

OSSERVAZIONI SUL TRANSETTO DELLA BASILICA INFERIORE DI ASSISI

I RESTAURI degli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi, i cui esiti hanno riproposto la lettura dell'intero complesso, sono stati anche l'occasione per un accertamento, sulla base di elementi di ordine tecnico — le sovrapposizioni delle suture degli intonaci —, della cronologia relativa alle varie fasi della decorazione.

Il risultato di un'indagine simile, fatta parzialmente durante la campagna di restauro dell'Istituto Centrale del Restauro nel transetto destro e nella crociera (1969), era stato già comunicato da p. G. Palumbo.¹⁾

A seguito di questo ultimo ciclo di lavori, la necessità di rivedere nel suo insieme la successione delle pitture del transetto si è riproposta sia da parte di chi, come me, faceva parte dell'Istituto Centrale del Restauro, sia da parte di specialisti negli studi della pittura del Trecento.

Ciò che è emerso dalle indagini dei tecnici dell'Istituto del Restauro è stato recentemente esposto dal dott. H. Magginnis, studioso del Lorenzetti, il quale ha tratto dai rilevamenti alcune deduzioni che confermano quanto io nello stesso tempo elaboravo a proposito degli affreschi in volta.²⁾

L'esame del rapporto di successione tra il ciclo delle storie dell'Infanzia di Cristo, le allegorie francescane e le storie della Passione era da condursi sui costoloni che separano entrambe le ali del transetto dalla volta del vano centrale. L'indagine ha dimostrato che in entrambi i casi l'intonaco delle facce esterne del costolone ad ornati cosmateschi — spartiti da figure di profeti entro riquadri verso il transetto destro e da figure di Santi e Sibille verso il transetto sinistro — si sovrappone a quello delle due facce interne a motivi decorativi vegetali. Questo intonaco è dunque stato steso dopo che le facce interne (perpendicolari rispetto alla volta) erano già state eseguite.³⁾

Per quanto riguarda il costolone che separa le vele dalle storie della Passione, se ne può dedurre, senza possibilità di dubbio (poiché la fascia decorativa con i busti di Santi e Sibille è stata dipinta dalle maestranze di Pietro Lorenzetti), che l'intervento del pittore senese nel transetto sinistro è successivo a quello dei maestri giotteschi nelle vele.

Quanto al rapporto tra l'esecuzione delle vele e quella degli affreschi del transetto destro, esso appare chiaro se si considera che la decorazione a motivi cosmateschi sulla faccia esterna del costo-

lone è analoga a quella delle vele, mentre sulla faccia interna verso la crociera vi è la scritta che si riferisce all'Allegoria della Castità. Due quindi delle tre facce di questo elemento sono da collegarsi alla decorazione delle vele e, poiché l'intonaco della faccia esterna si sovrappone ad entrambe le facce interne, la successione della decorazione delle vele rispetto a quella del transetto appare dimostrata.

Chiarita in questi termini la sequenza degli affreschi delle volte, non è inutile il riscontro della successione degli affreschi in parete, dato che anche per questi l'orientamento critico non è univoco.⁴⁾

Nel transetto destro, alla Annunciazione sulla parete di fondo seguono i due miracoli di S. Francesco nel registro inferiore: nella scena dove è rappresentato il Pianto sul fanciullo di Suessa travolto dal crollo di una casa (fig. 1), si può notare come sia stato riutilizzato sul margine superiore un lembo dell'intonaco steso dall'artista che aveva dipinto l'Annunciazione, con l'intenzione, evidentemente non realizzata, di proseguire la decorazione. La tecnica a tempera con cui è stata eseguita questa parte del dipinto (si tratta di una porzione di cielo) e lo spessore del bordo dell'intonaco più recente che vi si sovrappone dimostrano che la scena fu dipinta quando l'intonaco superiore era asciutto, e quindi ad una certa distanza di tempo.

Sulla parete est, sotto le storie dell'Infanzia di Cristo, sono rappresentati il Miracolo della bambina di casa Spini⁵⁾ e l'immagine di S. Francesco con la morte. La giunzione delle giornate lavorative conferma la successione di entrambi questi affreschi rispetto alle sovrastanti scene della Disputa di Gesù con i Dottori e del Ritorno a Nazareth.

Ultime pitture eseguite nel transetto destro appaiono, con tutta evidenza, le due serie di Santi di Simone Martini.

Anche nel transetto sinistro l'ordine di sequenza è apparso quello consueto dall'alto verso il basso. Le scene della Passione sulla volta a botte precedono sulla parete sinistra la Crocifissione e sulla parete destra la raffigurazione del Suicidio di Giuda e le Stimate. Quanto alla parete di fondo (dove sono la Discesa al Limbo e la Resurrezione, e nel registro inferiore, la Deposizione dalla croce e il Collocamento nel sepolcro del corpo di Cristo), non vi è motivo di ritenere che essa

sia stata l'ultima in assoluto ad essere stata dipinta, come afferma il Magginnis.⁶⁾ Senza entrare nella tormentata questione dell'autografia e della presenza di aiuti o discepoli di P. Lorenzetti, mi limito ad osservare come le due scene dei campi superiori — e soprattutto la Resurrezione — siano, particolarmente in alto, stilisticamente affini alle Storie della volta e possano quindi essere state eseguite dopo di questa insieme col registro più alto della Crocefissione. La Deposizione dalla Croce e la Sepoltura di Cristo potrebbero invece essere state dipinte subito dopo la parte inferiore della Crocefissione, alla quale, come l'Impiccagione di Giuda e le Stimate, sono stilisticamente vicine.

Quanto risulta dalla indagine sulle suture degli intonaci non introduce elementi che portino ad una interpretazione del tutto nuova delle pitture del transetto. Non vi è niente infatti ad Assisi che non sia stato detto almeno una volta, né ipotesi che non sia stata avanzata.

Tuttavia alcune incertezze possono considerarsi superate, e in particolare quelle circa la priorità di esecuzione degli affreschi del transetto rispetto a quelli delle vele.

L'ipotesi che le vele fossero anteriori alle storie dell'infanzia di Cristo era stata infatti avanzata più volte dubitativamente⁷⁾ in base a diverse considerazioni: quella che un rinnovamento della decorazione non potesse essere iniziata che dal vano centrale della crociera sovrastante la tomba del Santo: l'osservazione della maggiore coerenza delle pitture del transetto destro, interpretata come espressione di un linguaggio più maturo e avanzato; la presenza infine nelle vele di pittori che avevano lavorato nella Cappella della Maddalena, i cui affreschi, per l'impronta più vivamente giottesca, vengono generalmente considerati anteriori alle pitture del transetto e della crociera.

La sicurezza ormai raggiunta circa la precedenza degli affreschi del transetto ripropone in termini più precisi, ancora una volta, il problema di come possa essersi configurata la collaborazione e quali possano essere stati i margini dell'autonomia dei singoli pittori nell'ambito della maestranza giottesca operosa nella Basilica Inferiore.

Su questo argomento è opportuno ritornare. Un altro elemento su cui riflettere è l'importanza di documento che, al di là del loro valore intrinseco, acquistano gli affreschi con storie di miracoli di S. Francesco (successivi senza alcun dubbio, come è detto, agli affreschi della volta e precedenti le serie di Santi di Simone Martini) nel quadro dei rapporti reciproci fra le diverse pitture del transetto.⁸⁾

Le scene dei miracoli di S. Francesco (figg. 3, 4) non si presentano come una sequenza continua perché tra l'affresco raffigurante il Miracolo della Resurrezione della Bambina di Casa Spini (fig. 4) e le altre due scene in cui è articolata la storia della Morte e della Resurrezione del bambino di Suessa (oltre il vano della porta che dal

Cortile del Chiostro introduce nella Basilica) è rappresentata l'allegoria di S. Francesco e la Morte. Riferendosi però tutte ad episodi di resurrezione di innocenti per opera di S. Francesco, si possono considerare una serie, che, come si vedrà, è, dal punto di vista iconografico, il corrispettivo delle scene raffigurate da Pietro Lorenzetti nella parete a fianco all'abside, e nella parete di fondo nel transetto sinistro.

Al di là della considerazione che vi opera sicuramente più di un pittore, è subito evidente che i Miracoli di S. Francesco nell'organizzazione spaziale, nel tono della narrazione, nell'uso del colore differiscono sensibilmente dalle soprastanti — e precedenti — storie dell'Infanzia del Cristo.

Esaminando singolarmente le scene, si nota (fig. 5) nel Miracolo della Bambina di Casa Spini una tendenza ad articolare i gruppi in modo da suggerire diverse situazioni spaziali intorno al cerchio di figure inginocchiate, cui corrisponde in alto il vuoto ampio del cielo, tra le quinte degli edifici. La composizione, nella sua disorganica complessità, contrasta con la costruzione rigorosa, per piani paralleli, della soprastante scena dove è raffigurato Gesù nel Tempio fra i dottori e rispetto ad essa sembra suggerire l'intuizione di un'esperienza diversa della rappresentazione dello spazio, nel senso di una maggiore libertà ed apertura.

Si riscontra inoltre in questo episodio una gamma cromatica meno vivida e splendente di quella delle Storie della volta: ai profili nitidi, campiti con colori netti e spesso contrastanti, ai rialzi di tono in corrispondenza delle luci, si sostituisce qui un impasto levigato, una modellazione di piani in piena luce fino al limite spesso del contorno. Dominante, nonostante l'inserito di qualche colore scuro, pieno, è la tonalità dei bianchi, dei grigi, dei rosa.

L'osservazione del Previtali⁹⁾ che nel commentare i profili degli astanti al Miracolo definisce "il gioco dei tre quarti e degli scorci degno dei più moderni esperimenti giotteschi", è particolarmente significativa se si confrontano questi volti con quelli di alcune figure della storia della vita di S. Francesco nella Cappella Bardi a S. Croce (figg. 6, 9).

La qualità delle altre due scene è decisamente meno elevata, la tipologia più convenzionale, con caratteri arcaici, la composizione meno complessa. La Morte e la Resurrezione di Suessa hanno però, in comune con l'episodio del Miracolo della bambina di Casa Spini, la dimensione del racconto, come esposizione di fatti quotidiani, recenti e noti a tutti i devoti. È un momento meno ufficiale e solenne di quello rispecchiato nella Storia dell'Infanzia, caratterizzato anche dal gusto episodico dei particolari e delle fisionomie, che si possono considerare "ritratti",

Inoltre, nonostante appaiano in certi volti elementi di stilizzazione arcaica, l'uso del colore a ottenere rilievi per piani di luce è, come nel Mi-

racolo della bambina di Casa Spini, un fatto nuovo rispetto alle Storie dell'Infanzia di Cristo e rende inaccettabile anche l'ipotesi di una diretta partecipazione del Maestro della Cappella di S. Nicola che per l'impasto soffice, a striature, e per le ombreggiature scure si colloca in un momento anteriore del linguaggio giottesco.¹⁰⁾ Ci si trova di fronte ad un artista — o più artisti — che sintetizzano volumi e abbreviano i profili con estrema disinvolture, come se esperimenti di abbreviazioni del genere di quelli della Cappella Bardi fossero già noti e diffusi. Si veda nell'opera dell'artista meno originale come questi scorci siano, in una versione riduttiva, confrontabili con quelli delle storie della vita di S. Francesco a S. Croce (figg. 6, 9) e come i giovani chierici dal profilo netto e dalla tunica bianca a pieghe regolari e ricadenti siano simili a quelli delle Esequie di S. Francesco nella Cappella Bardi.

Nella scena della Resurrezione del bambino di Suessa (fig. 3) l'edificio disposto di spigolo a costituire uno degli assi della composizione, con il loggiato aperto sotto la cornice del tetto e la caratteristica riduzione di formato in alto appare come un tentativo di riprodurre, quasi all'altezza dell'occhio dello spettatore e dunque senza averne capito il valore, l'esperimento con cui Giotto nella lunetta con la Rinuncia agli averi della Cappella Bardi (fig. 2) conferisce un'ampiezza e una risonanza atmosferica al registro più alto della decorazione.

Da tutte le osservazioni fatte mi pare di poter trarre la conclusione che le scene con i Miracoli appartengano ad un momento stilistico diverso da quello della Storia dell'Infanzia di Cristo, inequivocabilmente più vicino a quello della Cappella Bardi. Del resto ancora una volta non si tratta di un'osservazione nuova: l'affinità era già stata rilevata dal Kleinschmiedt e dal Sirén.¹¹⁾

Negli studi più recenti però la vicenda critica di queste pitture ha proceduto un po' "di conserva", rispetto al resto delle pitture del transetto, qualitativamente superiori e più organiche; e ciò nonostante che il Previtali, nello studio su Giotto e la bottega, ne avesse riscattato l'interesse, mettendo l'accento però nello stesso tempo sui caratteri arcaici e facendo l'ipotesi che potesse trattarsi di opere più antiche rispetto agli affreschi della volta e "risparmiata", nel corso della ripresa dei lavori nel transetto, così come fu risparmiata la Madonna di Cimabue. Tale ipotesi scaturiva anche dalla considerazione dell'apparente frattura stilistica e iconografica che gli episodi dei Miracoli rappresenterebbero rispetto al resto della decorazione del transetto.¹²⁾

Un esame dell'iconografia di tutta la decorazione del transetto permette tuttavia di recuperare i Miracoli di S. Francesco nell'ambito del programma generale smentendo, in certo senso, il carattere di episodicità e frammentarietà che si tende ad attribuire loro.

Nei due bracci del transetto (ai lati cioè della crociera, dove sono le allegorie francescane) si svolge un programma cristologico che iniziando dall'Annunciazione sulla parete di fondo del transetto destro si conclude con la discesa al Limbo e la Resurrezione sulla parete di fondo del transetto sinistro, come è stato notato dal Previtali.

Vi sono tuttavia, in entrambi i bracci del transetto, due ordini di vicende. Nel transetto destro, il primo è appunto quello costituito dal ciclo cristologico mariano (storie della Infanzia di Cristo nella volta), in cui rientra nel registro inferiore della parete la "risparmiata", immagine della Madonna in trono con S. Francesco ed Angeli di Cimabue. Il secondo ordine comprende la Crocefissione con francescani, a fianco della Madonna di Cimabue; e sulla parete contigua — al di sotto dell'Annunciazione — ed in quella ad est, la rappresentazione dei Miracoli operati da S. Francesco nel riportare alla vita il ragazzo di Suessa e la fanciulla di casa Spini¹³⁾ (figg. 3, 4). Nello stesso registro, di fronte alla Crocefissione, vi è anche una immagine di S. Francesco a fianco della Morte raffigurata come uno scheletro coronato in piedi, che il Kleinschmiedt¹⁴⁾ interpreta in modo convincente come una rappresentazione della superiorità del Santo sulla Morte.

Lungo le bande decorative verticali che dividono le scene, dentro compassi e rombi, vi sono teste e busti di Patriarchi e Profeti: al centro della volta, fra le storie dell'Infanzia di Cristo, è Abramo raffigurato nell'atto di colpire Isacco¹⁵⁾ (fig. 10). È da notare che le figure rappresentate nella fascia centrale sono rigorosamente frontali; nelle fasce laterali esse invece si atteggiano, volgendosi variamente di tre quarti e di profilo a commentare quanto è rappresentato nei riquadri, con una studiata precisa corrispondenza da una all'altra parete ed in entrambi gli ordini di vicende già distinti (il che denota la volontà di fondere in un unico complesso affreschi della volta e affreschi delle pareti). In particolare, sono da segnalare, a fianco della Crocefissione, e nella parete di fronte, a fianco del S. Francesco con la Morte, figure in analogo atteggiamento di sconforto (figg. 11, 12). Una considerevole intensità espressiva anima queste immagini, che emergono quindi in un ruolo non secondario di commento, su entrambi le pareti.

Nell'ala opposta del transetto, il primo ordine di vicende è costituito dalle scene della Passione nella volta a botte, che dovrebbero concludersi nella grande Crocefissione e nei due affreschi della discesa al Limbo e della Resurrezione sulla parete di fondo: ma nella stessa parete, l'ordine di sequenza è sovvertito perché la Discesa al Limbo e la Resurrezione sovrastano la Deposizione dalla Croce e la Sepoltura di Cristo. Nello stesso registro, sulla parete est, di fronte alla Crocefissione, a fianco della rappresentazione della Morte senza salvezza del traditore Giuda,¹⁶⁾ è la scena di S.

Francesco nell'atto di ricevere le Stimate, il "signum Dei vivi",¹⁷⁾ Il tema della similitudine Cristo-Francesco¹⁸⁾ e soprattutto la presentazione di questi come rinnovatore della norma evangelica e mediatore della Grazia che vince la morte nel segno del Dio Vivo, simboleggiati dalle Stimate, vengono dunque ribaditi parallelamente nel registro inferiore di entrambe le ali del transetto dove era già esplicito, data la posizione intermedia — che oggi sappiamo tale di fatto — della Celebrazione delle virtù francescane tra l'Infanzia e la Passione di Cristo.

Sicché, quelle che potevano apparire scene episodiche o frammentarie nel contesto della decorazione del transetto, sono invece da considerarsi due serie che assumono un ruolo complementare a quello delle pitture delle volte. Ripropongono nei registri inferiori gli stessi temi per il tramite di immagini dal significato tanto più accessibile in quanto sono presentate affiancate e contrapposte o esposte sotto forma di racconto.

Per concludere, va considerato che se le novità del colore, la tendenza alla rappresentazione di uno spazio atmosferico osservati per la scena del Miracolo di Casa Spini e i riferimenti alla Cappella Bardi nella Resurrezione del fanciullo di Suessa creano una cesura tra le scene dei Miracoli e gli affreschi della volta, la continuità con il resto della decorazione ritorna evidente quando si guardano le scene dei Miracoli in prospettiva con le vele, dal punto di vista del centro della crociera; ci si accorge allora che l'uso studiatissimo del colore, quel modellare rilievi per piani di luce, riducendo le ombre al solo disegno delle pieghe e dei contorni, trova un riscontro evidente nelle Allegorie Francescane delle vele.

Come ulteriore prova di tale continuità si può aggiungere che il pittore, che ha eseguito i "ritratti", di donne inginocchiate nel Miracolo della Bambina di Casa Spini appare lo stesso che ha dipinto la schiera angelica a destra di Francesco nell'Allegoria della Povertà,¹⁹⁾ mentre nelle Allegorie di Francesco con la Morte già fin dal Venturi era stato individuato lo stesso pittore del "Gloriosus Franciscus",

Un altro termine di confronto, messo in evidenza dal Venturoli²⁰⁾ va fatto presente: è quello che nasce dal riscontro con le pitture all'estremità opposta del transetto sinistro: nel Crollo della Casa di Suessa (fig. 1) lo schema della composizione con la divisione in due registri dell'altezza della scena, l'atteggiarsi ed il volto delle due piangenti intorno al corpo abbandonato del bambino potrebbero essere il risultato di un tentativo da parte del pittore del Miracolo di collegarsi con le due scene della Deposizione della Croce, e della Sepoltura di P. Lorenzetti (figg. 14, 15) che mi sembra, anche per ragioni iconografiche (la continuità del programma cristologico), debbano considerarsi precedenti.

Le scene dei Miracoli si disporrebbero dunque nel complesso della decorazione come successive alle pitture della volta, a quelle del ciclo della Passione del transetto sinistro e alle vele della crociera: come si è già detto esse sono tuttavia precedenti alle due serie di Santi di Simone Martini.

Individuate le relazioni tra i Miracoli di S. Francesco e gli affreschi delle volte, è opportuno tornare a fare il punto su quella che dovrebbe essere la sequenza dei lavori in tutto il transetto.

I grandi ponti delle maestranze giottesche, una volta eseguite le prime otto storie dell'Infanzia di Cristo (e forse la sola parte superiore della Crocifissione, completata in basso con il gruppo dei francescani, più assimilabile nei caratteri ai Miracoli),²¹⁾ sarebbero stati trasferiti nella crociera, dove, se non vi sono state interruzioni, gli stessi maestri dell'Infanzia di Cristo,²²⁾ insieme a numerosi altri, devono aver lavorato per non meno di due stagioni. Per ogni vela, infatti, si possono contare in media dalle venticinque alle trenta giornate lavorative cui va aggiunto lo sviluppo dei costoloni, dipinti su tre facce.

Le gremite figurazioni in cui ogni elemento è curato nei minimi particolari, con numerose finiture a tempera, per ottenere l'effetto del massimo splendore (superfici levigate come pietre dure; colori chiari e ombre colorate che rendono senza peso, nonostante la costruzione precisa, i volumi), si accampano in una legatura prospettica il cui precedente, fra quanto è giunto fino a noi, sembrerebbe la volta dei Dottori nella seconda campata nella Basilica Superiore (dove nelle cattedre si ritrova una analoga impostazione rispetto allo spazio delle vele).

Se per la gamma cromatica chiara e splendente, soprattutto nelle gerarchie angeliche, queste pitture sembrano gareggiare con quelle di Simone Martini, altri toni, caldi densi e profondi (come la veste violacea dell'Umiltà, i porpora ed i blu frangiati d'oro di certi manti) riportano alle pitture del sottarco della Cappella della Maddalena e alla suggestione di ciò che possiamo immaginare, dai due tondi a mosaico superstiti della Navicella, può essere stata l'esperienza romana degli inizi del secondo decennio del secolo.

Alla Cappella della Maddalena rimandano più puntualmente anche certi volti aureolati dai capelli dorati, in cui la fusione dei toni stempera la fermezza dei contorni (figg. 16, 17). Il riferimento ad essa non è soltanto determinato dalla probabile presenza, nelle vele, di artisti che vi avevano operato; le suggestioni della Cappella della Maddalena investono anche gli stessi maestri dell'Infanzia di Cristo, che hanno il ruolo preminente nella crociera e che, mentre si manifestano giotteschi più osservanti di quanto non lo fossero nel transetto, sono tuttavia coerenti nell'approfondire e nell'arricchire le loro ricerche luministiche.²³⁾

Alle storie dell'Infanzia di Cristo segue nella crociera la vela della Castità, alla passione del transetto sinistro è contigua la vela dell'Obbedienza (sul cui sfondo come si ricorderà era rappresentato un rilievo della Crocefissione). La vela della Povertà è rivolta verso la navata, mentre alla gloria di S. Francesco corrispondeva, nell'abside, la perduta "Gloria Celeste", (o Adorazione della Croce) attribuita dal Vasari a Stefano Fiorentino.²⁴⁾

Le rappresentazioni apocalittiche sulle facce esterne dei costoloni sembrano essere state eseguite, almeno al culmine della volta, dagli stessi artisti che hanno avuto il ruolo più importante fra le maestranze, segno che si annetteva a questa parte della decorazione un valore uguale a quello delle Allegorie Francescane.

Volumi semplificati, ma una finitura precisa, caratterizzano le facce laterali dei costoloni, dove sono rappresentate le sette Lampade, i sette Candelabri e i Ventiquattro Seniori, campiti su un fondo verde chiaro. Evidentemente si era tenuto conto della diversa disposizione rispetto alla luce, che richiedeva appunto minori variazioni di colore, forme semplificate, ma un disegno estremamente nitido. Una flessione del livello qualitativo si nota in corrispondenza alle parti più basse dei costoloni e nella faccia interna del costolone che separa dalla navata la vela della Povertà e reca la rappresentazione dei dodici compagni di S. Francesco.²⁵⁾

Per un'ipotesi dei tempi di lavoro nel transetto sinistro in rapporto con il resto della decorazione della crociera, è importante subito ricordare che la continuità con il transetto destro è chiara non solo per il programma²⁶⁾ ma anche per lo schema delle partiture decorative. Inoltre si ritrova in certi profili nitidamente disegnati l'indizio dell'attenzione che Pietro dovette prestare alle storie dell'Infanzia di Cristo; nella Crocefissione (fig. 18) il profilo della donna piangente e quello della donna svenuta sembrano meditati sui profili di uno dei maestri dell'Infanzia di Cristo ed in particolare su quelli del gruppo di Giovanni, Maria e Maddalena nella Crocefissione del transetto sinistro (fig. 19).

Il riferimento più chiaro alla decorazione della crociera si trova invece nelle figure di Sibille e Sante sul costolone che separa la volta del transetto sinistro dalle vele, l'unico ad essere completato fino in basso, e che — come si è già detto e come è stato dimostrato dal Magginnis²⁷⁾ — è certo successivo alla crociera stessa (figg. 20-22). In esso appare evidente la volontà di costituire un rapporto con le pitture delle vele: i volti infatti si allungano, l'espressione si placa. Queste immagini sono affini a quelle delle mezze figure di Santi che concludono in basso la decorazione della parete di fondo, sotto la Deposizione. Il costolone, come questa serie di Santi e il Trittico sotto la

Crocefissione, potrebbero essere stati eseguiti nell'ultima fase della decorazione del transetto sinistro.

Proprio dall'esame delle figure nei riquadri dei costoloni (figg. 20-22) si può, secondo me, dedurre che ad un certo momento le due maestranze (quella giottesca e quella senese) hanno potuto confrontarsi e che in buona parte, almeno nelle fasi finali del lavoro, c'è stato uno scambio di esperienze. La conseguenza di questo confronto può cogliersi nelle due figure quasi giottesche, nei compassi al centro delle fasce decorative verticali che inquadrano la Crocefissione (fig. 25) e in basso nelle immagini di dolenti corrispondenti a quelle del transetto destro.

La già citata possibilità che la Deposizione e la Sepoltura abbiano costituito un elemento di raffronto per i pittori dei Miracoli di S. Francesco nel transetto opposto indicherebbe, da parte di questi ultimi, l'intento di concludere con una corrispondenza, anche di schemi figurativi, il tema della morte e della salvezza, trattate nei registri più bassi della decorazione in entrambe le ali del transetto.²⁸⁾

Così come è stata da me analizzata, questa vicenda sembra essersi svolta in termini di tempo abbastanza serrati. La cesura più evidente è tra l'Annunciazione sulla parete di fondo del transetto destro e le Storie dell'Infanzia di Cristo sulla volta; quanto alla serie dei Miracoli di S. Francesco, i suoi precedenti, come si è visto, sono individuabili per un verso nella Cappella Bardi e per un altro verso nelle vele e nei due affreschi di Pietro Lorenzetti, sulla parete opposta, all'altra ala del transetto. Anche in questo caso avremmo dunque nell'ambito del transetto sinistro una cesura, ma la distanza di tempo che separa i Miracoli dal resto della decorazione non può essere molto ampia, dato che i pittori che vi operano sono presenti nella Crocefissione e sono tra coloro che hanno collaborato alla affresatura della crociera. Inoltre, gli stessi affreschi di Simone Martini (le due serie di santi), gli ultimi ad essere stati eseguiti nel transetto sinistro, non possono in alcun modo essere collocati a molti anni di distanza dalla Cappella di S. Martino né tanto meno possono convenire ad una data prossima a quella in cui il pittore eseguiva l'Annunciazione, ora agli Uffizi.

Potere fissare dei termini cronologici in assoluto sarebbe certamente molto importante, ma l'esame tecnico non permette simili conclusioni.

L'assenza di documenti e la complessità dei fenomeni artistici ha reso infatti difficile, com'è noto, la datazione degli affreschi della Basilica Inferiore e discordi i pareri critici su tutto il complesso.

Senza ripercorrere l'intera vicenda critica, basta ricordare che in contrapposizione ad un orientamento che vede negli affreschi del transetto de-

stro e soprattutto in quelli delle vele il riflesso dell'opera tarda di Giotto,²⁹⁾ una tendenza che di recente è stata ampiamente raccolta³⁰⁾ in considerazione della continuità fra i vari cicli della decorazione giottesca della Basilica Inferiore e in particolare per la presenza, fra essi, degli affreschi della Cappella della Maddalena, in cui si coglie l'impronta immediata di pensieri giotteschi del tempo della Cappella Peruzzi in S. Croce, include invece tutte queste pitture nell'ambito del secondo decennio del '300, e precisamente entro il 1319, l'anno cioè nel quale avviene l'occupazione di Assisi da parte dei Ghibellini, capeggiati da Muzio di Francesco, con una sequenza di disordini che si protraggono fino al 1322 (settembre) quando la città viene ripresa dai Perugini.

Nello stesso tempo è stata riaffermata l'ipotesi di una datazione anteriore al 1320 anche per tutto il transetto sinistro.

Si riflette nella problematica della Basilica Inferiore di Assisi quell'orientamento critico che in questi ultimi anni, nel ricomporre il tessuto giunto a noi tanto lacunoso della produzione artistica del '300, tende ad anticipare le datazioni tradizionali, e a superare gli schemi classificatori abituali, per recuperare, al di fuori degli abusati concetti di "scuola", gli apporti individuali delle singole personalità che contemporaneamente ai maestri maggiori hanno partecipato con il proprio bagaglio culturale e con accenti personali all'elaborazione del linguaggio figurativo.³¹⁾

Ora come negli affreschi della Cappella della Maddalena, ad un livello qualitativo tanto alto da aver fatto pensare ad un intervento di Giotto stesso in un momento che precede e prepara la Cappella Peruzzi, si rispecchia un rinnovamento dei pensieri di Giotto negli stessi anni in cui maturavano le storie dei due Ss. Giovanni e la *Dormitio Virginis* per la Chiesa di Ognissanti, così nei Miracoli di S. Francesco s'intravede il riflesso, nell'ambito della bottega, di un ulteriore svolgimento del linguaggio del maestro, in una accezione diversa, più sottilmente gotica, da quella monumentale che sarà propria di Maso.

In entrambi i casi, il riconoscimento di un rapporto con l'opera del Maestro e un indizio che permette di collocare queste opere entro certe coordinate temporali.

Più difficile da valutare in rapporto con l'opera di Giotto è la situazione delle Storie dell'Infanzia di Cristo che per la loro organicità si pongono come un problema singolare anche fra gli altri cicli della Basilica Inferiore. Mentre un netto divario qualitativo e stilistico le separa, nello stesso transetto, dall'opera del pittore della Cappella di S. Nicola,³²⁾ non è chiaro quale tipo di relazione, anche in termine di tempo, possa esservi con le pitture della Cappella della Maddalena,³³⁾ la cui influenza invece è rintracciabile più tardi nel lavoro delle vele.

Questi due cicli decorativi infatti — entrambi successivi alla Cappella degli Scrovegni e anche alla esperienza riminese di Giotto —³⁴⁾ rispecchiano, pur all'interno di una stessa matrice culturale, due differenti svolgimenti di uno stesso indirizzo e soprattutto due modi completamente diversi di concepire lo spazio pittorico.

Nella Cappella della Maddalena, le cadenze gotiche, le ampie pause che, rispetto agli affreschi padovani, rendono meno significanti i gesti e meno tesi i rapporti fra le figure, sono disciplinate e coordinate dalla classica inquadratura delle cornici (che corregge inoltre l'irregolarità del vano della cappella). Le figure mantengono quasi sempre un peso ed una tridimensionalità (fig. 30) che indicano un rapporto diretto con Giotto; anche se soprattutto nel sottarco appare una fusione pittorica e una ricchezza di colorito che ne costituisce uno degli aspetti più nuovi e singolari, e se, nello stesso tempo, la struttura organica della forma si allenta nelle ampie curve delle vesti e nell'instabilità del movimento (fig. 31).

Lo stesso gusto ornamentale si riflette nel fasto della decorazione a motivi vegetali (fig. 32) negli sguanci dei finestroni, sempre realizzata però in un equilibrio singolare fra la sensibilità naturalistica della resa e il valore costruttivo di questi elementi.

Nel transetto destro, invece, sia la partizione decorativa che costituisce la legatura delle scene, sia le rappresentazioni denunciano un medesimo orientamento che è, in sostanza, quello di uno spazio pittorico risolto sul piano, anzi su piani paralleli (fig. 26).

È stato acutamente osservato³⁵⁾ che nelle due scene d'interno, la Disputa e la Presentazione al tempio, il maestro delle storie dell'Infanzia di Cristo — si vorrebbe credere su disegno di Giotto — faccia ricorso "a quella presentazione frontale simmetrica che consentiva di affrontare ex novo il problema della riduzione razionale dello spazio", che Giotto aveva indicata a Padova.

Vengono raggiunti, nell'affrontare questo problema, effetti di vera e propria prospettiva, "relativamente a certi piani e a certe sezioni di spazio",³⁶⁾ ma ogni indicazione di profondità è risolta per mezzo dei profili lineari, mentre viene elusa la rappresentazione dei volumi e lo studio della tridimensionalità è ricondotto nettamente sul piano. Per questa via, gli effetti raggiunti dai pittori dell'Infanzia di Cristo differiscono di gran lunga dalle composizioni a noi note del maestro: viene accentuato il valore di raccordo della linea di contorno per legare i diversi piani e le varie parti del racconto; contro precise architetture e nitidi fondali si atteggiano, secondo una disposizione decorativa, distanziate con pause precise o raccolte insieme e legate dal profilo, forme appena rilevate, dalla sagoma elegante, campite con colori splendidi (fig. 27).

Procedendo dall'alto della volta verso i registri inferiori, ed in particolare nelle figure di Patriarchi ed Apostoli delle fasce decorative, (figg. 28, 29) si assiste all'accentuarsi dei caratteri patetici e drammatici (mai tali tuttavia da essere definiti 'espressionistici'). Nella Disputa di Gesù con i Dottori e nella Strage degli innocenti (figg. 33-35), diventa più evidente quella compressione o schiacciamento dei volumi sul piano, che potrebbe indicare il momento di transizione verso il gusto nuovo che si affermerà nei Miracoli del Santo. Pur mantenendosi ortodossi, conservando una precisa misura nel gusto decorativo, questi pittori esprimono una scelta originale nell'ambito delle indicazioni che potevano venire dagli insegnamenti di Giotto; cosicché, mentre gli affreschi della Cappella della Maddalena sono inseribili nel percorso giottesco che da Padova va alla Cappella Peruzzi in S. Croce, gli artisti del transetto destro seguono dopo Padova un percorso diverso, inteso a sistematizzare sul piano uno spazio continuo, e non a comporre insieme spazi molteplici.

Tutto in questo momento concorre a far pensare che dal secondo decennio del secolo potessero coesistere quasi contemporaneamente, fra gli artisti che collaborano con Giotto, un atteggiamento che tiene conto dell'orientamento verso il realismo, e che del realismo fa un termine di confronto del proprio operare, ed un altro, ben definito nelle storie dell'Infanzia di Cristo, che elude questo confronto, per esprimersi coerentemente nei termini più astratti della rappresentazione celebrativa, operando tra le indicazioni del linguaggio di Giotto una scelta consapevole di quegli elementi che più si prestano agli intenti, decorativi e narrativi insieme, di una pittura di questo tipo.

Il Previtali ha messo in evidenza, ³⁷⁾ proponendo la figura del "Parente di Giotto", e rilevandone i legami col pittore del polittico di S. Reparata, che la disposizione verso l'irrealismo gotico appare molto presto nello stesso ambiente in cui opera Giotto, ed ha un suo svolgimento, parallelo a quello della produzione autografa del maestro (come la cappella Peruzzi a S. Croce), rivelandosi anche in opere che più recano l'impronta dello stesso Giotto.

Nella stessa Cappella della Maddalena, infatti, oltre alle due scene dedicatorie ed agli ornati delle finestre, sono espressione di questa tendenza ancora le due immagini di Davide e Paolo nel sottarco (fig. 31), così vicini alle figure di commento che animano la serrata e preziosa legatura gotica del polittico Stefaneschi. L'esigenza di dare spazio e valore agli elementi emotivi della rappresentazione — il colore, la partecipazione all'evento delle figure secondarie e minori — composti però dentro una legatura formale rigorosa e coerente, caratterizza questo particolare orientamento "gotico", con urgenza d'accenti ed una vitale pressione nella Cappella della Maddalena e nel polittico Stefaneschi, in toni letterari invece che vanno dal

patetico al didascalico nelle storie dell'Infanzia di Cristo. La critica ha sempre riconosciuto nel momento dell'organizzazione dello spazio e della costruzione di insieme la presenza della volontà unificatrice ed equilibratrice di Giotto: a Giotto si attribuisce infatti la partizione architettonica della Cappella della Maddalena, suo sarebbe (secondo Previtali e Gioseffi) lo schema delle più precise e misurate costruzioni prospettiche dei pittori dell'Infanzia di Cristo, suoi sarebbero i pensieri tradotti dall'"uomo delle vele", (Longhi), sua l'impostazione del polittico Stefaneschi. Ora, se un progetto giottesco vi è stato per la Cappella della Maddalena, ricollegabile, come si è detto, alla esperienza della Cappella Peruzzi, è impossibile presumere, negli stessi anni — o poco prima — una partecipazione personale del Maestro al ciclo dell'Infanzia di Cristo, dove la costruzione dello spazio è così profondamente diversa da quella delle pitture della Cappella della Maddalena — si pensi al rifiuto della rappresentazione dei volumi — e così precisamente definito e coerente appare l'orientamento stilistico.

Nonostante mi sia intenzionalmente astenuta dal mettere l'accento sulle singole personalità d'artisti — impresa disperata, come è stata definita, in un ambiente in cui la persistenza di certi elementi, come il tipo di certe fisionomie, contrasta con il continuo differenziarsi ed evolversi del linguaggio, così che non si sa mai se siamo di fronte al maturarsi degli stessi artisti o al rapido succedersi di persone diverse legate ad una medesima matrice culturale —, mi sembra di poter fare una eccezione per quanto riguarda il più astratto dei due pittori principali del ciclo dell'Infanzia di Cristo, quello cui si debbono le immagini dei più ispirati e spiritati vegliardi e probabilmente anche l'architettura di scene come quelle di Gesù tra i Dottori e della Presentazione al Tempio.

Che questi straordinari interni siano opera sua, mi sembra che si possa dedurre dal procedimento di esecuzione di questa testa di sacerdote nella "Disputa", (fig. 33), inscritta, con un bell'esempio di geometria piana, in un doppio rettangolo, i cui lati sono la prosecuzione delle linee dell'architettura di fondo. Se è esistito, come credo, un Maestro delle Vele "altro da Giotto", è verosimilmente questo, il pittore ricco di cultura letteraria e di grande dottrina figurativa, capace di comporre sul piano architetture costruite con precisa misura e di rappresentare patriarchi terribili e venerandi, e che ha dipinto al centro della crociera l'immagine del Cristo apocalittico, dagli occhi fiammegianti.

Questo pittore coincide, in parte, con quel "Maestro oblungo", cui il Venturi attribuisce il ruolo principale nella decorazione del transetto e delle vele. Se però questo artista è anche l'autore delle eccezionali architetture di interni prima ricordate, non gli si possono attribuire anche i

Miracoli di S. Francesco, opera di collaboratori, vicini più che a lui all'altro maestro, riconoscibile nella Strage degli innocenti (il maestro "nerastro", del Venturi), capace di comporre con coerenza il proprio stile più compresso e drammatico, con la legatura spaziale del compagno.

Per la compiuta autonomia di forme con la quale si manifesta nel transetto non è possibile di riconoscerne la mano, fra i collaboratori di Giotto, nella Cappella della Maddalena, né, secondo me, nel polittico di S. Reparata. Mi sembra invece che si tratti della stessa persona che ha collaborato con Giotto nel polittico oggi diviso tra la National Gallery di Washington, il Museo Horne ed il Museo Jacquemart-André di Châalis,³⁸⁾ in cui è evidente lo stesso spirito delle pitture del transetto destro e delle vele di Assisi, non solo per la ricchezza della decorazione e per la costruzione rigorosa, ma priva di allusioni ad una volumetria delle figure, per i particolari dei volti allungati e per i gesti delle mani, per la tipologia infine del S. Giovanni Evangelista che è molto simile a quella dei Dottori del Tempio e dei Profeti che appaiono nell'Infanzia di Cristo.

Dovremmo immaginare che questo pittore, insieme con l'altro che costruisce con volumi più saldi volti che ispirano un'appassionata eloquenza (fig. 36), abbia lavorato autonomamente nel transetto destro, ritornando poi a collaborare nelle vele con qualcuno di coloro che poco prima avevano affrescato la cappella della Maddalena e con l'autore della Maestà della sacrestia.

Ci troviamo, dunque, negli anni della massima diversificazione di tendenze nell'ambito della bottega giottesca. Allo stato attuale delle nostre conoscenze si spiega la difficoltà di indicare le tappe di un percorso evolutivo nel tempo, se non astraendo con una operazione abbastanza discutibile alcuni elementi o tacendone altri.

Ora non vi è dubbio che nella Basilica Inferiore di Assisi abbiamo una gamma di riferimenti che va dal periodo riminese e padovano di Giotto fino alla Cappella Bardi.

Se la presenza dei Santi di Simone Martini sotto gli affreschi dei Miracoli di S. Francesco, in cui è stato riconosciuto il riflesso della cappella Bardi, è un termine di riferimento che esclude assolutamente la datazione più tarda fra quelle proposte per il transetto (oltre il quarto decennio) per l'impossibilità di datare agli stessi anni della Annunciazione degli Uffici queste opere del maestro senese, non si può neanche accedere, allo stato dei fatti, alla contrazione del tempo di tutta la decorazione del transetto entro il 1319, almeno fino a che si ritiene — e giustamente penso — la Cappella Bardi posteriore al 1320.

D'altra parte la rete dei rimandi si compone di altri elementi: se abbiamo già citato il polittico Washington, Horne e Châalis nel quale si riconoscono sia il momento Peruzzi che quello Bardi,

ci riferiamo anche agli affreschi della volta e dei registri più alti delle pareti della Cappella Baroncelli a S. Croce, dove è presente il ricordo della Cappella della Maddalena (figg. 37-41), ma anche quello delle vele e del transetto (non solo nell'edificio dell'Adorazione dei Magi, e nella rappresentazione della Prudenza, ma soprattutto nella singolare illuminazione dal sotto in sù, il cui unico precedente che io conosca è nel busto del Redentore, dipinto nell'intradosso della parte che introduce nel transetto destro dal portico superiore): pensiamo anche all'affresco con il miracolo con la moltiplicazione dei pani e dei pesci di S. Chiara a Napoli e ai legami che la cultura assisiate sembra aver avuto con Napoli,³⁹⁾ alle straordinarie pitture di Puccio Capanna nella cantoria della stessa Basilica Inferiore; pensiamo ancora alle formelle della porta del Battistero di Firenze di Andrea Pisano che hanno con le storie dell'Infanzia di Cristo affinità di gusto e di scelte stilistiche. Ramentiamo infine gli affreschi del Bargello.

Si tratta sempre di opere datate o databili allo scadere del terzo decennio o agli inizi del quarto, delle quali il transetto della Basilica Inferiore di Assisi e la Cappella della Maddalena sarebbero in qualche modo il presupposto, non meno dei nobili esempi delle Cappelle Bardi e Peruzzi.

Gli stessi affreschi di Simone Martini — soprattutto la Madonna fra i due santi angioini — mentre appaiono in stretto rapporto con le pitture della Cappella di S. Martino, non sono neanche lontani dal rifacimento della Maestà del Palazzo Pubblico di Siena (1321) e dal S. Ladislao di Altomonte datato al 1326.⁴⁰⁾

Le vicende storiche dell'Ordine nel secondo e nel decennio del '300 possono contribuire, seppure dall'esterno e con una certa approssimazione, a dare una dimensione cronologica a tutto il complesso di affreschi.

Gli anni del secondo decennio sono anni difficili e contrastati per la Chiesa e per l'Ordine ("octo annorum turbolento tempore", lascerà scritto Raimondo di Fronsac),⁴¹⁾ ma nel 1316 l'elezione a generale dell'ordine di Michele da Cesena, cui segue proprio ad Assisi la revisione delle Costituzioni minoritiche, segna per la Comunità regolare, pure nel maturarsi dei contrasti con gli spirituali di Provenza e di Toscana, l'inizio di un breve tempo di espansione e consolidamento. Si tratta, incidentalmente, anche di un momento di floridezza economica per Assisi: ma questo dato è d'importanza relativa per la Basilica, legata più che alle vicende locali a quelle dell'Ordine.⁴²⁾

Sono gli anni in cui l'Ordine riceve dal neoeletto Giovanni XXII un appoggio sostanziale nella repressione del movimento degli spirituali in Provenza, che avviene tra il 1317 e il 1318.⁴³⁾

Le tappe fondamentali di questo accordo, destinato ad incrinarsi in breve tempo, sono, nel

1317, la Bolla "Quorundam exigit", dove contro le affermazioni di autonomia degli spirituali viene fissata una gradazione dei tre voti, dando prevalente importanza a quello della obbedienza; ⁴⁴⁾ nel 1318, la Decretale "Gloriosam Ecclesiam", ⁴⁵⁾ che condanna gli spirituali toscani rifugiatisi in Sicilia, ma contiene anche la condanna della contrapposizione tra la Chiesa carnale, identificata dagli spirituali nella Chiesa del Papa e della Curia, e la Chiesa spirituale, formata dai seguaci di S. Francesco, che gli spirituali hanno la presunzione essi soli di rappresentare e che rinnova l'assoluta e programmatica povertà della norma evangelica.

Viene anche ripreso l'atteggiamento negativo degli spirituali contro il venerando istituto del matrimonio, "coniugii venerabile sacramentum", e soprattutto la tesi secondo la quale l'età dello Spirito Santo — o terza età (nella sistematizzazione che dei pensieri di Gioacchino da Fiore fa Ubertino da Casale) — vedrà l'effusione dello Spirito Santo sugli eletti della stessa Chiesa, seguaci della vita evangelica.

Nel momento in cui condanna gli 'eccessi' e l'esclusivismo degli spirituali, il Pontefice dimostra anche però una profonda diffidenza nei confronti della tanto celebrata concordanza tra la regola francescana e la vita evangelica, concordanza che non solo gli spirituali, ma la Comunità regolare stessa ritenevano il fondamento dell'Ordine. Sarà su questo tema, che permea la tradizione francescana fin dalle prime Costituzioni, e si riflette nel testo canonico di San Bonaventura, ed è ribadito nella decretale di Nicolò III, che avverrà la divergenza con l'Ordine, iniziata già nel 1322 quando Giovanni XXII indice una sorta di referendum fra i dotti e le più alte personalità del tempo a proposito della povertà della vita di Cristo e degli Apostoli. La polemica culminerà nella Bolla "Cum inter nonnullos" del 1323, in cui si afferma, contro il parere ufficiale espresso dall'Ordine nei comizi generali tenutisi a Perugia nella Pentecoste del 1322, che è eretica la tesi secondo la quale Cristo e gli Apostoli non hanno goduto di alcuna proprietà, né come singoli, né in comune.

Nel Capitolo generale di Lione, nel 1325, l'Ordine riaffermerà nei confronti del papa la propria tradizione e il "privilegium paupertatis", che è il segno di quella autonomia ed originalità che aveva raccolto tanto seguito e conferito all'Ordine un così grande potere, rivendicando ancora lo stretto rapporto con la norma evangelica. Ma nel tentativo di evitare uno scontro frontale con il pontefice, che poi di fatto avvenne ed ebbe come conseguenza, nel 1327, la fuga di Michele da Cesena presso Ludovico il Bavaro, mentre si ribadiva un parere opposto a quello del papa, veniva raccomandata la necessaria reverenza all'autorità del pontefice.

Gli anni 1316-1326, in cui matura questa vicenda, sono i più favorevoli per il compimento di una decorazione unitaria di ampio respiro e di così fastosa ufficialità, quale è quella del transetto, dove mi sembra si possa cogliere un intento autocelebrativo dell'Ordine ed un tentativo di composizione tra l'atteggiamento del pontefice e quelle tradizioni a cui lo stesso Ordine non poteva rinunciare (tentativo che può bene corrispondere con tutta la politica di Michele da Cesena prima della rottura definitiva).

Nella celebrazione delle virtù francescane, se nell'insieme l'ispirazione della tematica può considerarsi ortodossa, bonaventuriana, la presenza di una estesa esposizione dell'Apocalisse nei costoloni che incorniciano le vele avevano fatto pensare al Kleinschmiedt ⁴⁶⁾ alla possibile influenza di altre fonti, e precisamente di fonti spirituali: egli cita Ubertino da Casale, ed in particolare il suo *Arbor vitae* — data la corrispondenza numerica tra le otto figurazioni che appaiono su ciascun costolone della crociera, in uno dei quali l'angelo con il segno di Dio vivo occupa il sesto posto, e le otto età in cui Ubertino divideva le vicende della Chiesa —, senza peraltro potervi rilevare una puntuale derivazione.

Ricordando tuttavia come la diffusione di temi gioachimiti in ambito francescano fosse avvenuta assai prima degli scritti di Ubertino da Casale, e citando anche a questo proposito il prologo della *Legenda Maior* di S. Bonaventura, egli concludeva che nei primi anni del '300 eventuali riferimenti a fonti spirituali non erano necessariamente significative di un orientamento diverso o contrastante con quello della Comunità regolare.

È indubbio che nello sviluppo del tema cristologico del transetto con l'inserito al centro della celebrazione delle virtù francescane e la gloria del fondatore, negli stessi riferimenti al testo dell'Apocalisse nei costoloni della crociera e nel distrutto affresco dell'abside, ⁴⁷⁾ dove riappariva la corrispondenza tra Cristo in croce e Francesco presentato nell'atto di raccogliere intorno a sé gli eletti, riconoscibili dal "diadema", si afferma la tradizione francescana che considerava Francesco il rinnovatore della norma evangelica. D'altra parte, ciò è anche detto chiaramente nella scritta sotto la vela, dove è raffigurato il "Gloriosus Franciscus": ... RENOVAT JAM NORMAN EVANGELICAM... FRANCISCUS CUNCTIS PRAEPARAT VIAM SALUTIS COELICAM. ⁴⁸⁾

L'iconografia delle vele, se conferma da parte dei committenti la volontà di presentare Francesco come protagonista di quel rinnovamento che apre una nuova età, induce ad alcune considerazioni:

1) Non vi è nulla che faccia riconoscere in Francesco il sesto angelo dell'Apocalisse (la identificazione Francesco-sesto angelo dell'Apocalisse già adombrata da S. Bonaventura era uno dei punti chiave nella dottrina degli spirituali, da cui

discendeva la loro interpretazione storica delle età del mondo, secondo la quale la sesta età avrebbe rappresentato la vittoria della Chiesa spirituale su Babilonia e Francesco il difensore inviato da Dio per predisporre gli eletti ad affrontare l'ultimo attacco dell'Anticristo).⁴⁹⁾

Il paragone tra Francesco e il sesto angelo è presente nella *Legenda Maior* di S. Bonaventura: l'assenza di qualunque riferimento ad esso in un ciclo di rappresentazioni ispirate in gran parte agli scritti di S. Bonaventura non può che essere intenzionale, e giustificata proprio dalla polemica in atto contro gli spirituali.

2) Fra le figurazioni dell'Apocalisse⁵⁰⁾ mancano quelle "negative", non vi sono infatti rappresentati la Bestia, né il Drago, né l'Anticristo, né la Meretrice Babilonia (alla cui distruzione allude l'angelo che getta la macina). Il testo è seguito per quasi tutti i passi fondamentali — ed è questo che costituisce la sua singolarità — soprattutto attraverso le figurazioni degli angeli. È questa rilevante presenza angelica che caratterizza l'Apocalisse francescana di Assisi. Sono gli angeli che compiono i gesti destinati a scatenare sulla terra gli eventi apocalittici: sono angeli in preghiera, gerarchie angeliche in adorazione. Le conseguenze di tali gesti sulla terra non sono rappresentate. Fatto tanto più singolare se si tiene conto che nella Cappella Peruzzi a S. Croce, nello sgancio delle finestre, sono raffigurate proprio le calamità che seguono alla apertura dei sette sigilli, la bestia dalla testa umana, la stella fiammeggiante che cade sulla terra bruciando le messi.⁵¹⁾

Nei costoloni della crociera si direbbe che sia rappresentato solo tutto ciò che avviene intorno al trono di Dio, che è presente al centro della volta, nella bocca "gladius ex utraque parte acutus", in mano il libro "clausus intus et foris", con i sette sigilli. Davanti a lui, che è circondato dall'Agnello, dall'Altare d'oro, dal Mare di vetro e da quello di Nubi, dai quattro Viventi e dai quattro Cavalieri, dai Seniori e dalle Lampade, tutta la vicenda del mondo appare spiegata fino all'apertura del settimo sigillo, rappresentato dagli angeli con le coppe e da quelli con le trombe. Non si può riconoscere, rispecchiata nella successione delle figurazioni, una sequenza degli eventi. Tutto appare visibile contemporaneamente.

3) Il contesto nel quale queste immagini ci vengono presentate è di un fasto senza precedenti o confronti nello stesso ambiente.

La rappresentazione della Povertà è visibile solo dal coro, mentre per chi avanza nella navata è la visione del Glorioso Francesco, nella sua dalmatica gemmata, a dominare la crociera.

4) I devoti che si sottopongono al giogo della Obbedienza, nella vela relativa, sono un frate, un laico, un prelado. L'Obbedienza è quindi rappresentata come un dovere comune.

5) Nella vela della Castità vi è forse un riferimento alla castità coniugale (nelle due figure che insieme al giovane frate vengono attratte verso la torre della castità da S. Francesco).

6) Inoltre, nel distrutto affresco dell'abside, gli eletti erano non soltanto frati e suore, ma anche vescovi, prelati, cioè rappresentanti del clero regolare, uomini e donne comuni.⁵²⁾

In sostanza, nel rapporto tra le virtù francescane che elevano gli uomini allo stato evangelico e alla contemplazione di Dio e le raffigurazioni apocalittiche, in cui si dispiega la storia del mondo, si manifesta l'intenzione di una rappresentazione rigorosamente metastorica delle vicende degli uomini, dopo la Rivelazione ("tempus clarae doctrinae").⁵³⁾

In questa visione, sono presenti, composti e filtrati, quei pensieri degli spirituali che facevano ormai parte del patrimonio culturale di chi ha commissionato gli affreschi della crociera: lo stato di grazia cui allude la vela dove è la gloria di S. Francesco, non può che essere quello del terzo stato del mondo, l'età dello Spirito (la sesta età della Chiesa, di cui Francesco, secondo l'interpretazione che della "Expositio Apocalipsim", di Gioacchino da Fiore avevano dato gli spirituali, fin da Gerardo di San Donnino, sarebbe il mediatore).

Ma nello stesso tempo per ogni altro aspetto e principalmente per lo splendore e la ricchezza della rappresentazione, le pitture delle vele sono in aperto contrasto con gli atteggiamenti degli spirituali.

Non v'è posto, in una tale rappresentazione, per quei temi intorno ai quali si era accesa la polemica tra spirituali e conventuali e per la raffigurazione dell'Anticristo,⁵⁴⁾ cui veniva dagli spirituali dato un volto "storico", (che coincide con quello dello stesso pontefice, dopo la repressione del movimento provenzale e la polemica contro la Povertà); mentre l'allusione alla castità coniugale, lo sviluppo dato all'allegoria della Obbedienza, la presenza di laici e prelati oltre che di frati nella rappresentazione degli eletti, potrebbero essere riferimenti ai temi dibattuti nella "Gloriosam Ecclesiam".

Il trionfo della Grazia e di Francesco suo mediatore sono il momento saliente di tutta la rappresentazione. L'Adorazione della Croce — o Gloria celeste — avrebbe concluso negli affreschi perduti dell'abside — ed ivi sostituiti dal Giudizio Finale del Sermei — il senso del messaggio francescano.

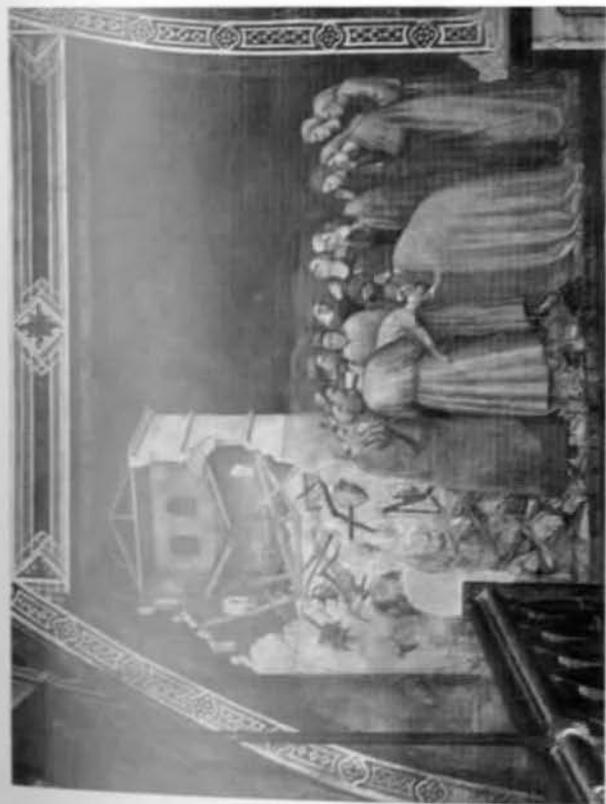
L'interruzione dell'affresco dell'abside che certamente, come si è già detto,⁵⁵⁾ deve aver fatto parte dello stesso programma e risalire agli stessi committenti della decorazione del transetto, potrebbe allora essere giustificata da motivi politici: in essa gli eletti erano raffigurati intorno a S. Fran-



2 - Firenze, S. Croce, Cappella Bardi - Giotto: Rinuncia agli averi



Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro - 3 - Miracolo del fanciullo di Suesa; 4 - Miracolo della bambina di casa Spini



1 - Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro - Pianto sul fanciullo di Suesa



Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro - 3 - Miracolo del fanciullo di Suesa; 4 - Miracolo della bambina di casa Spini



5 - Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro
Miracolo della bambina di casa Spini (part.)



6 - Firenze, S. Croce, Cappella Bardi
Giotto: Rinuncia agli averi (part.)



Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro - 7, 8 - Miracolo
del fanciullo di Suessa (particolari)



9 - Firenze, S. Croce, Cappella Bardi
Giotto: Esequie di San Francesco (part.)



10



11



12



13



14



15

*Assisi, Basilica Inferiore,
Transetto destro*

- 10 - Sacrificio di Isacco
- 11 - Figura di dolente a fianco della Crocefissione
- 12 - Figura di dolente a fianco dell'Allegoria di S. Francesco e la Morte
- 13 - Pianto sul fanciullo di Suessa (part.)

Transetto sinistro

- 14 - P. Lorenzetti: Deposizione
- 15 - P. Lorenzetti: Sepoltura di Cristo (part.)

Assisi, Basilica Inferiore

- 16 - Crociera - Vela della Povertà (part.)
- 17 - Cappella della Maddalena - Figura di Santa



16



17



19 - Assisi, Basilica Inferiore, Transepto destro
Crocefissione (part.)



18 - Assisi, Basilica Inferiore, Transepto sinistro - P. Lorenzetti:
Crocefissione (part.)



25 - Assisi, Basilica Inferiore, Transetto sinistro
P. Lorenzetti e aiuti: Crocifissione (part.)



20-22 - Assisi Basilica Inferiore, Costolone tra la crociera e il Transetto sinistro - Aiuto di P. Lorenzetti: figure di Sante



Assisi, Basilica Inferiore - 23 - Crociera - Vela dell'Obbedienza: Prudenza (part.);
24 - Costolone della crociera - Angelo





27



29



28



26

Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro

26 - Storie dell'infanzia di Cristo, Crocifissione, Maestà di Cimabue

27 - Natività

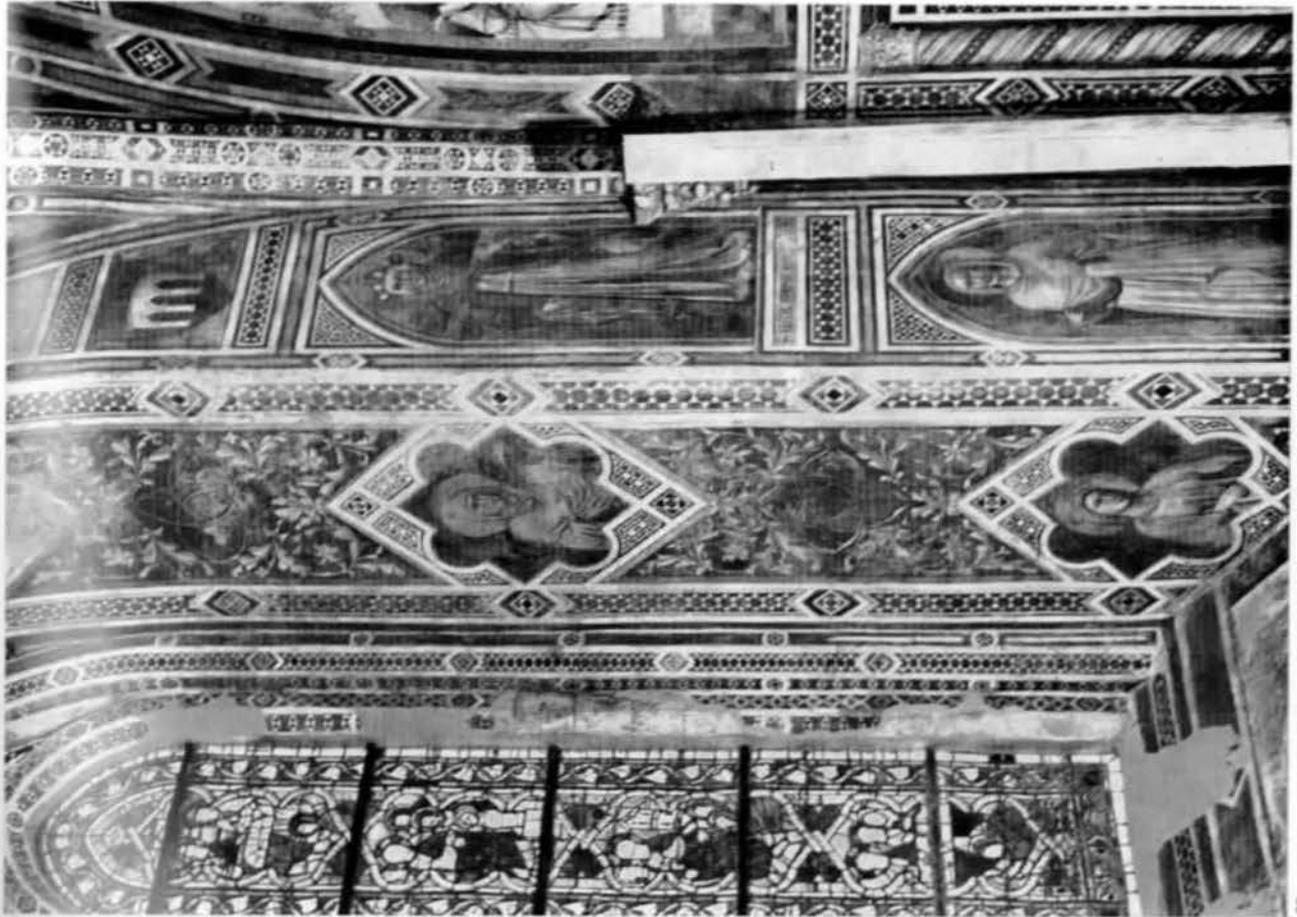
28, 29 - Figure di Patriarchi (?) e di Santi



30



31



32

Astisi, Basilica Inferiore, Cappella della Maddalena - 30 - Comunione della Santa (part.); 31 - Sottarco, figure di Davide e Paolo; 32 - Decorazione della parete di fondo



34

33

33, 34 - Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro
Gesù fra i dottori (particolari)



35 - Assisi, Basilica Inferiore, Transetto destro
Strage degli Innocenti (part.)



36 - Châalis, Musée Jacquemart-André
S. Giovanni Evangelista



37 - Assisi, Basilica Inferiore, Cappella della Maddalena - Volta



38



39



40, 41 - Firenze, S. Croce, Cappella Baroncelli - Taddeo Gaddi:
Allegorie di virtù cardinali

38, 39 - Assisi, Basilica Inferiore, Cappella della Maddalena
Volta (particolari)

cesco e quindi come suoi seguaci. Era dunque qui che si toccava uno dei punti più delicati fra quanti Giovanni XXII aveva messo in discussione: egli non accettava infatti, ritenendola restrittiva, la tesi della mediazione di Francesco nella elezione dei beati, come risulta già dalla Decretale "Gloriosam Ecclesiam", e successivamente da una sua interrogazione circa le principali eresie contenute nelle dottrine degli spirituali e in particolare in quelle espresse da P. di G. Olivi nella "Postilla ad Apocalipsim",. Di tale interrogazione conosciamo i punti fondamentali attraverso i testi di alcune risposte di prelati della Curia e di vescovi.⁵⁶⁾ Uno dei punti è il seguente:⁵⁷⁾ "Utrum catholicae possit dici quod B. Franciscus sit evangelicae vitae et regulae sexto et septimo tempore propagandae revelator ... ,,"

La condanna delle tesi dell'Olivi avviene nel 1327, ma il tema degli eletti, già presente fin dal 1318 nella "Gloriosam Ecclesiam",, viene dibattuto anche prima, quando si profila più chiaramente la divergenza con l'ordine sul tema della Povertà. Gli anni in cui la condanna della teoria relativa agli eletti diviene una precisa presa di posizione ufficiale da parte del papa nei confronti dell'Ordine e non più soltanto degli spirituali, potrebbero essere quelli in cui gli affreschi dell'abside vengono interrotti.

Con questo contributo, come si vede, si è solamente entrati nella problematica relativa agli affreschi della Basilica Inferiore, senza presumere di dare una soluzione complessiva alla questione della cronologia e una interpretazione esauriente della iconografia delle vele.

Si è potuto escludere la datazione più tarda oltre il terzo decennio del secolo; quanto alle datazioni anteriori al 1316, ritengo che la presenza, nell'iconografia delle vele, di riferimenti a temi che si dibattevano quando Giovanni XXII emise la Decretale "Gloriosam Ecclesiam", e lo stesso carattere celebrativo e sontuoso della rappresentazione, che si è fatto rilevare, possono essere indicazioni di una condizione storica che si verifica dopo il 1316. Mi pare inoltre verosimile che l'impulso ad una decorazione di tale ampiezza, della quale non mi sembra che si possa più negare la relativa continuità, sia da mettere in relazione con il generalato di Michele da Cesena.

La Basilica Inferiore deve essere stata un cantiere quasi continuativamente operoso fino agli af-

freschi della cantoria, "quando l'antico seme di Giotto gettato in terra gotica, produceva i risultati più alti nel generale conforto creativo, che fu proprio di una tradizione in breve profondamente costituita al di sopra delle delimitazioni municipali e di 'scuola locale',...⁵⁸⁾

E per precisare meglio uno dei termini che io vedo in questa vicenda, dirò che concordo con Gnudi e con chi ritiene gli affreschi della Maddalena posteriori al soggiorno romano di Giotto (provato da un documento del 1313), e pressoché contemporanei alla Cappella di S. Martino.⁵⁹⁾ Aggiungo che li ritengo eseguiti tra gli affreschi del transetto destro e le vele. Quanto alla novità degli affreschi dei Miracoli di S. Francesco, al di là delle vele, cui sicuramente questi artisti sono debitori, essa potrebbe spiegarsi con esperienze maturate a Firenze, negli anni della Cappella Bardi a S. Croce.

Si sarebbe così verificata ad Assisi, compiuta in buona parte la grande impresa delle volte, un incontro di "minore momento",, nel quale, rimasti senza una direttiva stilistica unitaria e rigorosa, ma animati da indicazioni probabilmente interne all'Ordine, cui premeva di completare in forme più accessibili il grande programma ideologico sviluppato nelle volte, alcuni pittori delle maestranze avrebbero ripreso il lavoro guardando al Lorenzetti. Un divario di tempo non considerevole dovrebbe dividere questo completamento dalla impresa delle volte. Qui il problema resta aperto: stento infatti a credere che una distanza di cinque o sei anni separi queste pitture, eseguite da artisti che hanno collaborato alle vele, dal resto della decorazione del transetto. È anche per questo che, ritenendo che Assisi, con Roma (dopo l'esecuzione del mosaico della Navicella), sia il centro da cui muove la cultura del polittico Stefaneschi, che è la stessa che informa largamente la pittura napoletana di matrice giottesca, non posso condividere la tendenza a contrarre entro il 1319 tutta la decorazione del transetto e penso che ne debbano essere definiti i termini con maggiore larghezza, al di là della parentesi ghibellina, fino al 1325-26.

Non è comunque mia intenzione quella di giungere per ultima ad una data *ad annum*: ma di produrre ancora delle indicazioni e delle *prooeste*, come accade ogni volta che un restauro induce a riprendere in esame un testo pittorico.

¹⁾ G. PALUMBO, O.F.M., *Giotto e i giotteschi in Assisi*, introduzione, Roma 1969, pp. XIV-XV.

²⁾ H. MAGGINNIS, *Assisi revisited*, in *Burl. Mag.*, CXVII, 1975, n. 869, pp. 511-517.

³⁾ Per il diagramma delle sequenze delle giornate si veda il grafico pubblicato da H. Magginnis, *cit.*, p. 512.

⁴⁾ G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, pp. 95-96, considerando gli affreschi con i Miracoli di

S. Francesco nel registro mediano della parete come un ciclo estraneo alla decorazione del transetto destro, fa l'ipotesi che essi possano essere precedenti rispetto alle soprastanti Storie dell'Infanzia di Cristo.

Per quanto riguarda le pitture del transetto sinistro è molto discusso quale parte sia da considerare autografa di P. Lorenzetti e quali siano state le fasi e i tempi dell'esecuzione. Un certo numero di studiosi ritengono gli

affreschi della volta posteriori a quelli delle pareti (si veda E. CECCHI, *Pietro Lorenzetti*, Milano 1930, pp. 13-25; K. WEIGELT, *La pittura senese del '300*, Bologna 1930, p. 39; A. PETER, *Contributi alla conoscenza di P. Lorenzetti*, in *La Diana*, VIII, 1933, 3-4, pp. 164-188; L. BECHERUCCI, in *Enc. Un. Arte*, VIII, p. 692).

5) Nella parte superiore di questa scena appare evidente un pentimento dove il pittore ha ricoperto una testa aureolata di angelo sovrapponendovi lo spigolo dell'edificio da cui precipita la bambina. Che si tratti di un "pentimento", e non della riutilizzazione di parte di un più antico dipinto, lo dimostra oltre all'andamento delle giornate lavorative, anche lo stile della testa dell'altro angelo simile a quelli delle vele.

6) H. MAGGINNIS, *cit.*, p. 515.

7) Per l'ipotesi di una precedenza delle vele rispetto al transetto si veda A. VENTURI, in *L'Arte*, 1906, p. 27; I. B. SUPINO, *Giotto*, Firenze 1920, p. 81; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 612.

8) Per la disposizione degli affreschi del transetto destro, rimando allo schema pubblicato dal PREVITALI, *cit.*, p. 313.

9) G. PREVITALI, *cit.*, p. 96.

10) L'ipotesi è del PREVITALI, *cit.*, p. 95.

11) SIRÈN, *Giotto and his followers*, English translation by F. Schenk, London 1917, pp. 115-118; B. KLEINSCHMIEDT, *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, Berlin 1928, I, p. 234; D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963, p. 55.

12) Cfr. nota 4.

13) *S. Bonaventurae Legenda Sancti Francisci, S. Bonaventurae Opera Omnia*, Firenze 1898, tomo VIII, p. 552.

14) B. KLEINSCHMIEDT, *cit.*, I, pp. 210-11.

15) La presenza di questa scena potrebbe ricondurre al filone gioachimita che permea in parte l'ideologia francescana, proprio nell'ambito conventuale più ortodosso, se anche nelle altre figure delle fasce decorative sono da riconoscere patriarchi nei campi maggiori e apostoli nei campi minori. Sarebbe, in questo caso, un'allusione alle concordie gioachimita.

16) Per S. Bonaventura, Giuda rappresenta l'Anticristo, incarnazione del male che contrasta con la redenzione dell'uomo nell'età della rivelazione; ... "in decimo tempore, scilicet redemptionis hominum, (Antichristus) significatur per Iudam proditorem Christi cui Christus dedit panem intinctum", ... (*Collationes in Hexaemeron*, II, visio III, Biblioteca Franciscana Medii Aevi, tomo VIII, Firenze 1934, p. 165).

17) *S. Bonaventurae Legenda...*, *cit.*, tomo VIII, Prologus p. 504; e cap. XIII, p. 543.

18) "Totus fuit in Crucifixi effigiem per ipsius ecstaticum transformatus amorem", in *S. Bonaventurae Legenda*, *cit.*, cap. XXIII.

19) A. VENTURI, in *L'Arte*, *cit.*, p. 27, attribuisce a questo pittore il ruolo principale nella decorazione della crociera, indicandolo come il "Maestro oblungo".

20) M. VENTUROLI, in *Storia dell'Arte*, I, 1969, p. 158.

21) Nella Crocefissione, a fianco agli astratti tipi dei sacerdoti ebrei, è evidente l'interesse ad una puntualizzazione fisionomica nel profilo di uno dei giovani soldati e dei frati inginocchiati. Ora la stessa Crocefissione, sempre all'indagine tecnica, appare successiva agli affreschi dell'Infanzia di Cristo: in essa sono presenti dunque due momenti diversi nell'ambito della bottega di Giotto, uno dei quali appare collegato ai Miracoli, l'altro invece rappresenta in forme rigorosamente personali quel filone gotico che si affianca al Crocifisso di Padova e che, rifiutando ogni concessione alla "grande moda ornamentale", che ha il suo protagonista in Simone, non sembra accettare neanche l'ampiezza spaziale sperimentata da Giotto nella Cappella Bardi. Anzi, affinando e decantando le forme, rendendo preziosi i particolari, definendo i volumi in cadenze lineari, manifesta un suo preciso orien-

tamento che sembra precedere il delicato modellare di Andrea Pisano.

Si verifica qui, per riproporsi nel rapporto con la pittura di P. Lorenzetti, all'altra estremità del transetto, quella situazione culturale che prelude al polittico Stefaneschi, che è stato sempre collegato sia con i Miracoli di S. Francesco che con le Storie dell'Infanzia di Cristo.

22) Che nelle vele operino gli stessi pittori delle Storie dell'Infanzia di Cristo, è riconosciuto fra gli altri, dal VENTURI, *cit.*, pp. 19-20 e più recentemente dal PREVITALI, *cit.*, p. 38 e dalla RASPI SERRA, *Nuove ipotesi per le vele di Assisi*, in *Commentari*, 1969, n. 1-2, pp. 26-36.

23) I rapporti di certe parti delle Allegorie con le pitture della Cappella della Maddalena sono già stati rilevati (tra gli altri dal VENTURI, *cit.*, pp. 19-20, dal PREVITALI, *cit.*, p. 98, dalla RASPI SERRA, *cit.*, pp. 25-33). Sia il Previtali che la Serra individuano puntuali riscontri che potrebbero fare pensare al passaggio di almeno un artista, operoso nel sottarco della Maddalena alle maestranze delle vele.

24) Per la descrizione della "Gloria Celeste", dell'abside cfr. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanese, I, pp. 450-1; Ludovico da Pietralunga, ms. 148 della Biblioteca Comunale di Assisi, in KLEINSCHMIEDT, *cit.*, III, p. 8 ss.; M. GABRIELLI, *La Gloria Celeste di Stefano Fiorentino*, in *Riv. Arte*, XXXI, 1956-58, pp. 3-23 mette in relazione l'affresco con l'*Itinerarium mentis in Deo* di Bonaventura. Dalla descrizione mi pare indubbio che l'affresco dell'abside sia stato condotto insieme con quello della crociera nell'ambito dello stesso programma e della stessa committenza (ipotesi già fatta dal VENTUROLI, *cit.*, p. 157). E ciò al di là del problema attributivo Stefano-Puccio Capanna.

25) A questo proposito, bisogna osservare come si presenti il dubbio che l'interruzione a varie altezze della decorazione dei costoloni possa essere dipesa più che da un incidente che costringe i pittori a lasciare il lavoro, dal fatto che la distanza fra i diversi riquadri con raffigurazioni apocalittiche sui costoloni non sia stata commisurata, fin dall'inizio, con lo sviluppo dell'elemento architettonico; infatti, nonostante che la fascia decorativa che li contiene sia interrotta, le figure dei compagni di S. Francesco nel costolone della volta verso la navata sono dodici, e le quattro figurazioni che concludono ai quattro angoli della crociera la serie delle rappresentazioni apocalittiche sono, in tutti e quattro i costoloni, pure interrotte a diverse altezze, gli angeli che frenano i venti ai quattro angoli del mondo.

26) Il ciclo della Passione del transetto sinistro, caposaldo di un gruppo di opere di Pietro Lorenzetti dagli spiccati caratteri gotici, è stato variamente inserito nel corso dell'attività del pittore senese, dal secondo al quarto decennio del secolo. Si è anche proposto di differenziare nel tempo l'esecuzione separando le parti ritenute autografe da quelle considerate opera di scolari. Per le diverse classificazioni degli affreschi, v. G. SINIBALDI, *I Lorenzetti*, Firenze 1933, pp. 150-157, e L. BECHERUCCI, in *Enc. Univ. Arte*, VIII, 1960, p. 693.

Chi ritiene questi affreschi iniziati allo scadere del secondo decennio (Cavalcaselle, Langton Douglas, il Volpe che crede gli affreschi della volta del 1315, gli altri successivi al '20 e adesso il Magginnis) ne rileva l'affinità con il polittico di Arezzo. La data intorno alla metà del terzo decennio del secolo avvicina il ciclo di Assisi alla probabile cronologia di un'altra opera dal linguaggio totalmente gotico, la Crocefissione eseguita nel capitolo del convento della chiesa francescana di Siena, fondata dal Card. Orsini nel 1326. Sostengono questa data M. Perkins, Dewald, Cecchi, Brandi, Carli. La datazione più tarda (sostenuta dal Berenson, dal Weigelt, dalla Sinibaldi e dal Toesca) respinge questo "momento gotico", difficilmente classificabile, negli anni dopo il '40, quasi come un ritorno o un ripiegamento su se stesso dell'artista.

27) MAGGINNIS, *cit.*, p. 5.

28) Ecco definirsi quel nodo di reciproche relazioni da cui si dirime un filo che conduce al polittico Stefaneschi (cfr. anche nota 21). Non è senza significato che nel Martirio di S. Paolo del polittico Stefaneschi i cavalli dalle teste divergenti abbiano un unico riscontro, tra quanto ci è noto, in quelli della Crocefissione di Pietro ad Assisi.

29) Coloro che ritengono questi affreschi eseguiti tra la fine del terzo decennio e gli inizi del quarto (tra i quali, il TOESCA, *cit.*, p. 644; il LONGHI, in *Paragone*, 31, 1952, p. 23; lo GNUDI in *GiOTTO*, Milano 1958, pp. 249-250; il BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969, pp. 213-218 e *I pittori alla Corte angioina di Napoli*, Roma 1969, pp. 213-218) rilevano in queste pitture quei caratteri di bottega che le avvicinano alle opere tarde di Giotto, dove è prevalente la partecipazione degli scolari, come il polittico di Bologna ed il polittico Baroncelli. Sono state anche messe in evidenza le affinità con le pitture napoletane di influenza giottesca, datate certamente dopo il 1328 (BOLOGNA, *I pittori...* *cit.*, pp. 201-213) nonché con il polittico Stefaneschi, che fin dagli studi del Cavalcaselle posto in relazione stretta con le vele, sarebbe stato, insieme a queste (GNUDI, *cit.*, p. 249; F. BOLOGNA, *pittori cit.*, p. 217) eseguito intorno al 1334, ultimo anno del soggiorno napoletano di Giotto, quando lo Stefaneschi viene nominato protettore dell'ordine francescano. Gli affreschi di Assisi vengono considerati successivi al polittico Stefaneschi dove il Maestro delle vele è presente nel ruolo subalterno di collaboratore di Giotto.

30) Fra i sostenitori più recenti di una data anteriore al 1320, è il Previtali, che nel proporre la figura del "parente di Giotto", mentre definisce con uno studio estremamente acuto e stimolante quell'orientamento gotico che si manifesta, nell'ambito dei collaboratori più vicini a Giotto, nel corso del secondo decennio, a partire dal polittico di S. Reparata e dalla Cappella della Maddalena — per Previtali affrescata subito dopo Padova — prova a conglobarne le diverse esperienze nell'unità di una singola personalità d'artista operosa nel transetto destro e nelle vele e a contrarne la parabola formativa negli anni tra gli Scrovegni e il 1318 (includendovi l'esperienza della cappella Peruzzi e di quella di S. Martino di Simone Martini, ma non un rapporto con P. Lorenzetti); si veda anche M. GOSEBRUCH, in *GiOTTO ed i giotteschi ad Assisi*, Roma 1969, p. 133, che però sostiene l'autografia di Giotto; e inoltre J. RASPI SERRA, *cit.*, pp. 20-36, che mette l'accento sulle affinità tra la Cappella della Maddalena e le vele; MAGGINNIS, *cit.*, pp. 515-516 e L. BELLOSI, in *Burl. Mag.*, CXVIII, 1976, n. 874, pp. 31-32.

31) Una tendenza recente a datazioni entro i primi due decenni del '300 si registra anche per gli altri affreschi della Basilica Inferiore: dalla Cappella di S. Martino datata da F. BOLOGNA, *I pittori...* *cit.*, pp. 152-154 al secondo decennio del secolo, contro la datazione, generalmente accettata, al terzo decennio; alla Cappella della Maddalena, cui C. BRANDI, in *Corriere della Sera*, 29 giugno 1975, collega il documento ritrovato recentemente a Bevagna, che prova la presenza di Giotto ad Assisi nel 1309; fino alla Maestà della Sacrestia, per la quale il VOLPE, in *Paragone*, 1973, 277, pp. 1-23 propone una datazione al 1310.

32) Per la datazione della Cappella di S. Nicola, cfr. M. MEISS, *GiOTTO and Assisi*, New York 1960, pp. 3-5.

33) Per la Cappella della Maddalena, ritengo che vada tenuta presente come la più convincente l'ipotesi di C. Gnudi e di F. Bologna circa una sua datazione alla metà del secondo decennio dopo il viaggio a Roma e il compimento della Navicella. L'anticipazione, del resto, allo stesso secondo decennio del secolo della Cappella di S. Martino proposta dal Bologna e largamente accettata, ha una sua validità anche in considerazione di quelli che possono essere stati i riflessi sui cicli giotteschi della Basilica Inferiore, specialmente nel sottarco e nel registro inferiore della Cappella della Maddalena e nelle vele.

34) È importante osservare che un precedente della composizione della scena della Natività, al di là di Padova, è la scena di uguale soggetto a S. Agostino di Rimini, dove dietro la figura mutila della Madonna si vede il pannello ligneo di una mangiatoia simile a quello di Assisi e gli Angeli si dispongono secondo uno schema analogo a quello di Assisi sul tetto della capanna contro la montagna.

35) D. GIOSEFFI, *cit.*, p. 58.

36) D. GIOSEFFI, *cit.*, p. 59.

37) PREVITALI, *cit.*, pp. 198-204.

38) Il polittico è stato messo in relazione con gli affreschi di entrambe le cappelle di S. Croce e in particolare con quelli della Cappella Bardi (Longhi, Gnudi, Previtali, Bologna). Ad esso viene collegato il "paliotto francescano", ovvero il gruppo di tavolette con scene della vita di Cristo, diviso tra New York, Monaco, Londra, Settignano. La Crocefissione è molto vicina ai Miracoli di S. Francesco della Basilica inferiore. La Raspi Serra osserva l'affinità tra il S. Giovanni di Châalis e il pittore che ha maggiore spicco nella vela della Castità, ma attribuisce a quest'ultimo una partecipazione assai limitata nel transetto destro, dove sarebbe invece attivo, come personalità distinta, il pittore individuato dal Previtali come "Parente di Giotto".

39) F. BOLOGNA, *I pittori...*, *cit.*, pp. 131-140 e pp. 200-204.

40) G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milano 1954, pp. 129-158.

41) Cfr. A. CARLINI, *Fra Michelino e la sua eresia*, Bologna 1912, p. 22; WADDING, *Annales Minorum*, VI, Roma 1733, pp. 166-230. Per le vicende di quegli anni si veda anche F. TOCCO, *La questione della povertà nel secolo XIV*, Napoli 1910 e R. MANSELLI, *Spirituali e Beghini in Provenza*, Roma 1959.

42) CRISTOFANI, *Storia di Assisi*, Assisi 1866, pp. 131-136.

43) A. CARLINI, *cit.*, p. 22; R. MANSELLI, *cit.*, cap. VI.

44) EUBEL *Bullarium franciscanum*, V, Roma 1898, pp. 128-131.

45) EUBEL *cit.*, V, Roma 1898, pp. 137-142.

46) B. KLEINSCHMIEDT, *cit.*, II, pp. 198-204.

47) Cfr. nota 24.

48) Per le scritte sottostanti le vele, cfr. *GiOTTO e i giotteschi in Assisi*, p. XXI, 177, 183, 185. Per una letteratura che fornisce termini di confronto con l'iconografia delle vele, cfr. SUPINO, *cit.*, pp. 83-111.

49) Per lo sviluppo di questo tema da Giacomo da Vitry a Gerardo da S. Donnino, cfr. R. MANSELLI, *La "Lectura super Apocalipsim"*, di P. di G. Olivi, Roma 1955, cap. III.

50) Per un'analisi dettagliata di tutte le figurazioni apocalittiche, cfr. B. KLEINSCHMIEDT, II, p. 184.

51) Cfr. E. BORSOOK - L. TINTORI, *La Cappella Peruzzi in S. Croce*, tav. 109.

52) Cfr. LUDOVICO da PIETRALUNGA, *cit.*, in KLEINSCHMIEDT, III, pp. 8-9.

53) S. *Bonaventurae Collationes*, *cit.*, VIII, p. 187: "Tempus clarae doctrinae in quo nunc sumus, curret usque ad deiectionem bestiae ascendentis de abyso, scilicet quando Babylon confundetur et deicietur, quando iurat angelus; in diebus vocis septimi angeli consumabitur misterium dei, per quod tempus dabitur pax...".

54) La sola figurazione dell'Anticristo in tutto il transetto è quella di Giuda (cfr. n. 15).

55) Cfr. nota 24.

56) I testi dell'interrogazione e le risposte sono state oggetto di uno studio di E. PASZTOR, "Le polemiche sulla lettura super Apocalipsim", di P. di G. Olivi fino alla sua condanna, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano*, Roma 1958, pp. 336-424.

58) C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, p. 26.

59) Una particolarità tecnica è comune agli affreschi di Simone Martini, a quelli del transetto e delle vele e alle pitture di Puccio Capanna nella cantoria (mentre è assente nella Cappella della Maddalena): l'uso di coprire con fili di biacca — riconoscibile oggi perché alterata — le giunture delle giornate lavorative.

P. S. — Mentre questo mio studio era in corso di stampa, usciva in *The Burlington Magazine*, CXVIII, 879, 1976, pp. 361-366, un articolo di R. SIMON, *Towards a Rela-*

tive Chronology of the Frescoes in the Lower Church of S. Francesco at Assisi, che oltre ad alcune importanti osservazioni per la cronologia della costruzione delle Cappelle di S. Nicola e della Maddalena contiene delle considerazioni sui diversi cicli di affreschi che in parte coincidono con le mie: il legame fra i Miracoli di S. Francesco e gli affreschi della crociera, le cesure tra i medesimi e le storie dell'Infanzia di Cristo, l'esecuzione della Cappella della Maddalena dopo le storie dell'Infanzia di Cristo. Non concordo tuttavia con le conclusioni del Simon circa l'ultima fase della decorazione che per me non è quella dei Lorenzetti nel transetto destro ma quella dei Miracoli di S. Francesco e dei Santi di Simone Martini.