

11 agosto 2005

appunti e commenti da Giorgio Bonsanti “La pittura del Duecento e Trecento” *Mirabilia*, p. 113 e segg.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) racconta nei suoi *Commentarii*, editi nel 1450 circa, senza indicare date, che Giotto di suo pugno “dipinse nella chiesa d’Assisi nell’ordine de’ frati minori quasi tutta la parte di sotto.”

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

Come vedremo, le opposte posizioni dei due schieramenti di ricercatori e critici col tempo si sono esasperate. Gli studiosi toscani, all’unisono, davano la quasi completa paternità degli affreschi d’Assisi a Giotto, togliendo di mezzo o collocando i maestri romani, con in testa Pietro Cavallini, al ruolo di semplici aiuti del maestro fiorentino. Uno dei maggiori conoscitori della pittura medievale, Federico Zeri, indignato, arrivò a dichiarare che il relegare Cavallini al seguito di Giotto andasse considerato un “tristissimo episodio di teppismo culturale” (pag. 148 *mirabilia*).

Giorgio Bonsanti, autore del saggio sulla pittura del Duecento e Trecento (*Mirabiliae Italiae*, franco Cosimo Panini editore), commentando

l'indignazione paradossale di Zeri, cerca di minimizzare, quindi oppone che: "Quand'anche Cavallini costituisse per Giotto un precedente cronologico (cosa sulla quale rimangono comunque molti dubbi non certo infondati), va detto che perché si possa considerare effettivamente compiuta tale 'rivoluzione' è necessario che il plasticismo indubbiamente accentuato delle figure cavalliniane, 'che prevede il risalto esplicito delle parti emergenti, e un modo delicato di sfumare verso gli scuri in ombra', venga inserito in un sistema compositivo che preveda l'autonomia dello spazio."

Noi ci chiediamo: Cavallini quindi, a differenza di quanto riuscisse naturale in Giotto, non aveva disposizione a inserire le sue figure nel sistema compositivo che prevede l'autonomia dello spazio? E che significato ha tutto il discorso?

Noi abbiamo intuito solo che secondo il Bonsanti Cavallini e la scuola romana non disponevano di sufficiente qualità d'arte e di forza espressiva tali da far loro compiere quella rivoluzione davvero epocale esplosa palesemente sulle fiancate della intiera basilica.

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

Ancora Giorgio ammette: "Nella *Natività del Bambino* (il mosaico del Cavallini sempre in Santa Maria in Trastevere) incontriamo una coincidenza quasi integrale con l'analoga scena nella seconda campata di Assisi, dipinta dal Maestro della Cattura". Dal che, non certo per sillogismo grottesco ma

per una logica geometrica, si evince che, essendo l'autore della *Natività* romana lo stesso che ha dipinto la *Natività* di Assisi e giacché quest'ultimo è chiamato da ognuno il Maestro della Cattura, ecco che Cavallini si trova ad essere l'artista in questione, cioè colui che ha dipinto la scena della cattura di Cristo, uno degli affreschi davvero magistrali, forse il maggiore, di tutta la basilica. E quindi molto probabilmente è ancora lui l'autore delle due *Storie di Isacco* e della gran parte delle scene (36?? TROVARE ESATTO NUMERO) dipinte sulle campate superiori.

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

Pari e patta?

Ad ogni buon conto siamo interamente d'accordo sulla conclusione del nostro critico: ad Assisi nel finale del Duecento è veramente nata ed esplosa una nuova concezione del dipingere e del rappresentare, che ha influenzato l'intera cultura dell'Europa.

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

Questa intuizione dei vasi comunicanti va estesa soprattutto per quanto riguarda l'impianto architettonico della scenografia, che come nelle

rappresentazioni sacre popolari del dodicesimo secolo non è mai un fondale ma è uno spazio volumetrico dentro il quale agiscono i personaggi, anche quando si tratta di rocce e dune montagnose. Vedi i palazzi, le torri e le mura dipinti nelle vele da Cimabue nella basilica superiore di Assisi. Vedi di Cavallini la *Natività* in Santa Maria in Trastevere e la *Visita dei Re Magi* con il paese fortificato lassù in cima al monte e un trono che si trasforma in scenografia interno ed esterno. Ancor più è sviluppato questo concetto della rappresentazione teatrale nella *Presentazione al Tempio*, sempre in Santa Maria in Trastevere, struttura scenografica che Giotto a sua volta elaborò magistralmente per la sua presentazione al tempio dipinta nella cappella degli Scrovegni di Padova.

Ma ancora più sorprendente è scoprire l'impiego di queste stesse strutture architettonico-teatrali nelle tabelle e nelle fiancate dei crocifissi pisani di mezzo secolo prima, a cominciare da quelli dipinti da Bonagiunta Pisano e Giunta di Capitino.

Questo ci dice che le idee geniali giungono sempre da più lontano.

In questa analisi sulla doppia origine della nuova pittura del Due-Trecento, Assisi e Roma, Giorgio Bonsanti ci regala un sostegno importante. Egli dichiara che: “i mosaici cavalliniani di Santa Maria sono indubbiamente opere straordinarie, e certamente vi spira in maniera riconoscibile il soffio della nuova pittura.” (p. 149) Ma immediatamente ne sminuisce il valore, denunciando la concezione architettonica degli edifici rappresentati nei mosaici di Cavallini quali “citazioni isolate” che sembrano riferirsi alla decorazione assisiata più antica, quella di Cimabue. E qui, ci dispiace, ma si sta buttando alle ortiche una delle soluzioni pittoriche più potenti e

suggestive di tutta l'arte italiana: quella delle città sceniche del grande maestro Cenni di Pepo, il vero nome di Cimabue. Lui che ha ideato quella straordinaria verticalizzazione di torri, cupole, palazzi, mura, arcate che s'arrampicano una sull'altra in scorci e fughe prospettiche completamente inventate... contro ogni regola..., anzi contro ogni regolamento di maniera.

Purtroppo come dice un'antica canzone, "Ma Giorgio non capisce!".

Scusateci solo un'affettuosa battuta...

In verità abbiamo molta stima per Giorgio Bonsanti, soprattutto quando ricordando la straordinaria scoperta avvenuta all'inizio del Novecento in Santa Cecilia di Roma dell'affresco che narra del *Giudizio universale* di Cavallini, il critico commenta: "è un'opera impressionante, un capolavoro straordinario che qualsiasi tradizione pittorica sarebbe orgogliosa di annoverare."

12 agosto

Ma poi, ecco che Bonsanti all'istante si corregge e riaggiusta il tiro: giacché mancano nel *Giudizio Universale* le figure centrali che certamente si riferivano alle scene dell'Inferno, e ancora i dipinti ritrovati a Napoli e a lui attribuiti non sono di qualità eccelsa... STOP un attimo: a questo proposito il Tomei, riconosciuto come il più importante conoscitore Cavallini, commenta: “alcuni passaggi di S. Maria Donnaregina in Napoli, soprattutto del *Giudizio*, presentano tratti stilistici e compositivi di un cavallinismo più partecipato, dovuti a un pittore maggiormente fedele all'*exemplum* del caposcuola” (p. 130)

E poi: “Le restanti aree del *Giudizio* parlano un linguaggio assai più tradizionale di quello del Cavallini (...) soprattutto negli edifici che fanno da quinta a episodi quali la *Flagellazione* e *l'Incredulità di San Tommaso*.”

In poche parole, solo parte degli affreschi di Napoli è da ritenersi opera totale del Cavallini, ma in nostro Giorgio non distingue. Non ha dubbi, tanto che continuando nel suo discorso conclude: giacché i dipinti ritrovati a Napoli e a lui, Cavallini, attribuiti non sono di qualità eccelsa è difficile “pensare (al romano) come a un artista cui (...) può essere fatta risalire l'elaborazione originale di un nuovo stile d'importanza universale.” (p.150)

(E così abbiamo licenziato Cavallini, il più importante pittore romano del Due-Trecento: vai Giotto che sei rimasto solo!).

A proposito dell'analisi storica condotta da Tomei, il ricercatore commenta un documento riguardante il testamento del principe Orso Orsini, il quale ricorda agli eredi di saldare il conto a favore di Cavallini per una *fibula*, prezioso oggetto di oreficeria, molto probabilmente opera dello stesso

Cavallini. La data è significativa: Roma, 1279. Ciò ci dice che l'artista romano a quel tempo era già persona in vista e apprezzato per le sue qualità di mestiere. E doveva trovarsi in età superiore ai vent'anni. Giotto a quella data contava dodici, tredici anni al massimo.

Difficile che Cavallini possa aver agito nel ruolo di allievo di Giotto. Semmai, può essere accaduto l'inverso. Proprio nel tempo in cui Giotto, a vent'anni circa, si ipotizza debba essersi recato a Roma.

Ma Giorgio con argomenti molto speciosi e approssimati cerca di smontare questa tesi. Se fosse accettabile tutto il suo impianto storicistico in favore di Giotto andrebbe all'aria.

Affreschi Assisi San Francesco. Basilica superiore.

Zanardi: "l'intrecciarsi di un numero notevolissimo di giornate che trapassano da una scena all'altra (...) rende gli affreschi simili a un enorme *puzzle*, la cui messa in opera può essere avvenuta solo sulla base di un assai dettagliato progetto esecutivo e di una ben calcolata organizzazione del lavoro (Bonsanti p.152).

Sappiamo che la parte superiore delle campate, quella dove sono dipinte le scene del Vecchio e Nuovo Testamento, sono state concluse in un'unica affrescata di parecchie giornate. Quindi c'è stato un intervallo, non sappiamo quanto breve ma di almeno una stagione, prima di intraprendere l'esecuzione della fascia inferiore (*Storie di Francesco*).

Non esistono documenti riguardo alla partecipazione, alla messa in opera da parte di maestri conosciuti degli affreschi nella chiesa superiore di Assisi. Però per quanto riguarda la presenza del gruppo di bottega romano possediamo la certezza che esso abbia operato in tutta l'esecuzione della

fascia superiore e inferiore. La certezza ci viene dall'analisi dei particolari metodi di esecuzione, dall'evidente linguaggio stilistico delle figure, dalla struttura delle costruzioni architettoniche e soprattutto dal particolare modo di stendere in progressione la pittura: dai fondi verdi d'allettare fino alla particolare tecnica d'acquarella e l'ombreggiatura fino agli aggiustamenti a secco dei luminelli in biacca. Per non parlare della cosiddetta pennellata di punta, opposta all'altra pennellata, detta mozzetta, cioè con pennello tronco. L'altra tecnica che si riferisce a Giotto, ben resa dalla testimonianza di Cennino Cennini, proveniente dalla scuola giottesca, che si articola su un metodo molto diversificato da quello romano, non appare nelle analisi sugli affreschi della basilica superiore, ma solo e con grande evidenza nelle *Storie* (Maria Maddalena e altre), dipinte circa dieci anni dopo il ciclo francescano, nella chiesa inferiore da Giotto in persona e sue maestranze. La presenza del maestro fiorentino in quel periodo viene documentata dalla ricevuta di restituzione di un prestito finanziario.

La tradizione dava come tempo impiegato per l'esecuzione del ciclo francescano 272 giornate. Zanardi, applicando un metodo di analisi scientifica nel calcolo dell'esecuzione, ha invece dedotto che le giornate reali dovevano ammontare a quasi il doppio, 546. Togliendo i giorni di riposo festivi e tecnici, e calcolando che in dieci ore operative si potevano eseguire due o più "giornate" di lavoro sorpassiamo un anno e mezzo di cantiere in opera.

Il ciclo di San Francesco è inserito dentro i quattro anni che intercorrono fra il 1295 e il 1299. In particolare Giotto, secondo la maggior parte degli storici, viene segnalato ad Assisi nel 1290 e terminerebbe la propria impresa

nel 1295. In poche parole un gruppo di ricercatori fa giungere Giotto ad Assisi proprio nello stesso momento in un cui un altro gli impone di andarsene dalla città. Tanto per creare un po' più di suspense al mistero, in quel tempo, prima di giungere a Padova Giotto deve trovarsi a Rimini, Roma, Firenze, sempre per la sua febbrile attività.

In