico di Cavallini in Santa Maria in Trastevere), l'impaginazione (delle immagini e dell'opera intiera) è assimilabile con tutta evidenza con le *Storie di Isacco* nel ciclo di Assisi (p. 149)”. Aggiungiamo noi, tanto nella composizione quanto nei tendaggi, nella struttura scenica e perfino nell'identico letto.

Ancora Giorgio Bonsanti ammette: “Nella *Natività del Bambino* (il mosaico del Cavallini sempre in Santa

Maria in Trastevere) incontriamo una coincidenza quasi integrale con l'analoga scena nella seconda campata di Assisi, dipinta dal Maestro detto della Cattura". **Ma commenteremo più largamente questa concomitanza a tempo debito. Quindi proseguiamo.**

Seguendo l'inchiesta condotta da Zanardi sulla divisione in giornate e il confronto con le fonti dobbiamo accusare il forte dubbio che Giotto non fosse parte in nessun modo del primo gruppo che eseguì le storie di San Francesco. Anche Zeri lo asserisce con gran convinzione: "Giotto non c'era nel 1295" Insiste il critico "In nessun affresco del ciclo si ravvisa la sua presenza o quella di un cantiere da lui diretto".

### LA CERTEZZA E IL DUBBIO\*

Ma come mai si è arrivati a elargire con tanta leggera e indocumentata sicurezza quegli affreschi al giovane maestro fiorentino scavalcando con assoluta souplesse ogni dubbio?

Già nel Cinque-Seicento le opere attribuite alla mano di Giotto si contano numerosissime. Appena si scopriva una nuova tempera, un frammento d'affresco del tardo Duecento o inizio Trecento si tendeva ad affidarlo immediatamente a Giotto o alla sua bottega. La ragione di questa generosa e facile attribuzione è di certo legata

al mercato delle opere d'arte. Affibbiare un'opera a un artista di talento ma sconosciuto non era vantaggioso: voleva dire relegarlo nel giro dei rigattieri. Al contrario, se si dimostrava che il dipinto era stato creato da un maestro affermato quale Giotto, il suo valore decuplicava. Esistevano anche corretti ricercatori nel Rinascimento che si battevano per mettere un minimo d'ordine nell'assegnazione arbitraria e spesso mercatale delle opere, ma quell'onesto desiderio di correttezza rimaneva naturalmente inascoltato.

L'andazzo dell'attribuzione dissennata andò avanti fino agli ultimi anni del XVIII secolo, più precisamente fino al 1791, quando a ciel sereno scoppiò una vera e propria tempesta. L'artefice che appiccò la miccia si chiamava Guglielmo della Valle, **un padre domenicano di grande cultura che dichiarò, sulla base di attente analisi sul linguaggio pittorico**, che l'opera più nota e importante della Basilica di Assisi, cioè il ciclo di San Francesco della chiesa superiore, da sempre attribuito a Giotto, non era assolutamente opera del maestro toscano, ma di un gruppo di maestri romani di cultura **neo-ellenica, con apporti senesi e pisani. Ancora, assicurò che nel tempo in cui Giotto giunse per la prima volta ad Assisi l'intero ciclo sulla vita di San Francesco era da poco terminato (controllare che non sia Zanardi). Le dichiarazioni del padre domenicano furono vivacemente confutate qualche**

anno dopo (1796) **dall'abate Luigi Lanzi**; quest'altro religioso ribadiva, asserendo indiscutibili le documentazioni offerte da Ghiberti e Vasari, l'autenticità dell'attribuzione a Giotto. Di qui nacque la diatriba che ormai da due secoli vede schierati gli storici dell'arte su sponde opposte.

Da una parte coloro che collocano le *storie di S. Francesco* nell'ambito della pittura romana della fine del Duecento, negando più o meno risolutamente che quegli affreschi si debbano a Giotto in questa posizione, sono sostenuti soprattutto dall'area critica internazionale con significative presenze italiane. Dall'altra parte sono schierati quei critici, in gran numero italici, che ritengono assolutamente autografi di Giotto quelle pitture.

Nel bel mezzo dei due schieramenti si è posto un nutrito gruppo di studiosi che sta in equilibrio apparente, instabile e fluttuante fra le due posizioni. La gran parte dei fluttuanti ammette, davanti all'evidente differenza di stile e linguaggio delle varie scene, che non tutte le storie in questione siano di mano giottesca e attribuisce a distinti maestri molte "giornate" d'affresco. Così sono venuti alla luce un **Maestro della Cattura**, un altro detto d'Isacco, quindi un Maestro della Cacciata dei demoni da Arezzo e via dicendo. In poche parole con questa operazione si è riusciti a far rientrare Giotto nel primo cantiere d'Assisi, quello

della Basilica Superiore, collocando la presenza del Maestro fiorentino qua e là con poca convinzione e senza peraltro dare un'organicità credibile all'intero ciclo.

Ma qualcuno fra i più quotati ricercatori esclama: “A che ci serve **soffermarci su questo contenzioso!?**”. Lasciamo che ognuno la pensi come gli aggrada e invece di dibattere su ogni opera, perdendo tempo e serenità, soffermiamoci congiungendo le nostre forze su quelle di cui siamo tutti quanti **d'opinione omogenea.**

**Certo, troncare la diatriba sarebbe una** comoda e forse ragionevole soluzione. Finalmente daremmo ragione a Berenson: “Lasciamo le dispute ai cavillosi e noi godiamoci le opere per se stesse.”

E aggiungiamo pure: che ci importa del piedistallo di Assisi? Che esistano o meno colonna e capitello, per Giotto non cambia nulla. Eh, no, attenti: Assisi non è esclusivamente un piedistallo ma è il ventre dell'origine non solo di Giotto, ma di tutta la nuova pittura di quel tempo. È un problema che non possiamo assolutamente nascondere sotto il tappeto della storia.

Fatto è che per tutto il Novecento o quasi si è andati tagliando e ricucendo intorno al mantello, pur di non arrivare al dunque. Più d'uno studioso aveva relegato i maestri romani, in testa a tutti Pietro Cavallini, nel ruolo di aiuti operanti agli ordini di Giotto. Federico

Zeri dichiarò: “Giotto non arrivò ad Assisi con Cimabue da Firenze, ma entrambi i toscani risalirono dall’Urbe per raggiungere la basilica di San Francesco al seguito dei maestri romani.”

Con questa diatriba più di trent’anni fa si era superato il clima di civile confronto, si stava straripando in una vera e propria rissa. Poi una giusta pausa di qualche anno per riprendere fiato e, in logica progressione, finalmente s’è spalancata l’immancabile voragine che ha scatenato un conflitto a dir poco insanabile. La prima grande scossa che causò l’inizio dello squarcio la diede qualche anno fa un vero e proprio scienziato del pingere a fresco, Bruno Zanardi (in nota mettere del testo), con l’appoggio prevedibile di Zeri. \*

## IL PROBLEMA GIOTTO-NON GIOTTO E LA TECNICA\*

Il problema Giotto-non Giotto ad Assisi venne affrontato dal suddetto studioso di tecnica del fresco all’inizio di quest’ultimo secolo con un metodo di analisi nuovo e sorprendente che ha letteralmente spiazzato i tradizionali esperti.

Tanto per cominciare Zanardi ha confutato e corretto le date stabilite dai vari testimoni e cronisti antichi, confrontandole con l’analisi scientifica delle giornate lavorative dei vari cantieri, così ha scoperto che il tempo impiegato per realizzare l’intero ciclo non è

stato di quattro anni come si credeva, bensì addirittura il doppio cioè dal 1291 al 1299. Inoltre lo Zanardi si è giovato della grande conoscenza tecnica del dipingere che gli viene dall'essere egli per professione restauratore di grande livello, in particolare per quanto riguarda le opere a fresco del Medioevo e del Rinascimento.

I cosiddetti esperti della vecchia tradizione dell'arte muraria hanno sempre pensato di poter individuare i diversi artisti medievali dalla grafia dell'esecutore. Essi erano convinti che bastasse riconoscere il particolare "tocco" dell'artista, la sua inimitabile mano, per stendere un'inconfutabile *expertise* (dichiarazione d'autenticità). Quei divinatori si fidavano del proprio intuito, convinti fosse inutile l'acquisire e l'analizzare rilievi tecnici riguardo la chimica del croma e le leggi fondamentali dell'assorbimento dell'intonaco o stabilitura, compreso il tempo di assecco.

Ancora, essi conoscitori non si sono mai preoccupati di apprendere in completo il metodo applicato alla "dipintura", differente per ogni scuola o bottega, con significative varianti nella progressione delle stesure. Ma dove si acquisisce la grande diversità di metodo nei diversi cantieri? Ebbene tanto per cominciare analizziamo il metodo seguito nel cantiere di Giotto: per quanto riguarda l'incarnato, per esempio, qui sul tracciato di un viso si stende **una prima mano di**

**verde detto d'allettare (coinvolgere), al contrario nel cantiere romano, in particolare in quello di Cavallini, la mano di verde è stesa su tutto il volto; ancora, il bianco lumeggiante nel gruppo di Cavallini viene applicato una volta sola, mentre quasi costantemente con Giotto si applica due volte. Per di più l'uso dell'ombreggiatura nei romani è di gran lunga più caricata, trattamento che aumenta il senso del volume, e, per finire, solo nell'incarnato di Cavallini ecco apparire, come nell'antico mosaico romano, il rosso sulle gote...**

Ma la differenza più significativa fra i due metodi è quella del diverso uso delle luci e delle ombre proprie e proiettate. In che senso, vi chiederete?

**Ebbene**, qui davanti ai diversi affreschi, ci rendiamo conto che alla stessa maniera dei rinascimentali anche i pittori dell'ultimo Medioevo si servivano di luci variamente programmate. In poche parole, nel cantiere di Giotto (in particolare quello di Padova), ogni singolo affresco era illuminato immaginando la fonte (il sole) posto di fianco nella cosiddetta posizione di proscenio. Questa proiezione luminosa investiva figure, architetture e animali schiarendo una buona metà abbondante dei volti, dei corpi e delle case, così da procurare un'immagine di evidenza morbida d'ogni volume. Al contrario, i pittori romani, particolarmente Cavallini, impostavano la fonte luminosa in una

posizione detta “di sguincio”, cioè a dire “di taglio radente”, in modo che la luce arrivasse a incidere nel profondo e a far vibrare il lume alla maniera di un metallo così che le ombre proprie e proiettate guadagnassero il maggior spazio possibile: questo espediente crea una sensazione di volume e forza scultorea in ogni elemento plastico delle immagini.

Le sequenze di stesura continuano diversificate per tutta l’opera, il che permette a un conoscitore tecnico-scientifico di individuare senza errore non tanto la mano di un singolo esecutore, ma tutto un particolare cantiere con un pictor-rector, un direttore sicuro: il capo maestro di cantiere, è lui che si preoccupa di scegliere i propri maestri collaboratori che dirigono altri pittori incaricati di eseguire le varie parti del dipinto.

Il caput officinae non solo imposta la composizione scenica, ma conduce, decide le variazioni, è scenografo, è regista, e soprattutto si preoccupa di insegnare all’intero staff una particolare tecnica che ognuno dovrà rigorosamente seguire, così che l’intero dipinto risulti omogeneo nello stile e nei valori cromatici e plastici. Insomma il maestro maggiore è il garante dell’uniformità del ciclo, come dice Zanardi “il normalizzatore dell’opera”.

Per concludere, possiamo stabilire che conoscendo la tecnica con la quale è stato realizzato un affresco, si

può individuare l'identità **del caput maior** con il minimo possibile di errore.

A nostra volta possiamo servirci di questo metodo analitico per individuare con una certa attendibilità i pittori che hanno **eseguito** il ciclo di San Francesco nella Basilica superiore di Assisi, e inoltre quelli che hanno affrescato nelle varie fasi la Volta dei Dottori della Chiesa, il transetto e il resto.

### **Indagine sugli affreschi della Basilica superiore\***

Cominciamo con l'osservare le prime storie dipinte nella Basilica superiore, cioè gli episodi biblici a cui abbiamo già accennato.

Prendiamo in considerazione due scene nella terza campata da ovest della navata: quella dove *Isacco benedice Giacobbe* e l'altra in cui *Isacco respinge Esaù*.

Ci accorgiamo subito che i due momenti sono iscritti in un unico 'cubicolo' da cui è stata tolta la parete frontale; quindi scorgiamo Isacco sdraiato nello stesso letto, sostenuto dalla medesima sequenza di colonnine. La composizione è ripetuta quasi identica come identico è il tendaggio che funge da fondale.

Le due scene sono consequenziali una all'altra giacché raccontano dell'inganno di uno dei due fratelli, Giacobbe, il quale, approfittando della cecità del padre, **tenta** di farsi credere il fratello Esaù.

**Ma** i ricercatori più edotti ci avvertono che quelle immagini nel loro impianto si ritrovano quasi identiche in Santa Maria in Trastevere a Roma. Si tratta di un mosaico di raffinata fattura eseguito pochi anni prima (1295 oppure **1291**) dal Cavallini dove la similitudine di impianto scenico, l'ambiente architettonico e decorativo appaiono addirittura a ricalco rispetto **alle immagini di Assisi**. **Ma** quello che ancor più ci convince di ritrovarci davanti allo stesso autore è il modo inciso dei panneggi e dei volti, determinato dalla particolare proiezione di **luce** che già conosciamo: ci troviamo cioè con la **luce** che sfiora la scena di 'taglio radente' così da esaltare le parti **illuminate** e lo scuro delle ombre.

In particolare, per renderci meglio convinti, osserviamo le sole figure a partire dal volto del vecchio Isacco.

Le onde dei suoi capelli e della barba sono messe in un'evidenza da bassorilievo scolpito, grazie proprio all'esaltazione che la luce di 'sguincio' produce su ogni immagine. È la tipica innegabile tecnica pittorica del Cavallini, che allo stesso modo possiamo riscoprire fortemente incisa e 'lumeggiata' nel volto leonino del S. Andrea nel *Giudizio Universale* di Santa Cecilia a Roma.

Se poi passiamo, sempre restando nella Basilica superiore, agli episodi delle *Storie di Francesco* come

quello del santo d'Assisi che dona il suo mantello a un cavaliere povero, ci ritroviamo di nuovo con lo stesso impianto della luce; anche qui i raggi del sole passano radenti inondando sia le rocce del monte sul quale s'affacciano le mura d'Assisi che le figure poste in primo piano.

Come dicevamo a proposito della tecnica quasi costantemente usata nella scuola romana, le proiezioni della luce a taglio laterale producono ancora l'effetto di un bassorilievo scolpito addirittura nel metallo con luminelli incisi sui panneggi e sui volti.

A conclusione, guarda caso, ecco una cornice con colonne tortili a dividere gli episodi, cornici (VEDI PAG. 84 libro Cavallini) che riprendono antichi motivi della romanità e si ritrovano anche nella decorazione di Santa Cecilia in Trastevere, sempre di Pietro Cavallini.

La composizione è quella detta a 'diagonali trasverse' che si incrociano esattamente nel centro del quadrato dove sta il viso di San Francesco. Le diagonali segnano l'inclinazione dei versanti delle due montagne sulle quali spuntano alla destra case e torri.

È un impianto questo che troviamo in quasi tutti i mosaici di Santa Maria in Trastevere ad opera di Cavallini.

Nella *Nascita di Maria* la prima linea traversa sfiora **diagonalmente** il corpo della madre e lo racchiude dentro un triangolo. L'altra diagonale racchiude invece

da una parte la piccola neonata in braccio alla nutrice, e un'ancella che versa acqua in una grande anfora. In centro stanno due serventi che preparano il pasto per la puerpera. Come vedremo anche in seguito, sono davvero numerose le concomitanze stilistiche e compositive che legano i dipinti della Basilica superiore con i mosaici e gli affreschi che decorano i templi romani a opera di artisti della fine del '200, quali Pietro Cavallini e il Torriti. Per concludere, è d'uopo un'osservazione sulla particolare gioiosità cromatica di questo dipinto: la scena racconta come il santo "avendo provato rispettosa compassione della povertà di un cavaliere caduto in miseria", scende dal suo cavallo, si sfilava di dosso il proprio mantello e lo offre al disperato malvestito. Il manto di Francesco è di un giallo splendente, colore che allude alla vanità, ma sotto la sua veste è azzurra, ombreggiata di blu, lunga fino alle caviglie, alla moda degli abbienti quale egli era ancora. L'abito del cavaliere spiantato ci appare di un rosso sdrucito. Il fondo della scena, come abbiamo già accennato, allude a un terreno roccioso di color ocra di Siena: piccole piante, forse d'olivo, bucano la roccia. Nel triangolo capovolto tra le due rupi appare un cielo oggi quasi svanito, ma di certo, all'origine, di un cobalto splendente.

Anche nel caso di questo affresco sono in molti ad attribuirlo alla scuola romana e più in particolare a Cavallini.

Ma chi è Pietro Cavallini de Cerronibus?

Ho condotto una piccola inchiesta fra allievi delle accademie d'arte; i più alle mie domande su questo artista non sapevano che rispondere. Insomma, il più grande pittore della Roma d'ogni tempo, oggi appare come un emerito sconosciuto.

Ora, dal momento che ci troviamo ad opporlo addirittura a Giotto come maestro di cantiere delle *storie di Francesco* ad Assisi, credo sia d'obbligo offrirvi qualche informazione. Prima di tutto cerchiamo di individuare i suoi maestri, a cominciare da quelli a cui si è ispirato guardando all'antico. Basta dare un'occhiata ai monumenti della classicità che si incontrano facilmente e in gran numero a Roma, e in particolare, a quelli del 4° e 5° secolo d.c. nelle basiliche più famose, per averne subito una giusta indicazione. A Santa Prudeniana ci imbattiamo immediatamente in uno dei maestri più importanti del paleocristiano, l'anonimo autore del mosaico detto del Cristo trionfante con Santi e Profeti. Qui osservando quest'opera straordinaria possiamo immediatamente capire da dove nasce non solo Cavallini ma tutta la pittura dal due al trecento a Roma.

La lezione che questo mosaico ha elargito per secoli a tutti i pittori vissuti all'urbe è addirittura palese.

Cavallini Torriti e Rusuti e più tardi persino Raffaello e Giulio Romano, osservando quest'opera hanno raccolto idee, plasticità, composizione e soprattutto hanno imparato come si costruisce un' impianto **scenico**. Da questo momento, dopo aver osservato con molta attenzione le figure, tanto maschili che femminili che appaiono nell'immagine, vi sarà molto più facile individuare da dove provengono gran parte dei personaggi messi in scena da molti pittori che ci capiterà di incontrare. Ma torniamo alle notizie di cui siamo in possesso su Cavallini.

### Pietro Cavallini\*

La prima notizia certa su di lui riguarda un contratto di compravendita stipulato a Roma, dove il pittore è nominato testimone dell'atto commerciale. **Si tratta del 2 ottobre 1273.** Poiché si poteva essere testimoni per legge di un atto di mercato solo dopo aver compiuto i trent'anni, questo documento ci dice chiaro che, senz'altro, Pietro Cavallini sia nato prima del 1243 e che quindi al tempo in cui si trovava a dirigere in Assisi

uno dei tre cantieri **avesse una maturità professionale consona al ruolo, cioè 47 anni e forse più**, con almeno trent'anni di esperienza nella veste di maestro *caput officinae*. **Il fatto veramente grottesco è che alcuni studiosi filogiotteschi hanno cercato disperatamente** di rendere nulla questa data, osservando che in quell'atto, nell'indicare Pietro Cavallini, si aggiunge soltanto il nome della famiglia, i Cerroni, e non appare nessun riferimento alla sua attività di artista. Ma, altri ricercatori fanno osservare che il nome di Cavallini era talmente noto in Roma in quanto artista famoso, che aggiungervi la professione sarebbe stato, per lo meno, pleonastico. Era come pretendere che al nome di Giotto, si aggiungesse la sua professione specifica! A dimostrazione di ciò noi siamo in possesso di molti contratti stipulati da Giotto, ritenuti validi, nei quali il suo mestiere non è segnalato. Quindi, anche per Cavallini, quel documento è da ritenersi autentico, eccome!

Un altro attestato datato 10 giugno 1308, stipulato a Napoli 35 anni dopo il primo, registra l'attribuzione di una pensione e l'assegnazione di una casa al pittore, da parte di re Carlo II (D'Angiò? Verificare). In questo documento c'è anche la professione del Cavallini ed ecco che tutti gli studiosi, anche quelli reticenti, esultano: “Questo sì che è un documento come si deve! e valido!”.

Ma, come diceva un allevatore di galline, basta metterlo controluce un uovo per capire se è fresco o no, o se ha addirittura dentro il pulcino. E in questo caso il pulcino c'è, eccome! Il pulcino è un trucco facilmente leggibile. Non si accetta il documento iniziale, per far sì che Pietro Cavallini non possa essere nato prima del 1243 e che, quindi, al tempo in cui si cominciò ad affrescare ad Assisi il ciclo delle *Storie di Isacco* nel 1290, avesse molto probabilmente sui vent'anni d'età, dunque più o meno la stessa età di Giotto, che però vantava già una notorietà di gran lunga maggiore a quella del romano tale da costringere quest'ultimo a fargli da secondo, se non addirittura da garzone.

Un'altra osservazione che quei reticenti critici producono a tormentone è quella riguardante la longevità di Pietro Cavallini de Cerronibus, giacché esistono **enormi** quantità di opere a lui attribuite in Roma, Napoli e in altre città della Campania e quindi a Firenze, a partire dai mosaici di Santa Maria in Trastevere, **l'enorme** ciclo in San Paolo, San Giorgio in Velabro, San Francesco, in Santa Maria in Aracoeli, San Pietro, San Crisogono, Santa Cecilia in Trastevere tutte nella città santa; nella capitale partenopea invece a San Domenico, in Duomo e a Santa Maria Donnaregina; a Firenze in Santa Margherita e San Giorgio alla Costa (ATTENZIONE: DI TUTTE

QUESTE OPERE VERIFICARE LE DATE), per non dimenticare il suo apporto straordinario nell'esecuzione degli affreschi in San Francesco ad Assisi.

Per di più queste opere sono quasi tutte sicuri capolavori eseguiti dal Cavallini di sua propria mano. Ma quanto ha vissuto per eseguire una sì grande quantità di monumenti?

Oltretutto era anche scultore e ci ha lasciato statue di possente plasticità tanto da eguagliare Arnolfo da Cambio.

Calcolando un tempo minimo di esecuzione per ogni opera, da due a tre anni, se si ammette che la data di nascita risalga alla prima metà del '200, si dovrà accettare anche l'idea che il maestro romano avesse superato, prima di defungere, l'età di 100 anni, età nella quale è poco probabile che un uomo possa montare sui pontili con l'agilità di un acrobata in posizione davvero spericolata, col pennello in mano, a pinger mura. Ed eccoli tutti i critici reticenti che in coro sghignazzano!

Ma c'è sempre un Dio dell'Impossibile che mena beffe tremende agli increduli: infatti, pochi anni fa, ecco che salta fuori un documento davvero sconvolgente. Si tratta di una testimonianza di Giovanni Cavallini, scriptor papae, che si presenta come figlio del grande pittore. Egli, in una nota a un manoscritto vaticano, asserisce: "Qui commemoro mio padre, Pietro

Cavallini, che è mancato poc'anzi, all'età di cent'anni, che ha vissuto quest'ultimi tempi in buona salute, tanto che se ne usciva all'aperto anche d'inverno, senza cappello in capo”.

Questa sì che è una beffa da sghignazzo!

Ma i reticenti non demordono e, anche in questa occasione come per gli antecedenti documenti, sospettano che quei Cavallini, tanto il figlio scriptor che il Maestro padre suo, rappresentino un doppio caso di omonimia. E qui siamo già al quarto doppione, ma non è finita, ne arriva anche un quinto: un documento nel quale, causa un prestito, datato 1279, di una fibula preziosa al Principe Orsini si evince che davvero, Pietro Cavallini pictor, sia nato un'altra volta intorno al 1250, omonimie permettendo...C'è da commuoversi: tu guarda la fatica e gli arrampicamenti a cui sono costretti questi fautori della dipendenza del massimo pittore romano, sempre più ricco di fama e d'età, al giovane astro nascente della pittura italiana, Giotto, che di tutto questo intorcicamento, non ha colpa alcuna!

## TROVARE MISURE GENERALI BASILICA SUPERIORE

Prendiamo un attimo di respiro e torniamo a goderci gli affreschi delle storie di San Francesco. Si tratta di una sfilata davvero straripante di immagini, la bellezza di ventotto scene disposte su due piani: la larghezza di

ciascuna campata è occupata da tre storie, di forma quadrata o quasi. Abbiamo già incontrato le due immagini che narrano di Isacco; subito dopo, abbiamo osservato la scena in cui San Francesco dona il suo mantello a un cavaliere povero. Appresso raggiungiamo “Il sogno del palazzo delle armi”: è un dipinto che non possiamo davvero considerare in ottimo stato, sciupati sono soprattutto i volti di Cristo che indica il palazzo delle armi e quello di Francesco dormiente. Il santo d’Assisi è ritratto in età ancora giovanile, sdraiato su un letto posto nella stessa posizione scenica delle antecedenti Storie di Isacco, ma stavolta il giaciglio è di forma e gusto del tempo di Francesco. La coperta che ricopre il corpo del giovane è panneggiata con l’andamento quasi inciso che già conosciamo, un plasticismo secco segnato da pieghe taglienti, classiche della scuola romana di Turriti, Cavallini e Arnolfo di Cambio con tutto che Arnolfo fosse di origine toscana. Ancora, la luce colpisce di taglio le figure che stanno iscritte nel primo spazio, cioè nella stanza da letto. La scena è infatti divisa in due parti: quella destra è campata da un palazzo a quattro piani alle cui finestre s’affacciano scudi ed elmi che alludono alla attrezzatura dei cavalieri contrassegnate dalla Croce di Cristo. Il palazzo è nella sua struttura è fortemente composito: i due piani inferiori sono di stile classico con colonne sottili sormontati da capitelli corinzi; i restanti piani

sono gotici e disegnati con una prospettiva sconnessa rispetto alla parte inferiore quasi fossero appoggiati per caso sull'antico ordine: da un momento all'altro la struttura gotica potrebbe volar via salendo rapida in cielo.

Nell'immagine seguente ci ritroviamo dinnanzi a una vera e propria ricostruzione scenico teatrale dove sintesi e paradosso vanno di paripasso. La chiesa di San Damiano ci appare letteralmente squassata: le pareti sono in gran parte crollate, in uno degli squarci s'affaccia la figura di Francesco in ginocchio che sta pregando; una parte del tetto con tutta la sottostante facciata è volata via per permetterci di ammirare un crocifisso parlante con la voce dell'inchiovato Gesù. Soffermiamoci un attimo ad osservare l'immagine di Francesco in ginocchio: è una figura di straordinaria plasticità che solo uno scultore di grande forza poteva creare e guarda caso fra i possibili esecutori delle Storie d'Assisi abbiamo addirittura due eccellenti maestri di scalpello, Arnolfo di Cambio e Pietro Cavallini.

La prossima Storia ci presenta la rinuncia di Francesco ai beni paterni: anche qui il palcoscenico è diviso verticalmente in due parti. Nella prima appare il gruppo compatto dei parenti e degli amici di Francesco con in primo piano, furente, il padre che regge i panni del figlio che s'è denudato davanti a tutti. Un amico di famiglia lo trattiene giacchè il mercante Pietro di

Bernardone vorrebbe gettarsi sul figlio per sfogare la sua rabbia. Siamo rasentando la rissa, tant'è che due bambini sul lato sinistro del gruppo hanno già raccolto pietre da distribuire ai contendenti. Il vescovo della cattedrale sta reggendo un drappo col quale ha ricoperto le vergogne del giovane in estasi che, completamente indifferente al tumulto che ha causato, se ne sta col viso sollevato e le mani giunte verso il cielo. La tradizione ci dice che la spoliatura di Francesco è avvenuta nella cattedrale, ma qui un'altra volta tutta l'architettura con colonne, trabeazioni, navate e transetto è all'istante volata via: ci troviamo all'aperto fra sagome di case e un cielo terso che tutto sovrasta liberandoci da ogni tensione.

Di nuovo, con potenza palese, ecco che nella scena in cui il papa Innocenzo III sogna San Francesco ci riappare puntuale il cosiddetto Maestro delle Storie di Isacco. La camera da letto del pontefice mostra lo stesso drappo a fondale della scena dell'Antico Testamento: i due serventi che dormono accovacciati a fianco del letto espongono un'identica forza di plasticità marmorea che ci riporta alla figura del profeta della prima scena. Sul lato sinistro sta succedendo il finimondo: un alto campanile sta inclinandosi oltre il normale equilibrio statico, così tutta la fiancata della basilica. San Francesco, che per l'occasione indossa il saio di Minori, s'è posto sotto la trave inclinata e la

regge con straordinaria facilità: anche la sua figura è monumentale, possente e denuncia un peso reale che difficilmente l'arte di quel tempo era in grado di esprimere.

19/03

...

Di certo i pittori che hanno realizzato queste storie, chiunque essi siano, ci hanno dimostrato di possedere, tutti insieme, una carica tutta tesa al rinnovamento. Inoltre abbiamo appurato che questo enorme affresco, a cominciare dalle vele di navata sulle quali sono dipinte le scene del Vecchio Testamento, è stato messo in opera da un'équipe molto numerosa, composta da circa sessanta uomini divisi in tre squadre, i cosiddetti **operanti di cantiere**. Ogni maestro aveva a disposizione due o tre altri maestri di spalla, ognuno con compiti diversi.

All'alba due operai, diretti da un capomastro, stendevano la cosiddetta stabilitura, cioè l'intonaco. Subito appresso entrava in campo l'impostatore di giornata che, assistito da due o più aiuti, doveva disegnare la **sinopia** di superficie, **cioè una traccia dell'insieme figurativo tratta dal bozzetto del magister opus abbastanza precisa**. I secchi, con i vari colori di base, pennelli e altri attrezzi, venivano fatti giungere sulle impalcature per mezzo di argani. Quindi

entravano in azione i velatori, cioè quei pittori ai quali era affidata la prima stesura in terra verde piuttosto trasparente con la quale si indicavano i volti, le mani e i piedi, cioè il fondo dell'incarnato, segnalando già le ombre proprie con una nuova velatura in terra bruna o rossa a seconda della Scuola. Una seconda passata di velature veniva stesa per segnare l'andamento dei panneggi e le forme architettoniche. Questo compito, in ciascuno dei tre cantieri di Assisi, veniva affidato ad altri due aiuti diretti da un altro maestro.

Tale susseguirsi di operatori con compiti diversificati serviva ad accelerare la messa in opera e soprattutto eliminare i tempi morti, giacché il primo gruppo, appena concluso il proprio intervento, sfilava portandosi appresso i vari barattoli di colore lasciando libero il campo al sopraggiungere della seconda équipe, che a sua volta gli si sostituiva con altri colori e altri pennelli e soprattutto con un'altra funzione pittorica. La ragione di questa velocizzazione dei lavori, abbiamo già sottolineato all'inizio, non era prodotta da una fretta generica ma piuttosto si trattava di stringere i tempi prima che l'intonaco arrivasse ad asciugare. In quel momento la stabilitura di calce e sabbia, come si dice in gergo, non tirava più (NON AVREBBE PIU' TIRATO), cioè smetteva di assorbire il colore, al contrario lo rigettava, il che produceva un vero e proprio disastro tecnico: l'affresco bruciava.

È ovvio che tutta l'azione poteva funzionare senza inciampi solo se ogni gesto si svolgeva con automatismi di una geometria danzata, con tempi e scambi degni di una compagnia d'acrobati.

Come recitava un vecchio detto degli affrescatori: 'Per pinger sui ponteggi abbisognano agilità d'acrobati e cervello da poeti'. E i maestri dei tre cantieri dimostrano d'esser ricchi a iosa in tutte e due le doti, specie in quella del muovere idee e soluzioni straordinarie. A dire il vero il copione offerto loro dal generale dell'ordine non era proprio il meglio che si potesse sperare. Di fatto **Bonaventura di Bagnoregio**, che quarant'anni dopo la morte di San Francesco ricevette l'incarico di riappacificare i vari movimenti che duramente si fronteggiavano dentro l'ordine dei minori, fece tabula rasa d'ogni conflitto eliminando tutti quei gruppi che oggi chiameremmo estremistici, ma soprattutto ebbe l'idea di rimontare la sequenza della vita del Santo, scritta da Tommaso da Celano, togliendo un gran numero di storie per sostituirle con altre quasi del tutto inventate. Ecco perché nella storia della Basilica Superiore ad Assisi è sparito il dialogo col lupo di Gubbio, l'incontro con i lebbrosi, Francesco mandato dal Papa a predicare fra i verri e le scrofe... non c'è, così come manca la scena del suo ritorno nel palazzo papale concio di sterco, e soprattutto l'episodio dove Francesco si ritrova a venir contestato dai suoi

fratelli e costretto ad andarsene seguito da un paio di fedeli nel bel mezzo di una tempesta di neve.

In compenso c'è la scena dell'uomo semplice che stende al suo passaggio il proprio mantello perché il Santo possa camminarci sopra. Segue l'allegoria di Francesco dormiente che sogna il palazzo sbilenco stracolmo d'armi crociate e subito appresso un'altra storia che non trova riscontro in nessuna cronaca del tempo cioè la cacciata dei diavoli dalla città di Gubbio a opera del santo d'Assisi. “Ed ecco lassù i demoni urlanti che fuggono da torri e finestre, sciamando come avvoltoi impazziti.”.

C'è anche una storia, tratta evidentemente dalla Bibbia, dove Francesco, a imitazione di Mosè, fa scaturire dalla roccia un getto d'acqua chiara.

20/03 ...

**Bonaventura da Bagnoregio** racconta come Francesco, trovandosi in cattivo stato di salute, viene caricato sull'asino d'un pover'uomo. Raggiunta la cima del monte, questi si trova fortemente assetato. Francesco scende dall'asino, s'inginocchia e prega. All'istante dalla roccia spruzza l'acqua d'una fonte. La scena ci sottolinea il gesto dell'abbeveramento con il pover'uomo letteralmente prostrato sulla roccia mentre, morto di sete, sugge l'acqua del miracolo.

I crinali del monte sembrano scolpiti, tagliati con una potente accetta; egualmente le figure danno l'impressione d'essere cavate dalla pietra, specie quella dell'assetato che nel suo ricurvarsi pare ormai far parte della roccia. Questo ci dice che il pittore, meglio la bottega intera, riesce ad andare ben oltre il tema dettato dalla committenza, cioè riesce a impostare oltre che situazioni nuove una ritmica di pieni e vuoti, diagonali e solchi taglienti che segnano un ritmo religiosamente vissuto in tutto il racconto. Nello stesso tempo ci accorgiamo che dalla roccia, come all'improvviso, sono sorte piante nuove. Anche questo sembra far parte del miracolo; è come se il Santo in un gioco d'artificio avesse fatto esplodere, insieme all'acqua, alberi festanti.

Ho provato a disegnare e a tracciare gli spazi volumetrici di questa scena e ne è sorta una sequenza ritmica di forza sorprendente. Una progressione di andamenti plastici e cromatici, un'astrazione che, anche al di fuori del tema, fa pensare a ritmi e melodie ampie e suggestive segnate da controtempi geometrici e precisi, iscritti chiaramente in uno spartito pensato e ragionato, dove nulla è casuale. **È qui** la forza straordinaria di un inimitabile pittore. **È qui** che si riconosce lo slancio di un Pietro Cavallini. È in questa possente totalità prima ancora che nel linguaggio dei particolari. (E ARNOLFO? L'ASSETATO)

Federico Zeri, a proposito delle nuove conoscenze sugli affreschi di Assisi, ci avverte che un'indagine recente ha stabilito una notevole variante sui tempi dell'esecuzione delle opere in questione. Le giornate (tempi d'affresco) venivano, fino a qualche anno fa, calcolate in 272, oggi in 546, cioè più del doppio. Questo significa che, come abbiamo già accennato nelle pagine precedenti, l'intero ciclo non è durato quattro anni come si credeva ma circa otto anni e più. Il che fa saltare in aria non solo i tempi di lavorazione, ma la possibilità o meno che determinati artisti abbiano potuto partecipare (essere presenti oppure no) all'esecuzione dell'intero ciclo, o addirittura calcolando i nuovi tempi d'esecuzione alcuni dei partecipanti si trovino letteralmente sbalzati fuori dal ciclo anzitempo oppure ancora risultino forzatamente assenti per tutto il periodo.

(PERCHE' VIRGOLETTATO?) “Ma l'indagine ha portato alla luce due altri aspetti dell'impresa. Uno è l'uso dei “patroni”, cioè delle sagome che sembra fossero normalmente usate in pittura e non solo a fresco; sagome che costituiscono il precedente storico di quello che sarà il “cartone rinascimentale”. **I patroni** quindi erano fogli di carta piuttosto consistenti, (come la “carta di Lombardia”) che venivano qua e là bucherellati o ritagliati in sagome e che servivano non

solo per riprodurre il disegno **dell'affresco** ma utilizzati con varianti di posizione anche per altri **affreschi**.

Questo ci permette di individuare la presenza di una stessa bottega riguardo diverse pitture con storie dissimili.

È il caso, molto probabile, dell'opera di Cavallini dedicata alla Nascita della Vergine che si trova in Santa Maria in Trastevere a Roma, e che pare proprio riprodurre ad Assisi, nelle storie di Isacco, lo stesso impianto scenico nonché il linguaggio plastico e gestuale delle due diverse storie. Se poi a queste stesse figure si applica, come abbiamo già visto altrove, l'analisi dell'uso della luce, delle ombre e del modo di preparare l'incarnato cresce la certezza che a eseguire diverse opere siano le stesse maestranze dirette dal medesimo maestro di cantiere.

Naturalmente anche in queste analisi bisogna procedere con cautela, poiché può succedere che diversi esecutori si ritrovino a scegliere linguaggi simili.

Per cui facilmente si semplifica unendo due personalità diverse nello stesso pittore. Ma, venendo alle analisi concrete, succede che nel ciclo di Assisi l'uso dei patroni accerti senza dubbio la presenza di Pietro Cavallini, indicato come "il Maestro di Isacco". Infatti **ultimamente** la ricerca di Bruno Zanardi ha messo in evidenza che l'uso degli stessi patroni si è protratto sino alla *Approvazione della regola*.

Ma succede anche che, scoprendo diversi metodi di campitura delle velature e l'uso di diversi toni d'ombra come base preparatoria, nonché valori gestuali differenti, ci si renda conto dell'entrata in scena di un nuovo maestro di bottega, un pittore che già faceva parte del gruppo ma che ora è assunto a responsabile dell'intera messa in atto dell'opera.

21-03

**Questo nuovo maestro è stato soprannominato “il lisippico”. Perché questa allusione a Lisippo? È** risaputo che il grande scultore greco inserì un canone di altezza di ogni figura umana salendo, rispetto al normale ordine ellenistico, da sette e mezzo, otto fino a nove, cioè a dire che il rapporto d'altezza veniva calcolato con l'immaginare la misura base, detta anche testa o cranio, ripetuta **per nove volte** rispetto alla misura a cui si riferivano **Fidia, Prassitele, Mirone e Scopas**, che, come abbiamo detto, non superavano mai il canone di otto.

Ebbene, il nuovo maestro trecentesco ha applicato, nelle sue composizioni e soprattutto riguardo alle figure, il **canone lisippico**. Infatti tutti i personaggi delle sue storie appaiono più slanciati rispetto a quelle messe in scena dall'équipe del maestro di Isacco e dal seguente, che subentrò nella seconda sequenza. Anzi i

protagonisti dipinti dai maestri dei primi due cantieri, se posti in confronto col Lisippico, ci appaiono spesso molto più bassi di statura tanto che, alcune volte, a fatica superano **il livello di sei teste**.

Così succede nella scena in cui *Francesco appare sul carro di fuoco*. (?) Anche i frati in piedi sul proscenio e quelli accovacciati risultano di minore statura. Lo stesso canone ridotto viene impiegato nella *Cacciata dei demoni da Arezzo* e nella scena *dell'incontro fra il sultano e il Santo d'Assisi*. Nell'immagine del presepe, allestito all'interno della chiesa, frati e laici in prima fila rispettano il canone di sei abbondante, mentre quelli che stanno in seconda fila, comprese le donne, superano la misura di sette.

Tornano a iscriversi nel canone di sei i frati e il pover'uomo nel *Miracolo della fonte* e soprattutto nel *dialogo di Francesco con gli uccelli*. Ancora si rispetta una misura che supera di poco il ritmo di sei nel *Sogno di Innocenzo III* ed egualmente nella *Accettazione della regola* così come nel San Francesco inginocchiato nella chiesa squarciata di San Damiano. Diciamo subito che le nove immagini che abbiamo appena elencato sono, insieme alle due che raccontano di Isacco, le più potenti e meglio compositi di tutto il ciclo, oltre a comunicare uno slancio realistico appassionatamente umano ed esprimere una plasticità davvero eccezionale che in

quel tempo ritroviamo solo in Arnolfo da Cambio e in Pietro Cavallini.

Le storie con le figure iscritte nel canone di Lisippo sono invece le seguenti.

Quello conosciuto come *L'omaggio di un uomo semplice* in cui la statura del giovane Francesco ci appare davvero notevole. Il figlio di Bernardone (?) indossa un abito molto elegante che rende ancora più elevato il suo incedere. Tutt'intorno i presenti mostrano fisici slanciati ed egualmente l'architettura si sviluppa allungandosi, grazie all'interruzione di colonne snelle e sottili.

Lo stesso discorso vale per la *Rinuncia dei beni paterni*, dove Francesco semi-nudo mostra un fisico da giovane smilzo. Della stessa altezza sono i chierici e il vescovo, e di fronte gli amici di famiglia scandalizzati, per non parlare del padre irato. Notiamo subito che nella scena appaiono due bambini ma nessuna donna. In certe immagini, dove si esibiscono uomini nudi, le femmine è meglio che non appaiano, ed è giusto, nemmeno la madre, per carità!

Sulla parete di sinistra, nella stessa navata, troviamo la prima scena della sequenza, che ci racconta della *morte d'un cavaliere*. Pare che Francesco, poco prima, mentre si trovavano tutti accomodati intorno al desco, avesse predetto al nobile signore la prossima fine della sua vita, quella che si chiama normalmente una morte

improvvisa. La storia è stata scritta da Bonaventura da Bagnoregio e molto probabilmente da lui stesso inventata. La morale dell'evento si può riassumere in poche parole: siate sempre preparati al trapasso, a posto con Dio, quindi confessati e comunicati; a posto con gli uomini, avendo rispettato gli impegni materiali e dello spirito e non dimenticatevi dei francescani, facendo loro una buona elemosina.

Esattamente il contrario di ciò che andava dicendo San Francesco, che di continuo ripeteva: “Non raccogliete oboli, ma invitate chi vi offre denaro o beni a distribuirli di persona a chi ne abbisogna. La gestione della carità è la più pericolosa di tutte le condizioni. Chi ne possiede il compito assume un potere che non ha eguali. Ed ecco che noi minori, all'istante, diventeremmo a nostra volta maggiori e terremo in grande disprezzo la povertà.”

Nella scena in cui *il ricco signore è crollato a terra* molte donne accorrono sgomente e qualcuna si porta le mani al viso graffiandosi il volto come impazzita dal dolore. Francesco si è levato in piedi dietro la tavola approntata per il pranzo. Ci rendiamo subito conto che la sua statualità è davvero lisippica, non è più il Santo piegato su se stesso ma ci appare imponente, il più alto di tutti, uomini e donne, che pure dimostrano una notevole statura fisica.

Lo stesso discorso vale per *l'apparizione di Francesco al Capitolo di Arles* in Francia, durante il convegno di frati provenienti da ogni dove. Il Santo è da qualche anno spirato ad Assisi, sdraiato sul pavimento di terra della porziuncola dal tetto sfondato. È un momento delicato per i francescani.

“L’ordine, dopo la morte di Francesco, aveva cambiato decisamente rotta e abbandonato”, come ci dice Chiara Frugoni in un suo testo sul Santo d’Assisi, “l’umile stile di vita del Santo; mostrava di apprezzare la cultura e la dottrina, mandando frati a occupare cattedre universitarie, allo Studium di Parigi”. Qui vediamo Antonio, uno degli intellettuali dell’ordine, mentre tiene una lezione nella quale cerca di convincere i frati riuniti che Francesco non era affatto contrario a che i fratelli minori crescessero nella sapienza e nell’arricchimento dottrinale. A testimoniare la giustezza delle asserzioni del sapiente ecco che all’istante appare, in carne ed ossa, il Santo con le braccia spalancate come Gesù quando si mostrò agli apostoli.

Francesco è **un'altra volta d'alta** statura e imponente nella sua figura e non è sospeso in aria ma poggia i piedi a terra, quasi a rendere reale la sua presenza. Una presenza, è proprio il caso di sottolineare, di gran peso. Nessuno dei frati **intervenuti** mostra gran meraviglia. È come se il Santo fosse sempre rimasto a fianco a loro.

I **convenuti** si trovano quasi tutti di schiena, la maggior parte seduti a terra, il che produce una sensazione di collettività omogenea, ben serrata come in un altorilievo.

**\*Il tempo rovina le immagini, ma spesso le migliora.**

Bisogna ammettere che molte parti di questo capolavoro di Assisi si ritrovano per lo più malridotte a causa dei fumi e delle aggressioni atmosferiche ma soprattutto da certi aggiustamenti maldestri eseguiti in tempi lontani, dove volti e intere figure hanno subito modifiche completamente arbitrarie sia nelle fisionomie che nel linguaggio pittorico. A proposito dell'idea di un nuovo intervento per ripristinare il disegno originale di certe zone fortemente sciupate, m'è capitato di dialogare con alcuni importanti maestri restauratori. **Quasi tutti** mi hanno assicurato che in alcuni casi basterebbe, con discrezione, rinforzare i fondi, specie i cieli e il terreno e si riuscirebbe a rimettere in valore e ridare leggibilità alle figure e alle immagini sceniche. Ma un intervento del genere sarebbe perlomeno mistificante e soprattutto fuori d'ogni regola di restauro. Di fatto la deformazione del croma è dovuta più a un assetto chimico che al decadimento causato dall'erosione ambientale, giacché quasi tutti gli interventi su stabilitura con **tempera** a secco, sono stati

eseguiti impastando biacca con **tempere** e frammenti tritati di materiale vetroso. Questi ingredienti, nel tempo, subiscono metamorfosi notevoli. Per cominciare la biacca, che è un composto di carbonato basico di piombo, all'aria si trasforma in un colore che tende al nero, mentre, allo stesso tempo, certi bruni a base di zinco sbiancano. Per cui, com'è accaduto proprio ad Assisi, alcuni affreschi di Cimabue hanno subito una mutazione incredibile.

In poche parole, ci si è trovati, dopo qualche secolo, dinanzi a una specie di negativo fotografico. Bisogna ammettere, con un risultato spesso incredibilmente affascinante. Non si riescono più a leggere le storie ma l'insieme così decomposto appare magico.

In questo caso a nessuno verrebbe in mente di intervenire per riportare il dipinto allo stato originale.

Appena finita la guerra mi sono trovato a lavorare, come aiuto, fianco a fianco, con pittori quali Funi e Carrà, miei maestri all'Accademia.

**Dinanzi alla mia delusione, nell'osservare che i dipinti a fresco appena terminati non possedevano l'intensità cromatica dei murali antichi, quasi all'unisono mi risposero: è normale, bisogna attendere che il colore maturi.**

Col tempo la stesura s'arricchisce di toni nuovi e di una vibrazione quasi metafisica. Inaspettata. Ma la

trasformazione avviene spesso dopo un secolo e più così che, nell'ambiente dei pittori si sente ripetere che nessun autore di affresco riesce a veder realizzata la magia di questa metamorfosi.

Osservavo qualche giorno fa su un testo prodotto da maestri del restauro la ricostruzione immaginaria dell'affresco che racconta di *San Francesco che scende da cavallo per donare il proprio mantello al cavaliere caduto in disgrazia*. Con mia meraviglia il cavallo appariva di un bianco a dir poco splendente. Il cielo era di un blu intenso e compatto. L'abito di Francesco appariva color cobalto e le rupi dei monti levigate come scogli in riva al mare. Questo era l'assetto originale dell'opera appena dipinta, ma giustamente nessun maestro del restauro accetterebbe di riproporla così.

## **26 MARZO 2008**

Come abbiamo già accennato all'inizio, alcuni importanti studiosi del valore di Zeri, grazie a un'analisi tecnico-scientifica dei dipinti nella Basilica Superiore di Assisi, hanno ribadito con sicurezza che Giotto non può aver partecipato alla creazione pittorica di quel ciclo da maestro esecutore, anche perché è impensabile che un pittore di quel peso, appena giunto a Padova per affrescare la Cappella degli Scrovegni, decida

all'improvviso di trasformare drasticamente e totalmente il proprio stile, linguaggio e l'intero impianto scenico, per poi mantenerlo integro e costante per tutta la sua lunga carriera.

Ma allora chi sono con certezza i maestri esecutori del ciclo di San Francesco? Non è dato saperlo? Perfino gli autori delle inchieste più approfondite sul piano delle tecniche impiegate non si scoprono più di tanto e si limitano a indicare i vari caput officinae con la definizione un po' sbrigativa di 'primo maestro di cantiere', 'secondo maestro' e 'terzo', quindi, indicati come probabili ma non certi, hanno fatto il nome di alcuni eccelsi esecutori romani che già conosciamo e di qualche toscano famoso fra il Due e Trecento, primo fra tutti Cimabue. Indicazione, quest'ultima, abbastanza ovvia e da tutti accettata, giacché di Cimabue, già nella navata del ciclo francescano esistono vaste pareti decorate sicuramente dal maestro di Giotto.

Nel tentativo di individuare con maggior sicurezza qualcuno di quei capiscuola fra tanti incerti, abbiamo messo in atto un sistema di inchiesta appreso attraverso l'analisi matematica e la cosiddetta geometria proiettiva.

Non spaventatevi, la definizione è un po' terroristica ma il significato è semplice. Tagliamo di netto la teoria e veniamo direttamente alla prassi.

Dunque abbiamo due enormi pareti che decorano la navata, più tre volte a crociera con le figure rispettivamente dei Dottori della Chiesa, degli Intercessori e degli Evangelisti.

Le vele della volta dei Dottori vengono attribuite al Maestro di Isacco cioè all'autore che sempre nella Basilica Superiore ha realizzato due storie che narrano dell'incontro del patriarca ormai cieco con due suoi figli, uno dei quali cerca di ingannarlo.

C'è una data che è importante segnalare: quella che ci dà per certo il soggiorno di Bencivieni detto Cimabue a Roma nel 1272, all'età di trent'anni circa.

Nella città il pittore fiorentino rimaneva per più di qualche anno prima di giungere ad Assisi.

**Conoscendo** la data di incoronazione di papa Niccolò III che ordinò la costruzione della Basilica di Assisi, **conosciamo** di conseguenza anche l'inizio del cantiere nel quale operò Cimabue, dal 1278 al 1280.

Una delle prime **opere** certe è il *ciclo della Vergine con l'Apocalisse*. Gli affreschi d'Assisi sono **l'opera**

maggiore del maestro toscano, che comprende anche un notevole crocefisso di grande drammaticità.

Giorgio Vasari, che vide questo ciclo ancora in ottimo stato, prima che si rovesciassero toni e colori, così commentava: “questa è un opera che dovette a quei tempi far stupire il mondo. Vedendola pensai come in tante tenebre Cimabue potesse vederci tanto lume”.

E' risaputo che Cimabue al suo esordio subì l'influsso **del gotico francese** ma poi, dopo aver appreso nuove tecniche operando nell'ambiente dei pittori romani e soprattutto aver goduto e assorbito la lezione delle opere antiche dai monumenti alle statue fino alle pitture paleocristiane delle Basiliche e delle catacombe, si liberò **del modello d'Oltralpe** iniziando a esprimersi fuori dai canoni e dalla convenzione medievale.

Le lunette, ai fianchi della trifora, raffigurano la Concezione della Vergine.

La Nascita di Gesù, è la stessa immagine che si trova in Santa Maria in Trastevere ed è opera di Pietro Cavallini.

Nelle pareti del presbiterio, nella volta sopra l'altare, appaiono i quattro evangelisti con un'immagine della città di Roma con tutti i suoi **monumenti**, rappresentati in una strana prospettiva che ci fa pensare a un'urbe i

cui palazzi si ergono sul declivio di una montagna. L'immagine è realizzata a mosaico.

Gli angeli dipinti sul transetto sud svelano una forte attenzione alle opere presenti in Roma specie quelle scolpite nel marmo e di origine ellenistica dove **l'articolazione** del busto e dei fianchi trova assetto in un appoggio 'prassitelico' cioè col corpo sostenuto da una sola gamba mentre l'altra si **articola** in diséquilibrio dinamico.

Nella *caduta di Babilonia*, all'annuncio dell'angelo che attraversa in volo il cielo, tutti gli edifici della città crollano mentre spiriti immondi e uccelli fantastici fuggono dalle porte spalancate della città. È uno dei brani più paradossali della pittura di Cimabue per la tumultuosa visione degli edifici che si aprono come un mazzo di carte di una composizione cubista. A questa stessa immagine si ispira il crollo della Chiesa apostolica romana nel sogno di Innocenzo III, dipinto circa dieci anni dopo nella navata centrale.

Nella *Crocifissione* che è l'opera forse più drammatica **non solo** di Cimabue ma di tutta la Basilica, si leva in primo piano l'urlo disperato di Maddalena che solleva le braccia al cielo, "gridando a Dio **non solo** il proprio dolore ma quello di tutta l'umanità."

San Francesco ha preso posto ai piedi della croce, nella posizione che nell'iconografia tradizionale appartiene a Maddalena.

---

28 marzo

La *cattura di Cristo* è situata nella seconda campata ovest fra le *Storie del Nuovo Testamento*. La scena vede Gesù nel centro abbracciato da Giuda che si getta con slancio tirandolo a sé con gesto eccessivamente appassionato: un fariseo dall'aspetto meschino afferra il Messia soddisfatto d'essere il primo a mettergli le mani addosso. Le tre figure sono inscritte in un largo cerchio che le avvolge sfiorando le tre teste, la schiena di Giuda e quella del gaglioffo sghignazzante e in basso i piedi. Il centro del cerchio è segnato dalla mano sinistra di Cristo che tiene stretta una pergamena arrotolata: le braccia dei tre personaggi, puntando verso il centro, cadenzano come raggi la dinamica dell'azione. I panneggi seguono la rotazione del cerchio; a loro volta si trovano inscritte dentro altri cerchi le pieghe ricurve degli abiti. Alla sinistra, appena fuori dall'arcata principale, stanno in ginocchio come nella tradizione, Pietro e uno dei giudei conosciuto col nome di Malco: costui è raffigurato nelle sembianze di un nanerottolo implorante giacché Pietro sta per mozzargli un orecchio. Nelle storie popolari, Gesù a questo punto impone a Pietro di desistere da quell'atto violento. Un ulteriore cerchio in alto rovesciato segna l'arcata descritta dalle teste dei soldati e dei farisei che

s'accalcano da due lati addosso al Salvatore . Qualcuno calza elmi di foggia romana, ma i più portano copricapi di modelli diversi a sottolineare la presenza di mercenari; ognuno regge lance che sembrano infilarsi nel cielo, e torce e lampade accese. Il capo di Cristo è raggiunto da diagonali che partono da ogni angolo, sottolineando la malinconia del suo viso quasi assente. Al contrario l'espressione della faccia del fariseo piccolo di statura che lo ha afferrato offre la classica espressione del beota ottuso rafforzata da un naso clownesco e da un piede storpiato. Il buffo personaggio si potrebbe ben identificare con lo 'scemo del villaggio' che finalmente gode di un successo inaspettato: catturare un Profeta. Le aste delle lance e delle lanterne puntano in alto, rigando il cielo e fanno venire in mente i fili delle marionette che reggono un esercito di goffi guinnoles (*ghignol* *CONTROLLARE*) che, ammicchiati, agiscono senza capire cosa stiano facendo.

Tutte queste situazioni che si innescano l'un l'altra concorrono in modo straordinario alla scena della Cattura del dio-uomo, una sequenza iscritta in una dinamica rotante ritmata da urla e sghignazzi solo mimati: tutto è senza suono, solo silenzio. La tragedia si consuma dentro un'ammucchiata di visi stupiti... anzi, stupidi come ogni atto brutale che si rispetti, il tutto contrappuntato da cadenze di sarcasmo

paradossale che fanno stridere il palese vuoto di umanità.

Giustamente, molti studiosi d'arte sono concordi nell'indicare questo fra i più importanti affreschi di tutto il ciclo di Assisi e, aggiungiamo noi, è anche l'opera che maggiormente si diversifica da tutte le altre della navata e del transetto, contrapponendo per la prima volta con tanta forza e originalità il tragico al grottesco.

Ma a 'sto punto, dove ritrovare in altre opere del tempo il segno di un autore tanto geniale e carico di umore al pari di questo? Proviamo a osservare i particolari del viso di Cristo nella "Cattura" e confrontiamoli con altri volti di Gesù dipinti da maestri noti, a cominciare dal Torriti, detto il *maestro minore*, così scherzosamente appellato poiché faceva parte dei frati minori di Francesco.

Se osserviamo il modo di disegnare l'attaccatura dei capelli sulla fronte di Gesù nella Cattura, notiamo che il disegno è pressoché identico a quello di altri volti di Gesù eseguiti dal frate-pittore; ancora più sorprendente è il modo di collocare da entrambi, le orecchie di angeli, santi e dello stesso Messia facendone sporgere da sotto i capelli solo il lobo. Lo stesso discorso vale per la maniera in cui entrambi dipingono il setto nasale: sottile e con l'arco sopraccigliare che si innesta nel triangolo che unisce la fronte al naso stesso. Ancora

simile è la forma che entrambi i pittori danno ai baffi e alla barba di Gesù e soprattutto il modo di incorniciare le labbra; per finire, il cerchio dell'aureola in entrambi i ritratti continua alla base del collo seguendo la scollatura dell'abito. Ma non bastano queste similitudini a gridare "L'abbiamo identificato!", giacché l'unica certezza è che in entrambi i casi ci troviamo davanti a pittori di cultura e gusto greco-romano... ma insomma, è già qualcosa!

D'altronde le stesse similitudini le rintracciamo osservando anche le immagini di Pietro Cavallini, con in più una straordinaria somiglianza nel modo di presentare le mani e i piedi nudi, con dita lunghe e sottili: nel Cristo in trono del Giudizio Universale ci ritroviamo addirittura davanti alle stesse forme, tipiche dell'anonimo autore del Bacio di Giuda, come in un calco.

Passiamo al modulo dell'altezza delle figure: scopriamo che il rapporto usato dal cosiddetto Maestro della Cattura è lo stesso impiegato dal secondo maestro di cantiere, cioè l'autore della *Cacciata dei demoni da Arezzo* e della figura di Francesco semi nudo nella *Rinuncia dei beni*.

29 marzo

---

Ma c'è un'immagine che abbiamo scoperto che ci può aiutare nell'inchiesta: a Napoli, in Santa Maria Donnaregina, dipinta una decina d'anni dopo rispetto all'esecuzione della Cattura di Cristo (VERIFICARE), troviamo un affresco di Cavallini che narra dell'*Incredulità di San Tommaso*. In questa scena vediamo Gesù, appena risorto, che invita Tommaso a infilare le proprie dita nello squarcio prodotto dalla lancia che gli ha forato il costato.

Il gesto di Tommaso è quasi identico a quello di Giuda che abbraccia Cristo nella Cattura, cioè il suo corpo disegna un arco di perfetta geometria che geometricamente coinvolge l'intero corpo di Gesù e uno degli Apostoli, Pietro forse, che sembra affacciarsi dentro il cerchio. Anche qui le orecchie di Gesù ci appaiono seminascoste dai capelli; i visi di Cristo e degli Apostoli sono eseguiti con la stessa tecnica impiegata dal Maestro delle storie del Nuovo Testamento ad Assisi.

A parte il modo identico di rappresentare i piedi nudi di tutti gli Apostoli nella scena, e la positura delle mani in ogni seguace, il particolare che ci colpisce maggiormente è il modo di condurre il drappeggiare che ricorda sorprendentemente la 'maniera' seguita dal Maestro della Cattura.

---

A questo punto però qualcuno potrebbe osservare che le pitture di Napoli risalgano a epoca più tarda di almeno una ventina d'anni rispetto a quelle eseguite ad Assisi, per cui la similitudine fra i due affreschi in questione si potrebbe individuare in una copia dell'impianto originale della Cattura da parte di Cavallini e non in una forma compositiva e stilistica originale del Maestro.

Giunti a questo empasse non ci resta che giocare l'ultima carta: Cavallini eseguì un gran numero di affreschi e storie in mosaico in un'epoca che precede di almeno 10 anni quella d'Assisi, il suo intervento pittorico si produsse nel cantiere della Basilica di San Paolo fuori le mura, la più antica fra tutte le costruzioni sacre, voluta addirittura da Costantino e nella quale apparivano già nel IV e V secolo mosaici e pitture di straordinaria fattura in numero esorbitante: quarantadue scene per parete lungo la navata centrale, disposte su due registri.

A Cavallini fu commissionato il ciclo dell'Antico Testamento che eseguì fra il 1279 e il 1285.

Dal tempo impiegato possiamo desumere che il numero delle scene affrescate **doveva** risultare piuttosto cospicuo.

I testimoni dell'esecuzione di quest'opera **sono** il Ghiberti, il Vasari e anche il Torrigio. Ma, disgraziatamente, nei primi anni dell' ottocento, la

basilica andò in fiamme e, di tutti i mosaici e le pitture, sia quelle del III secolo che le opere del Cavallini, non rimasero che pochi e insignificanti frammenti. Per nostra fortuna nella Biblioteca Apostolica Vaticana esistono copie dipinte ad acquerello nel Seicento che **riproducono** un certo numero di storie eseguite a San Paolo fuori le mura dal Cavallini; le **riproduzioni** sono disegnate nell'Album Grimaldi e nel cosiddetto Barberiniano Latino, oggi a Monaco.

Abbiamo avuto l'occasione di osservare alcuni di questi documenti **riprodotti** con notevole precisione e siamo rimasti davvero sorpresi scoprendo alcune immagini che si rifanno allo stesso slancio e dinamismo espressi nella pittura in questione, parliamo sempre della Cattura di Cristo, ad Assisi. Eccovi l'immagine di due angeli che, brandendo ognuno una lancia, vanno a conficcarne la punta nel corpo di una coppia di giovani fratelli, i primogeniti del faraone, uccidendoli; il movimento del corpo di entrambi i santi giustizieri ci comunica l'idea di un impeto straordinario e il panneggio sostenuto da una plasticità fortemente incisa, non può essere che opera di un pittore di grande personalità e dobbiamo oltretutto complimentarci col pittore seicentesco che ne ha eseguito le copie.

Alcuni testi danno quasi per certo che Cavallini, ancor giovane, avrebbe partecipato al restauro dei mosaici e

degli affreschi paleocristiani della navata centrale di San Paolo, che, dopo otto secoli dal loro compimento, cominciavano a essere piuttosto deteriorati.

Questa supposizione ci farebbe chiaramente capire da dove il pittore romano possa aver acquisito con tale padronanza l'arte del mosaico e la tecnica dell'affresco antico.

Ma c'è un'altra riproduzione dipinta ad acquerello nel Seicento che ci aiuta a scoprire le straordinarie doti del Cavallini: quella del *Prodigio dei serpenti che appaiono davanti al faraone*.

Anche qui tutto è iscritto in due grandi cerchi che si sormontano nel centro del dipinto, creando una specie di mandorla nella quale è situato il faraone stupito e terrorizzato **dall'apparire** dei serpenti ai suoi piedi.

Ai lati del trono sono collocate due guardie che reggono i relativi scudi ovoidali, geometrie che riprendono il ritmo dei cerchi; sul fondo **appaiono** costruzioni a due piani con archi di varie dimensioni, che a loro volta cadenzano una sequenza di semicerchi.

È proprio questo ripetersi di figure ad arco che sottolinea lo sgomento pietrificante di tutti i personaggi, una soluzione geometrica davvero di grande potenza espressiva.

30 marzo

---

All'inizio del nostro discorso sulla tecnica dell'affrescare avevamo accennato all'uso dei cosiddetti patroni, cioè di quelle sagome in carta compatta che nel Rinascimento verranno sostituite dai cartoni e che permettevano di riprodurre esattamente o con varianti, figure analoghe su nuovi dipinti, anche con temi e situazioni differenti. L'esempio più lampante di questa pratica lo offre proprio il nostro dipinto primario, cioè *La cattura di Cristo* dove fra la folla dei soldati e dei farisei vicino a Gesù, l'abbiamo già incontrato, si inserisce il clown dal naso puntuto. E' risaputo che "clown" viene dal latino "colonus" cioè "contadino". Ed ecco che nella *Natività* di Cavallini in Santa Maria in Trastevere ritroviamo esatto sputato lo stesso personaggio, nei panni di un contadino che ascolta l'angelo tutto proteso a dargli notizie della nascita del Redentore. Il villano ha la stessa espressione stupita, indossa un abito identico a quello del clown e, addirittura, tende un braccio nella stessa gestualità. Qui si evince senza indugi che il pittore che ha realizzato le due opere, quella di Roma e quella di Assisi, è il medesimo e che si è servito di un medesimo patrono. D'altronde è risaputo che gli affrescatori e gli esecutori di mosaici si guardavano bene di regalare o imprestare ad altri cantieri i propri patroni. Quei cartoni primordiali rappresentavano patrimoni inalienabili per ogni maestro.

---

Ma non è finita qui! Nello stesso cantiere di Assisi il medesimo pittore esegue un affresco con l'identica situazione, esattamente la nascita del piccolo Gesù, con lo stesso impianto usato a Roma, a partire dalla posizione della Vergine, inserita nella classica conca che allude alla *Mater Terrae* (VERIFICARE), San Giuseppe nello stesso angolo che medita, lo stesso angelo e l'identico contadino clownesco, anzi, stavolta sono due, entrambi simili. A 'sto punto, rimanendo in clima mistico, siamo certi che nemmeno Tommaso avrebbe dei dubbi. Possiamo esclamarlo a tutta voce: "Habemus pictores!" E il suo nome è Petrus Cavallinus de Cerronibus, magister romanus!" (VERIFICARE).

31-03

Per i caparbi indecisi aggiungiamo che codeste sagome di cartone o pergamena venivano fatte a pezzi, meglio, sezionate in modo che corpo, gambe, braccia e capo si potessero diversamente muovere alla maniera di burattini, meglio dire venivano articolate come le marionette del teatro delle ombre in uso fra i persiani e i greci, i cosiddetti *karakoles*, le cui figure in movimento erano proiettate su un telo bianco e trasparente.

Certo per poter identificare le diverse immagini provenienti da uno stesso cartone mobile occorre come

minimo essere del mestiere e quindi possedere un adeguato senso figurativo, perciò mi permetto di venirvi in aiuto offrendovi qualche indicazione.

Nella scena chiamata *La visione del carro di fuoco*, ad Assisi, abbiamo in primo piano le figure di tre seguaci di Francesco ritti all'impiedi. Immaginate che le loro braccia siano ritagliate e ripiegabili all'altezza dei gomiti, e le teste siano sostituibili con altrettanti volti riprodotti di profilo o di fronte. Ebbene, basta muovere braccia, teste e pezzi del saio per ottenere dalla stessa sagoma principale diverse figure. Questo vale anche per i fratelli minori inginocchiati a terra: in questo caso dovremmo avere articolate anche le gambe all'altezza del ginocchio in modo che si possano ripiegare.

Lo stesso discorso vale per l'architettura scenica: se fate bene attenzione, nell'interno a colonnato dell'*Approvazione della regola*, le arcate si ripetono nel numero di tre frontali e due su ogni lato, di scorcio. Ebbene, per ricopiare quelle di scorcio basta ribaltare una delle sagome e per i frontali basta un arco riprodotto per tre volte.

Per di più, la facciata architettonica nella *Rinuncia ai beni paterni* può essere sezionata e riproposta per altre numerose scene a partire da quella del *carro di fuoco* o *La prova del fuoco davanti al sultano* o *La morte del cavaliere di Celano* o ancora *La confessione della donna resuscitata*.

---

Lo Zanardi ha recentemente pubblicato per Skira un volume nel quale sono inseriti un notevole numero di ricalchi al vero riprodotti su fogli trasparenti (COME SI CHIAMANO?), quindi ha scelto gruppi differenti di tre o quattro visi somiglianti per dimensione e fattura e li ha sovrapposti, scoprendo che quei diversi volti sono ricavati da una stessa immagine, con la variante di acconciature, sia maschili che femminili, distinte. Grazie a questo artificio si deduce con assoluta certezza che l'impiego delle sagome per il ricalco nel Due-Trecento era prassi comune e soprattutto che se ne faceva grande uso. Inoltre la presenza di questo espediente ci dà anche la possibilità di individuare con precisione il cantiere che ha realizzato le varie storie e ancora il momento in cui un maestro cessa di operare e nella bottega subentra un altro caput officinae con propri cartoni. Ce ne rendiamo conto dal particolare che le sagome o patroni immediatamente si trasformano nel disegno e nelle proporzioni per lasciar libero il campo a un diverso stile e linguaggio.

Così ecco che siamo finalmente in grado di sistemare in un ordine di tempo e di spazio più sicuri la progressione delle varie storie dipinte sia nelle lunette che nelle volte, nelle campate e soprattutto nelle due pareti della navata.

---

## ARNOLFO DI CAMBIO

Ma c'è un altro grande maestro che ha fortemente influenzato l'intero movimento dei pittori e scultori sia romani che toscani in quel tempo: si tratta di un vero e proprio innovatore le cui radici risalgono dal mondo antico per inserirsi in quello medievale da vero protagonista. Stiamo parlando di Arnolfo di Cambio.

Egli fu '*capudmagister laborerii et operis*', così come lo definisce Cesare Guasti in una sua introduzione (p. 523 da Carl Frey vedi Arnolfo: alle origini del Rinascimento fiorentino).

Il primo documento che lo nomina risale al 1265: si tratta del contratto a Pisa tra l'operaio (nel senso di organizzatore delle opere) del Duomo di Siena, Fra Melano, e Nicola Pisano, riconosciuto come uno dei massimi scultori del Duecento. Nicola doveva operare a Siena accompagnato sia dai suoi due assistenti, '*Arnolfum et Lapum suos discepuolos*', che da un suo allievo, Donato.

Arnolfo è definito dunque discepolo, dal che si deduce che avesse compiuto un apprendistato di scalpellino e scultore nella bottega del Pisano.

Il tirocinio iniziava in quei tempi a 13-14 anni; Arnolfo sarebbe dunque rimasto in bottega dalla seconda metà del 1250 al 1270, per 12-13 anni.

Intorno al 1260 si può supporre che Arnolfo terminasse il suo apprendistato nella bottega di Nicola Pisano.

Tuttavia come maestro collaboratore deve essere rimasto ancora almeno un decennio in quell'officina.  
(PER CUI FINO AL 1270)

Il grande insegnamento di Nicola Pisano fu di avviare il suo allievo alla conoscenza e allo studio dei modelli antichi, e mostrargli come si prepara e realizza un progetto di una statua o di un bassorilievo, per non parlare dell'impianto riguardante una grande fontana o un sepolcro.

(p.148) Così ci rendiamo conto dell'insegnamento ricevuto a proposito della 'tomba del cardinale de Braye' commissionata ad Arnolfo nel 1282 (ATTENZIONE) con il corpo del potente religioso disteso sul sarcofago nascosto da un tendaggio che viene spalancato da due giovani chierici. In relazione poi alla Madonna collocata sopra la 'tomba de Braye', si è scoperto che non si tratta di un'opera eseguita per intero dall'Arnolfo ma di un'antica statua romana, che lo scultore ha modificato, aggiungendovi il Bambin Gesù che sta assiso nel grembo della dea, e naturalmente le mani e le braccia che lo reggono: insomma un rimontaggio, non del tutto insolito nel Medioevo.

Successivamente Arnolfo si è servito di un'antica scultura di filosofo per realizzare la statua di San Pietro, modificando l'atteggiamento e la positura con l'aggiunta di una testa adeguata.

---

Ma venendo alle opere da lui intieramente scolpite, dobbiamo sottolineare il modo con cui risolve movimento e plasticità, la straordinaria potenza che Arnolfo produce nella modulazione dei piani, che ha acquisito sì dallo studio degli antichi ma vi si aggiungono un ritmo e una sintesi che mostrano un senso di eccezionale estensione del volume, vedi le due statue dei famosi scrivani ora al Museo Nazionale di Perugia (ATTENZIONE).

È proprio a Perugia che Arnolfo si trova nel 1277, chiamato dal Consiglio generale della città che lo qualifica come ‘subtilissimum et ingeniosum magistrum’, richiedendo la realizzazione ‘pro laborerio fontis in platea’, cioè la messa in opera della fontana nella piazza alta. La licenza gli viene concessa addirittura da Carlo d’Angiò, allora console a vita del Senato di Roma, con aggiunto il diritto di scolpire i marmi antichi. Arnolfo non partecipa alla messa in atto della prima fontana, quella progettata da Nicola Pisano, bensì a un secondo getto d’acque ‘in foro’.

È questo uno dei suoi capolavori, detto appunto degli ‘Assetati’ e ‘Assetate’, personaggi distesi in riva alle acque che invadevano la conca fino a trasbordare.

È impressionante con che modernità Arnolfo componga i movimenti delle statue di femmine che si assestano in

posizioni che escono assolutamente dalla consuetudine gestuale: ragazze che torcono il busto appoggiandosi sui gomiti e atteggiando il corpo in movimenti di grande sensualità.

Degno degli aggettivi con cui lo si gratifica, ‘subtilissimum et ingeniosum’, Arnolfo descrive movimenti di pannello con un’eleganza e una delicatezza di esecuzione a dir poco magiche.

I corpi delle ragazze distese alla fonte sono avvolti da abiti sui quali l’aria e gli schizzi d’acqua scivolano leggeri; i seni sbocciano fuori dalle pieghe come frutti delle kore greche; i visi, tenuti alti a guardare e farsi ammirare, denunciano un’insolenza di chi è ben conscio d’essere irresistibile.

È facile, godendo della magia plastica di queste opere, lasciarsi trasportare ad Assisi dentro le Storie di San Francesco e quelle dell’Antico e Nuovo Testamento per indovinare da dove provengono certe figure che già abbiamo veduto muoversi nelle composizioni di Arnolfo.

Gli attori protagonisti e i partecipanti al coro, frati e altri devoti accovacciati o sdraiati in proscenio negli affreschi della Basilica Superiore o accoccolati intorno ai tavoli come nell’ ‘Apparizione del Santo al Capitolo di Arles’, con tutta la loro imponente positura ora ci paiono staccati di peso dai bassorilievi di Arnolfo; lo

stesso vale per le figure dei prelati e dei vescovi che assistono alla ‘Predica di Francesco davanti a Onorio III’. La trasposizione poi diventa più che lampante trovandoci di fronte al ‘Miracolo della sorgente’, dove il villano assetato sembra proprio *cavato a strappo* dall’insieme della fontana di Arnolfo a Perugia.

Più di un ricercatore, esaltato da questa concomitanza, ha suggerito che a eseguire gli affreschi delle Storie Bibliche fosse proprio Arnolfo in persona, cioè qualcosa di più di una ispirazione raccolta da qualche geniale discepolo; e altri studiosi, trascinati da un’ulteriore similitudine, vi hanno affiancato come collaboratore **imponente** addirittura Pietro Cavallini.

Arnolfo e Pietro insieme?! La proposta non è poi del tutto insensata, giacché noi sappiamo che i due avevano lavorato spalla a spalla solo qualche anno prima nel cantiere romano di S. Maria in Aracoeli e in quello di San Paolo fuori le mura; del resto, come sottolinea Guglielmo Matthiae, il binomio s’è presentato ancora a Santa Cecilia in Trastevere.

Per finire, siamo a conoscenza del fatto che entrambi erano scultori e pittori eccelsi.

Ma non abbiamo nessun documento esplicito che ci rassicuri di una loro reciproca collaborazione.

D’accordo, siamo soltanto dinnanzi a ipotesi intuitive ma, come diceva Einstein: “L’intuito in tutte le scoperte

assolute arriva sempre prima, spesso nudo e rivestito solo da una impossibile supposizione.” Senza quell’azzardo però non si sarebbe mai riusciti a scoprire appresso la scientificità della caduta dei gravi, l’autenticità dei quanti e la geometria assoluta nei moti infiniti degli astri.

D'altronde non si può negare, affiancando l'un l'altra le varie opere del toscano e del romano, l'esistenza di moduli espressivi che fortemente collimano, a partire dagli impianti compositivi, l'utilizzazione dinamica degli spazi, la straordinaria ritmica o, meglio, cadenza del muoversi di figure, oggetti, sagome architettoniche. In poche parole c'è una specie di baccello culturale rivoluzionario che raccoglie questi due capostipiti del rinnovamento figurativo e che prelude all'umanesimo legando a sé in un'enorme galassia, Nicola e Giovanni Pisano, Simone Martini, Duccio e Cimabue, Giotto, Arnolfo, Pietro e per finire i maestri dello stilnovo con in testa Dante Alighieri.

DUOMO DI MODENA

DIACONI REGGITENDAGGIO P. 174

---

1296 Arnolfo di Cambio inizia la costruzione di Santa Maria del Fiore.

Morte di Arnolfo: il Vasari dice il 1300; altri il 1310

Nell'ultimo documento del 1 aprile 1300, che parla del suo esonero dal pagamento delle tasse a Firenze, l'artista viene chiamato "magistrum Arnolphum de Colle (COLLE VAL D'ELSA) filium olim Cambii", rivelando così il nome paterno e il paese di provenienza. OLIM = da tempo. Cambio era il nome del padre. da Gert Kreytenberg p. 141

---

\*\*\* ARRIVATI QUI

Supponendo che Arnolfo sia nato nel 1243-45 circa,

### APPUNTI DATE GIOTTO

Il Salvini cronologicamente colloca per prime le Storie di Isacco (1291-1292) e pochi anni dopo (1294-1295) quelle della quarta campata; inoltre la partecipazione di Giotto all'Andata al Calvario, sostenuta dallo Gnudi, gli appare possibile ma non del tutto dimostrabile, mentre è d'accordo nell'escludere la Pentecoste e l'Ascensione.

---

## Per il Battisti le storie di Isacco spetterebbero a un grande pittore romano, forse il Cavallini. Da Rizzoli – Classici dell'arte

27-03

---

Note sulla Basilica superiore a cominciare dalla comparsa di Cimabue

1272: soggiorno romano di Cimabue

1280: morte di Niccolò III

1278: Senatore romano Carlo d'Angiò

Con papa francese Martino IV (Simon de Brion) Carlo d'Angiò diviene senatore a vita.

Orsini: famiglia patrizia più importante a Roma

è proprio lo stemma degli Orsini, riprodotto nell'affresco, che ci indica la data dell'esecuzione di questi affreschi, dal 1278 al 1280 (Niccolò III)

Nel transetto nord gli stemmi di Clemente IV che salirà al soglio pontificio dopo Niccolò III

Giovanni Orsini prima di diventare papa era cardinale protettore dei minori intesi come francescani. In quel tempo nell'ordine francescano esisteva un vivace conflitto: da una parte il clero secolare, che si opponeva alla crescita dei minori; dall'altra gli spirituali che pretendevano si rispettasse alla lettera il progetto del Santo d'Assisi e in mezzo i cosiddetti conventuali che trovarono l'appoggio del nuovo papa.

La chiesa diventa così la legittima proprietaria degli edifici occupati dai frati che ne mantengono l'uso. Su questa nuova regola s'imponeva intera la base del progetto iconografico adottato nella "cappella papale di Assisi".

Le storie della Vergine, che si trovano nella tribuna absidale (affreschi di Cimabue) stanno a significare la chiesa generata da Maria.

"l'Apocalisse nel transetto sud significa la venuta del regno di Dio con l'affermazione del dominio della chiesa sulla società". Sempre nel transetto sud c'è la crocifissione.

Giorgio Bonsanti, autore del saggio sulla pittura del Duecento e Trecento (*Mirabilia Italiae Panini*), pur essendo di fatto un dichiarato giottista, ammette: “Nella *Nascita della Vergine* romana (si allude al mosaico di Cavallini in Santa Maria in Trastevere), l’impaginazione (delle immagini e dell’opera intiera) è assimilabile con tutta evidenza con le *Storie di Isacco* assisiatesi (p. 149)”. Aggiungiamo noi, tanto nella composizione quanto nei tendaggi, nella struttura scenica e perfino nell’identico letto, il cui sopralzo è decorato in entrambe le immagini con una sequenza di archetti che ne attraversano tutta la base.

Ancora Bonsanti osserva: “Nella *Natività del Bambino* (il mosaico del Cavallini sempre in Santa Maria in Trastevere) incontriamo una coincidenza quasi integrale con l’analoga scena nella seconda campata di Assisi, dipinta dal Maestro della Cattura”. Dal che, non certo per sillogismo grottesco ma per una logica geometrica, si evince che, essendo l’autore della *Natività* romana lo stesso che ha dipinto la *Natività* di Assisi **vedi anche figura 144** e giacché quest’ultimo è chiamato da ognuno il Maestro della Cattura, ecco che Cavallini si trova a essere l’artista in questione, cioè colui che ha dipinto la scena della cattura di Cristo, uno degli affreschi davvero magistrali, forse il maggiore, di tutta la basilica. E quindi molto probabilmente è ancora lui l’autore delle due *Storie di Isacco* e della gran parte

delle scene (36?? TROVARE ESATTO NUMERO) dipinte sulle campate superiori.

E sempre Bonsanti conclude: “si tratta allora di comprendere quale sia stato il flusso fra il dare e l’aver, quanto (riconoscere) alla Roma cavalliniana e (quanto) all’impresa di Assisi. I due centri da cui, nell’ultimo quarto del Duecento, prende le mosse la nuova pittura europea. (p. 149)” (FINO QUI BONSANTI)

APPUNTI “ In particolare, aggiungiamo noi, identica è la figura di San Giuseppe, accovacciato a terra; il pastore che conversa con l’angelo; l’asino e il bue in un’analogia collocazione scenica; l’accalcarsi del gregge; e soprattutto l’impostazione **geometrica** di tutta la composizione iscritta in due e più triangoli conseguenti che salgono dal basso fino a raggiungere la cornice finale.” (NB: si sta parlando della *Natività di Santa Maria in Trastevere*) Dal che, non certo per sillogismo grottesco ma per logica derivata, si evince che, essendo l’autore della *Natività* romana lo stesso che ha dipinto la *Natività* di Assisi e giacché quest’ultimo è chiamato da ognuno il Maestro della Cattura, ecco che Cavallini, proseguendo per ribaltamento logico, si trova ad essere l’unico artista in predicato, cioè colui che ha dipinto anche la scena della *cattura di Cristo*, uno degli affreschi davvero

**magistrali, forse il maggiore, di tutta la basilica.** E quindi molto probabilmente è ancora lui l'autore delle due *Storie di Isacco* e della gran parte delle scene (36?? TROVARE ESATTO NUMERO) che appaiono sulle campate superiori.

E allora come la mettiamo con la mancanza di senso dell' 'autonomia dello spazio' da parte delle maestranze romane? Cavallini, bisogna proprio ricordarlo, è a sua volta romano!, Autore delle opere più importanti eseguite nelle basiliche di quella città.

Ma ecco che di colpo lo stesso critico ci assicura essere Cavallini, l'autore di gran parte del ciclo d'Assisi in questione... Accidenti! Ma dove avrà acquistato il senso dell' 'autonomia dello spazio'

---