

Alessandro Tomei

La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione grottesca

Sin dalle origini della moderna storia dell'arte la decorazione dell'aula superiore della Basilica di San Francesco ad Assisi costituisce, anche simbolicamente, il nodo problematico e critico più complesso degli anni cruciali in cui la pittura occidentale mutò radicalmente la direzione del proprio cammino. E non è un cammino che fu percorso esclusivamente da Giotto, al quale tradizionalmente viene riferito il ciclo con le ventotto Storie di s. Francesco che si snodano lungo il registro inferiore delle pareti laterali e della controfacciata.

Sulle centinaia di metri quadrati di affreschi che ricoprono interamente le pareti e le volte della chiesa (fig. 1) si esercitarono infatti - è proprio il caso di usare questo termine nel suo senso più proprio - almeno due generazioni di pittori, diversi per origine e formazione culturale, ognuno dei quali contribuì, nei limiti delle proprie capacità, a dar vita a un modo di intendere la decorazione murale che avrebbe indicato la rotta da tenere fino all'avanzato Quattrocento. Non a caso esclusivamente su questo punto tutta la storiografia sembra aver trovato una sorta di grado zero di concordanza, superato il quale, sono sembrate lecite affermazioni di ogni genere che hanno di fatto saturato, in oltre un secolo di studi, il contesto storiografico.

Contesto che, a questo punto, per poter recuperare credibilità metodologica, può soltanto essere alleggerito e in qualche modo depurato da una sorta di "necessità" attributiva, sarebbe meglio dire nominalistica, che nel corso del Novecento ha segnato parte consistente degli studi sulla pittura della fase ultima del Medioevo.

Ciò naturalmente non vuol dire che l'apparato pittorico della chiesa superiore di Assisi sia da considerarsi una sorta di opera collettiva, come tante volte era avvenuto nei secoli precedenti, quelli, per intenderci, dell'arte del Medioevo senza nomi, ma è altrettanto vero che di volta in volta impostazioni metodologiche di tipo idealistico, ma in realtà di ben più lontana origine, si sono eccessivamente concentrate sulla creazione di agglomerati attributivi, da legare necessariamente al nome di un artista, spesso addirittura senza tenere nel giusto conto quanta documentazione fosse ad esso riferibile e quanto le opere attorno alle quali si costruiva questo o quel *corpus* fossero così certamente assegnabili ad una ben definita personalità.

Questo nodo problematico si è a volte trasformato, anch'esso come tutta la questione assisiata, in una vera e propria palude storiografica il cui attraversamento continua ad essere rallentato da confronti spesso strumentali tra opere tutte straordinariamente incerte dal punto di vista attributivo e di ancor più incerta datazione, a volte ignorando i pochi dati materiali e tecnici deducibili dalle opere, a volte assegnando significati sovrastrutturali all'ancor più esiguo materiale documentario in senso stretto, giunto sino a noi.

Ma prima di arrivare a trattare del diretto intervento giottesco ad Assisi, sarà bene ripercorrere brevemente le fasi principali di questo cantiere, che si svolsero per quasi tutta la seconda metà del XIII secolo.

La basilica superiore

La decorazione della chiesa superiore di San Francesco ebbe infatti inizio nel transetto destro, intorno al valico tra gli anni cinquanta e sessanta del Duecento, cioè subito dopo la consacrazione della basilica nel 1254 da parte di papa Innocenzo III; lo *start up* fu affidato a una bottega di pittori di formazione schiettamente gotica, certamente non italiani e con tutta probabilità attivi anche nell'esecuzione delle vetrate dipinte, la cui provenienza è stata prevalentemente ipotizzata dalla Francia o dall'Inghilterra¹, i quali eseguirono immagini con temi apocalittici nei registri alti e mediani del transetto.

¹ Per le vetrate cfr. F. Martin, G. Ruf, *Le vetrate di San Francesco in Assisi*, Assisi 1998; sui pittori del transetto destro: C. Volpe, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp.15-59; I. Hueck, *Der Maler der*

Ben presto però, per motivi che rimangono sostanzialmente oscuri, ma forse riconducibili ad una certa estraneità del loro stile al gusto dei committenti, *in primis* la Curia romana e poi l'Ordine francescano, questi pittori oltremontani vennero sostituiti da maestranze italiane, di formazione genericamente definibile centroitaliana², che portarono a termine la decorazione dei registri superiori delle pareti con figure di Apostoli e Profeti³.

Dopo un intervallo di tempo non brevissimo, dovuto all'annoso problema del reperimento di fondi e di conseguenza alla destinazione della elemosine raccolte dall'Ordine⁴, i lavori ripresero, verso la fine dell'ottavo decennio del secolo nel resto del transetto destro, in quello sinistro e nell'abside ad opera di una bottega guidata da Cimabue, ma nella quale continuarono ad operare pittori già presenti nel cantiere. Questa fase di rinnovato impulso ai lavori è quasi certamente legata alla volontà di papa Niccolò III (1277-1280)⁵, il quale anche a Roma, nel breve periodo del suo pontificato, aveva fatto realizzare imprese architettoniche e figurative di grande rilevanza, come la ricostruzione e la decorazione, a fresco e a mosaico, del Sancta Sanctorum nel complesso del Patriarchio Lateranense, la costruzione di una sontuosa residenza papale vicino alla Basilica Vaticana, l'esecuzione di un ciclo affrescato proprio nel portico della stessa Basilica con Storie dell'imperatore Costantino e dei ss. Pietro e Paolo⁶. Il denominatore comune delle opere pittoriche commissionate da Niccolò III è costituito dalla riaffermazione del potere papale e della sua diretta discendenza da Cristo attraverso l'*exemplum* fornito dalle Storie apostoliche e dalla sottomissione del potere dell'imperatore alla forza della Fede. Temi che si ritrovano anche ad Assisi, e che nel transetto e nell'abside si affiancano a un ciclo di Storie della Vergine e ad uno apocalittico, questi ultimi particolarmente vicini alla spiritualità francescana⁷.

Il 15 febbraio 1288 venne eletto al soglio pontificio Gerolamo Masci, primo papa proveniente dall'Ordine francescano, di cui dal 1274 e al 1279 era stato anche Generale. Assumendo il nome di Niccolò IV, in ricordo del suo predecessore e gran protettore Niccolò III, di quest'ultimo proseguì anche, con rinnovato impegno, l'attività di patronato della basilica assisiata. Appena eletto, infatti, egli confermò i privilegi pontifici precedentemente concessi e rinnovò l'autorizzazione a usare le elemosine raccolte dall'Ordine per proseguite i lavori di decorazione della chiesa superiore⁸.

Una testimonianza riferibile agli inizi del secondo decennio del Trecento, solo da pochi anni resa nota⁹, ricorda in termini molto generici l'intervento del pontefice francescano in favore della chiesa affermando che «[...] nec vidimus in ecclesiis fratrum sumptuositatem magnam picturarum nisi in ecclesia Assisii, quas picturas Dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti, cuius reliquie iacent ibidem». In base a questo passo il Bellosi¹⁰ ipotizza che tutta la decorazione della basilica superiore sia stata portata a termine entro l'anno della morte di Niccolò IV, cioè il 1292. È

Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIV (1969), pp.115-144; A. Cadei, *I pittori gotici del transetto settentrionale*, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, atti del convegno a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 191-230; S. Romano, *I maestri del transetto destro e la pittura romana*, ivi, pp. 231-245.

² A. Tomei, *Dal transetto alla navata: i pittori romani nella basilica superiore*, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, atti del convegno a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 247-259. Di parere diverso la Hueck, *Der Maler*, cit. che pensa ad una presenza di Jacopo Torriti, esordiente nel cantiere della chiesa superiore.

³ Sulla successione delle maestranze nel cantiere della basilica superiore, aspetto fondamentale per la comprensione del "sistema Assisi" e sullo sviluppo di un "linguaggio di cantiere" cfr. H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, p. 191 ss. e *passim*.

⁴ H. Belting, *Die Oberkirche*, cit., p. 90ss.

⁵ Per una sintesi sulle ipotesi di datazione dell'intervento di Cimabue e bottega nella zona absidale e nel transetto si veda A. Monciatti, scheda *Transetto settentrionale*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede*, a cura di G. Bonsanti, (*Mirabilia Italiae*, 11), 3, Modena 2002, pp. 554-562.

⁶ A. Tomei, *Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 141-146.

⁷ I. Hueck, *Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV (1981), pp.279-323.

⁸ S. Nessi, *La basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1982 (2° ed., Assisi 1994, p. 197 ss, 484).

⁹ D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in "Apollo", CLVII (2003), n. 492, pp. 31-35.

¹⁰ È questa l'ipotesi di L. Bellosi, "Nicolaus IV fieri precepit". *Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", 126/127, 2007, p. 2-14.

però evidente che la breve nota si riferisce in modo del tutto generico all'impegno del papa, che portò nel 1288 alla ripresa dei lavori, ma non indica in nessun modo che l'intera decorazione della navata si sia conclusa entro 1292. Del resto lo stesso Niccolò IV aveva dato il via, in contemporanea con la ripresa dei lavori ad Assisi, al nuovo mosaico absidale di Santa Maria Maggiore che fu portato a termine dal Torriti nel 1296, come chiaramente attestato da un'iscrizione¹¹ quindi quattro anni dopo la morte del pontefice, che vi è anche ritratto in posizione di rilievo insieme al cardinal Jacopo Colonna, arciprete della basilica. Nulla di più probabile quindi che ad Assisi i lavori della navata, peraltro decisamente impegnativi dal punto di vista dimensionale, siano proseguiti ben oltre la morte del papa.

Ed è ancor più probabile che la ripresa dell'affrescatura della navata sia stata affidata a Jacopo Torriti, il quale, con una schiera abbastanza folta di collaboratori, intraprese l'esecuzione di storie vetero e neotestamentarie affrontate nei registri superiori delle due pareti seguendo il modello normativo dei prototipi romani di San Pietro in Vaticano e di San Paolo f.l.m., secondo una tradizione mai interrottasi nel corso del Medioevo¹²: veniva così ancora una volta sottolineato il carattere romano e papale della basilica assisiense, probabilmente deciso ben prima dell'elezione di Niccolò IV. Infatti, sin dall'origine, al centro dell'abside si trova un seggio marmoreo che è stato giustamente interpretato come trono papale, analogo a quello presente nella Basilica Lateranense, a ulteriore conferma della connotazione romana dell'intero edificio¹³.

L'esecuzione degli affreschi ebbe inizio dal capocroce e, sul piano stilistico, nelle prime due campate a partire dal transetto ben evidenti sono i caratteri peculiari della pittura torritiana, sia nella declinazione autografa del maestro che in quella dei suoi seguaci. Torriti eseguì comunque di propria mano solo alcuni brani del ciclo: la volta cosiddetta "clipeata", la seconda a partire dal transetto, la prima scena del ciclo veterotestamentario, la Creazione del mondo, e in alcuni passaggi sparsi nelle prime due campate¹⁴. Che queste siano opera di una maestranza unica – e nuova rispetto a quella attiva nel transetto e nell'abside – è dimostrato, tra le altre cose, dall'uso di disegni preparatori molto accurati, evidentemente usuali in quella bottega e probabilmente imposti dal maestro ai suoi collaboratori. Ne è prova evidente, di straordinario livello qualitativo e di impressionante intensità espressiva, quello sottostante all'immagine dell'Eterno della Creazione, presente in mostra, la cui autografia è quasi unanimemente accettata¹⁵.

Sono qui all'opera un capobottega e collaboratori di altissimo livello, formati nel *milieu* figurativo di più schietta intonazione classicista del tempo, ovvero quello di Roma, dove i modelli dell'antichità erano quotidianamente sotto gli occhi e dove nei decenni precedenti erano stati realizzati complessi figurativi il cui tasso di conoscenza e interpretazione dell'arte classica e tardoantica non aveva eguali nel resto d'Italia. Penso agli affreschi scoperti poco più di un decennio or sono nella cosiddetta Aula gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati¹⁶, databili verso la fine degli anni quaranta del Duecento o ai già ricordati affreschi del Sancta Sanctorum, della fine degli anni settanta¹⁷, senza poi poter tenere conto di quanto si è perduto nel corso dei secoli. Ma a Roma un'altra forma di classicità giunge per altre vie, quelle dell'arte gotica d'Oltralpe, che più presto di quanto solitamente si pensi comincia a diffondersi nell'Urbe per mezzo di manoscritti, opere di oreficeria, ricami, sigilli¹⁸.

¹¹ A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 13-14, 102-103; Idem, *Dal documento al monumento: le lettere di Niccolò IV per Santa Maria Maggiore*, in "Studi medievali e moderni", 1 (1997), pp. 73-92.

¹² H. L. Kessler, "Caput et speculum omnium ecclesiarum": Old St. Peter's and church decoration in Medieval Latium, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, («Villa Spelman Colloquia», I), Bologna 1989, 119-146; *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Fragmenta picta*, cit., pp.45-64.

¹³ F. Gandolfo, *Assisi e il Laterano*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", CVI (1983), pp. 63-113.

¹⁴ A. Tomei, *Iacobus Torriti*, cit. pp. 59-68 ss.

¹⁵ A. Tomei, *Il disegno preparatorio di Jacopo Torriti per il volto del Creatore nella basilica di Assisi*, in *Fragmenta picta*, cit., pp. 227-232; per la bibliografia più recente si veda la scheda nel catalogo di questa mostra.

¹⁶ A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano 2006. F. Gandolfo, *Introduzione*, ivi, pp. 11-16.

¹⁷ Cfr. A. Tomei, *Gli affreschi e i mosaici della cappella del Sancta Sanctorum*, in *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1991, pp. 59-78; S. Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 38-124.

¹⁸ J. Gardner, *Some Cardinal's Seals of the Thirteenth Century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVIII (1975), pp.72-96; V. Pace, *Per la storia della miniatura duecentesca a Roma*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst. 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich*, a cura di K.Bierbrauer, P.K. Klein, W. Sauerländer, München 1985, pp.255-262; A. Tomei, *Arnolfo e la*

Torriti e i suoi mostrano una conoscenza di prima mano soprattutto dei modelli antichi, che ad Assisi si manifesta per esempio nella varietà e nella salda misura classicheggiante dell'apparato ornamentale, nella costruzione della struttura narrativa delle scene, che si serve per altro anche di citazioni dalla tradizione orientale bizantina – anch'essa inesauribile repertorio di cultura antica – così come, non ultimo per importanza, nella assoluta padronanza della tecnica del buon fresco, che qualche problema aveva creato a Cimabue nel transetto¹⁹.

Ciò detto appare davvero arduo poter prendere in considerazione l'ipotesi, recentemente avanzata²⁰, di un ritorno di Cimabue sui ponteggi della navata per eseguire qualche brano degli episodi della Passione di Cristo. A meno di non voler dedurre una diretta presenza del maestro da qualche dettaglio nella resa dei contorni delle figure o qualche tipologia facciale o anatomica, più patrimonio di un linguaggio di cantiere che tratto distintivo del suo stile. Lo stacco stilistico tra transetto e navata è davvero evidente, anche nell'apparato decorativo a girali vegetali abitati da telamoni e genietti, in cui si passa da una concezione intensamente espressiva in Cimabue, quasi muscolare, della figura umana vestita, ad un andamento più pacato e classicheggiante delle figure, che peraltro sono nude, come negli *exempla* antichi, cadenzato da intervalli spaziali più ampi, da una resa cromaticamente più morbida, che prevede l'abbandono dell'uso sistematico di contorni marcati nei volti e nei panneggi, tipico della bottega cimabuesca. Tutti elementi a Roma già anticipati nella decorazione del Sancta Sanctorum.

Ma anche il Torriti dovette ben presto abbandonare il cantiere, quasi sicuramente richiamato a Roma dallo stesso Niccolò IV per attendere al rinnovamento dei mosaici nelle absidi di San Giovanni in Laterano e Santa Maria Maggiore, portate a termine rispettivamente nel 1291 e nel 1296²¹.

È in questo momento e in un punto ben preciso, nel registro mediano della parte destra della terza campata, sempre a partire dal transetto, che si manifestano, all'improvviso e senza passaggi preparatori, elementi evidenti di un'interruzione nella continuità stilistica della decorazione e, più in generale, gli inizi di una fase nuova nella pittura occidentale.

È il punto in cui si trovano i due pannelli con le Storie di Isacco.

È il punto su cui la critica, ormai da molti, ha espresso opinioni le più diverse e su cui si è ancora davvero lontani dall'averne una qualche certezza.

Si tratta di un vero e proprio dittico affrescato che mette in scena il *climax* narrativo della vicenda dell'anziano patriarca (*Genesi 15-35*).

La prima scena mostra il cieco Isacco, il cui busto è sostenuto da una servente, faticosamente seduto sul letto che con la mano sinistra tocca quella destra di Giacobbe, ricoperta dal vello dei capretti postogli sulle mani e sul collo dalla madre, Rebecca, che assiste all'inganno (fig. 2). Nella seconda l'inganno è svelato: mentre Esaù porge al padre il piatto con la selvaggina cucinata, Rebecca fugge precipitosamente dalla stanza passando dal retro, Giacobbe esce dalla porta laterale (fig. 3); risultano così indicate due direzioni spaziali, che sono anche straordinarie azioni sceniche, che rendono l'episodio un vero *coup de theatre* senza precedenti nella storia della pittura medievale.

Lo svolgimento dei fatti è ambientato in un edificio che si ripete, identico in ogni particolare, in ambedue i pannelli; un edificio la cui collocazione spaziale e la cui coerenza ottica sono del tutto estranee a quanto era stato dipinto nelle scene precedenti del ciclo, così come profondamente diverse sono le figure che vi agiscono. Diverse nella resa plastica, diverse nell'intensità espressiva, diverse nel disporsi e nel muoversi in uno spazio abitabile²², verosimile come solo quello della pittura classica aveva saputo essere, più di un millennio prima. Edifici che segnano un limite invalicabile

pittura italiana del tardo Duecento: innovazioni e recuperi, in Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare, Atti del Convegno, (Firenze-Colle Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), Roma 2006, pp. 177-186; Idem, Percorsi della "pittura rinnovata": artisti e committenti tra Italia e Francia nella prima metà del Trecento, in R. Alcoy (a cura di), *El Trecento en obres. Art d'Europa i art de Catalunya al segle XIV*, Atti del Convegno internazionale (Universitat de Barcelona, 2007), Barcelona 2009, in corso di stampa.

¹⁹ G. Basile, *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore: materiali, tecniche, procedimenti*, in *l'òl cantiere*, cit., pp. 3-14; C. D'Angelo, S. Fusetti, C. Giantomassi, *Rilevamento dei dati tecnici nella decorazione murale della Basilica Superiore*, ivi, pp. 15-35.

²⁰ L. Bellosi, *Un intervento imprevedibile di Cimabue ad Assisi*, in "Prospettiva", 128, 2007, pp. 43-57.

²¹ A. Tomei, *Jacobus Torriti*, cit., Roma 1990, p. 77ss, p. 99ss., con la bibliografia precedente; Idem, *La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A. M. Romanini, Torino 1991, pp. 321-403.

²² Sul concetto di spazio abitabile cfr. D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano 1963; A. M. Romanini, *Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del Maestro di Isacco*, in "Storia dell'arte", 65, 1989, pp. 5-26.

per i personaggi e gli oggetti, tutti rigorosamente contenuti nei margini perimetrali delle scatole spaziali che li accolgono. Anche le morbide e nello stesso tempo monumentali volumetrie delle figure segnano un punto di svolta marcatissimo, mostrando apertamente la loro discendenza dalla statuaria classica, anche dal punto di vista iconografico²³

C'è da osservare che elementi di cambiamento, sia pure ben meno marcati e innovativi, si notano anche sulla parete di fronte, dove la scena della Presentazione al tempio subisce quello che potremmo definire un aggiornamento in corso d'opera, testimoniato da tracce chiaramente visibili sull'intonaco²⁴. Probabilmente il nuovo pittore subentrato nell'impresa intendeva rendere in qualche modo più moderno l'aspetto complessivo del ciclo, sostituendo l'antiquato ciborio cosmatesco con uno di foggia più moderna, almeno a quanto è dato di vedere.

È evidente che un altro maestro, con un'altra bottega, ha sostituito i romani guidati dal Torriti ed è proprio sull'identificazione di quel maestro che la critica ha maggiormente concentrato l'indagine, senza peraltro raggiungere risultati univoci e lasciando il dibattito ancora apertissimo²⁵.

Due sostanzialmente le posizioni che, nei decenni, hanno oltrepassato il vaglio della ricerca. La prima, naturalmente, vede in Giotto, agli esordi del suo percorso, l'autore delle Storie di Isacco, la seconda ipotizza invece l'intervento di un pittore già maturo, forse di una generazione più anziano, capace di padroneggiare tecniche, per l'epoca inedite, di organizzazione tridimensionale dello spazio in pittura e dotato di un ricchissimo bagaglio di conoscenza dell'arte classica. Pittore da alcuni considerato non riconoscibile in una personalità storicamente documentata e quindi definito Maestro di Isacco, da altri identificato con altri maestri attivi in quel giro di anni, come Pietro Cavallini²⁶, Gaddo Gaddi²⁷ o Arnolfo di Cambio²⁸. A metà strada, per così dire, si colloca l'ipotesi avanzata per la prima volta da Pietro Toesca²⁹, per il quale, l'autore del dittico sarebbe sì il giovane Giotto, ma dopo essere entrato in contatto a Roma con Pietro Cavallini; un incontro fondamentale, secondo lo studioso, per la nascita della nuova concezione della rappresentazione prospettica dello spazio, che nei decenni successivi avrebbe cambiato il corso della pittura in Occidente. Un'ipotesi ancora diversa, è quella del Meiss, secondo il quale Giotto sarebbe l'autore delle Storie di Isacco e del Compianto sul Cristo morto, sulla parete opposta della campata d'ingresso, ma non l'autore del ciclo francescano³⁰.

Il punto centrale della "questione Assisi" consiste infatti nel riconoscimento delle prime prove di un giovane pittore in formazione, Giotto, la cui presenza nel cantiere della basilica francescana è quasi concordemente ricordata dalle fonti, a partire dal secondo decennio del Trecento³¹. Come avviene per quasi tutta la sua vicenda biografica e artistica, però, neppure per il cantiere della basilica francescana, c'è prova documentaria della sua presenza, almeno fino al 4 gennaio 1309, data di un documento, di natura indiretta e comunque non certo risolutivo, ma senza dubbio interessante. Si

²³ È il caso, ad esempio, dell'Isacco sdraiato che richiama programmaticamente l'iconografia classica delle personificazioni dei fiumi; su questo punto specifico: A. M. Romanini, *Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo e Giotto*, in "Arte Medievale, II s., nn.1-2, 1987, pp.1-43.

²⁴ A. Monciatti, scheda *La Presentazione di Gesù al Tempio*, in *La Basilica di San Francesco*, 3, cit., pp. 499-500. Con la bibliografia precedente

²⁵ Un'utile sintesi dello stato dell'arte fino agli inizi degli anni ottanta del Novecento è in P. Scarpellini, *Commentario a Ludovico da Pietralunga, Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, Treviso 1982, p. 399ss.; per la successiva letteratura fino al 2001, A. Monciatti, scheda *Navata. Terza e quarta campata da ovest*, in *La Basilica di San Francesco*, 3, cit., pp. 480-486. Da ultimo, S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008, p. 60 ss.

²⁶ F. Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane", V (1902), pp. 61-115.

²⁷ F. J. Mather, *The Isaac Master. A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, (Princeton Monographs in Art and Archaeology, XVIII), Princeton (N.J.) 1932.

²⁸ A. M. Romanini, *Gli occhi di Isacco*, cit.; Eadem, *Arnolfo all'origine* cit.

²⁹ P. Toesca, *Giotto*, Torino 1941, p. 70 ss.; Idem, *Storia dell'Arte italiana. II. Il Trecento*, Torino 1951, p. 448 ss.

³⁰ M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1960 (2a ed. New York 1967); scriveva lo studioso a conclusione del suo celeberrimo saggio: «Of one thing there can be no doubt whatever: if the Isaac Master, then he and not Giotto in the founder of the modern painting.»

³¹ A partire cioè dal 1313, anno della *Compilatio chronologica* di Riccobaldo da Ferrara; cfr. Riccobaldi Ferariensis, *Compilatio chronologica*, a cura di A.T. Hankey, Roma 2000, pp. 218-219; Eadem, *Riccobaldo of Ferrara and Giotto. An update*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIV (1991), p. 244; si veda anche P. Murray, *Notes on some early Giotto sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI (1953), pp. 58-80. Da ultimo, M. V. Schwarz, P. Theis, *Giottus Pictor, Band 1., Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, Wien-Köln-Weimar 2004, pp. 325-326.

tratta di una carta che attesta la restituzione di un prestito di ben 50 libbre di denaro cortonese, effettuata da un altro pittore, Palmerino Guidi anche a nome di Giotto, e che secondo Martinelli, che lo ha reso noto³², può far ipotizzare una presenza del maestro ad Assisi intorno a quella data, o un po' prima, impegnato forse nell'esecuzione degli affreschi nella cappella della Maddalena nella chiesa inferiore.

La sterminata ampiezza della letteratura specifica sull'esordio di Giotto ad Assisi rende impossibile una sua escussione completa in questa sede; mi limiterò quindi a ricordarne i passaggi più rilevanti, proponendo qualche aspetto finora trascurato e desumibile dall'analisi stilistica, essendo questa l'unico percorso praticabile, stante la totale assenza di altri tipi di strumenti storici utilizzabili per fondare su basi più certe un'ipotesi attributiva.

Come si è detto, la presenza di Giotto nel cantiere della basilica francescana di Assisi è ricordata dalle fonti più antiche anche se è solo con i *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti che può dirsi avere inizio una vera vicenda critica: «Dipinse nella chiesa d'Asciesi, nell'ordine de' frati minori, quasi tutta la parte di sotto»³³. L'espressione *quasi tutta la parte di sotto*, infatti, ha dato vita nella letteratura moderna a due diverse interpretazioni: una che vi riconosce la chiesa inferiore di Assisi, l'altra che la ritiene essere un'indicazione della fascia bassa, lo "zoccolo", delle pareti della chiesa superiore, quella, per intenderci su cui sono dipinte le Storie francescane (fig. 4). E proprio da questa notizia ghibertiana, sono partiti coloro che, in tempi diversi e con diverse motivazioni, hanno tentato di negare la presenza di Giotto in quel ciclo, facendo perno, inoltre sulla sua indiscutibile distanza dalla maturità espressiva e rigorosa compiutezza formale dagli affreschi della Cappella dell'Arena di Padova.

La questione Giotto, non-Giotto³⁴ è piuttosto antica³⁵; parte consistente della storiografia, soprattutto inglese, americana e germanica, ha ritenuto il ciclo francescano come una sorta di opera collettiva eseguita da maestri più o meno direttamente collegati alla lezione giottesca, a volte spostando la sua cronologia a dopo gli affreschi di Padova³⁶. Anche le tecniche di esecuzione, accuratamente rilevate da Bruno Zanardi, marcano una sostanziale lontananza dalla tradizione fiorentina; lo studioso ne ha individuato infatti la stretta somiglianza, quasi un'identità, con quelle usate da Pietro Cavallini³⁷ e in genere dai pittori attivi a Roma alla fine del Duecento³⁸. Non si deve poi dimenticare che ad Assisi la stesura dell'intonaco a giornate piuttosto che a pontate compare proprio nelle *Storie di Isacco* e che le giornate si trovano pure nell'affresco del *Giudizio Universale* dipinto da Cavallini prima del 1293 sulla controfacciata di Santa Cecilia in Trastevere. La stesura dell'intonaco a giornate è, in più, modalità tradizionale della tecnica di esecuzione del mosaico, il che non fa che rafforzare il legame diretto con l'Urbe; qui infatti e non a Firenze questo *medium* pittorico, classico per definizione,

³² Bevagna, Biblioteca Comunale, Archivio storico comunale, Frammento E, c. 13v; cfr. V. Martinelli, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in "Storia dell'arte", n. 19, 1973, pp. 193-208; della stessa opinione C. Brandi, *Giotto*, Milano 1983, p. 115-118; si veda inoltre M. V. Schwarz, P. Theis, *Giottus Pictor*, Band 1., cit., pp. 102-103.

³³ L. Ghiberti, *I Commentarii*, (Biblioteca nazionale centrale di Firenze, III, 333), introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998, pp. 83-86: 83.

³⁴ La locuzione rimanda al famoso saggio di R. Offner, *Giotto, Non-Giotto*, 1, in "The Burlington Magazine", LXXIV (1939), pp. 259-268; Idem, *Giotto, Non-Giotto*, 2, in "The Burlington Magazine", LXXV (1939), pp. 96-113.

³⁵ A partire da K. Witte, *Der Sacro Convento in Assisi*, in "Kunst-Blatt", 1821, pp. 166-180, seguito da non molti altri, ma soprattutto da F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München 1912.

³⁶ L'ampiezza del dibattito che si è sviluppato a partire da metà circa del Novecento e la varietà delle ipotesi proposte rende impossibile darne conto nel dettaglio in questa sede; i contributi più articolati, oltre al già citato *Giotto, Non-Giotto* di Richard Offner (vedi *supra* nota 34), sono: O. Sirèn, *Giotto and some of his followers*, 2 voll., Cambridge (Mass.) 1917; J. White, *The Date of 'The Legend of St. Francis' at Assisi*, in "The Burlington Magazine", XCVIII (1956), pp. 344-351, Idem, *Art and Architecture in Italy. 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966 (3a ed. 1993), p. 132 ss.; A. Smart, *The Assisi problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971; J.H. Stubblebine, *Assisi and the rise of vernacular art*, New York 1985; H. B. J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania State University, 1997, pp. 79-125; Idem, *In search of an artist*, in *The Cambridge companion to Giotto*, a cura di A. Derbes, Cambridge 2004, p. 10-31; T. de Wesselow, *The Date of the St Francis Cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi: the Evidence of Copies and Considerations of Methods*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W.R. Cook, (The medieval Franciscans, 1), Leiden 2005, pp. 113-167; M.V. Schwarz, *Giottus Pictor. 2. Giottos Werke*, Wien 2008, p. 327 ss.

³⁷ A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, con la bibliografia precedente.

³⁸ B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, presentazione di F. Zeri, note storico-iconografiche di C. Frugoni, Milano 1996, Idem, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002.

toccava, al chiudersi del Duecento il massimo dell'eccellenza con i già ricordati Pietro Cavallini e Jacopo Torriti³⁹.

Ciò naturalmente non vuol dire che sia stato il Cavallini ad eseguire il ciclo, ma senza dubbio questi aspetti dimostrano il ruolo fondante svolto dalla cultura pittorica romana nella formazione del maestro che lo dipinse. Non è certo un caso, infatti, che ad Assisi la partizione delle scene francescane per mezzo di una colonnina tortile appaia come una citazione in termini spazialmente più evoluti, come vedremo tra breve, dal ciclo vetero e neotestamentario eseguito da Cavallini e bottega (fig. 5), che si snodava lungo le pareti della basilica romana di Santa Cecilia in Trastevere⁴⁰, a sua volta citazione, in un processo di recupero e continuità davvero impressionante, tratta dai cicli del V secolo di San Paolo f.l.m., in cui colonnine tortili - non è del tutto chiaro se fossero dipinte o realizzate tridimensionalmente in stucco - svolgevano un'identica funzione⁴¹.

L'osservazione complessiva del ciclo francescano mostra un dato stilistico inconfutabile: si tratta dell'opera di un pittore che sta compiendo un articolato percorso di formazione e sperimentazione, insieme a un gruppo di collaboratori, più che di seguaci o aiuti in senso stretto.

Via via che ci si addentra nel dipanarsi degli episodi si vede prender corpo una visione sempre più complessa, ma non unitaria come nelle Storie di Isacco, sia dello spazio che delle relazioni espressive; le figure che inizialmente sembrano far fatica e dialogare con lo spazio in cui agiscono, man mano si integrano con esso; come sempre più complesse si fanno le interazioni tra i personaggi e più individuali e connotate emotivamente sono le loro espressioni.

Ciò detto, è allora proprio inspiegabile quello che avviene tra il dittico di Isacco, le successive storie vetero e neotestamentarie e le Storie di s. Francesco; si verifica infatti una cospicua semplificazione dello spazio e, in certi casi, una vera e propria perdita di coerenza.

È davvero un'ardua impresa conciliare e ritenere opera di uno stesso pittore il letto, collocato nello spazio con assoluta coerenza visiva, su cui giace e da cui con uno sforzo reso con straordinaria naturalezza e intensità scenica cerca di sollevarsi l'anziano Isacco nel secondo episodio del dittico e, per esempio, il pencolante giaciglio su cui riposa papa Innocenzo III nella scena del Sogno con il Laterano (fig. 6), cioè il Papato, la cui rovina è evitata da Francesco che simbolicamente lo sostiene *humero supponens*⁴². Qui, come del resto, con modalità formali identiche, anche nella scena del Sogno del palazzo con le armi (fig. 7) i letti su cui giacciono Francesco in quest'ultima e il pontefice in quella con il Laterano, sono inclinati verso l'osservatore seguendo un principio prospettico abbastanza arcaico comune a gran parte della pittura medievale, in Occidente come in Oriente⁴³.

Secondo questo principio le superfici scorciate sono fortemente inclinate verso il basso, a seguire più la preoccupazione di rendere visibili le superfici stesse e ciò che vi è appoggiato, piuttosto che l'esigenza di coordinamento spaziale con il complesso della composizione.

Nella *Leggenda* assisiata ciò è particolarmente evidente, per esempio, nella copertura del portico loggiato del palazzo pieno di armi sognato da Francesco, che è marcatamente ribaltata verso

³⁹ A. Tomei, *La pittura e le arti sontuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp. 321-403

⁴⁰ Belting, *Die Oberkirche*, cit.; S. Romano, *Alcuni fatti e qualche ipotesi su Santa Cecilia in Trastevere* in "Arte medievale", II s., II (1988), pp.105-119; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, cit., p. 84ss.; Idem, *Arnolfo e la pittura* cit., pp. 177-186; S. Romano, *La O* cit., p. 42 ss.

⁴¹ Si aggiunga a ciò che il Ghiberti (*I Commentarii*, cit., p. 84) ricorda un intervento del Cavallini proprio in San Paolo f.l.m. I più recenti contributi sulla decorazione a fresco della basilica ostiense sono: J. Gardner, *Gian Paolo Panini, San Paolo fuori le Mura and Pietro Cavallini. Some notes on colour and setting*, in *Mosaics of friendship: studies in art and history for Eve Borsook*, a cura di O. Francisci Osti, Firenze 1999, pp. 245-254; A. Tomei, *Piero Cavallini*, cit., p. 134ss; S. Romano, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in *Medioevo: i modelli*, a cura di A. C. Quintavalle, (I Convegni di Parma, 2) Milano 2002, pp. 615-630; H.L. Kessler, *Séroux decadent column capital and other pieces in the puzzle of S. Paolo fuori le mura in Rome*, in "Arte medievale", n.s. 3 (2004), 1, pp. 9-34; Th. Pöpper, *Zum Stifterbild Johannes' VI. (Levita) im verlorenen Apostelzyklus von Alt-St. Paul in Rom (BAV, Cod. Barb. lat. 4406, fol. 119)*, in "Arte medievale", n.s. 3 (2004), 1, pp. 35-48; M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini 312-468*, (M. Andaloro, S. Romano, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e atlante*, I, Milano 2006, Eadem, *Atlante. Percorsi visivi*. (M. Andaloro, S. Romano, *La pittura* cit., *Atlante I*).

⁴² È questa l'espressione presente, tra l'altro, nell'iscrizione a mosaico, ora murata accanto alla porta della sacrestia che ricorda i lavori nella basilica di San Giovanni in Laterano promossi da Niccolò IV, A. Tomei, *Jacobus Torriti*, p. 78.

⁴³ Cfr. J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, (trad.it. *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano 1971, p. 16 ss).

l'osservatore in una relazione che risulta visivamente assai scollegata dall'andamento del sovrastante alzato del palazzo stesso.

La collocazione del letto nelle *Storie di Isacco*, che si ripete identica nelle sue scene, è per contro del tutto coerente con lo spazio naturale dell'edificio in cui si svolgono i due atti dell'evento, ma soprattutto consente al corpo del patriarca di giacervi in uno scorcio perfetto, evidenziato dal trattamento dei panneggi che segnano la posizione delle gambe e dal lenzuolo che si piega sotto il peso di Isacco (fig. 2).

Tutt'altro aspetto ha invece, nella scena lateranense della Leggenda, il pontefice addormentato, in posa singolarmente legnosa, senza un corpo, che appare quasi confuso con il letto, che sembra sul punto di scivolare giù ed è addirittura contenuto a malapena dalla camera che lo ospita (fig. 6), coperta da uno stravagante baldacchino sostenuto da esili colonnine; il pontefice è rigido e del tutto privo di quella naturalezza che segna i personaggi del dittico, naturalezza ancor meno presente nel dormiente Francesco nella scena del Palazzo con le armi (fig. 7).

Il tema spaziale delle *Storie di Isacco* continua ad agire come *Leitmotiv* in quelle francescane, ma vi è riproposto in forme semplificate e nello stesso tempo problematiche e a volte difficoltose; appare qui evidente il percorso di un giovane pittore alla ricerca di un modo nuovo, rispetto alla tradizione, di rendere la profondità dell'immagine. Se questo giovane pittore, dunque Giotto, fosse stato lo stesso autore delle *Storie di Isacco* avrebbe dimenticato, nel volgere di pochissimo tempo, l'esistenza di uno spazio abitabile, di una più realistica modellazione di volumi, di una morbida volumetria dei panneggi? Sembrerebbe di sì.

Tutto ciò non può nemmeno essere spiegato con la chiamata in causa di collaboratori⁴⁴, la cui presenza è peraltro evidente, dal momento che un maestro dotato di una così singolare maturità e chiarezza di concezione del fare pittorico come quello che eseguì il dittico – e quindi anche dotato di una proporzionale capacità di direzione della bottega – difficilmente avrebbe potuto consentire così tante incertezze come quelle che i presunti collaboratori mettevano in opera, lui presente sui ponteggi.

Ma anche altre e forse ancor più sostanziali sono le differenze. I due atti delle *Storie di Isacco* o, per meglio dire in senso strettamente teatrale, i due quadri di questa rappresentazione drammatica dell'episodio biblico, sono tra loro uniti anche da una scansione scenica serratissima che guida da un pannello all'altro lo sguardo e la mente di chi ne segue lo svolgimento, facendogli saltare senza sforzo la monofora che li separa, non solo grazie all'identità delle due architetture dipinte che si ripetono assolutamente uguali a sé stesse, ma anche attraverso il richiamo dal timbro forte e squillante del rosso che domina, facendogli da sfondo e da elemento unificante, la essenziale gamma cromatica del dittico. Il tutto reso con un'intensità espressiva inedita in ciò che precede, ma anche senza esiti direttamente riscontrabili nelle *Storie francescane*.

Il pittore di *Isacco* e quello delle *Storie francescane* non sembrano dunque essere la stessa persona. E se il pittore delle *Storie francescane* è, come sembra probabile, Giotto, si dovrà ipotizzare un suo arrivo nel cantiere di Assisi assieme al più maturo Maestro di *Isacco*; questi impone il proprio modo rivoluzionario di raffigurare lo spazio nelle tre dimensioni e lascia i pittori della bottega a proseguire i lavori e, soprattutto, a meditare sulle novità appena dipinte. Senza poter ripercorrere in questa sede gli elementi che collegano le *Storie francescane* di Assisi con la decorazione della Cappella dell'Arena di Padova⁴⁵, si dovrà notare che il cristallino e unitario rigore dello spazio delle *Storie di Isacco* è anche mancante dagli affreschi dell'Arena, essendo sostituito da più articolate e complesse sistemazioni prospettiche che superano i tentativi assisiati. Solo i famosi "coretti" sembrano rimandare al prototipo delle *Storie di Isacco*, pensati come sono assolutamente identici e simmetrici rispetto all'asse mediano dell'edificio reale che entra in dialettica, tramite un'operazione intellettuale

⁴⁴ Sulla bottega di Giotto ad Assisi e la presenza di altri pittori, cfr. tra gli altri, G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, cit.; F. Bologna *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio*, in "Paragone", 125, 1960, pp.3-31; Idem, *Duccio e Assisi, Duccio ad Assisi. Gli esordi di Duccio di Buoninsegna, a proposito della mostra di Siena*, in "Confronto", 3-4 (2004), pp. 33-99; M. Boskovits *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in "Paragone", 261, 1971, pp. 34-56; Idem, *Assisi e la pittura romana del secondo Duecento*, in «Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi» atti del convegno, a cura di G. Basile, P. Magro (Assisi 1999), Assisi 2001, pp. 147-189; L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 149ss; G. Bonsanti, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, ("Mirabilia Italiae", 11), pp. 113-208.

⁴⁵ Recentissimamente argomentate con precisione da S. Romano, *La O* cit., p. 128ss.

davvero innovativa, con la pittura che finge l'architettura⁴⁶. Anche questo tema, però trova un significativo presupposto a Roma, nel pannello musivo con l'Annunciazione eseguito da Cavallini in Santa Maria in Trastevere; qui negli scomparti laterali del trono sono presenti piccoli spazi voltati a crociera o coperti a cassettoni, scorciati secondo i principi della visione frontale prospettica che non possono non apparire, nell'idea generatrice e nell'atteggiamento di riflessione sui problemi dello spazio pittorico, quale precedente degli spazi illusivi padovani⁴⁷.

La forma e la struttura complessiva del ciclo francescano inducono comunque a ritenere che il suo autore, geniale anche se in formazione, sia lo stesso dei murali di Padova, che costituiscono l'evidente tappa successiva, a meno di un decennio di distanza, di un processo che proprio ad Assisi ebbe origine. Certo, la coerenza compositiva e la intensità di comunicazione empatica degli affreschi dell'Arena è davvero tanto più completa e matura, e solo in parte può essere spiegata con la straordinaria capacità ricettiva e di elaborazione formale che Giotto mostra proprio nelle Storie francescane in cui assistiamo in più punti, a cambi repentini di registro ben riconoscibili, almeno per ciò che riguarda la resa spaziale sottoposta a continue sperimentazioni e aggiustamenti; fino a giungere ai risultati più complessi come nell'Apparizione al Capitolo di Arles (fig. 8), con i gruppetti di frati scalati in profondità coordinati alle linee di fuga dell'edificio, o nell'Accertamento delle stimmate, con le famose tavole dipinte in scorcio sull'iconostasi (fig. 9).

Non è però soltanto l'organizzazione dello spazio nella Leggenda francescana a marcare la distanza con il dittico di Isacco; forse ancor più evidente è infatti la sostanziale assenza di una poetica degli affetti, di quell'attenzione alla resa psicologica e, quando necessario, del dramma, che nel giro di pochi anni si ritroverà declinata in numerose e straordinarie sfumature nel ciclo della Cappella dell'Arena.

Da qualche anno a questa parte i sostenitori dell'autografia giottesca delle Storie di Isacco hanno cominciato a servirsi, a sostegno di questa tesi, di un confronto fino ad allora non troppo praticato, quello cioè con il Crocifisso dipinto da Giotto⁴⁸ per la chiesa fiorentina di Santa Maria Novella (fig. 10). L'occasione è stata data dal magistrale restauro dell'opera, eseguito presso l'Opificio delle pietre dure sotto la direzione di Marco Ciatti. Nel volume pubblicato a seguire è stata riproposta con forza l'identificazione tra l'autore del dittico di Isacco e quello del Crocifisso, essenzialmente attraverso il confronto tra le figure della Vergine e del S. Giovanni dolenti nei tabelloni alle estremità dei bracci e i volti dei personaggi delle Storie di Isacco⁴⁹. Che vi siano delle somiglianze è indubbio sia per quanto riguarda le tipologie facciali sia per il trattamento dei panneggi che diventano difficili da riconoscere come spettanti ad una stessa mano quando si prenda in esame per esempio il busto di S. Giovanni dolente (fig. 11), trattato con una indubbia secchezza di *ductus* e con una tipizzazione espressiva tutt'affatto diverse dalla solenne e monumentale volumetria dei busti dei personaggi del dittico assisiato (fig. 12), saldamente stereometrici, collocati nello spazio come statue classiche e segnati da espressioni intensissime, eppure comunicate in termini formali quasi impercettibili per la loro sottigliezza di trattamento epidermico (fig. 13). La somiglianza si trasforma in distanza qualora ci si soffermi sullo scorcio con cui sono disposte nello spazio delle figure della croce fiorentina, in particolare quella di Giovanni. La spalla destra dell'Evangelista è infatti scorciata in modo non proprio convincente, tanto da apparire non più scalata in profondità ma semplicemente più bassa. Il

⁴⁶ Per la prima, acutissima lettura dei "coretti" padovani cfr. R. Longhi, *Giotto spazioso*, in "Paragone", 31, 1952 pp.18-24 (ripubblicato in *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, VII vol. delle *Opere complete di Roberto Longhi*, Firenze 1974, pp. 59-64); si vedano anche D. Gioseffi, *Giotto* cit., p. 118 ss.; A.M. Romanini, *Giotto e l'architettura gotica in alta Italia*, in "Bollettino d'Arte", 3-4, L (1965), pp. 160-180; Eadem., *Giotto a Padova e il Trecento architettonico padano e veneto*, in "Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", VII, 1965, pp. 264-279; Eadem., *Nuovi dati su Giotto architetto della cappella Scrovegni*, in *Altichiero e Jacopo Avanzo. Gli affreschi del Santo risarciti. Omaggio all'arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*, (Arte documento XV, 2001), Monfalcone-Gorizia 2001, pp. 85-89; M. Kohnen, *Die "coretti" der Arena-Kapelle zu Padua und die ornamentale Wanddekoration um 1300*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", III (2004), p. 417-423.

⁴⁷ A. Tomei, *Pietro Cavallini* cit., p. 39ss e fig. 13.

⁴⁸ Che si tratti di un'opera riferibile a Giotto in prima persona è estremamente probabile come si evince dal celeberrimo testamento di Ricuccio di Puccio datato 1312 in cui si ricorda un crocifisso «in eadem ecclesia sancte Marie novelle picti per egregium pictorem nomine Giottum Bondonis, qui est de dicto populo sancte Marie novelle» M. V. Schwarz, P. Theis, *Giottus Pictor, Band 1.*, cit. p. 249.

⁴⁹ *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M.Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001; si veda in particolare M. Seidel, «Il crocifisso grande» che fece Giotto, pp. 64-157.

confronto con il busto di Giacobbe nella prima scena delle Storie assisiati rende particolarmente evidente questa distanza. Per non parlare poi di elementi morelliani come il modo di ombreggiare il labbro inferiore e il mento di Giovanni tanto diverso dalla morbidissima modellazione fatta di straordinari passaggi chiaroscurali sempre del volto di Giacobbe; o come il trattamento dei capelli di Giovanni evidentemente più secchi e segnati da una minuziosa tessitura di linee sottili, così diverso dalle morbide, corpose e sinteticamente fuse ciocche della capigliatura di Giacobbe⁵⁰. Senza dubbio più vicino a Giovanni, per *ductus* e trattamento della materia cromatica, è l'omologo dolente nella scena del Compianto sul cristo morto; che segue nella campata successiva sulla parete opposta; si tratterebbe infatti di una presenza perfettamente compatibile con l'ipotesi che un ignoto, più maturo maestro, di indubbia provenienza romana, sia stato inviato ad Assisi da papa Niccolò IV intorno al 1290, dopo il già ricordato richiamo a Roma del Torriti, e che nella chiesa superiore abbia eseguito il folgorante dittico, una sorta di assolo virtuosistico, per poi tornare presso la corte papale, lasciando sul cantiere i suoi seguaci, tra cui il giovanissimo Giotto che proprio dal Compianto e dalle Storie di Giuseppe, sulla parete opposta, avrebbe cominciato il suo percorso.

Appare chiaro che ci troviamo di fronte ad un caso, vorrei dire tipico, di rapporto tra un modello autorevole e innovativo e un giovane pittore di formidabile talento, Giotto, che guarda a quel modello, opera di uno straordinario artista, il Maestro di Isacco, che con tutta probabilità gli fu anche maestro: soprattutto nel modo di guardare alla realtà e di riprodurla su muro e su tavola secondo nuovi principi creativi e tecnici⁵¹.

Se è infatti quasi certo⁵², grazie alla testimonianza del già ricordato testamento di Ricuccio di Puccio, che la croce di Santa Maria Novella sia stata eseguita da Giotto, non c'è per contro alcuna certezza che le *Storie di Isacco* siano davvero sue. A ciò si deve aggiungere che coloro i quali affermano che la croce e il dittico siano ambedue del maestro, gli riferiscono anche le Storie francescane. Ed è a questo punto che l'ipotesi manifesta tutta l'aporia che la rende impraticabile, qualora non si vogliano prendere in considerazione le pur evidenti diversità di stile.

Infatti, se il confronto con la croce dipinta di Santa Maria Novella può sembrare ad alcuni studiosi un ostacolo "insormontabile"⁵³ alla possibilità di escludere il giovane Giotto quale autore del dittico di Isacco, ben altrimenti insormontabili appaiono, per singolare simmetria, le dissonanze tra queste scene e le successive, come abbiamo già osservato, quelle che proseguono il ciclo vetero e neotestamentario e, ancor di più lontane, quelle delle Storie francescane. E non è certo casuale che i sostenitori dell'autografia giottesca del dittico di Isacco, ma anche delle Storie francescane, ne tacciano sistematicamente⁵⁴.

Non si dovrà inoltre sottovalutare, per meglio comprendere la questione, che i dipinti in assoluto più vicini alle Storie di Isacco si trovano a Roma, nel transetto sinistro di Santa Maria Maggiore, la cui decorazione si interruppe prima 1297, a causa dell'aspro conflitto tra i Colonna, patroni della basilica e committenti dell'opera e il nuovo papa Bonifacio VIII (1294-1303)⁵⁵. Qui e in quello destro, mai

⁵⁰ E bene lo nota M. Ciatti (*Il restauro e gli studi*, in *Giotto. La croce*, cit. pp. 25-64) il quale, pur confermando l'attribuzione a Giotto, scrive (p.47): «Tutta la *Croce* di Santa Maria Novella è dunque un'opera in bilico tra questa straordinaria forza e la tradizionale minuzia della raffinatissima stagione cimabuesca, nella resa accuratissima del minimo dettaglio con una abilità e una capacità di cesellatura che ha pochi confronti». Ma mi sembra che della 'tradizionale minuzia della stagione cimabuesca' non vi sia traccia nelle Storie di Isacco.

⁵¹ Per la datazione dell'intervento cavalliniano, cfr. A. Tomei, *Pietro Cavallini* cit., con la bibliografia precedente. S. Romano, *La O* cit., p. 54 n.42 riporta un'opinione di M. Schmitz (*Die Wandmalereien des Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere*, Università di Münster) che pensa invece ad una datazione più alta tra 1295 e 1302, sulla quale naturalmente non è possibile esprimersi.

⁵² Uso il 'quasi' solo per eccesso di scrupolo, poiché si potrebbe pensare, come pure è stato fatto, che la croce che noi conosciamo sia altra rispetto a quella ricordata nel testamento del 1312; ma si tratta di un'ipotesi davvero forzata.

⁵³ Così si esprime S. Romano, *La O* cit, p. 106.

⁵⁴ Fa eccezione S. Romano, *La O* cit. che giustamente scrive: «È però vero che la specifica tecnica narrativa, quale abbiamo identificato e descritto nel dittico di Isacco, rimane una soluzione messa a punto per quelle due scene e non più utilizzata se non nel *Compianto*; non nella sottostante *Leggenda*, né in alcuna delle opere trecentesche di Giotto o di altri pittori italiani» (p. 111), proseguendo con una accurata analisi della struttura narrativa del ciclo ma ribadendo la paternità giottesca del dittico.

⁵⁵ J. Gardner, *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXVI (1973), pp.1-50; A. Tomei, *La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. 321-403; Idem, *Pietro Cavallini* cit., pp. 115-117; Idem., *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in *Atti del Convegno internazionale Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, (I Convegni di Parma, 8), Milano 2007, pp. 612-623.

nemmeno intonacato, era previsto un ciclo vetero e neotestamentario concluso in alto da una fascia con Profeti entro clipei, l'unica ancora giudicabile. Vi si rivedono i panneggi trattati con bagliori metallici e nitidezza cristallina, il dominio del rosso pompeiano nella circonferenza spessa dei clipei, e archetti in prospettiva e cassettonati retti da mensolette, identici a quelli nelle volte delle navate di Assisi. E non è certo un caso se là una vetrata raffigurante S. Simone⁵⁶ ripropone, fin quasi ad una sovrapposibilità, nel volto del santo la fisionomia e lo stile di uno dei profeti di Santa Maria Maggiore.

E proprio guardando a Roma e alla riflessione in corso sull'Antico nell'ultimo quarto del Duecento, che ebbe come protagonisti soprattutto Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio, che si trovano i riferimenti più diretti, sia per il dittico di Isacco che per le Storie francescane. Ed è in quest'ottica che poco più di venti anni or sono Angiola Maria Romanini ebbe modo di avanzare un'ipotesi la quale vedeva nell'autore delle Storie di Isacco un *alter ego* di Arnolfo di Cambio, approfondendo e sviluppando intuizioni precedenti⁵⁷. Senza voler ripercorrere il complesso percorso intellettuale della studiosa e le sue motivazioni critiche⁵⁸, molte delle quali mantengono ancor oggi una indiscutibile validità, mi limiterò qui a sottolineare due aspetti essenziali della questione, che gli studi successivi di coloro che pensano a Giotto come autore del dittico di Isacco non sono riusciti a mettere seriamente in discussione. Il primo è quello che la Romanini stessa ha definito lo "spazio ritrovato"; spazio che, come abbiamo visto l'autore delle Storie francescane non appare in grado di saper sviluppare e padroneggiare pienamente, soprattutto nelle prime scene, impostando un sistema ottico pluricentrico assolutamente diverso da quello centralizzato degli episodi di Isacco. Il secondo aspetto è quello dello schietto naturalismo che porta il pittore delle Storie di Isacco a riprodurre con verosimiglianza mai vista prima gli occhi ciechi del patriarca, riproducendo esattamente le stigmate della patologia oftalmica⁵⁹. Che ciò abbia un innegabile *péndant* con l'attenzione che Arnolfo dedica all'infermità del cosiddetto Paralitico della fontana minore di Perugia, conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria, riproducendone nel dettaglio la contrazione muscolare della gamba, è cosa che mai prima si era vista nell'età medievale e che non può essere negata. Così come avviene anche per i ritratti del cardinale Guillaume de Braye o di papa Bonifacio VIII, segnati da un inedito realismo che ne riproduce nel primo caso i segni della morte, e nel secondo quelli della vecchiaia⁶⁰. Alla luce di ciò non può dunque essere relegato nell'angolo il ruolo giocato sulla pittura di Giotto dall'interpretazione che Arnolfo, nelle sue opere, dà della classicità, così come delle novità gotiche. Anche le Storie francescane, infatti, seppure in modo diverso dalle Storie di Isacco sono ininterrottamente percorse da citazioni arnolfiane; a partire dall'uso quasi letterale che Giotto fa del timpano del ciborio di San Paolo f.l.m. per reinventare la facciata del tempio cosiddetto di Minerva nella scena dell'Omaggio di un uomo semplice, che dovette essere l'ultima scena del ciclo ad essere eseguita, pur essendo la prima dal punto vista narrativo⁶¹. E ancora, la facciata di San Damiano nella scena del Pianto delle Clarisse (fig. 14) cita senza ombra di dubbio il ciborio di Santa Cecilia in Trastevere persino nella forma delle edicolette che accolgono le statue dei santi (fig. 15). Non si possono certo superare evidenze di questo genere accampando l'ipotesi di un linguaggio diffuso,

⁵⁶ Si tratta della vetrata A X, secondo la classificazione di F. Martin, G. Ruf, *Le vetrate di San Francesco in Assisi*, Assisi 1998, p. 282, cat. n. 141; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, cit. pp. 115-116.

⁵⁷ In particolare, da F.R. Pesenti, *Maestri arnolfiani ad Assisi*, in "Studi di storia delle arti", I (1977), pp. 43-53, ma anche da C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1958, p. 55 ss e *passim*.

⁵⁸ Una lettura poco attenta della mia voce *Giotto*, redatta quasi quindici anni orsono per l'*Enciclopedia dell'arte medievale* (vol. VI, Roma 1995, pp. 649-675, in part. p. 656), ha portato pochi studiosi a ritenere che io abbia, per così dire, sottoscritto un'attribuzione delle Storie di Isacco ad Arnolfo di Cambio; non è stata colta da quei pochi la differenza tra il riportare un'ipotesi, quella della Romanini, e la sua accettazione. Si vedano a questo proposito i miei successivi interventi sulla questione, in part. A. Tomei, *Arnolfo di Cambio*, "Art e Dossier", Firenze 2006; Idem, *Arnolfo e la pittura italiana del tardo Duecento: innovazioni e recuperi*, in "Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare", Atti del Convegno (Firenze-Colle Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), Roma 2006, pp. 177-186.

⁵⁹ A.M. Romanini, *Gli occhi di Isacco* cit.

⁶⁰ Eadem, *Arnolfo e gli 'Arnolfo' apocrifi*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 27-72; Eadem, *La sconfitta della morte. Arnolfo e l'antico in una nuova lettura del monumento De Braye*, in "Arte medievale", II S., XII-XIII (1998-1999), pp. 1-47.

⁶¹ Su questo punto, tra gli altri, cfr. Gnudi, *Giotto*, Milano 1958, p. 66; Bellosi, *La pecora*, cit. pp. 91-92; Zanardi, *Il cantiere*, p. 68.

come pure è stato tentato; ci troviamo di fronte a riprese certe delle novità elaborate da Arnolfo a contatto con la cultura figurativa romana e ben conosciute nel *milieu* figurativo della città⁶².

Se dunque l'equazione Maestro di Isacco/Giotto non può essere considerata del tutto attendibile, si dovranno valutare altre possibilità.

Si dovrà allora continuare a percorrere l'ipotesi di un ignoto maestro di formazione romana, cresciuto in quel *milieu* culturale e figurativo, dove oltre ad Arnolfo lavorava il Cavallini⁶³, dove le ricerche scientifiche sull'ottica e la prospettiva fiorivano dalla metà del secolo e da lì si diffondevano in tutta Italia⁶⁴ e soprattutto dove la conoscenza e lo studio delle opere dell'Antico era in quegli anni al centro dell'attenzione degli artisti che là operavano⁶⁵.

Il riferimento a Roma è però diretto anche per quanto riguarda l'impaginazione delle Storie francescane. Le scene del ciclo sono raggruppate in due terzine affrontate per ogni campata all'interno di una incorniciatura architettonica dipinta unitaria e sono regolate una per una da sistemi prospettici autonomi rispetto allo spazio illusivo che le contiene. L'architettura dipinta si articola infatti in colonnine tortili - per ogni parete due alle estremità della campata e altre due a dividere le scene - di tipo schiettamente cosmatesco, che sostengono un architrave con motivi a cassettoni e mensole; questi, come pure i capitelli e le basi delle colonnine, sono prospetticamente centrati sull'asse mediano dell'intero 'trittico', e non su quello delle singole scene le quali, quindi, si svolgono al di là del piano individuato dalle quattro colonnine e dai cassettoni in scorcio dell'architrave, in un *trompe-l'oeil* che, oltre naturalmente a indicare un superamento della superficie parietale, soprattutto, tenta di stabilire una relazione tra lo spazio dell'azione scenica degli affreschi e lo spazio reale della navata. L'origine classica di questo artificio è stata più volte messa in luce, giustamente deducendo l'ipotesi di una precoce fase formativa di Giotto a diretto contatto con i monumenti antichi di Roma⁶⁶.

Per contro, il contesto culturale fiorentino seguiva rotte profondamente diverse da quelle di Giotto, anche quando parliamo di Cimabue il cui ruolo di maestro del più giovane pittore non ha fondamento storico se non nella letteratura prosopografica⁶⁷; certo Cimabue apre nuovi filoni di ricerca, anche prospettici ma sin dai primi esordi riconosciuti di Giotto la distanza dal presunto maestro è totale. Questa distanza non può essere colmata ipotizzando, come proposto da Bellosi⁶⁸,

⁶² A. Tomei, *Arnolfo e la pittura* cit.

⁶³ Come indicato anche dalla presenza solo in area romana e nell'ambito della bottega cavalliniana degli unici riferimenti per il dittico assisiato, a riprova di una ben precisa tradizione iconografica sviluppatasi localmente; si tratta delle scene in Santa Cecilia in Trastevere (ante 1293) e di quelle in Santa Maria in Vescovio presso Torri in Sabina (ante 1295); su queste opere cfr. A. Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 355-378; Idem, *Pietro Cavallini* cit., p. 84 ss.

⁶⁴ Cfr. A. Paravicini Bagliani, *Witelo et la science optique à la cour pontificale de Viterbe (1277)*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age - Temps modernes», LXXXVII, 2 (1975), pp.425-453. Cfr. anche F. Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino 1965 (2° ed. Torino 1987) e, più di recente, F. Cecchini, *Artisti, committenti e prospettiva in Italia alla fine del Duecento*, in *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, a cura di R. Sinisgalli, (Perspicere, 2) Fiesole 1998, pp. 56-74; Eadem, *Ambiti di diffusione del sapere ottico nel Duecento. Tracce per uno studio sulle conoscenze scientifiche degli artisti italiani del XIII secolo*, in *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, Actes du colloque (Rome, 19-21 settembre 2002), a cura di M. Cojannot- Le Blanc, (Collection de l'École Française de Rome, 364), Roma 2006, pp.19-42. Posizioni diverse sono quelle di F. Gandolfo F. Ghione, nel loro contributo in questo stesso volume.

⁶⁵ Pietro Cavallini, *in primis*, ma anche tutti i pittori "ornatisti" che avevano riempito Roma e il Lazio di fascioni decorativi con archetti e mensole scorciate, cassettoni, cornici delle più diverse varietà, girali abitati e non, dalla cripta del Duomo di Anagni, all'Aula Gotica dei Santi Quattro Coronati a Roma, al Sacro Speco e alla Santa Scolastica a Subiaco, a Tivoli e via dicendo; su questi aspetti cfr. H. Belting, *Die Oberkirche*, cit., J. Rebold Benton, *Influences of Ancient Roman Wall Painting on Late thirteenth century Italian Painting*, Ph.D. Brown University, 1983; Eadem, *Some ancient mural motifs in Italian painting around 1300*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 48 (1985), pp.151-176.

⁶⁶ In particolare D. Gioseffi, *Giotto* cit., p. 16 ss; da ultimo S. Romano, *La O* cit., p. 33 ss.

⁶⁷ Oltre ai due fondamentali volumi della *Bibliografia giottesca* (R. Salvini, *Giotto-Bibliografia*, Roma 1938; C. De Benedictis, *Giotto. Bibliografia II (1937-1970)*, Roma 1973, cfr. su questo punto, A. Caleca, *A proposito del rapporto Cimabue-Giotto*, in "Critica d'arte", 3.Ser. XXV (1978),157/159, p. 42-46

⁶⁸ Su quest'opera si veda la scheda nel *Catalogo delle opere*. Per la collaborazione Cimabue-Giotto cfr. L. Bellosi, scheda n. 1, in *Giotto. Bilancio* cit., p. 98-100; Idem, scheda n.21 in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004) a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsano 2004, pp.148-148. Di diverso parere A. Tartuferi, *Una mostra e alcune spigolature giottesche*, in *Giotto*.

un intervento di Giotto nella bellissima Madonna da Castelfiorentino (Museo di Santa Verdiana), opera tutta schiettamente cimabuesca nella resa dei panneggi, e nel trattamento dei volumi. Ma la distanza da Firenze è ancor maggiore se prendiamo in esame il *background* pittorico cittadino degli anni 1280-1290, in cui spiccano le figure di Corso di Buono e del Maestro di Varlungo che dipingono seguendo percorsi stilistici e schemi iconografici arcaici⁶⁹, ancora strettamente dipendenti da quella maniera greca – per usare la terminologia degli antichi commentatori, da Cennino Cennini a Giorgio Vasari – che Giotto tradusse in latino e “ridusse al moderno”⁷⁰.

Non mi sembra casuale, infatti, che siano state riconosciute come prime opere fiorentine di Giotto il frammento di Madonna con il Bambino di Borgo San Lorenzo, e la Madonna San Giorgio alla Costa, opere che inequivocabilmente nella resa dello spazio come nella concezione già classica e monumentale della figura umana guardano direttamente a Roma senza quasi recar traccia del contemporaneo *milieu* stilistico fiorentino⁷¹.

Se dunque la pittura di Giotto dovesse essere considerata l’esito solo della cultura pittorica fiorentina, allora di essa avremmo perso qualche passaggio intermedio davvero fondamentale.

La chiesa inferiore

Come si è accennato in precedenza, sia l’ambiguo riferimento ghibertiano alla *parte di sotto*, sia le evidenze stilistiche inducono a riferire a un Giotto più maturo rispetto a quello della chiesa superiore e affiancato da collaboratori, qualche partecipazione all’esecuzione di altri murali in quella inferiore.

Queste dipinti si dispiegano sulle pareti di due cappelle, quella della Maddalena e quella di San Nicola, la prima che si apre alla fine della parte settentrionale, la secondo all’estremità del transetto dello stesso lato dell’edificio; a questi vanno aggiunti altri affreschi sulla volta dell’incrocio con il transetto, raffiguranti le *Virtù francescane* e un breve ciclo con i *Miracoli post mortem di s. Francesco* e con *Storie dell’Infanzia di Cristo* nel transetto destro.

Anche per queste opere la situazione critica è intricata e divisa in opinioni a volte contrastanti, che concordano comunque su un punto, ovvero sulla presenza sporadica di Giotto nella decorazione della cappelle, ambedue probabilmente eseguite entro il primo decennio del Trecento, poco dopo la conclusione dei lavori nella Cappella dell’Arena a Padova.

La cappella di San Nicola, fatta costruire dal cardinale Napoleone Orsini per accogliere il monumento funebre del nipote Giovanni Gaetano, risulta già officiata alla data del 6 marzo 1306 e quindi probabilmente già decorata a quella data. In complesso i murali presentano stilemi un poco più arcaici e un’intonazione aneddotica abbastanza diversi rispetto a quelli della cappella della Maddalena, il che fa pensare ad una priorità cronologica rispetto a quest’ultima. Il 1306 può essere però considerato solo un generico *ante quem* visto che la Hueck⁷² con argomenti abbastanza persuasivi ne ha spostato l’esecuzione a prima del viaggio a Padova, verso il 1297-1300, e poco dopo gli affreschi francescani nella basilica superiore. La presenza di Giotto in questo contesto risulta piuttosto marginale, essendo riconoscibile sia pure con qualche perplessità in alcuni busti di Santi negli sguanci dei finestroni (fig. 16), mentre il resto della decorazione è stato più o meno equamente suddiviso dalla critica tra diversi altri maestri umbri formati nella bottega del maestro: dal Maestro Espressionista di Santa Chiara a Palmerino di Guido, al cosiddetto Maestro della Cappella di San

Bilancio cit., pp. 19-32: p.21; P. Leone de Castris, *Montano d’Arezzo San Lorenzo*, in “S. Lorenzo Maggiore, S. Domenico Maggiore à Naples. 2eme Journée sur Naples e le sud de l’Italie”, Atti del Convegno, Université de Lausanne, Napoli 2005 pp. 95-125: 97.

⁶⁹ La situazione fiorentina di quegli anni è stata ben delineata dalla mostra *L’arte a Firenze nell’età di Dante (1250-1300)*, catalogo a cura di A. Tartuferi, M. Scalini (Firenze, Gallerie dell’Accademia, 1° giugno-29 agosto 2004), Firenze 2004; in particolare A. Tartuferi, *Riflessioni, conferme e proposte ulteriori sulla pittura fiorentina del Duecento*, pp. 51-65; si veda inoltre il saggio dello studioso in questo volume. Trovo però davvero arduo riconoscere elementi di interpretazione giottesca nei dipinti del Maestro di Varlungo.

⁷⁰ Cennino Cennini, *Il libro dell’arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, p. 63.

⁷¹ Su quest’opera cfr. L. Bellosi, *La pecora* cit., p.131, 145 nota 73; A. Tartuferi, scheda n.2, in *Giotto. Bilancio*, cit. pp.101-103.

⁷² I. Hueck, *Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S. Nicola nella Basilica francescana di Assisi*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 187-198; Eadem, *Ein Dokument zur Magdalenenkapelle der Franziskuskirche von Assisi*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 191-196. Si veda anche G. Bonsanti, *Giotto nella cappella di San Nicola*, ivi, pp. 199-209; B. Zanardi, *Il cantiere* cit., pp. 131-148.

Nicola⁷³. L'interesse di questo complesso risiede nella sua collocazione cronologica a metà del percorso tra le *Storie francescane* e la Cappella dell'Arena di Padova, in cui si collocano altre opere capitali come la *Stigmatizzazione di Francesco*, al Louvre, o il *Polittico di Badia degli Uffizi*, presente in mostra e, sotto l'attenta direzione di Angelo Tartuferi, restaurato per l'occasione, la cui recuperata leggibilità ne conferma una datazione prepadovana e una vicinanza stretta alla cappella di San Nicola⁷⁴.

Anche in questo caso, però, la situazione è tutt'altro che chiara; l'esiguità delle parti riferibili al maestro al Maestro in prima persona poco offrono alla possibilità di colmare il *gap* stilistico tra le *Storie francescane* e il ciclo dell'Arena: quelle lacune, anzi pongono altri interrogativi. Se Giotto negli ultimissimi anni del Duecento già era un maestro tanto affermato da aver condotto fino alla conclusione la decorazione nella chiesa superiore a partire dalle *Storie di Isacco*, come mai nella cappella di San Nicola limita il proprio intervento a parti più che marginali lasciando la gran parte del lavoro a collaboratori?

È davvero singolare tutto ciò, anche in considerazione dell'importanza del committente; si dovrà quindi ancora una volta prendere in considerazione l'ipotesi che Giotto fosse componente di una squadra ampia di pittori, alcuni già presenti nello stesso cantiere francescano. Del resto la citazione conclamata di passi delle *Storie francescane*, come nel caso, uno tra i tanti possibili, dei *Principi che rendono grazia a s. Nicola*, evidentemente composta tenendo più che presente il *Commiato di s. Chiara* nella basilica superiore, ne è prova convincente, insieme a numerosi altri aspetti, soprattutto per ciò che riguarda la impaginazione delle scene.

Diversa la situazione nella Cappella della Maddalena, tecnicamente e stilisticamente più omogenea, la cui datazione dovrebbe porsi plausibilmente immediatamente prima del già ricordato documento del 1309⁷⁵, che attesta la restituzione di un prestito da parte di Palmerino Guidi anche a nome di Giotto; il che vuol dire due o tre anni dopo il completamento della decorazione della Cappella dell'Arena, nel 1305⁷⁶.

Rispetto alla Cappella di San Nicola, in quella della Maddalena la presenza informatrice del maestro appare più evidente pur in un contesto, chiaramente anche in questo caso, di ampia collaborazione con seguaci locali⁷⁷; alcuni brani sembrano riferibili però direttamente alla sua mano, ma soprattutto si impone all'attenzione un diretto portato di quanto messo a punto nella immediatamente precedente esperienza padovana, ovvero la costruzione volumetrica dell'immagine attraverso ampie campiture di colore. Il pannello con la Maddalena e il committente, Teobaldo Pontano (fig. 17), vescovo di Assisi dal 1296 al 1329, per esempio, mostra in modo evidente l'inizio di un'ulteriore svolta nella pittura giottesca: una declinazione sottilissima delle tonalità dei colori, che si traduce in un'unità cromatica ancor più fusa che a Padova e in un chiaroscuro ancor più morbido. Questo e pochi altri brani a mio avviso mostrano la presenza diretta di Giotto: il *Noli me tangere*, scena in cui il sarcofago vuoto sembra tratto di peso dalla stessa scena di Padova, mentre il Cristo è una variante potremmo dire più luminosa delle immagini del Salvatore risorto a Padova, nel *Noli me tangere* e nell'*Ascensione*. Così pure la Maddalena trasportata in cielo dagli angeli, composizione mirabilmente equilibrata tra l'aspro paesaggio roccioso in basso e le figure a mezz'aria, morbidamente e saldamente plastiche nel loro stagliarsi sullo sfondo uniforme (fig. 18). Nelle altre scene del ciclo, come per esempio la *Resurrezione di Lazzaro* o la *Cena in casa del fariseo* è evidente l'impronta progettuale di Giotto nell'impaginazione, ma la stesura materiale della pittura è lasciata ad un collaboratore, senza dubbio di vaglia, ma lontano dalle sottigliezze cromatiche del maestro: sia esso identificabile con il con il Maestro espressionista di Santa Chiara, con Palmerino di Guido (probabile

⁷³ Un'utile sintesi è in A. Volpe, scheda *Transetto settentrionale. La cappella di San Nicola*, in *La Basilica di San Francesco*, cit., pp. 430-438. Si veda anche M.V. Schwarz, *Giottus pictor. Band 2*, cit, p. Sui seguaci di Giotto in Umbria si veda il contributo di E. Neri Lusanna in questo stesso volume.

⁷⁴ Si veda la scheda relativa di A. Tartuferi, nel *Catalogo delle opere*.

⁷⁵ Cfr. *supra* nota 32.

⁷⁶ Sulla cappella dell'Arena si veda in questo stesso volume il contributo di F. Flores d'Arcais.

⁷⁷ Anche nel caso della Cappella della Maddalena le posizioni critiche sono piuttosto oscillanti, da una quasi totale negazione della presenza di Giotto ad una quasi totale autografia; tra i più recenti sostenitori di quest'ultima ipotesi M. Boskovits, *GiOTTO: un artista poco conosciuto?*, in *GiOTTO. Bilancio critico*, cit, pp. 75-94; P. Toesca, *Storia dell'arte*, cit. p. 612 ss. C. Brandi, *GiOTTO*, cit. p. 115 ss. Un'utile sintesi della questione in G. Bonsanti, *La pittura del Duecento* cit., pp.171-175.

alter ego dell'Espressionista)⁷⁸ o con il Parente di Giotto; ipotesi, queste, tutte avanzate con buone ragioni, ma sulle quali non si è ancora trovato un minimo di convergenza, ad ulteriore riprova della fluidità della questione critica relativa alla bottega di Giotto⁷⁹.

L'Arrivo della Maddalena a Marsiglia, episodio sulla parete orientale della cappella, anch'esso opera del collaboratore di Giotto, è stato considerato⁸⁰ un specie di *ante quem* per la datazione, oscillante tra gli ultimi anni del Duecento e i primi tre decenni del Trecento, passando per l'anno giubilare 1300, del mosaico con la *Navicella degli Apostoli*, già nel portico della Basilica Vaticana e distrutto agli inizi del XVII secolo⁸¹, solo in base alla comune ambientazione marina e alla presenza di figurette di pescatori o altro sulle sponde, che ne presupporrebbero l'esistenza e quindi la conoscenza. Stante la pressoché totale diversità iconografica tra le due opere basterà ricordare, per sciogliere più semplicemente la questione, che scenette di genere sulle rive di fiumi o mari sono citazioni dalla pittura classica, già presenti a Roma nei paesaggi fluviali dei mosaici absidali di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore dell'ultimo decennio del Duecento, tanto per ricordare solo i maggiori, ma anche, mezzo secolo prima, negli affreschi della Sala Gotica ai Santi Quattro Coronati⁸².

Tra la cappella della Maddalena e quella di San Nicola, sulle pareti del transetto destro si snodano altri murali strettamente legati alla lezione giottesca, anzi secondo alcuni eseguiti in gran parte dal maestro stesso⁸³, insieme alla decorazione delle vele della volta d'incrocio dove campeggiano allegorie delle *Virtù francescane* (*Obbedienza, Povertà, Castità*) e *S. Francesco in gloria* (fig. 19). Si tratta di nove episodi dell'*Infanzia di Cristo* (Annunciazione, Visitazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio, Fuga in Egitto, Strage degli innocenti, Disputa con i dottori, Ritorno a Gerusalemme), di una *Crocifissione* e di *Miracoli post mortem di s. Francesco* (Morte del fanciullo di Suessa, il fanciullo di Suessa resuscitato da Francesco, il miracolo del fanciullo caduto dal balcone) la cui successione esecutiva non è del tutto chiara, anche se sembra ormai assodato che i murali del transetto precedano la volta del presbiterio⁸⁴.

Si ripropone qui una situazione analoga a quella della cappella della Maddalena: un *range* di proposte attributive a pittori senza nome, dal Parente di Giotto, al Maestro delle Vele, o ad altri che invece lo hanno, come nel caso di Stefano⁸⁵.

I riferimenti a questo o quel pittore, vivono ormai, come quasi tutta la vicenda critica della bottega giottesca, a un momento di stallo, essendo stati proposti in quasi tutte le varianti possibili: su questa fase ultima dell'attività di Giotto e della bottega nel cantiere assisiato, che si colloca probabilmente nel secondo decennio del Trecento⁸⁶, sarà meglio dunque limitarsi a notare una costante propensione ad accentuare gli aspetti decorativi e la ricchezza dell'immagine, all'uso di colori più tenui e fusi, ad affollare le scene e ad aumentarne il dinamismo ma non il *pathos*, come ben dimostra un confronto tra la Strage degli innocenti di Padova e quella del transetto di Assisi. Si aggiunga ciò un alleggerimento dei volumi delle architetture, che tendono a un certo verticalismo, si noti nella

⁷⁸ L. Morozzi, s.v. *Maestro espressionista di Santa Chiara*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VIII, Roma 1997, pp. 89-91, con la bibliografia precedente. Si veda anche il saggio di E. Neri Lusanna in questo volume.

⁷⁹ A partire da G. Previtali, *Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco*, in *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp. 93-127; cfr. G. Bonsanti, (M. Boskovits), *Giotto o solo un parente? Una discussione*, in "Arte Cristiana", LXXXI (1994), pp. 26-34; Idem, *La pittura*, cit., p.164-171; B. Zanardi, *Giotto* cit., pp. 189-206.

⁸⁰ In particolare da F. Bologna, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969, p. 65 ss.

⁸¹ Per questo mosaico si veda nel *Catalogo delle opere* la scheda sui *Due Angeli dalla Navicella degli Apostoli*.

⁸² Per i mosaici A. Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., pp. 78-7; 99 ss; per gli affreschi A. Draghi, *Gli affreschi*, cit., p. 239 ss.

⁸³ Sostenitore principale di questa tesi è M. Boskovits, *Giotto: un artista*, pp. 88-89; Idem, s.v. *Giotto di Bondone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma 2000, pp. 401-423:413-415, ma già in precedenza Idem, *Nuovi studi* cit., pp. 34-56; 45-46.

⁸⁴ H. B. J. Maginnis, *Assisi revisited: notes on recent observations*, in "The Burlington Magazine", CXVII (1975), 869, pp. 511-517; A. Tantillo Mignosi, *Restauro alla Basilica Inferiore di Assisi*, in "Bollettino d'arte", 5.Ser. LX (1975), pp. 217-233.

⁸⁵ Su Stefano si vedano, tra gli altri, R. Longhi, *Stefano Fiorentino* [1943], in "Paragone", 13, 1951, pp. 18-40 (ripubblicato in *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, VII vol. delle *Opere complete di Roberto Longhi*, Firenze 1974, pp. 64-82); B. Zanardi, *Da Stefano Fiorentino a Puccio Capanna*, in "Storia dell'arte", 32/34, 1978, pp. 115-127; M. Boskovits, *Giotto: un artista*, cit.; Idem, *Ancora su Stefano fiorentino (e su qualche fatto pittorico di Firenze verso la metà del Trecento)*, in "Arte cristiana", 91, 2003, pp. 173-180; C. Travi, *Per Stefano fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento*, in "Arte cristiana", 91, 2003, pp. 157-172.

⁸⁶ A. Volpe, *scheda Transetto settentrionale*, in *La Basilica di San Francesco. Schede*, cit., pp. 419-424.

Fuga in Egitto la creazione di un paesaggio quasi lunare, tanto diverso dalla saldezza naturalistica dell'analogica scena a Padova e potremo allora parlare di un cambiamento di direzione operato dalla bottega - non credo alla presenza qui del maestro in prima persona - verso un lessico decisamente più gotico, forse mediato dai manufatti sontuosi, manoscritti e oreficerie in particolare, che sempre più numerosi giungevano dalla Francia e circolavano in Italia, soprattutto dopo il trasferimento ad Avignone della sede papale e grazie al legame diretto con la corte angioina di Napoli⁸⁷. Si dovrà poi riflettere, ma questa non è la sede adatta per farlo, sul rapporto dare/avere, in quanto a ricezione di stilemi gotici, tra la bottega giottesca e i pittori senesi circolanti ad Assisi, Simone Martini⁸⁸, prima di tutti e Pietro Lorenzetti⁸⁹, poi.

Mi sembra, a chiusura di questo intervento, che davvero il cantiere di Assisi sia metafora della vicenda giottesca: nulla è certo nella cronologia, assai poco nel riconoscimento dell'autografia.

⁸⁷ Cfr. *Roma Napoli Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996.

⁸⁸ Di lì a pochi anni anche lui attivo nel transetto destro, cfr. M.M. Donato, *scheda Transetto settentrionale. Simone Martini*, in *La Basilica di San Francesco. Schede*, cit., pp. 424-426

⁸⁹ C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, a cura di Mauro Lucco, Milano 1995².

DIDASCALIE

1. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, interno verso l'abside
2. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Maestro di Isacco, L'inganno di *Giacobbe*
3. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Maestro di Isacco, Isacco ed Esaù
4. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, terza campata (a partire dal transetto), parete destra
5. Roma, Santa Cecilia in Trastevere, parete destra, colonnina tortile
6. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Giotto e aiuti, Il sogno di Innocenzo III
7. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Giotto e aiuti. Il sogno del palazzo con le armi
8. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Giotto e aiuti, L'apparizione al Capitolo di Arles
9. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Giotto e aiuti, L'accertamento delle stimmate
10. Firenze, Santa Maria Novella, Giotto, Croce dipinta
11. Firenze, Santa Maria Novella, Giotto, Croce dipinta, S. Giovanni
12. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Maestro di Isacco, L'Inganno di *Giacobbe*, (particolare)
13. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Maestro di Isacco, Isacco ed Esaù, particolare
14. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, Il pianto delle Clarisse
15. Roma Santa Cecilia in Trastevere Arnolfo di Cambio, ciborio (1293)
16. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, cappella di San Nicola, Giotto (attr.), Santi
17. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, cappella della Maddalena, Giotto, La Maddalena e il vescovo Pontano inginocchiato
18. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, cappella della Maddalena, Giotto, La Maddalena trasportata in cielo dagli angeli
19. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Volta d'incrocio, Maestro giottesco (Maestro delle Vele), Gloria di s. Francesco e Allegorie delle Virtù francescane
20. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, transetto destro, Maestro giottesco, Fuga in Egitto