Adolfo Venturi

La Basilica di Assisi

POLITECNICO
DI TORINO
COLLOCAZIONE
78
579
BIBLIOTECA
CENTRALE

Casa editrice de L'Arte

SBPT - 000175146

~~5~~ 78

~~3~~ 579

ADOLFO VENTURI

LA
BASILICA DI ASSISI

Illustrazione storico-artistica
con 30 zincotipie tratte da disegni di Gino Venanzi
e con 6 fototipie e 4 fotoincisioni

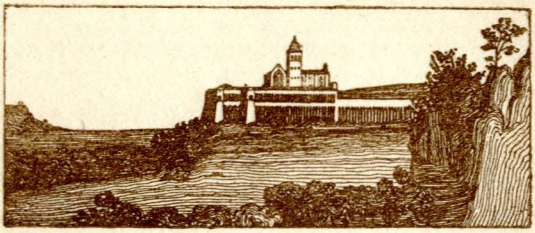
2201

ROMA
CASA EDITRICE DE " L'ARTE „
—
1908

PROPRIETÀ LETTERARIA.

I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Roma, 1908 — Casa Editrice de "L'ARTE,,



Assisi è stata la meta di cercatori di pace, di moderni studiosi, di poeti; e la basilica di San Francesco ha raccolto in ammirazione quanti amano risalire il corso trionfale dell'arte italiana sino alle sue pure scaturigini. Tuttavia mancava in Italia uno studio intimo del monumento caro al mondo, sorto all'alba della vita nuova dell'arte. Tale studio ho composto con la devozione che ispira il sacrario dove splende il Torriti, grandeggia Cimabue, Giotto favella ancora del beato Francesco e di Maddalena. Per

amore non di novità, ma di verità, mi sono scostato quasi sempre da opinioni invalse, porgendo ascolto al linguaggio delle pietre, dei marmi e dei colori.

Ecco come ho sentito in qual modo si compose il poema eterno d'amore e di pietà, nella chiesa che dal Colle del Paradiso benedice ai monti e alle valli umbre, ancora echeggianti del Cantico del sole di frate Francesco.

ADOLFO VENTURI.

LA BASILICA DI ASSISI

Giotto e seguaci: "Noli me tangere,,

[pag. 126]

Frate Francesco minimo, servo del Signore, non cercò l'arte evocatrice della Bellezza. Nulla di mondano intorno al poverello d'Assisi! La sua cella e quella de' frati volle costruite con sassi e rami d'alberi e canne, coperte di paglia, cementate di loto.

Ripeteva: " Le volpi hanno lor tane e gli uccelli del cielo loro nido, ma il figliuolo dell'uomo non ha ove riposare il capo suo „. Ancora diceva: " Quando il Signore dimorò nel deserto, e digiunò per quaranta dì

e quaranta notti, non si costruì quivi cella nè casa, ma si raccolse sotto lo scoglio del monte „. Così frate Francesco minimo in quel suo anelito verso il Cielo, in quell' ansia di conformarsi a Cristo, considerandosi esule sulla terra, rifuggiva da tutto ciò che la mano industre dell'uomo accarezzava. Il lavoro per lui doveva esser servile, quanto bastasse a fuggire dall'ozio nel tempo non dedicato alla preghiera e a campar la vita a frusto a frusto; non più, chè il superfluo era per lui un furto ai poveri mancanti del necessario.

Nessuna proprietà per i suoi frati, nè comune, nè privata; non onori, non gradi nella gerarchia ecclesiastica; non il vile denaro. Nessuna delicatezza nelle vestimenta, secondo l'esempio dato da lui che sulla tunica di pezze cucite portava un rozzo sacco; nessuna nel giaciglio, senza

capezzale, con un poco di paglia, con pannicelli sdruciti per materasso; nessuna nella mensa, senza tovaglie e vasi ornati e vetri; nessuna masserizia soverchia.

In una festa di Natale alcuni frati apparecchiarono la mensa con un po' di pompa, ornandola di bianche tovaglie e di vetri. Ciò veduto, frate Francesco uscì di nascosto e, tolto il bastone e il cappello d'un mendicante, poco dopo si presentò come un pellegrino a chieder limosina. Gli fu offerta una scodella e del pane; ed egli, per confondere e ammonire i frati, con quel poco di carità sedette sulla terra avanti al fuoco. Un'altra volta il Frate, vuotata sopra una larga pietra la bisaccia, dov'eran " bocconi e pezzuoli di pane secco „, e veduta vuotarsi quella del compagno, " fece grandissima allegrezza „, pur dichiarando di non esser degno di così gran tesoro. " Come si può chiamar tesoro „, gli fu

chiesto, " tanta povertà e mancamento di quelle cose che bisognano? Qui non è tovaglia, nè coltello, nè tagliere, nè scodelle, nè vasa, nè mensa, nè fante, nè fancella „. Disse San Francesco: " E questo è quello che io reputo grande tesoro, ove non è cosa veruna apparecchiata per industria umana „. Così egli, che era la Povertà stessa e l'Umiltà stessa, spregiava ogni segno delle arti, ornamento della vita. " A te „, gli disse un giorno frate Masseo, " tutto il mondo vien dietro e ogni persona par che desideri di vederti, di udirti ed ubbidirti. Tu non se' bello uomo del corpo, tu non se' di grande scienza, tu non se' nobile; donde dunque a te che tutto il mondo ti vegna dietro? Rispose Francesco: Dio non ha trovato più vile creatura sopra la terra, e perciò ha eletto me per confondere la nobiltà e la grandezza, e la fortezza e la bellezza e sapienza del mondo „.

Quanto il poverello d'Assisi poteva volere per sè e per i suoi primi seguaci, cioè nessun contrasto all'anima in cerca di spirituali delizie, fu arduo ottenere quando la famiglia del Santo divenne popolo, e non più pochi e fidi, vincendo la natural vergogna, stendevano la mano a mendicare; ma una turba di fraticelli elemosinava per tutti i paesi, lodando e benedicendo Iddio. Sanzionata la regola dell'ordine, i frati minori dagli eremi, dalle celle di canne dovettero uscire per adunarsi in capitolo, raccogliersi ne' conventi, pregare nelle chiese.

Frate Francesco non voleva conventi per i suoi seguaci. Di passaggio per Bologna, udì ch'era stata edificata una casa per loro; e " non così tosto intese che quel luogo era chiamato la casa dei frati, torse il cammino, si partì dalla città, e ingiunse fermamente ai frati tutti che uscissero di subito e per niun modo ivi abitassero „.

Il comune d'Assisi, per devozione a Francesco, costruì per lui, durante la sua assenza, un albergo; ma tornato nella città natale, egli salì sul tetto dell' edificio, e " ingiunse ai frati che vi salissero su, e insieme con essi prese a gittare in terra le lastre di che quella casa era coperta, intendendo disfarla sino alle fondamenta „. E avrebbe mandato ad effetto il proponimento, se alcuni cavalieri d'Assisi non gli avessero fatto divieto di distruggere la casa eretta a spese comunali.

Ma se case e conventi non cercò il pellegrino spirituale, di chiese ebbe presto necessità per il " dilatarsi del numero de' frati „, che non avevano luogo dove recitare le ore. Egli che aveva pietosamente riparato le antiche chiese cadenti di San Damiano, di San Pietro presso Assisi e di Santa Maria del Vescovado, non aveva una chiesa per cantar le laudi del Signore.

La impetrò dal vescovo d'Assisi, poi dall'abate di S. Benedetto del Monte Subiaco, che gli concesse quella della Beata Maria della Porziuncola " come che fosse la più piccola e povera chiesa che avesse „. Piacque al fraticello la chiesa diruta e la dichiarò fondamento e madre dell'ordine dei poveri frati minori; ma perchè fosse manifesto non essere quel luogo medesimo proprietà de' frati, bensì di ragione altrui, soleva mandare ogni anno all'abate di Subiaco, come a padrone, un vaso di pesciolini, detti " lasche „, quali si pescano nelle acque del Trasimeno e del Chiagio. E nel suo testamento fece scrivere: " Guardinsi i frati che le chiese e le abitazioni e tutti quei luoghi che per essi si costruiscono, non li ricevano in verun modo se non in quanto si addice alla santa povertà e sieno ivi albergati quasi pellegrini e forestieri „.

Eppure l'arte creò sul sepolcro di lui la casa della preghiera più bella che vanti la terra, e vi fece la glorificazione, l'apoteosi della salma benedetta, sì come aveva presentito il frate che, visitando Francesco infermo nel vescovado d'Assisi, gli disse: "Molti ricchi tappeti e panni di seta saranno posti sopra questo tuo corpo, il quale ora è rivestito di sacco „.

Frate Elia, vicario dell'Ordine, appena morto il padre de' frati minori, pensò a costruire in suo onore la basilica, che divenne tipica delle chiese francescane. Deposto dalle sue funzioni di generale, eletto in sua vece fra' Giovanni Parenti, il risoluto Elia non abbandonò l'idea; e già nel marzo del 1228, prima della canonizzazione del Santo, ricevette da un cittadino d'Assisi una parte del terreno sul pendìo del colle detto dell'Inferno, presso le mura della città, declinante verso il torrente Tescio.

Nell'aprile dell'anno stesso, frate Elia ottenne una bolla papale, che promosse offerte a pro dell'erigenda basilica, e sanzionò l'impresa di edificare, per riverenza al Padre, la chiesa nella quale sarebbero state poi degnamente composte le sacre spoglie. Era necessaria quella bolla a frate Elia per aver difesa contro gli Zelanti, fidi seguaci del Santo fondatore, inquieti che le intenzioni e i precetti di lui fossero dimenticati, anzi trasgrediti. Papa Gregorio IX il 16 luglio 1228 canonizzò il poverello di Assisi, e il giorno appresso pose la prima pietra della chiesa divisata. Il terreno accettato da frate Elia per il papa stesso, fu accolto, con una nuova bolla del 20 ottobre di quell'anno, come donazione fatta dalla pietà del cittadino Simone di Puccio alla sede apostolica romana. Il colle, detto dell'Inferno, fu ribatezzato colle del Paradiso; e, alla donazione di Simone,

Monaldo di Lionardo aggiunse una selva contigua.

Amplificato lo spazio, la basilica sorse in un col convento e col palazzo papale, e fu dichiarata " caput et mater „ di tutto l'Ordine con un'altra bolla del 22 aprile 1230. Non l'umile Santa Maria della Porziuncola, così cara a Francesco, riceveva privilegi, ma la nuova chiesa che frate Elia si ostinava ad erigere! Gli Zelanti, gli umili compagni del Beato, nel vederla sorgere, nel sentire come i ministri provinciali dell'Ordine raccogliessero per il sepolcro del loro Padre elemosine da tutto il mondo, come le indulgenze si dispensassero agli offerenti, non si capacitavano che tutto ciò si facesse per l'amatore della semplicità. Tutta quella pioggia di denaro per il Santo morto sulla nuda terra, parve un insulto alla sua memoria; e il contrasto fu stridente fra quella ricerca

di grandezza, quel rigurgito d'oro, quell'imperio d'arte e le idee bandite dall'uomo puro, d'ogni vanità e d'ogni pompa dispregiatore. Frate Elia, che agiva in nome del pontefice Gregorio IX, tutore e protettore della nuova basilica, ebbe l'animo di collocare innanzi alla fabbrica una tazza porfirea per raccoglier le offerte dei divoti. Era troppo! Frate Leone, l'amatissimo discepolo di San Francesco, chiese consiglio a frate Egidio sul da farsi per togliere lo scandalo; e quindi, con alcuni suoi, ruppe la tazza, senza temer l'ira di frate Elia, che lo fece cacciare dai servi a colpi di verghe. Questo avvenne all'inizio della costruzione; ma quando già dovevano apparire innalzati i muri del convento, perchè frate Egidio, a cui si rivolse come a consigliere fra' Leone, dichiarò che si sarebbe contentato di un cantuccio in quella mole. Più tardi lo stesso Egidio visitando i suntuosi edificî, condotto

dai frati, gloriosi della loro opera: " A voi, disse, non mancano che le mogli „. E soggiunse, visti i frati scandolezzati delle sue parole: " Voi sapete bene che illecito è dispensarvi dalla povertà, come dalla castità; perchè, abbandonata l'una, potete facilmente abbandonar l'altra „. Contro tali uomini consacrati alla povertà dovette lottare frate Elia saputo, pratico, superbo, potente per la protezione del papa e di Federigo II imperatore. Egli cumulava, mentre intorno a lui mille formiche erano pronte a disperdere i suoi tesori.

Un giorno, frate Ginepro, stando in divota meditazione innanzi all'altare del convento, chiesto da una poverella di limosina per amor di Dio, rispose: " Aspetta un poco, e io vedrò se di quest' altare così ornato ti possa dare alcuna cosa. Era a questo altare un fregio d'oro molto ornato e signorile con campanelle d'argento di grande

valuta „; il frate spiccò dal fregio le campanelle, e le dette alla donna, perchè " non faceano utile a nulla, se non che erano una cotale pomposità mondana e vana „.

Frate Elia doveva far fronte ai poverelli sottomessi ed anche ai rivoltosi che, con alla mano lo " Speculum perfectionis „ di frate Leone, protestavano contro di lui. Continuò tuttavia nell'opera, forte de' privilegi ottenuti dal pontefice; e per impedire che alcuno sorgesse a offenderla, pensò forse di far comunicare la chiesa con la rocca per mezzo d'un salvacondotto, e preparò nella basilica inferiore nascostamente la tomba per la salma del Beato, timoroso che i Perugini potessero involarla. Nel 1230, quando si fece traslazione del corpo di San Francesco dalla chiesetta di San Giorgio, ove era stato provvisoriamente deposto, Giovanni da Ceprano, testimone, ricorda che una banda d'armati, strappato di mano

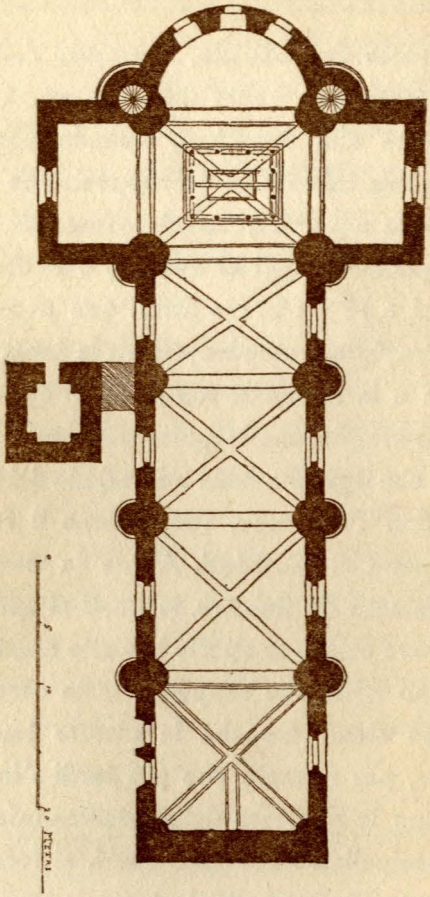
ai sacerdoti il feretro, lo portò di corsa alla Basilica e, asserragliate le porte, lo depose nella tomba recondita apparecchiata da frate Elia. Comunque andasse il fatto, si manifestano le paure gelose del frate per la conservazione delle sacre spoglie, e l'accordo con lui del popolo d'Assisi, di tanto tesoro pure geloso. Quest' accordo e le approvazioni pontificali ingagliardirono il frate; che riafferrò il potere nel 1232, e lo tenne sino al 1239, anno in cui fu deposto, per la rivincita ottenuta dagli Zelanti contro il despota dell' Ordine, l'apostata, il partigiano di Federigo II.

Queste vicende storiche, questi contrasti ci offrono modo di comprendere il procedere della costruzione. L'architetto sin dal principio pensò di formare una basilica a due piani, o di estendere la inferiore, qual cripta, lungo tutta la nave della superiore, come a Saint-Gilles in Provenza. Quando nel 1230 si trasportò la salma di San Francesco nella basilica divenuta poi inferiore o cripta, questa doveva terminare alla terza campata. Ogni campata, distinta l'una dall'altra da un arco

di cinta, era coperta da volte a crociera, coi costoloni come bande rettangolari ad arco tondo poggianti direttamente sui brevi piloni formati su tre segmenti di colonna. Basse, non svelte e ardite, le vôlte; oscuro il luogo, veramente cimiteriale, dopo che non ricevette più direttamente la luce, cioè quando s'aprirono le cappelle; corti i massicci piloni con una semplice imposta per capitello a sguscio, e senza base; due vôlte a botte ne' bracci della crociera; l'abside a piano semicircolare. Ma i piloni che terminano la terza campata son diversi dagli altri, evidentemente composti più tardi a quel modo, coi filari delle pietre, non consecutivi e ricorrentisi come negli altri, ma composti, nella parte più antica e più interna, a travertini, e invece, nella parte aggiunta, a pietre del Subasio. Si noti che su quegli ultimi piloni girano archi di cinta a gradi, a scaglioni, come non si vede

Scuola di Giotto: sposalizio di San Francesco con la Povertà

[pag. 130]



Pianta primitiva della costruzione.

nel resto dell'edificio, e proprio come se girassero sul fronte della chiesa. Ciò fa pensare che dapprima, quando non ancora era iniziata la sovrapposizione della basilica superiore, l'inferiore fosse più breve di quello ch'oggi ci appaia; e avesse innanzi a sè un breve atrio, con accesso a mezzogiorno, stendentesi tra la terza campata e la roccia di fondo. Di lì entrarono e asserragliarono le porte gli armati d'Assisi, che il giorno della traslazione del corpo di San Francesco, strapparono il feretro di mano ai sacerdoti. Allora la nave era illuminata da finestre, le quali si aprivano là dove ora sono aperte le acute arcate che dànno adito alle cappelle. Basta osservare come sieno tronche le pitture lungo la nave, per ritenere che più tardi s'ingrandirono le aperture della basilica inferiore, e, scalpellati i colossali muri, si fecero le entrate alle cappelle. In tutta questa parte

non v'erano da principio ornamenti di sorta: la paura di stuzzicare o eccitare gli Zelanti tratteneva evidentemente perfino dal profilar cornici. L'architettura è di una forma transitoria dal romanico al gotico, o, potrebbe dirsi, di gotico arcaico primitivo, severo, grave, misterioso.

Quelle scalette nel fondo della chiesa, ne' bracci della crociera, e che secondo i più, servirono a penetrare nella chiesa stessa, supposta tutta chiusa e murata, sono invece posteriori, come diremo più innanzi. Nel 1230 certo non esistevano.

Probabilmente solo intorno al 1236 la basilica fu decorata da Giunta, che appunto in quell'anno dipinse un Crocefisso con l'effigie di frate Elia inginocchiato ai piedi, recante la scritta

FRATER HELIAS FIERI FECIT
JESV CHRISTE PIE MISERERE PRECANTIS HELIE
JVNCTA PISANVS ME PINXIT ANNO DOMINI
MCCXXXVI. IND. IX.

Il Crocefisso andò perduto, ma altri si conservano nella chiesa de' Santi Ranieri e Leonardo e in quella di San Francesco di Pisa, nell'Ospedale della stessa città, in Santa Maria degli Angeli a Assisi. Il pittore che aveva dipinto nella Porziuncola poteva ben decorare la navata mediana della cripta, compiere l'opera dell'architetto del San Francesco. La rappresentazione di Cristo in croce si trasforma in quelle rozze immagini, innovata dallo spirito del poverello d'Assisi struggentesi di soffrire per il Crocefisso. Cristo non è più l'eroe in mezzo a' trofei, a paludamenti sacerdotali, con regie insegne, impassibile nel dolore, segno della redenzione umana; bensì l'uomo sacrificatosi per l'uomo. Il mondo geme per la morte del Dio; e la croce si eleva, non più labaro trionfale, ma funebre vessillo. " Cristo — scrisse poi San Bonaventura —

impallidendo la sua bella faccia, e a modo di noi mortali indebolendo e velando gli occhi suoi dolci inchinò il corpo santo sopra i suoi omeri proprii, e passò di questa vita penosa e mortale „. Così dovette esser figurato sulla croce da Giunta pisano per frate Elia, che minuscolo, ginocchioni ai suoi piedi, intonava il " Miserere „. Si è creduto che quel Crocefisso fosse inalberato sulla trave che si stendeva quasi sul limite della nave della basilica superiore, davanti alla crociera; ma benchè sia probabile che là ve ne fosse uno colossale, può anche affermarsi che non quello solo esisteva in San Francesco, dove anzi il Crocefisso era immagine ripetuta di frequente, a ricordo del maestro che l'ebbe sempre davanti agli occhi, sculto nell'anima.

Del resto, anche nel fondo dell'abside della cripta, poteva innalzarsi la Croce,

così come in un affresco della chiesa superiore, dov'è rappresentata la diruta chiesa di San Damiano.

Il Crocefisso ch'oggi si vede nella sagrestia di San Francesco, mostra Cristo col capo cadente sulle spalle, le sopracciglia tese, gli occhi chiusi, il corpo arcuato, i piedi separati, le dita delle mani distese sulla croce, ad eccezione del medio e dell'anulare stretti insieme con isforzo. Maria e Giovanni, di qua e di là, nel tabellone che si stende ai lati del braccio inferiore verticale della croce, portano una mano al volto dolente, così come alle estremità del braccio orizzontale del Crocefisso nei Santi Ranieri e Leonardo a Pisa. La simiglianza nella concezione e nel disegno è evidente; non altrettanto quella nel colorito in cui dominano tinte più fluide, turchine, non le secche e giallognole degli altri Crocefissi di Giunta.

Un carattere del disegno nelle vestimenta delle figure del maestro si trova nella distinzione delle pieghe, a guisa di lamine rientranti. Tal forma permette di assegnare a Giunta l'effigie di San Francesco, in Santa Maria degli Angeli, e un dossale d'altare, nella galleria di Perugia, dove pure il Santo è ritratto; quindi anche gli affreschi mezzo distrutti della navata mediana della cripta, ove stanno a riscontro le storie del Beato con quelle della Passione di Cristo, tra le decorazioni romaniche, grandiose, ma grossolane: fregi a scacchi, o con cerchi intrecciati tra fogliami, o rose tra bianchi dischi inscritti nei rombi, ecc. Queste figure grandi, ma rudi e informi, rappresentano da un lato Francesco che, rinunciate le vesti mondane al padre, è coperto dal piviale del vescovo; papa Innocenzo che sogna il Laterano cadente, sorretto dagli omeri del Frate; la

Predica agli uccelli; le Stimmate; la morte del Santo. Di fronte, l'apparecchio della Croce, la Crocefissione, la Deposizione, il Seppellimento. Ma, come abbiamo già detto, queste storie furono evidentemente tronche per l'apertura dei grandi archi davanti le cappelle, ed altre sono perdute o quasi.

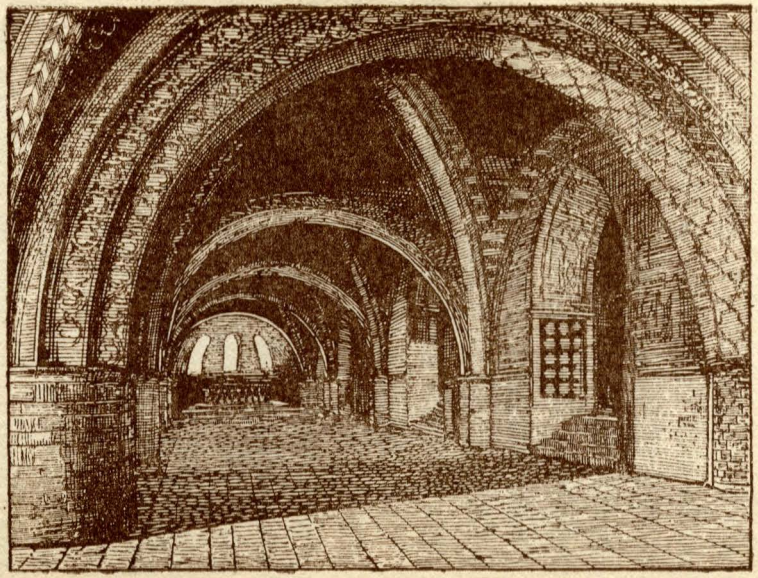
Mentre nelle antiche chiese si era sempre cercato il sincretismo delle immagini del nuovo col vecchio Testamento, qui si dipinse, di fronte a San Francesco, la Passione di Cristo: rimpetto ai fatti dell'umile servo, quelli del Signore che schiuse le porte alla fede; a riscontro della vita del Santo assorto nella passione del Redentore, il dramma del Golgota: rappresentazioni che furono l'eco dell'entusiasmo francescano in cerca di conformità tra il nuovo santo e l'Uomo-Dio, spiriti dell'amore e della pace. Il trattato delle

" Conformità „ di Bartolomeo da Pisa trovò l'inizio nelle più antiche pitture d'Assisi, in quelle di Giunta pisano, concittadino di quel frate Enrico miniatore, che compose il più antico poema in onore di San Francesco.

Un altro pisano, Bartolomeo, con Loteringio suo figlio, nel 1238 fuse per il campanile della chiesa le campane, una delle quali, al dire di fra' Salimbene, era " assai grande, bella e sonora, la quale insieme con le altre cinque rallegrava del suo suono tutta quanta la valle „. Il nome di frate Elia, vicario dell' Ordine, era segnato su quella campana, unitamente a quelli di papa Gregorio e " Caesaris ac potentissimi Federici „. Nel 1238 dunque da qualche tempo era compiuto il campanile romanico di pianta quadrata, tra il braccio della crociera a mezzo giorno e la nave. A quattro piani, divisi da cornici ad archeggiature, con trifore nelle facce del quarto,

con due paraste lungo ogni faccia, con pilastri ai lati, il campanile altissimo, gigantesco, era coronato da una cuspide che fu demolita l'anno 1530. La forma romanica del campanile concorre a persuaderci che, qualche anno prima del 1238, non aveva fatta ancora in Assisi la sua apparizione lo stile gotico, elegante e snello, della basilica superiore. Dalle timide forme gotiche della basilica inferiore alle svelte e compiutissime della superiore, corse probabilmente un periodo di tempo, sia pur breve; e l'architettura diversa fu da altra mente divisata, da altre mani condotta.

Probabilmente, poco dopo il 1236, finita da Giunta la decorazione delle tre campate della nave, si pensò ad aggiungerne una quarta, riunendo a quelle l'atrio anteriore. Furono allora modificati i piloni estremi, e costruita la volta della quarta



Interno della basilica inferiore.

campata a crociera, con costoloni prismatici. Una delle vele, quella verso la roccia in fondo della nave, fu divisa per mezzo da un arco di rinforzo, in due spazî affondati. L'ultima campata è più bassa delle altre di sessanta centimetri, a causa del terreno in rialzo, cosicchè quando si aggiunse alla nave si corresse il dislivello, facendo scendere il piano sino al centro della campata divenuta penultima.

Nell'estrema campata aggiunta, la forma gotica più chiaramente si definisce, e non si vede più quella timida tendenza allo acuto, da notarsi appena nella tangenza delle vele sulle pareti della nave. Lo stile ogivale si determina appieno; e la decorazione, quantunque richiami l'antecedente, è più vivace, più varia, anche più libera nel fogliame non circoscritto da un segno, non chiuso come entro un involucro. Intorno alla chiave di volta vedonsi foglie

in giro, tratte dalla flora naturale, propria dell'arte gotica.

Tale prolungamento della nave portò di necessità la porta a settentrione che doveva aprirsi nell'ultima campata, sì che il piano esterno doveva scendere sino al limitare di essa. Si limitò allora superiormente la cripta con una gran fascia e con un alto zoccolo. Vedesi la fascia girare intorno all'abside, ricorrere nella parete di fianco alla facciata superiore, in fondo a un vano sotto la scala che mette al cupolino del Santo Velo, riapparire nel rinfianco alquanto demolito della cappella di San Martino e nel frontespizio dell'arco che guarda la cappella di Santa Caterina.

Anche dello zoccolo si vedono tracce nelle cappelle laterali e nel vano sopra indicato, sottostante al cupolino del Santo Velo. Il forte basamento della chiesa superiore era fondato.

Allora stava in Assisi, probabilmente addetto alla fabbrica, frate Giovanni da Penna, che Gregorio IX con una bolla del 1° settembre 1238 chiese con insistenza a frate Elia, perchè lo inviasse a Sassovivo per compiere un acquedotto de' frati di Santa Croce.

Frate Giovanni da Penna, che negli " Analecta Franciscana „ è detto di Penna San Giovanni in Marca Anconitana, potrebb' essere piuttosto di Penne negli Abruzzi, territorio detto volgarmente " La Penna „.

Di lui, provinciale delle Marche al tempo del generalato di San Bonaventura, si sa soltanto che visse puramente ed ebbe visioni spirituali. La bolla di Gregorio IX lo designa architetto. Il carattere francese della basilica superiore potrebbe convenire ad un maestro degli Abruzzi, dove lo stile importato dai Cistercensi si era singolarmente

diffuso, e aveva trovato imitatori, specie nella cattedrale di Lanciano cominciata nel 1227. Certo è che fra' Giovanni da Penna è caratterizzato dalla bolla di Gregorio IX, ben più di quel frate Filippo di Campello che solo verso il 1253 era preposto alla fabbrica di San Francesco, non architetto, ma spenditore. Che questi lavorasse negli anni 1232 e 1233, come è stato detto e ripetuto, risulta solo dalle confuse e spesso false notizie del Padre Angeli, lo scrittore del libro " Collis Paradisi amoenitas „, il quale inventò perfino un concorso bandito tra gli architetti per la costruzione della basilica.

Invano quindi uno studioso francese si provò a ricordare che Filippo si chiamava da Campello, luogo di nascita, e che paesi detti Champeaux sono più comuni in Francia che in Italia; e invano pure segnalò come francese, quel maestro Paolo

Luprandi, che nel 26 maggio 1239 fu soltanto presente a una convenzione per un muro da fabbricarsi nel convento de' frati coi travertini cavati da un'antica costruzione. Un altro architetto enigmatico assegnato alla basilica francescana fu Iacopo Tedesco, " architetto di Federigo II „, e da questi, secondo il Vasari, conceduto ad Elia, come il più eccellente fra i contemporanei, perchè la chiesa cominciata da lui " si facesse molto maggiore e più magnifica „. Il Vasari dice la chiesa cominciata da frate Elia, mentre era in vita San Francesco e dedicata alla Vergine; e la stessa chiesa poi sarebbe stata condotta a fine da Iacopo Tedesco. Probabilmente lo scrittore aretino, così dicendo, volle distinguere i due momenti diversi della costruzione, e si provò a determinare la differenza apparente tra l'architettura della basilica inferiore e quella della superiore,

inventando una chiesa cominciata da frate Elia, " mentre esso Santo, come generale, era fuori a predicare ed egli guardiano di Assisi „. Ma poi il Vasari, attribuito il principio dalla costruzione a quel frate, se ne dimentica, e fa eseguire tutto di nuovo da Iacopo Tedesco, compresa la basilica inferiore. Già il Thode dubitò che potesse essere tedesco l'autore della basilica di San Francesco, non essendo intorno al 1230 in parte alcuna della Germania così sviluppata l'architettura gotica.

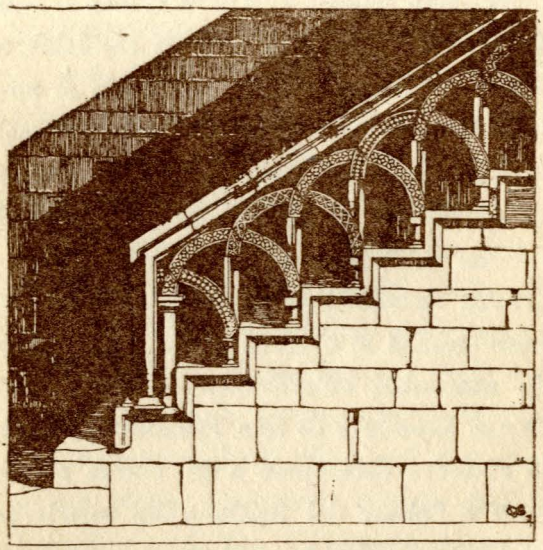
Quantunque il Thode abbia guardato la basilica nell'insieme, senza distinguere i differenti caratteri architettonici de' suoi membri, conviene assentire con lui, e ricordar pure che il Vasari indicò in generale per tedesco tutto quanto rivestiva forme gotiche, e quindi anche l'arte francese importata in Italia. Ma è probabile che la tradizione raccolta dal Vasari abbia

un fondamento di verità per ciò che si riferisce al luogo di provenienza dell'architetto, dal reame di Federigo II, dove si costruivano chiese gotiche solenni, come in niuna parte d'Italia al tempo di quell'imperatore. Probabilmente un architetto uscito dalla scuola de' Cistercensi, che, a Santa Maria d'Arbona, a Fossanova ed a Casamari, avevano già portato lo stile di oltr'alpe, e più specialmente quello che nella cattedrale di Lanciano negli Abruzzi aveva tentato di localizzare, dirò così, lo stile gotico, è il fondatore della basilica superiore. Tutti gli storici si meravigliano della perfezione tecnica dell'architettura del San Francesco, maggiore che nei conventi cistercensi; ma niuno pensò di mettere a posto la cronologia o distinguere in ordine cronologico le parti dell'edificio monumentale. Ciò che può stupire come eseguito verso il 1230,

maraviglia meno quando invece si sappia costruito in seguito.

Notiamo intanto che nella chiesa di San Clemente, a Casauria, vi è un candelabro eseguito intorno il 1240, nel quale si notano insieme con gl'influssi francesi nel fogliame uncinato del capitello, lo sforzo di contraffare le forme che i marmorari romani portarono a San Pietro d'Alba. Quella commistione di forme francesi e cosmatesche si osserva anche nelle opere da attribuirsi all'architetto-lapicida della chiesa superiore di San Francesco, e cioè la cattedra episcopale nella chiesa superiore e l'altare del Santo nella inferiore. Si aggiunga che la scaletta nel braccio della crociera di sotto a destra, come altre parti architettoniche di sopra, da assegnarsi all'architetto probabilmente abruzzese, è dipinta alla cosmatesca. Sulle pietre, sopra un mastice steso sul fondo, si dipinsero

fregetti a finte tessere di porfido e di serpentino. Tale sostituzione della pit-



Scaletta nella crociera della chiesa inferiore.

tura alle tessere musive ci fa sempre più pensare che l'artista provenisse da luogo, dove si mescolassero gl'influssi d'architetti francesi e di marmorari romani, cioè dagli

Abruzzi. Aggiungasi che nelle cornici stese lungo la nave della basilica superiore, per le due prime campate, corre una cornice ornata da filari di stelle, quali si vedono impiegate nelle cornici romaniche di Normandia e comunemente negli edificî dell'Italia meridionale; e infine, che nella facciata della chiesa superiore corre una fascia con borchie e dadetti; che, intorno all'arco della porta della chiesa stessa, si ripetono borchie e grossi bottoni e dadi; che l'arco ha il toro a foglie traforate: tutte forme consuete nell'Italia inferiore.

Il nome di fra' Giovanni da Penna, architetto d'un acquedotto a Sassovivo, richiesto per ciò a frate Elia dal pontefice Gregorio IX, è probabilmente quello del maestro, al quale dopo il 1236 fu affidata la costruzione della basilica superiore. Da Sassovivo, ove l'arte cosmatesca romana splendeva nel chiostro de' frati di Santa

Croce, e dalla campagna romana, trasse que' motivi che poi contraffece anche in pitture nella scaletta addossata al braccio destro della crociera, nella cattedra episcopale e nell'altare del Santo.

Quando frate Elia fu deposto, nel 1239, la basilica superiore non era ancora compiuta; ma il successore, frate Alberto da Pisa (1239-1240) non ne avrà certo aiutata la continuazione. Narrasi da Tommaso d'Eccleston che frate Alberto, arrivato a Southampton, vide la costruzione d'un chiostro troppo ricco, e lo fece abbattere. Gli Zelanti trionfarono ancora una volta con lui, col generale frate Haymone, inglese (1240 e 1244), poi con fra' Crescenzio (1244 e 1247) e con fra' Giovanni da Parma (1247

e 1257), " maximus paupertatis et humilitatis amicus „. E solo quando fu eletto fra' Bonaventura le rigide paurose regole degli Zelanti alquanto vennero meno, benchè egli stesso biasimi i religiosi che chiedono denari con avidità, che lo ricevono con imprudenza e ne usano con maggiore imprudenza. In parecchi luoghi de' suoi scritti s'inquieta, perchè s'innalzano edificî sontuosi ed eleganti. Nel Capitolo della Pentecoste (1220) convocato a Narbonne, fra' Bonaventura statuì che le costruzioni dei conventi non dovessero offendere la santissima povertà; che le pitture, le finestre, le colonne, ecc., dovessero essere della maggior semplicità; che la grandezza degli edificî fosse proporzionata ai bisogni. Le chiese non dovevano essere a volta, ad eccezione della cappella maggiore; nè aver campanili a forma di torri; nè finestre ornate e ricche, solo la vetrata posta dietro

l'altar maggiore, nel coro, potrà rappresentare l'imagine del Redentore, della beatissima Vergine, di San Giovanni, di San Francesco o di Sant'Antonio da Padova.

Insomma qualche concessione vien fatta da fra' Bonaventura, generale dell' Ordine dal 1257 a 1274; ma può credersi che, dal 1239 sino all'assunzione al generalato di quel santo, la costruzione della basilica superiore, iniziata al tempo di frate Elia procedesse lentamente, si compisse a fatica, senz'entusiasmo, con la maggiore possibile semplicità.

Fra' Giovanni da Penna, al tempo del generalato di San Bonaventura, fu ministro provinciale dell'Ordine nelle Marche. Quindi, compiuta l'opera e dopo avere ornato con ogni cura l'altare del Santo, l'architetto già vecchio si partì da Assisi.

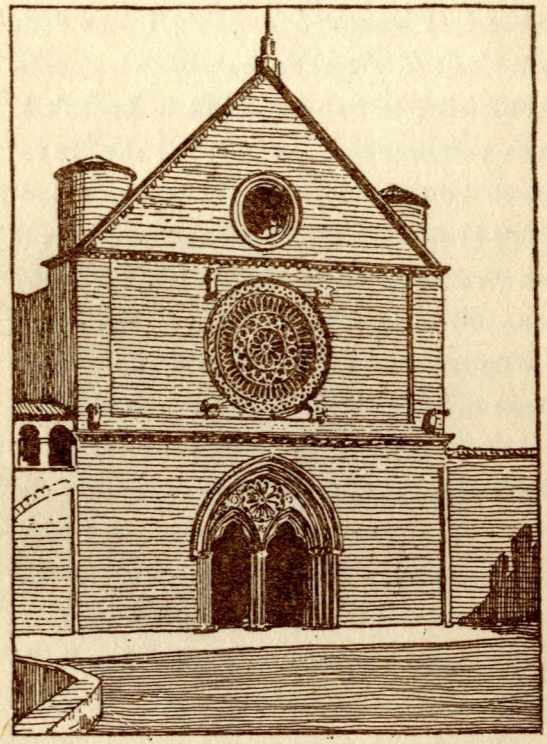
L'ultimo impulso a compiere la costruzione fu dato da Innocenzo IV, che nel 1252

concesse indulgenze ai fedeli, visitatori della basilica nel giorno della festa di San Francesco e ne' quindici giorni seguenti; nel 1253 soggiornò con la corte nell'appartamento papale costruito presso la basilica, cui diede la consacrazione solenne. Ma poco dopo lo stesso pontefice, rammaricandosi che la chiesa " non fosse ancora quanto è necessario compiuta con opera decorosa „, scriveva a frate Filippo di Campello, dandogli facoltà di ricevere oblazioni in denaro " per compiere con nobile architettura la basilica principale dell'Ordine, e decorarla con la preminenza che spetta ad essa „. Evidentemente la chiesa non era ancora compiuta; e il pontefice Innocenzo IV, dopo averla consacrata, pensò di vincere le riluttanze degli Zelanti e di fra' Giovanni da Parma, allora generale. Nel breve diretto a fra' Filippo da Campello, maestro dell'Ordine de' Minori, preposto alla fabbrica,

il Papa par che voglia dominare con la propria autorità le coscienze timorate degli Zelanti, i quali lasciavano languire l'opera. " Lice e conviene „, egli scrive, " edificar basiliche in onore di coloro che per i loro meriti sono accolti nelle aule celesti, affinchè in terra siano venerati dai fedeli di Cristo, e solennemente commemorati nelle chiese, per essi celebri, ove si adora come conviene l'Onnipotente. Così, mentre si ama il decoro della casa di Dio, e si compone con cura il tabernacolo a sua gloria, si potranno impetrare grazie più facilmente e utilmente per le intercessioni de' Santi „. La lezione agli Zelanti, agli Spirituali era ribadita; e forse la chiesa, secondo gli ordini papali, fu condotta a compimento, benchè senza decorazioni parietali, verso il 1257 in cui fu eletto generale fra' Bonaventura. L'elezione stessa era segno del prevalere di idee più temperate.

Una parte soltanto della basilica superiore, cioè la gran rosa della facciata, in istile prettamente cosmatesco non ha le forme del resto, che ha le forme francesi, per noi importate dagli Abruzzi. E la gran rosa dovette essere aggiunta per le sollecitazioni del pontefice, mentre si finì dall'architetto fra' Giovanni da Penna, secondo lo stile iniziale, benchè adattato alle forme dominanti nell' Umbria, la facciata della basilica superiore.

Le rose che si aprivano nelle facciate delle chiese erano lo sviluppo degli oculi, con cornici scodellate, rientranti nel cavo, a gole, a listelli, a cordoni. Si mutarono sin dall'età romanica nelle grandi rose radiate, stellate, con raggi uniti da archetti, formanti come grandi petali dipartentisi dal calice d'una margherita. Nelle facciate lombarde più antiche sono un aggruppamento di oculi, di croci, di monofore



Facciata della basilica superiore.

e di bifore. Talvolta son chiuse, secondo la maniera bizantina (esempio, quella della cattedrale di Troia) da transenne traforate. A Viterbo, in San Giovanni in Zoccoli, la rosa comprende tre anelli: dal minore radiano colonne che reggono archetti tangenti al secondo anello; su questo piantano pure colonne con archi tra l'una e l'altra tangenti al terzo ed ultimo cerchio. Similmente nella facciata di Santa Maria Maggiore in Toscanella, dall'anello mediano e dal secondo partono colonnine. Ad Assisi in San Ruffino abbiamo il tipo consueto delle rose delle chiese umbre: la maggiore comprende quattro cerchi; dal primo al secondo, dal terzo al quarto v'è una raggiera di colonnine cinte da archetti; dal secondo al terzo, una zona con aperture tra ornamenti a S.

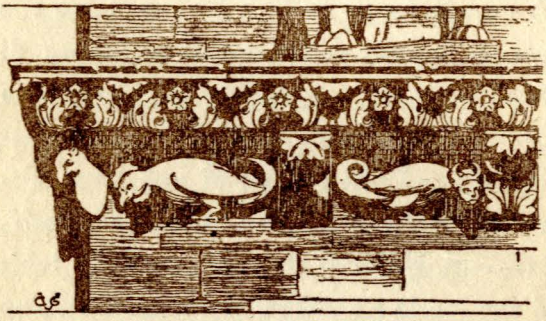
Le rose minori di San Ruffino e quelle di San Pietro, pure in Assisi, sono costituite

da colonnine che, per via d'archetti, uniscono il secondo al primo anello. Talvolta tra i cerchi vi sono filari di tondi con rosette a quattro o a cinque petali. A queste forme fu ligio il cosmatesco che eseguì la rosa della basilica superiore di San Francesco, componendola di un doppio ordine di colonnine tortili a raggi sormontate da archetti trilobi; di una zona circolare intermedia ai due ordini, con dischi, tangenti, traforati da rose a cinque lobi; d'una fascia a musaico che volgesi attorno concentrica, e chiude il traforo del finestrone.

I quattro simboli degli Evangelisti, rozzamente scolpiti, la inquadrano. Nessuna imagine di San Francesco, del Santo titolare. Pare che così la decorazione della facciata s'ispiri al concetto espresso nel breve dal pontefice Innocenzo IX: le chiese sono dedicate all' Onnipotente i Santi,

mediatori dell'umanità, vi possono essere commemorati.

La decorazione della facciata risponde, come abbiam detto, alla forma prevalsa



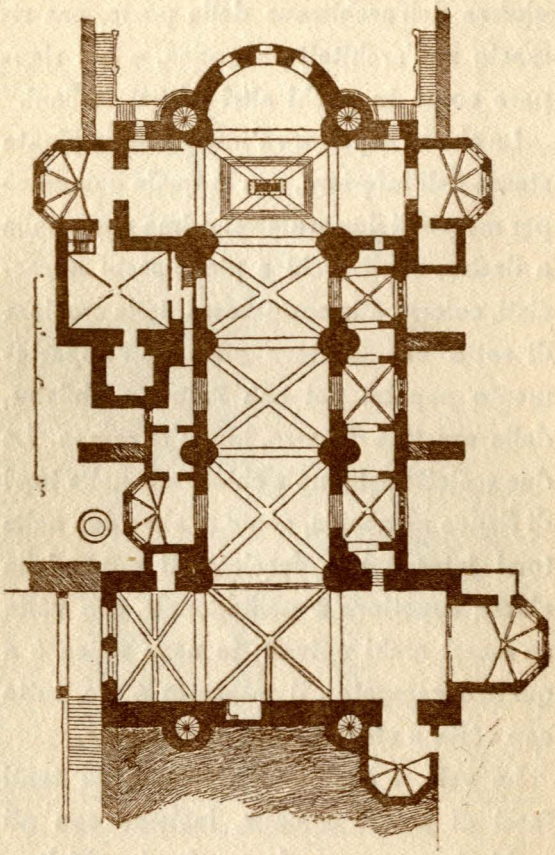
Fascia della facciata della basilica superiore.

nell'Umbria al tempo romanico, specialmente per la gran fascia con animali, con lo zooforo. Ma quegli animali dalle code arcuate non rispondon più al primitivo concetto romanico, ispirato dai bestiarî, e sono divenuti una semplice forma decorativa, voluta dai frati per attenersi a tradizioni accettate, conosciute. Era una forma

messa in abbandono dal gotico elegante che foggia la basilica superiore, una forma già vieta per l'architetto; ma questi, obbediente ai voleri superiori, si provò a ripetere il vecchio, l'antiquato con le sue forme nuove, arricciate, traforate, anche tratte dalla flora naturale. Fece anche due grandi aquile alle estremità dello zooforo, le quali furono supposte messe là in onore o a ricordo di Federigo II, e non sono altro che una reminiscenza romanica, il motivo comune di decorazione delle antiche facciate di chiese. L'artefice potè esprimersi più liberamente nella porta della basilica superiore, dove osò perfino di far poggiare da una parte un archivolto sopra una testa bacchica coronata di vite. Dall' altra parte

però non si ripetè. Era già troppo! Gli Zelanti dovevan gridare disperati: anche le reminiscenze pagane sulla facciata del San Francesco! Fu quella però una lieve licenza, perchè, nel resto della porta, l'architetto si attenne a forme severe e tutte sue. Ad arco acuto è la porta, divisa da un puntello mediano o piantone in due archi trilobi, ornata di sagome con tori e cavetti alternati, e, nel timpano, di una rosa cieca, in dodici arcatine e di due dischi minori. Gli sgusci o i canali terminano sui plinti a smussi simili ad unghie acute, e, nel loro alternarsi, all'imbotte della porta, con le colonnine tonde, invece che con gli spigoli de' piedritti, troviamo una forma che si riscontra specialmente nel mezzogiorno d'Italia: esempio, nella porta di Sant'Andrea a Barletta.

Il sostegno mediano, assai comune in Francia nell'età romanica, stante la lun-

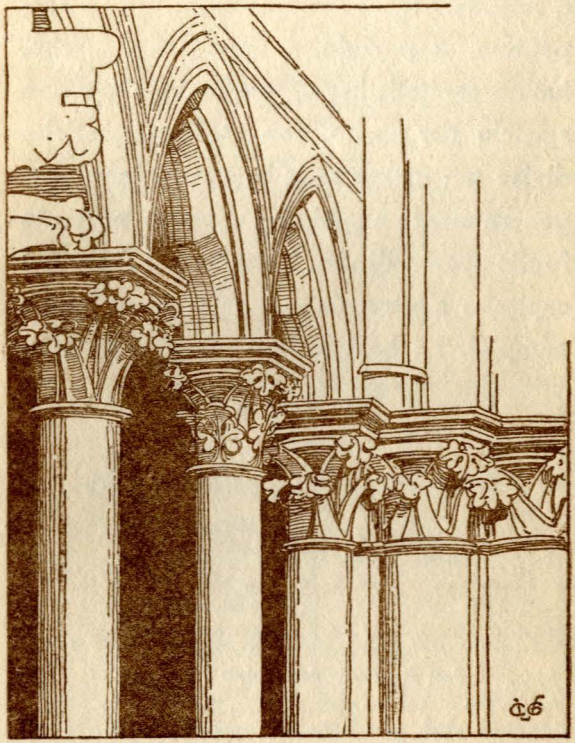


Pianta della basilica.

ghezza dell'architrave delle porte, era rimasto nell'architettura gotica, e qui riappare come in pochi altri edificî italiani.

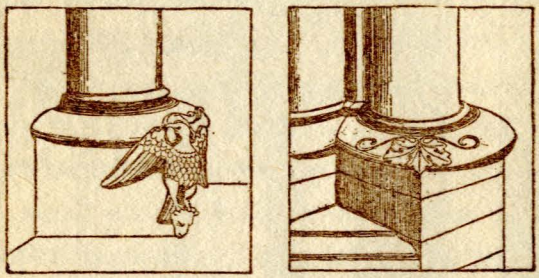
La chiesa superiore s'innalza sulla pianta stessa dell'inferiore, con la quale comunicò per mezzo di due scalette: prima con quella a destra, dagli archi a pieno sesto intrecciati, coloriti alla cosmatesca, della crociera di sotto che metteva anche all'appartamento papale; poi con l'altra a sinistra, dalle arcatine di terzo, lungo la rampa. Le due scalette salgono a chiocciola nelle torri di fianco all'abside, come le altre due nelle torri laterali alla facciata. Il coro della chiesa superiore è pentagonale, con vôlta su mezzi archi ogivali; la nave unica è a quattro campate; il transetto a tre, tutte con vôlte a crociera di forma acuta.

Le vele, i costoloni, riposano su tanti fasci di sottili colonne, insieme con gli archi che segnano da un fascio all'altro,



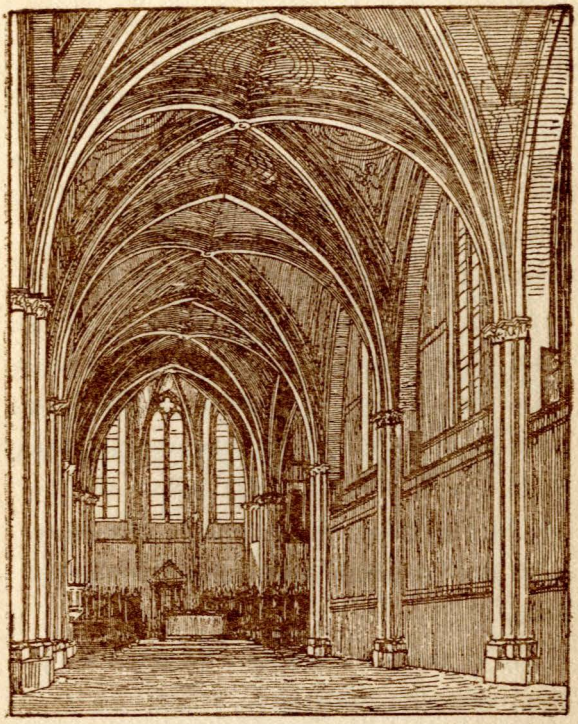
Capitelli di colonne della chiesa superiore.

sul muro di fondo, il contorno delle vele a lunetta. I fasci delle colonne tinte a serpentino, a porfido, a zone cosmatesche, hanno capitelli brevi, con un listello e uno sguscio per abaco, con foglie acquatiche divise nel mezzo sulla campana, terminate generalmente a uncino o a becco portante foglie aperte di vite. Talvolta sul fusto del capitello s'intrecciano gambi di sedani e pámpini. Le basi attiche sono appiattite,



Basi di colonne della chiesa superiore.

uscenti dal piedistallo, come formate di pasta tenera che dilaghi sul tagliere; e sono strette ai plinti per mezzo di foglie



Interno della basilica superiore.

a tondi lobi, ornate agli angoli, però solo nei fasci di colonne estremi della nave, da un' aquila che tiene un bucranio tra li artigli.

Le pareti della chiesa superiore rientrano ad una certa altezza, formando una galleria o un andito, che gira intorno alla nave; la galleria passa nel transetto, a oriente e a occidente, sotto arcate trilobe; sopra la porta sale per quattro scaglioni a un piano sottostante alla rosa.

Le finestre bifore s'aprono nelle campate della nave, due di esse non sull'asse dello spazio che va dalla prima alla seconda campata; larghe quelle alle estremità del transetto e l'altra nel fondo del coro.

Tra il muro dove s'apre la porta e l'ultima campata della nave, volgesi un largo arcone di cinta che s'imposta su tronchi di triforio a tre arcatelle, ai quali corri-

spondono le due scale delle torricelle fiancheggianti la facciata.

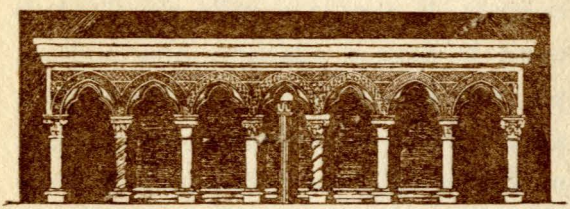
I bracci del transetto portano nel timpano l'uno una bifora, l'altro una trifora con archetti a pieno sesto, che contrastano alquanto col carattere generale dell'architettura gotica della chiesa superiore.

Le volte della nave sono spalleggiate da torricelle semicilindriche, che l'Enlart paragona ai contrafforti di Santa Cecilia in Albi. Su quelle poggiano contrafforti coronati, alla pari dai muri della basilica, da una cornice sostenuta da mensolette.

Questa la chiesa che nel 1253 era quasi compiuta. Come abbiam detto, doveva mancarvi la gran rosa e qualche particolare decorativo. Dopo la seconda campata, la cornice a stelle, che divide il muro là dove si addentra, non continua più così ornata; e la decorazione delle parti estreme della chiesa superiore non mostra la diligenza delle anteriori. Tutto ciò può far supporre che, dopo le sollecitazioni d'Innocenzo IV, quelle parti fossero compiute.

Fra' Niccolò di Curbio nella vita di quel pontefice, parlando della consacrazione della chiesa accenna anche a quella degli altari. Ai 16 di luglio del 1253, Innocenzo IV permetteva ai frati minori di quella chiesa di avere libri, calici, turiboli, croci, bacili d'oro o d'argento, tuniche, dalmatiche, pianete di seta o d'altro tessuto, campane grandi e piccole; voleva vincere gli scrupoli degli Zelanti, vedere adorni gli altari da lui consacrati.

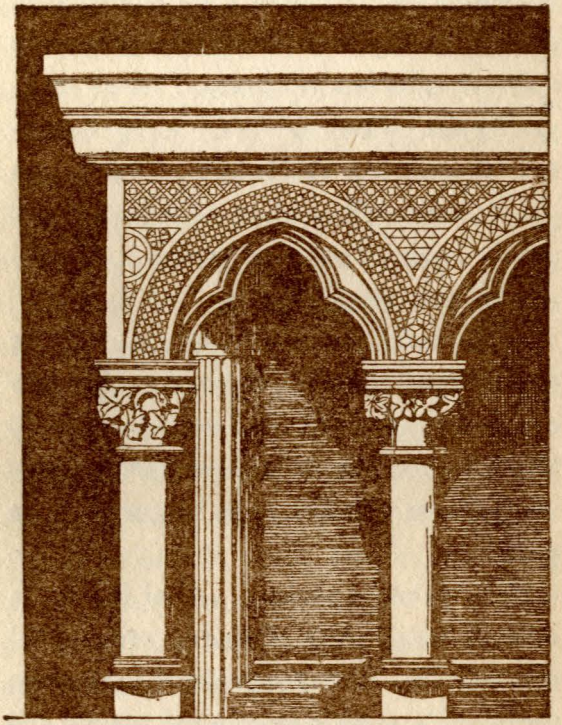
L'altare della basilica superiore è certo d'un cosmatesco che vi sparse a profu-



Altare della chiesa inferiore.

sione le sue stelle d'oro; quello della basilica inferiore è probabilmente dello stesso

gotico e fine tagliapietra che lavorò nella chiesa di sopra, come dimostrano le colon-



Altare della chiesa inferiore. (Particolare).

nine coi capitelli rivestiti di foglie imitate della flora naturale, coi fusti scanalati, con le basi schiacciate. Un piccolo capitello, l'ultimo a destra nella faccia posteriore dell'altare, ha una ricchezza d'intagli maggiore e, tra gli ornamenti, un drago. Il maestro cosmatesco che lavorò ad un tempo per l'altare della chiesa superiore e poi per la rosa di essa, v'innestò i musaici romani con tessere d'oro.

Forse nella faccia anteriore si dispose a paliotto il quadro di artista bizantino ora nella sagrestia di San Francesco. Il Santo è figurato nel mezzo, quattro storie ad esso relative sono disposte dalle parti.

Nella prima a sinistra, vedesi in alto la città d'Assisi, cinta di mura, coronata dal suo castello. Una processione esce dalle porte della città, s'avanza nel pendìo del monte preceduta dal clero, e una donna

ginocchioni prega innanzi alla tomba del Santo tutta circondata dai frati: probabilmente Jacopa de' Settesolii, donna di Sancio de' Frangipani, signore di Sermoneta, devotissima del Beato. Il pittore volle ritrarre l'altare nella forma primitiva, semplice, senza ornamenti di sorta: una gran tavola di legno sopra il sepolcro chiuso a chiave come una cassapanca; e a sostegno, due piedritti ai lati rettangolari, senza cornici, capitelli e basi.

Appresso, ne' due quadri a destra, l'altare muta aspetto: si vede coperto da vasi sacri, e la mensa poggiata sopra tanti archetti, sostenuti da colonnine, con lampadine pendenti da quelli. Dietro l'altare, è aperta una porta, su cui è steso un piano; nel piano, un ciborio fiancheggiato da due campanili. Forse il pittore, ignaro della prospettiva, abituato a rappresentar monti, case, chiese, colonne, ciborî, alberi, in una

forma schematica, s'ingegnò d'indicare a quel modo le due basiliche.

Il quadro è opera probabile d'un bizantino, non di Giunta cui si attribuisce. Pare ageminato o damaschinato a chi guardi que' fili bianchi a contorno delle fasce ornamentali, a que' girari usati dai Bizantini nell'incorniciar le icone. La figura emaciata del Santo, col nimbo graffito a stelle e a palmette bizantine, sembra tratta da una rassegna di rigidi santi d'una chiesa greca; e in tutto v'è uno schematismo non mai così accentuato ne' nostri artisti, in ogni forma, nel segno delle parti delle membra, delle vesti, degli alberi, del fondo; e v'è ad un tempo una grande finezza, sottigliezza e arte progredita. Non sono figurate le storie della vita del Beato Francesco, di qua e di là dalla sua immagine, ma sono semplicemente indicati i miracoli avvenuti presso la tomba del taumaturgo.

" A quel sacro tumulo „, cantasi da frate Enrico da Pisa, " di frequente sono mondati i lebbrosi, gli infermi risanati, i morti chiamati a vita. Quivi dispare il tremore della paralisi, il tumore dell'idropisiaco, l'estraneo ardore della febbre, il pigro gelo del letargo, l'orrore dell'epilessia. All'avello accorrono i ciechi, gli zoppi, i sordi e i muti; e quivi il cieco vede di solito lo zoppo movere a danza, i sordi odono i muti fatti eloquenti „.

Questo raro documento francescano è un saggio d'un artista bizantino interprete della nostra vita religiosa. Egli consegnò alla storia il Santo della Povertà, scrivendo nel libro di lui: SI VIS PERFECTVS ESSE VADE ET VENDE OMNIA QVE HABES ET DA PAVPERIBVS.

L'imagine del Beato giovanile, allampanato, spettrale, sta ritta nel mezzo, e, benchè ci appaia distrutto dalla penitenza,

l'effigie non è paurosa, come quelle che Margaritone d'Arezzo disseminò a Siena, a Pisa, ad Arezzo e altrove, non selvatica come le altre di Giunta. Sono i primi ritratti che l'arte si prova a delineare, pur non disponendo ancora dei mezzi necessarî, mancando di parole e accenti per esprimersi.

La volta craniale del Santo è enorme; gli occhi si fissano esterrefatti sotto i grandi archi delle scure sopracciglia; la pelle s'infossa sulle guance; la piccola bocca si stringe; le mani di fanciullo gonfie, come trapassate da un chiodo, si raccolgono stentatamente sul petto col crocefisso e il libro aperto. Eppure, in quella timida emaciata figura il Santo risponde all'aspetto ideale di lui, meglio dei volgari ritratti di Margaritone, che sembra averli dipinti come cartelli da affiggere nelle piazze. Da quello derivano probabilmente

altri ritratti esistenti nelle chiese francescane, uno, ad esempio, nella sagrestia di San Francesco di Pistoia, un altro, di Cimabue, nella basilica inferiore; ma nelle imitazioni venne meno la forma giovanile, sofferente, bruciata dal sole, smunta, fissa nel lontano, impietrita.

Nei ritratti di Giunta della galleria di Perugia, della chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, tuttora il frate si espone ai fedeli, a ricordo dell'umile sua vita; in un altro, a Santa Croce di Firenze, s'invecchia, diviene l'abate che appare benedicente fantasma nel fondo della cappella. Ma l'arte che sparse tutti i suoi balsami intorno alla salma di Beato Francesco, ne consacrerà gl'impeti d'amore per il Crocefisso, ne racconterà la vita togliendo a prestito le scene dalle storie de' martiri e de' santi, dai racconti biblici, dalle visioni profetiche; e la moltitudine rivedrà nel

patriarca della democrazia cristiana, ora la umanità di San Martino, ora l'alterezza del martire innanzi all'imperatore romano, ora la potenza di Mosè che batte la rupe, ora la gloria di Elia. Tutti i ricordi delle imagini consuete nell'arte romanica riappariranno sulle pareti frescate, si uniranno a creare la iconografia francescana; ma verrà il genio di Giotto a esaltare il poverello di Assisi dicendo come gli detterà il cuore. Dalla vita trarrà le sue figure, e nell'immagine del Beato rifletterà la mitezza, la bontà di lui che stendeva sulle creature la santa mano; e la porrà nel cielo, non più disfatta dai patimenti, ma santificata dall'amore, purificata dalla grazia. Ogni ombra cupa svanirà dalla fronte, non graverà sulle palpebre che battono nella luce. Gli affetti umani scioglieranno allora la rigidità della materia, alle forme ieratiche si sostituiranno le popolari, alle inculte figure di

cose i più dolci aspetti della vita, allo sterpame romanico i virgulti in fiore.

Oltre l'altare della chiesa inferiore, va attribuito al tagliapietra gotico della superiore anche la cattedra che si trova in essa nel fondo dell'abside. Ha lo schienale marmoreo cuspidato con foglie rampanti sui lati; i bracciali formati da due leoni di pietra d'Assisi, detta pomato; la predella di pietra bianca reca scolpito il leone, il basilisco, l'aspide e il drago e un'iscrizione, oggi abrasa, che ripete la sentenza riferentesi al Redentore: SVPER ASPIDEM ET BASILISCVM AMBVLABIS ET CONCVLCABIS LEONEM ET DRACONEM.

Un baldacchino cuspidato, retto da colonne con capitelli tratti dalla flora naturale, copre la cattedra. Il cielo del baldacchino è dipinto a finta stoffa con stelle e lobi, con orlature a lettere cufiche; la trabeazione e la cuspide sono dipinte alla

cosmatesca, a finta tessellatura, nel modo che abbiamo veduto in una scaletta della chiesa inferiore: ciò che sempre più ci persuade della contemporaneità di quella scaletta con l'opera dell'architetto della basilica superiore, ed anche che questi, educato all'arte gotica importata di Francia, non fu alieno dall'associarvi in qualche modo i parati cosmateschi.

Ignuda e fredda rimase la basilica superiore sino a quando fra' Girolamo Mascio da Ascoli non fu eletto generale dell'ordine de' frati minori. Tenne la carica dal 1274 al 1279, prima di fra' Bonagrazia che fu eletto in sua vece e fu ministro sino al 1283, di fra' Afloto di Prato, generale da quest'anno sino al 1286, di fra' Matteo d'Acquasparta che gli succedette e amministrò sino al 1289. Ma il 22 marzo 1288 fra' Girolamo di Ascoli fu assunto al pontificato col nome di Niccolò IV, e mandò

subito in dono paramenti e vasi alla basilica di San Francesco, le prodigò privilegi, ordinò che le limosine raccolte servissero, oltre che a sostentare i frati, a riparare, acconciare, ampliare ed abbellire la chiesa. Durante il pontificato di Niccolò IV, San Francesco e Sant'Antonio furono innalzati nelle romane basiliche presso la Vergine, il Precursore e gli Apostoli, e non v'era quindi più ostacolo di sorta a profondere nella basilica francescana, in onore del poverello d'Assisi, i tesori dell'arte.

Allora si diè mano alle costruzioni delle cappelle nella basilica inferiore, e, aperte le arcate tra una campata e l'altra, sprofondati i bracci della crociera, formata un'altra crociera d'ingresso simmetrica a quella, s'iniziò il ricco abbellimento della basilica. Frate Elia, che solo tardi ebbe qualche ardimento nel rivestire il sacro luogo, avrebbe creduto di sognare mirando

tanta ricchezza, certo sorpassante ogni immaginazione! Marmi a trafori, pietre levigate, tarsie marmoree con vetri dorati inclusi, tessere di smalto e d'oro, terrecotte invetriate...

Un architetto finissimo tagliapietra, seguace del maestro che adornò la basilica superiore, la cattedra e l'altare del Santo, un vero ricamatore delle pietre, che si incontra pure a Montelabbate, presso Perugia, dove disegna la elegante porta, produsse tutta quella nuova magnificenza, e formò una scuola locale di scalpellini, atti a trar pro degli effetti della commessione della pietra bianca, della rosso-violacea e del pomato del Subasio, disposti a ripetere le edicole a sesto acuto trilobato rette da colonnine tortili poggiate su uno zoccolo a pietre bianche e rosse.

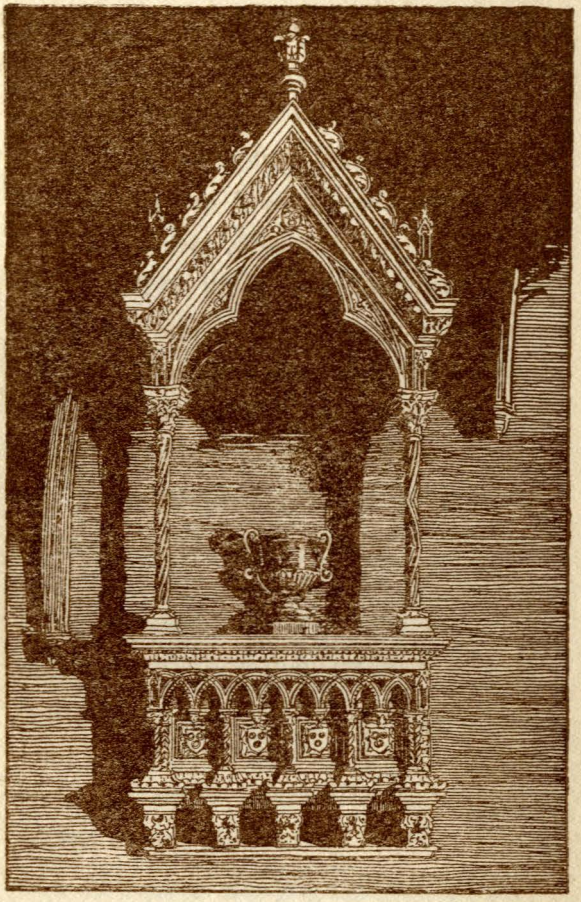
Le due edicole in San Pietro, gli avelli lungo il muro del chiostro, il più antico

con la data dell'ultimo decennio del Dugento, alcune cappelle, furono eseguiti secondo i prototipi dati dal tagliapietra ricamatore. Tra gli affreschi con le storie di San Francesco, nella basilica superiore, là dove son rappresentate da Giotto le visioni di frate Agostino e di Guido vescovo, si vedono riprodotte nella parete le tarsie di pietre del Subasio, che già alla fine del Dugento, dovevano rivestire parti della basilica inferiore; e a quel motivo policromo s'ispirarono in processo di tempo rispettosi i nuovi tagliapietra.

Un artista locale, spropositato nelle forme architettoniche, è pur quello, secondo noi, che fabbricò nel 1267 la vantata loggia del Monte frumentario in Assisi e che s'ingegnò alla meglio di riprodurre forme e decorazioni gotiche della basilica superiore, senza comprenderle. Ma bene le intese invece e le arricchì il

tagliapietra ricamatore al quale abbiamo accennato.

All'entrata della chiesa inferiore v'è un monumento, che per molti e strani equivoci fu giudicato appartenente a Niccolò Specchi, medico di Assisi, archiatra di Niccolò V, morto nel 1449; e il gran vaso di forma romana, che sta nel monumento, è indicato qual segno della professione dello Specchi aromatario e speziale. Appartiene invece alla seconda metà del XIII secolo, e ad alcuno della famiglia fiorentina dei Cerchi che diffuse a Firenze il culto di San Francesco, e che conta tra i suoi la Beata Umiliana del Terzo Ordine, e frate Arrigo, uno dei molti fratelli di lei, fondatore della cappella de' Cerchi in Santa Croce. Il medesimo stemma di tre armille, ripetuto sul monumento e nella pietra tombale a' suoi piedi, si rivede nella Badia di Firenze, come proprio de' Cerchi.



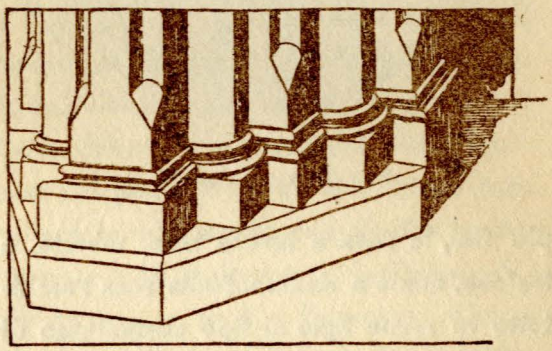
Monumento de' Cerchi.

Lo zoccolo dell'edicola è ornato nella fronte da colonnine in gran parte a spira, con archetti che si volgono dall'una all'altra, con cornici imbottite da foglie a traforo, ed altri archetti che passano tra quelli e vi s'intrecciano, per cadere poi pensili tra una colonnina e l'altra, terminando con una pina o una testa studiata dall'antico. Un vaso porfireo ansato sta sullo zoccolo, retto da mensole coperte da foglie spinose o steli di trifoglio. Di qua e di là dalla base sorgono esili colonnine, coronate da capitelli corinzî

goticizzanti che reggono l'arco trilobo e la cuspide. Rigide sono le foglie acutissime, sottili, con punta uncinata, come di zinco battuto, spesso ritorte, ondeggianti come curvate dal vento. Ora

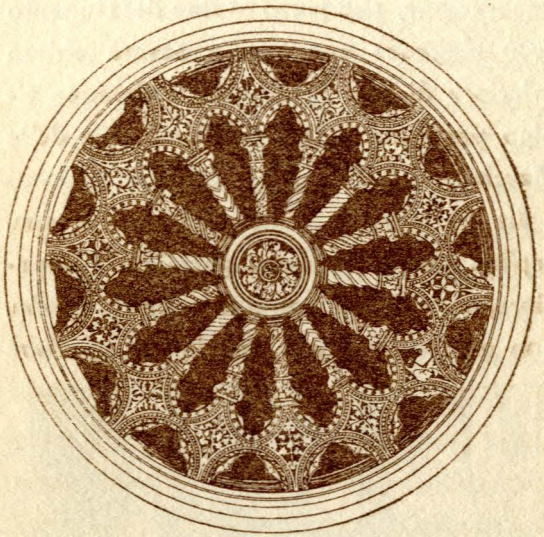
l'autore di questo monumento, eseguito a ricordo di uno de' Cerchi fiorentini, divoto di San Francesco, è il direttore di tutta la decorazione, che verso la fine del Dugento recò eleganze nuove alla severa chiesa inferiore di San Francesco, e divenne tipico per tante chiese dell'Umbria e delle Marche.

La porta della chiesa inferiore è sua, replica elaborata della porta della superiore, pure bifora, con il piantone a fascio, con gli sguanci simili, con le due aperture



Basi in uno sguancio della porta della chiesa inferiore

terminate ad arco trilobo, con una rosa nel timpano; ma tutto più fastoso, con le cornici più sottilmente tirate, gli ornamenti



Rosa della chiesa inferiore

più fini, la rosa a lavoro trito, minuto, a traforo, come a ricamo. Nella rosa l'architetto fu meno ligio al tipo cosmatesco di quella della chiesa superiore: variò le

colonnine, ornò gli archi trilobi che girano tra l'una e l'altra, fece cadere tangente, in capo ad ognuna, un semicerchio trilobato che si parte dalla periferia della rosa, nel modo che si trova nelle altre, benchè semplificate, di San Domenico d'Aquila, di Santa Agnese d'Aquila, nella chiesa della Tomba a Sulmona, nella cattedrale di Larino, in San Francesco di Tagliacozzo. Distese poi ornamenti a traforo, spesso cavati dalla flora naturale, sull'anello mediano, sui quadrangoli curvi che risultano tra gli archi e i semicerchi trilobi. Così l'architetto eseguì il più bel pizzo marmoreo che mai sia stato posto nell'occhio d'una chiesa; e ne' triangoli curvi risultanti nel timpano tra gli archi binati della porta e la rosa, segnò due tondi o rosette a cinque lobi tra punte a fogliame trito, minutissimo, e un San Francesco di mosaico con piccole tessere su fondo d'oro.

L' arco che contorna e racchiude tutte quelle cornici, ora tonde, ora rientranti, gira splendente per vetri inclusi, retto da mensoline, ornato da filari di bottoni e da un toro con viticci a traforo.

L'architetto scultore eseguì pure la tribuna, collocata presso il monumento d'uno de' Cerchi, rivestita di tarsie marmoree col bianco e il rosso del Subasio alternati, con le mensolette dalle foglie rigide, a scanalature parallele. Entro un filare di rombi vi sono testine a rilievo o busti in terracotta invetriata su fondo azzurro; ed è questa probabilmente la più antica traccia dell'uso italiano dell' invetriatura.

Un'altra tribuna forse fu eseguita nella stessa chiesa inferiore, e se ne vedono gli

avanzi in due mensole a scarpetta innestate nel pulpito della prima campata, a sinistra, rompenti le formelle di pietra rossa o pomato fasciate con tessere musive alla cosmatesca. Quel pulpito fu composto certamente con parti disfatte di altro monumento della chiesa. Nel pulpito della cappella Orsini, nel braccio della crociera a sinistra, vedesi pure un mensolone con foglie tratte dal vero, posto lì nel mezzo di altre mensole quattrocentesche, certo avanzo di opera preesistente del tagliapietra ricamatore.

Si è supposto che " ai primi del secolo XIV venisse demolita la primitiva iconostasi costruita in marmo tessellato della scuola dei marmorarî romani „; e che l'iconostasi stessa " dovesse essere composta di un alto parapetto, sul quale s'impostavano dei pilastrini, terminata ai lati presso i piedritti dell'arco, da due

amboni „. Ma questa ricostruzione ideale, a seconda di forme usate dai vecchi Cosmati, non regge per la basilica inferiore di San Francesco, eseguita quando quelle forme erano cadute in disuso; nè si veggono i resti della iconostasi murati nella chiesa. Peraltro, mancava lo spazio intorno all'altare per quella costruzione, sì che lungo la nave della basilica superiore, come nelle cappelle ai lati della crociera, tanto il pulpito, quanto i sepolcri degli Orsini si eseguirono affondando le pareti perchè non ingombrassero il luogo. Le mensolette indicate, il mensolone, il fregio cosmatesco staccato dall'opera che un tempo adornava, ora collocato sul parapetto d'una finestra d'una cappella a destra, ecco tutto quanto rimane di un'antica decorazione, forse del pulpito situato là dove poi fu rappezzato il nuovo, probabilmente al principio del Trecento.

Mentre si rivestiva di pietre bianche e rosse del Subasio la chiesa inferiore, si sentì la necessità di aprire cappelle funerarie, mancando lo spazio per collocare i sepolcri dei divoti che volevano dormire il sonno eterno presso la tomba del patriarca serafico.

Fin dal luglio 1227 il pontefice aveva concesso cimiteri particolari ai frati, e altre bolle successive avevano rinnovato la concessione. Già nella basilica era stata sepolta Jacopa de' Settesolii, verso il 1274; Papa Martino V aveva eletto la sua sepoltura in San Francesco, e parecchi beati frati minori vi erano stati sotterrati.

Ma verso il principio del Trecento uomini illustri dell'ordine, cardinali, principi, desiderarono riposare dopo morte nel luogo santo, e prepararsi quivi la sepoltura durante la vita. Allora, negli spazî tra pilo e pilo, allargando le aperture delle finestre,

si aprì l'accesso a cappelle, che vennero costruite tra i contrafforti. Il tagliapietra ricamatore le iniziò tutte, come può credersi per la loro somiglianza; e solo più tardi vennero compiute nella decorazione, quando i Giordano e Napoleone Orsini, il cardinal Gentile Partino da Montefiore, il vescovo Pontano da Todi, il cardinale Egidio Albornoz ne divennero padroni. Le tarsie di pietra rossa e bianca del Subasio adornano tutte le cappelle, e benchè alcune sieno state posteriormente eseguite, esempio quelle con vetri neri inclusi sotto il sepolcro di Napoleone Orsini, può dirsi in generale che la costruzione delle cappelle e il rivestimento delle pareti appartenne allo stesso architetto.

I capitelli delle colonnine nei fianchi delle cappelle sono sempre rivestiti di foglie magre, sottili, traforate, mosse come da vento, quali abbiamo veduto nel monumento dei

Cimabue: Madonna, Angioli e San Francesco

[pag. 98]

Cerchi. Talvolta, nella decorazione, il tagliapietra ricorse a' mosaici e li fece alla cosmatesca: esempio, la cappella del vescovo Pontano, con commistioni di porfidi e serpentini nelle grandi S incavate nei marmi; tal'altra volta, esempio la porta della sagrestia, incluse vetri dorati nei rombi, oggi tutti spogli, meno uno, della fulgida decorazione.

Il tagliapietra ricamatore e apparatore magnifico lasciò in Assisi forti tracce su parecchi seguaci. Taluno collaborò con lui probabilmente nel pulpito della chiesa superiore, colorito nel 1347 da fra' Martino. Lo scultore del monumento di Napoleone Orsini, nella cappella di San Niccolò, eseguito al principio del Trecento, mentre quel prelato viveva, anzi era giovane e non ancora cardinale, ha cornici stellate, tarsie con vetri neri disotto del fornice, ov'è distesa la figura scolpita del giovane prelato,

in armonia con gli elementi generali della decorazione determinata dal tagliapietra ricamatore. Anche il monumento del secolo XIV, creduto invece del XIII, e che si volle dedicato alla Regina di Cipro, alla moglie di Federigo II, e a Giovanni di Brenne re di Gerusalemme, nelle borchie e ne' dadi delle cornici, nei filari di stelle, si conforma alla decorazione dominante nella basilica.

Esso è nella forma di quelli disseminati nell'Italia meridionale, a seconda del tipo proprio di Tino di Camaino, che tenne a Napoli il campo nella scultura, al tempo di re Roberto d'Angiò. I monumenti di Napoli ed altri nelle province meridionali, anche quello di Santa Maria della Strada nel comune di Matrice, ci persuadono che il monumento d'Assisi appartenga al secolo XIV.

Qui gli angioli stirano le cortine in atteggiamenti sgangherati; la cella mortuaria

non ha più la tendina cadente in simmetriche pieghe dalle pareti, come più spesso la vollero Arnolfo e Giovanni di Cosma, bensì un coperchio, e nel davanti, le cortine stese e sollevate dagli angioli. In questo può riconoscersi un progresso nell'architettura de' monumenti funerarî, la tendenza a dar forma intera alle cose: la camera mortuaria, per le figure de' defunti disposte sugli avelli, non era più semplicemente a tre pareti, senza soffitto e senza la cortina che la chiudeva davanti. Tal forma, nel grado di sviluppo che dimostra, ci fa classificare dopo le tombe di Giovanni di Cosma, questa che fu creduta della regina di Cipro, e di Jolanda, figlia del re Giovanni di Gerusalemme morta nel 1232, e di re Giovanni stesso suo padre.

La tradizione nacque forse dalla interpretazione dello scudo, che si vede sul

monumento, circoscrivente una croce, la quale divide in quattro campi lo spazio e porta in ogni campo un dischetto crocesegnato tra quattro crocettine.

Questo stemma gerosolimitano fece pensare a fra' Bartolomeo da Pisa che nel sepolcro fosse sepolto re Giovanni; e l'opinione dell'autore delle " Conformità „ fu ripetuta da padre Angeli, scrittore del libro " Collis Paradisi amoenitas „, il quale vi aggiunse che " Aecubuea regina Cypri „ venuta per voto ad Assisi, e sorpresa, nel ritornare al suo regno, da grave morbo in Ancona, ordinò di essere sepolta in San Francesco. In un registro del 1502 de' sepolcri esistenti nella basilica è indicato il mausoleo come racchiudente le spoglie di Re Giovanni e di sua figlia Jolanda, moglie di Federigo II.

Ma, come abbiam detto, il monumento appartiene al secolo XIV, e non potè essere

eretto tanto tempo prima, e molto meno agli inizî della basilica.

Il tipo dei monumenti di Giovanni di Cosma si può vedere in Assisi nel monumento del cardinal Gaetano Orsini, nella cappella di San Niccolò.

Gaetano Orsini ricevette il cappello di cardinale nel 1316 da Giovanni XXII, e morì in Avignone nel 1339; quindi il monumento non può essere eseguito dopo quest'anno, tanto è affine a quello di Giovanni di Cosma medesimo in Santa Maria Maggiore.

Si noti inoltre che nel frontespizio dell'arco, all'interno della cappella, da un lato San Francesco presenta al Redentore Napoleone Orsini, fratello di Gian Gaetano; dall'altro, San Niccolò, cui è dedicata la cappella, è in atto di patrocinare Gian Gaetano in abito di frate minore, senza la mitra cardinalizia. Sotto questa

figura leggesi: DN̄S GAETANVS FRATER EIVS. Ma Gian Gaetano Orsini tonsurato, giovanile, quale si vede nella pittura, si riconosce nella statua del sepolcro giacente sulla coltre funeraria; e quindi il sacello marmoreo fu eseguito mentre egli era in vita, prima del 1316, nel qual anno fu assunto alla dignità cardinalizia.

Allato al sepolcro pendeva una tavoletta, su cui spiegavasi una pergamena, dov'era scritto: " Pregoti, beatissimo Francesco glorioso, che la gloria de' tuoi santissimi meriti sia mediatrice presso il clementissimo Crocefisso per me indegno tuo servo devotissimo Gaetano Orsino; acciocchè meriti di vivere conforme alla sua volontà e di finire per la sua santa fede cattolica la vita a lui accetta, a laude e gloria del suo santissimo nome. Amen „.

Il sepolcro del cardinal Napoleone Orsini, situato nella cappella opposta, dicesi

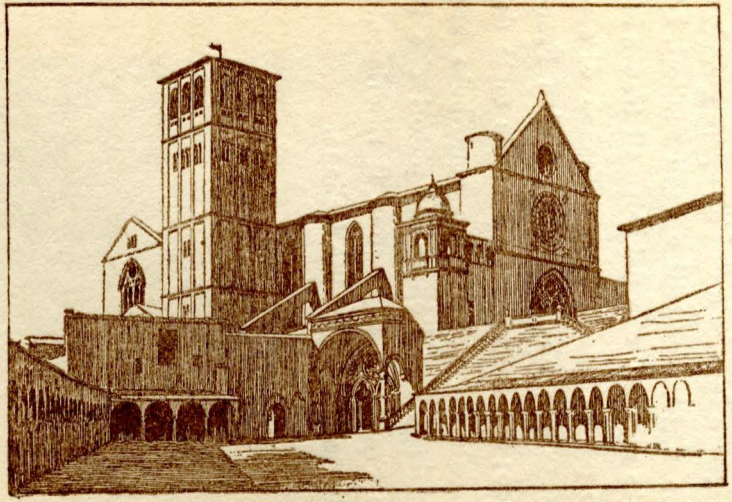
Giotto: prima storia della Vita di San Francesco

[pag. 116]

fosse " disertato e guasto nei tempi di gusto corrotto „, ma forse non esistette mai. Fondata la cappella, e messa, sul loculo che doveva raccogliere le spoglie del cardinale, la tavola dipinta che soleva adornare superiormente le tombe al principio del Trecento, non si fece altro. Non v'è traccia di decorazione nel fornice aperto nel muro, nè in altre parti della basilica, nè in frammenti del chiostro; tanto che può supporsi rimasta incompiuta la cappella dedicata a San Giovanni Battista, e vuota la tomba preparata ad accogliere le spoglie del fondatore, sepolto nel 1347 in San Francesco d'Avignone. Il Vasari, discorrendo di Agostino e Agnolo, scultori di Siena, accenna a una sola cappella fatta da essi " per il fratello di Napoleone Orsino, il quale, essendo cardinale e frate di San Francesco, s'era morto in quel luogo „. Ora, lasciando a parte l'attribuzione dello

storico aretino, è notevole il fatto che egli accennò alla sola sepoltura di Gaetano Orsini, non all'altra di Napoleone, che, se vi fosse stata, avrebbe avuto simiglianza con quella, entro la eguale cappella semiottagona, nel loculo identico scavato nel muro a riscontro, il quale ora semplicemente dimostra che non ebbe effetto.

Il sepolcro di Gaetano Orsini è un segno della nuova corrente de' marmorari romani, che, al principio del Trecento, compirono la decorazione della basilica, e lasciarono tracce di sè nel pulpito rifatto con parti raccogliticce, ed anche ne' due frammenti di colonnine tortili, piantati all'entrata delle due basiliche, ad uso e a segno patriarcale; l'una per l'ombrello, l'altra per la campana. I Cosmati, già chiamati a ornare la rosa della facciata della basilica superiore e gli altari delle due basiliche, richiamati ne' rivestimenti decorativi dei



Veduta generale della chiesa di San Francesco.

tagliapietra gotici e nelle pitture illustri di San Francesco, vennero ancora per ultimo a segnare la parola fine all'opera grande e bella degli architetti e degli scultori. La corte romana, che dai Cosmati traeva lustro per le basiliche, non mancò di servirsene per quella papale di San Francesco; ma Roma, nella seconda metà del Dugento, vi apportò un contributo ben maggiore, con l'opera de' pittori che in San Francesco segnarono il rifiorimento dell'arte e della civiltà italiana.

Giotto: il vescovo Pontano

[pag. 127]

In Roma trovasi sin dal 1272 Cimabue pittore fiorentino. Erudito dall'arte romana, si recò ad Assisi, e dipinse, nella crociera della basilica inferiore, la Vergine in trono con San Francesco a lato; nella superiore, all'estremità de' bracci della crociera, la Crocifissione, obbedendo certamente al volere dei frati francescani che fosse tenuto presente ai fedeli il ricordo del Golgota, come fu sempre presente al loro santo patriarca. Questa e non altra fu la ragione che portò a ripetere la scena

a destra e a sinistra nella crociera di sopra e in quella di sotto. Oltre le Crocifissioni della chiesa superiore, Cimabue figurò cinque scene apocalittiche, nella crociera a sinistra; gli " Ultimi momenti di Maria „, la sua "Morte„, l'"Assunzione„ e l'"Incoronazione„ nell'abside; i fatti della vita di San Pietro nel braccio del transetto a destra.

La Madonna ad affresco nella basilica inferiore sembra associare le qualità delle due altre eseguite da Cimabue, l'una alla galleria dell'Accademia fiorentina, l'altra nel museo del Louvre. Come in questa, la Vergine volgesi di tre quarti verso destra, e tiene il Bambino che con largo gesto benedice i fedeli. Intorno al trono intagliato si dispongono assistenti gli angioli come nelle tavole suddette. V'è di più il fraticello d'Assisi, povero, triste, con occhi penetranti; e doveva avere a riscontro

Sant'Antonio da Padova, prima che l'affresco fosse modificato nelle sue dimensioni.

La " Crocifissione „ della chiesa superiore, nel braccio della crociera a sinistra, è divenuta nera per la preparazione dell' intonaco venuta fuori, principalmente nelle parti chiare, e sembra una negativa fotografica.

Ciò non ostante, si scorge come Cimabue creasse il dramma del Golgota: egli sferra la passione dai personaggi che vi passano quasi fantasmi sulla vetta, dalla Maddalena che drizza le braccia in alto disperata, urlante; dal Centurione, che col rombo della voce proclama la divinità del Nazzareno; dai Farisei feroci, dai sacerdoti avvolti nel manto macchiato dal sangue dell'innocente, di Cristo, che pende atletico dal legno della croce: il leone aveva mandato il suo ruggito dal Golgota. Il

Cristo romanico, colossale, con la testa eretta, gli occhi spalancati, il corpo a perpendicolo, si muta in Cristo morto, col corpo arcuato, il capo possente che si china sulle spalle, vinto dalle forze nemiche. Gli angioli volano a stormo, gementi, disperati, intorno all'Uomo-Dio, alcuni raccogliendo il sangue che sgorga dalle sue ferite; e par che gli elementi dell'aria turbinino attorno.

Da terra si tendono disperate le braccia di Maddalena, innanzi al coro doloroso delle Marie e di Giovanni apostolo, mentre il Beato Francesco bacia piangente la zolla su cui è eretta la croce. A destra è il Centurione proclamante, tra la folla giudaica, tra i cipigli de' feroci che hanno voluto la morte di Cristo, tra facce di satiri, tra bestemmie e imprecazioni di legionari, di farisei e di preti della Sinagoga.

Non è più il Crocefisso, con ai lati le figure simmetriche del portaspugna e del portalancia, nè quello con le istorie del suo martirio nel tabellone su cui sta infitto il corpo! Nuova è la scena in cui il dolore e l'odio irrompono da anime forti, le grida contrastano reboanti, i sentimenti si urtano nella tempesta del cielo e della terra.

In quell'annerimento del colore, in quelle ombre che si staccano dalla parete tra le rovine degl'intonachi e i guasti dei restauri, giganteggia Cimabue, confuso con Giunta, chiamato usurpatore di gloria, o ultimo rappresentante d'una tradizione artistica decadente, e invece il maestro che Dante, per bocca di Oderisio da Gubbio, dichiarò aver tenuto al suo tempo il campo nella pittura. La " Crocifissione „ d'Assisi, confrontata con le composizioni precedenti, ci mostra che lo schematismo iconografico della scena fu infranto da mani

possenti, che le turbe bizantine preser di subito anima e moto, che la tragedia divina fu rinnovata da Cimabue con ferrea energia. Ancora si vede il miracolo nuovo come tra lampi nelle tenebre; e il miracolo continua nelle pareti della crociera e dell'abside.

Sopra agli archi sostenuti dalle colonnette della galleria che gira intorno alla crociera, stanno figure d'angioli a mezzo busto, e sotto le arcate della galleria, nella parete interna, figure intere d'angioli e di Profeti. Cinque grandi quadri rappresentano a sinistra l'Apocalisse: prima la " Visione del trono „ coi ventiquattro seniori (capo IV e V); seconda, quella dei " Quattro Angeli „ sui quattro angoli della terra, e dell'angiolo che saliva di Levante (cap. VII, 1-3); terza, dei " 144,000 servi di Dio „, di tutte le tribù dei figliuoli d'Israele, segnati nella fronte (cap. VII, 4-8); quarta,

della " Rovina di Babilonia „ (cap. XVIII); quinta di " San Giovanni in Patmos „.

Nell'abside sta la sedia vescovile, con ai lati, in tondi medaglioni, le effigi di Gregorio IX e d'Innocenzo IV.

Nei quattro scompartimenti delle pareti, le sacre storie dalla " Fine della Vergine „ alla sua " Incoronazione „.

Notiamo qui gli ornati alla cosmatesca, e la trina bianca segnata da croci che limita i riquadri, secondo il modo usato dai maestri romani, ai quali Cimabue fu compagno e cooperatore.

Seguono nella crociera a destra, i fatti della vita di San Pietro, che hanno molti riscontri con gli affreschi già esistenti nell'antico quadriportico della basilica vaticana, dei quali restano alcuni disegni del secolo XVII nell'opera di Jacopo Grimaldi, manoscritta alla Biblioteca Vaticana.

Notansi nei disegni, specialmente nei fondi, la rinascita delle forme romane: qua una porta con una transenna nella lunetta soprastante, là un edificio con una statua sovrapposta: poi due piramidi, la " meta Romuli „ e il " Terebintum Neronis „, absidi semicircolari, frontoni con timpani triangolari, un arco trionfale retto da colonne scanalate, sarcofagi strigilati, cornici grandi con ovoli: insomma le forme architettoniche romane, quali non si videro mai nei pittori della prima metà del Dugento, massicce, grandiose, come negli affreschi di Assisi, i quali appartengono tutti a Cimabue, ispirato alle forme romane, nel Terebinto neroniano a nicchioni e nelle grandi sagome delle architetture, dipinte nei fondi dei quadri con la vita di San Pietro.

Il fiorentino Cimabue mostrò così di avere accolto in sè le forme trionfanti sulle rive del Tevere.

Probabilmente egli ebbe un aiuto, che usò in specie nelle decorazioni della galleria superiore, in cui mutano le precedenti forme delle archeggiature, infine terminate a cuspidi allungate con gugliette laterali. Questo sopravvenire o accentuarsi del gotico segna di per sè una forma più nuova del resto, dovuta a un giovane pittore aiuto del maestro fiorentino.

Nella navata della basilica superiore, di qua e di là dai gotici finestroni, a destra, è rappresentata la Genesi, in una forma tutto simile alle composizioni dipinte da Pietro Cavallini nella basilica romana di San Paolo fuori le mura, quali si vedono ricordate nei disegni di un codice de' Barberini nella biblioteca vaticana (Barb. lateranense 4406).

Le istorie della Genesi s'iniziano con la scena della " Separazione della luce dalle tenebre „: l'Eterno benedice; lo Spirito

Santo, in forma di colomba, è librato sulle acque; la luce è personificata in un genietto raggiante entro un'aureola rossa: le tenebre a riscontro sono figurate in una donna entro un'aureola azzurra.

Nella " Creazione dell'Uomo „; il Signore, seduto sul globo terrestre, benedice Adamo in atto di alzarsi dal suolo e stender la destra verso il Creatore. Nella " Creazione d'Eva „ questa esce bell'e fatta dal fianco d'Adamo che dorme, e stende la destra a Dio benedicente, seduto sul globo. Seguono la " Fabbricazione dell'arca „, il " Sacrificio d'Abramo „, la " Visita dei tre angioli ad Abramo „; l' " Inganno d'Isacco „ e il suo " Disinganno „. Quest'ultimo affresco senza le forme schematiche degli affreschi anteriori, senza le bizantine determinazioni de' lineamenti e la rigidezza de' solchi nelle vestimenta, ci fa pensare ad una forma primitiva del

Cavallini, ben chiaroscurata, forte, romana. Tutto il ciclo delle bibliche composizioni fu eseguito probabilmente sulle tracce del Cavallini; e la presenza del maestro si rivela appunto negli affreschi dell' " Inganno „ e del " Disinganno d'Isacco „.

Prima che Pietro Cavallini a San Paolo fuori le mura eseguisse i suoi affreschi monumentali, cioè poco prima del 1282, furono dipinte le simili composizioni ad Assisi sotto la sua direzione e in parte da lui stesso, mentre Cimabue lavorava nella crociera. Nell'anno 1277 era salito al soglio pontificio Gio. Gaetano Orsini, col nome di Niccolò III, patrono dell' Ordine de' Minori, e subito elesse patrono in sua vece Matteo Rosso Orsino cardinale; devotissimi poi di San Francesco furono altri due cardinali della stessa famiglia, fondatori di due cappelle nella basilica, Napoleone e Giovanni Gaetano iuniore. È

verosimile dunque pensare che nel 1277, mentre era generale dell'ordine fra' Girolamo Mascio da Ascoli, poi Niccolò IV, cominciasse la decorazione pittorica della chiesa superiore, alquanto più arcaica, nelle rappresentazioni della Genesi, di quella che vedevasi a San Paolo fuori le mura.

Le istorie bibliche erano ripartite in due zone: nella superiore, la " Separazione della luce dalle tenebre „, la " Creazione di Adamo „ (prima campata); la " Creazione d'Eva „ e il " Peccato originale „ (seconda campata); la " Cacciata „ e il " Cherubino a guardia dell'Eden „ (terza); il " Sacrificio di Caino ed Abele „ e la " Uccisione di Abele „ (quarta). Nella zona sottostante la " Fabbricazione dell'arca „ e il " Diluvio „ (prima campata), il " Sacrificio d'Isacco „ e la " Visita degli angioli ad Abramo „ (seconda), l' " Inganno di

Giacobbe„ e il suo "Disinganno„ (terza), " Giuseppe venduto dai fratelli„ e i " Fratelli di Giuseppe in Egitto (quarta). Ma poche di queste scene sono ancora riconoscibili, tanti furono i guasti del tempo e più quelli degli uomini.

A riscontro di esse, secondo l'antico concetto rimasto nell'età romanica del parallelismo de' fatti dell'antico e del nuovo Testamento, o del sincretismo delle imagini bibliche ed evangeliche, vedevansi, ed oggi si vedono in parte, a sinistra nella navata della basilica superiore, divise in due zone, le storie della vita di Cristo: nella zona più alta, di qua e di là dalle finestre, l' " Annunciazione„ e la " Visitazione„ (prima campata); la " Natività„ e l' " Adorazione de' Magi„ (seconda); la " Purificazione„ e la " Fuga in Egitto„ (terza); " Gesù nel tempio fra i dottori„ e il " Battesimo di Cristo„ (quarta).

Nella zona inferiore: le "Nozze di Cana„, e la "Risurrezione di Lazzaro„ (prima campata); l' "Arresto di Cristo„ e "Cristo flagellato„ (seconda); "Cristo sulla via del Calvario„ e la "Crocefissione„ (terza); la "Pietà„ e le "Marie al Sepolcro„ (quarta). Tali storie evangeliche continuavano nella parete interiore della facciata, dove ancora si nota l' "Ascensione„ e la "Pentecoste„.

Tutte queste rappresentazioni, tranne la "Pietà„, in cui si rivedono i tipi di Pietro Cavallini, e si notano le vestimenta più morbide e più ricche di pieghe, sembrano prossime nel fare a Jacopo Torriti, anche per certe gonfiezze nelle guance delle figure, quale si nota nel musaico di Santa Maria Maggiore in Roma, opera di quel maestro.

Nella volta mediana della crociera della basilica superiore, vedonsi i quattro Evangelisti: Matteo in IVDEA, Giovanni in

ASIA, Marco in YTALIA, Luca nell'IPNACCHAIA (Grecia); e le pitture, a quanto sembra, appartengono alla maniera di Cimabue.

Nella volta della seconda campata, nei quattro spicchi, sono il Redentore e la Vergine, il Battista e San Francesco, solenni, dipinti a colori gemmei. Grandi angioli astati e col globo segnato da croce stanno negli spazî angolari d'ogni spicchio; e nelle fasce de' costoloni ritornano i genietti, rifiorisce la primavera nei meandri simili a quelli di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni Laterano. Vi sono putti che reggono de' vasi dai quali escono grandi palme come tanti flambelli, girari di piante terminate da bianchi trifogli, e cornici con mensole formanti tra loro nicchie o fornici in una prospettiva che fa illusione: tutta la classica decorazione di Jacopo Torriti. I vasi non sono più enormi

come nella volta mediana della crociera, nè più sono retti da cariatidi: tutto diviene più fine, più eletto e bello di colore; i putti sono più forbiti entro le mandorle vestite di fogliame, come più ricca e varia è la forma de' pegasi, de' putti alati, delle colombe uscenti dalle frondi. E qui si scorge il musaicista che sa degli effetti degli smalti e de' marmi commessi.

Nell'ultima campata della basilica superiore sono rappresentate entro le quattro vele, i quattro Dottori della Chiesa: " San Gregorio „ che, sotto la ispirazione dello Spirito Santo, favella di Dio a un frate, il quale prende nota delle sue parole; " Sant'Agostino „ rivolto al fraticello, che mentre intinge la penna nel calamaio presta la maggiore attenzione al santo protendendo il capo; " Sant'Ambrogio „, che sembra indicare al frate assistente un passo del libro sacro aperto innanzi a sè; " San

Giotto: la beata Maddalena e il vescovo Pontano

[pag. 127]

Girolamo „, che legge sogguardando il frate, il quale gli sta di contro intento alla lettura, quasi volesse collazionare il suo codice. Questo curioso modo di rappresentazione de' Dottori della Chiesa, come lettori o maestri di scuole monastiche, va attribuito a Filippo Rusuti, noto per la decorazione della facciata della basilica di Santa Maria Maggiore in Roma. Narratore vivace, il Rusuti trasportò i costumi contemporanei ne' suoi quadri; disegnatore alquanto grosso e coloritore arrossato nei volti, non ebbe lo splendore del Torriti, nè la profondità del Cavallini. Nelle vele dei quattro Dottori, si rivedono le ombre vinose, le mezze tinte grigio-verdi, gli occhi grandi cerchiati di nero, una fascia scura a contorno delle guance, e le architetture alla cosmatesca con sostegni lunghi ed esili: caratteri proprî di Filippo Rusuti.

La stessa mano si riscontra nel sottarco della porta d'entrata, dove sono dipinte coppie di Santi, ad eccezione delle due del basso, assai migliori e grandiose; e si rivede qua e là ne' sottarchi delle finestre; e probabilmente, come diremo in seguito, anche in alcuni scompartimenti della serie degli affreschi della vita del Santo.

Importa notare intanto che tutta la decorazione della chiesa superiore ritrae delle forme fiorenti a Roma, e una grande unità ne collega tutte le parti, dalla crociera frescata da Cimabue alle storie bibliche e evangeliche delle navate, come alle figure delle volte. Da per tutto sono le grandi fasce con ornati geometrici e a finte tessere musive, incorniciature a trine bianche crociformi dietro liste a colori, oppure a nicchie o a spazî divisi da archi e da mensolette prospetticamente segnate.

Connessi con l'arte fiorita a Roma nella seconda metà del Dugento sono gli affreschi della vita di San Francesco nella basilica superiore, i quali, per aver rispecchiata la leggenda francescana ed esser rimasti tipici per il Trecento, formarono il codice pittorico principe della vita del fraticello d'Assisi.

Sono ventotto grandi quadri, tredici nella parete della navata a destra, due ai lati della porta d'entrata, tredici nella parete della navata a sinistra.

1. " Francesco passa sul mantello spiegato sotto a' suoi piedi da un uomo semplice „. Questa prima storia è di Giotto. La composizione non corrisponde ad altre antecedenti, ma rappresenta con verità una scena avvenuta in una pubblica piazza.

2. " Francesco dona il mantello a un povero „. Le forme divenute più grandi e pesanti possono attribuirsi non a Giotto, ma a un suo cooperatore, forse a Puccio Capanna.

3. " Francesco vede in sogno il palazzo ornato d'armi „. Forme simili alle precedenti; architettura meno svelta e arnolfiana della prima composizione di Giotto.

4. " Francesco orante nella chiesa diruta di San Damiano „. Ancora le anteriori forme grandiose di un compagno di Giotto.

5. " Francesco rinunzia le vesti mondane al padre Bernardone „. Colorazione più

Giotto: particolare della scena del pianto delle Clarisse

[pag. 119]

varia e gaia, di un secondo cooperatore di Giotto.

6. " Innocenzo III vede in sogno Francesco reggere il Laterano „. Teste rossicce che ricordano il maestro della volta dell'ultima campata, dove si rappresentano i quattro Dottori della chiesa, cioè Filippo Rusuti.

7. " Innocenzo III approva la regola dell'Ordine de' frati minori „. Come sopra.

8. " Francesco appare ai frati su un carro di fuoco „. Come sopra.

9. " Frate Leone vede i seggi destinati in cielo a Francesco e ad altri beati „. Come sopra.

10. " Francesco caccia i demoni dalla città di Arezzo „. Come sopra.

11. " Francesco davanti al Soldano „. Come sopra.

12. " Francesco in estasi che ragiona con Dio „. Come sopra.

13. " L'istituzione del presepe in Greccio ". Del maestro della quinta storia, lo stesso che ha dipinto sulla porta la " Madonna col Bambino ".

14. " Francesco disseta il villano ". Forse del maestro precedente.

15. " Francesco predica agli uccelli ". Come sopra.

16. " Morte d'un cavaliere di Celano ". La vivezza, la drammaticità della composizione, fan riconoscere Giotto.

17. " Predica di Francesco innanzi a papa Onorio III ". Forse del cooperatore di Giotto, che eseguì le storie quinta e tredicesima.

18. " Visione del Capitolo de' frati in Arles ". Forse di un cooperatore di Filippo Rusuti.

19. " Francesco riceve le Stimmate ". Opera di Giotto.

20. " Funeri del Beato ". Composizione ricca e nuova di Giotto.

21. " Visione di frate Agostino e di Guido vescovo „. Ancora Giotto.

22. " L' incredulo Girolamo sincerasi della verità delle stimmate „. Ancora Giotto.

23. " Il pianto delle Clarisse a San Damiano „. Giotto nella sua forma drammatica.

24. " La canonizzazione di frate Francesco „. Più che per metà cancellata. Sembra di un collaboratore di Giotto. I due bambini che stanno nel primo piano non hanno lo sviluppo delle sue forme.

25. " Il Santo appare a Gregorio IX „. Affresco del maestro dalle forme allungate, sperticate, quali si riscontrano nel quadro della Santa Cecilia agli Uffizî.

26. " San Francesco risana un suo devoto mortalmente ferito „. Pure del maestro della Santa Cecilia.

27. " San Francesco richiama a vita

una divota morta in peccato „. Come sopra.

28. " Pietro d'Assisi, accusato come eretico, è liberato dal carcere per miracolo del Santo „. Come sopra.

In questo grandioso ciclo d'affreschi, Giotto si distingue dai cooperatori per la vivezza della rappresentazione, la varietà de' caratteri, la forza dell'espressione drammatica, la verità della vita. Tutto il ciclo però è stato eseguito sotto la stessa direzione, come si riconosce per le " vela „ che si stendono sotto gli affreschi, le cornici con mensole prospetticamente disposte intorno all'asse di ogni riquadro, gli ornati cosmateschi che fregiano ugualmente tutti i campi, le colonne a spira con fasce gemmate che dividono le storie. Ma Giotto, iniziatore del racconto figurato nella parete a destra e in quella a sinistra, può essere stato il maestro che cercò l'unità degli

effetti nell'opera grandiosa. Più prossimo tra tutti i cooperatori è il vivace artista della Santa Cecilia, stranamente allungato nelle figure e negli edificî; gli altri non hanno ancora ottenuta la mobilità de' personaggi, la varietà della loro disposizione, la profondità dello spazio, la sincerità dell'espressione, la movenza drammatica. Giotto nel suo esordio vinse tutti, rinnovando tutto, rinunciando ai vecchi canoni, alle viete forme iconografiche, riducendo le proporzioni delle figure e liberamente movendole.

Eseguita la grande decorazione della basilica superiore, si cominciò a pensare alla decorazione delle cappelle, che erano state aperte nella basilica inferiore. Primamente alla cappella di San Niccolò nella basilica inferiore, frescata per commissione di Gaetano Orsini, frate minore, non ancora cardinale. Quattordici erano

le scene della vita di San Niccolò, ivi rappresentate; ora se ne vedono soltanto dieci: il Santo richiama a vita un giovinetto soffocato da un demone; restituisce ai genitori il giovinetto Adeodato, schiavo del re degli Agareni; la sua imagine è battuta da un giudeo; fornisce la dote a tre povere fanciulle; viene eletto vescovo di Mira; riceve la consacrazione episcopale; scampa da morte tre innocenti; perdona al Console la ingiusta condanna; conduce a salvamento una nave sbattuta dalla tempesta; appare in visione all'imperatore Costantino per liberare i generali Nepoziano, Urso e Apollione. Nel frontespizio dell'arco è dipinto il Salvatore tra i Santi Francesco e Niccolò, i quali gli raccomandano, il primo, Napoleone Orsini cardinale, il secondo, Gaetano minorita, di lui fratello. All'entrata della cappella, nel sottarco, son figurati i Santi Niccolò e Ruffino,

Vittorino e Sabino, Caterina e Chiara, Antonio e Francesco, Albino e Giorgio, Agnese e Cecilia.

Queste pitture ci mostrano la mano d'un seguace di Giotto; le architetture con fasce e riquadrature cosmatesche sono simili del resto a quella dell'affresco del " Pianto delle Clarisse „, nella basilica superiore; le figure, nel " Perdono al Console „ per l'intercessione de' tre innocenti salvati da morte, mostrano nelle teste la medesima struttura di quelle degli assistenti alla scena di pietà e d'amore delle Clarisse, nell'affresco di Giotto. Evidentemente qui abbiamo il più prossimo seguace del grande maestro, probabilmente suo cooperatore in quell'affresco, riconoscibile nell'aria giovanile de' personaggi, e in molti particolari che ne riproducono altri consueti di Giotto in una forma più piccina. Si è proposto il nome di Stefano e quel di

Maso, scolari di Giotto, ma sin qui manchiamo di mezzi sicuri per determinare le pitture della cappella di San Niccolò come proprie di questo o quel seguace.

Per l'adornamento d'un'altra cappella per il vescovo Tebaldo Pontano di Todi († 1329), frate minore, si ricorse di nuovo a Giotto.

Nel 1318 il grande pittore era assente da Firenze; e possiamo chiederci se dopo quest'anno non siasi recato di nuovo ad Assisi, anche perchè nella classificazione delle sue opere la cappella del vescovo Tebaldo Pontano, con le rappresentazioni della vita di Maddalena, segue l'altra degli Scrovegni a Padova. All'entrata della cappella, nel sottarco, sono i Santi Caterina ed Agata, Andrea e Giorgio, Pietro e Matteo, Agnese e Rosa, Niccolò e Paolo eremita, Paolo e Sant'Antonio abbate; ma queste figure quantunque eseguite

Seguace di Giotto: l'incoronazione della Vergine

[pag. 139]

su disegno di Giotto, ci appaiono alquanto deboli, e furon quindi probabilmente eseguite da un suo discepolo. Così nella volta della cappella le figure entro tondi del Salvatore, di Maria Maddalena, di Marta e di Lazzaro, sono più fosche nel chiaroscuro di quel che si mostrino mai le pitture del maestro stesso, e potrebbero essere d'un discepolo suo coadiutore a Padova, nella cappella dell'Arena, dove non mancano i segni della collaborazione con Giotto in parecchie parti, specialmente secondarie, di effetto nerastro. Il medesimo aiuto si nota qua e là nella cappella della Maddalena, insieme con un altro che a Padova si distingue per certa trama di linee bizantine con cui copre le vesti degli angioli, e che in questa cappella ripete nella " Maddalena al porto di Marsiglia „.

1ª scena. " Maddalena in casa del Fa-

riseo „. Disegnata e in parte dipinta da Giotto, in parte dal seguace nerastro.

2ª scena. La "Resurrezione di Lazzaro „. Quasi interamente di Giotto.

3ª scena. " Noli me tangere „. Disegnata e in parte dipinta da Giotto, in parte dallo scolaro che faceva sulle vesti trame di linee bizantine.

4ª scena. " Maddalena al porto di Marsiglia „ e la " principessa morta su uno scoglio „. Del seguace di Giotto dalle trame bizantine.

5ª scena. " Maddalena in colloquio con gli angioli „. Opera di Giotto.

6ª scena. " Maddalena nella grotta riceve le vesti dal monaco „. Opera di Giotto.

7ª scena. " Maddalena comunicata da San Massimino e trasportata in cielo dagli angioli „. Opera di Giotto.

Oltre queste pitture, vedasi quella che rappresenta, protetto da San Rufino, il

vescovo Tebaldo Pontano, il quale, per il rigore de' lineamenti fisionomici, la precisione de' contorni, l'intimità dell'espressione, può dirsi il primo e perfetto esemplare di ritratto. Anche nell'altra pittura che presenta lo stesso vescovo ginocchioni ai piedi di Santa Maria Maddalena, in atto di stringerle la destra, come per chiedere di essere sollevato da terra e protetto, Giotto si mostra nel ritratto un precursore de' tempi moderni.

Altre figure di Santi negli sguanci delle finestre della cappella sono di Giotto, splendenti di verità e di luce.

I cooperatori di Giotto continuarono la decorazione della basilica inferiore. Uno di essi, non esente da influssi senesi, già aiuto di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova, si ritrova nel braccio destro della crociera e nelle quattro vele della volta mediana della crociera stessa.

Nelle pareti del braccio destro della crociera vediamo due miracoli di San Francesco: quello della fanciulla caduta dall'alto d'una casa e salvata da morte; l'altro, diviso in due parti, del fanciullo dissepolto dalle rovine d'una casa e quindi resuscitato. Quest'ultima pittura è limitata da un fascione con Santi su fondo d'oro, dipinto da Simone Martini e dalla sua scuola. Tra i Santi vi è San Ludovico di Tolosa, canonizzato nel 1317, onde si può ritenere che tutta la pittura di quel braccio della crociera sia stato compiuto dopo quest'anno. È probabile che i seguaci di Giotto, i quali lo accompagnarono ad Assisi per coadiuvarlo negli affreschi della cappella della Maddalena, siano rimasti a lavorare per conto proprio, quando il maestro dovette allontanarsi dalla basilica di San Francesco. Uno, anzi il principale pittore del braccio destro della crociera e delle

Simone Martini:
San Martino in atto di muovere verso il nemico
[pag. 136]

vele della volta mediana, lo aveva seguito a Padova, dove in parecchie figure si riscontrano i suoi speciali volti oblunghi, e a Roma, dove nella pala d'altare commessa a Giotto dal cardinale Stefaneschi lavorò in molte parti, ripetendo nella " Crocifissione di San Pietro „ alcune figure che si notano ne' " Miracoli di San Francesco „ suaccennati. È un maestro affine a Bernardo Daddi, scolaro di Giotto; possiamo indicarlo anche come autore di una serie di tavolette rappresentanti le storie del ritrovamento della salma di Santo Stefano, nel Museo Cristiano Vaticano, già indebitamente ascritte a Bernardo Daddi medesimo.

Sopra all'arcata della cappella di San Niccolò dipinse l' " Annunciazione „.

Nella volta a botte: la " Visitazione „, la " Natività „, l' " Adorazione de' Magi „, la " Presentazione al Tempio „, la " Fuga

in Egitto „, la " Strage degl'innocenti „, il " Ritorno a Nazareth „, la " Disputa coi Dottori „. In tutte queste scene il pittore svolse, amplificò le scene della cappella degli Scrovegni a Padova, senza l'aurea semplicità del maestro, ripetendo tipi consueti oblunghi, con unzione religiosa che manca in Giotto.

Dalla volta a botte discese per figurare nella parete a mano destra la " Crocifissione „, troncando in parte l'antica composizione di Cimabue, che, a riscontro di San Francesco, doveva aver eseguito un altro Santo, forse Antonio da Padova. E in un rettangolo, rimasto vuoto, sulla scaletta nel fondo, dipinse San Francesco additante uno scheletro, immagine paurosa che appena si distingue per il buio del luogo.

Nelle Vele rappresentò le Virtù francescane: la " Povertà „, l' " Obbedienza „, la " Castità „, e il trionfo del " Gloriosus Fran-

ciscus „: composizioni affaticate, complesse, suggerite da qualche laudese francescano, certo non dall'altissimo poeta nostro Dante, cui si attribuì l'invenzione di quelle allegorie conventuali.

Gli elementi della pittura senese, che s'intravvedono nelle pitture delle Vele, erano disseminati in Assisi da un maestro già stato alla corte di Napoli, presso Roberto d'Angiò, Simone Martini, il quale aveva dipinto per quel re l'imagine del fratello di lui, Ludovico, vescovo di Tolosa, canonizzato nel 1317. E con Simone Martini entrano nelle decorazioni pittoriche della basilica inferiore i Santi principalmente venerati nella corte napoletana. È noto che la regina Sancia, che si diceva " regina di Gerusalemme e di Sicilia, umile figlia e serva del beato Francesco „, vantavasi di far parte d'una gerarchia francescana, ricordando suo fratello maggiore

entrato nell'Ordine de' Frati minori, la madre regina di Maiorica, la Beata Elisabetta sorella della madre, la suocera Maria d'Ungheria, figlia di San Francesco, il cognato Ludovico frate minore, il marito re Roberto terziario. Questi e la regina Sancia e la loro famiglia, devotissimi di San Francesco, colmarono di doni la basilica. Leggesi che re Roberto mandò un " drappo tartaresco, verde, con pini, tutto messo ad oro „; che nella sagrestia conservavasi " un drappo nero con le armi di re Roberto e della regina Sancia „; che " un drappo tartaresco rosso con lioncelli e viti, tutto tessuto d'oro „ fu dono del principe Filippo di Taranto, e un altro " drappo tartaresco rosso con uccelli e pini, tutto d'oro „ della duchessa di Calabria.

Un " piviale di sciamito velluto giallo „ fu registrato come della regina Sancia; una dalmatica e una tunicella vennero

fatti col tessuto offerto dal duca di Calabria; così una pianeta, una dalmatica e una tunicella " di drappo rosso broccato d'oro „ si fecero con la stoffa data da quel duca, e dalla duchessa sua moglie.

La corte napoletana fiorì di gigli angioini la basilica di San Francesco. Si conserva nella sagrestia un messale francese, che si crede appartenuto a San Bonaventura, con fornimenti gigliati nella legatura, e in una faccia una placca dov'è inciso San Ludovico vescovo di Tolosa e un'altra in cui è ritratto San Francesco nell'altra faccia.

Nelle vetrate delle cappelle, San Ludovico vescovo di Tolosa e San Ludovico re di Francia appaiono con altri Santi sul fondo de' gigli angioini, e il fondatore della cappella dedicata a San Ludovico, il cardinal Gentile Partino da Montefiore, minorita, spicca pure sui gigli di Francia.

A complemento delle pitture nel braccio destro della crociera, in un fascione che sottostà alle pitture descritte, su un aureo drappo sparso di fiori, San Ludovico re e Santa Elisabetta portano il globo e lo scettro gigliato, e San Francesco e San Ludovico di Tolosa s'accompagnano a Santi coronati e con gigli.

Questo fascione con Santi in rassegna, separati da esili colonnine tortili, fu eseguito sotto la direzione di Simone Martini, probabilmente dal fratello suo Donato, pure pittore, che lo seguì più tardi in Avignone. Sono figure dalle teste lunghe, esageratamente lunghe, con altissima cervice, con naso aquilino a lunga canna, meno espressive e men vive che non in Simone. Questi, dalla metà del 1322 al principio del 1326, dipinse, verosimilmente insieme col fratello, una delle due cappelle decorate secondo la volontà testamentaria del cardinal Gentile

Partino da Montefiore, morto nel 1312 in Avignone o in Lucca.

La cappella dedicata a San Martino di Tours, tutelare del cardinalato di quel committente, è rettangolare, con un finestrone che ne apre quasi tutto il fondo, rivestita d'affreschi con le storie di quel Santo. Sotto l'arco d'entrata stanno otto immagini di Beati (Francesco e Antonio da Padova, Caterina e Maddalena, Luigi di Francia e Ludovico d'Angiò, Chiara ed Elisabetta regina); nel frontispizio dell'arco medesimo, il cardinal da Montefiore ginocchioni avanti al Santo; negli sguanci della finestra diciotto mezze figure d'altri Santi con gli stemmi del cardinale; sulla volta splendono le stelle nell'azzurro. Le storie sono le seguenti:

1. " Martino dona parte del mantello al povero „.

2. " Visione del Santo „ (il Redentore

porta il mantello donato al povero e addita agli angioli il generoso donatore). Qui tanta è la lunghezza de' volti, da far pensare che Simone Martini siasi servito di Donato, suo fratello, per aiuto.

3. " Martino fregiato cavaliere da Costanzo imperatore „.

4. " Rinuncia alla milizia „, ma si mostra pronto a muovere contro ai nemici armato di una crocetta.

5. " S'accomiata da Ilario vescovo di Poitiers „.

6. " Martino in estasi celebra la messa in Albenga „.

7. " Risuscita un fanciullo „.

8. " Assiste ai funerali di Liborio vescovo di Tours „.

9. " Valentiniano imperatore s'inchina alla virtù di Martino „.

10. " Funebri del Santo „.

Simone Martini non ha ancora la sciol-

tezza e la giustezza delle proporzioni che più tardi acquistò; ma in tutto mostra qui elevatezza nelle forme sacerdotali. Egli prodiga ai Santi il fasto della vita terrena. Giotto, nel carattere e nell'imperio della volontà, nell'energia del gesto, trovò la grandezza morale. Il primo trasse i suoi tipi dalla nobiltà, dalla regalità; il secondo, dalla sincerità popolare. Quegli, memore della ricchezza bizantina rispecchiata da Duccio, dette alle sue imagini lucenti, come smaltate, con le vesti quasi tessute di filigrana, ogni gentilezza di orafo senese, ogni tributo di adoratore; Giotto offrì l'anima: perciò questi s'avvolge nella luce di Dante, quegli nel mite lume del Petrarca.

L'introduzione nella basilica della pittura senese, che contrastò il campo alla fiorentina qua e là per l'Italia, non si arrestò con l'opera di Simone Martini, perchè un maestro, il quale sembra Pietro Lorenzetti

medesimo, dipinse probabilmente nella sua giovinezza sul sepolcro che doveva accogliere la salma del cardinal Napoleone Orsini, la tavola rappresentante la Vergine col Bambino tra i Santi Giovan Battista e Francesco, entro scomparti arcuati adorni di finte tessere cosmatesche, con angioli nei pennacchi degli archi. Della stessa mano è l'altra Madonna nel medesimo braccio della crociera, tra i Santi Francesco e Giovanni Evangelista su fondo dorato, sotto il grande affresco della " Crocefissione „; e tali son pure quattro figure di Santi, appresso a quella, e due composizioni nello stesso braccio sinistro della crociera, la " Discesa dalla croce „ e la " Deposizione nella tomba „. Pietro Lorenzetti ebbe un compagno che lavorò da solo nella grande " Crocefissione „ del braccio sinistro della crociera, nella pittura della volta a botte, e con lui nel " San Francesco

che riceve le stimmate „. Rappresentò nella volta l'"Ingresso trionfale di Cristo in Gerusalemme „, l'"Ultima Cena „, la "Lavanda de' piedi „, l'"Arresto di Gesù „, la "Flagellazione „, l'"Andata al Calvario „. Tutto in forma selvaggia, dai tipi scimmieschi o spiritati, dagli occhi stretti alla radice del lungo naso piramidale.

Un'altr'opera pittorica che richiama la scuola di Giotto, della quale anzi ne è il fiore più bello, riveste il fondo e il sottarco del pulpito nella chiesa inferiore di Assisi, probabilmente di Stefano fiorentino, che, a detta del Ghiberti, vi cominciò "meravigliosamente „ una "Gloria „. Nel fondo è l'"Incoronazione „, con Maria soavissima e gli angioli, prossimi a quelle delle Vele, più vivi, ispirati e belli. Nell'arcata sono alcune storie di San Stanislao, vescovo di Cracovia, già canonizzato da Innocenzo IV nella basilica francescana.

Della stessa mano nel vecchio capitolo del convento è un lunettone con Gesù in croce, e attorno i Santi Francesco, Maria, Paolo, Ludovico, Chiara, Giovan Battista, Pietro e Antonio. Ci domandiamo se di questo alto e fine maestro non sieno anche la Madonna e i Santi dietro l'altare della cappella a destra, in Santa Chiara ad Assisi; quella Vergine che porta la corona della bellezza su molte create dall'arte nel secolo XIV. Se tali pitture sono di Stefano fiorentino, egli merita il gran posto che gli assegnavano nel Trecento i suoi conterranei.

L'ultima grand'opera pittorica in Assisi è la decorazione della cappella di Santa Caterina, di fronte alla porta della basilica inferiore, frescata qualche anno prima del 1367, per commissione del cardinale Egidio Albornoz, ivi ritratto a' piedi di San Clemente, tutelare del suo cardinalato.

Il cardinale che completò il monastero francescano, fece adornare di affreschi la cappella e l'andito che da essa mette nelle contigue. Chi sia stato il frescante non si sa con certezza, ma si può supporre fosse un pittore marchigiano, affine ad Allegretto Nuzi.

Tanta magnificenza pittorica, che dall'ultimo quarto del Dugento al terzo decennio del Trecento trasformò le due severe chiese, non si limita soltanto agli affreschi, ma si stende alle vetrate della basilica superiore e dell'inferiore. Le prime appartengono in gran parte alla fine del Dugento, e sono di vetrai tedeschi, notevoli alcune per l'effetto di prati sparsi di ranuncoli e margherite; le seconde, specie quelle di San Ludovico, di San Martino, di Santa Caterina, sono senesi per disegno e appartengono al Tre-

cento. Sin dal 1308 artisti muranesi eseguivano vetri per i monaci d'Assisi. Bellissima la vetrata della cappella di Santa Caterina a toni argentati, madreperlacei; e l'altra di San Martino, vivissima, infocata. La vetrata della cappella di San Niccolò, nella chiesa inferiore, è eseguita probabilmente da qualcuno de' vetrai della superiore, ma tutte le altre sono contemporanee o quasi agli affreschi che adornarono le cappelle stesse. Vi operò forse Giovanni Bonino, assisiate, che lavorò al duomo d'Orvieto. Di una delle più belle, e cioè di quella della cappella di Sant'Antonio da Padova, con fatti della vita di questo Santo, il disegno spetta a un maestro sotto l'influsso di Giotto. Alcune vetrate furono restaurate sotto Sisto IV da Francesco di Terranova e Valentino da Udine, a altre deturpate modernamente in modo incredibile.

Tarsia del coro della basilica superiore

[pag. 146]

Del Dugento e del Trecento qualche ricordo resta nel tesoro della basilica. Citiamo una preziosa stoffa orientale, probabile dono " dell'Imperatore de' Greci „, con grifi e pappagalli affrontati, entro tondi lobati; un avorio rappresentante la Vergine col Bambino, squisito intaglio francese; la Croce detta di San Bonaventura, donata, secondo la tradizione, a questo generale dell'Ordine de' Minori dal re Luigi di Francia, composta di cristalli di rocca, con fornimenti metallici, pietre dure e miniature, le quali appartengono invece per il loro stile al Trecento.

Il Quattrocento poco aggiunse alla grande e compiuta opera de' secoli anteriori. Per opera di maestro Apollonio di Ripatransone, aiutato da certo Tommaso fiorentino, allestì il coro della chiesa inferiore, compiuto nell'aprile del 1471; e l'altro della superiore, iniziato venti anni dopo da Do-

menico di San Severino Marche, e finito in un decennio di lavoro con l'aiuto di Niccola suo fratello e da altri maestri sanseverinati, Pierantonio e Francesco Acciaccaferro e Giovanni di Pieriacopo. Consta di un doppio ordine di stalli, divisi in centoventidue seggi, disposti lungo l'abside e il lato limitrofo della crociera, con gli schienali de' seggi superiori intarsiati a figure ritraenti i minoriti più insigni e i benefattori dell'Ordine, compreso Sisto IV.

Questo pontefice, che ebbe cara la basilica di San Francesco, fece assicurare con uno sperone il convento minacciante rovina, e la sua statua benedicente, in quella parte riparata, attesta delle sue cure per l'edificio monumentale. Fece anche rifare le volte dell'infermeria, e ricostruire nel 1476 le logge del chiostro maggiore dietro alle absidi, per opera del celebre architetto Baccio Pintelli. Il quale, essendo

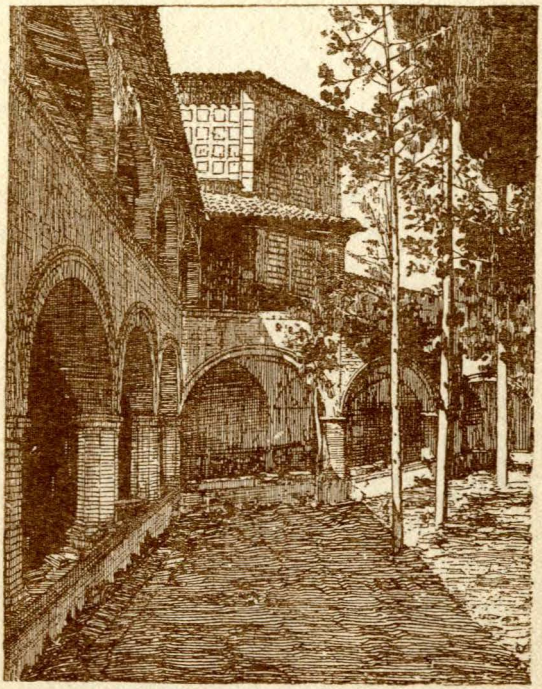
generale dell'Ordine Francesco Sansone, disegnò il protiro della basilica inferiore che maestro Francesco da Pietrasanta eseguì l'anno 1487.

Sisto IV resta ancora presente nella basilica per il magnifico paliotto tessuto e in parte ricamato, dove si vede ginocchioni innanzi a San Francesco. Di qua e di là dalle due figure s'attorcono rami di rovere intorno a ghirlande di foglie di quercia, entro le quali s'innalza, ricco di ghiande, l'albero emblematico dello stemma del pontefice, e intorno al suo tronco volgesi una fettuccia con la scritta SIXTUS | IIII PONT. | MAXIMVS. Una larga banda a ricamo d'oro orla il lato superiore del paliotto, divisa in tanti scompartimenti, nei quali, dietro un'arcata, seggono nel mezzo la Vergine col Bambino, alla destra di lei San Pietro e altri Santi, alla sinistra San Paolo e altri Santi pure.

L'opera fu disegnata da Antonio Pollaiuolo, autore della bronzea tomba di Sisto IV, a San Pietro in Vaticano.

Ancora del Quattrocento resta un ricordo, segno del nuovo fervore suscitato da San Bernardino, in una tavoletta frangiata col monogramma di Cristo; e nell'oratorio di San Bernardino eretto, di fronte alla porta della basilica inferiore, per opera di Francesco Zampa architetto e scultore d'Assisi e di Girolamo di Bartolomeo nell'anno 1488. Così del culto sempre vivo di San Francesco rimane testimonianza nel reliquiario del brano di pelle di camoscio portato dal Patriarca, ed eseguito da Gasparino d'Antonio di Roberto, orefice di Foligno, e da Alessandro di ser Giovan Pietro, cittadino d'Assisi.

Di pitture del Quattrocento poco avanza. A sinistra, nell'atrio della basilica inferiore, una Madonna col Bambino, attribuita a



Chiostro dietro la cappella di Santa Caterina

Ottaviano Nelli. Di Niccolò da Foligno conservavasi una tempera, ora perduta o distrutta; del Perugino, un ricordo fuggevole in un libro di spese della Basilica, sotto la data del 1486.

Solo una nota francescana di quel secolo nel chiostro che s'apre angusto dietro la cappella di Santa Caterina, a due logge sovrapposte miserrime, con qualche sepolcro del Trecento in pietra del Subasio e altre sepolture, parecchie delle quali furono manomesse dai maestri Pietro e Ambrogio, lombardi, che mutarono con quel duplice ordine di logge la figura del cimitero primitivo, a forma di tettoia retta da pilastri.

Il Cinquecento apportò ad Assisi mutamenti poco sensibili: una tavola dello Spagna (1516); le nuove porte in legno della basilica inferiore, intaglio diligente di Niccolò di Ugolino (1546); le pitture di Dono dei Doni di Assisi, nella cappella di San

Ludovico (1574-75); il nuovo tabernacolo del Sacramento, disegnato da Galeazzo Alessi architetto ed eseguito da Vincenzo Danti scultore (1570).

I secoli seguenti rispettarono il santuario, che giunse a noi con minori sovrapposizioni di quelle subite in generale da tanti sacri edificî. Nel 1818 si ripresero le ricerche della salma del Beato Francesco, che fu scoperta entro la rupe sotto all'altar maggiore, cinta da inferriate, coperta di travertini e sassi. Frate Elia fu più zelante degli Zelanti che lo disprezzarono. Grazie a lui, alla gelosa sua cura, al suo desiderio di custodir bene la salma del Patriarca e render degno della sua memoria benedetta il luogo dedicatogli, l'arte italiana sul Colle del Paradiso fu sacrata alla gloria. Frate Elia, non ribelle alle costumanze, iniziò l'opera eccelsa; e i suoi successori, chinato il capo ai bisogni della vita sociale, ab-

bandonatisi alle tendenze di un popolo, che trovava nell'arte l'espressione della sua esistenza, la compirono allo schiudersi dell'età in cui la vita nuova, preannunciata anche dal poverello d'Assisi, animava l'Italia. In tal guisa coi genî spuntati all'alba de' tempi moderni, crearono il primo sacrario della bellezza.

San Francesco con lo scheletro
Cfr. pag. 129, linea 14-18

NOTE

Pag. 1, linee 4-7. Cfr. "Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisiensis — legenda antiquissima, auctore fratre Leone, nunc primum edidit" PAUL SABATIER. Paris, Fischbacher, 1898, pag. 14, 20, ecc.

Pag. 1, l. 8-10. "Speculum" sudd., pag. 20.

Pag. 1, l. 11-12; pag. 2, l. 1-3. "Speculum" sudd., pag. 21.

Pag. 2, l. 8-14. "Speculum" sudd., pag. 30 e seg.

Pag. 2, l. 15-21; pag. 3, l. 1-4. "Speculum" sudd., pag. 32 e seg.

Pag. 3, l. 5-15. "Speculum" sudd., pag. 39.

Pag. 3, l. 15-21; pag. 4, l. 1-8. "Floretum S. Francisci Assisiensis." Liber aurens qui italice dicitur "I Fioretti di San Francesco". Edidit PAUL SABATIER Paris, Fischbacher, 1902.

Pag. 4, l. 11-12. "Floretum" sudd., pag. 39.

Pag. 5, l. 14-21. "Floretum" sudd., pag. 15 e seg.

Pag. 6, l. 1-12. "Floretum" sudd., pag. 17.

Pag. 6, l. 17-19. Cfr. THOMAS DE CELANO, "Acta Sanctorum." Oct., t. II, pag. 682-723; ID., "Vita secunda S. Francisci Assis.", auctore B. Thoma de Celano, ed. Amori, Roma,

1880; S. BONAVENTURA, "Vita S. Francisci, seu Legenda maior..." Roma, 1880.

Pag. 6, l. 21. FALOCI-PULIGNANI, "Miscellanea francescana." Foligno, a. II, fasc. II.

Pag. 7, l. 1-17. "Speculum" sudd., pag. 94 e seg.

Pag. 7, l. 17-21. "Speculum" sudd., pag. 22 e seg.

Pag. 8, l. 5-9. "Speculum" sudd., pag. 217.

Pag. 8, l. 10-21. ED. LEMPP., "Frère Élie de Cortone." Paris, Fischbacher, 1901.

Pag. 9, l. 1-21. Ed. Lempp., op. sudd.

Pag. 10, l. 1-5. Ed. Lempp., op. sudd.

Pag. 10, l. 6-21. Cfr. lo "Speculum" sudd.

Pag. 11, l. 4-11. "Analecta Franciscana, sive chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum spectantia." III, 34, 79, 89 e seg.

Pag. 11, l. 15-21. "Id., id.," III, 90.

Pag. 12, l. 1-7 "Id., id.," III, 90.

Pag. 13, l. 11-12. Abbiamo scritto "pensò forse," attribuendo poco persuasi a frate Elia un'idea che gli attribuì il SACCONI ("Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria" [1891-1892, 1900-901], 2ª edizione, Perugia, 1903, pag. 47). Il preteso salvacondotto poteva essere fatto per condurre l'acqua da servire alla costruzione.

Pag. 13, l. 16-21; pag. 14, l. 1-8. "Speculum Vitae beati Francisci et sociorum eius." Ed. di Jaspar Hochfeder, 1509.

Pag. 13, l. 8-14. Cfr. LEMPP sudd., pag. 82 e seg.

Pag. 19, l. 13-21. Cfr. FEA, "Descrizione ragionata della SS. Patriarchal Basilica." Roma, 1820, pag. 14; THODE, "Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien;" II Ed., Berlino 1904; WADDING, ann. 1235, II, 397.

Pag. 20, l. 1-5. Cfr. VENTURI, "Storia dell'arte italiana," vol. V, 1906, pag. 18 e seg.

Pag. 20, l. 20-21; pag. 21, l. 1-5. SAN BONAVENTURA, "Meditazione sopra l'albero della croce." Firenze, 1819.

Pag. 21, l. 9-19. Cfr. FEA, op. cit.; PAPINI, "Notizie sicure," pag. 193; FRATINI, "Storia della basilica e del convento di San Francesco in Assisi." Prato, 1882.

Pag. 21-22. VENTURI, "Storia" sudd., pag. 32 e seg.

Pag. 25, l. 4-5. NOVATI, in "Miscellanea Francescana," a proposito del poema pubblicato da ANTONIO CRISTOFANI ("Il più antico poema della vita di S. Francesco d'Assisi." Prato, 1882).

Pag. 25, l. 6-8. SALIMBENE, in "Monumenta Historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia." Parma, 1857, pag. 406.

Pag. 25, l. 8-16. FRATINI, "Storia" cit., pag. 398 e 408.

Pag. 26, l. 3-4. SACCONI, "Relazione" cit., pag. 48. (L'A. si compiace di rappresentare il campanile "quasi altissima torre di vedetta.").

Pag. 29, l. 7-21. SACCONI, "Relazione" cit., pag. 49.

Pag. 30, l. 1-7. "Miscellanea franciscana," vol. V, pag. 160. Foligno, 1892. Il testo della bolla di Gregorio IX manca nel POTHAST ("Reg. Rom." Pontef. Gregorio IX).

Pag. 30, l. 14-17. "Analecta franciscana," III, pag. 332 e seg.

Pag. 30, l. 8-13. Negli "Analecta Franciscana," III, pag. 332 si nota che conviene ritenere fra' Giovanni di "Penna San Giovanni" nella Marca anconitana. Anche il SABATIER ("Floretum," pag. 182, n. 1) mette in guardia il lettore a non confondere Penna San Giovanni, patria di fra' Giovanni, esistente nella provincia di Macerata, con la città di Penne negli Abruzzi, quasi a ugual distanza da Chieti e da Teramo. Ma non troviamo argomenti sicuri per attenerci a quest'opinione.

Pag. 30, l. 18-21; pag. 31, l. 1-3. Cfr. ENLART, "Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie." Paris, Thorin, 1894, pag. 187; BERTAUX, "L'art dans l'Italie méridionale." Paris, 1904, pag. 669 e seg.

Pag. 31, l. 5-8. Cfr. SBARALEA, "Bullarium franciscanum" I, pag. 666, n. 489; P. Fr. MARIA ANGELI, "Collis paradisi amoenitas, seu S. Conventus Assisiensis," Montefalisco, 1704.

Le notizie date dal padre Angeli su frate Filippo da Campello non hanno fondamento di sorta. Il dotto P. Papini, a pag. 14-15 dell'esemplare esistente nella bibl. d'Assisi, annotò: "confusione e pasticcio" e "post 1240."

Pag. 31, l. 13-15. AMICO RICCI, "Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII." II, Modena, 1858, pag. 55. (Si affida al P. Angelo da Rivo Torto, e accusa il P. Guglielmo della Valle di non aver tenuto conto che "prima d'intraprendersi la gran mole del tempio e del monastero di Assisi si aprì un concorso a quanti architetti aveva allora l'Italia e altrove!")

Pag. 31, l. 16-20. ENLART, op. cit., 187.

Pag. 32, l. 1-5. ENLART, op. cit., pag. 187. Il documento relativo a Pietro Luprandi è stato pubblicato da AZZOGUIDI ("S. Antonii Sermones in psalmos," n. 24, pag. LXV) e dal LEMPP collazionato col documento originale esistente nell'archivio municipale di Cortona, n. 45 del "Registro vecchio." (LEMPP, op. cit., pag. 174).

Pag. 32, l. 5-21; pag. 33, l. 1-8. VASARI, "Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori," con nuove annotazioni e commenti di GAETANO MILANESI. I, Firenze, Sansoni, pag. 279 e seg.

Pag. 33, l. 8-20. THODE, "Franz von Assisi und die Anfänge der Remissance in Italien. II Edizione, Berlino, 1904, pag. 203.

Pag. 34, l. 14-20. Cfr. FEA, "Descrizione... della basilica... di S. Francesco di Assisi." Roma, 1820.; THODE, op. suddetta; DEHIO, "Die kirchliche Bankunst des Abendlandes." II, Stuttgart, 1901; F. DE VERNEILH, "Le style ogival en Italie," Annales archéologiques, t. XXI; FÖRSTER, "Monuments de l'Allemagne, Architecture." I, Paris, Morel, 1860. — MOTHES, "Die Bankunst des Mittelalters in Italien." Iena, 1864; RICCI, "Storia dell'architettura in Italia," II, Modena, 1858, pag. 55, 151, 512.

Pag. 35, l. 3-9. Cfr. Bertaux, op. cit., pag. 669 e seg.

Pag. 39, l. 5-8. TOMMASO D'ECCLESTON, "De adventu Minorum in Angliam (Analecta franciscana," I, pag. 215 e seg.).

Pag. 39, l. 9-12; pag. 40, l. 1-2. "Analecta franciscana, Chronica generalium ministrorum ordinis fratrum minorum," III, pag. 1 e seg.

Pag. 40, l. 2-21; pag. 41, l. 1-4. Cfr. P. FRANZ EHRLE, "Die ältesten Redactionen der general Constitutionen der Franziskanerordens" (Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte des Mittelalters, t. VI, 1892); P. RENÉ, "Le généralat de S. Bonaventure (Études franciscaines." Paris, 1906, VIII, t. XV, n. 90); IDEM, "Le Bienheureux Jean de Parme" (idem, t. XV, 1906, n. 86).

Pag. 41, l. 14-19. "Analecta franciscana," III, pag. 332, 333.

Pag. 41, l. 20-21; pag. 42, l. 1-19. Cfr. NICOLAUS DE CURBIO, "Vita Innocentii papae IV.„ (BALUZE, "Miscell.„ XII, 392, ed. Mansi, I, 203).

Pag. 42, l. 19-21; pag. 43, l. 1-21. SBARALEA, "Bullarium franciscanum,„ I, pag. 666, n. 489; pag. 666, n. 490.

Pag. 44, l. 1-11. Il Sacconi attribuì la cosa ai marmorari romani che "appunto,„ egli dice, "nel tempo della erezione della Basilica, lavoravano nella vicina Foligno, nel chiostro di Sassovivo." Veramente questo rapporto di data non ci fu, nè può dirsi, come vuole il Sacconi, che vi sia uno stretto rapporto stilistico tra la rosa e le arcate del chiostro di Sassovivo.

Pag. 44, l. 12-21; pag. 46, l. 1-3. VENTURI, "Storia dell'arte italiana," III, "L'arte romanica." Milano, 1904.

Pag. 47, l. 19-21. Cfr. breve citato d'Innocenzo IV in SBARALEA, I, n. 489.

Pag. 49, l. 7-11. FRATINI, op. cit., pag. 16.

Pag. 57, l. 8-11. ENLART, op. cit., pag. 489.

Pag. 60, l. 1-4. NICOLAUS DE CURBIO, "Vita" cit.

Pag. 60, l. 5-12. SBARALEA, "Bullarium franciscanum," pag. 666 e seg., n. CDXC.

Pag. 63, l. 3-5. Cfr. P. ED. D'ALENÇON, "Frère Jacqueline." Recherches historiques sur Jacqueline de Settesoli, l'amie

de Saint François. (Études franciscaines, t. II, pag. 5-20 e 227-242).

Pag. 64, l. 2 e segg. Cfr. VENTURI, "Storia dell'arte italiana," V, "La pittura del Trecento e le sue origini," pag. 84 e seg.

Pag. 70, l. 10-19. "Analecta franciscana, Chronica" cit., III, pag. 333.

Pag. 70, l. 19-21; pag. 71, l. 1-15. Cfr. WADDING, "Annales minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum." V, Roma, 1733.

Pag. 74, l. 3-21. Cfr. FRANCESCO CIONACCI, "Storia della Beata Umiliana." 1682.

Pag. 81, l. 14-21; pag. 82, l. 1-13. SACCONI, op. cit., pag. 49 e seg.

Pag. 83, l. 1-15. SBARALEA, "Bullarium franciscanum," a. 1227, 1233, ecc.

Pag. 87, l. 1-5. FRATINI, op. cit., pag. 165.

Pag. 88, l. 11-21; pag. 89, l. 1-19. A. VENTURI, "Storia dell'arte italiana," IV, "La scultura del Trecento e le sue origini."

Pag. 90, l. 5-19. Cfr. BARTOLOMEO DA PISA, "Conformità," lib. 1, pag. 81.; P. ANGELI, "Collis Paradisi" cit., tit. 45; GUARDABASSI, "Indice-Guida;" F. P. "Il sepolcro della Regina di Cipro" ("L'Eco del Subasio," 4 novembre 1906, n. 5).

Pag. 92, l. 9-19. Veramente nella scritta riportata dal P. GIUSEPPE FRATINI (op. cit., pag. 65) leggesi il nome di Giovan Giordano Orsino; ma il nome di Gaetano che si legge nel frontispizio dell'arco fa credere a una sostituzione di nome per parte di quell'autore, il quale parla sempre di Gian Giordano e non di Gaetano Orsini, come fratello del card. Napoleone. La confusione potè derivare dal fatto che già visse un Giordano Orsini, creato cardinale da Niccolò III.

Pag. 92, l. 20-21; pag. 93, l. 1-15. Cfr. FRATINI, op. cit., pag. 93 e seg.

Pag. 93, l. 15-21. VASARI, "Le Vite" cit., pag. 429 e seguenti.; VENTURI, "Storia," vol. IV, pag. 367 e seg.

Pag. 97-131. Cfr. VENTURI, "Storia dell'arte italiana." V, "La pittura del Trecento e le sue origini." Milano, 1906.

Pag. 131, l. 17-21; pag. 132, l. 1-9. Cfr. "Litterae dominae Sanciae reginae Sicilia et Jerusalem." (Analecta franciscana, III, 508).

Pag. 131, l. 9-21; pag. 132, l. 1-6. Cfr. FRATINI, op. cit.

Pag. 134-144. Cfr. VENTURI, vol. V sudd.

Pag. 145, l. 1-6. Cfr. VENTURI, "Un drappo prezioso del secolo XIII nella basilica di San Francesco d'Assisi" (L'Arte, IX, 1906, pag. 216).

Pag. 145, l. 6-7. Cfr. VENTURI, "Un avorio francese del Trecento nel tesoro della basilica di San Francesco d'Assisi" (L'Arte, IX, 1906, pag. 218).

Pag. 145, l. 14-21. In una nota della "Descrizione della chiesa di San Francesco" (Ms. nella biblioteca d'Assisi), leggesi: "in un libro di spesa di questo coro si trova che vi lavorò un Fiorentino intagliatore: chiamavasi Tommaso. Questi fu chiamato da D.° Apollonio e comparisce a 28 nov. 1468."

Pag. 147, l. 6-21; pag. 148, l. 1-4. Cfr. VENTURI, "Il paliotto di Sisto IV nella basilica d'Assisi disegnato da Antonio Pollaiuolo" (L'Arte, IX, 1906, pag. 218 e seg.).

INDICE

Prefazione da pag. V a VI.

I. Capitolo da pag. 1 a 14:

Gli inizî della basilica di San Francesco. — Idee bandite dal Santo. — Contrasto con quelle di frate Elia, fondatore della basilica.

II. Capitolo da pag. 15 a 38:

La costruzione dal 1230 al 1239, anno in cui frate Elia fu deposto dalle sue funzioni di generale dell'Ordine francescano. — Primitiva decorazione della chiesa inferiore.

III. Capitolo da pag. 39 a 57:

Dal 1239 al 1253, anno della consacrazione della basilica. — Compimento della chiesa superiore.

IV. Capitolo da pag. 59 a 85:

Altari consacrati nel 1253. — Cattedra nella chiesa superiore. — Nuove costruzioni, amplificazioni e abbellimenti dal tempo in cui fra' Girolamo Mascio da Ascoli (poi Niccolò IV) fu eletto generale de' frati Minori. — Monumento de' Cerchi. — Porta della chiesa inferiore. — Tribuna. — Cappelle.

V. Capitolo da pag. 87 a 96:

Continuazione dell'opera dell'architetto amplificatore della basilica. — Sepolcro del cardinale Gaetano Orsini. — Monumento supposto della Regina di Cipro. — Opera de' Cosmati.

VI. Capitolo da pag. 97 a 114:

Decorazione pittorica della chiesa superiore. — Affreschi di Cimabue, del Cavallini e de' suoi seguaci, di Jacopo Torriti e di Filippo Rusuti.

VII. Capitolo da pag. 115 a 141:

Affreschi della vita di San Francesco nella chiesa superiore. — Giotto e i suoi cooperatori. — Affreschi nelle cappelle di San Niccolò e della Maddalena, nel braccio destro della crociera della basilica inferiore, nelle vele della vôlta sull'altare di San Francesco, in un fascione del braccio destro della crociera stessa, nella cappella di San Martino, nel braccio sinistro della crociera, nel fondo e nel sott'arco del pulpito della chiesa inferiore, nella cappella di Santa Caterina.

VIII. Capitolo da pag. 143 a 152:

Vetrate della basilica. — Cimeli nel Tesoro della basilica. — Ricordi del 1400 e del 1500. — Ultime vicende.

ERRATA-CORRIGE.

A pag.	15,	linea 5:	o di estendere,	invece che:	e di estendere.
„	39,	„ 11:	1240 e 1244,	„ „	1240 a 1244.
„	39,	„ 12:	1244 e 1247,	„ „	1244 a 1247.
„	40,	„ 1:	e 1257.	„ „	a 1257.
„	40,	„ 11:	(1220),	„ „	(1260).
„	47,	„ 20:	Innocenzo IX,	„ „	Innocenzo IV.
„	70,	„ 16:	Afloto,	„ „	Atloto.

NOTA.

I fregi sopra ogni capitolo sono tratti da decorazioni della basilica, meno il primo con la veduta della basilica di Assisi al principio del '500, ancora col campanile cuspidato, quale ricavammo, per gentile suggerimento di Corrado Ricci, dal quadro dello Spagna nella pinacoteca civica di Trevi.

Liberato
il dì 10 dicembre 1907
dalla tipografia
dell'Unione Cooperativa Editrice
in Roma.

Prezzo L. 5