

I conoscitori (critici d'arte) hanno sempre pensato di poter individuare gli artisti medievali dalla grafia dell'esecutore. Essi si fidano del proprio intuito, soprattutto quei "sapienti" che non tengono conto o non sono al corrente dell'assetto organizzato dell'antico cantiere della pittura a fresco: un gruppo di maestri assistenti, spesso di talento, specializzati ad eseguire compiti diversi, panneggi, incarnato, architetture etc. Costoro vengono educati dal capo cantiere o capo maestro a dipingere mettendo in atto una rigorosa tecnica in modo da rendere uniforme il tessuto cromatico e lo stile della pittura. Quindi il maestro capo controllerà che sia rigorosamente applicato il suo metodo che determinerà il suo particolare linguaggio. Il capo bottega è di fatto il garante della uniformità del ciclo.

Normalizzatore.

L'occhio del conoscitore non può quindi riconoscere la mano di un singolo esecutore, nemmeno quella del capo cantiere giacché lo stile e il modo di trattare "gesti e colori", lo ribadiamo, è normalizzato, reso uniforme.

In evidente accordo con la committenza, il capo-maestro chiamato a dirigere un cantiere di Assisi o di Padova aveva nel progetto il compito di trarre dalla Leggenda Maior o da Bibbia e Vangelo le scene da rappresentare, quindi per ciascuna improntare uno o più bozzetti da proporre. In seguito si dovevano approntare le sagome (i patroni). Il capo bottega era regista oltre che sceneggiatore. E ancora, direttore di scena, una specie di *regitor fabricae* dei cantieri dei monasteri del VIII secolo.

Seguendo l'inchiesta condotta da Zanardi sulla divisione in giornate e il confronto con le fonti dobbiamo accusare il forte dubbio che Giotto non fosse parte in nessun modo del primo gruppo che eseguì le storie di San Francesco. Giotto non c'era nel 1295, in nessun affresco del ciclo si ravvisa la sua presenza o quella di un suo cantiere (da lui diretto).

Nel 1295, prima che la presenza di Giotto in Assisi sia per noi documentabile, il ciclo era di fatto concluso.

Nel cantiere, in quell'occasione erano di fatto all'opera non due capo maestri ma ben tre, a differenza di quanto asserito dai giottisti.

Qui, a questo punto entra in campo la questione Cavallini. Zanardi dimostra quanto il metodo di lavoro del secondo segmento delle storie francescane, che va dall'approvazione della regola alle stigmate, sia strettamente imparentato con significative convergenze nell'esecuzione di mani e piedi e dei panneggi con gli affreschi terminati poco tempo prima da Pietro Cavallini, in Santa Cecilia a Roma. L'analisi tecnica viene così a suffragare la convinzione di Federico Zeri ed altri che le storie del Maestro di Isacco siano pitture dovute ad esecutori romani. Esse oltretutto precedono la eventuale comparsa di Giotto.

Zanardi mostra che l'attività di Giotto come capo maestro della bottega di Assisi è da cercare là dove già la collocavano fonti più antiche, quali i *Commentarii* di Ghiberti, cioè nella basilica inferiore.

Nel 1297 durante la prima fase della cappella di San Nicola sempre nella inferiore.

Fra il 1305-06 e il 1311 nella II fase dei medesimi dipinti, quindi nella cappella della Maddalena.

Cristo del transetto destro e nelle allegorie francescane delle vele. Lo Zanardi analizza la differenza della tecnica d'esecuzione tra la prima fase decorativa con l'annunciazione e la seconda con la morte e resurrezione del fanciullo di Suessa.

Il restauratore sottolinea che la presenza del maestro fiorentino è da ricercare non tanto nella mano ma piuttosto nel sistema organizzativo e nel particolare metodo di lavoro che lo mostra come grande imprenditore artistico. Facendo rotare intorno al 1309 la presenza di Giotto in Assisi, secondo l'unico documento superstite che ne attesta la presenza. Zanardi pone il 1305 e il 1311 come probabili date limite agli inizi e alla fine della II fase dell'attività. Sempre nella basilica inferiore.

Sempre Zanardi anticipa al 1304 il termine del lavoro agli Scrovegni (sempre indicato dagli studiosi al 1305). Gli studiosi da tempo avevano bandito come apocrifi di Giotto gli affreschi nella chiesa inferiore di Assisi (Maddalena ecc.).

Fin dal 1958 molte voci di importanti ricercatori si levavano polemiche contro questa soluzione drastica e insensata. Zanardi definisce le opere suddette il maggior punto di rinnovamento dell'arte giottesca. Ribadisce che Giotto entra in scena in Assisi per la prima volta nel 1297.

Dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini.

Maestro trattatista insegna ad altri uomini come divenire maestri.

Cennino dice: “Fui formato nell’arte di dipintoria da Agnolo Taddeo (Gaddi)”. Maestri aiuto di bottega di Giotto a loro volta capi cantiere. P.50

Disegnare su carta pecorina e bambagina e in aombrare (sic) di acquerelle (volumi) e il modo e ordine a lavorare in muro cioè in fresco. I vari momenti (figure come panneggi, scene architettoniche) venivano eseguiti da vari maestri di bottega. Ma le teste (vedi testimonianza legata a Pinturicchio) erano sempre ultimate dal maestro maggiore in quanto parti complesse, così come altri particolari della scena di importante significato. Il testo sottolinea l’importanza dei vari incarnati.

Quindi per concludere, come si possono riconoscere con una certa verosimiglianza affreschi dipinti da due diverse botteghe?

Analizzando il metodo e le diverse progressioni di stesura del colore.

Analizziamo il tessuto pittorico dell’affresco eseguito da Pietro Cavallini e dalla sua bottega a Roma nella basilica di Santa Cecilia (Giudizio Universale 1293) e confrontiamolo con uno dei tanti lavori su parete di Giotto.

Soffermiamoci in particolare sul cosiddetto incarnato di un viso. Tracciato il disegno con un’ocra gialla, l’aiuto di Cavallini inizierà a stendere su tutta l’immagine del viso una “mano” di terra verde chiara, detta verde d’allettare (coinvolgere).

L’assistente di Giotto, invece, sull’immagine del viso stenderà lo stesso verde, solo nella zona che verrà ombrata per segnarvi il volume (mascella, un lato del naso, accenno di palpebre, zigomo e lato della fronte). Tutto il resto rimarrà per il momento bianco calce. Il pittore del cantiere di Cavallini, sempre diretto dal maestro, segnerà con un verde più intenso le zone d’ombra già accennate sul viso che sta dipingendo con l’ocra gialla.

A questo punto il pittore di Santa Cecilia (Cavallini) comincerà a stendere l’incarnato vero e proprio. Servendosi di una terra rosata, eseguirà una sequenza di strisce sottili che seguiranno parallelamente la forma del viso segnando l’andamento della fronte,

delle gote-zigomi, la forma del naso ecc. fino alle labbra e al mento. Chi ha in mente il tessuto dei volti nei mosaici greco-romani e bizantini può più facilmente immaginare il risultato di grande plasticità creato da queste strisce susseguenti e parallele.

Il pittore agli ordini di Giotto cercherà invece di uniformare il colore dell'incarnato e quindi il suo tessuto. Il viso apparirà di fattura più delicata, ma nello stesso tempo meno plastico. Ancora, il pittore di Santa Cecilia, a questo punto forse lo stesso Cavallini, impiegando una terra più scura, per esempio una siena naturale, rafforzerà l'ombreggiatura e il disegno. Egualmente farà il maestro della bottega giottesca, rimanendo però sempre morbido nelle segnature. Quindi inizierà a velare con una terra rosata chiara le parti del viso in luce. La stessa coloritura verrà eseguita dal maestro agli ordini di Cavallini che inoltre rafforzerà il volume del viso con velature di verde e stenderà brevi tratti di rosso sulle gote e sulle labbra del volto che sta ultimando. Quest'ultima operazione del rosseggiare le gote è tipica della pittura romana e difficilmente viene messa in atto dai toscani della scuola di Giotto.

A 'sto punto per tutte e due le botteghe, la coloritura a fresco è terminata. Si attendono alcuni giorni affinché la stabilitura a calce e sabbia sia asciutta, quindi si inizieranno i ritocchi a secco che consisteranno in un'ulteriore sottolineatura del disegno specie segnando le narici, il tondo degli occhi e delle palpebre. Quindi con un pennello sottile entrambi i maestri metteranno in vista i volumi con pennellate di bianco di zigomi, palpebre, naso, labbra, mento ecc. Un particolare distingue questi ritocchi: per quanto riguarda i romani essi saranno più intensi più morbidi, appena accennati invece quelli dei toscani giotteschi.

Ribadiamo che tutti gli esecutori delle due diverse botteghe seguiranno le operazioni indicate attenendosi diligentemente ai dettami stilistici del maestro di cantiere. Così da evitare che la personalità di ognuno si manifesti con evidente e diverso valore. Cosicché in due affreschi scelti fra i più famosi, quello della *Cacciata dei demoni dalla città di Arezzo* e quello del bacio di Giuda agli Scrovegni di Padova, notiamo immediatamente una diversa tecnica di esecuzione. Ma entrambi sono omogenei nello

stile di ogni particolare, dagli incarnati ai panneggi, all'architettura. Il primo, quello di Assisi, mostra nelle figure e nell'architettura una potenza scultorea completamente nuova in quel tempo. L'altro affresco, il bacio di Giuda, è tutto spinto verso una drammaticità gestuale e compositiva a dir poco sconvolgente.