



*Al Signor Prof. Alessandro Chiappelli.
Roma 4.5.1902.
omaggio del Dr. Federico Hermanin*

Fondo Chiappelli

Estratto dal Vol. V « *Le Gallerie nazionali italiane* »

FEDERICO HERMANIN

GLI AFFRESCHI DI PIETRO CAVALLINI

A SANTA CECILIA IN TRASTEVERE



ROMA

A CURA DEL MINISTERO DELL'ISTRUZIONE PUBBLICA

1902

BIBLIOTECA
MISC.
1406
H
BIBLIOTECA

usc 1106. 4

GLI AFFRESCHI DI PIETRO CAVALLINI

A SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

GLI AFFRESCHI DI PIETRO CAVALLINI

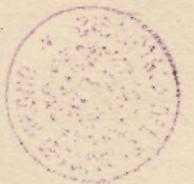
A SANTA CECILIA IN TRASTEVERE.

Di Pietro Cavallini, pittore romano del secolo decimoterzo, che Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentari* chiama « *dottissimo e nobilissimo maestro* », noi non conoscevamo più che i mosaici con le storie della vita della Vergine nell'abside di Santa Maria in Trastevere e quelli che un tempo decoravano la facciata di San Paolo fuori le mura e che ora, divisi e trasformati in modo da essere irriconoscibili, stanno sul rovescio dell'arco di Galla Placidia e al di sopra dell'abside della basilica.

Uno sguardo allo scritto del Ghiberti basta per mostrarci quante pitture s'indicavano come opere del Cavallini, quando lo scultore fiorentino negli ultimi anni del secolo decimoquarto visitava Roma.

Il Ghiberti scrive infatti:¹ « Fu in Roma uno maestro, el quale fu di detta città; fu dottissimo in fra tutti gl'altri maestri; fece moltissimo lauorio, e 'l suo nome fu Pietro Cauallini. Et uedesì dalla parte dentro sopra alle porte 4 uangelisti di sua mano in Sancto Piero di Roma, di grandissima forma, molto maggiore che el naturale, et due figure: uno San Piero et uno San Pagolo, e sono di grandissime figure, molto eccellentemente fatte et di grandissimo rilieuo; et così ne sono dipinte nella naue dallato; ma tiene un poco della maniera anticha cioè Greca. Fu nobilissimo maestro; dipinse tutta di sua mano Santa Cicilia in Tresteuere, la maggior parte di Sancto Grisogono; fece istorie [che] sono in Santa Maria in Tresteuere, di musayco molto egregiamente, nella capella maggiore 6 istorie. Ardirei a dire in muro non auere ueduto di quella materia lauorare mai meglio. Dipinse in Roma in molti luoghi. Fu molto perito in detta arte.

¹ *Vita di Lorenzo Ghiberti Scultore Fiorentino* scritta da GIORGIO VASARI con i commentarj di LORENZO Ghiberti... herausg. von Carl Frey. Berlin, Wilhelm Hertz, 1886, pag. 38.



Dipinse tutta la chiesa di Sancto Francesco: in Sancto Pagolo era di musayco la faccia dinançi; dentro nella chiesa tutte le parieti delle navi di meço; [vi] erano dipinte storie del testamento uecchio; era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte ».

Questa breve e concisa biografia è la base per la conoscenza del nostro pittore, poichè quella dell'*Anonimo Gaddiano* non n'è che una copia, e copia dal Commentario del Ghiberti è pure, benchè con aggiunte ed interpolazioni, la vita che del Cavallini compose Giorgio Vasari.

Ecco quanto scrive l'*Anonimo*:¹ « Pietro Cavallino Romano pittore, discepolo di Giotto fu nobilissimo maestro; dipinse assaj e di musaicho che alcuno maj non ha operato meglio; et la maniera sua alquanto tenne della grecha.

« In Roma in moltj luoghj dipinse, e in fra gli altrj in san Piero, sopra le porte fece 4 vangelistj et uno san Piero et uno san Paulo che sono dua fiure assaj grande (*sic*) et di gran rilieuo, con assai artificio condotte.

« Santa Cicilia trastevere dipinse tutta di sua mano.

« E così gran parte anchora fece di san Grisogono.

« In santa Maria trastevere nella cappella maggiore fece sej istorie di musaicho, con diligentia extrema condotte.

« Tutta la chiesa di san Francesco dipinse anchora.

« In san Paulo fece di musaicho la facciata dinanzj, et drento in detta chiesa tutta la parte della nave di mezo, dove erano storie del testamento uecchio.

« Et era anchora di sua mano tutto il capitolo con gran maestria dipinto ».

Giorgio Vasari² finalmente, copiando tutto quanto il Ghiberti aveva scritto del pittore romano, ed aggiungendo notizie e particolari presi da fonti ch'egli non nomina, ci dà del Cavallini una biografia lunghissima.

« Essendo già stata Roma, scrive egli, molti secoli priva non solamente delle buone lettere e della gloria dell'armi, ma eziandio di tutte le scienze e buone arti; come Dio volle, nacque in essa Pietro Cavallini in que' tempi che Giotto, avendo, si può dire, tornato in vita la pittura, teneva fra i pittori in Italia il principato. Costui, dunque, essendo stato discepolo di Giotto, ed avendo con esso lui lavorato nella nave di musaico in San Piero; fu il primo che dopo lui illuminasse quest'arte, e che cominciasse

¹ CORNELIO DE FABRICZY, *Il codice dell'anonimo Gaddiano (cod. magliabecchiano, XVII, 17) nella Biblioteca nazionale di Firenze, nell'Archivio storico italiano*, del 1893, pag. 15.

² GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, Sansoni, 1878. Vol. I, pag. 538.

a mostrar di non essere stato indegno discepolo di tanto maestro, quando dipinse in Araceli, sopra la porta della sacrestia, alcune storie che oggi sono consumate dal tempo, e in Santa Maria di Trastevere moltissime cose colorite per tutta la chiesa in fresco. Dopo, lavorando alla cappella maggiore di musaico e nella facciata dinanzi della chiesa, mostrò, nel principio di cotale lavoro, senza l'aiuto di Giotto saper non meno esercitare e condurre a fine il musaico, che avesse fatto la pittura: facendo ancora nella chiesa di San Grisogono molte storie a fresco, s'ingegnò farsi conoscer similmente per ottimo discepolo di Giotto e per buono artefice. Parimente, pure in Trastevere, dipinse in Santa Cecilia quasi tutta la chiesa di sua mano; e nella chiesa di San Francesco appresso Ripa, molte cose. In San Paolo poi fuor di Roma fece la facciata che v'è di musaico; e per la nave del mezzo, molte storie del Testamento vecchio. E lavorando nel capitolo del primo chiostro a fresco alcune cose, vi mise tanta diligenza, che ne riportò dagli uomini di giudizio nome d'eccellentissimo maestro, e fu perciò dai prelati tanto favorito, che gli fecero dare a fare la facciata di San Piero di dentro fra le finestre: tra le quali fece, di grandezza straordinaria, rispetto alle figure che in quel tempo s'usavano, i quattro Evangelisti lavorati a bonissimo fresco, e un San Piero e un San Paolo; e in una nave, buon numero di figure, nelle quali, per molto piacergli la maniera greca, la mescolò sempre con quella di Giotto. E per dilettersi di dare rilievo alle figure, si conosce che usò in ciò tutto quello sforzo che maggiore può immaginarsi da uomo. Ma la migliore opera che in quella città facesse, fu nella detta Chiesa d'Araceli sul Campidoglio; dove dipinse in fresco, nella volta della tribuna maggiore, la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, circondata da un cerchio di sole; e a basso, Ottaviano imperadore, al quale la Sibilla Tiburtina mostrando Gesù Cristo, egli l'adora; le quali figure in quest'opera, come si è detto in altri luoghi, si sono conservate molto meglio che l'altre, perchè quelle che sono nelle volte, sono meno offese dalla polvere che quelle che nelle facciate si fanno ».

Dopo ciò il Vasari scrive che « Pietro, dopo quest'opere venne in Toscana per veder l'opere degli altri discepoli del suo maestro Giotto, e di lui stesso » e descrivendone la dimora a Firenze lo fa dipingere « in San Marco molte figure che oggi non si veggiono, essendo stata imbiancata la Chiesa; eccetto la Nunziata, che sta coperta a canto alla porta principale della chiesa. In San Basilio ancora, al canto alle Macine, fece in un muro un'altra Nunziata a fresco, tanto simile a quella che prima aveva fatto in San Marco e a qualcun'altra che è in Firenze, che alcuni credono, e non senza qualche verosimile, che tutte sieno di mano di questo Piero: e di vero non possono più somigliare l'una l'altra di quello che fanno ».

Tra le figure dipinte in San Marco il Vasari nota poi: « il ritratto di papa Urbano V, con le teste di San Piero e di San Paolo, di naturale; dal quale ritratto ne ritrasse Fra Giovanni da Fiesole quello che è in una tavola in San Domenico pur di Fiesole » e dice che ciò fu gran ventura perchè il ritratto con tutto il resto fu imbiancato quando San Marco venne in possesso dei Domenicani. Scrive poi in seguito che tornando da Firenze a Roma si fermò ad Assisi per vedervi le fabbriche e le pitture di Giotto e dei suoi condiscipoli, non solo « ma per lasciarvi qualche cosa di sua mano; dipinse in fresco nella chiesa di sotto di San Francesco, cioè nella crociera che è dalla banda della sagrestia, una Crocifissione di Gesù Cristo ».

Dopo avere descritto con gran cura questa pittura ed avere affermato che non può essere che di Piero e fatta per il Duca d'Atene, conclude: « Pure, creda ognuno come vuole, l'opera come antica non è se non lodevole: e la maniera, oltre la pubblica voce, mostra ch'ella sia di mano di costui ».

Nè gli basta d'aver fatto lavorare il Cavallini ad Assisi ma gli attribuisce anche le pitture che sono nella cappella del Corporale nel duomo d'Orvieto: « Lavorò a fresco il medesimo Piero nella chiesa di Santa Maria d'Orvieto, dov'è la Santissima reliquia del Corporale, alcune storie di Gesù Cristo e del corpo suo, con molta diligenza: e ciò fece, per quanto si dice, per messer Benedetto di messer Buonconte Monaldeschi, signore in quel tempo, anzi tiranno di quella città ».

Dice poi che Pietro volle anche provarsi a fare sculture: « e che gli riuscirono, perchè aveva ingegno in qualunque cosa si metteva a fare » e nota in San Paolo fuori le mura il Crocifisso che parlò a Santa Brigida¹ nel 1370 ed in San Pietro varie cose.

Finalmente dopo aver detto della pietà grande del pittore romano « che fu quasi tenuto santo » gli attribuisce l'affresco miracoloso della Chiesa dell'Annunziata a Firenze, e scrive che « fu discepolo di Pietro Cavallini Giovanni da Pistoia, che nella patria fece alcune cose di non molta importanza ». « Morì finalmente [Pietro Cavallini] in Roma d'età d'anni ottantacinque, di mal di fianco preso nel lavorare in muro, per l'umidità e per lo star continuo a tale esercizio.

Furono le sue pitture nel 1364. Fu sepolto in San Paolo fuor di Roma, onorevolmente con questo epitaffio: Quantum Romanae Petrus decus addidit Urbi — Pictura, tantum dat decus ipse polo ».

Il Vasari non nomina le fonti da cui toglie tante notizie che gli hanno servito ad imbottire la scarna biografia ghibertiana. Vedremo in seguito

¹ ONUPHRII PANVINII veronensis. *De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis*. Coloniae apud M. Molinum. Anno MDLXXXIV, pag. 96.

quali e quante ragioni ci facciano prestar poca e quasi nessuna fede allo storico cinquecentista per ciò che riguarda il Cavallini e per ora, attenendoci alle notizie più antiche tramandateci dal Ghiberti, vediamo che di tutte le opere che questi attribuiva in Roma a Pietro non restavano sinora, che i mosaici di Santa Maria in Trastevere.

Abbattuto il vecchio San Pietro, distrutto dall'incendio San Paolo fuori le mura, ricostruita, si può dire, fin dalle fondamenta, nel 1675, coi danari di Lazzaro Pallavicino, la chiesa di San Francesco a Ripa, ricoperta di nuove pitture la navata maggiore di San Crisogono e trasformata nel 1725 dall'Acquaviva la basilica di Santa Cecilia in Trastevere; chiese tutte dove la tradizione ricordava dipinti o mosaici del Cavallini, pareva ormai quasi impossibile che si potesse più trovare qualcosa di sua mano in Roma.

Un caso fortunato; l'aver rimosso per restauro gli stalli del coro delle monache, addossati nel secolo decimosesto alla parete interna della facciata di Santa Cecilia in Trastevere,¹ ci ha fatto scoprire affreschi medievali di straordinaria bellezza, che non possono essere che gli avanzi della grande decorazione pittorica del Cavallini, ricordata dal Ghiberti, dal Vasari, da tutte le vecchie guide di Roma e di cui parlava ancora, ricordandole il Ficoroni, pochi anni dopo che il cardinale d'Acquaviva riducesse a chiesa barocca l'antichissima basilica di Trastevere.

Prima di pormi ad esaminare lo stile delle pitture scoperte per tentare di accertarne il tempo e l'autore, anche all'infuori della notizia scritta, le descriverò dando anche precisa notizia del luogo dove sono state ritrovate.

La basilica di Santa Cecilia in Trastevere, serba adesso ancora, nelle linee generali della costruzione, i caratteri del nono secolo, quando fu quasi completamente riedificata da papa Pasquale I che adornò l'abside e l'arco trionfale di mosaici, fra l'817 e l'824.

Nell'anno 1599 il cardinale Paolo Sfondrato, allorchè fu ritrovato sotto l'altare maggiore il corpo della Santa, vi fece vari lavori fra i quali l'adornamento completo del presbiterio e la nicchia colla statua di Stefano Maderno² e tolse dalla chiesa i due antichi amboni.

Nel 1725 il cardinale Gaetano Acquaviva coprì la travata del tetto col soffitto odierno, che ha nel centro il dipinto di Sebastiano Conca, e

¹ Il cav. Galileo Mazzolini, che per conto della *Direzione generale del Fondo per il culto*, attendeva al restauro del coro, fu il primo che nel fare distaccare i vecchi stalli dalla parete s'accorse degli affreschi, e riconoscendone la bellezza ne dette avviso perchè venissero studiati. Si deve a lui se gli stalli furono allontanati con tanta cura che le preziose pitture non ebbero a soffrire il minimo danno.

² ANTONIUS BOSIUS, *Historia Passionis B. Caeciliae Virginis... accedit relatio eorum Sanctorum Corporum novae inventionis et repositionis sub Clemente VIII...* Roma, apud Stephanum Paulinum. MDC, pag. 174.

forò le pareti laterali al disopra delle colonne della navata centrale per dar luce ai coretti.

Nel 1823, finalmente, il cardinale Giorgio Doria rivestì di mattoni le colonne riducendole a pilastri. Questi i rimaneggiamenti di maggior conto, dei minori nessuno si è curato, ed è appunto ad uno di questi che dobbiamo la conservazione degli affreschi.

Il monastero annesso alla basilica era stato prima dei Benedettini, poi degli Umiliati fino al 1527. Ora in quell'anno papa Clemente VII tolse di lì i monaci ponendovi invece le monache Benedettine di Campo Marzio, che ancora vi risiedono,¹ e per le quali fu necessario di preparare un coro da cui potessero assistere alle funzioni sacre senza discendere in chiesa. Di questa costruzione parla Pompeo Ugonio nelle sue *Stazioni*,² scrivendo della chiesa che « ha tre ordini di colonne, uno di quattro colonne solo nella prima entrata della facciata dinanzi, poste per il largo, le quali reggono il choro che è di sopra tutto chiuso, per uso delle sacre Vergini del luogo ». Questo coro fu appunto costruito lungo la parete interna della facciata, di fronte all'altar maggiore. Sulle prime colonne delle navate laterali e su due nuove aggiunte in mezzo alla navata maggiore, a circa tre metri dalle porte d'ingresso, fu alzata una volta a vela che dall'altra parte s'imposta nel muro di facciata. Gli stalli del coro furono addossati alla parete interna della facciata ed alle due laterali, nascondendo così, sino ai nostri giorni, gli affreschi del Cavallini.

Le pitture delle pareti laterali della navata maggiore, non comprese nel locale del coro, durarono sino al 1725 ed infatti Filippo Titi³ nel suo *Nuovo studio di pittura, scoltura e architettura nelle chiese di Roma*, pubblicato nel 1674, dopo aver detto che il cardinale Sfondrato aveva fatto restaurare la chiesa nel 1599, scrive: « et è dipinta intorno da Pietro Cavallini con Istorie del Vecchio e Nuovo Testamento ». E Francesco de' Ficoroni⁴ nelle sue *Vestigia e rarità di Roma moderna*, edite nel 1728, scrive di Santa Cecilia: « era questa antica chiesa tutta ne' lati dipinti a fresco di figure di gotico disegno e perciò venne ultimamente (1725) rimodernata dalla munificenza del defonto Eño Principe Cardinale Acquaviva. »

Però delle pitture del Cavallini si hanno menzioni anteriori a queste

¹ *S. Caeciliae virg. et mart. acta et transtyberiana basilica saeculorum singulorum monum. asserta a JACOBO LADERCHIO*. Romae, 1723, T. II, pag. 313.

² POMPEO UGONIO, *Historia delle Stazioni*. Roma, 1588, pag. 130.

³ FILIPPO TITI, *Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma*. Mancini, 1674, pag. 43.

⁴ FRANCESCO DE' FICORONI, *Le vestigia e rarità di Roma antica*. Roma, Mainardi, anno 1714; parte II: *Le singolarità di Roma moderna*, pag. 29.

e così Antonio Bosio parlando,¹ nel 1599, dei lavori fatti in Santa Cecilia dallo Sfondrati, scrive: « Idem insuper Illustrissimus Cardinalis Paulus Sfondratus medianae navis picturas antiquas ueteris ac novi testamenti, unaque Sanctorum effigies, quarum senio decor exoleverat renovavit, ita tamen ut ad venerandam antiquitatem conservandam, prisca forma non sit oblitterata ». E Gasparo Alveri, nel 1664, scriveva di Santa Cecilia:² « Entrati in chiesa vedesi questa tutta dipinta con historie del vecchio e novo testamento quali pitture antiche sono stimate opere di Pietro Cavallino Romano ».

I descrittori della basilica non accennano al grande affresco venuto ora in luce sulla parete interna della facciata colla rappresentazione del Giudizio finale, e che era nascosto appunto dagli stalli del coro, addossativi nel 1527 circa, ma parlano delle storie del Nuovo e dell'Antico Testamento rimaste scoperte e di cui pure si sono trovati ora frammenti importantissimi, sfuggiti alla distruzione dell'Acquaviva.

Il Ghiberti parla di una decorazione completa, ed infatti, quando egli venne a Roma, la serie degli affreschi doveva senza interruzioni coprire tutte le pareti della basilica partendo dall'arco trionfale dell'abside.

Descrivo ora ciò che rimane di questa grandiosa opera.

Le pitture venute in luce sono sulle tre pareti del coro delle monache, e cioè sulla parete maggiore, che è l'interna del muro di facciata, e sulle due laterali che sono il principio di quelle che vanno da un capo all'altro della chiesa lungo la navata maggiore, poggiando sui pilastri.

L'affresco della parete principale fu scoperto nella sua parte superiore scostando semplicemente gli stalli del coro, e nella sua parte inferiore mediante uno scavo nel rinfiango della volta sino all'imposto di questa nel muro di facciata al di sopra delle porte della chiesa.

Sulle pareti laterali le pitture erano nella loro parte superiore non solo nascoste dagli stalli, ma in alcune parti ricoperte di bianco e seppellite poi anche nel rinfiango della volta. L'allontanamento dell'imbiancatura e lo scavo nel pavimento ci hanno fatto fortunatamente scoprire questi avanzi preziosi.

Purtroppo l'affresco maggiore, lungo quattordici metri ed alto circa tre, è tagliato da un capo all'altro all'altezza di un metro e cinquanta centimetri sopra il piano del pavimento e gli affreschi laterali sono in più punti spicconati.

Sulla parete di fondo è rappresentato il Giudizio universale, sulle

¹ A. BOSIO, op. cit., pag. 174.

² *Della Roma in ogni stato*, di GASPARO ALVERI, Parte II, Roma, Mascardi, 1664, pag. 382.



lateralì, proprio come è detto nelle vecchie guide, sono storie dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Il *Giudizio universale* può dirsi quasi completamente conservato perchè non manca che della parte più alta, la quale non poteva prolungarsi di molto per le proporzioni della facciata, e della parte più bassa, anch'essa certamente non estesa, poichè subito dopo l'imposto della volta che tronca le figure delle anime risorgenti su per giù alla cintura, sono gli architravi delle porte, sicchè l'affresco poteva tutt'al più estendersi sulle strette pareti fra gl'ingressi, là dove ora sono i monumenti sepolcrali dell'Adam e del Forteguerra, ma ogni ricerca sotto il bianco è stata inutile.

La scena del Giudizio copriva, secondo l'uso medievale, tutta la parete interna della facciata di fronte all'altar maggiore. Nel centro dell'affresco, cioè a mezza altezza fra il pavimento della Chiesa e la travata del tetto, entro una grande mandorla purpurea contorniata da angeli, è dipinto Gesù in trono. Egli che è disegnato di grandezza uguale alla naturale, come tutte le figure dell'affresco, è di aspetto giovanile e nel suo volto sereno alla maestà del Giudice supremo s'accompagna l'infinita bontà del Redentore. Ha il capo cinto di nimbo crucigero gemmato e fiancheggiato dalle sigle *Ih̄s. Xp̄*. Il suo corpo è involto in un pallio purpureo listato d'oro ed in una tunica verde, aperta sul lato sinistro, dove si scorge la ferita sanguinosa del costato. Le sue braccia sono aperte, e delle mani, segnate dalle ferite come i piedi, la destra è distesa per invitare i beati, la sinistra è rivolta in basso ad allontanare i reprobì.

Il trono, ricco di ornati e di gemme, ha un alto dossale sormontato da due piccole aquile argentee, che nella forma rammentano l'aquila ad ali chiuse delle insegne romane. È un ricordo dei più potenti signori della terra, posto sul trono del Signore dell'Universo.

Intorno all'aureola purpurea che avvolge l'Altissimo volano otto angeli, quattro per lato, distinti a coppie in angeli, arcangeli, cherubini e serafini.

I due angeli che stanno più in basso e dei quali è conservato solo quello di destra, sostengono cartelle con scritte ora purtroppo illeggibili.

Gli angeli hanno semplici vesti bianche, gli arcangeli ed i cherubini sulle tuniche candide indossano palli gemmati ed i serafini hanno il capo che s'erge sulle ali color del fuoco.

Su in alto, dipartentesi dall'aureola di Gesù, verso sinistra si scorge un breve tratto di fascia curva dai colori dell'iride, troncata nel punto dove il muro è stato rinnovato in tutta la sua lunghezza. Senza dubbio un'altra aureola s'innalzava al disopra della mandorla del Cristo e conteneva forse la figura del Redentore in atto di calpestare vittorioso i serramenti dell'inferno, come nel Giudizio finale di Torcello, o ciò che è forse anche più probabile in un Giudizio occidentale, l'immagine di Dio padre.



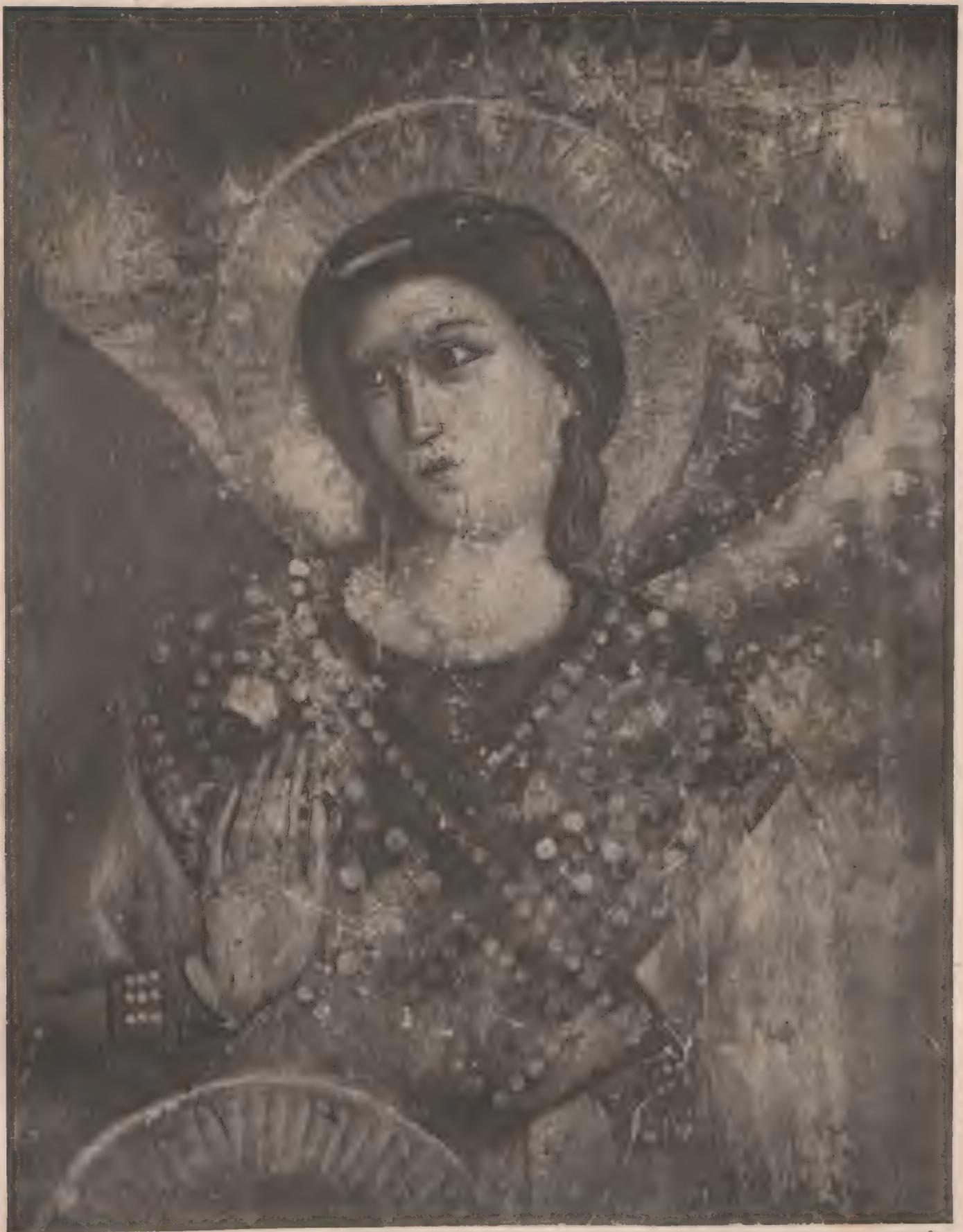
ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

DANESI INC. ROMA

PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE



ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE



DANTE INC. ROMA

ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE



DARDES INC ROMA

ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

È certo che angeli circondavano anche questa seconda mandorla perchè al disotto della troncatura del muro si scorgono le estremità di lunghe ali.

Ai lati dell'aureola divina stanno a destra la Madonna, a sinistra San Giovanni Battista, dritti in piedi colle mani giunte in atto d'implorare pietà per coloro che compariscono dinanzi alla giustizia di Dio.

La Madonna, per essere stata tra le figure dell'affresco la più venerata, è tra le più guaste, anzi la più guasta. Una pia leggenda racconta infatti che quando fu costruito il coro ed appoggiato alla pittura, lo specchio del dossale dello stallo posto dinanzi alla Vergine non rimaneva al posto e cadeva, per riverenza, lasciando scoperta l'immagine santissima.

Rimasta senza difesa dalla cintola in su, la figura fu per secoli dipinta e ridipinta con grossi colori ad olio sino a diventare irriconoscibile, tanto che solo all'abilità del sig. Luigi Bartolucci, che ripulì tutti gli affreschi scoperti, per commissione della Direzione generale delle antichità e belle arti, fu possibile di salvare ciò che ancora restava dell'immagine originale sotto alla vernice. Benchè screpolata e danneggiata in più parti, la figura della Vergine è sempre ancora bella ed il suo ampio manto ha le pieghe disposte con maestria ed eleganza tali quali forse si trovano ben raramente in pitture medievali prima di Masaccio. Sul davanti della predella su cui sta dritta la Madonna sono le sigle MR. . V. *μήτηρ θεοῦ*.

San Giovanni Battista, quantunque formato sul tipo tradizionale del Precursore quale era stato creato dall'arte bizantina, è però completamente nuovo per sentimento ed espressione, poichè è studiato sul vero e non calcato nella stessa forma secolare, tanto che non ha più nulla dell'immobilità rituale dello schema bizantino. Non ha più quell'aspetto d'uomo selvatico, che il mite predicatore aveva acquistato col tempo, nè il viso spaventoso sotto la chioma irta, ma è ritratto come tipo del credente che ha sofferto freddo, fame e tutti i dolori sino alla morte senza dubitare del suo Signore. Certamente un vero e proprio mendicante raccolto dai monaci sulla soglia del convento, ha servito di modello al pittore.

E così come il Battista, sono tratti da modelli vivi tutti gli Apostoli che fanno corona a Gesù. Vecchi e giovani, ognuno d'essi ha caratteri propri, benchè, come per il San Giovanni, l'artista abbia pur sempre conservato molto del tipo iconografico tradizionale, che ha saputo però rinnovare ridandogli vita ed espressione. La differenza da un apostolo all'altro non sta più, come nelle opere bizantine, nella forma esterna della barba, dei capelli e delle vesti, ma nei tratti più caratteristici del viso, nello sguardo, in tutto ciò insomma che dà vita ad una faccia umana.

Sui volti dei Discepoli è chiaramente espresso che se ora uno stesso amore li stringe ed una stessa gloria li unisce e parifica intorno al Maestro,

essi prima d'essere uguali erano diversi di vita e di condizione, diversi come uomini e come predicatori del Vangelo. Come sul volto di Giovanni Evangelista e di Paolo si scorge che essi hanno vissuto più collo spirito che col corpo, così Bartolomeo ed Andrea appariscono come uomini di azione e sul viso irsuto ed arrossato di Simone pare che abbiano lasciato solchi profondi il sole ed i venti delle lunghe giornate di pesca.

Questi uomini sono in tutto degni di stare quali assessori a fianco del Giudice supremo e le loro mosse gravi e composte, i gesti misurati, ma che pure non hanno più nulla dei movimenti di cerimonia dei santi bizantini, ce li fanno quasi apparire seduti a consiglio come saggi antichi. Ed infatti in queste figure d'apostoli v'è un ben chiaro e definito carattere classico e romano che ha la sua espressione concreta nella bella forma delle teste, nei nobili lineamenti, nel drappeggio dei palli e delle tuniche, studiato sul vero ma ispirato da modelli d'arte classica.

Il pittore che li ha disegnati e dipinti è un artista sincero ed altissimo, un profondo interprete della vita ed un ricercatore amoroso di forme classiche.

Gli Apostoli stanno seduti sei per parte in scanni di legno a braccioli che a differenza del trono di Gesù, che è ancora di forma classica, hanno nella sagoma qualcosa di più recente e di più medievale.

Sullo zoccolo d'ogni scanno è segnato in lettere bianche su fondo rosso il nome dell'Apostolo che vi sta seduto. Molti nomi sono cancellati, ma coi frammenti possono con facilità completarsi.

I nomi conservati sono: [S. P]AVLVVS — [S. I] ACO[BVS] — [S. B]ART[OLOMÆVS] — [S.] PETRVS — [S. T]HOMAS — S. [IA-CO]BVS — [S. AN]DRE[AS]. Le lettere sono di forma capitale con qualche lieve accenno al gotico, specialmente negli M ed H; caratteri questi di transizione speciali della epigrafia romana sulla fine del secolo decimoterzo.

Restano senza indicazione di nome cinque Apostoli, che però sono facilmente identificabili. Il primo di essi, seduto a sinistra di San Pietro, è San Giovanni Evangelista, che tiene fra le mani il calice del veleno offertogli da Aristodemo; antico attributo questo, preferito dagli artisti medievali perchè ricordava loro le doti miracolose del veggente di Patmos ch'essi amavano di rappresentare come mago e stregone. I due giovani che stanno vicino a San Bartolomeo sono forse Matteo e Filippo. Il vecchio vicino a Sant'Andrea è forse Taddeo, e Simone quello seduto accanto a San Giacomo maggiore.

La serie è così completa. A destra di Maria San Paolo, San Simone Cananita, San Giacomo maggiore, San Matteo, San Bartolomeo e S. Filippo. A sinistra del Battista San Pietro, San Giovanni Evangelista, San Tom-

maso, San Giacomo minore, Sant'Andrea e San Taddeo. Le spade degli apostoli avevano la lama inargentata e l'elsa dorata, come apparisce ancora da tracce evidenti.

Gli attributi degli Apostoli sono quelli che essi ebbero quasi sempre durante buona parte del XIII secolo, poichè all'infuori di San Giovanni Evangelista che ha la coppa del veleno, di San Bartolomeo e di San Giacomo minore che tengono nelle destre questi il randello e quegli il breve coltellaccio, strumenti del loro martirio; gli altri non hanno che spade e croci, simboli della confessione della loro fede anche dinanzi alla morte.

San Paolo ha la spada, che poi divenne suo attributo speciale, come San Giacomo minore, San Matteo e San Taddeo. Sostengono la croce San Pietro, San Filippo, Sant'Andrea e San Tommaso.

Tutti sono presenti al compimento ultimo delle profezie, al Giudizio supremo che porrà termine alla vita terrena e scinderà per sempre i buoni dai malvagi.

La venuta del Giudice è annunciata ai quattro venti da quattro giganteschi angeli biondi, che suonano entro lunghissime tube d'argento, stando ritti presso un altare sospeso sulle nuvole, proprio al disotto dell'aureola divina. Sulla tavola dell'altare, che è coperta d'una tovaglia a striscie, ricamata di perle, e sormontata dalla croce, dalla lancia e dalla canna colla spugna, stanno gli strumenti minori della Passione, il martello, i tre chiodi, le sferze ed il vaso dell'aceto. Tutto ciò non è che figurazione dell'*ἐτοιμασία τοῦ θρόνου*, l'antico simbolo bizantino della preparazione del Giudizio finale.¹

Vicino agli angeli trombettieri di destra, sono i due Santi diaconi Stefano e Lorenzo in dalmatica rossa; Stefano è raffigurato con tre sassi posati sul capo.

Ai lati dell'*ἐτοιμασία* e dei quattro angeli colle tube stanno a destra i beati e a sinistra i dannati.

I beati sono divisi in tre schiere, di cui ciascuna è guidata da un angelo. Nella prima schiera sono vari uomini giovani e vecchi, tutti nimbati, che per tipo ricordano gli apostoli del *Transito della Vergine* a Santa Maria in Trastevere, e che sono preceduti da due adolescenti col capo cinto di diadema. Nel secondo gruppo, dove sono tutti ecclesiastici, tiene il primo posto un papa che indossa il pallio ed ha il capo coperto della tiara con una sola corona. Egli ed il vescovo che sta vicino a lui hanno teste di tipo comune, che nulla hanno del ritratto. Gli altri personaggi sono monaci che dalla tonsura e dalla tonaca appariscono come Benedet-

¹ Cfr. *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1872, pag. 131. Cfr. anche P. DURAND: *Étude sur l'Étimacia symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne*. Chartres, 1867.

tini. La terza schiera è composta di sole donne, di cui tre hanno in capo corone gemmate ed indossano vesti sfarzosamente ricamate e due hanno sulla testa un semplice velo. Tutte hanno il nimbo della beatitudine, tranne due dipinte in basso come umili poverelle, ma che pure sono fra le elette.

Se si tolgono le figure degli angeli, tutti questi Beati appaiono come deboli cose disegnate e dipinte da allievi.

I dannati sono divisi in due gruppi, e rappresentati in proporzioni molto minori che non i Beati, ma con maggior vivacità e naturalezza e s'accostano di più al fare del maestro. In queste figure però per la relativa piccolezza delle proporzioni e per il cattivo stato di conservazione non può ben distinguersi la varia condizione dei singoli individui.

Due arcangeli respingono i peccatori; quello che sta più accosto all'altare li ricaccia col semplice atto delle mani, il secondo che ha il petto coperto di corazza, li investe invece colla lancia. Un terzo arcangelo armato anch'esso, caccia l'asta nel corpo del demonio di cui s'intravedono a mala pena al disopra dell'imposta della volta, le grandi corna e le estremità delle ali da pipistrello, fra le balze fiammeggianti dell'inferno, dipinte nell'estremità sinistra dell'affresco.

Tutti i dannati, uomini e donne, sono ignudi e l'artista nel disegnarli si è compiaciuto di riprodurre tipi caratteristici, come ad esempio, l'uomo calvo nel primo gruppo. Di tonsurati non vedonsi che due nella seconda schiera.

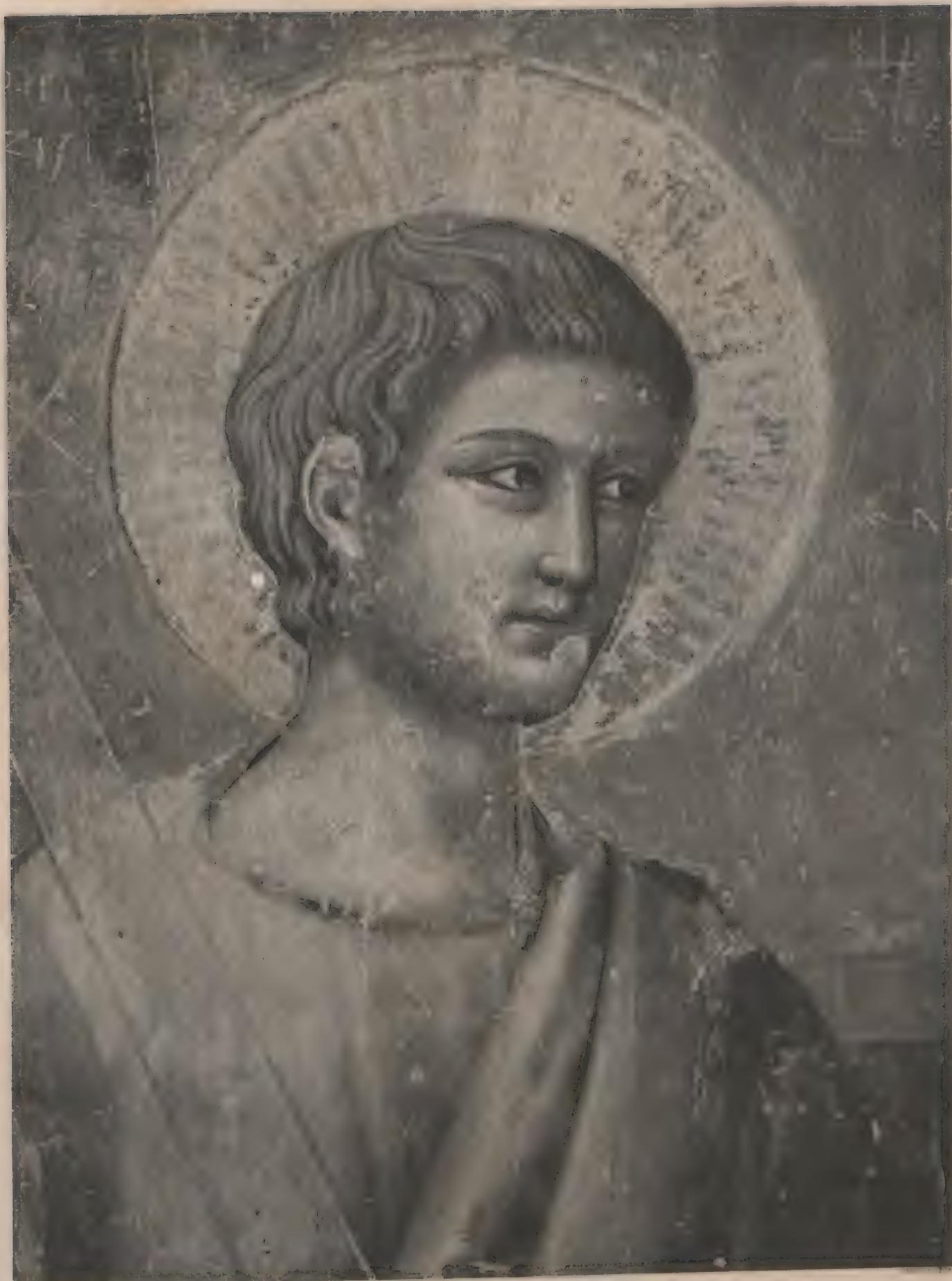
In genere tutte le figure ai lati dei quattro angeli colle tube sono di proporzioni minori, ed alcune mostrano evidentemente d'essere state condotte da allievi e da seguaci del maestro che ha dipinto Gesù, la Vergine e gli Apostoli. Disegnati dal maestro, ma dipinti da un allievo, sono i tre angeli superiori a destra di Gesù e le figure della Vergine e dell'Arcangelo Annunziante, e probabilmente questo allievo ha lavorato anche e non poco nelle figure dei Beati e degli angeli che li assistono, non solo dipingendo ma anche disegnando qualche figura, come ad esempio quelle delle Beate. La mano del maestro si mostra invece nuovamente nelle figure dei dannati e degli arcangeli che li investono. Nulla v'è di mano estranea nell'affresco, che è opera d'un maestro e di alcuni suoi discepoli ed aiuti.

I danni che la pittura ha sofferto non possono dirsi gravi, e tranne alcuni grossi crepacci di cui uno ha quasi distrutto il corpo di San Simone, le graffiature ed i buchi si debbono allo sfregamento degli stalli contro la parete, ai puntelli con cui questi erano assicurati al muro ed alle teste dei travi della copertura del pronao. La figura della Madonna era ridipinta, quella di Gesù annerita perchè rimasta sempre scoperta.



DARISI INC. ROMA

ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE



ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

Sulla parete sinistra del coro, le pitture continuano ai lati della porta che conduce al monastero e che è stata brutalmente tagliata negli affreschi.

Immediatamente dopo la fascia bianca, rossa e verde caricata di croci, che recinge la storia maggiore si scorge, troncato in alto ed in basso pel disfacimento della parete, un immenso torso maschile mancante di testa e ricoperto d'una corazza dorata ed ornata, indossata sopra una tunica gialla. È senza dubbio un frammento di un'immagine di santo guerriero, e le sue proporzioni colossali mi fanno pensare che possa essere l'avanzo di un San Cristoforo, il santo gigante di Canaan, raffigurato, secondo il costume del medio evo avanzato, presso l'ingresso della chiesa, reggendo sulle spalle il Santo Bambino. A nessun'altra figura di santo converrebbero queste proporzioni colossali e la mancanza di qualsiasi vestigio di braccia lungo il busto, conferma l'ipotesi dell'immagine di San Cristoforo che doveva tenerle alzate per sostenere il prezioso peso. Il fondo rosso sul quale campeggia la figura non è probabilmente che l'avanzo del paludamento militare del santo martire di Samos.

Dopo il San Cristoforo viene la porta e poi colla rappresentazione dell'*Annunziazione di Maria Vergine* comincia la serie delle storie del Nuovo Testamento.

Purtroppo orribile è lo scempio che questa prima storia ha dovuto subire, poichè dell'affresco non si conserva a posto che ciò che è rimasto sepolto sotto al pavimento del coro nel 1527 e che ora è stato scoperto e cioè l'Angiolo Annunciante e la Madonna, ambedue dal busto in giù.

La parte superiore della storia, sempre per la riverenza che la Madonna ispirava ai distruggitori è stata tagliata, e le teste dell'arcangiolo e della Vergine sono state tolte dal loro posto ed incassate entro due cornici barocche di stucco nella parete d'un'anticamera che precede il coro.

Nè basta; le due immagini, come la Madonna del Giudizio finale, sono state dipinte e ridipinte con grossa vernice. Ora ripulite, sono state rimesse al loro posto originale e si è così ricomposta in qualche modo la pittura come era in antico. Questo affresco disegnato dal Cavallini è stato dipinto da un allievo grossolano e senza grazia, ma che però si atteneva strettamente ai modelli del maestro.

Dopo questa *Annunziazione* più nulla; il muro è profondamente tagliato per l'attaccatura della parete che sorregge le grate che danno sulla chiesa, e più in là le finestre rotonde aperte dall'Acquaviva tolgono ogni speranza di poter ritrovare altri avanzi.

Sulla parete destra lo strazio fatto delle pitture è anche più doloroso, perchè nella distruzione sono perite tutte meno una, le teste delle figure di due grandi affreschi con cui terminava la serie delle storie dell'Antico Testamento. Dopo una grossa colonna a torciglione e decorazione musiva

di stile cosmatesco, dipinta subito nell'angolo a fianco dell'ultimo Apostolo del Giudizio universale, sono infatti, frammenti di due composizioni: il *Sogno di Giacobbe* e l'*Inganno d'Isacco*.

Della prima scena è conservata intera e quasi intatta la figura del giovane patriarca addormentato, ma la costruzione della porta che dal coro va alla camera bassa delle campane, ha distrutto la scala celeste di cui non scorgonsi più che i piedi delle stanghe e pochi pioli. Degli angeli non restano che il lembo della lunga veste e le estremità delle ali di uno ed appena un po' di veste dell'altro.

Quanto all'altra storia, nella quale è rappresentato l'*Inganno d'Isacco*, un gran taglio ha reciso tutte le figure dalla cintola in su e non si potrebbe quindi interpretare senza gli attributi da cacciatore di una delle figure. Vi si vede il patriarca Isacco disteso sul letto; vicino a lui stanno due figure, evidentemente Rebecca e Giacobbe, che ha il turcasso empito di frecce a tracolla, impugna con la sinistra l'arco e presenta con la destra al padre una lepore uccisa, per ingannarlo.

In tutte le figure degli affreschi laterali, per quanto rotte e spezzate, si riconosce chiaramente la stessa maniera del pittore che ha dipinto il Giudizio. È la stessa larghezza di disegno, la stessa maestria nel disporre le pieghe delle vesti, e l'unica testa veramente conservata, quella di Giacobbe addormentato, giacchè delle due ridipinte della Vergine e dell'arcangelo annunciante non è quasi da tener più conto, è per disegno identica a quelle dei giovani Apostoli che stanno vicino a San Bartolomeo. Basterebbe, se non vi fossero altri e molteplici caratteri di identità, la forma dell'orecchio e la curiosa attaccatura di questo alla testa, per farci riconoscere in queste figure la mano dello stesso artista.

Dopo questi affreschi non mi è stato possibile di trovare altro sulle pareti del coro, ed inutile è anche riuscita ogni ricerca sotto l'imbiancatura delle mura al disotto dell'imposto della volta presso le tombe dei cardinali Adamo di Hertford e Niccolò Forteguerri.

Nulla più; ed infatti, giudicando dalla distribuzione e grandezza degli affreschi del coro, credo che certamente il *Giudizio universale* non poteva continuare più in basso della linea degli architravi delle porte, e quanto agli affreschi laterali il loro limite inferiore è segnato dal sommo degli archi che congiungevano le colonne della navata maggiore.

Tracce d'affreschi contemporanei a quelli del coro sono state trovate invece sulle pareti laterali della navata centrale, al disopra del soffitto costruito dall'Acquaviva, sotto al grande fregio barocco di putti con festoni di fiori e frutta, fatto dipingere dallo Sfondrato. Lungo le mura, dalla facciata sino al semicatino dell'abside, si veggono avanzi d'una decorazione pittorica medievale organica. È una serie di nicchie sormontate da timpani

gotici, entro le quali si scorgono frammenti di figure. Anzi in un punto una figura di giovane santo è fortunatamente conservata quasi intatta e le caratteristiche del suo volto ed il panneggio della sua veste non lasciano dubbio che esso pure sia dello stesso artefice che ha dipinto in basso il Giudizio e le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Di altre figure non si vedono più che quella semicancellata di un vecchio ed un'altra cui un trave del soffitto settecentesco ha completamente distrutta la testa.

La colonna cosmatesca dipinta vicino al *Sogno di Giacobbe* sulla parete destra del coro ci mostra quale doveva essere il collegamento organico fra la zona inferiore delle storie bibliche e la zona superiore delle nicchie. Era un organismo architettonico dipinto, per cui l'interno della basilica appariva completamente coperto d'affreschi.

Se diamo ora uno sguardo d'assieme, ricostruendo dai frammenti ciò che un tempo deve essere stato dipinto sulle mura della basilica, vediamo sulla parete interna della facciata, al disopra delle porte, il maestoso affresco con la rappresentazione del Giudizio universale. Su in alto, presso all'incavallatura del tetto, Dio Padre o Gesù Redentore fra i Patriarchi liberati dal Limbo; nel centro, entro la mandorla purpurea circondata da angeli, arcangeli, cherubini e serafini, Gesù in gloria fra la Vergine, il Battista e la corte dei Discepoli. Più sotto l'*ἐτοιμασία*, il trono apparecchiato cogli strumenti della Passione, gli angeli colle trombe, i beati accorrenti alla eterna luce, i dannati e il demonio cacciati fra le balze infocate dell'Inferno.

Sulla parete sinistra il colossale San Cristoforo col Santo Bambino, e poi, a cominciare dall'Annunciazione, le storie del Nuovo Testamento sino all'abside, e di là lungo la parete destra quelle dell'Antico, che cominciavano probabilmente colla Creazione e finivano, come vediamo, con le due scene della vita di Giacobbe. Ad intervalli, ogni tre o quattro storie, era dipinta una grossa colonna tortile che sorreggeva il cornicione sul quale s'alzavano le nicchie gotiche con le immagini dei Santi. Era insomma una decorazione completa, meravigliosa della basilica e un monumento magnifico dell'arte medievale romana.

Di tutto ciò non ci restano che quasi completo l'affresco del Giudizio e poveri frammenti dell'ornamentazione delle pareti laterali della grande navata.

I rimaneggiamenti e le ricostruzioni del 1527, del 1599, del 1725 e del 1823 hanno rovinato a poco a poco ogni cosa ed hanno ridotta la bella basilica, com'è ora, ad una sala barocca tutta spoglia, colle pareti imbiancate, sicchè possiamo dirci fortunati che si sia salvata una parte e forse la migliore, della magnifica opera pittorica.¹

¹ Sulla superficie dell'affresco, all'altezza degli apostoli, si notano graffiti svariatissimi con indicazioni di nomi di forestieri venuti, a quanto pare, per osservare le

Quanto all'autore degli affreschi, poichè non si può parlare che di un solo pittore con suoi discepoli ed aiuti, egli è quel Pietro Cavallini, *dottissimo e nobilissimo maestro*, al quale li attribuisce Lorenzo Ghiberti nel suo *Commentario*, ed al quale furono sempre per tradizione assegnati.

Di tutte le opere di mosaico e di pittura che la tradizione scritta dice eseguite da Pietro Cavallini in Roma, non restano o per meglio dire non restavano sinora che i mosaici colle storie della vita della Vergine nel basso dell'abside di Santa Maria in Trastevere, ed è appunto con questi che sarà utile raffrontare adesso lo stile degli affreschi di Santa Cecilia.

I mosaici della zona inferiore dell'abside di Santa Maria furono, secondo le ricerche di Giambattista De Rossi e di Giulio Navone,¹ eseguiti da Pietro Cavallini circa nell'anno 1291 per il nobile Bertoldo di Pietro Stefaneschi, fratello del celebre cardinale Jacopo. Il committente è ritratto appunto nel mosaico centrale, inginocchiato fra i Santi Pietro e Paolo dinanzi all'immagine della beata Vergine Maria.² L'antica iscrizione colla firma di Pietro, trascritta da Antonio Eclissi per il cardinale Barberini nel 1640,³ e la sigla del pittore scoperta dal De Rossi nel fregio della cornice del riquadro centrale,⁴ ci assicurano che veramente l'opera deve essere stata eseguita da Pietro Cavallini nel 1291, data questa erronea-

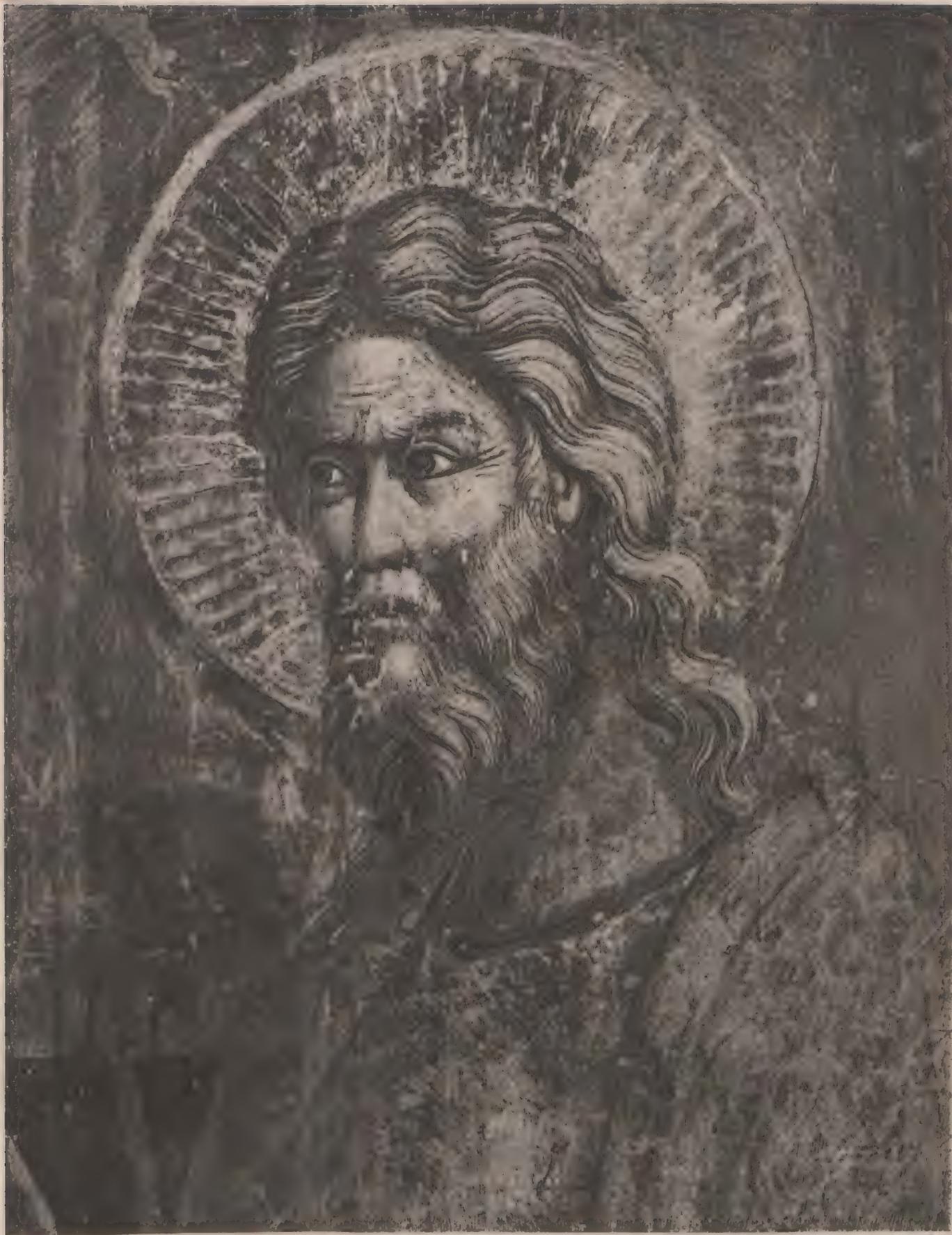
pitture. Le date che accompagnano i nomi sono tutte degli ultimi anni del secolo xv e dei primi del xvi. Ora, poichè non è da credersi che il coro possa essere stato costruito prima della venuta delle monache a Santa Cecilia nel 1527, e giacchè allora gli stalli avrebbero impedito ai visitatori di fare i loro graffiti, bisogna supporre che già prima del 1527 fosse stato alzato a metà dell'affresco un palco, o passerella, per uso di cantoria o di passaggio. Trascrivo qui alcune delle iscrizioni graffite: *Veni rom... die novembris 1489 venit. — Io Frate Stephano veni a Roma a di 4 di maggio 1489. — Frater Andreas de T... mo. — 1494 a di 9 di febraio frater ego de Canalib... veni a Roma. — Ego frater Johannes de... per salutem domn... veni rom... die novembris M^o CCCC^o 8^o.* E così si trova ripetuta spesso la parola *frater*. Come si vede non sono iscrizioni di forestieri comuni ma di frati, forse appartenenti all'ordine che aveva in possesso la chiesa e che, venuti a Roma per visitare il convento, attratti dalla bellezza delle figure salivano lassù per osservarle da vicino.

¹ GIAMBATTISTA DE ROSSI, *I mosaici cristiani delle chiese di Roma*. GIULIO NAVONE, *Di un mosaico di Pietro Cavallini in Santa Maria Trastiberina e degli Stefaneschi di Trastevere*, nell'*Archivio della Società romana di storia patria*, vol. I (1878) pag. 219.

² Copie dei mosaici di Santa Maria in Trastevere, fatte per il Ciacconio nel secolo xvi, si conservano nella Biblioteca Vaticana (*Cod. Vat. Lat. 5408*).

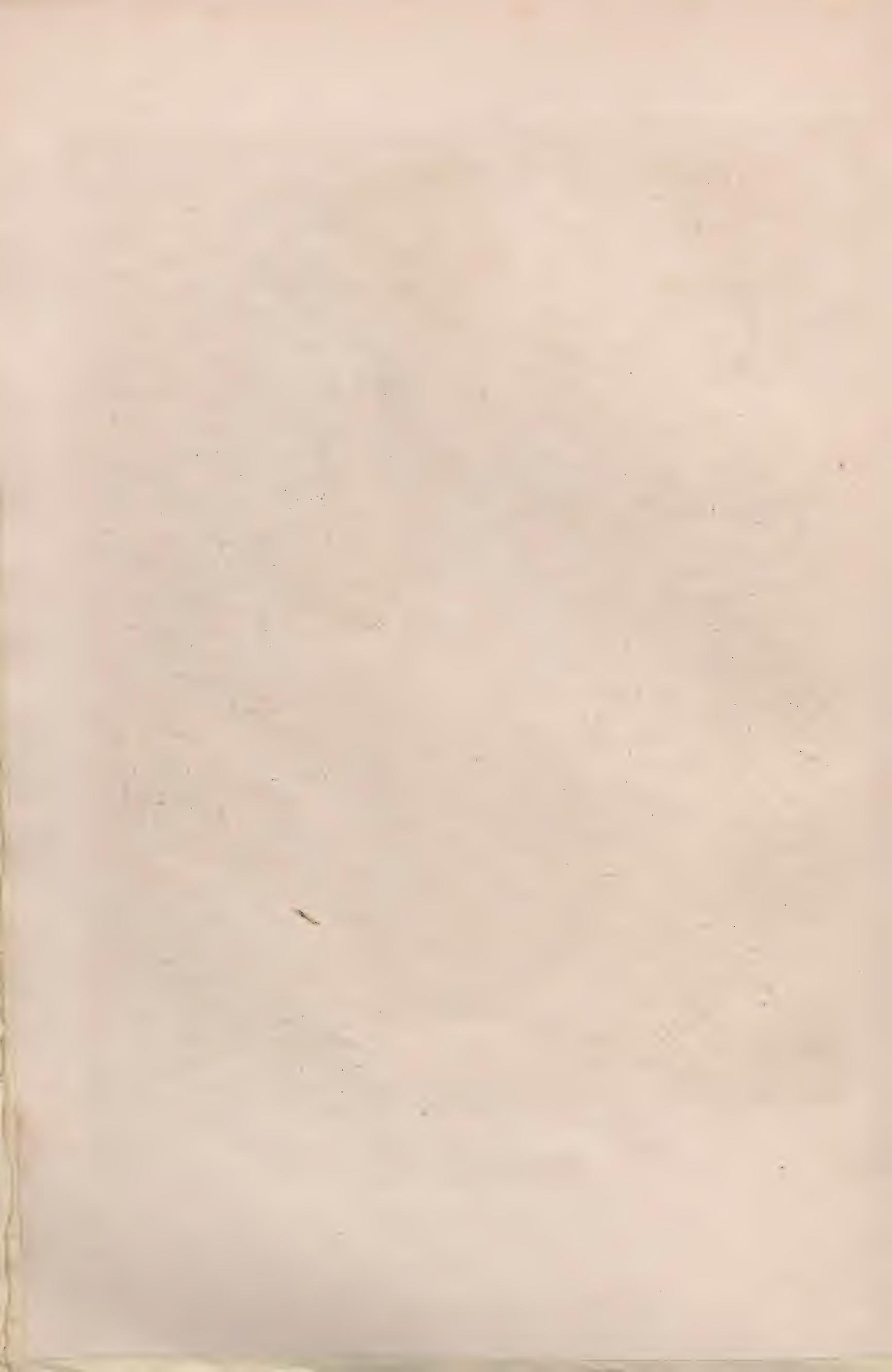
³ Le copie fatte da Antonio Eclissi per il cardinale Barberini si conservano nel *Cod. Barb.*, 2010, fig. 18 e segg. L'iscrizione dell'autore vi è in questa forma: «... VS... IT PETRVS... » che il De Rossi giustamente legge: HOC OPVS FECIT PETRVS.

⁴ La sigla del Cavallini consiste in un P iscritto in un circolo sormontato da una croce.



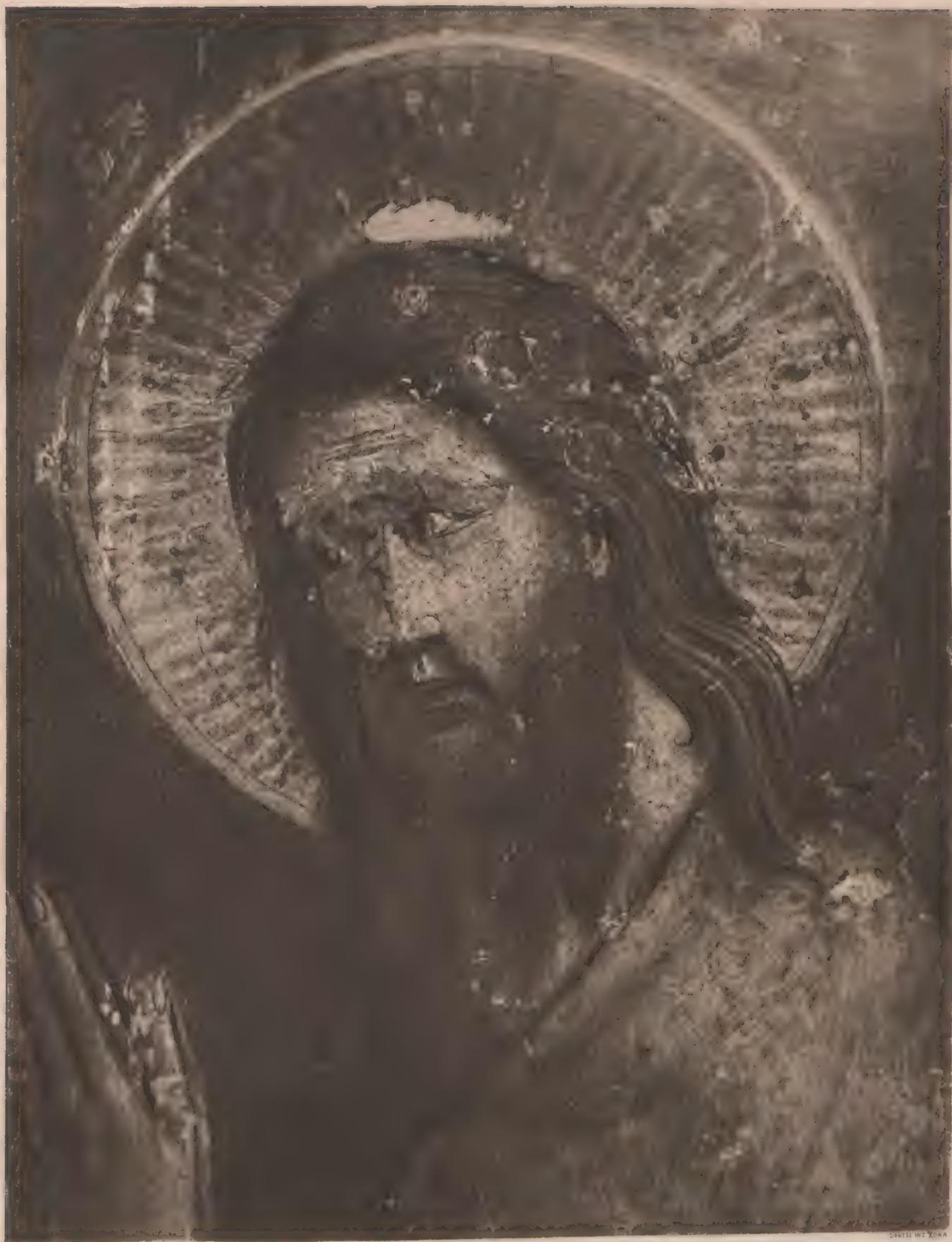
ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE





ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE



ROMA - SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
PIETRO CAVALLINI - AFFRESCO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

mente trascritta come 1351 dal Barbet de Jouy¹ e corretta dal De Rossi. Dei dubbi che si sono voluti gettare erroneamente su quest'opera musiva del Cavallini parlerò in seguito, ora mi fermerò alle due principali biografie che di lui ci lasciarono il Vasari ed il Ghiberti, cominciando da quella vasariana per vedere quale fondamento abbiano le notizie ampie che vi si trovano.

Si osserva subito che lo storico aretino non è nè leale, nè sincero verso il Ghiberti, poichè, dopo avere scritto che « il medesimo Lorenzo scrisse un'opera volgare, nella quale trattò di molte varie cose ma sì fattamente che poco costruito se ne cava », copia in molte biografie dei più antichi pittori quasi alla lettera le notizie ghibertiane, ed avendo scritto che maestro Lorenzo « dopo aver ragionato di molti pittori antichi e particolarmente di quelli citati da Plinio, fa menzione brevemente di Cimabue e di Giotto e di molti altri di quei tempi; e ciò fa con molta più brevità che non dovea », s'industria come meglio può ad ingrossare il racconto dei *Commentari*.

Comincia collo scrivere che il Cavallini fu scolaro di Giotto, cosa non detta dal Ghiberti, e coglie ogni occasione per convincere di ciò i lettori, dicendo, che il Cavallini s'ingegnava come meglio poteva e sapeva di « farsi conoscere per ottimo discepolo di Giotto » e che, benchè molto gli piacesse la maniera greca, « la mescolò sempre con quella di Giotto ».

Delle pitture del Cavallini in San Pietro il Ghiberti scrive: « Et Vedesi dalla parte dentro sopra alle porte 4 uangelisti di sua mano in Sancto Piero di Roma, di grandissima forma molto maggiore che el naturale, et due figure: uno San Piero et uno San Pagolo, e sono di grandissime figure, molto eccellentemente fatte et di grandissimo rilieuo; et così ne sono dipinte nella naue dallato; ma tiene un poco della maniera antica cioè greca ». Il Vasari copia ed amplifica: « ... gli fecero dare a fare la facciata di San Piero di dentro fra le finestre: tra le quali fece di grandezza straordinaria, rispetto alle figure che in quel tempo s'usavano i quattro Evangelisti lavorati a bonissimo fresco, e un San Piero e un San Paolo; e in una nave, buon numero di figure, nelle quali per molto piacergli la maniera greca, la mescolò sempre con quella di Giotto ». Scrive poi che il Cavallini « essendo stato discepolo di Giotto aveva con esso lui lavorato nella nave di mosaico in San Piero ». Ora di questa collaborazione di Pietro al mosaico della *Navicella* non si trova traccia nel necrologio del cardinale Jacopo Stefaneschi, committente di quell'opera; necrologio che si conserva nell'Archivio capitolare di San Pietro. Infatti vi è nominato Giotto, ma del Cavallini non si fa parola: « X. Kal. Julii Obiit

¹ BARBET DE JOUY, *Les mosaïques chrétiens de Rome*, pag. 217.

sancte memorie Dñus Jacobus Gaytani de Stephanescis, Sancti Georgii Diac. Cardinalis, Concanonicus noster, qui nostre Basilice multa bona contulit. Nam Tregunam ejus depingi fecit, in quo opere V. auri flor. expendit; tabulam depictam de manu Jotti super ejusdem Basilice Sacrosanctum Altare donavit, que VIII. auri flor. constitit; in Paradiso ejusdem Basilice de opere mosayco ystoriam, quo Christus Beatum Petrum Apostolum in fluctibus ambulans dextera, ne mergeretur, erexit, per manus ejusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere duo milia, et ducentos flor. persolvit, et multa alia que enumerare esset longissimum... ».¹

Il Vasari copia dal Ghiberti per dire delle opere del Cavallini in San Paolo, in Santa Maria e in Santa Cecilia in Trastevere, ma vuole ingrossare il racconto e le sue aggiunte bene spesso sono errori, come ad esempio, quando non si contenta di dire dei mosaici fatti dal Cavallini nell'abside di Santa Maria in Trastevere, ma vuole attribuirgli anche la fascia musiva colla Madonna in trono e colle Vergini sagge e le Vergini folli sulla facciata di quella chiesa; fascia da tutti gli storici dell'arte assegnata al dodicesimo secolo.

Ciò che il Vasari aggiunge veramente di nuovo e di suo alla biografia ghibertiana è l'opera del maestro romano fuori di Roma, ma non è fortunato nemmeno in ciò. Fra le pitture del Cavallini in Toscana, dove « Pietro venne per veder le opere degli altri discepoli del suo maestro Giotto e di lui stesso », egli cita quelle di Firenze, dove dice che il Cavallini dipinse « in San Marco molte figure che oggi non si veggiono, essendo stata imbiancata la chiesa: eccetto la *Nunziata* che sta coperta a canto alla porta principale della chiesa » e nella stessa chiesa di San Marco nota poi di Pietro « il ritratto di papa Urbano V » ed in San Basilio al Canto delle Macine un'altra *Nunziata*. Ora qui un errore caccia l'altro, poichè la *Nunziata* di San Marco, ora scoperta, non è nè dell'arte, nè del tempo del Cavallini, ma è opera del decimoquarto secolo, della maniera di Taddeo Gaddi e somigliantissima all'altra che è nella chiesa di Ognissanti pure a Firenze. La *Nunziata* di San Basilio al Canto delle Macine poi è sparita insieme alla chiesa nel 1785, e quell'altra miracolosa della chiesa dell'Annunciata che il Vasari con parole coperte attribuisce al Cavallini, dai pochi che hanno avuta la fortuna di vederla è detta simile a quella di San Marco. Quanto al ritratto di Urbano V, anch'esso in San Marco, si pensi che questi fu papa dal 1362 al 1370 e quindi posteriore di certo al Cavallini.

Nel viaggio di ritorno poi da Firenze a Roma il Vasari dice che il Cavallini « si fermò ad Assisi per vedervi le fabbriche e le pitture di

¹ FRANCESCO CANCELLIERI, *De Secretariis veteris basilicæ vaticanæ*. Romæ, 1786, lib. II, pag. 863.

Giotto e dei suoi discepoli » e che vi « dipinse in fresco nella chiesa di sotto di San Francesco, cioè nella crociera che è dalla banda della sagrestia, una Crocifissione di Gesù Cristo ». Ed insiste in questa attribuzione perchè « la maniera, oltre la pubblica voce, mostra ch'ella sia di mano di costui ».

Questo affresco della *Crocifissione* non ha nulla a che fare coll'arte del Cavallini ed è piuttosto opera di un senese, tanto che il Cavalcaselle ne scrisse: ¹ « pare a noi che il Vasari scambi qui Pietro Lorenzetti senese con Pietro Cavallini romano ».

Altro errore è poi quello di attribuirgli le pitture della cappella del Corporale nel Duomo d'Orvieto, ² che secondo documenti, sono state fatte fra il 1356 ed il 1364 da Maestro Ugolino di Prete Ilario, da Fra Giovanni Leonardelli e da Domenico di Meo, pittori orvietani.

In occasione dei restauri che se ne fecero vi si trovò infatti la seguente iscrizione: « Hanc capellam depinxit Ugolinus pictor de Urbeveteri anno Domini M CCC LXIV die Iovis, Mensis Junii ».

Tutto ciò ci fa molto dubitare dell'autenticità dell'affresco dell'Araceli con *Augusto e la Sibilla* e non ci fa prestar fede nemmeno ai particolari cronologici che il Vasari così largamente ci fornisce sul Cavallini. Senza dubbio al Vasari era giunta ancor vivace l'eco della grande fama del pittore romano ed egli s'era industriato del suo meglio per spiegare tanto nome, di farlo discepolo di Giotto e di attribuirgli qua e là opere, che al suo occhio poco esperto di pitture medievali, potevano sembrare della sua maniera.

Veniamo ora al racconto del Ghiberti, di cui prima caratteristica invece e preziosa è che il biografo vi scrive sempre d'aver visto da sè, e così come dice che il maestro romano « dipinse tutta di sua mano Santa Cicilia in Tresteuere » così scrive che « fece istorie che sono in Santa Maria in Tresteuere di musayco molto egregiamente nella cappella maggiore 6 istorie. Ardirei a dire in muro non auere ueduto di quella materia lauorare mai meglio ». Si noti che Lorenzo Ghiberti dice d'aver visto con i suoi occhi, occhi di maestro sovrano che vedevano bene e che quindi ben difficilmente potevano errare, nell'assegnare ad uno stesso artista opere diverse sparse qua e là nelle chiese di Roma, se in queste non riscontravano caratteristiche di somiglianza. Certamente il Ghiberti, che fu a Roma seppe dalla tradizione viva quali opere si assegnavano al Cavallini, ma dalle sue parole si scorge evidentemente ch'egli le vide tutte e le esaminò con attenzione.

¹ G. B. CAVALCASELLE e I. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*. Firenze, Le Monnier, I, pag. 174.

² DELLA VALLE e LUZI, *Il Duomo d'Orvieto*. Firenze, Le Monnier, 1866, pag. 383.

Ora è importante stabilire almeno con approssimazione quando Lorenzo Ghiberti venne a Roma. Nella sua autobiografia egli non parla di avervi dimorato, ma nel terzo *Commentario*¹ scrive: « Ancora o ueduto in una temperata luce cose scolpite, molto perfette et fatte con grandissima arte et diligentia frallequali uidi in Roma nella olimpia quattrocento quaranta unà statua duno Ermafrodito di grandezza d'una fanciulla danni tredici, la quale statua era fatta con mirabile ingegno. In detto tempo fu trouata in una chiauica sotto terra circa di braccia otto; per cielo della detta chiauica era [il] piano di detta scultura. La scultura era coperta di terra insino al pari della uia. Rimondandosi el detto luogo, [che] era sopra a Sancto Celso, in detto lato si fermo uno scultore; fece trarre fuori detta statua et condussela a Sancta Cecilia in Trasteuere, oue [lo] scultore lauoraua una sepoltura d'uno cardinale... ».

Il Perkins² ed il Reymond,³ nei loro scritti su Lorenzo Ghiberti, non hanno tenuto alcun conto di questo brano che pure è di somma importanza, perchè ci fa sapere che lo scultore fiorentino è stato a Roma, e ad un dipresso ci dà la data di questa sua dimora. Poco sappiamo delle vicende della vita del Ghiberti prima che egli partisse da Firenze, cacciato dalla peste e dalle discordie civili nel 1400 per andare a Rimini alla corte di Carlo Malatesta insieme ad un pittore che si suppone fosse Antonio Vite. Ma che cosa fece il Ghiberti prima del 1400, anno nel quale, per essere egli nato nel 1378, era già più che ventenne? Nel progetto del *Sacrificio d'Abramo* per la prima porta di San Giovanni, presentato al concorso del 1401, egli ci apparisce quale un entusiastico ammiratore delle sculture classiche. Non può questo forte carattere di antichità, che è come lo spirito che anima questa scultura, essere l'indizio della dimora di Lorenzo giovane a Roma, in mezzo ai maravigliosi avanzi dell'arte romana e greca?

L'obbiezione che alcuni fanno dicendo che nei rilievi della prima porta, posteriori a questo del *Sacrificio d'Abramo* il sapore classico è minore, non è un'obbiezione, ma una ragione in favore, perchè è ben naturale che un giovane che aveva ancora vivo nell'animo l'entusiasmo per le cose vedute a Roma, credesse di non poter far di meglio che comparando in veste più che fosse possibile antica e diversa dall'abituale. Nei rilievi più recenti l'impressione si è un po' svanita ed il carattere personale dello scultore si palesa in tutta la sua forza ed efficacia. Si pensi poi che Firenze, se si tolgono pochi sarcofagi, nel 1401 e 1402 non possedeva ancora

¹ Op. cit., pag. 56.

² CHARLES PERKINS, *Ghiberti et son école*. Paris, Rouam, 1886.

³ MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine*. Florence, Alinari, 1898.

i tesori d'antichità che vi furono raccolti dopo da Niccolò Niccoli e dal Ghiberti stesso. I caratteri del rilievo col *Sacrificio d'Abramo* non sono quindi che una prova per ritenere che il Ghiberti deve essere stato a Roma prima dell'anno 1400. Una prova di gran valore si ha poi nell'accento che il Ghiberti fa allo scultore che « lavorava una sepoltura d'uno cardinale » in Santa Cecilia in Trastevere, quando a Roma presso San Celso fu trovato l'*Ermafrodito* nell'Olimpiade quattrocento quaranta.

Il monumento non può essere che quello del cardinale inglese Adam di Hartford, morto nel 1397, secondo l'iscrizione antica conservataci da Alfonso Ciacconio che la trascrive chiamandola « satis inepta » e che dice: « *Artibus iste pater famosus in omnibus Adam | Theologus summus Cardiquenalis erat | Anglia cui patriam titulum dedit ista beatae | Caeciliaeque, Morsque suprema poluim. | Anno MCCCLXXXVII Mense Septembris.* »¹

Nella chiesa non vi è altro sepolcro di questo tempo, nè si ha notizia che altro ve ne fosse oltre questo e quello del Forteguerri, che è di molto posteriore al Ghiberti, poichè eretto fra il 1473 ed il 1480.

Il Ghiberti scrive che il ritrovamento dell'*Ermafrodito* avvenne nell'Olimpiade quattrocento quaranta; ora se riduciamo l'anno 1397 della morte dell'Adam all'era delle Olimpiadi col calcolo consueto, che ha per base l'anno 776 avanti Cristo, abbiamo circa l'Olimpiade cinquecento quaranta, diversa nelle centinaia dall'Olimpiade indicata dal Ghiberti, ma uguale nelle decine. Non sappiamo quale sistema il Ghiberti tenesse per computare le Olimpiadi,² ma considerando che egli in altro luogo pone nell'Olimpiade quattrocento otto l'arte di Buonamico e di Andrea Pisano, che furono nella seconda metà del secolo XIV, e vedendo che anche per questa Olimpiade ghibertiana il calcolo di riduzione dà un errore di cento, mi sembra di non andare lontano dal vero supponendo che il Ghiberti veramente usasse di una data di base del suo calcolo, superiore di cento anni alla vera; il ripetersi dell'errore è prova di ciò. E si pensi che nella data del ritrovamento dell'*Ermafrodito* la data del 1397 della morte del cardinale Adam ridotta ad Olimpiade corrisponde nella decina. Il monumento sarà stato eseguito dallo scultore, che tradizionalmente si vuole che fosse *Magister Paulus*, fra il 1397 ed il 1400, poichè non può suporsi che si attendesse a lungo per incominciare il sepolcro, e perchè i caratteri stilistici della statua e del sarcofago sono appunto quelli della scultura romana sulla fine del secolo quattordicesimo.

Il Ghiberti avrà adunque assistito alla costruzione di questo monu-

¹ ALFONSI CIACCONII, *Vitae et gesta summorum pontificum*. Romae, 1601, libro II, pag. 774.

² Op. cit., pag. 382.

mento in Santa Cecilia in Trastevere fra il 1397 ed il 1400; anno nel quale si trovava a Firenze.

Le caratteristiche classiche del suo progetto pel concorso delle porte di San Giovanni confermano questa ipotesi del suo antecedente soggiorno a Roma.

Egli quindi avrà visto le opere del Cavallini, che può supporre vi-vesse sino a tutto il primo quarto del Trecento, non più di settant'anni dopo la morte del pittore, quando sulle bocche di tutti doveva esserne ancor vivo il nome e quando la sua gran fama doveva ancora durare fresca intorno alle opere giovani e vivaci.

Tutto ciò dà grande importanza alla biografia che del pittore romano ha tracciato il Ghiberti e ci permette di prestarvi fede ed ascolto.

Il Ghiberti è molto attento nel suo racconto e fa considerazioni di stile sulle varie opere; egli trova infatti che le figure dipinte dal maestro romano in San Pietro tengono « un poco della maniera antica, cioè greca », il che significa bizantina, e non dice ciò parlando delle figure dei quattro Evangelisti, di San Pietro e di San Paolo, « molto eccellentemente fatte », nell'interno della facciata della basilica vaticana, sopra alle porte.

Così parlando ora della forma, ora della tecnica, loda il pittore per la maestria dimostrata nei mosaici di Santa Maria in Trastevere e dice: « ardirei a dire in muro non auere ueduto di quella materia lauorare mai meglio » e poi dopo averne enumerato le pitture in varie chiese, scrive, e s'intende che vuol parlare della difficile tecnica dell'affresco, che il Cavallini « fu perito in detta arte ». Le pitture di Santa Cecilia sono infatti mirabile monumento di perfezione tecnica d'affresco.

Il Ghiberti è poi esattissimo nel distinguere le opere di pittura da quelle di mosaico attribuite a Pietro, e di alcune di esse ora perdute, come degli affreschi della nave maggiore di San Paolo si ha notizia anche posteriore. Parla di mosaici in Santa Maria in Trastevere e di pitture in Santa Cecilia.

Un punto insomma è certo, e cioè che sulla fine del Trecento a Roma s'indicavano come opere del Cavallini gli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere e che Lorenzo Ghiberti artista sommo quant'altri mai, scrivendo del maestro romano, dopo aver visto tutte le cose che a lui si attribuivano e di cui alcune, come i mosaici di Santa Maria in Trastevere, erano firmate e datate, non dubitava di questa assegnazione.

Nella breve biografia che il Ghiberti traccia del Cavallini non abbiamo ragioni d'incredulità, mentre ne troviamo invece e parecchie nella vita che Giorgio Vasari compose amplificando il racconto del Ghiberti con aggiunte fantastiche ed errori.

L'esame stilistico degli affreschi di Santa Cecilia ci mostra che l'attribuzione di Lorenzo Ghiberti è giusta e che sono stati dipinti dallo

stesso Pietro Cavallini, che ha disegnato i mosaici di Santa Maria in Trastevere.

A Santa Cecilia egli mostra chiaramente di essere un artefice educato a quell'antica scuola pittorica romana in cui l'elemento bizantino non avea potuto penetrare ma s'era dovuto acconciare a rivestire esternamente il vecchio tronco rude ma fresco e vivace, e che per antica tradizione conservava non pochi elementi di quell'arte classica, della quale a Roma i marmorari, i mosaicisti e gli affreschisti vedevano di continuo innumerevoli avanzi.

Gli affreschi di Santa Cecilia per chi sappia vedere, non sono che il monumento più bello, l'ultimo purtroppo, di quella scuola locale, che aveva prodotto le pitture di Sant'Urbano alla Caffarella, di San Clemente, ed i mosaici del dodicesimo secolo in Santa Maria in Trastevere. Strettissime sono le relazioni di stile fra le figure del Cavallini a Santa Cecilia e quelle di Jacopo Torriti a San Giovanni in Laterano e a Santa Maria Maggiore, e non è che una differenza di bellezza, di vita e di espressione che le distingue.

Come in tutte le altre pitture medievali romane, le forme delle figure risultano da un compromesso fra l'arte bizantina invadente e la tenace tradizione locale.

Bizantina è l'acconciatura degli angoli, bizantino il trono di Gesù, bizantina è almeno in parte anche la disposizione generale, ma un che di nuovo e di vivo ha rinfrescato le vecchie formole iconografiche e così Gesù, che pure per certi caratteri non si discosta dalla tradizione bizantina, ha qualcosa in sè che ricorda la maestà del Cristo di Santa Pudenziana e della Chiesa dei Santi Cosma e Damiano.

Gli angoli non sono più semplici elementi decorativi e ornamentali dell'aureola divina, ma hanno vita propria, e dai palli gemmati escono bellissime le teste saldamente costrutte e modellate classicamente.

Nelle teste delle figure di Santa Cecilia infatti, più che in qualsiasi altra parte del corpo, si mostra chiaramente l'individualità dell'artista. Sono di proporzioni perfette e stanno in giusta relazione col corpo; il cranio è di forma tondeggiante con larga fronte sotto cui si aprono spaziose le orbite rivestite di grandi sopracciglia che, dipartendosi dal naso diritto e robusto, corrono verso le tempie incurvandosi dolcemente. Gli occhi sono grandi ed aperti, ben diversi da quelli stretti e troppo accostati al naso che si veggono nei dipinti toscani contemporanei. La bocca è piccola e disegnata con bella curva; il labbro inferiore è fortemente modellato.

Caratteristica preziosa per i raffronti è quella delle orecchie, che possono dirsi speciali dell'artista di Santa Cecilia, poichè sono disegnate

curiosamente e sempre collo stesso difetto. Si osservino specialmente quelle già notate di San Bartolomeo, che son larghissime superiormente e vanno restringendosi nella parte inferiore in modo che il lobo riesce piccolissimo e si noti anche in che modo difettoso sono attaccate alla testa, tanto da apparire sempre come estranee e distaccate.

Esempi chiarissimi di questa speciale e caratteristica imperfezione si trovano nelle figure di San Bartolomeo, di San Paolo, di San Giovanni Evangelista e di Giacobbe addormentato.

Il pittore pone grande cura nel dipingere i capelli e varia capigliature e barbe di continuo da una figura all'altra, disegnandoli ora ricci, ora lisci, ora leggermente increspatisi od inanellati e traccia con grandissima cura ogni pelo pur conservando l'effetto d'assieme. Nel San Simone con una svelta pennellata ha dipinto il labbro che traspare tra l'arruffio dei peli dei baffi e della barba.

Dalle capigliature ispide di San Bartolomeo e di San Simone si va alle chiome castane e bionde che incorniciano mollemente i bei volti femminili degli angioli.

Le mani con le dita lunghe e sottili e le giunture appena visibili, sono finemente disegnate, e l'artista nel rappresentarne i movimenti è stato spesso ardito e si è compiaciuto di ritrarle in mosse difficili, come ad esempio nel giovane Apostolo vicino a San Bartolomeo e nel San Giovanni Evangelista.

Egli ha voluto far più di quanto fosse in suo potere e non è riuscito, ma questo tentativo dimostra con quanto amore e con quanta fiducia nella forza della sua arte egli lavorasse. Così sempre; egli sbaglia per soverchio ardire, non mai per timidezza.

In alcune figure di Apostoli ha nascosto una mano sotto al pallio, facendola trasparire, e ciò con poche pennellate, arditamente rendendo con giustezza la forma ed il movimento.

Di sapore veramente classico ed imitate da modelli statuari dell'antichità sono le vesti che ricoprono i corpi in modo mirabile, componendosi coi movimenti delle membra in un assieme bello ed armonico.

Nel disegnare i palli e le tuniche, il pittore dispone le pieghe in cento maniere diverse, senza ripetersi mai e trovando partiti sempre nuovi e belli, tanto che per questa sua cura quasi nessuno, anche dei maggiori pittori medievali, può porglisi a lato, poichè essi in genere replicano in tutte le loro figure due o tre motivi di panneggio senza cercarne di nuovi.

Nelle vesti delle figure di Santa Cecilia si dimostra uno studio lungo ed amoroso delle statue antiche, reso poi vivo con la ricerca sul vero.

Solamente a Roma dove frammenti innumerevoli dell'arte classica circondavano ancora gli artefici medievali, era possibile la creazione di

simili figure, in cui alla compostezza antica si unisce la sincera vivacità dell'espressione, derivante dall'osservazione diretta della natura.

A Santa Cecilia ci troviamo dinanzi ad un'opera d'arte nella quale si scorge la diretta derivazione dalle antiche forme tradizionali medievali e classiche, e l'influsso di pensieri e tendenze nuove. Abbiamo infatti osservato parecchie formole di tradizione bizantina, tanto nelle singole figure quanto nella disposizione generale del quadro maggiore, riprodotte però con una interpretazione larga ed insolita.

Questo allentarsi de' vincoli tradizionali avviene proprio nel Duecento ed aumenta sulla fine di questo secolo con cui si può dire che si chiuda il periodo storico dell'iconografia tradizionale, nella quale di giorno in giorno col secolo decimoquarto, penetrano sempre novità, dovute ad interpretazioni libere e fantastiche di artisti.

Gli Apostoli dell'affresco maggiore di Santa Cecilia hanno proprio tutti i caratteri iconografici della fine del secolo decimoterzo, poichè pur avendone di nuovi, ne conservano molti di antichi.¹

Su dodici Apostoli nove sorreggono la croce e la spada, simboli dei discepoli e dei testimoni della fede, sostituiti ai libri ed ai volumi della iconografia più antica, ed ai quali sulla fine del secolo tredicesimo cominciano a succedere attributi personali.

L'uso generale di rappresentare i martiri con lo strumento speciale del martirio sofferto, non comincia che sulla metà del Duecento.

Nel nostro affresco, vicino agli Apostoli, che sorreggono semplicemente la croce o la spada, troviamo già rappresentati con attributi definiti quegli apostoli per cui prima tali attributi si fissarono, e cioè San Bartolomeo col coltellaccio, San Giacomo minore con la mazza, con cui il fullone lo abbattè sulla soglia del Tempio, e San Giovanni Evangelista con la coppa del veleno, offertogli da Aristodemo gran sacerdote di Diana Efesia. Importante per la datazione iconografica è la croce di Sant'Andrea, che ha la forma immissa e non quella quadrata, cioè a braccia incrociate obliquamente, caratteristica per questo Santo a cominciare dal Trecento.

Gli angioli che circondano, volando l'aureola divina sono anch'essi, nell'iconografia romana, una novità della fine del secolo decimoterzo, poichè disposti a questo modo per la prima volta li vediamo nel mosaico del Torriti a San Giovanni in Laterano, dove sostengono il clipeo con l'immagine del Salvatore, e poi a Santa Maria Maggiore, nel mosaico dell'abside. Di simili aureole non è ancora traccia nei mosaici di San Clemente, di Santa Francesca Romana ed in quelli del semicatino in Santa Maria in Trastevere.

¹ JOHANNES FICKER, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*. Leipzig, Seeman, 1887.

Gli angioli a Santa Cecilia sono tra le figure che più ritengono del bizantino pel colore delle ali, per il diadema che recano sul capo e pei grandi palli gemmati, ornati di calliculae purpuree, caratteri tutti che ritroviamo tali e quali, non solo nei mosaici bizantini della Sicilia e del Veneto, ma nelle decorazioni pittoriche bizantineggianti di Sant'Elia, presso Nepi, di San Sebastianello sul Palatino e della chiesa inferiore di Subiaco.

Carattere evidente di un'opera del periodo di transizione è anche quella tendenza verso il semplice che si manifesta nella figurazione del Giudizio universale.

Le rappresentazioni primitive del *Giudizio finale*, delle quali l'esempio più antico, della fine del secolo decimo è nella chiesa di San Giorgio di Oberzell, nell'isola di Reichenau in Germania, sono semplici,¹ e non vi si vede rappresentata che la venuta di Gesù fra gli Apostoli e la Risurrezione dei morti. Tale è anche il tipo del *Giudizio* di Sant'Angelo in Formis, presso Capua, dipinto fra il 1058 e il 1087, dove si vede Gesù nella mandorla circondato dagli Apostoli e dagli angioli, ed ai suoi piedi i beati ed i dannati. Di nuovo non vi è che la rappresentazione dei demoni e delle pene infernali.

Il *Giudizio* del Duomo di Torcello, che è degli ultimi anni del secolo decimosecondo o dei primi del decimoterzo, è invece completamente bizantino, e quindi pieno di rappresentazioni tolte dall'Apocalissi.

Il Cavallini torna allo schema più semplice. La mossa di Gesù è quella di Reichenau e di Sant'Angelo in Formis; uguale è l'atto della mano destra, che invita i beati e quello della sinistra che respinge i dannati, uguale la rappresentazione delle ferite. Ma al solito, vicino al carattere occidentale abbiamo subito il motivo bizantino, e perciò Gesù non è fiancheggiato, come a Reichenau, da San Giovanni Evangelista e da un angelo con la croce, o come a Sant'Angelo in Formis da due cherubini; ai suoi lati stanno, proprio come a Torcello, la Vergine Maria e San Giovanni Battista.

E così pure il *Giudizio* di Santa Cecilia ha comune con quello di Torcello la figurazione dell'*έτοιμασία*, che manca a Sant'Angelo in Formis.

La rappresentazione dell'*έτοιμασία* è caratteristica dell'iconografia cristiana in simili composizioni di Gesù Cristo in gloria. A Roma la vediamo negli archi trionfali di Santa Maria Maggiore, della basilica dei Santi Cosma e Damiano, e più tardi nel mosaico di Onorio III nell'abside di San Paolo fuori le Mura. Era poi anche rappresentata nel mosaico dell'abside di San Pietro, rifatto da Innocenzo III.

¹ Cfr. SPRINGER, nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1884, pag. 378.

La forma però dell'*επιμαχία* del *Giudizio* di Santa Cecilia è secondo l'iconografia più recente, perchè sul trono invece della corona, dell'agnello o del libro, secondo la tradizione più antica, stanno gli strumenti della Passione, che sono fra i segni che preannunziano il Giudizio supremo. Il De Rossi racconta di avere visto un trono similmente dipinto nel centro di un *Giudizio* miniato, nel codice dell'*Hortus deliciarum* del secolo XII, che però nel 1870 insieme a tutta la biblioteca di Strasburgo.¹

Ad ogni modo però in questo *Giudizio* di Santa Cecilia il carattere occidentale prevale sull'orientale, poichè la sua essenza sta principalmente nel raffigurare la separazione dei buoni dai cattivi senza comprendervi tutti quei particolari tolti dall'Apocalissi, che formano l'elemento principale dei *Giudizi* composti da artefici bizantini o che seguono la tradizione iconografica bizantina. Qui Gesù, la Madonna, gli apostoli, gli angeli, i beati ed i dannati, nulla di più insomma di ciò che serve a caratterizzare semplicemente il *Giudizio*.

Nel mosaico di Torcello, che è la rappresentazione più completa bizantina di questa scena in Italia, vediamo qua e là nella composizione, distribuiti intorno alla scena centrale, il fiume di sangue, la Babilonia infernale e la bestia dalle sette teste. Benchè il nostro affresco sia tronco proprio a metà della figura del demonio, mi sembra di non andare lontano dal vero ritenendo che nel piccolo spazio sottostante, l'inferno non poteva esser rappresentato con molta ampiezza nè con gran copia di particolari come a Torcello.

Il pittore di Santa Cecilia ha saputo con squisito sentimento d'arte ritrarre solamente ciò che d'essenziale e di più elevato aveva la scena del Giudizio finale, e compreso della maestà dell'apparizione di Dio giudice fra la corte celeste, ha quasi trascurato gli accessori, tanto che tutto ciò che è al disotto della mandorla divina è dipinto con minore cura ed in alcuni punti affidato all'opera di allievi.

Sembra quasi che il pittore, il quale tanto si compiaceva di tracciare le solenni figure di Dio, della Vergine, degli apostoli e degli angeli, non amasse di usare della sua arte per descrivere gli spasimi e gli orrori dell'inferno.

I Bizantini di Torcello hanno con voluttà accumulato particolari orrendi, che dalla serie dei vari demoni scendono sino alle figurazioni orribili dei teschi e degli scheletri. Quale distanza fra questo mosaico infarcito di tutto ciò che la tenebrosa fantasia orientale aveva saputo creare di più oscuro e mostruoso e l'affresco di Santa Cecilia, dove pare che sia ancora come un riflesso della serena arte degli antichi e dov'è tutta la luce dell'arte vivace e fresca dei nuovi tempi!

¹ G. B. DE ROSSI. Op. cit., pag. 130.

Cronologicamente questo *Giudizio* di Pietro Cavallini può dirsi il terzo in Italia, poichè segue a quello di Sant'Angelo in Formis, che è dell'undecimo secolo, ed a quello del Duomo di Torcello, che è della fine del dodicesimo e può quindi considerarsi come una forma di passaggio, a quelli del Camposanto di Pisa e di Santa Maria Novella.

Come abbiamo adunque visto, l'iconografia delle pitture di Santa Cecilia è appunto quella della fine del secolo decimoterzo, cioè del tempo durante il quale operava Pietro Cavallini.¹ Nè dobbiamo dimenticare ciò che abbiamo già notato, che anche i caratteri paleografici delle scritte, nelle quali a lettere di forma capitale stanno vicine altre con accenni gotici, ci riportano alla fine del Milleduecento.

Paragoniamo ora gli affreschi con i mosaici di Pietro in Santa Maria in Trastevere, che sono l'opera pittorica nella quale a Roma per la prima volta comparisce chiaramente quello stile nazionale, che vi aveva già fatto capolino più o meno timidamente, in varie pitture più antiche.

Le composizioni delle storie della vita della Beata Vergine Maria sono bensì tratte da miniature di menologi bizantini, ma nelle vecchie formule è penetrata una vita nuova e le figure non sono più lettere morte di un alfabeto, ma hanno valore proprio ed intrinseco. Così pure anche non guardando che alla forma, le figure hanno perduta l'angolosità bizantina e quel certo che di allungato, speciale di questa tradizione artistica nel suo periodo più basso, per acquistare le giuste proporzioni dell'arte antica e la pieghevolezza delle membra. Le vesti s'adattano bene ai corpi e come a Santa Cecilia, le pieghe delle stoffe sono studiate con amore sul vero secondo modelli classici. Le teste sono rotonde con fronte ampia e naso largo e robusto alla base. Gli occhi sono grandi ed hanno sopracciglia arcuate. Chi esamini con cura e sappia vedere, riuscirà a trovare nella scena del *Transito della Vergine* tutte le teste degli apostoli di Santa Cecilia. Il San Pietro del *Transito* e quello che sta dritto nel riquadro centrale, dov'è ritratto il magnifico Bertoldo di Pietro Stefaneschi, sono uguali al San Pietro di Santa Cecilia, ed anzi hanno comune con questa figura un difetto (non vi è nulla di più prezioso dei difetti per i raffronti di stile), la soverchia vicinanza degli occhi al naso. L'artista ha qui seguito molto da vicino un modello celebre, la statua di San Pietro in San Pietro, e volendo a tutti i costi riuscire imitatore fedele ha composto in tutte e due le sue opere, a Santa Maria in Trastevere ed

¹ Sono da notarsi anche due particolari secondari nell'affresco, e cioè che la tiara che il papa raffigurato tra i beati ha in capo, è di forma antica, cioè è cinta di una sola corona, e che i monaci rappresentati hanno la tonaca nera, e cioè sono i Benedettini, che tennero il monastero sino alla fine del xiv secolo, prima che vi fossero posti gli Umiliati che vestivano tonaca bianca.

a Santa Cecilia una delle sue figure meno belle, poichè la fissità dello sguardo, caratteristica della vecchia statua, l'ha senza volere, tratto a disegnare una testa con occhi piccoli e ravvicinati, diversa da tutte le altre.

Il San Paolo di Santa Maria e quello di Santa Cecilia sono, si può dire, la stessa ed identica figura con quella curiosa fisionomia caprina che non si può dimenticare quando si è vista una volta. Caratteristico di questa figura di San Paolo è il ravvicinamento delle sopracciglia che si alzano con una curva molto più stretta che non nelle altre teste. Gli zigomi mancano quasi completamente e i baffi piccoli e a forma di virgola calano divergendo dal naso e lasciano completamente scoperto il labbro superiore.

La testa di San Giacomo maggiore a Santa Cecilia s'accosta molto a quelle dei pastori a Santa Maria in Trastevere e ha come queste la barba bassa che non copre le gote e buona parte del mento.

Le teste ovali di San Tommaso e degli angioli dell'aureola a Santa Cecilia, colle grandi sopracciglia arcuate, il naso affilato e la piccola bocca, coi capelli che incorniciano il volto e il collo allungato e largo all'attaccatura colle spalle, si ritrovano nelle figure femminili di Santa Maria in Trastevere.

Si paragonino ad esempio le teste dei tre angioli a sinistra di Gesù a Santa Cecilia con quelle delle donne che assistono Sant'Anna.

Diverse da queste sono le teste dei due giovani apostoli che stanno a fianco di San Bartolomeo nel *Giudizio* e colle quali va posta la testa di Giacobbe addormentato, pure a Santa Cecilia. Sono teste piuttosto grandi e di costruzione cranica quadrata e solida, col viso allargato; la fronte è abbassata dalla ricca capigliatura e gli occhi sono di un ovale allungato. Tipi simili si trovano fra gli apostoli del *Transito della Vergine* a Santa Maria in Trastevere; si osservino specialmente quelle dei giovani che stanno dietro a San Pietro.

Identico in tutto al San Simone della *Presentazione* e al più vecchio dei Re Magi è il San Giacomo minore di Santa Cecilia. La gran testa maestosa del vecchio con quella strana barba a ciocche che ha quasi l'aspetto d'essere posticcia, i baffi grandi che nascondono la bocca, gli occhi colle pupille volte tutte da un lato e le sopracciglia ondulate e fortemente corrugate, tutto, sino ai capelli lunghi e spartiti sulla fronte, è identico in queste figure, sino alla mosca del corpo e al grande mantello povero di pieghe. Di questo tipo sono inoltre a Santa Maria in Trastevere il San Giuseppe del *Presepio* e quattro dei vecchi apostoli del *Transito*, a Santa Cecilia varie teste di beati.

Purtroppo, a Santa Cecilia gli affreschi laterali colle scene bibliche sono conservati solo a pezzi, ma ciò che ne rimane è sufficiente per poter

fare opportuni confronti coi mosaici di Santa Maria in Trastevere. Le due *Annunciazioni* nelle due basiliche sono disegnate e composte in modo identico e anche le figure si corrispondono. Uguale è la mossa della Madonna, uguale lo strano movimento dell'Arcangelo che nell'appressarsi alla Vergine pare che stia fra il volare e il camminare, uguali i partiti delle pieghe, dove è da notare quel curioso svolazzo allungato che si vede anche nella veste conservata dell'angelo nel *Sogno di Giacobbe*.

Simile è il trono di Maria, di cui a Santa Cecilia non scorgesi che la parte inferiore del sedile e un pezzo dello schienale, frammenti che bastano per vedere che il disegno del mobile, con i due grandi braccioli e coll'altissimo dossale, è dello stesso stile.

La testa dell'Arcangelo annunziante a Santa Cecilia è purtroppo talmente guasta che non può servire a paragoni di sorta, ma per contro sono bene conservate quelle degli arcangeli che respingono i dannati nell'affresco del *Giudizio* e questi sono fratelli degli angeli che a Santa Maria in Trastevere compariscono nell'*Annunciazione* e nel *Presepio*. Non è una vaga rassomiglianza che derivi semplicemente dai comuni modelli bizantini, è una corrispondenza completa di lineamenti che significa qualcosa di più di una semplice ripetizione tradizionale. Quanto al colore, quella perfetta intonazione per cui nei mosaici colle storie della Vergine non è un tono che strida, sicchè gli occhi abbarbagliati dal luccichio dell'oro e dalle tinte vivaci del mosaico bizantineggiante del semicatino, vi si posano con piacere, si trova anche in Santa Cecilia. I colori principali sono gli stessi ed il rosso incarnato, il grigio argenteo, il turchino pallido s'uniscono tanto a Santa Maria che a Santa Cecilia armonicamente, producendo delicati effetti d'insieme e giungendo alle luminosità più vivaci per gradi di toni e sfumature.

Si paragonino fra di loro l'*Annunciazione* di Santa Cecilia e l'*Annunciazione* e la *Presentazione* a Santa Maria e si vedrà che nelle scene le tinte sono distribuite colla stessa intonazione e collo stesso sentimento. In Santa Cecilia il pittore raggiunge la massima forza di colore nella raggiata angelica che forma l'aureola divina. Non è in quell'aureola una sola tinta assoluta, nè un bianco, nè un giallo, nè un rosso assoluto, eppure essa è veramente fulgente ed i visi chiari degli angeli, le penne fiammeggianti in rosso ed in giallo dei cherubini e dei serafini formano un assieme dove tutto è luce e fulgore e la divina immagine di Gesù è veramente in un cerchio di fuoco vivente.

Colore, disegno, composizione, particolari iconografici e sentimento, tutto insomma è comune alle due opere.

Pietro Cavallini, autore dei mosaici di Santa Maria in Trastevere, e non altri è il pittore degli affreschi di Santa Cecilia.

Non possiamo che credere a ciò che scriveva Lorenzo Ghiberti, dopo avere raccolto dalla viva tradizione locale a Roma, negli ultimi anni del secolo decimoquarto il nome del pittore romano e d'averne di persona ammirato e paragonato fra di loro le opere diverse.

« Pietro Cavallini dottissimo e nobilissimo maestro.... dipinse tutta di sua mano Santa Cecilia in Trastevere ».

Ciò che separa gli affreschi di Santa Cecilia dai mosaici di Santa Maria non è che la maggiore abilità tecnica che il maestro dimostra in quelli, dove le figure non sono che perfezionamenti di quelle di Santa Maria. Senza alcun dubbio gli affreschi di Santa Cecilia, nei quali il pittore si mostra più agile e disinvolto nel disegnare e dipingere figure già composte a Santa Maria, sono di alcuni anni più recenti e segnano forse il culmine della sua arte.

Si noti che lo scultore fiorentino parla di Pietro Cavallini e delle sue opere e non fa cenno dei mosaici di Jacopo Torriti e di Filippo Rusuti suoi contemporanei. Sulla bocca del popolo era rimasto vivo il nome del grande pittore morto da meno di un secolo ed era scomparso invece quello dei due mediocri maestri che l'avevano pur con tanta cura segnato sulle loro opere a San Giovanni in Laterano ed a Santa Maria Maggiore.

Quanto al tempo degli affreschi ritrovati, abbiamo già visto che stilisticamente debbono essere posti dopo i mosaici di Santa Maria in Trastevere, che sono del 1291. Una corrispondenza fortunata fra le pitture di Santa Cecilia ed un'altra opera d'arte di data certa, eretta nella stessa basilica ci permette di fare se non altro, un'ipotesi che si basa su argomenti storici e stilistici.

In Santa Cecilia, sopra l'altar maggiore, s'alza il celebre tabernacolo di Arnolfo che sulla base della colonna anteriore sinistra porta incisa la seguente iscrizione in capitale goticeggiante già conosciuta per la trascrizione fattane da Pompeo Ugonio,¹ e ora venuta nuovamente alla luce pei lavori di restauro che si stanno facendo al presbiterio:

✠ HOC OPUS
FECIT
ARNULFUS
ANNO DOMINI · M · CC ·
LXXXIII ·
MENSE NOVEMBER
DIE XX ·

¹ Questo Arnolfo è quel *magister Arnolphus de Florentia*, discepolo e aiuto di Nicola Pisano, che aveva lavorato col maestro a Siena ed a Perugia e non ha nulla di comune coll'architetto Arnolfo di Cambio, costruttore di Santa Maria del Fiore a

Ai 20 di novembre del 1293 Arnolfo¹ conduceva a termine il suo tabernacolo. Ora non credo troppo ardito il porre in relazione le pitture di Pietro Cavallini in Santa Cecilia con questo scultore. Principale argomento per questo riavvicinamento è quella decorazione a nicchie gotiche contenenti figure di Santi, dipinta senza dubbio, dal Cavallini e dai suoi allievi lungo le pareti laterali della navata maggiore di Santa Cecilia, al disopra della zona colle storie dell'Antico e del Nuovo Testamento e che è nascosta ora dal soffitto settecentesco.

Queste nicchie sono di stile gotico perfetto e tanto per gli ornamenti dei timpani a riccioli, quanto per i rapporti di larghezza ed altezza, sono di forma simile al tabernacolo di Arnolfo, che ha le stesse proporzioni e lo stesso disegno.

La serie di nicchie costituiva il coronamento della decorazione pittorica della navata maggiore di Santa Cecilia in Trastevere, e la colonna tortile, dipinta tra l'affresco del *Giudizio* e quello del *Sogno di Giacobbe*, ci mostra a un dipresso quale doveva essere il collegamento architettonico fra la zona inferiore delle storie e la superiore delle nicchie coi Santi.

Nel novembre del 1293, Arnolfo finiva il suo tabernacolo in Santa Cecilia; non potrebbe egli che sapeva anche d'architettura, poichè sulla tomba di Bonifacio VIII in San Pietro scriveva: « Hoc op. fecit Arnolphus Architectus », ² avere tracciato il disegno generale per l'ornamentazione dell'interno della basilica dove lavorava a scolpire il ciborio? La collaborazione di Pietro Cavallini e di Arnolfo in questo caso è più che naturale e si può supporre che il toscano abbia disegnato lo spartito delle pareti, dividendole in campi di varie forme, ed il coronamento di nicchie gotiche, e che il pittore romano nei campi, nei riquadri e nelle nicchie abbia dipinto i suoi affreschi.

I nomi di Pietro e di Arnolfo si trovano già accoppiati nell'adornamento di un'altra grande basilica romana, della basilica benedettina di San Paolo fuori le Mura.³

Firenze. Cfr. C. FREY, *Arnolfo di Cambio architetto è da identificarsi con lo scultore Arnolfo fiorentino?* nella *Miscellanea storica della Val d'Elsa*, anno I, fasc. 2^o.

¹ POMPEO UGONIO, *Historia delle Stazioni*. Roma, 1588, pag. 131. Bisogna però notare che erroneamente l'Ugonio aveva trascritto 1283 invece di 1293 com'è.

² G. B. DE ROSSI, *Raccolta d'iscrizioni romane relative ad artisti e alle loro opere nel medio evo, compilata alla fine del secolo XVI*, nel *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1891, pag. 73. Cfr. CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, pagina 64.

³ Giulio Mancini, medico di Urbano VIII, nel suo *Viaggio per Roma per veder le pitture che in essa si ritrovano* (Biblioteca vaticana: cod. Capp. 231, pag. 5) parlando della decorazione interna di Santa Cecilia scrive che « alcune pitture delle pareti sono d'Arnolfo nel 1285 e non del Cavallini come dice il Vasari ». Ora non saprei spiegare

Il tabernacolo di San Paolo è opera di Arnolfo e porta incisa queste iscrizioni:

✠ ANNO MILLENO · CENTUM BIS
ET OCTUAGENO · QUINTO (*sic*) · SUM
ME DEUS · QUOD HIC ABBAS BARTHOLO
MEUS · FECIT OPUS FIERI · SIBI
TU DIGNARE MERERI.

✠ HOC OPUS CUM SUO SOCI
FECIT ARNOLFUS O PETRO.

Otto anni prima del tabernacolo di Santa Cecilia in Trastevere, Arnolfo finì dunque questo di San Paolo fuori le Mura.

Non è luogo questo per ricercare chi possa essere stato Pietro socio d'Arnolfo, ma la questione è interessantissima, perchè, secondo una vecchia tradizione, raccolta come abbiamo visto anche dal Vasari, Pietro Cavallini era anche perito nell'arte di scolpire. Molti scrittori, quali il Moreschi,¹ il Salazaro,² ed altri, dissero senz'altro che il *socius Petrus* è Pietro Cavallini. Il Clausse³ pone in relazione il pittore di Santa Cecilia con quel *Petrus civis romanus* che ha posto il suo nome come autore su parecchie opere di scultura romana del secolo XIII conservate a Londra, fra cui è il monu-

questa curiosa notizia per cui, contrariamente alla tradizione storica, si attribuiscono pitture allo scultore Arnolfo, in altro modo se non supponendo che veramente il nome di questi, per ricordarne l'opera d'ornamentazione dell'intera basilica, eseguita in collaborazione col Cavallini, fosse segnato in un'iscrizione frammentaria in Santa Cecilia sotto agli affreschi e restasse così solo al tempo del Mancini.

La fede del resto che si può avere in questo curioso medico amatore di pitture antiche è ben poca, se si pensa che egli è grandemente ignorante e confonde spesso fra di loro le cose più diverse. Quando parla delle opere di pittura e di musaico in Santa Maria in Trastevere, dopo aver detto delle storie della Vergine nell'abside, scrive: « Per la chiesa [sono] pitture del 400 di Pietro Cavallini... ». Che cosa è questo 400 ed in che modo s'accorda col Cavallini? E poi: « In Santa Cecilia la Tribuna di musaico di Pasquale 2°... e alcune pitture fuori del portico di Pasquale 2°... ». Egli confonde qui Pasquale I che fece decorare di musaici l'abside e di pitture il portico di Santa Cecilia nel IX secolo, con Pasquale II che fu dell'XI.

Come si vede, l'esattezza non è il forte del Mancini, e così quel suo 1285 è assai sospetto, tanto più se si pensa che in quell'anno Arnolfo lavorava al tabernacolo di San Paolo fuori le mura. Evidentemente il Mancini ha confuso una cosa coll'altra.

¹ LUIGI MORESCHI, *Descrizione del tabernacolo che orna la confessione della basilica di San Paolo sulla via Ostiense*. Roma, Aureli, 1840, pag. 25.

² DEMETRIO SALAZARO, *Pietro Cavallini pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo*. Nota storica letta all'Accademia d'archeologia, lettere e belle arti di Napoli nella tornata del 14 febbraio 1882.

³ GUSTAVE CLAUSSÉ, *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*. Paris, Leroux, 1897, pag. 338.

mento sepolcrale di Edoardo il Confessore, ed il Walpole dichiara senza altro che la tomba di questo re innalzata nell'abbazia di Westminster è opera del Cavallini.¹

Non m'è possibile di ricercare ora quanto possa esservi di vero in questi ravvicinamenti, ma certo non è improbabile almeno che il *socius Petrus* del ciborio di San Paolo sia una persona sola col *Petrus civis romanus* di Londra, che è certamente uno degli scultori che Riccardo di Ware, abate di Westminster, durante la sua dimora a Roma scelse fra i marmorari dell'abbazia benedettina di San Paolo fuori le Mura, che era allora sotto la protezione del re d'Inghilterra, e condusse seco a Londra nel 1267.²

Nulla in tutto ciò che possa ragionevolmente farci credere alla giustezza del ravvicinamento del *Petrus civis romanus* con Pietro Cavallini, tanto più che gli storici citati non recano argomenti tratti da raffronti stilistici di opere con opere, ma si accontentano di affermare.

Solamente un esame rigoroso delle sculture di Londra e un paragone minuzioso col tabernacolo di San Paolo e con le opere pittoriche di Pietro Cavallini potrebbe risolvere la questione che è d'importanza capitale per la conoscenza dell'arte medievale a Roma.

Invece si ha notizia molto più precisa di pitture e di mosaici eseguiti dal Cavallini in San Paolo fuori le Mura. Il Ghiberti scrisse infatti che di Pietro « in Sancto Pagolo era di musayco la faccia dinanzi; dentro nella chiesa tutte le pareti delle navi di meço; [vi] erano dipinte storie del testamento uecchio; era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte ». Il Vasari e l'Anonimo Gaddiano ripetono le parole del Ghiberti e non aggiungono altro.

Del mosaico della facciata, che fu fatto per Giovanni XXII, e cioè fra il 1316 ed il 1334, ci resta una discreta incisione del Mocchetti,³ nella quale si vede che vi erano rappresentate su nel timpano l'immagine clipeata di Gesù e più in basso tra le finestre le figure di San Paolo, Maria Vergine, San Giovanni Battista, che ha ai suoi piedi Giovanni XXII⁴ e

¹ WALPOLE, *Anecdotes of painting*, vol. I, pag. 29.

² Nella seduta del 28 novembre 1880 della Società dei cultori di archeologia cristiana lo Stevenson annunciava di avere scoperto a Londra nel British Museum trascrizioni d'iscrizioni di marmorari romani riguardanti i sepolcri di Edoardo il Confessore e di Enrico III. Cfr. *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1882, pag. 85; e GIUSEPPE ROSSI, *Ricerche sull'origine e scopo dell'architettura archiacuta: Mausoleo di Clemente IV*. Siena, tipogr. Arcivescovile, 1889.

³ NICOLA MARIA NICOLAI, *Della Basilica di S. Paolo*. Roma, De Romanis, 1815. Tav. VI; incisione del Mocchetti su disegno del Ruspi.

⁴ Nella raccolta del Ciacconio (cod. vat. lat. 5407, f. 63, si legge: « Joannes XXII. P.P. ex opere musivo seu vermiculato quod ipsius jussu factum supra porticum basilicae S. Pauli, quam ipse renovavit collabentem et ornavit ».

San Pietro. Ora trovasi diviso in due pezzi, di cui uno sta nel rovescio dell'arco di Galla Placidia, l'altro sopra l'arco dell'abside, ma entrambi talmente rifatti da non serbare più nulla della forma e del colore originali.

Gli affreschi della navata furono invece distrutti dall'incendio del luglio 1823 e non ce ne restano che le copie fatte fare nella prima metà del secolo XVII dal cardinale Francesco Barberini, conservate ancora nella biblioteca della sua famiglia.¹ Benchè rozze e schematiche, le copie ridanno se non altro la composizione delle storie e qua e là figure disegnate con qualche cura. Ciò basta perchè vi si scorga una evidente relazione almeno di composizione con le opere di Pietro Cavallini a Santa Cecilia e a Santa Maria in Trastevere. Le connessioni più chiare si vedono nelle scene della vita di Giuseppe e di Mosè, e la figura del vecchio Giacobbe ricorda il San Simone di Santa Maria in Trastevere. I due angeli dell'*Uccisione dei primogeniti* nelle scene della vite di Mosè sono disegnati come quelli che suonano le trombe nel *Giudizio* di Santa Cecilia.

La decorazione pittorica della basilica di San Paolo era completa e gli affreschi coprivano in doppio ordine le pareti della navata centrale, al disopra della serie dei medaglioni coi ritratti dei papi. Dalle iscrizioni poste sotto ai disegni della Barberiniana si vede che nella parete di destra erano rappresentati fatti dell'Antico Testamento: la Creazione, il Diluvio, le storie di Giacobbe, di Abramo, di Giuseppe e di Mosè, e su quella di sinistra fatti del Nuovo Testamento, tolti dai racconti evangelici e dagli Atti apostolici, illustrando specialmente la vita di San Paolo. In alto, fra le finestre, erano le figure dei profeti e degli apostoli e sulla parete interna del muro di facciata i fatti della Passione di Nostro Signore. Sul pilastro destro dell'arco trionfale era dipinto San Pietro, su quello di sinistra San Paolo venerato dall'abate Bartolomeo, come c'indica la scritta: « Abbas Bartholomeus » che è l'unica copia decifrabile d'iscrizione che abbia fatto il disegnatore del codice barberiniano. Questo abate Bartolomeo è quello stesso che abbiamo visto nominato sul ciborio e che ebbe il governo del monastero di San Paolo dall'anno 1282 al 1287.

Per quanto le copie siano bruttissime, pure attraverso al disegno goffo ed al colore falso si scorge quale doveva essere la gran bellezza di questi affreschi. Le scene ricche di figure, come quelle della vita di Giuseppe, delle Piaghe d'Egitto; sono magnificamente composte e piene di vita, e degne in tutto del pittore di Santa Cecilia.

Poichè abbiamo già visto che il Ghiberti a Santa Cecilia ha saputo osservare giustamente, nulla ci vieta di credergli anche per San Paolo,

¹ Eugenio Müntz, nella *Revue de l'art chrétien*, del 1898, a pag. 1 pubblica riproduzioni di alcune di queste copie della Barberiniana, che sono nel codice XLIX, 15.

e di questo parere era già il Bunsen, che in quegli affreschi vedeva relazioni con lo stile del tempo di Pietro Cavallini.¹ Quindi negli anni che sono intorno al 1285, poichè questa data conviene anche al Cavallini, Pietro e Arnolfo si sarebbero posti insieme ad adornare di sculture e di pitture San Paolo fuori le Mura, per commissione di Bartolomeo abate benedettino, e su per giù nel 1293 avrebbero di nuovo lavorato contemporaneamente in Santa Cecilia in Trastevere.

Non credo quindi che sia avventato il supporre che gli affreschi di Santa Cecilia siano stati dipinti da Pietro Cavallini negli anni che vanno dal 1291, data dei mosaici di Santa Maria in Trastevere, al 1293, anno in cui fu condotto a termine il tabernacolo di Arnolfo. Abbiamo visto infatti che per stile gli affreschi di Santa Cecilia sono posteriori ai mosaici di Santa Maria.

Il ciborio e gli affreschi sono senza dubbio gli avanzi di un completo adornamento della chiesa, terminato forse quando ne era già cardinale titolare Tommaso Dell'Ocra dell'Ordine benedettino, creatura di Celestino V, e investito del titolo presbiteriale di Santa Cecilia nel 1294.

Quanto al committente nessuna notizia diretta, ma solo un accenno vago, che però non è senza valore. Alfonso Ciacconio nelle sue Vite dei papi per sostenere che un Giovanni Stefaneschi era stato da Urbano VI creato cardinale prima del titolo di San Giorgio in Velabro, e poi di quello di Santa Cecilia scrive che in queste due chiese si vedevano dipinte le imprese degli Stefaneschi: « Joannes Stephanescus Romanus, de Regione Transtiberim prothonotarius apostolicus, diaconus card. s. Georgij in Velabro, postea presbyter tt. s. Caeciliae,... Eius insignia in utraque Ecclesia picta visuntur...²

Ai tempi del Ciacconio sulla fine del Cinquecento, quindi, quando ancora in Santa Cecilia erano intatti gli affreschi della navata maggiore, si vedevano dipinte in quella basilica le armi degli Stefaneschi.

Non potevano gli stemmi essere dipinti nei fregi intorno agli affreschi del Cavallini? A Santa Maria in Trastevere il maestro fa i mosaici per Bertoldo di Pietro Stefaneschi e vedremo che a San Giorgio in Velabro lavora per il cardinale Jacopo fratello di Bertoldo; ora nulla di più verosimile che un personaggio della nobile famiglia di Trastevere, forse monaco nel convento di Santa Cecilia, possa essere stato il munifico committente dell'adornamento della basilica trasteverina.

Delle opere di Pietro Cavallini indicate da Lorenzo Ghiberti abbiamo dunque, per un caso fortunato trovato proprio quella che ce lo mostra giunto alla massima altezza della sua arte, e che insieme coi mosaici

¹ BUNSEN, *Beschreibung der Stadt Rom*, vol. III, 1° pag. 446.

² M. ALFONSI CIACCONII, op. cit., lib. II, pag. 785.

di Santa Maria in Trastevere, ci dà modo di conoscerlo quasi completamente.

Delle altre sue opere, poichè non è possibile attribuirgli il mosaico debolissimo dell'abside di San Crisogono, che ha piuttosto caratteri stilistici che s'accostano alla maniera del Torriti, nulla.

Il Cavalcaselle¹ parlando dell'affresco del semicatino dell'abside di San Giorgio in Velabro, scrive che non lo ritiene opera di Giotto, al quale lo attribuisce la tradizione,² e vi trova affinità stilistiche coi mosaici di Santa Maria in Trastevere e di San Crisogono.

Il suo ravvicinamento ha avuto dalla scoperta degli affreschi di Santa Cecilia la sua piena conferma, poichè le affinità stilistiche di quest'opera con gli affreschi di Santa Cecilia sono tali che può dirsi senza errare che il Cavallini ha dipinto anche a San Giorgio in Velabro. Purtroppo la ridipintura che l'affresco ha subito nel secolo decimottavo, ha reso grossolane molte cose e le ha in vario modo alterate, ma chi sa vedere, può, attraverso la rimpasticciatura, scoprire il disegno antico.

Nel centro del semicatino è la grande figura di Gesù Cristo benedicente, ritto sul globo terrestre; alla sua destra, in atto di preghiera, la Vergine Maria e San Giorgio, che in arnese di guerriero antico, tiene con la destra il suo cavallo di battaglia e s'appoggia con la sinistra alla lancia ornata del pennoncello crociato.

Alla sinistra di Gesù stanno San Pietro e San Sebastiano, raffigurato secondo l'iconografia più antica, non ignudo ma in arme con la lancia e lo scudo.

L'affresco è attraversato da una larga fenditura obliqua che corre da destra a sinistra, per cui nel secolo decimottavo furono rifatte in parte, malamente, quasi tutte le figure. San Giorgio è nuovo dalle ginocchia in giù, e il restauratore gli ha regalato un paio di gambe storte, la Madonna è meno rifatta, e così via sino a San Sebastiano che è intatto.

Gesù che non è che una chiara derivazione dalla figura di Gesù del mosaico della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, s'accosta pel tipo a quello di Santa Cecilia. Identica è la forma del capo, identica la disposizione degli occhi rispetto al naso, e caratteri d'uguaglianza si trovano anche nella bocca piccola e nella forma della capigliatura e della barba.

Nel grandioso drappeggio del pallio si scorge la maestria colla quale il Cavallini sa disporre le pieghe delle stoffe. La Madonna, per i lineamenti del volto e per la mossa del corpo, ricorda la Vergine della *Presentazione*

¹ G. B. CAVALCASELLE, op. cit., vol. I, pag. 415.

² Padre FEDERICO DA SAN PIETRO, *Memorie storiche del sacro tempio... di San Giorgio in Velabro*. Roma, Giunchi, 1791, pag. 80.

di Santa Maria in Trastevere e il San Pietro di San Pietro che nel mosaico del *Transito* s'inchina ai piedi del letto.

Le figure più caratteristiche però e più utili per il riscontro sono quelle di San Giorgio e di San Sebastiano, poichè più che riprodurre i tipi ancora un po' timidi dei mosaici di Santa Maria si accostano a quelli completi di Santa Cecilia, dove nel San Bartolomeo si trovano tratti fisiognomici identici a quelli del San Sebastiano. Le due figure hanno la stessa testa allungata con la folta capigliatura a riccioli fitti e crespi e la lunga barba caprina che comincia su in alto presso gli zigomi, e lascia scoperte completamente le labbra e la parte superiore del mento. In tutte e due le teste le sopracciglia sono tracciate fortemente e le orbite sono profonde. Le forti rughe sulla fronte angusta stretta fra i capelli e alle estremità degli occhi, danno tanto al San Sebastiano di San Giorgio in Velabro quanto al San Bartolomeo di Santa Cecilia, lo stesso aspetto torvo d'uomo che ami di vivere fra le armi e le guerre. La corazza di San Sebastiano ha ornamenti identici a quelli che si veggono disegnati sulla corazza del tronco di San Cristoforo a Santa Cecilia.

Il tipo dirò così più chiaramente classico e romano, che in Santa Cecilia si trova nelle teste dei due giovani apostoli i quali stanno vicino a San Bartolomeo, e specialmente nel Giacobbe addormentato, è nell'affresco di San Giorgio in Velabro, chiaramente espresso nella testa di San Giorgio.

Le teste del santo cavaliere e del patriarca Giacobbe hanno tali e tante rassomiglianze, anche in minimi particolari, che si potrebbero quasi dire copiate dallo stesso disegno. Nelle due teste si può molto bene osservare la curiosa forma delle orecchie, che ho già notata a Santa Cecilia come una delle più importanti caratteristiche del Cavallini.

Quando avrà il maestro dipinto il semicatino della basilica del Velabro?

Dal fare più largo nel disegno di alcune figure si può credere che l'affresco sia più vicino alle pitture di Santa Cecilia che ai mosaici di Santa Maria in Trastevere. Del colore purtroppo non si può giudicare perchè l'affresco fu, come abbiamo già visto, ridipinto completamente.

Francesco Maria Torrigio, nelle sue *Grotte vaticane*,¹ lasciò scritta, togliendola dallo zibaldone del Grimaldi nella Barberiniana, la seguente notizia: « Jacobus Cardinalis Stephaneschus a Bonifacio VIII, creatus Cardinalis Tit. S. Georgii ad velum aureum, Titulum suae Diaconiae restituit, et absidem picturis Saluatoris, et Beatorum Martyrum Sebastiani et Georgii manu Jotti, ut modo cernitur, ornauit ». L'attribuzione a Giotto, che è

¹ FRANCESCO MARIA TORRIGIO, *Le sacre grotte vaticane*, In Roma, per Michele Ercole, 1675, parte seconda, pag. 163.

fatta secondo l'uso comune anche ai nostri giorni di attribuire al grande pittore toscano tutte le belle pitture di autore anonimo, è come abbiamo visto sbagliata, ma vera senza dubbio è la notizia che sia stato Jacopo Stefaneschi il committente degli affreschi. Nel passo delle *Vitae pontificum*, del Ciacconio, già citato, si parla non solo di armi degli Stefaneschi dipinte in Santa Cecilia in Trastevere, ma anche in San Giorgio in Velabro: « insignia in utraque Ecclesia picta visuntur ».

Evidentemente questi erano gli stemmi fatti dipingere da Jacopo Stefaneschi quando ordinò al Cavallini di adornare di pitture la basilica.

Il celebre cardinale, nella sua vita di Celestino V, parla della propria elezione al titolo diaconale di San Giorgio in Velabro e non dice nulla nè delle pitture nè dei restauri fatti fare alla chiesa, ma dalle sue parole in questa opera e dalla vita di San Giorgio che egli scrisse, spira tale venerazione pel santo martire, che mi sembra verosimile che egli veramente sia stato il committente della pittura e che abbia taciuto per modestia di questa sua munificenza.

Jacopo Stefaneschi fu creato cardinale diacono di San Giorgio in Velabro da papa Bonifacio VIII ai 17 di dicembre dell'anno 1295; l'affresco deve quindi essere stato cominciato non prima del 1296, e cioè dopo le pitture di Santa Cecilia in Trastevere.

Tre opere dunque a Roma dovute all'arte di Pietro Cavallini ed approssimativamente tre date: i mosaici di Santa Maria in Trastevere, terminati nel 1291, gli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere intorno al 1293 e l'affresco di San Giorgio in Velabro dopo il 1295. Altre opere perdute però in tutto o in parte sono gli affreschi con le storie bibliche nella nave maggiore di San Paolo fuori le Mura, che pel ravvicinamento con Arnolfo possono mettersi vicini al 1285 ed i guasti mosaici della facciata, fatti per papa Giovanni XXII, quindi tra il 1316 e il 1334.

A Roma non v'è altro, poichè la collaborazione del Cavallini con Giotto al mosaico della Navicella è storicamente non provata, e non può esserlo stilisticamente per i grandi rimaneggiamenti sofferti dall'opera.

Di opere fuori di Roma il Ghiberti non parla; Giorgio Vasari ne enumera parecchie a Firenze, ad Assisi, a Orvieto, ma la fantastica attribuzione al maestro romano della *Crocifissione* senese nella chiesa inferiore d'Assisi e l'altro errore di assegnargli il mosaico delle *Vergini folli e savie* della facciata di Santa Maria in Trastevere ci hanno fatto increduli verso l'autore delle *Vite*. Ad ogni modo la meravigliosa bellezza dell'arte di Pietro e la fama che egli senza dubbio godeva, dovevano certamente fare ricercata e desiderata la sua opera anche fuori di Roma. E infatti da documenti del grande archivio di Napoli, pubblicati dallo Schulz, sappiamo che Pietro Cavallini nel 1308 si trovava a Napoli ai servizi

del re, ed è questa l'unica testimonianza contemporanea e datata che si riferisca al nostro pittore.

Il 15 di dicembre dell'anno 1308 Roberto, duca di Calabria vicario per il padre nel regno, ordina ai tesoriere di pagare a Pietro Cavallini romano i salari già decretatigli da re Carlo II ai 16 di giugno dello stesso anno: « (Robertus Calabriae dux, vicarius, etc.) Scriptum est eisdem thesaurariis devotis suis (Petro de Capuacio et Philippo de Menilio). Devotioni vestre precipimus, quatenus mandatum predicti domini patris nostri dudum vobis directum sub dato Neapoli die sexto decimo mensis Junii sexte indictionis pro magistro Petro Cavallino de Roma pictore de solvendis sibi gagiis a die dato predicti mandati regii ad rationem de unciis auri triginta ponderis generalis per annum et de unciis auri duabus pro pensione unius domus per eum Neapoli conducende usque ad beneplacitum regium seu nostrum effectualiter exequi studeatis, recepturi de hiis que sibi solveritis apodixas. Datum Neapoli anno domini MCCCVIII die XV Decembris VII indictionis ».¹

Purtroppo a Napoli quasi nulla resta dell'opera di Pietro, che certo vi dovette, chiamato dal re, fare gran cose e solamente in Santa Restituta, presso al Duomo, si trovano tracce sicure di lui.

Nella cappella cosiddetta della *Madonna del principio* si vede un grande mosaico, dov'è ritratta la Vergine col Bambino, seduta in trono e fiancheggiata da San Gennaro e da Santa Restituta. Nell'iscrizione fragmentaria ed in parte rifatta a stucco colorato, lungo il margine inferiore del mosaico, sta scritto che « *hoc opus fecit Lellus* » ma è evidente che Lello non ha fatto che le due figure dei Santi, certamente posteriori alla Vergine, che invece per caratteristiche di disegno, di colore e di composizione, tanto nel viso, quanto nelle vesti e nella forma della cattedra, è opera certamente d'artefice romano. I lineamenti sono gli stessi della Madonna di Santa Cecilia ed il Bambino ha la stessa curiosa forma di testa del Bambino nel riquadro centrale di Santa Maria in Trastevere e identici sono gli ornamenti a tessere del trono. Tutto concorre a provare che questa grande figura della Madonna in trono è di Pietro Cavallini; e la sua mano si scorge anche nel disegno degli angeli che sono intorno a Gesù benedicente in gloria nel semicatino dell'abside di Santa Restituta, e nella testa del Redentore dipinta sotto ai mosaici nel Battistero, e che per disegno ed espressione ricorda quelle di Gesù e di San Paolo a Santa Cecilia ed a Santa Maria in Trastevere.

Negli affreschi della chiesa di Santa Maria di Donna Regina, rico-

¹ HEINRICH WILHELM SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. Dresden, Schulz, 1860. Vol. IV, pag. 127, n. CCCXXXIV.

struita nel 1298 da Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò, e propriamente nel *Giudizio universale*, dipinto sulla parete che ora è in fondo alla chiesa, si trovano invece tracce dell'influenza di Pietro, ma nulla che si possa attribuire al suo pennello.

Fra gli apostoli che nel *Giudizio* fanno corona a Gesù alcuni, come San Giovanni, Sant'Andrea e San Giacomo Minore, paiono copiati dagli apostoli di Santa Cecilia, ma il pittore che li ha dipinti è un debole artista locale, scorretto nel disegno e povero di colore, che interpreta pedantesca e infelicemente i disegni che forse il vecchio pittore romano gli aveva dato per guida e modello.

Anche nelle figure degli affreschi con le storie di Sant'Orsola sulle pareti laterali della chiesa si veggono influenze romane e i motivi architettonici sanno di stile cosmatesco, ma però non c'è nulla che possa riferirsi più o meno direttamente al Cavallini.

Nel Duomo di Salerno, nel semicatino della cappella del Sacramento, corrispondente a quella che Giovanni da Procida fece decorare di mosaici, è dipinto il Battesimo di Gesù, che si conserva solo nella parte superiore essendo sostituito nell'inferiore da orribili pitture settecentesche con paesaggi fantastici alpini popolati da cervi e caprioli. Le figure di Gesù, di San Giovanni Battista, e specialmente dei due angeli colle vesti del Redentore, ricordano quelle del Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere, non possono però assegnarsi alla sua mano, ma a quella di un suo allievo locale affine a quello degli affreschi della Chiesa di Santa Maria Donna Regina.

Le ricerche fatte ad Assisi nella chiesa di San Francesco hanno dato risultati utili per la conoscenza del nostro artista, ma poichè nello studiare queste pitture è necessario parlare da vicino dei rapporti fra Pietro Cavallini e Giotto, così desidero di trattare prima d'un'interessante questione, che si riferisce a queste relazioni, e che è di capitale importanza per la biografia tanto oscura del pittore romano.

Pietro Cavallini nelle tre opere che di lui si conservano a Roma, ci si presenta come maestro completo con pregi e difetti propri, non come uno scolaro il quale non faccia che continuare una maniera già iniziata da altri. Nei mosaici di Santa Maria in Trastevere egli è già molto innanzi sulla via dell'arte e negli affreschi di Santa Cecilia ne ha raggiunto il culmine.

Quest'opera bellissima non è che la perfezione di quanto egli aveva fatto a Santa Maria. Le figure degli angeli e degli apostoli non sono belle di quella bellezza relativa per cui ammiriamo tante opere d'arte medievale, avendo riguardo al tempo nel quale sono state dipinte; la loro bellezza è assoluta e la gustiamo ora con lo stesso intenso piacere col

quale l'avranno ammirata sei secoli fa i contemporanei del pittore. Nel contemplare questa pittura sentiamo quell'intenso e profondo piacere che si prova sempre nell'osservare un'opera nella quale si riveli la potenza di sentimento e la maestria di un artefice creatore che sa comporre forme di tanta significazione da produrre in ogni osservatore sensazioni speciali e diverse.

Gli angeli che fanno corona a Gesù sono come il sorriso diffuso della bontà senza confini del Giudice eterno; essi non hanno d'umano che la forma, e l'indifferenza paradisiaca che spira dai loro volti sereni indica che il loro spirito celeste è incurante della gioia degli eletti e della disperazione dei dannati.

La Beata Vergine e il Battista invece che pregano, e gli apostoli seduti nelle cattedre sono uomini anche nella gloria celeste, e sui loro volti seri è come un riflesso del dolore e della gioia che s'agitano in basso, ed è mirabile la potenza dell'artefice che ha pur saputo dare espressione ai volti diversi e diversamente atteggiati degli apostoli senza togliere loro nulla della serena compostezza di paradiso. Le rughe che increspano la fronte di San Bartolomeo, la tristezza di San Giacomo Minore e di San Filippo sono come un'eco lontana dei dolori terreni dei quali ora quei giusti riposano a fianco del Maestro. Essi ora riposano vicino a lui che li ha ispirati, e sono veramente quelli che, come scrisse Paolo Silenziario, « distolti dalla loro professione della pesca, pescando uomini hanno adempiuto alla missione avuta dal Re divino ».¹

Queste figure hanno tutta la compostezza dell'arte antica, e sono ugualmente lontane dalla rigidità dei santi bizantini e dalla violenza dell'arte romanica. Sono studiate sul vero da un artista che ha visto i modelli dell'antichità, quegli stessi modelli che permisero a Nicola Pisano di raccogliere in Puglia, nella sua terra natale, dalla tradizione classica ancora viva, i primi elementi della sua arte, che è ad un tempo nuova ed antica.

La ragione della facilità con la quale nelle figure del Cavallini alle forme classiche si veggono uniti gli elementi della nuova tendenza naturalista, sta appunto nel luogo ov'egli è nato e cresciuto, avvezzo sin dall'infanzia alla familiarità e domestichezza con le forme dell'antichità.

Pietro non è come l'artista che cresciuto là dove l'arte ha forme ancora rudi e nuove, viene in terra dove si conservano monumenti di un'arte antica e nobile, e cerca d'apprendere e per quanto s'industri non riesce quasi mai a togliere dalle sue opere quel certo che di discordante

¹ Παύλου Σιλεντιαρίου ἑκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας, nel *Corp. Script. Hist. Byzant.* Bonn, V, 703.

che v'è tra la maniera originale e l'acquistata; egli ha invece la tradizione classica naturalmente e per nascita nel sangue.

La sua opera a Santa Maria in Trastevere, a Santa Cecilia e a San Giorgio in Velabro non è che un anello, l'ultimo purtroppo, d'una lunga catena di monumenti pittorici che a Roma si diparte dalle più tarde opere classiche, dalle pitture e sculture cimiteriali. Quest'ultima opera riassume in sè splendidamente tutto ciò che era veramente stata l'anima dell'arte romana durante il medio evo, quel continuo compromesso tra le forme classiche che duravano ad onta di mille barbarie, le forme bizantine pronte ad invadere e le popolari fresche e nuove che scaturivano direttamente dalla vita e dall'osservazione del vero.

A Roma la tradizione pittorica non s'è mai spenta e dalle più recenti pitture cimiteriali, dai mosaici di Santa Pudenziana e di Santa Maria Maggiore, sino agli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere, lo svolgimento dell'arte, sia nel decadere che nel risollevarsi è stato graduale e logico. Due tendenze che procedono costantemente parallele, contribuiscono a mantenere questa vitalità, e di queste, l'una tradizionale, aulica, signora nelle decorazioni musive delle grandi basiliche, accoglie ben presto le influenze bizantine, l'altra dimessa e popolare, occupata ad ornare le chiese minori della città e della campagna, conserva più tenacemente i caratteri propri che le vengono dalla origine semplice e dal gusto più vivace e spontaneo dei committenti, ed è rude, sgarbata spesso, ma sincera sempre, riuscendo purtuttavia con tanto amore di novità a conservare ricordi vivi delle antiche forme classiche. Prezioso per comprendere bene la natura delle due scuole è, per esempio, il paragone dei mosaici fatti fare da Pasquale I in Santa Cecilia ed in Santa Prassede con l'affresco quasi contemporaneo dell'Ascensione di Gesù nella chiesa inferiore di San Clemente. Siamo nel nono secolo; gli artisti aulici al servizio del pontefice non hanno saputo comporre che brutte traduzioni di mosaici anteriori, mentre nella rozza Ascensione di San Clemente, vicino alla Vergine Maria che ricorda l'Orante cimiteriale, si agitano gli Apostoli con mosse violenti e sgarbate ma piene di vita.

Gli affreschi dell'undecimo secolo in Sant'Urbano alla Caffarella ed a San Clemente non sono che gli avanzi di tutta un'attività pittorica che deve aver prodotto opere molteplici purtroppo perdute.

Negli affreschi di Sant'Urbano è ancora viva la tradizione classica e le figure di molti riquadri ricordano, per colore e disegno, le migliori pitture cimiteriali e le miniature dei codici più antichi.

Nelle storie di San Clemente e di Sant'Alessio, nella chiesa inferiore di San Clemente, v'è già qualcosa di più; l'elemento popolare è fortissimo, ma l'artista non ha sdegnato di accostarsi, specialmente nella rappresentazione delle vesti e degli ornati, all'arte aulica bizantineggiante.

I Bizantini venuti a Roma con tutta la potenza dei mezzi forniti loro dai ricchi committenti, non riescono a far scomparire l'arte locale. Essi producono alcune opere fatte completamente secondo la loro maniera, come i mosaici dell'abside di San Paolo fuori le Mura, ma i loro allievi romani non li seguono in tutto, e di ciò è prova il mosaico nel semicatino dell'abside di Santa Maria in Trastevere, dove la mossa affettuosa con la quale Gesù abbraccia la madre è sufficiente per mostrarci con un tratto il sentimento occidentale che s'è infiltrato quasi di sorpresa in un'opera di forma completamente orientale.¹

Nei mosaici di Jacopo Torriti a San Giovanni in Laterano ed a Santa Maria Maggiore l'influsso straniero è più forte che in qualsiasi altr'opera romana, e par quasi che sulla fine del Duecento il bizantinismo stia per trionfare. Per un istante, sulla soglia del rinnovamento, quando nel 1218 Onorio III scriveva al doge di Venezia chiedendogli altri mosaicisti oltre quelli che già aveva avuti pel suo gran lavoro di San Paolo, sembra che la vecchia pianta dell'arte romana perda ogni sua forza e cominci a trasformarsi per virtù degli innesti stranieri. Ed ecco Pietro Cavallini, il quale mostra ancora chiare le tracce della lotta con l'elemento forestiero, ma sa infondere linfa vigorosa nel vecchio tronco e farlo rinverdire e rifiorire di nuove fronde e di nuovi fiori paesani.

La tradizione è ripresa ed il grande maestro l'ha rimessa sulla via che l'avrebbe condotta sicuramente al trionfo se le sventure politiche non avessero rovinato ogni cosa.

Pietro Cavallini non comparisce come un fenomeno improvviso, e dal credere nei fenomeni improvvisi è sempre utile il guardarsi, ma come un prodotto della tradizione artistica della sua città natale, come un uomo d'altissimo ingegno che seppe in pochi anni sollevarsi sino alla perfezione. Le sue figure e le sue composizioni hanno riscontri con opere locali anteriori e contemporanee ed egli non ha che fatto magnificamente ciò che altri avevano già fatto mediocrementemente o facevano.

Se paragoniamo i suoi mosaici di Santa Maria in Trastevere con quelli di Jacopo Torriti a Santa Maria Maggiore, dove pure è raffigurata la vita della Vergine, vi troviamo gli stessi caratteri stilistici e gli stessi elementi iconografici derivati dalle comuni fonti bizantine, ma vediamo subito quanto diversa è l'espressione dei sentimenti e come differente è la maniera di disegnare le figure e di comporre le storie.

A petto del Cavallini il Torriti ed il Rusuti, suoi contemporanei, sono antichi, poichè mentre essi ripetono le vecchie formule con pochi mutamenti, egli le trasforma e rinnova.

¹ JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone*, II, 3, pag. 574.

Nelle sue opere sono molteplici le connessioni con l'arte locale precedente, ed infatti i suoi bellissimi angioli tengono nello stesso tempo del tipo tradizionale bizantino e del tipo locale romano, poichè trovano riscontri nei più importanti affreschi medievali di Roma. Si paragonino gli angioli che stanno a sinistra di Gesù nel *Giudizio* di Santa Cecilia con la donna che ritrova il suo bambino nella cappella subacquea dell'affresco di San Clemente e si vedrà che il tipo è lo stesso. Negli affreschi di *Magister Conxolus*, nella chiesa inferiore del Sacro Speco a Subiaco, che sono presso a poco della metà del secolo decimoterzo e non del decimoquarto come volle un recentissimo critico,¹ gli angioli che assistono alla morte di San Benedetto e quelli che sorreggono il clipeo con l'immagine di Gesù, sono somigliantissimi a quelli di Santa Cecilia.

Da queste relazioni strettissime con l'arte locale dei caratteri di composizione, di disegno, di tutto insomma, si scorge chiaramente che la maniera di Pietro Cavallini è schiettamente e completamente romana e che ha ragione il Ghiberti, il quale non lo dice scolaro d'alcun maestro di fuori, ma semplicemente che: « Fu in Roma uno maestro el quale fu di detta città; fu dottissimo infra gli altri maestri (ed accenna qui, secondo ogni probabilità, a Jacopo Torriti, Filippo Rusuti e Giovanni di Cosma); fece moltissimo lauorio, e 'l suo nome fu Pietro Cauallini ». L'*Anonimo Gaddiano* e Giorgio Vasari, pur copiando ogni cosa dal Ghiberti, per amor proprio paesano o per abitudine di far derivare tutte le acque sempre da una sola sorgente, scrivono che Pietro era scolaro di Giotto, e così il romano che ha personalità propria, caratteri, pregi e difetti diversi e contrari anzi, a quelli del grandissimo toscano, viene ad essere aggiogato al carro di colui che deve essere ad ogni costo *unico*, e l'errore di biografi falsi passa nella storia e diventa verità per tutti.

Non bastano gli errori antichi, oggi v'è chi s'industria, a ribadirli ed uno storico dell'arte, lo Zimmermann, si propone senz'altro di distruggere la personalità artistica del pittore di Santa Cecilia. Nel suo libro su Giotto e l'arte italiana del medio evo,¹ egli stupefatto che si attribuiscono ad un artista conosciuto finora quasi solamente di nome e del quale non si avevano altre opere per riscontro, i bellissimi mosaici di Santa Maria in Trastevere, che possono dirsi la prima opera della nuova pittura italiana, scrive che i cartoni per quei mosaici non possono essere stati disegnati che da Giotto nel 1291, durante la sua prima dimora in Roma e che Pietro Cavallini, a cui da secoli li attribuisce la tradizione scritta ed orale e che ha segnato la sua sigla, ancora conservata, nella cornice del riquadro cen-

¹ MAX GG. ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*. Leipzig, E. A. Seemann, 1899, vol. I, pag. 319 e segg.

trale e di cui l'Eclissi ha trascritto la firma, non può esserne che l'esecutore materiale.

Ora a parte il curioso metodo storico di non tener conto dei vari elementi, quali l'iscrizione copiata dall'Eclissi, la sigla conservata e la tradizione scritta, metodo che ci condurrebbe a togliere chi sa quante opere ai più celebrati maestri di scultura e di pittura, l'errore fondamentale dello Zimmermann sta nel non aver saputo vedere quali sono le caratteristiche dell'arte del Cavallini e nel non aver saputo distinguerle da quelle diversissime di Giotto.

Quando egli scrive che nei mosaici di Santa Maria in Trastevere tutto è giottesco, mostra chiaramente di non aver compreso lo stile e lo spirito di quelle composizioni, che non hanno riscontri che con opere d'arte romana. Egli fra l'altro suppone che il Vasari sbagli dicendo che il papa, nel 1298, ordinò a Giotto di dipingere cinque storie della vita di Gesù nell'abside di San Pietro e crede piuttosto che qui si tratti dell'ordinazione delle sei storie della vita della Vergine per l'abside di Santa Maria in Trastevere nell'anno 1291.

Non si capisce perchè il critico non si curi affatto per ciò che riguarda il Cavallini, delle notizie forniteci da Lorenzo Ghiberti, che per la loro forma semplice e corretta e pel tempo nel quale il biografo fu a Roma, ispirano tanta fiducia, e non citi mai altro che la biografia più tarda e sospetta del Vasari. Nelle parole del *Commentario* non v'è confusione ed il Ghiberti, che come abbiamo visto si trovava a Roma nemmeno un secolo dopo la morte del pittore, vi descrive molto chiaramente le pitture del Cavallini in San Pietro ed i mosaici in Santa Maria in Trastevere, indicando precisamente che erano sei storie di mosaico nella cappella maggiore. Perchè voler parlare di errori d'attribuzione del Vasari, se egli per ciò che riguarda il Cavallini non ha fatto che copiare? Lo Zimmermann, se gli garba, usi pure liberamente di ciò che lo storico aretino scrive delle opere di Giotto a Roma, ma non venga a voler correggere le cose dette dal Ghiberti sul Cavallini valendosi di presunti errori di chi da lui ha copiato.

Egli poi dice di non poter credere al Vasari quando scrive che il Cavallini era scolaro di Giotto perchè il maestro toscano aveva soli venticinque anni quando furono eseguiti i mosaici di Santa Maria in Trastevere ed era quindi troppo giovane per poter avere scolari di tanta abilità.

Il critico ha ragione di non fidarsi del Vasari quando dice che Giotto fu maestro di Pietro, perchè questi era ancora troppo giovane per avere scolari di tanta valentia, ma non avrebbe avuto bisogno di questa confutazione se invece del biografo di seconda mano si fosse servito del *Commentario* ghibertiano dove si fa parola di Giotto. È poi giusto non

solamente che Giotto era troppo giovane per avere scolari così valenti ma che lo era altresì per fare opere come quella di Trastevere, che sono di un maestro completo ed esperto.

Tra le pitture giottesche e cavallinesche vi sono differenze di scuola, di tradizione e di stile, e non si comprende come mai si possono confondere le teste delle figure primitive di Giotto con quelle del Cavallini?

Nei personaggi degli affreschi più antichi del maestro toscano ad Assisi; la testa ha caratteri spiccati, il naso è affilato con una forte luce che gli dà quasi un'apparenza ossea, ed è stretto alla base; la fronte sporge in fuori e nelle orbite profondamente incavate, gli occhi sono di forma triangolare, allungati e soverchiamente ravvicinati ed hanno la sclerotica troppo brillante; tutto il viso manca di rotondità ed è compresso lateralmente. Gli atteggiamenti delle figure, benchè fortemente sentiti ed osservati sul vero, hanno qualcosa di angoloso e di stentato, caratteristico dell'opera giovanile. I partiti del drappeggio delle vesti non sono disposti con disinvoltura e le pieghe sono appiattite.

La potenza meravigliosa del giovane maestro è nel movimento delle scene, nel profondo sentimento che traspare da ogni viso e da ogni mossa, in tutta quella drammaticità passionale che prelude alle pitture immortali con le quali egli adornò in seguito la chiesa inferiore d'Assisi e la cappella degli Scrovegni a Padova.

Tutto ciò è lontano, completamente diverso dall'arte e dal sentimento di Pietro Cavallini, che nei mosaici di Santa Maria in Trastevere e nelle pitture di Santa Cecilia ci si presenta meno spontaneo, meno drammatico ma più completo, maturo e classicamente romano.

La bellezza della *Nascita di Maria*, della *Presentazione* è del tutto diversa da quella delle scene della vita di San Francesco del giovane bolente toscano e sta più che nelle mosse ardite e nell'espressione drammatica, nell'armonia dell'aggruppamento, nella maestà delle figure, nella compostezza dei panneggiamenti delle vesti, in tutto quel che d'antico e di classico così felicemente unito all'osservazione diretta del vero. E la personalità del pittore romano, ancora non interamente sviluppata nei mosaici di Santa Maria in Trastevere, si mostra completa negli affreschi di Santa Cecilia, che come abbiamo già visto, non sono che un perfezionamento di quei mosaici.

L'errore dello Zimmermann era possibile, per la gran suggestione che sugli antichi e sui moderni opera il nome di Giotto, prima della scoperta degli affreschi di Santa Cecilia, non lo può essere ora che questi ci si presentano uguali per stile e sentimento alle storie di Santa Maria, ma più perfezionati, facendoci conoscere chiaramente e distintamente la personalità artistica indipendente di Pietro Cavallini.

Noto qui da ultimo ciò che è certamente sfuggito allo Zimmermann, che nei mosaici di Santa Maria in Trastevere non solo le teste, le figure e le vesti sono romane, ma romana senza nemmeno il più piccolo particolare forestiero, è l'architettura. Giotto avrebbe fatto diversamente e ce lo provano i suoi affreschi della chiesa superiore d'Assisi, dove sono soventi reminiscenze di monumenti classici romani, rappresentati in modo che chiaramente dimostra che il pittore disegnava cose viste e non famigliari, ma dove sono ancora più numerosi gli edifici di carattere prettamente gotico e toscano.

La questione delle relazioni di Giotto col Cavallini m'ha mosso a ricercare s'era possibile trovare qualche opera del maestro romano che fosse anteriore ai mosaici di Santa Maria in Trastevere e le mie indagini si sono volte appunto alla chiesa superiore di San Francesco d'Assisi, dove per consenso unanime degli storici dell'arte, pittori romani hanno operato durante il Duecento.

L'opera di questi Romani ad Assisi è strettamente connessa con la dimora di Cimabue a Roma.

Secondo un documento scoperto da Giuseppe Strzygowski nell'archivio di Santa Maria Maggiore,¹ in cui fra i testimoni d'un atto notarile del 18 di giugno del 1272, redatto nell'antico monastero di Sant'Andrea delle Fratte, ora scomparso, è nominato: *Cimabous pictor de Florencia*, il soggiorno del maestro fiorentino a Roma è indubbiamente accertato, e questa sua dimora fra i monumenti dell'antichità è importante per spiegare il carattere classico che hanno molte delle figure da lui dipinte ad Assisi e specialmente gli angeli presso la Madonna nella chiesa inferiore e quelli nel transetto della superiore.

Queste figure Cimabue non avrebbe potuto dipingerle senza essere stato a Roma, dove egli nel 1272, essendo nato nel 1240, era giunto in età fresca e quindi con lo spirito aperto a tutte le impressioni.

Cimabue insieme ai Senesi è tra i primi, infatti a sollevare dall'oscurità l'arte toscana del secolo decimoterzo e fa ciò riconducendola ad osservare la natura e allontanandola dalla tradizione bizantina con lo studio degli avanzi della scultura antica.

Secondo lo Strzygowski, Cimabue sarebbe andato ad Assisi circa nel 1280 coi suoi allievi romani Pietro Cavallini, Filippo Rusuti, Jacopo Torriti e Giovanni di Cosma ed avrebbe affidato a loro la cura di deco-

¹ Op. cit., pag. 158: Archivio di Santa Maria Maggiore Perg. A. 45: « In nomine domini Anno ejusdem millesimo CC° LXXII° indictione XV^a die VIII mensis Iunii intransantis... Actum Rome in domibus predictarum dominarum sancti Andree de fractis presentibus dicto domino patriarcha Antiocheno... et Cimabove pictore de Florencia, et aliis pluribus testibus... ».

rare d'affreschi le volte e la parte più alta delle mura laterali della chiesa superiore. I Romani sarebbero poi tornati in patria nel 1288, quando salì sul trono pontificio Niccolò IV, prima papa francescano, che li aveva veduti all'opera in Assisi e desiderava di valersene a Roma.

Se osserviamo con attenzione gli affreschi della navata della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi, vi distinguiamo le mani di vari pittori, diversi fra loro e raccolti in vari gruppi uniti però da vincoli comuni. Così vediamo i pittori dei pennacchi, delle volte e dei sottarchi, quelli delle storie lungo la parte superiore delle mura laterali, e finalmente Giotto, che nelle scene della vita di San Francesco si mostra chiaramente come il più vicino a noi e come il più giovanè dei decoratori della chiesa superiore.

Tra gli affreschi meglio conservati della parete sinistra sono i due con le rappresentazioni del *Bacio di Giuda* e della *Natività di Nostro Signore*.

La rassomiglianza di questa seconda storia con la *Natività* di Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere è addirittura identità. Tutto vi è uguale; la composizione e il disegno delle figure particolari; la Madonna, San Giuseppe, gli angioli, i pastori, il bue, l'asino e persino le pecore che hanno il vello disegnato nello stesso modo. Lo Strzygowski¹ notando questa straordinaria rassomiglianza attribuiva giustamente l'affresco a Pietro Cavallini ed accennava anche all'affinità che con questa storia hanno parecchie altre pitture della chiesa superiore.

Le figure più interessanti di queste due *Natività* a San Francesco d'Assisi ed a Santa Maria in Trastevere sono i pastori, che hanno tratti così caratteristici e speciali, che chi li ha visti una volta non può più dimenticarne il curioso tipo silvestre.

Essi hanno il corpo piuttosto esile e le gambe grosse al polpaccio, col ginocchio molto prominente. La testa ha fronte alta e stempiata e naso curvo e sottile; la barba è caprina di forma e contorna la faccia, lasciando scoperte le gote ed il mento. Tutta la persona ha qualcosa di curiosamente campestre ed incolto ed è evidentemente studiata sul vero, benchè per alcune caratteristiche si connetta con tipi bizantini tradizionali.

Hanno rassomiglianza con questi pastori, che s'incontrano nei riquadri della *Natività* ad Assisi ed a Santa Maria in Trastevere, anche altre figure del Cavallini, che non esaminate con cura paiono diverse.

Pel disegno della bocca e degli occhi, per la curiosa forma dei baffi e specialmente della barba, si possono accostare a questo tipo le figure di Gesù, di San Paolo e di San Giacomo maggiore a Santa Cecilia ed a Santa Maria in Trastevere e specialmente quella di Gesù a San Giorgio in Velabro.

¹ Op. cit., pag. 177.

Anche Gesù, Giuda, gli sgherri ed il servo di Malco nell'affresco del *Bacio di Giuda*, che sta accosto a quello della *Natività* ad Assisi, sono di questo tipo e figure identiche sono anche quelle di Adamo ed Eva nella scena del *Peccato* e della *Cacciata dal Paradiso*, i servi che lavorano a costruire l'Arca ed il piccolo Isacco sul rogo.

Ho notato specialmente questo tipo dei pastori, perchè in esso le caratteristiche di connessione con altre opere del maestro sono evidenti, ma altri riscontri altrettanto chiari e sicuri possono farsi. Dio Padre nelle scene della *Creazione* ad Assisi si connette col Gesù del *Bacio di Giuda* nella stessa chiesa, e la forma del capo, il panneggio delle vesti, l'alta capigliatura che circonda la testa come una parrucca, lo pongono a lato del *Cristo* di Santa Cecilia e a quello di San Giorgio in Velabro, poichè tutti sono ispirati a quel tipo tradizionale di *Redentore* di cui il più bell'esempio è nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano al Foro.

I bellissimo angioi che compariscono nella prima storia d'Abramo ad Assisi ricordano le figure del *Giudizio universale* di Santa Cecilia ed in ispecie i quattro angioi suonatori di tube, ai quali s'accostano specialmente per il magnifico drappeggio delle vesti che ritroviamo anche nei palli e delle tuniche nelle figure decapitate delle storie di Giacobbe a Santa Cecilia.

L'angioi della *Cacciata dal Paradiso* ad Assisi ha la stessa curiosa mossa delle gambe che abbiamo già osservato negli angioi annunzianti a Santa Cecilia ed a Santa Maria in Trastevere, e le sue vesti hanno le stesse pieghe lunghe tirate e lo stesso lembo pesante con gli svolazzi a onde.

Per comunanza di caratteristiche di stile e di composizione che in alcuni casi, come nella *Natività*, sono identità, con le opere di Pietro Cavallini a Roma, credo di potere assegnare al pittore romano, nella chiesa superiore d'Assisi gli affreschi della *Creazione del mondo*, della *Creazione dell'uomo e della donna*, del *Peccato originale*, della *Cacciata*, di *Noè*, di *Abramo con gli angioi* e del *Sacrificio d'Isacco* sulla parete destra e della *Natività di Nostro Signore* e del *Bacio di Giuda* sulla sinistra.

Se ci volgiamo ora a considerare nel loro assieme questi affreschi del Cavallini nella chiesa superiore d'Assisi, noi vi vediamo comparire il maestro con caratteri di minore maturità che non nei mosaici di Santa Maria in Trastevere. Fra questi e quelli il cammino percorso è stato grande, e lungo la via l'artista è andato acquistando l'indipendenza dalla maniera tradizionale.

Un sentimento nuovo anima la storia vivacissima del *Bacio di Giuda*, dove il pittore ha modificato non poco lo schema iconografico antico, componendo la scena più secondo sentimento d'arte che seguendo regole canoniche, ma negli affreschi della *Creazione*, di *Noè* e d'Abramo lo schema

della composizione è ancora quasi completamente bizantino, benchè in alcune figure minori si mostri già qualcosa di quell'acuto spirito d'osservazione del vero che nelle opere più complete costituirà in seguito uno dei maggiori pregi del pittore romano.

La figura di Noè e quella d'Abramo che sta in atto di sacrificare Isacco, sono ancora quelle delle miniature del Cosma indicopleuste e dei mosaici di Ravenna; eppure in esse si scorge il primo nascere di quei tipi di magnifici vecchi che ammiriamo a Santa Maria in Trastevere ed a Santa Cecilia.

In questi primi affreschi d'Assisi, che precedono forse di dieci anni i mosaici di Santa Maria, il Cavallini è combattuto da due tendenze, la nuova e la vecchia, ed in alcune sue caratteristiche si scorgono le tracce dei contatti che egli ha avuto con un suo grande contemporaneo più vecchio, con Cimabue che, come abbiamo visto, si trovava a Roma nel 1272 e probabilmente vi continuava a dimorare sino al tempo dell'andata ad Assisi, che ad un dipresso dev'essere stata intorno al 1280.

Di Cimabue sono ad Assisi le grandi composizioni e gli angioli nel transetto della chiesa superiore e la Madonna nell'inferiore. Come notarono molti storici, nelle figure di questi affreschi è una evidente influenza classica che si rannoda col soggiorno del maestro a Roma, dove purtroppo nulla si è conservato di sua mano. Il Cavallini già a Roma doveva essersi accostato a Cimabue e ad Assisi si veggono chiaramente le conseguenze di questo contatto. Gli angioli, arcangeli, cherubini e serafini che Cimabue ha dipinto ad Assisi in così gran numero, non sono che una felice trasformazione dei tipi tradizionali bizantini nobilitati, secondo modelli classici, tanto nelle linee del volto quanto nel drappeggio delle vesti.

Gli angioli di Pietro Cavallini nella prima storia d'Abramo ad Assisi sono evidentemente vicini a quelli di Cimabue nel transetto e nella chiesa inferiore, ma se si osservano con attenzione, si vede che il pittore romano ha disegnato i tratti del viso e le pieghe dei panni con maggiore intendimento del vero e dei modelli classici ad un tempo.

Negli angioli di Cimabue, purtroppo ritoccati e ridipinti, che stanno ai lati della Madonna nella chiesa inferiore, le pieghe dei palli sono bensì disegnate secondo modelli antichi, ma difettano di naturalezza, mentre i partiti del panneggio nelle vesti dei due angioli che si presentano ad Abramo nel dipinto del Cavallini, sono studiati non solo sull'antico, ma anche sul vero.

Grande è anche la somiglianza delle teste fra gli angioli d'un maestro e quelli dell'altro. Essi hanno di comune le soverchia distanza fra il naso ed il labbro superiore, la forma delle gote e l'acconciatura dei capelli a grosse matasse.

Gli angioli di Cimabue sono seri ed accigliati ed hanno intorno alla bocca, di cui le estremità sono abbassate; un'espressione d'indefinibile malinconia; le sopracciglia sono formate da una retta che parte dal naso alzandosi per un breve tratto e piega poi ad angolo abbassandosi.

Gli angioli del Cavallini sono invece sorridenti ed hanno grandi sopracciglia arcuate.

A petto dei suoi contemporanei romani, Jacopo Torriti e Filippo Rusuti, che lavorarono probabilmente al suo fianco in Assisi, Pietro Cavallini comparisce come un novatore ardito ed un continuatore magnifico delle antiche tradizioni.

Dei minori pittori romani, forse del Torriti, sono certamente i bei fregi lungo i costoloni della seconda volta dipinta nella chiesa superiore d'Assisi, poichè hanno grandissima somiglianza cogli ornamenti che recingono a Santa Maria Maggiore il semicatino dell'abside decorato appunto dal mosaico di Jacopo Torriti. E la maniera di questo maestro ricordano anche le figure nei quattro medaglioni della seconda volta ed i Santi dipinti nei tondi dei sottarchi.

Fra questi Santi, che sono tutti di tipo schiettamente romano, più d'uno s'accosta alle figure di Pietro Cavallini e così sulla terza campata di sinistra è un *San Bartolomeo*, che s'avvicina a quello di Santa Cecilia, e tali riscontri potrebbero moltiplicarsi.

Di un maestro di Roma che ha caratteri già più tardi sono, probabilmente i quattro Dottori della Chiesa sulla prima volta.

Tutte queste pitture secondarie di carattere romano nella chiesa superiore d'Assisi non compariscono che come continuazioni pedestri del tipo tradizionale semibizantino e di veramente bello non hanno che i magnifici ornati di gusto classico antico.

Il Cavallini si è servito degli stessi elementi che usavano i suoi compaesani, ma li ha trasformati col poderoso ingegno, rinnovandoli.

Vicino agli affreschi del maestro romano, nella chiesa superiore di San Francesco, ci si presenta per la prima volta il pittore che continuando il movimento iniziato dal Cavallini a Roma, dovrà colle maravigliose sue opere ringiovanire e rinfrescare tutta l'arte italiana. Questi è il giovane Giotto, venuto ad Assisi, secondo ogni probabilità, solamente negli ultimi anni del secolo decimoterzo, dopo essere stato a Roma per parecchio tempo a studiare, come aveva già fatto Cimabue, gli avanzi dell'arte antica e dopo avere conosciuto il Cavallini e le sue opere.

I due affreschi coll'*Inganno d'Isacco* e con *Esau al letto d'Isacco* sulla parete destra della chiesa superiore, che sono certo tra le sue prime pitture ad Assisi, ce lo mostrano ancora fresco delle cose viste e studiate a Roma e sono preziosi perchè nella distruzione quasi generale di tutte le altre storie si sono conservati relativamente bene.

L'esame attento di questi due affreschi ed il confronto colle storie sottostanti di San Francesco ci fa vedere chiaramente come in essi la maniera originale toscana del pittore si trovi unita a qualcosa di estraneo, di sovrapposto. La composizione è più rigida che nelle scene in basso e le figure, tranne quella di Rebecca nel secondo affresco, hanno qualcosa di poco mosso, ben diverso dalla vivacità abituale del giovane pittore.

Se paragoniamo le due storie agli affreschi frammentari con i fatti di Giacobbe a Santa Cecilia in Trastevere, vi troviamo una disposizione pressochè identica delle persone e la figura d'Isacco distesa sul letto, disegnata nello stesso modo. Le teste di Esaù e di Giacobbe dei due affreschi di Assisi hanno poi grande rassomiglianza con quelle dei giovani apostoli del *Giudizio* di Santa Cecilia, e nel loro tipo è un curioso misto di quello abituale di Giotto con quello cavallinesco.

Il cranio è più robusto di quanto non si vegga per solito negli affreschi primitivi del giovane toscano, ed ha press'a poco quella bella forma ampia che vediamo negli apostoli di Santa Cecilia ed i capelli disposti nello stesso modo. Il naso però è debole alla base ed ha quella forte luce laterale così caratteristica pei nasi giotteschi di quel tempo; gli occhi sono più aperti, ma troppo ravvicinati al naso. Le vesti sono studiate con gran cura e disposte con belle pieghe.

Questi particolari, ed in generale tutto il sentimento e la disposizione delle figure nella composizione, ci fanno credere che Giotto dipingesse questi affreschi dopo avere visto le maggiori opere del Cavallini e forse le sue pitture di Santa Cecilia.

Tipi consimili, colle stesse affinità, si trovano anche qua e là negli affreschi della parete destra e della parete sinistra che debbono essere assegnati a Giotto, ma che purtroppo si prestano malamente ad un esame accurato, perchè sono quasi completamente distrutti.

Tra le figure delle storie di Giuseppe, tra quelle dell'*Ascensione*, delle *Pentecoste* e della *Pietà*, che sono tutte di Giotto, si vedono uomini e donne che per i tratti del viso e per il disegno delle vesti s'accostano ai tipi di Santa Cecilia.

Nelle pitture delle storie di San Francesco nella chiesa superiore, posteriori certamente a queste dell'Antico e del Nuovo Testamento, i ricordi delle cose viste a Roma si sono affievoliti ed il giovane maestro, trovandosi a dover trattare argomenti insoliti, ha usato forme nuove che meglio s'adattano alla rappresentazione dei nuovi soggetti. Però qua e là si scorge qualche reminiscenza, come ad esempio nella testa di San Francesco, che sostiene il Laterano vacillante, ed in quella di San Francesco che si spoglia, ed in altre ancora che sarebbe troppo lungo l'enumerare. In tutte queste teste i caratteri romani com'è compaiono modificati, ma traspariscono chiara-

mente. Gli angioli della *Morte del Santo*, dell'*Apparizione dei troni* e dell'*Ascensione* hanno grandi rassomiglianze con quelli del *Giudizio* di Santa Cecilia.

Non sono solamente le riproduzioni di monumenti romani negli affreschi di Giotto ad Assisi, quali la Colonna Traiana ed il Settizonio, e le imitazioni della decorazione cosmatesca a tessere musive, ad indicarci che Giotto prima di venire ad Assisi deve aver dimorato a Roma. È nello spirito di queste sue prime opere, nello stile con cui sono disegnate le composizioni, in tutto il sentimento classico romano che si è sovrapposto all'originale nativo toscano, ma non fuso con esso, che si trova l'argomento più efficace per dimostrare che non solamente Giotto è stato a Roma, ma che vi ha vissuto per parecchio tempo, durante i migliori anni della sua gioventù, probabilmente fra il 1290 ed il 1295 ad un dipresso, studiandovi gli avanzi della bellezza antica ed avendo agio di penetrare nello spirito degli artisti romani, fra i quali primeggiava Pietro Cavallini, che tentava di avvicinarsi alla perfezione degli antichi con lo studio della natura.

Lo studio delle forme dell'arte romana e greca, di tutto lo spirito dell'antichità doveva presentarsi più facile al giovane pittore innamorato del vero quanto altri mai, poichè egli vedeva in qual modo l'artefice romano nei mosaici e negli affreschi riusciva ad accoppiarlo colla rappresentazione della vita. Pietro Cavallini non fu maestro a Giotto, perchè artisti come il pittore delle *Virtù francescane* ad Assisi non hanno maestri, ma esempio e modello.

Se volgiamo ora uno sguardo al cammino percorso vediamo l'opera di Pietro Cavallini che si conosce o di cui si ha certa notizia, chiusa fra due termini, che sono gli anni dal 1280 al 1285 press'a poco, tempo della sua dimora ad Assisi e l'anno 1308, data certa del suo soggiorno a Napoli. Ed ecco approssimativamente la sua opera: Fra il 1280 ed il 1285 egli dipingeva ad Assisi insieme a Cimabue ed ai minori Romani nella chiesa superiore le storie della *Creazione*, di Noè e di Abramo sulla parete destra e quelle della *Natività* e del *Bacio di Giuda* sulla sinistra; fra il 1285 ed il 1291 ornava dei mosaici colle storie della *Vita della Vergine* la tribuna di Santa Maria in Trastevere e decorava di affreschi l'interno di San Paolo fuori le mura. Fra il 1291 ed il 1293 dipingeva in Santa Cecilia in Trastevere il *Giudizio universale* e le storie del Nuovo ed Antico Testamento. Dopo il 1295 affrescava l'abside di San Giorgio in Velabro e nel 1308, poichè a Roma abbandonata dai papi nel 1305 non v'era più nulla da fare, si recava a Napoli al servizio dei re angiòini, operandovi cose di cui ben poco ci rimane in Santa Restituta.

Si è scritto da chi dubitava che il Cavallini non fosse stato che l'esecutore materiale delle storie di Santa Maria in Trastevere, che se questi

musaici potessero considerarsi come opera sua originale ed indipendente, a lui e non a Giotto spetterebbe il vanto d'essere considerato come il grande rinnovatore dell'arte che egli primo, da latina e bizantina quale era, condusse ad essere italiana.

La scoperta dei grandi affreschi di Santa Cecilia, in cui lo stile così personale del Cavallini si presenta completo e sicuro, ci ha dato modo di rivendicare a lui quei musaici di Santa Maria in Trastevere, che sono veramente il primo monumento nel quale si comincino a mostrare belle e fiorenti quelle nuove forme con cui la pittura italiana muove al suo rinnovamento.

È secondo il naturale e logico svolgimento di tutte le cose che il primo inizio del rinnovamento dovesse manifestarsi a Roma, antico centro della robusta arte romana, dove durante i secoli più bassi del medio evo non s'era mai spenta la tradizione pittorica. Per un millennio, cominciando dalle ultime opere della decadenza, è uno svolgimento continuo e paziente; è un anello della catena che s'aggiunge all'altro con mirabile tenacia e costanza, nella lenta trasformazione che si compie conservando le tradizioni antiche e difendendosi dalle influenze del bizantinismo strapotente.

Le pitture di Pietro Cavallini non sarebbero state possibili senza la lunga opera precedente, perchè egli non ha fatto che riassumere coll'ingegno potente e rinnovare magnificamente ciò che le età passate gli avevano trasmesso.

Come Cimabue, così anche Giotto sentì di dover venire a Roma per accostarsi all'arte antica. Ivi egli annodò la sua giovane forza alla tradizione secolare e seppe trarre tutto il frutto da ciò che generazioni d'artisti avevano prodotto, per porsi in seguito da solo sulla via della gloria.

La scuola romana che in Pietro Cavallini si mostra con virtù potente a continuare per secoli una vita gloriosa, si spegne poco dopo coll'esilio dei papi ad Avignone.

FEDERICO HERMANIN.
