

CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO

Per il ciclo di incontri
“ARTE E LUCE PER L’ARTE A MILANO”

**“Basilica di S. Francesco d’Assisi. Centro di irradiazione
dell’arte trecentesca”**

interviene
Mina Gregori

Milano
25/10/1993

©**CMC**
CENTRO CULTURALE DI MILANO
Via Zebedia, 2 20123 Milano
tel. 0286455162-68 fax 0286455169
www.cmc.milano.it

Stasera ci intratterremo con alcune diapositive su uno dei grandi edifici, dei grandi santuari in senso totale della religione, dell'arte e della cultura; forse dopo S. Pietro la chiesa più importante della cristianità. E' la chiesa dedicata a S. Francesco, uno dei grandi santi della Chiesa Cattolica, fondata nel 1228, due anni dopo la morte del Santo. L'architettura sembra ideata o comunque curata, guidata, promossa da Frate Elia, uno dei primi seguaci di San Francesco. Nel 1253, quando era già finita la Basilica a due piani, essa fu consacrata dal Papa; è da sottolineare che si tratta di Papa Innocenzo IV. Noi ci dedicheremo stasera alla pittura; per affrontare questo tema dobbiamo tenere presenti due aspetti che sono i motivi più moderni, poiché sono stati messi a fuoco dalla critica recente, la critica del dopoguerra, la quale si è occupata di Giotto e dei problemi che gravitano su Assisi.

Il primo aspetto da cui partire quando parliamo di Assisi è il riferimento a Roma, cioè al diretto controllo che la curia papale svolgeva, una diretta influenza, benevolenza e sorveglianza. Il rapporto con Roma è importantissimo e si riflette anche sui fatti artistici, ma finora non era stato messo abbastanza in luce per due ragioni. Una di carattere tradizionale: Assisi è legata alla nascita della grandezza di due maestri fiorentini, Cimabue e Giotto. Si è calamitato l'interesse degli studiosi, del pubblico e del mondo intero sull'aspetto fiorentino che in un certo senso era promosso da una posizione 'vasariana', da una visione dell'arte italiana vista da un punto di vista di un fiorentino come Vasari. Quindi la componente romana presente nella basilica appare ancora adesso compressa tra questi due colossi, tra Cimabue e Giotto; ma si tratta di una presenza 'fisica' dei maestri romani. Perché poi non è stata messa a fuoco abbastanza la parte romana? Per quanto riguarda il punto di vista artistico noi conoscevamo molto poco la cultura romana ed è soprattutto negli ultimi anni che si è cominciata a studiare la pittura. A Roma era iniziata una grande ripresa artistica nel '200, proprio all'alba dei grandi rinnovamenti avvenuti nell'arte italiana; basti pensare al pulpito del 1260 di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa che segna la ripresa di una tendenza antichizzante. Quale luogo più adatto per una ripresa antichizzante se non Roma? È chiaro che a Roma si è sviluppato questo movimento, ma noi non sappiamo con sicurezza quello che è successo a Roma poiché sono andate perdute molte cose tra le quali i cicli importantissimi di Pietro Cavallini, a causa dell'incendio di S. Paolo fuori le mura. Si sono persi quindi dei documenti fondamentali, ma quello che resta non è poco e su di esso si sono svolti degli studi tra i quali quelli della signorina Huck dell'Istituto Germanico a Firenze, che ha fatto nel 1969 un articolo molto importante nel quale riferisce il ritrovamento dei frammenti di due teste rimaste del ciclo di storie di S. Pietro e S. Paolo che stavano nel portico del vecchio S. Pietro. Ebbene quelle due teste sono state molto, perché si è visto che c'è qualcosa ad Assisi di molto simile alla stessa mano di Jacopo Torriti giovane. Poi ci

sono degli studi degli anni '70 di Bollsen su *Sancta Sanctorum*, un edificio che è stato restaurato, che si può vedere meglio di prima e che è importantissimo per il papato di Niccolò III, 1277-80. Sono anni che ci interessano perché sono proprio gli anni in cui Cimabue arriva ad Assisi. Dunque la situazione romana, oggi per noi un po' più chiara, riverbera su Assisi delle possibilità di conoscenza, di valutazione che prima non conoscevamo.

Il secondo aspetto, dopo la questione romana, è che ci dobbiamo accostare ai grandi cicli; e questo susseguirsi di cicli, che noi oggi siamo in grado di capire, sono nati da un programma iniziale ben preciso. Per quel che riguarda la Chiesa Superiore dobbiamo guardare questi cicli con una mentalità che prescinde dall'idea del grande maestro, ma dobbiamo pensare come era, realisticamente, il lavoro nelle botteghe medioevali: si trattava di un lavoro d'équipe dove c'era sempre la presenza del maestro che dava le idee, che interveniva personalmente, ma poi c'erano molti aiuti sui palchi dove si lavorava.

Il lavoro della filologia degli ultimi anni ha portato a capire queste presenze che sono molte di più di quelle che si conoscevano prima. Anche negli affreschi che si attribuiscono a Giotto ci sono problemi riguardanti le differenze di mano: le ultime tre storie sono decisamente di un'altra mano e danno l'idea di una concezione diversa. Un altro punto all'attivo degli studi recenti è la migliore conoscenza dei cicli dei transetti e delle vele della Chiesa Superiore. Quello che cercheremo di fare stasera è un cammino veramente affascinante perché ci troviamo agli albori dell'arte italiana: proprio ad Assisi sono state elaborate delle idee grandiose, delle idee di rinnovamento, e attraverso un nuovo linguaggio, che noi chiamiamo 'giottesco', si è sviluppato la maturazione delle idee di Giotto; la presenza di allievi che rappresentano qualcosa che di solito noi non vediamo in Giotto. Nelle definizioni correnti Giotto è definito come plastico per eccellenza, maestro di disegno mentre in questi allievi, grandissimi maestri guidati da lui, vediamo svilupparsi tendenze di tenerezza pittorica che apparentemente non sembrano 'giottesche', quindi una campionatura straordinaria. Sempre nella Chiesa Inferiore proprio negli stessi anni in cui lavorano questi maestri di transetti e di vele vediamo la presenza dei maestri senesi: Simone Marchini e Pietro Lorenzetti. Siamo probabilmente prima del 1320.

Un'altra cosa molto interessante messa in luce dai recenti studi è l'anticipazione di molte date. Oggi noi siamo nella convinzione che tutto si è giocato entro il 1320. Mentre nella Chiesa Superiore vediamo il dialogo Firenze-Roma, nel II decennio del '300 il dialogo è Firenze-Siena. Cosa era avvenuto? Voi ricordate la cattività avignonese, la lontananza dei Papi per cui dal 1305 Roma decade e non ha più quel ruolo di protagonista che aveva ed ecco che allora trionfano le scuole toscane. Ora da questo quadro rapidissimo è accaduto che Assisi è stata, ed è ancora, fortunatamente conservata mentre si sono perdute molte cose a Firenze; per cui oggi siamo in grado di valutare gli sviluppi dell'arte italiana in quei decenni soprattutto dalle testimonianze che ci sono oggi ad Assisi. Noi siamo in grado di capire che è stato un formidabile centro di diffusione delle nuove idee di Giotto. Ancora più che da Firenze le idee di Giotto si sono irradiate dal nucleo assisiato, per esempio la scuola riminese fiorita nel '300 e poi pensiamo al trasferimento a Padova, la fase di Giotto a

Rimini. Perciò anche per questa ragione, la Basilica di Assisi ha un'importanza cruciale, oltretutto per una ragione culturale, anche perché è dedicata a uno dei più grandi santi della Cristianità.

Diapositiva - Questa è la chiesa, rappresenta un bellissimo gotico all'italiana questo è molto nuovo, molto importante è una precoce trasposizione di gotico d'oltralpe con delle soluzioni molto italiane che accodano il gotico francese con certe misure del romanico nostro. Questa è una caratteristica che distingue la Chiesa francescana dalle chiese cistercensi che hanno importato gli elementi della cultura d'oltralpe senza trasformarli eccessivamente. Quando noi vediamo questo intervento ci rendiamo conto della congiunzione tra elementi d'oltralpe e italiani. C'è abbastanza parete per poter spiegare la serie di affreschi, ma ci sono anche le grandi vetrate che sono d'importazione francese. La chiesa inferiore ha un carattere molto particolare perché è molto bassa con un effetto quasi di cripta. Va ricordato che al centro c'era l'altare e c'era un pulpito, un pontile che poi è stato distrutto, ci sono delle lastre superstiti nella Cappella della Maddalena di carattere cosmatesco, formavano un locale di grande bellezza e forse Duecentesco.

Sotto l'altare era sepolto il Santo nella pietra e poi ci fu la traslazione, fu calato nella roccia viva e vi rimase assolutamente inaccessibile.

Il corpo di S. Francesco fu ritrovato nel 1819 e allora fu fatta la terza chiesa. Questa chiesa inferiore aveva probabilmente la funzione di cripta ed era quel ambiente che custodiva il corpo del Santo.

Una delle bellissime vetrate d'importazione francese, è quella del transetto. La chiesa inferiore ha un carattere molto particolare perché è molto bassa con un effetto quasi da cripta. Va ricordato che qui al centro, c'era l'altare e c'era un pulpito, un pontile, che poi è stato distrutto però ci sono delle lastre superstiti nella Cappella della Maddalena di carattere cosmatesco, settentrionale della chiesa superiore, ad opera probabilmente di un tedesco con influenza renana. Ci sono vari maestri che hanno lavorato, anche stranieri. Qui siamo nella chiesa inferiore ed ecco che qui c'è un ciclo di storie di Cristo e di San Francesco.

Affrontate sulle due pareti quindi con una sorta di similitudine tra le vite, senza che ci siano parallelismi precisi. San Francesco era definito *'alter Cristus'*, per la vita, per la virtù, per la povertà, per tutte le virtù che aveva manifestato.

Ecco che qui opera un maestro del duecento che è anche in rapporto con Giunta Pisano.

Di G. Pisano c'era una croce che è andata perduta, del 1236. Questo pittore invece lavora intorno al 1260. Vedete, c'è una lavorazione di tipo romanico nella fascia, nei costoloni ed ecco che la vediamo da vicino dopo il restauro, osservando il colore particolare della predica agli uccelli. È già il soggetto che poi sarà trattato da Giotto.

È un maestro che pensa alla grande con queste grandi figure molto lineari, ritmiche che forse riflettono anche influenze dei maestri vetrari e poi l'influenza bizantina molto forte. maestro molto efficace, molto probabilmente umbro, lavorava sotto l'influenza di Giunta Pisano e conosceva certe miniature comene e bizantine del '200.

Diapositiva - Qui abbiamo un bellissimo compianto. C'è questa tendenza alla fluidità delle linee nella costruzione di panneggi, c'è un pathos molto intenso senza essere aspro, c'è una certa dolcezza, è un maestro che si esprime con fluidità e con una certa dolcezza.

Diapositiva - Qui siamo invece nella Chiesa Superiore, nel transetto c'è una loggetta, anche questo è motivo gotico che si trova nelle cattedrali francesi di solito anche con sculture sotto le logge e qui abbiamo queste figure di San Paolo e San Pietro, ci sono gli apostoli.

In fondo a queste decorazioni, che sono in parte cadute, se ne vede ancora qualcuna con delle borchie dorate.

È un gusto decorativo notevole; quello che si può notare è che ci sono delle cadenze di panneggi che fanno capire che non si tratta di un pittore italiano (siamo intorno al 1270). Ed ecco che c'è qualcosa di disossato, di molto allungato che fa concorrenza alla scultura ma che rivela l'origine oltremontana di questo pittore.

La cosa interessante è che in un'altra delle loggette si trova un maestro romano, che ha delle cadenze classiche, maestose ed è appunto JACOPO TORRITI giovane proprio per il rapporto che è stato notato con i frammenti del portico di San Pietro in Vaticano.

Questo maestro è arrivato prima di Cimabue, i restauri hanno avvantaggiato gli studi recenti, i ponti sui quali si può salire, l'attenzione che oggi c'è nel corso di un restauro a veder le giornate, il sovrapporsi degli intonaci che fanno capire il prima e il dopo e via dicendo ...

Dalle strutture degli intonaci, e da altre considerazioni, si può ritenere che dopo queste loggette l'arrivo di Cimabue sia avvenuto dopo qualche anno.

Oggi le date più accreditate sarebbero quelle intorno al 1277 quando diventa Papa Giovanni Gaetano Orsini che era stato protettore d'ordine con nome di Niccolò III.

Resterà tre anni ma sarà il promotore di imprese molto importanti per le arti.

Niccolò III è stato un grande Papa per le arti.

Questo è il transetto, in basso ci sono gli affreschi di Cimabue e della sua bottega.

Cimabue era fiorentino di formazione ma è probabile che ad Assisi sia venuto da Roma.

I rapporti con Roma erano già stati visti da molti altri studiosi. Però oggi ne sappiamo di più. Sappiamo che era a Roma nel 1262 a testimoniare in una questione che riguardava l'ordine domenicano, era in contatto con l'ordine domenicano, non solo francescano.

In questa riunione c'erano degli importanti personaggi.

Questo è significativo per dire che posizione aveva acquistato a Roma. C'era il Card. Ottoboni Fieschi che diventerà il Papa Adriano V.

Questo contraddice quanto aveva detto Vasari che non sapendo bene cosa dire aveva affermato che Cimabue si era formato nel cantiere della chiesa inferiore, quello del maestro anonimo di San Francesco e che Vasari pensava di pittori greci.

Transetto - Ci sono degli affreschi che trattano la Passione di Cristo ed in particolare le crocifissioni che sono sulle pareti orientali dei due transetti.

Perché ci siano due crocifissioni non si è mai capito.

Però mi domando se non fosse perché ci fossero dei tramezzi per cui c'era un pubblico diverso: gli uomini da una parte, le donne dall'altra.

Poi un altro oggetto che è quello centrale, degli affreschi al centro nell'abside, sono quelli che riguardano il transito della Madonna, l'annuncio della morte, la morte, il compianto poi l'Assunzione e la Glorificazione. Un altro tema è quello degli Apostoli e quello dell'Apocalisse con la presenza degli Angeli.

Questo è il programma di tutto il transetto, ben articolato e ben studiato.

Noi vediamo qui, che nella volta ci sono quattro evangelisti.

È la parte più guasta dei cicli degli affreschi della chiesa superiore. Si tratta dei quattro evangelisti con le città dove avrebbero scritto i vangeli. Ne vediamo uno (d). Questo è appunto San Marco e accanto c'è tutto un complesso di architetture su cui è scritto Italia; questi edifici sembrano rappresentare dei monumenti romani.

Qui vediamo nella figura dell'evangelista una tipica figura di Cimabue corrucciata, mossa ma anche solenne. Infatti come già detto, molto probabilmente Cimabue si era formato in parte a Roma. D'altra parte ora vedremo meglio da altri affreschi (d) Cimabue. Ecco questo è un particolare, si vede benissimo la scritta ... (d) questa è una delle crocifissioni, qui c'è un'inversione di valori perché è avvenuta un'ossidazione dei chiari e dei bianchi cosicché il modo come si presentano questi affreschi attualmente non è dei più felici, però guardiamo le pieghe, per esempio, del perizoma di Cristo: c'è una tendenza a segnare molto fortemente con un chiaroscuro forte le pieghe molto scultoree ed è molto probabile che questo si debba attribuire alla conoscenza del grande scultore Niccolò Pisani, perché proprio il sistema delle pieghe di Cimabue fa venire in mente uno scultore in particolare Niccolò Pisano. (d) Questi, invece, fortunatamente conservati, sono gli angeli inseriti in finte loggette con un motivo protogotico e qui vediamo la caratteristica di Cimabue, certamente per influenza romana, di fisionomie già aperte, più reali, non grifagne alla bizantina, questo dispiegarsi di un nuovo aspetto psichico è una grande novità, è già il primo apporto di Cimabue a quella grande evoluzione che si verifica proprio alla fine del '200 e che porterà a Giotto. (d) Qui la scena della glorificazione della Vergine in trono in Paradiso con tutte le figure dei Santi ai lati.

Ad un certo punto, concluso il transetto, a proposito del quale, abbiamo ricordato la presenza di un maestro oltremontano, di un maestro romano e poi finalmente l'intervento di Cimabue, si deve passare alla navata partendo dal transetto e dall'altare per andare verso l'uscita. Ebbene anche qui le ricerche di accertamenti consentono di ritenere che è avvenuta anche in questo momento un'interruzione che certamente è derivata dalle difficoltà, dalle opposizioni che gli spirituali facevano a questo arricchimento della Basilica che sembrava contravvenire agli ideali di povertà del Santo, quindi nell'interno dell'ordine c'erano delle grandi opposizioni che hanno talvolta fermato anche i lavori, ed ecco che quando appare il Papa, ecco di nuovo il rapporto con la curia romana, più aperto alle iniziative artistiche, ecco che i lavori riprendevano. Così è probabile che i lavori nella navata siano cominciati intorno al 1288 sotto Niccolò IV, Gerolamo d'Ascoli, primo Papa francescano che era stato addirittura generale dell'ordine prima di diventare Papa, perciò naturalmente il suo interesse per la Chiesa, per la basilica era scontato. (d) Ebbene qui vediamo un

particolare della decorazione ricchissima della navata ed ecco che sulla sinistra nella parte alta sotto le volte accanto ai finestroni ci sono due ordini di storie e in questi ordini vengono trattate le storie del Vecchio e Nuovo Testamento; sotto, nel terzo ordine, le storie di San Francesco. (d) Dunque in questo bellissimo affresco che fa vedere il Padre Eterno nella grande mandorla intento alla creazione del mondo, dell'uomo e poi appunto dei pesci, degli animali, della terra, del cielo, una cosa di grande interesse è la presenza delle nuvole, però non perché questi affreschi avevano uno sfondo naturalistico (cosa che si verificherà nel '400), ma perché qui c'è proprio il vocabolo della nuvola per indicare il cielo, seppur ancora astratto. Ebbene qui appare un grandioso maestro romano, già molto diverso da Cimabue, così cupo, un po' inciprignito, un po' aggressivo, qui vediamo qualche cosa di maestoso, di calmo, di classico, questo appunto è molto caratteristico, questa apertura, questa maestosità, "l'appiombò" della figura, la grandiosità, il senso di maestà, come fosse diciamo una figura di Giobbe che in un certo senso modifica anche lo schema bizantino così come è grandioso nel gesto, così come è interessato a questi aspetti naturalistici, per esempio come sono rappresentati i pesci e questi altri animali che delle sopravvivenze di quell'interesse naturalistico che si trovava nei mosaici, nelle pitture tanto antiche e che rimangono anche come citazioni, come interesse anche appunto nel '200 e anzi si verifica una specie di ripresa della pittura tardo antica. (d) Ecco questo è il particolare più da vicino. (d) Questo è, purtroppo non in buono stato, la creazione dell'uomo, ma noi vediamo soprattutto il Padre Eterno sulla sinistra, questa figura grandiosa così diversa per esempio dall'evangelista di Cimabue che abbiamo visto perché siede compostamente. C'è un appiombò bellissimo delle pieghe e la figura ha un'apparenza solenne poco conservata, che però possiamo leggere in modo sufficientemente chiaro. (d) Queste sono le nozze di Cana ed anche qui come vedete per esempio nel primo piano ci sono proprio dei ricordi evidenti della pittura tardo antica, si sente un gusto antichizzante che è assolutamente romano e che quindi fa capire perché questi affreschi sono stati attribuiti a Jacopo Torriti. Ecco una proposta convincente e che è possibile confermare per esempio con i confronti dei mosaici di Santa Maria Maggiore che sono del 1296 ed anche con altre opere per esempio l'abside di Santa Maria Maggiore del 1291 (Io avevo già parlato di 1288 per questi affreschi, proprio perché appaiono meno maturi cioè precedenti a quelle cose romane di cui abbiamo le date sicure). Quindi, questa presenza è importantissima, non solo per la prima storia, ma anche perché abbiamo la volta centrale con delle rappresentazioni che riguardano la Madre di Cristo, la Madonna, San Francesco e San Giovanni. Qui vediamo il Cristo: è una figura straordinaria, a parte la potenza coloristica, vediamo di nuovo la solidità romana, questa specie di radiosità che viene sempre dal ricordo dell'antico che era così forte, ce agiva così fortemente sui settori romani e Jacopo Torriti è uno dei grandi protagonisti della pittura romana della fine del '200. Ancora vediamo tutte le parti dei fregi vegetali che sono già protogotici con già una tendenza alla goticizzazione molto forte con degli animaletti inseriti negli oculi.

Quando si esaminano le storie del Nuovo Testamento che stanno di fronte nella parete di destra ci si accorge che le maestranze romane legate a Torriti hanno uno spazio notevole e su questo punto di nuovo la critica ha avanzato delle ipotesi.

Negli anni '60, Carlo Volpe, storico dell'arte soprattutto della pittura del '300, influenzato da Roberto Langhi, vedeva in queste storie molto belle e molto importanti, l'influenza soprattutto di Cimabue. Oggi noi siamo in grado di precisare meglio questo pittore a partire da questo affresco della cattura di Cristo, e uno dei maestri che ha aiutato Torriti è un maestro romano o comunque di formazione romana, faceva parte dell'équipe di Torriti (vedete che parlo di équipe, parlo di gruppi, è un lavoro appassionante, tutt'altro che concluso per quanto riguarda Assisi). Non dobbiamo pensare che un Torriti si tenesse vicino delle mediocrità, erano dei maestri di grande livello come Giotto, questo lo dice anche Vasari proprio a proposito di Giotto che portava con sé i suoi allievi, grandi maestri. Dunque il maestro della cattura di Cristo è un maestro romano; per esempio negli armati di destra ci sono dei rapporti con frammenti proprio di affreschi del *Sancta Sanctorum* a Roma, però c'è anche un rapporto con Cimabue nelle figure di vecchi.

Nella chiesa ad Assisi si è verificata un'osmosi, un mescolarsi delle due tendenze fiorentina e romana, questi artisti risentono dell'una e dell'altra corrente e personalità.

Questo maestro della cattura di Cristo si individua anche in altri affreschi, per esempio c'è un'altra volta con i quattro dottori della Chiesa che fanno da contraltare ai quattro evangelisti che stanno nel transetto che abbiamo già visto, ebbene lì pare che ci sia già la presenza di Giotto, però c'è anche il maestro della cattura, che probabilmente è un pittore, anziano o poco più anziano di Giotto oppure un capogruppo con il quale il maestro fiorentino, Giotto, ha lavorato agli inizi quindi le carte sono molto mescolate. Oggi noi tendiamo a guardare con attenzione questo maestro anche perché appare in altre parti dove è presente anche Giotto. Quindi c'è da domandarsi se non fosse lui il capo, una volta lasciato il campo Torriti, che doveva essere tornato a Roma.

Probabilmente era anche umbro, non era necessariamente romano perché è un po' mistico.

Poteva essere un pittore umbro formatosi a Roma, un altro fatto straordinario che in questo cantiere si formano anche personalità che per varie ragioni si possono ritenere umbre, locali.

Questo senso solenne verrà ereditato da Giotto. Ad esempio a Padova Giotto è molto romano, ha un concetto della spartizione dello spazio, la solennità delle figure che fa capire la parte romana che aveva nella sua formazione.

Di fronte abbiamo l'apparizione del cosiddetto maestro di Isacco, cioè ci sono due storie di Isacco che si staccano per dei caratteri di grande rilievo.

Questo maestro è stato definito romano. Si è creduto che fosse Giotto, ora noi crediamo che sia Giotto giovane. C'è invece una proposta recente, molto sconcertante, che si tratti di ARNOLFO DI CAMBIO, che era anche pittore; oltre ad essere architetto e scultore.

Ma non vedo come questo possa essere verificato perché c'erano dei limiti tecnici nel passaggio da un'arte all'altra.

Comunque si tratta di una personalità fortissima che appare qui nel contesto di Assisi, che si è pensato possa essere Giotto giovane, un artista con forti rapporti e con Cimabue, per esempio nella testina di profilo centrale, e con la pittura romana, per esempio il tono affocato, questo rosso così pompeiano è veramente di tipo romano. Ma la cosa più interessante di questi affreschi del maestro di Isacco è la costruzione spaziale.

C'è una specie di parapetto in primo piano dietro al quale la scena si svolge. C'è una spazialità già posseduta, già calcolata di grande novità e che è il preludio proprio di quelle scatole mimiche che sono quelle che accoglieranno i personaggi delle storie di Giotto.

Ancora faccio notare le pieghe alla Nicola Pisano, cioè le pieghe come anche in Cimabue si trovano. Quindi un pittore che doveva avere dei rapporti con Cimabue e questo riporta a FIRENZE, e qui appunto a Giotto.

Anche qui le cose sono molto complicate, però andando verso l'uscita ci sono delle storie del Nuovo Testamento che manifestano un'affinità con questo gruppo che però sono più goticizzanti e allora questa difficoltà era stata superata, per esempio negli anni '50 e '60 pensando che fossero state dipinte prima e poi che le impalcature fossero state messe tornando indietro per dipingere queste due storie di Isacco. Proprio le indagini che sono state fatte sugli intonaci confermano che la prosecuzione è stata secondo la norma andando verso la porta.

Cosa dobbiamo dire allora ?

Che ci sono degli affreschi che manifestano qualcosa di un po' diverso e che quindi creano veramente un problema perché vediamo delle tendenze diverse, o che Giotto dopo questo momento romano si è lasciato portare verso esperimenti più gotistici, di ordine diverso, oppure dobbiamo pensare che sono delle personalità diverse, non è da escludersi che questo sia veramente Giotto e che le altre personalità che a noi sembrano vicinissime a Giotto siano di altri artisti di grande levatura.

Del resto proprio recentemente sono saltati fuori dei documenti a Roma di carattere protogiottesco. C'è un crocifisso a Palazzo Venezia che viene dall'Ara Coeli, che sembra Giotto giovane, probabilmente è un altro maestro.

È qualcosa di parallelo alla croce di Santa Maria Novella a Firenze, è qualcosa che fa capire che a Roma c'erano delle tendenze affini a quelle di Giotto e ci potevano essere dei maestri protogiotteschi.

Il movimento che è rappresentato da Giotto era un movimento però vasto che comprendeva altre personalità. Oggi siamo a questo punto, può darsi che la ricerca vada avanti e che ci faccia capire di più. Comunque questo senso dello spazio è legato a Arnolfo, alla concezione che aveva manifestato nelle tombe, nelle sue architetture. Questa è una delle storie del Nuovo Testamento, è il compianto sul corpo di Cristo che ha dei rapporti, per esempio le due figure nel fondo assomigliano a Isacco, però c'è qualcosa di diverso, di più gotico, di meno solenne, di meno romano.

Vediamo qualche particolare: questa testa bellissima di una donna piangente, la fattura, queste pennellate fini dell'incarnato ... è qualcosa di diverso dal gruppo Isacco. Questo è un punto molto controverso e misterioso ancora, però la qualità e anche il fatto che la composizione poi ritorna a Padova, ha fatto ritenere che qui siamo di fronte a Giotto.

Questa è una storia di Giuseppe, anche qui lo stile è quello giottesco, ma lo stile gotico, per esempio le figurette minute, con i piedini molto sensitivi, questo rivela anche un rapporto con la miniatura francese, quindi con qualcosa di gotico che invece nella solennità nella storia di Isacco non vediamo. Siamo di fronte a un piccolo mistero. Vediamo la controfacciata dove ci sono come degli scalini che salgono e scendono: è una finta architettura, questo è un altro aspetto molto importante, l'aspetto di illusione architettonica. Questo viene da Roma, dall'antichità, è un elemento classicheggiante che era stato acquisito a Roma. Poi sopra c'è la Pentecoste e la Resurrezione. Sopra ci sono due tondi con San Pietro e San Paolo, si riconosce lo stile di Giotto e anche c'è Cristo il maestro della cattura.

Quindi lavoravano ancora insieme. È un punto che deve essere ancora capito. Vedete com'è appassionante il lavoro della critica che ha potuto davvero appassionarsi e ha potuto capire meglio come le cose si sono svolte e di capire meglio la ragione di certi fatti artistici. La serie comincia con l'immagine del Santo che è ancora cavaliere, con la cuffietta che mettevano al principio del '300, ancora alla fine del '200.

Perché per la serie di San Francesco si accetta ancora la data che ha dato il Vasari, cioè 1296. Probabilmente gli affreschi sono finiti col 1300, l'anno del Giubileo, perché di solito c'erano dei festeggiamenti particolari e si ritiene che siano finiti per quell'anno.

Intanto guardiamo la costruzione architettonica in cui sono inseriti; queste cose non si guardano mai, ma sono importantissime, perché la prima cosa che pensa un pittore è come inquadrare la propria raffigurazione. Qui abbiamo delle colonne sottili che sono dipinte e poi c'è una trabeazione di cui vediamo anche la parte sottostante, mensoline tutte dipinte. C'è una finta architettura prospettica, è anche questa un segno della ripresa dell'antichità perché la pittura antica era caratterizzata da questi effetti di illusionismo architettonico. E quindi dall'antico questo maestro riprende soprattutto l'aspetto illusionistico, spaziale e architettonico. Questa è una caratteristica dello stile giottesco che sarà sempre ferma ed è uno dei presupposti fondamentali della riforma giottesca. Questo significava uno spazio più razionale, il desiderio di raggiungere un avvicinamento ad una rappresentazione più reale attraverso quegli strumenti che l'antichità dava che si cominciava a guardare come il grande modello. Motivo che andrebbe sviluppato è la convinzione che nell'antichità i pittori avevano gli strumenti per emulare la realtà, sapevano rappresentare la vita attraverso una spazialità logica, una gestualità, una pienezza formale, una struttura corporea tridimensionale che si avvicinava a quella che l'occhio vede. Tutti aspetti che questi grandi maestri della fine del '200 cercano di recuperare questo fino a Canova e fino alla metà dell'800. Secondo un detto di Charles Sterling "non si fa niente senza la benediction des anciens". Questo è un aspetto basilare per capire la civiltà occidentale. E soltanto il mondo moderno che ha abbandonato questo rapporto che non è pedissequo ma vitale,

perché ha nutrito nei secoli la nostra civiltà, ha ripreso la novità della pittura italiana. Nascono da questo grande revival classico le prime cinque storie manifestano tecnicamente e cromaticamente una rassomiglianza con le due storie di Isacco. Sono della stessa mano mentre le storie di San Francesco cambiano. Cosa pensare? Che qui sono veramente gli inizi di Giotto oppure che fosse un grande maestro da cui Giotto parte, che sarebbe rappresentato dalle storie seguenti e più probabile che queste siano le storie di Giotto che poi si è fatto aiutare da altri maestri, molto bravi, che non erano formali come lui. È probabile ma è un aspetto che non è mai stato notato. Ricordo che molti anni fa andai sui ponti con un mio bravissimo alunno Filippo Todini e vedemmo che tecnicamente era la stessa cosa. Questo è molto importante perché fa capire che né nelle storie di Isacco né in queste di san Francesco venivano usate delle tecniche che provenivano dalla stessa bottega, da una certa prassi. Questo è molto importante per sciogliere il nodo del problema, anche se non possiamo andare oltre. Dobbiamo sperare che saltino fuori nuovi elementi.

Diapositiva - Ecco qui la preghiera del santo. Novità straordinaria dal punto di vista umano. Abbandono di tutto ciò che era iconico, schematico della pittura bizantina che si esprimeva sì ma non con questa tenerezza di sentimenti, realtà umana che è quella di questi maestri soprattutto di Giotto e diversi dai maestri moderni che erano più solenni. Poi c'è la caratteristica di queste architetture di tipo Arnolfiano nella loro tettonicità, questa è una specie di cubo visto di sbieco ma con una costruzione potentissima nella quale si inserisce la figura, finalmente la figura trova casa. Cosa nuovissima anche con Cavallini per esempio le figure si trovano in una situazione di disagio nella architettura.

Diapositiva - Nudo del Santo che lascia i vestiti al padre rappresenta la rinuncia dei beni. Anche questa è una scena moderna, drammatica. Questa rivoluzione è stata accelerata anche dal soggetto, dalla rappresentazione esempio tutte le figurette sulla sinistra in abiti moderni è una componente gotica che da questo aspetto di contemporaneità alle statue di San Francesco.

Diapositiva - Anche questa è straordinaria per la somiglianza forte con la statua di Isacco. Per esempio nel triclivio con questa sorta di tavolo con l'apparizione del Cristo al santo che sogna un castello con le spade.

Diapositiva - Qui c'è qualcosa di diverso. Per esempio la raffigurazione di quel cavallo che rappresenta il legame con l'antico; però è qualcosa di meno costruito. Qui sono intervenuti aiuti, c'è una lieve flessione. Questo a dimostrare la partecipazione di maestranze anche per la fretta di finire l'opera per il giubileo. Qui c'è la creazione del presepio di Greccio. Anche qui lo stimolo viene dalla vita del santo raccontata da San Bonaventura. Come l'episodio della creazione del presepio. Ed ecco che anche qui c'è la rappresentazione moderna dei frati che cantano, i laici con i vestiti multicolori e poi c'è questa meraviglia del tramezzo, noi siamo dietro l'altare e dietro si vede la croce che pende verso la navata con la corda che la regge, così i pulpiti, e anche tutti gli altri elementi architettonici che rivelano l'interesse del pittore, importanti per costruire rapporti con le figure.

(Avanti) Qui altro famoso affresco "Il miracolo dell'assetato" di nuovo ci sono motivi anche naturalistici per esempio le montagne di struttura bizantina però gli alberi sono

gli olivi, c'è qualche cosa che è confrontato con la natura che si vedeva in Umbria per esempio il somaro; questi sono aspetti sorprendenti che rivelano la capacità di rappresentare la vita come mai si era visto dopo l'antichità. Così la struttura dell'uomo che beve, la bramosia, il desiderio così come viene espresso questo corpo la sua pienezza la gamba costruita con una verità sensazionale sempre c'è la costruzione architettonica che si collega e crea una grande loggia dentro la quale ci sono le storie.

Diapositiva - Qui abbiamo la morte del signore del ...Probabilmente c'è qualche aiuto ma l'idea è straordinaria. Anche il modo di calibrare le parti come il santo viene esaltato al centro della costruzione della tavola e poi il gruppo delle figure degli astanti che si protendono verso il morente.

Diapositiva - Questa è la predica di Onorio Terzo che rivela altri aspetti, quello più importante è la costruzione dell'architettura, vediamo qualcosa di estremamente nuovo, c'è una visione unitaria di questo interno: le volte che convergono verso il centro (grandissima novità che sarà sviluppata da Giotto e dagli allievi a Padova).

(Avanti) Lasciamo il ciclo di San Francesco. Desidero soffermarmi sulla presenza in basilica dei suoi allievi, esecutori perché si avverte ancora la guida di Giotto però anche il crescere delle personalità diverse che sono anche molto nitide. Molto interessante il fatto che hanno lavorato insieme in varie cappelle. In dosature diverse se ogni tanto scorgiamo un particolare che rivela uno dei maestri di un'altra cappella. Uno dei giotteschi è il maestro di san Nicola dalla cappella anonima che fu fatta decorare da Napoleone Orsini per un fratello morto nell'ultimo decennio del 200. Questa cappella è degli inizi del '300, rispecchia lo stile già avanzato del maestro per esempio nella bellissima architettura, ha bicroma che si trovano a Firenze nel campanile di Giotto nelle figure c'è la continuazione dello stile delle storie di san Francesco ma questo maestro conosce anche lo stile di Padova deve essere stato con Giotto a Padova e gli affreschi di Padova li datiamo tra il 1303-1305. Questa cappella di san Nicola è forse la meno importante ma il suo autore si trova anche in altre cappelle. Una cappella dove Giotto era più presente, dobbiamo ricordarci che Giotto si era allontanato lasciando il cantiere di Assisi lasciando delle istruzioni a questi maestri e forse è ritornato. Infatti per esempio nella cappella di san Nicola c'è un finto trittico mirale dove la qualità è di Giotto.

Diapositiva - Cappella della Maddalena. Riconsiderata perché c'è stato un restauro. Questo è un particolare di uno dei tondi della volta e rappresenta Lazzaro che sta risorgendo ancora avvolto nel lenzuolo. Ma qui vediamo un grande avanzamento, c'è una dolcezza, una libertà della struttura in questo viso, una morbidezza così naturale che sembra quasi incredibile per il '300 (secolo di straordinaria scoperta, il '300 è un po' come l'infanzia dell'arte per le scoperte che sono state fatte- e noi troviamo proprio in nuce tutto quello che è la civiltà italiana nel '300 che Longhi diceva essere il più grande secolo. Ora c'è una decadenza d'interesse per il '300).

Diapositiva - Qui la Maddalena, che di solito si dice di Giotto per la dolcezza materna di questa figura, ricorda cromaticamente gli affreschi di Padova.

Diapositiva - Qui dopo la cappella della Maddalena, dove Giotto ha messo mano tanto che per la datazione si è pensato che possa essere collegabile ad una notizia

scoperta pochi anni fa da una presenza di Giotto poco prima del 1309, c'è un documento di un suo passaggio che probabilmente corrisponde con il lavoro della cappella della Maddalena che è uno dei più grandi punti di sviluppo dello stile giottesco.

Nella basilica inferiore ci sono delle vetrate. Con la cappella della Maddalena finiamo il primo decennio e iniziamo il secondo decennio del 300. Queste sono delle vetrate dove si riconosce un maestro molto espressivo siamo intorno al 1317 siamo di fronte alla Cappella di Simone Martini che è con Giotto il più grande maestro del 300, paladino di queste novità gotiche vediamo quindi l'intonazione diversa da Giotto più raffinata profusione degli azzurri, tinte fredde, incarnati pallidi delle superfici che rende ammirevoli questi affreschi. Novità per cui riteniamo che questi affreschi di San Martino siano del secondo decennio del 300.

Diapositiva - Anche in questa rappresentazione le montagne sono cambiate, anche qui c'è un senso di spazio, più libero che viene dalle grandi innovazioni giottesche perché vediamo una montagna dentro la quale c'è una sorta di vallata stretta dove c'è anche un corso d'acqua, dietro c'è un accampamento; c'è un calcolo una padronanza dello spazio della tridimensionalità che è straordinaria. La concezione dello spazio che noi attribuiamo al Brunelleschi dal punto di vista matematico è un fatto del 400 ma dobbiamo sottolineare che la sensibilità dello spazio, l'esigenza di creare uno spazio tridimensionale è una grande innovazione dei maestri trecentisti.

Diapositiva - Una delle storie di Simone Marchini con l'apparizione di Cristo agli angeli al santo che dorme in questo meraviglioso letto con la coperta e dietro le tende. Anche qui trionfano gli azzurri. Questo pittore si esprime con un linguaggio elegante e maturo.

Diapositiva -. Ci sono due sante iscritte nella struttura gotica di bifore con archetti a tre. E poi questa eleganza degli atteggiamenti, ritmo gotico questi aspetti di espressività di dolcezza e regalità che fanno capire lo spirito gotico e francesizzante del maestro che non è un caso sia poi andato ad Avignone.

Diapositiva - Ora qui abbiamo un maestro giottesco, non è più Simone Marchini perché nelle figure si vede subito una grandiosità costruita come in Giotto. Non c'è più questa pressione di linea come in S. Marchini ma abbiamo una scansione dello spazio non più così fitta ma diradata ma abbiamo però nella architettura qualcosa di nuovo. Non sono più inerpicate e instabili ma sono distese in orizzontale. Il paesaggio non ha più la morfologia bizantina, le figure non hanno più tonalità forti ma trionfa l'azzurro che è il colore principale delle vetrate francesi. Tendenza goticistica che si impossessa anche delle maestranze giottesche.