



FIG. I - ROMA, S. M. IN ARACOELI - FRA' GUGLIELMO: STATUA SEPOLCRALE DI ONORIO IV

PICO CELLINI

DI FRA' GUGLIELMO E DI ARNOLFO

PER CHI SEGUISSSE il vario ragionare che si è fatto sull'opera a cui è tradizionalmente legato il nome di fra' Guglielmo, l'arca di S. Domenico a Bologna, con una disposizione d'animo obbiettiva, senza cioè la passionalità degli specialisti, spesso portati a convalidare particolari tesi, sarà assai facile constatare che quando l'opera venne attribuita al frate, essa fu definita scadente; mentre invece quando se ne negò la paternità, o per lo meno se ne ridusse a ben poca cosa la collaborazione, allora l'opera crebbe in estimazione. E così durante quest'ultimo trentennio di studi: in basso se di fra' Guglielmo, in alto se non lo è.¹⁾

Dirò subito che a me piace, e che mi sembra certo di alta se non di eccelsa qualità e, come già il Cavalcaselle,²⁾ penserei che: "l'esecuzione può considerarsi come interamente opera del frate"; e pertanto non trovo difficoltà a schierarmi dalla parte di chi, anche recentemente, come il Barsotti,³⁾ vi ha visto per lo meno un'innegabile unità stilistica. Poiché l'idea delle caotiche collaborazioni nei monumenti figurativi di quel tempo è una cosa ancora da dimostrare, e che oserei affermare contraria ai principi della disciplina antica e alla razionale distribuzione

delle parti, assegnate sempre con cosciente magistero tecnico. Allora le collaborazioni tra maestro ed aiuti e tra condiscipoli erano di regola, ma appunto perchè bene regolate sono poi ora, a chi tenga in debito conto la realtà delle vicende umane, sempre identificabili e chiare nell'opera stessa, per cui a un primo sguardo è facile riferire a ognuno il suo, anche se per caso non si conoscano i nomi dei vari artefici.

Per l'arca di S. Domenico sappiamo da un paio di documenti che fu ordinata a Nicola Pisano, che si avvalse nella realizzazione dell'aiuto del domenicano scultore fra' Guglielmo: e ciò secondo le più recenti opinioni avveniva tra la fine del 1264 e il 1267.

In seguito il nome di fra' Guglielmo tornerà con il lavoro del pulpito di Pistoia che sarebbe stato compiuto nel 1270, e che la vecchia scritta attestava opera sua.

Successivamente nel 1293 lo ritroviamo menzionato tra gli scultori del duomo di Orvieto. E l'ultima notizia del nostro è del 1313, nella scritta che ricorda come egli fosse stato l'architetto della facciata di S. Michele in Borgo a Pisa. Di lui non si sa più altro di certo, se non che aveva lasciato nell'ordine domenicano, nel monastero di Pisa, un allievo nell'arte, tal



FIG. 2 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - FRA' GUGLIELMO
PARTICOLARE DELLA FIGURA DI ONORIO IV



FIG. 3 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - FRA' GUGLIELMO
PARTICOLARE DELLA FIGURA DI ONORIO IV

frate Fazio, morto nel 1340; al quale io aggiungerei la personalità artistica di un altro domenicano, fra' Pasquale romano, che firma e data nel 1286 una sfinge ora nel museo di Viterbo, in cui può vedersi un riflesso dell'arte di Guglielmo, mentre in altre opere anteriori si mostra piuttosto nel gusto dei marmorari romani.

Ma ora, in seguito alla accurata e felice ripulitura da me testè eseguita della statua di Onorio IV, proveniente dalle demolizioni dell'antico S. Pietro e trasferita nel 1545 per ordine di Paolo III in Aracoeli, sulla tomba della madre Vanna degli Aldobrandeschi di Santa Fiora, mi si offre la possibilità di segnalare in questa scultura l'indubbio capolavoro del misconosciuto maestro. Prima di insistere sui particolari confronti tra quest'opera e l'arca di Bologna e le figure di sostegno che ne facevano parte, ora smembrate nel museo di Firenze e in quello di Boston, confronto che ognuno può fare da sè, accennerò alle ragioni storiche che possono rendere ancor più credibile quello che alla vista mi sembra tanto evidente. Onorio IV, nipote di Onorio III, pure di casa Savelli, abitò anche lui, come è noto, il palazzo di Santa Sabina, che era stato donato dallo zio a Domenico di Guzman perchè ne facesse la casa romana del suo ordine. Onorio III elesse la propria tomba in Santa Maria Maggiore e il suo corpo fu rinchiuso in un'arca

di porfido andata smarrita; questa tomba, a detta del Vasari, sarebbe stata opera di Arnolfo, che in Santa Maria Maggiore fece la cappella del Presepe.

Il Venturi, nella *Storia della scultura del Trecento*, credette di rettificare la notizia del sepolcro onoriano, ritenendo pacifico che il Vasari avesse equivocato il III con il IV Onorio. Così da lui per primo ha origine l'attribuzione, seguita da tutti, del marmo dell'Aracoeli ad Arnolfo; valutato però differentemente dai vari studiosi: con entusiasmo dal Mariani, che vi riconosce appieno i valori formali del maestro: "È anche qui, plasticamente evidente, tagliata nel marmo la persona del Papa il cui volto sembra ostentato dai rigonfi cuscini ricamati, mentre il viso pieno sotto la gran mitria gemmata assume dallo scalpello dello scultore aspetto ermetico e idolatrico";⁴⁾ con freddezza dal Toesca che, in fine all'elenco della vasta attività di Arnolfo e della sua bottega, aggiunge anche la tomba di Onorio IV: "Con la disagiata figura del Pontefice";⁵⁾ Ora, a pulitura avvenuta, il marmo che era coperto da uno spesso intonaco di gesso e calce, può rettamente essere giudicato, ed è ad evidenza della mano dell'autore dell'arca di San Domenico. E chi se non il mite domenicano, che con amore intagliava l'elaborato monumento elevato alla glorificazione del fondatore del suo ordine, si sarebbe assunto con tanto zelo la fatica di comporre



FIG. 4 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - FRA' GUGLIELMO
PARTICOLARE DELLA FIGURA DI ONORIO IV (LE DITA
DELLA MANO DESTRA SONO DI RECENTE RESTAURO)



FIG. 5
ROMA, S. M. IN ARACOELI - FRA' GUGLIELMO
PARTICOLARE DELLA FIGURA DI ONORIO IV

la tomba a Onorio IV, vissuto in seno alla comunità domenicana e nipote dell'altro Savelli, a cui l'ordine era legato da molteplici ragioni di gratitudine?

Altre prove non ci sono, ma qui è proprio da dire che il documento principe è l'opera stessa (fig. 1).

Basti osservare la fluida resa dei volumi, che, evitando le spigolate accidentalità su cui Arnolfo era solito appuntare il suo scabro giuoco di luci ed ombre, si realizza con un lieve scivolare di lucori sulle morbide superfici, contenute in floride e calligrafiche soluzioni. Il Pontefice, amorosamente preparato al sepolcro in un sudario falcato come un'amaca, fu composto nel sorriso della pace eterna e rivestito con scrupolosa cura dei vari capi di vestiario, tratti dal più prezioso guardaroba del tempo. Gli copre il capo un regno mirabile, intessuto di meandri, col puntale e il gran boccio terminale di perle, cinto di una corona

gemmata dai castoni elaborati e bizzarri. La sacra infula scende dai lati e l'amicto di bisso sottile diborda dal collo in molli pieghe sulla casula dai preziosi ricami.

Un pallio crucigero recinge le braccia del Pontefice ed è appuntato con tre spilli col capo di gemme di varia forma, uno su ciascun braccio e l'altro sul petto. I guanti coprono le mani, fino alle parti autentiche, ed una borchia sottilmente traforata li decora. Sotto le pieghe, al limite dei polsi, oltre i ricami marginali dei guanti, s'intravedono i bordi ornati del camice, e al piede uno specchio di ricamo porta al centro tre rose ornamentali. Le scarpe pure sono completamente coperte di ricercati intagli. Così lo sono gli angoli e i galloni dei turgidi cuscini, dalle mappe attorte in complicati lavori di passamaneria e schioccanti come fruste; vivido movimento che si riscontra pure nelle arrovellate frange del sudario (figg. 2-5).



FIG. 6 - ROMA, BIBL. VAT. - CIACCONIO: IMMAGINE
DI ONORIO IV



FIG. 7 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - ARNOLFO: MADONNA SULLA TOMBA DEI SAVELLI

Dalla chiesa di Santa Sabina, rinchiusa nella forza della famiglia Savelli, quando le esequie furono ultimate, la salma fu traslata dal Capitolo domenicano al completo con gran pompa alla basilica di S. Pietro e lì deposta vicino alla tomba di Nicola III, nel transetto nord. Così attesta Tiberio Alfarano;⁶⁾ e dal gesuita Padre Daniello van Papenbroeck sappiamo come, in seguito, la statua giacente di Onorio IV venne considerata un canone del vestiario pontificio. Riporto il curioso brano anche perchè da esso si ricava

fra l'altro la data della scultura: "Vides autem ut Archiepiscopale Pallium, quod olim aut lunatum, aut admodum V vel Y furcatum supra pectus ab humeris descendebat, iis incumbens; nunc affixum Planetae, atque infra scapulas reductum in brachia ambiat Praesulem per modum positi in plano circuli, eo fere modo quo uno post saeculo ipsum conformatum cernis in sepulchrali statua Honorii IV, anno MCCLXXXVIII sculpta et iussu Pauli III ex ruinis Basilicae Vaticanae ad Basilicam Aracoeli translata; quae quia egregie totum illius temporis habitum pontificium representat, apponenda hoc loco visa est inter figuras etc. ... ,,"

La statua fu riprodotta a incisione da Francesco Gualdo e in un libero disegno dal Ciacconio.⁷⁾ Stampa e disegno hanno dato origine ad una serie di piccoli errori.

Il Venturi, riferendosi alla stampa del Gualdo, scrisse che la tomba originariamente era ornata da un fastigio gotico e che la nicchia conteneva tre medaglioni con il ritratto del Papa, S. Pietro e un'allegoria, non avvertendo che l'incisione non riproduce altro che la sistemazione della statua, voluta da Paolo III in Aracoeli, sulla tomba della madre Vanna Aldobrandeschi. Quest'errore è stato corretto dal Mann,⁸⁾ che però a sua volta si addentra ad interpretare arbitrariamente le vecchie fonti, per concludere che il monumento era particolare per il fatto di presentare al di sopra della figura giacente la figura in piedi del Papa, leggente un libro, come era stata rappresentata dal Ciacconio; mostrando così di non aver compreso che la scritta sottoposta al disegno ("Honorius IV papa romanus gente Sabella ex eius marmorea statua quae supra ipsius sepulchrum exstabat proprio eius familiae sacello, ad S. Mariam de Aracoeli ad gradus Capitolii ,,) significa che il Ciacconio aveva cavato l'immagine di Onorio proprio dalla tomba di Aracoeli, liberamente, a scopo iconografico (fig. 6).

Comunque, a proposito della statua di cui ora si tratta, non è credibile che Arnolfo s'indugiasse nella rappresentazione minuta di tanti dettagli. Solo la paziente competenza del religioso poteva realizzarli con tanto mirabile impegno. Già fra' Guglielmo negli accolti a sostegno dell'arca di Bologna aveva enumerato con sollecitudine i vari oggetti di culto: la navicella, il turibolo, le ampolle, il cuscino, l'asperges; e nelle rappresentazioni dell'arca aveva dimostrato perfetta conoscenza del rituale: il crisma, la benedizione, e ancora l'appropriato gestire del cerimoniale delle varie gerarchie, con una intima conoscenza, profondamente sentita e non data a soggetto.

Che l'arte di Guglielmo, formata da Nicola Pisano ed esemplatasi, per nativa inclinazione, sugli avori tardo-ellenistici dei tesori delle chiese, si ravvivasse di tempo in tempo con l'esempio e il contatto del più

giovane maestro Arnolfo, ch'egli guardò compiaciuto, perchè sentiva affine a sè, non v'è dubbio: ed in questo sono nel vero lo Gnudi e gli altri che si sono appassionati al problema. Altrettanto certo è che Guglielmo non guardò mai a Giovanni, arroccato come egli era in questa sua forma arretrata, ellenizzante e preziosa, oscillante tra Nicola e Arnolfo.

A coloro che sono interessati ai problemi inerenti alle opere arnolfiane non dispiacerà che ne venga depennata la statua di Onorio IV che, come abbiamo visto, non ha alcun documento probatorio per un'assegnazione al maestro, e di cui neppure lo stile, dopo la pulitura, ha argomenti di affinità con le opere sue più sicure. D'altra parte tutto il curriculum dell'attività di questo architetto e scultore è un divariare continuo: ciò è stato rilevato dallo Gnudi, ma il fatto può essere spiegato in modo più semplice.

Arnolfo, allevato alla scultura da Nicola, assai per tempo fu chiamato da Carlo d'Angiò, che, pare, volle servirsi delle sue capacità di architetto; e mentre era al suo servizio, venne nel 1277 ceduto per breve ai Perugini, che erano sul punto di costruire la loro fonte minore. I marmi degli assetati sono, a mio avviso, il vero caposaldo per la qualificazione dello stile scultoreo del nostro: sono ascritti a lui per indubbi caratteri che li differenziano chiaramente dalle sculture degli altri bene documentati maestri, che collaborarono nella più grande fonte. Anteriormente a quei piccoli marmi autografi, la tomba di Adriano V a Viterbo, che è certo una sua mirabile invenzione, ma che, per la maggior parte dell'esecuzione, si dimostra di una fattura permeata di cultura anglicizzante, forse è di quel Pietro di Oderisio, che già lavorava in Viterbo e che poi troviamo socio di Arnolfo nel ciborio di S. Paolo.

Nella tomba del De Braye, è chiara invece, ed è stata giustamente vista dallo Gnudi, affinità di fattura con l'arca di Bologna, specialmente nei due vividi piccoli accoliti, che sveltamente tirano le cortine del sepolcro, bulinati e trapanati con quella cura gentile che abbiamo testè riconosciuta a fra' Guglielmo: e anche qui, a buon diritto, può credersi che egli lavorasse, essendo il monumento eretto in S. Domenico di Orvieto, grande centro della cultura domenicana, ove Tommaso d'Aquino teneva cattedra. D'altronde Guglielmo è, come si disse, ricordato tra i primi artefici del duomo di Orvieto, e il Venturi giustamente

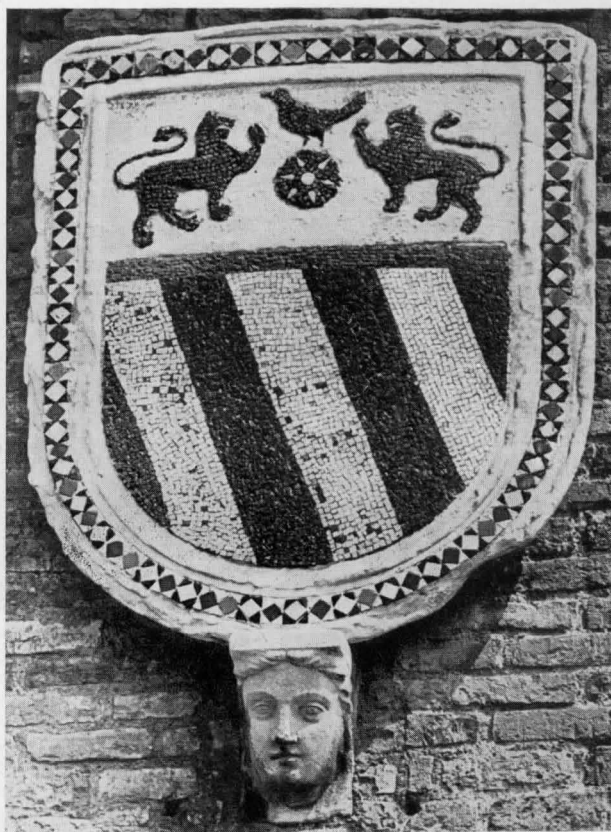


FIG. 8 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - ARNOLFO
STEMMA SAVELLI ALL'ESTERNO DELLA NAVE TRASVERSA

rintracciò il suo fare nella facciata in alcuni pochi rilievi in basso del secondo pilastro di sinistra con l'albero di Jesse, a riscontro dell'altro ben limitato

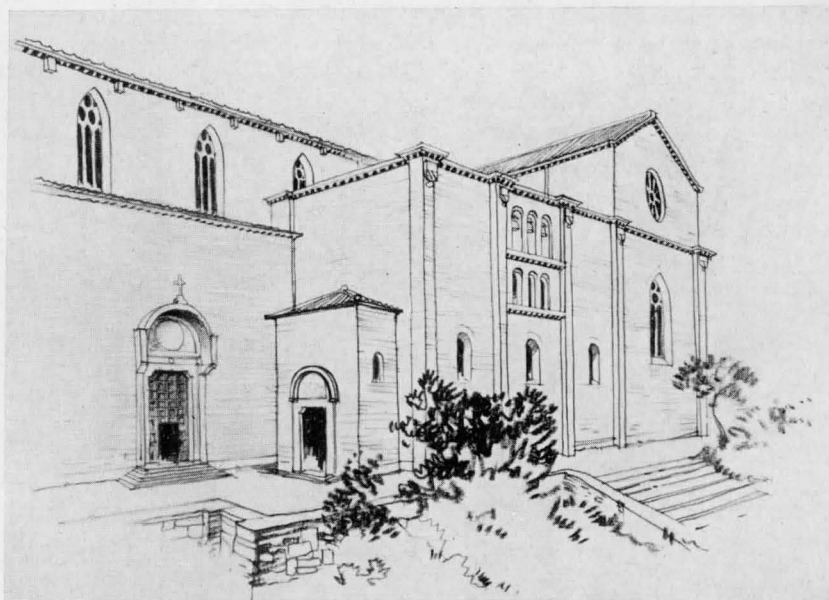


FIG. 9 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - INGRESSO DEL "TRIBUNAL", DESUNTO DAL DISEGNO DI MARTINO VAN HEEMSKERCK



FIG. 10 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - STATO ATTUALE DEL FIANCO SUD

numero di rilievi, che si vedono aggruppati in basso nel terzo pilastro di destra con l'Arbor Vitae, che io assegnai al benedettino fra' Bevignate.

Più tardi, nella vasta officina romana, si formano e lavorano sotto Arnolfo molti aiuti, fra i quali certamente Giovanni Cosmate e qualche altro associato di quella famiglia di marmorari, la cui presenza è reperibile più o meno in tutte le altre opere che si attribuiscono ad Arnolfo. Crederei che solo verso la fine della vita in Firenze Arnolfo, mentre soprintendeva alla fabbrica di S. Maria del Fiore, scolpisse ancora di sua mano per la facciata alcuni marmi in cui tornano

intiere le qualità peculiari della sua arte, che seppe far fiorire in organiche ed essenziali realizzazioni plastiche le mirabili membrature delle sue costruzioni. Concludendo, le opere autografe, senza sua diminuzione, possono restringersi a ben poche: gli assetati di Perugia, alcune parti veramente eccelse nella troppo vasta produzione romana e pochi pezzi della facciata di S. Maria del Fiore, come la Vergine della Natività, quella della Dormitio, e la Vergine Regina. Aveva scolpito ancora qualche altra cosa qua e là, nei monumenti di Viterbo e di Orvieto, lasciando fare per il resto ai suoi collaboratori e discepoli.

Sue sono sempre le invenzioni architettoniche, perchè egli soprattutto fu grande architetto. Dai vari tipi di tombe ai tabernacoli, ai solenni sacelli, come la cappella del Presepe in S. M. Maggiore e la Cappella di S. Bonifacio in S. Pietro, egli venne sperimentandosi in una vastissima serie di edifici, già prima di recarsi a Firenze nel 1296.

Nei privilegi concessi dal Comune fiorentino sono menzionate le sue qualità di architetto famoso; ma quali poi siano state le fabbriche di chiese e di edifici civili che aveva fatto a Roma, nessuno sin qui si è dato la pena di rintracciare.

Nello studio che ho condotto sulla statua di Onorio IV, mi si è data l'opportunità di considerare anche la struttura della cappella Savelli, che

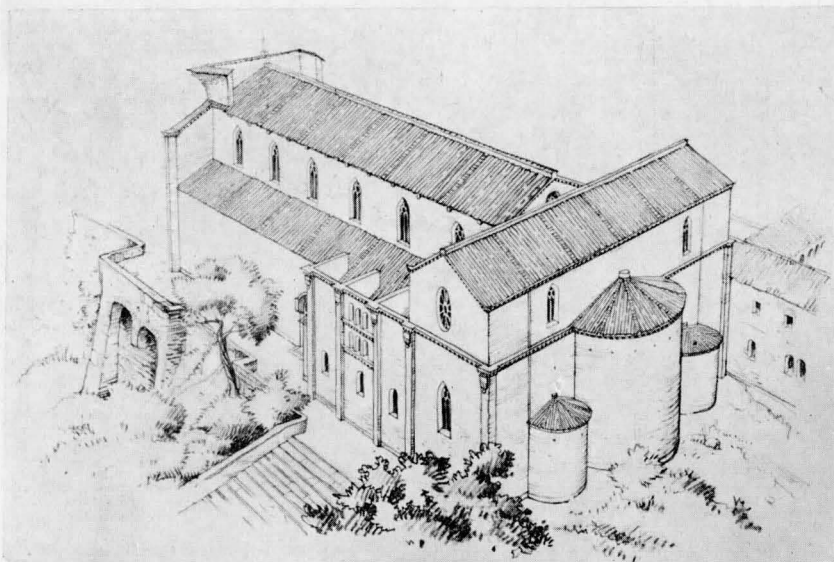


FIG. 11 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - ASPETTO DELL'EDIFICIO DOPO LE MODIFICHE ARNOLFIANE

si apre per tutta la larghezza del lato destro della nave trasversa. Questo ambiente contiene affrontate le tombe della madre e del padre di Onorio IV, per le quali più volte è stato fatto il nome di Arnolfo; da ultimo anche il Toesca, studioso estremamente cauto nelle attribuzioni, lo fece per la Madonnina nel centro dell'alzato della tomba di Luca Savelli (fig. 7). All'esterno della cappella, le due lesene che ne delimitano l'ampiezza, recano due grandi stemmi musivi dei Savelli, sorretti da mensole a forma di teste muliebri, nelle quali già il Venturi vide l'impronta di Arnolfo. Il confronto che si propone con questa testa e la testa della donna assetata della fonte perugina suffraga a pieno l'attribuzione (fig. 8). E questi due stemmi non sono certamente elementi portatili o suppellettili, bensì organicamente concepiti con la struttura che li porta tanto da autorizzare l'ipotesi che qui si tratti di una architettura arnolfiana.

Ma, prima di proseguire nel nostro esame, consideriamo la storia dell'intero edificio.

La basilica di S. M. de Capitolio, che dicesi fondata da S. Gregorio Magno, fu officiata da monaci greci e poi fu abbazia benedettina fino circa al 1250, quando venne data da Onorio III ai frati francescani. Nel 1252 una bolla pontificia concedeva un'indulgenza a chi volesse contribuire alle spese per le fabbriche che i frati andavano allora preparando: sappiamo che i francescani, non essendo possessori di nulla, dovettero attendere la generosità dei donatori. Il convento, che era la parte che forse prima restaurarono, fu eretto per la munificenza di Giovanni Colonna, che fu senatore due volte tra il 1279-80 e il 1290-91. Il ricordo è affidato al fregio musivo, purtroppo mutilo, conservato nella cappella di palazzo Colonna, ivi trasferito da S. Maria d'Aracoeli, dalla parete di fondo dell'ambiente oggi trasformato nella cappella detta di Loreto, ambiente che comunicava con il convento estendentesi a quei tempi nella zona del monumento a Vittorio Emanuele II. Ho ricordato le date della carica senatoriale del Colonna, perchè nel mosaico egli indossa l'abito senatorio, mentre ginocchioni si dichiara servo della Madre di Dio.

Sappiamo inoltre che la basilica ebbe sin dall'origine, oltre l'ingresso nella facciata, che dava per tre

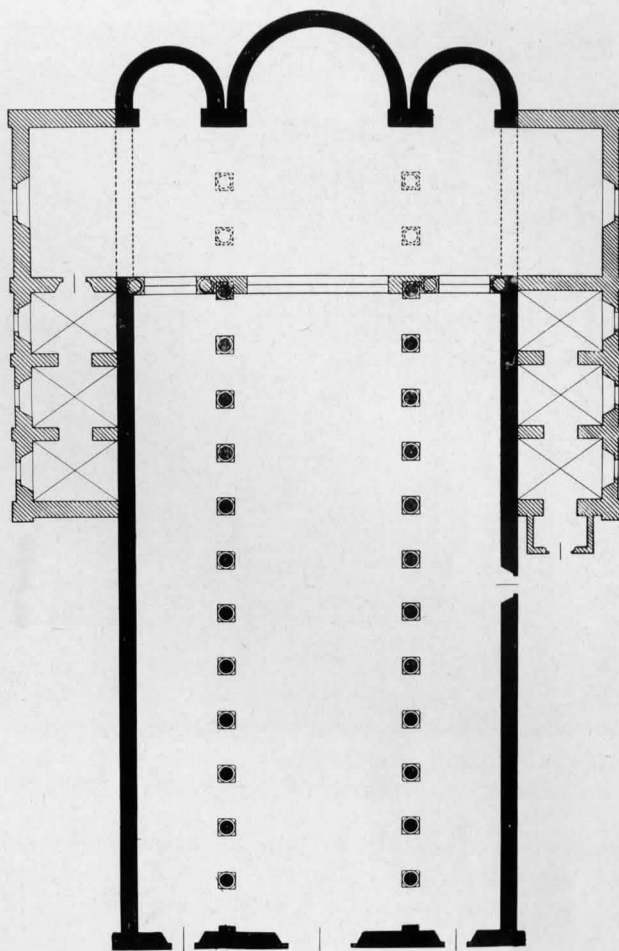


FIG. 13 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - PIANTA DELLA CHIESA CON LE MODIFICHE ARNOLFIANE A TRATTEGGIO

porte sullo scosceso ed impervio pendio del colle, una porta laterale di accesso ben più agevole, nel lato che guarda la Rocca Capitolina. Questa porta, rimasta al suo posto fino al 1564, fu smurata e ricomposta col suo mosaico, dove oggi si trova, da Alessandro Mattei, uno degli ultimi arrivati a costruire negli spazi rimasti liberi, lungo le navi laterali, la cappella per la propria famiglia, che egli dedicò a S. Matteo. Tra il settimo e ottavo intercolumnio nella nave centrale in asse con

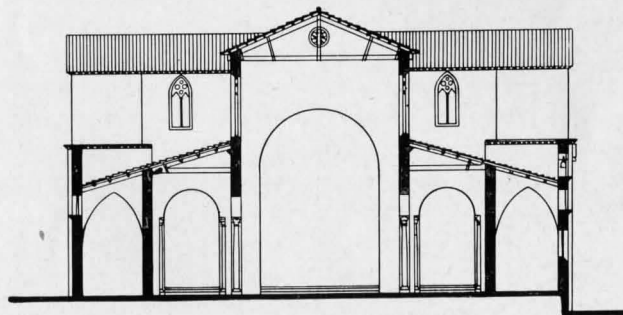


FIG. 12
ROMA, S. M. IN ARACOELI - SEZIONE DEL TRANSETTO

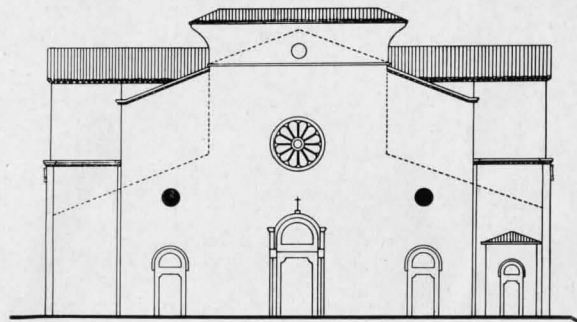


FIG. 14
ROMA, S. M. IN ARACOELI - SCHEMA DELLA FACCIATA

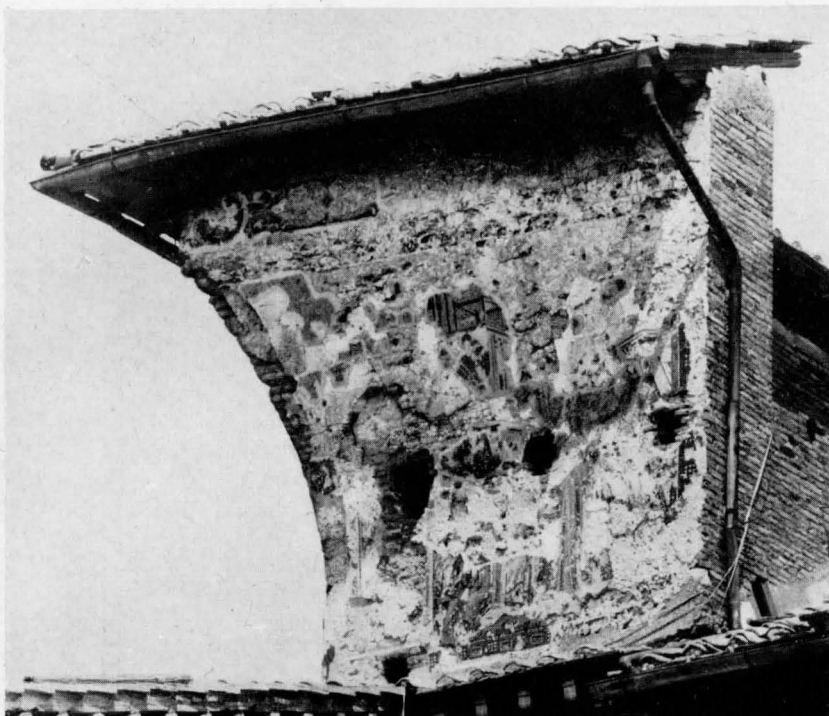


FIG. 15 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - JACOPO TORRITI: MOSAICO DELLA FACCIATA LATO SUD, CON IL SOGNO D'INNOCENZO III

la nuova cappella Mattei, resta difatti nel pavimento l'avvio di quell'antico ingresso, in tre dischi porfiritici e in alcune campiture di mosaico forse anteriori al IX secolo, simili a quelle delle fasce più antiche del litostrato nei pressi dell'ingresso principale. In un disegno di Martino Van Heemskerck, del 1535, si può vedere ancora la porta al posto originario prima dello spostamento fatto dal Mattei, e come la parete in cui fu trasferita non avesse in precedenza traccia di porta. Intendo parlare di quell'edificio, limitato da un ritmo

di tre lesene, racchiudenti un motivo di trifore sovrapposte nel corpo centrale, che fu sconciato malamente dal Mattei per inserirvi la porta laterale. Nessuno ha mai detto cosa fosse questo locale di tre ambienti archiacuti trasformato successivamente in ingresso secondario e in due cappelle laterali. Ma una notizia, riportata anche dal Colasanti,⁹⁾ nella sua monografia sull'Aracoeli, avverte come fino al secolo XVI vigeva la usanza che il senatore di Roma rendesse giustizia "sedente pro tribunali in quodam sedile marmoreo sito in ecclesia S. Mariae de Aracoeli iuxta ostium respiciens palatium Capitolii",

Ora è tutt'altro che improbabile che il senatore avesse la sua sella marmorea proprio in questo edificio, annesso alla chiesa e prossimo alla menzionata porta. Rammentando poi come le scuole giuridiche, che erano state fondate a Roma da Onorio III e da Innocenzo IV,

fossero state ampliate da Carlo d'Angiò, senatore e munifico protettore del popolo romano, non sembrerà poi tanto azzardato pensare che questa scuola giuridica o "tribunal", dove il senatore come buon giudice conciliatore redimeva le questioni di giustizia cittadina, fosse stata proprio lì elevata col denaro di Carlo e col magistero del suo architetto Arnolfo. (figg. 9 e 10)

D'altro canto noi possediamo in Campidoglio una erratica statua onoraria di Carlo attribuita ad Arnolfo, esemplata, come è stato osservato dal Salmi, su quella

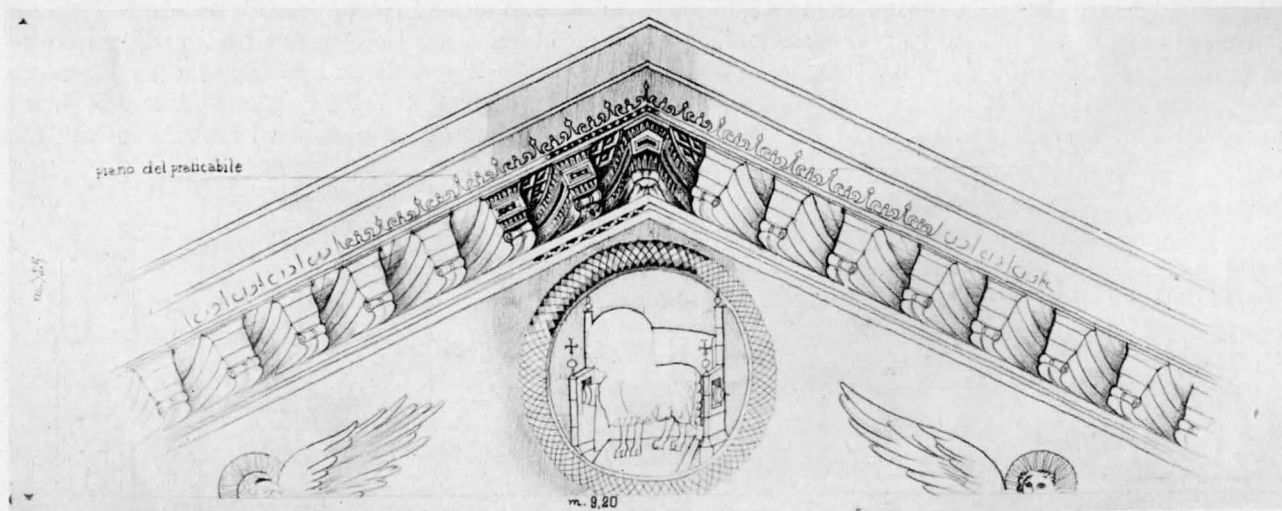


FIG. 16 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - GRAFICO DEI RESTI DELL'AFFRESCO DI PIETRO CAVALLINI

di Federico II sulla porta di Capua, e pure un mutilo trombetto del re addossato ad un arco a sesto acuto, che faceva parte dello stesso monumento; che per ipotesi potrebbe benissimo collocarsi in questa fabbrica archiacuta, tanto più che nel trono di Carlo i leoni sono atteggiati l'uno minaccioso e l'altro benevolo, come le due facce della giustizia.

L'estro architettonico di Arnolfo scandì la pura cortina in un ritmo tripartito da tre lesene, in cui il colore austero del cotto mette la nota fondamentale di gusto romanzo, interrotta dai pochi vividi accenti di marmi bianchi e da nette piccole ombre, rialzata dalla gaiezza di appena un po' di mosaico negli stemmi, oggi mancanti, di cui rimangono le sole mensole, e che si può supporre fossero proprio quelli dell'Angioino, disfatti insieme col monumento quando al popolo venne in uggia il francese.

Ma lasciamo le supposizioni, per quanto credibili e razionali, e torniamo all'esame sistematico delle testimonianze materiali nella struttura dell'edificio.

Come abbiamo già detto, i Savelli fecero costruire la cappella di S. Francesco con tutta la nave trasversa che, annullando i tre ultimi intercolumni, dette nuovo respiro e luce alle tre absidi antiche. Per realizzare questa modifica, il geniale architetto creò per prima cosa nell'interno un arco trionfale su cui elevò la parete, alleggerita da un piccolo occhio, sino a incontrare e sostenere il vecchio tetto, che fu tagliato per tutta la larghezza giusto sopra la tredicesima colonna per inserire la nave trasversa (figg. 11 e 12).

Il nuovo grande arco venne appoggiato su due robusti pilastri, addossati alle colonne terminali e dietro in contropalla si elevarono due piccoli archi, in cui furono riutilizzate le due coppie di colonne rimaste fuori opera: il tutto in un allineamento perpendicolare sino ad incontrare i muri perimetrali, da cui si diparte la nuova espansione a crociera (fig. 13).

E prima ancora che venisse tagliata e svuotata, la vecchia fabbrica fu stretta tra due bassi solidi edifici a sesto acuto che celano tre paia di speroni. Dei due edifici ricavati negli speroni, quello di sinistra, da cui proviene il fregio di mosaico ora in casa Colonna, venne adibito a sacrestia, e l'altro ad aula di tribunale, ove il senatore in carica rendeva giustizia. Contemporaneamente anche il prospetto della facciata principale fu rettificato, colmando ai lati il dislivello delle navi minori e nascondendo il culmine del tetto col fastigio centrale, che si volle splendente d'oro come una corona regale, poggiata sulla fronte della basilica; di cui fu eseguita la sola scena, pervenutaci estremamente frammentaria, col sogno d'Innocenzo III, dove tuttavia si riconosce assai bene la mano del Torriti (figg. 14 e 15).

Di questo mosaico, che qui per la prima volta si pubblica, non ho trovato menzione alcuna se non quella del padre Casimiro, che testualmente riporta:

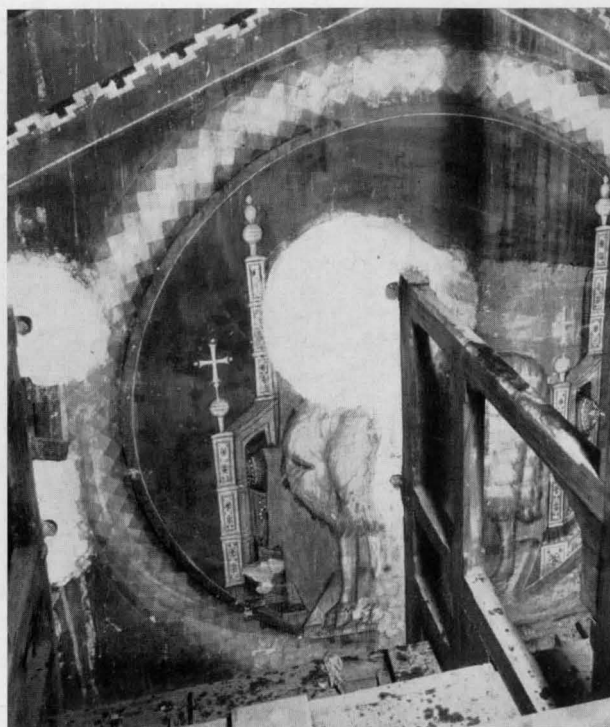


FIG. 17 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - PIETRO CAVALLINI
AFFRESCO CON L'AGNELLO SUL TRONO (LATO SINISTRO)

“ il cornicione, o sia gola della facciata della nostra chiesa, ne' secoli addietro era coperto di prezioso mosaico, consumato a poco a poco dal tempo, e più in diverse occasioni da i Festaroli e Muratori; uno de' quali, dopo le feste celebrate in congiuntura della Canonizzazione de' SS. Jacopo della Marca e



FIG. 18 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - PIETRO CAVALLINI
AFFRESCO CON L'AGNELLO SUL TRONO (LATO DESTRO)



FIG. 19 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - PIETRO CAVALLINI
AFFRESCO CON IL SIMBOLO DI MATTEO

Francesco Solano, confessò di averne tolto in più volte una gran parte, e consegnatolo ad uno, che con grande istanza glielo aveva richiesto. Dalla parte di mezzogiorno se ne veggono chiaramente i vestigi; ma non posso ridire l'autore, il tempo, e ciò che abbia rappresentato; non essendomi riuscito di potere sopra ciò cosa alcuna rinvergere „, 10) Nella scena, la figura di Innocenzo III dormiente è completamente distrutta e si intuisce dovesse apparire tra gli esili pilastri del cubicolo; ove è visibile la sponda inferiore del letto, con gli stipiti e la coperta arrovellata nel sonno agitato del Pontefice, mentre una piccola figura, vigilante in preghiera, siede sul gradino del basso giaciglio; in alto è annodata la cortina del letto. Meglio visibile è la figura altissima di S. Francesco che con le mani alzate e con l'aiuto della testa puntella la compagine pericolante del Laterano. Sul fondo d'oro, conservato a frammenti, si stagliano altane ed archi gotici di una sommaria veduta della città di Roma.

Questa figurazione precede quella di Giotto, in cui il Santo dà di spalla al portico di S. Giovanni, ma segue la più semplice rappresentazione nella basilica inferiore di Assisi. Ben visibili sono le fasce ornamentali: quella marginale in alto a girali d'acanto quasi identica a quelle delle volte del Torriti in Assisi e le fasce minori, a gemme quadrate e perle di comune repertorio musivo, reperibili pure nel catino di S. Maria Maggiore.

Circa la struttura muraria, nella realizzazione del fastigio, furono adottati nella soluzione d'angolo, dove svolta la centina, alcuni accorgimenti di correzione ottica, che fanno stupire per quel tempo. E non credo, come meglio in seguito dirò, che tali accorgimenti

siano dovuti soltanto alla sensibilità plastica dell'architetto, che nel fianco scartò gradualmente la modanatura del fastigio per raccordarla al filo del divisorio della navata, creando un andamento inclinato che poi ripeté nella fronte interna del pilastro terminale, a pianta triangolare, col vertice verso chi sale la cordonata di Campidoglio.

Una maggiore espansione della facciata era d'altronde necessaria per bilanciare il nuovo grandioso prospetto laterale formato dalla cappella Savelli, dal "Tribunal", e dell'adiacente vecchio ingresso secondario, che allora venne ornato della lunetta di mosaico. Anche nella nave centrale furono apportate delle modifiche: ampliando le finestre con dodici grandi trifore marmoree a sesto acuto traforate nella

lunetta da tre piccoli rosoni, mentre nella nave trasversa furono aperti due grandi occhi a ruota nelle pareti corte di fondo, e sotto, in asse ad entrambi, una bifora a sesto acuto. Altre bifore delle stesse dimensioni erano nelle pareti lunghe a mezzeria sopra l'arco delle navi minori e due di fronte, sopra le absidiole laterali, e infine tre rosoni in facciata.

Tutte queste aperture erano fornite di vetrate a colori, che nella cappella Savelli erano istoriate con i fatti della vita del Serafico. Il padre Casimiro, tra le altre dettagliate descrizioni che fece della chiesa, ricorda: "Riceveva questa cappella molto lume per mezzo di due grandi finestre, una posta dietro l'altare e formava rettangolo (cioè la bifora archiacuta); l'altra nella cima vicino al soffitto e figurava una ruota co' raggi di marmo e assai più grande e ben più intesa di quella di rimpetto che si scorge sopra la sacrestia. Ambedue erano di grossi vetri tinti di vari colori per esprimere diverse azioni del Santo, e questi erano tra loro uniti con artificio meraviglioso. Nella parete superiore della facciata erano dipinti i quattro Evangelisti; e nell'inferiore oltre alcuni alberi, diversi Santi e Cherubini, in atto di porgere ossequio al nostro Salvatore tra l'una e l'altra finestra colorito. Nelle mura laterali erano parimenti dipinte varie azioni del Santo. Chiudeva similmente questa cappella una cancellata di ferro, la quale posava sopra due gran pezzi di marmo incrostati al di fuori di prezioso ben conservato mosaico, nel cui mezzo vedevansi l'arme de' Savelli, e innanzi la porta (cioè il cancello) per cui in quella si entrava, un gran pezzo di (marmo) portasanta a uso di scalino „. Dopo questa lettura era doveroso estendere l'indagine sin nel tetto,

e appunto nel sottotetto, tra il tavolato praticabile e il lacunare dorato, ho avuto la gradita sorpresa di rintracciare parte cospicua (m. 3,25 × 9,90) della decorazione originale, sinora ignorata, di cui qui si dà notizia e riproduzione. Ai residuali simboli degli evangelisti Giovanni e Matteo, ricordati dal padre Casimiro, si è aggiunta la conoscenza di un'iride circolare con l'Agnello dell'Apocalisse, di tradizionale iconografia (figg. 16-22).

Ma quel che sorprende è la decorazione dell'imponente cornicione a mensoloni arcuati, mossi come un frastagliato baldacchino, che aggetta in modo inusitato sulla parete per un consapevole giuoco cromatico, in cui emergono e arretrano le parti con la giustapposizione di toni complementari, che una sapiente lumeggiatura rialza nei chiari: onde è palliata la trama geometrica del disegno che imbriglia tutta una serie di illusioni ottiche. Il raggiungimento di movimento della superficie in questa trabeazione è così intenso, che il riscontro puntuale che si ha in quella già nota, simile ma tanto inferiore, nel sottotetto di S. Maria Maggiore, nel complesso decorativo del non chiarito "maestro dei clipei", discopre ad evidenza la differente ampiezza di respiro delle due opere, benchè attingano allo stesso formulario espressivo e mostrino conoscenza degli stessi accorgimenti tecnici, maturati, come vedremo, in ambiente francescano (fig. 23).

Il Toesca, nel suo volume sul Trecento, attribuisce a Giotto giovane i clipei di S. Maria Maggiore ed anzi tenta di istituire un probativo confronto tra l'immagine di S. Paolo nella facciata interna della chiesa superiore di Assisi e quella di un profeta barbuto in uno dei clipei. A parte che le due figure non abbiano in comune che una grinta, di ascendenza ben più cimabuesca nell'asciutto profeta che nel S. Paolo, e la forma esterna circolare, in quanto agli altri elementi espressivi e allo spirito, che più conta, esse parlano due linguaggi diversi.

Il maestro del profeta in clipeo svolge il cartiglio come una fascia tagliata a sbieco per aderire pigramente al ritmo concentrico delle altre fasce di colore, che delimitano da presso e da lontano il complesso decorativo, nell'intento di coprire la superficie con la approssimativa imitazione di un tessuto prezioso o la dilatazione di una miniatura campita a tinte piatte, ed è ben lungi dal proporsi i problemi che interessano Giotto nella risentita figura di S. Paolo. Il S. Paolo non è difatti siglato come una vieta immagine clipeata, ma è rappresentato, con spirito prerinascimentale, a tutto rilievo, col capo staccato dal fondo di cielo sul piccolo nimbo rialzato di calcina, mentre scruta l'interno della Basilica da un'apertura circolare a chiaroscuro, col suo giusto effetto di spessore, e posta in simmetria a quella da cui s'affaccia S. Pietro: ambedue ai lati della vera rosa centrale e facenti parte della

complessa intelaiatura architettonica finta dal maestro non solo per definire i campi idonei alle varie figurazioni, ma anche per realizzare un illusorio elaborato fondale, atto a muovere spazialmente la parete interna della facciata; in rispondenza alla soluzione architettonica, qui non dipinta e illusoria, ma vera, della cattedra con baldacchino centrata nel coro della basilica, che a me sembra indubbia e perfetta architettura di Giotto, già prima del campanile di Firenze.

Del resto dopo Cimabue e prima che Giotto avesse da solo mano direttiva in Assisi, si distingue, seguendo la suddivisione dei campi di lavoro nella parte alta della navata, l'opera del Torriti, artefice di casa dell'ordine francescano; il quale nella terza campata, dopo aver realizzato le vele, rappresentanti la Deesis e S. Francesco, con il suo delicato smalteo ricco pittoricismo, si avvale nelle scene sottostanti di più aiuti, tra i quali può isolarsi un maestro a lui affine, ma per buona parte

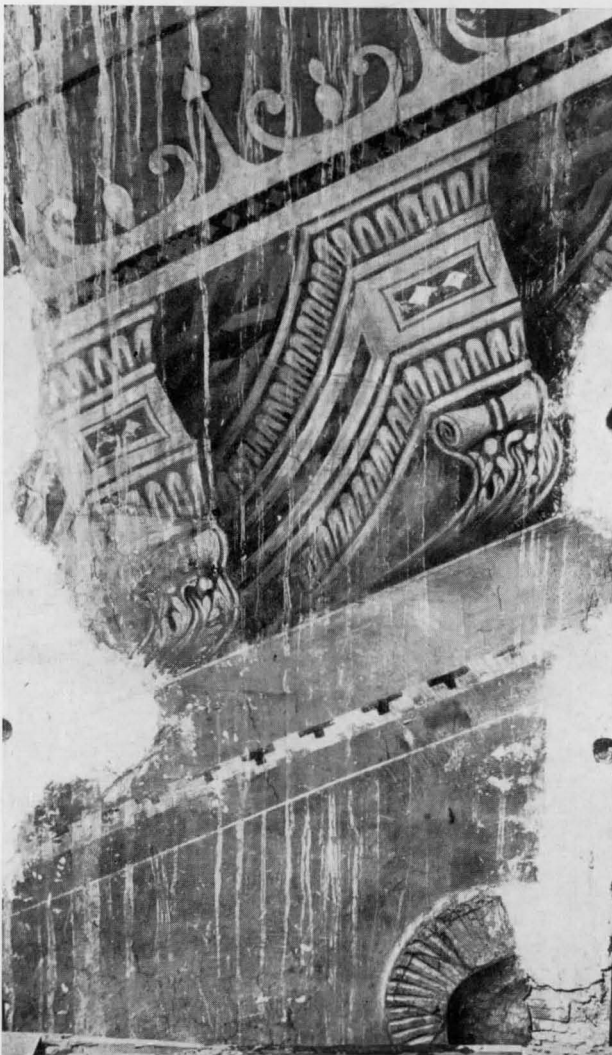


FIG. 20 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - PIETRO CAVALLINI
MENSOLE DEL TIMPANO E TESTA DELL'AQUILA DI GIOVANNI

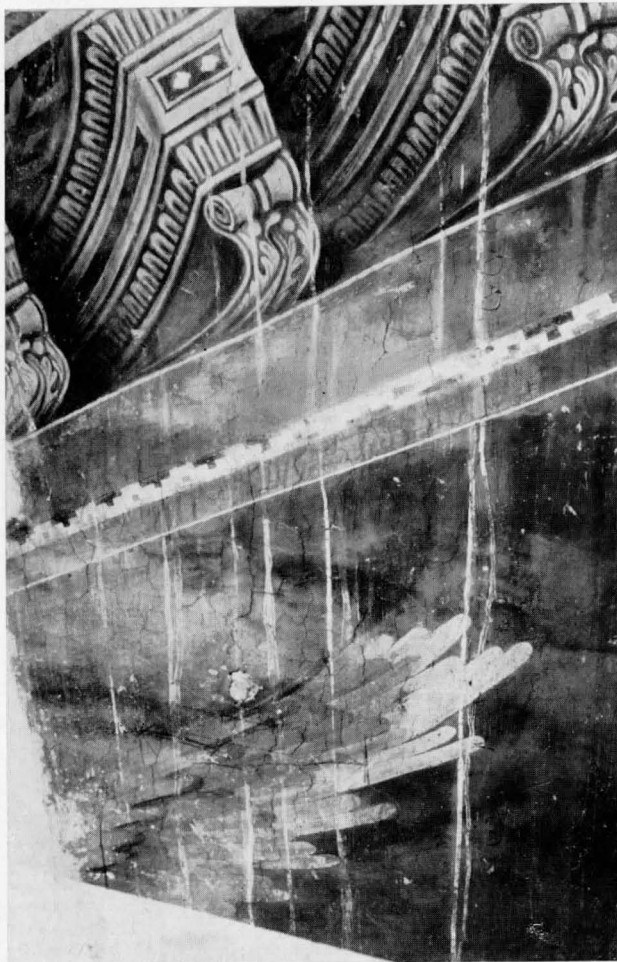


FIG. 21 - ROMA, S. M. IN ARACOELI - PIETRO CAVALLINI
MENSOLA DEL TIMPANO E ALA DELL'AQUILA

cimabuesco, che a me sembra identificabile con il cosiddetto "maestro dei clipei". Al quale possiamo dare una patria se non il nome sicuro: nelle parti ornamentali, oltre le mensoline di effetto illusorio (che qui nella bordura ritroviamo uguali a quelle di S. Maria Maggiore), se consideriamo le tipiche inflorescenze di ispido acanto, desunte ad evidenza dalle esemplificazioni dei portali romanici spoletini, si puntualizza la flessione dialettale umbra, che si accorda con la cultura figurativa di quella provincia, informata alle



FIG. 22 - ROMA, S. MARIA IN ARACOELI - PIETRO CAVALLINI
MARGINE SUPERIORE DELL'AFFRESCO

divulgazioni degli scriptoria benedettini. Difatti nelle scene della terza campata vediamo ripetuti schemi umbri nella nobile Natività e nelle storie della Genesi, più trascurate di fattura, in cui è la stessa stanca successione che si riscontra nelle figurazioni di S. Paolo a Spoleto, di nota derivazione miniaturistica. A mio avviso il "maestro dei clipei", fu educato nella civiltà del ducato spoletino e il suo nome potrebbe essere realmente quello, già fatto dal Wilpert,¹¹⁾ di fra' Jacopo da Camerino, l'assistente del Torriti che in S. Giovanni Laterano ci ha lasciato con l'opera la sua effigie e una suplice scritta.

Nè queste sono le sole considerazioni, che possa suscitare il ritrovamento dell'affresco dell'Aracoeli. Difatti esso non si addice nè al Torriti, che pure, come abbiamo visto, operò in altra parte di questa chiesa, nè al più modesto maestro fra' Jacopo da Camerino; bensì, come appare dalla gamma del colore e dalla grandiosità d'impianto, può riferirsi ad un periodo primitivo dell'attività del Cavallini, tenendo presente che Arnolfo eseguiva quella fabbrica e le sculture per i Savelli circa gli anni della fonte minore di Perugia. E poi è noto che il Cavallini lavorò in più tempi in Aracoeli: ove di lui rimane il molto più tardo affresco, già di suggestione giottesca, sul sepolcro del Cardinal d'Acquasparta; e sua era la grande scena con la "Mulier amicta sole", apparsa ad Augusto e interpretata dalla Sibilla, vista nell'abside dal Vasari e ricordata come un capolavoro. Ora si comprende pure, dal nostro mutilo affresco, quale dovè essere la suggestione esercitata dal Cavallini sul più giovane Giotto, prima che il Cavallini stesso venisse conquistato dal genio di lui e ne divenisse compagno di viaggio verso la rinnovata pittura. Perchè Giotto, quando fu a Roma la prima volta, vide sia Arnolfo sia il Cavallini; e dovè certo comprendere la novità dell'esperimento spaziale, tentato qui dal maestro romano, benchè questi si aiutasse nel raggiungimento dell'effetto, principalmente, come ho già detto, con la sua particolare sensibilità coloristica; mentre Giotto, con una forma mentis d'architetto nato, evolverà fino alle ultime possibilità l'illusionismo ottico, aggiungendovi gli effetti volumetrici propri della architettura e della scultura, e diverrà veramente e diversamente "spazioso",¹²⁾

Resta il problema di quel che Giotto potesse desumere dalle invenzioni dei fatti della vita del Serafico, rappresentati prima che da lui in Assisi, dal Cavallini in questa medesima cappella Savelli, che il padre Casimiro fugacemente ricorda; mentre la suggestione di Arnolfo sul giovane maestro è fatto ormai appurato e documentabile,¹³⁾ ad abundantiam, anche nelle primitive prove

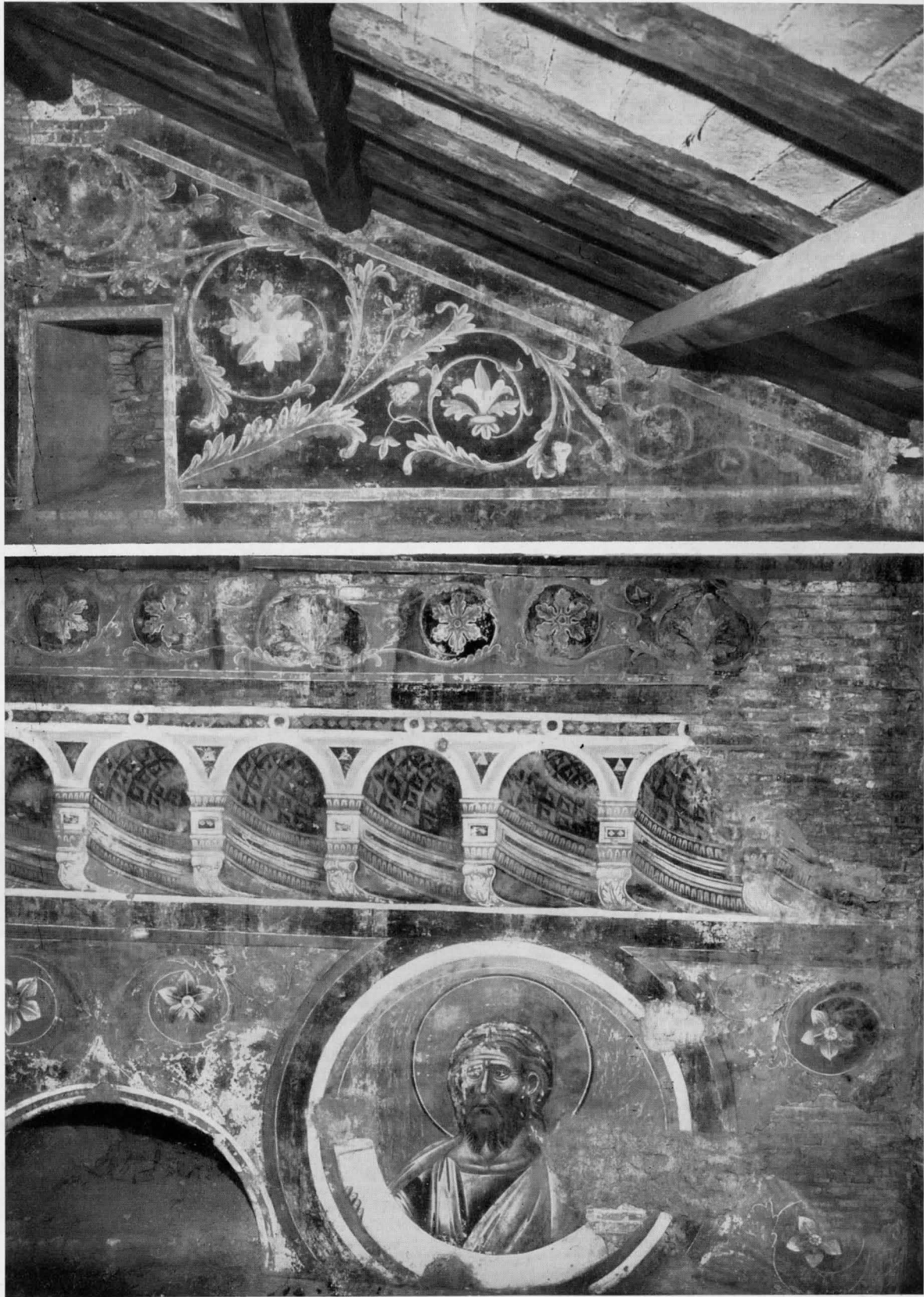


FIG. 23 - ROMA, S. MARIA MAGGIORE - DECORAZIONE DEL SOTTOTETTO

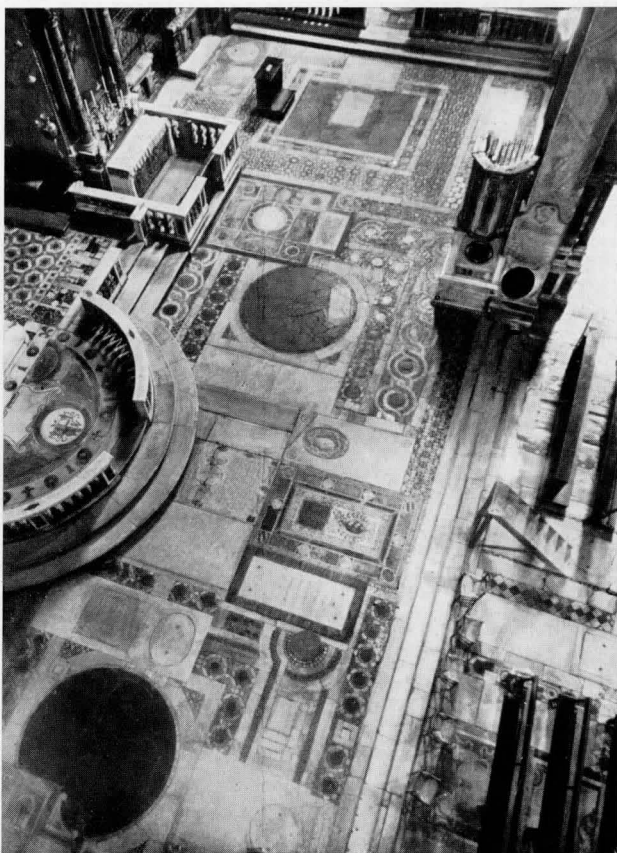


FIG. 24 - ROMA, S. M. IN ARACOELI
ARNOLFO: PAVIMENTO DEL TRANSETTO

del maestro e della sua scuola, con l'omaggio reso ad Arnolfo, in una mezza figura di santa diademata nel sottarco della prima campata di Assisi,¹⁴⁾ esattamente riprodotte la Madonna sulla tomba del cardinal De Bray.

Ma torniamo al nostro principale argomento sulla rielaborazione arnolfiana della fabbrica dell'Aracoeli, con uno sguardo al pavimento rialzato della nave trasversa, commesso di marmi policromi con un senso grandioso di ritmi, come non si vede in nessun altro pavimento di Roma. In esso si alternano due specchi rettangolari di granito bigio e due grandi dischi di porfido, riquadrati da fasce dall'ampio disegno (fig. 24). Un campo più ricco di colore, diviso in riserve svariate di poligoni, colma a semicerchio lo spazio intorno all'altare, facendoci conoscere la linea del perimetro interno dell'abside originale (fig. 25); ove era il ciborio con l'altare centrale, certo più

importante di quello della cappella Savelli, la quale a sua volta, sono le parole del P. Casimiro: "conteneva un altare isolato con quattro colonne di marmo paonazzo, sopra le quali si elevava un ciborio lavorato con vari ornamenti in mosaico secondo il gusto di que' tempi",

Le colonne di paonazzo sono quelle addossate ai lati delle tombe Savelli, di quel modulo pieno, non sminuito da intagli o scanalature, che Arnolfo prescelse per i suoi cibori.

Che la progettazione di tutti gli ammodernamenti apportati all'Aracoeli durante l'ultimo terzo del Duecento possa inserirsi tra le varie mansioni che allora Arnolfo ebbe in Roma per i papi, per re Carlo e per gli altri illustri personaggi che se lo contendevano, mi sembra persuasivo; ed anzi aiuta anche a chiarire quel contemporaneo apparire di nuove forme e soluzioni architettoniche che si riscontra in altre chiese romane riabbellate in quei tempi. E sono sempre gli stessi maestri che troviamo associati nei lavori di quel colossale cantiere, donde uscirono rivestite di rutilanti apparati le vecchie e le nuove fabbriche di Roma, in un estremo sforzo di grandezza, alla vigilia del primo anno giubilare del 1300.

Il Salmi,¹⁵⁾ quando fece il punto sugli studi arnolfiani, oltre l'osservazione sulla statua di Carlo, esemplata su quella di Federico, estese il campo delle possibili suggestioni sul nostro della cultura federiciana: "Infine nel vasto regno d'Apulia e di Sicilia Arnolfo dovette prendere conoscenza diretta di altri esempi della civiltà architettonica fiorita intorno a Federico II e apprezzare la solenne bellezza dei castelli imperiali". Ora che si dischiude la possibilità di nuovi elementi di giudizio, potrà vagliarsi la giustezza di quello che il

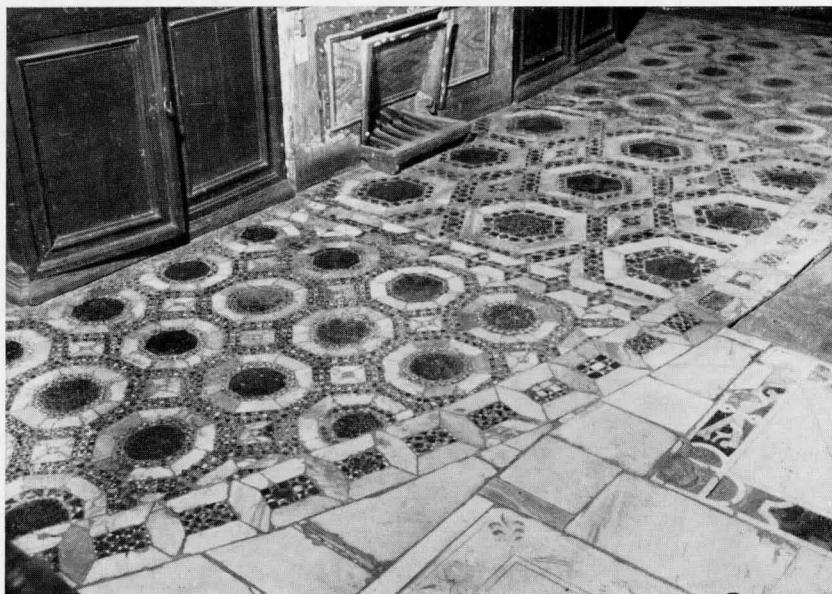


FIG. 25 - ROMA, S. M. IN ARACOELI
ARNOLFO: PAVIMENTO DELL'ABSIDE CENTRALE

Salmi ha prospettato; in quanto alla scultura, si può dimostrare che certe espressioni d'arte e di gusto federiciano vigevano in Roma già prima della venuta di Arnolfo: come, ad esempio nei leoni della fontana smontata nel '500 dal centro del distrutto quadriportico di S. Maria Maggiore, da me rintracciati nel giardino Borghese nei pressi della Galleria. Essa era costituita da bacini sovrapposti, secondo un tipo bizantino che vediamo ancora usato a Monreale; ma questo è argomento che porterebbe troppo lontano, e di cui mi riprometto trattare altra volta in particolare studio.

In quanto alla curiosa compresenza di accorgimenti ottici sia nella correzione della soluzione d'angolo della facciata di S. M. d'Aracoeli, sia negli effetti di arretramento e di avvicinamento di superfici nel grandioso cornicione di mensole nella cappella Savelli, si può pensare che all'origine di questi raggiungimenti di una

illusività pre-prospettica fossero proprio gli studi di ottica, che si sviluppavano ed erano praticati dai francescani. È noto il movimento culturale e scientifico protetto all'inizio da Clemente IV, il quale alle scuole giuridiche di Onorio III, ampliate da Carlo, aveva aggiunto gli studi matematici, chiamando ad insegnare a Roma S. Tommaso e S. Bonaventura. Questo pontefice, fascinato dalle ricerche di fra' Ruggero Bacon, aveva sollecitato la pubblicazione delle sue scoperte nei vari rami dello scibile, che il frate aveva tutto speculato. In ambiente francescano alcune nozioni potevano divulgarsi anche tra persone indotte in esemplificazioni spicchiole e schemi scolastici; quelli che hanno diffuso, ad esempio, certi motivi di geometria illusiva, che vediamo adoperati in tarsie, e come qui, in molti altri esempi pittorici che lungo sarebbe enumerare.

¹⁾ P. TOESCA (*Il Trecento*, U.T.E.T., 1951, pp. 158-201) è in ordine di tempo l'ultimo che torni a dichiararsi insoddisfatto dell'arte di fra' Guglielmo, ribadendo quanto aveva già detto nel 1927: opinione che nel frattempo venne condivisa dal DE FRANCOVICH (*Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio*, in *Le Arti*, 1940, pp. 245-246).

²⁾ CAVALCASELLE, *St. d. Pittura in Italia*, II ed. it., Firenze, p. 316.

³⁾ R. BARSOTTI, *Problemi insoliti di scultura pisana. L'arca di S. Domenico di Bologna e il Pulpito di Pistoia*, in *l'Ill. Vaticana*, V (1934), pp. 336-340, 380-383, 561-565. Il Barsotti, che pensò di attribuire l'arca di S. Domenico interamente ad Arnolfo, sembra avesse sviluppato "indipendentemente, oltre i limiti", una ipotesi di collaborazione di Arnolfo (*Note su Fra' Guglielmo*, in *Riv. d'Arte*, 1923) già esposta dal Salmi a Firenze nel corso universitario 1930-31.

L'idea della collaborazione di Arnolfo fu accolta, come è noto, dal Ragghianti (in uno studio licenziato nel 1933 e pubblicato nel 1937: *Arnolfo di Cambio ed altri problemi di Arte Pisana*, in *Riv. Ist. St. dell'Arte e Arch.* di Roma, anno V, pp. 306 ss.), successivamente ripresa dal Carli (*La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, Pisa, 1936, p. 13) e poi ancora dalla Nicco-Fasola (*Nicola Pisano*, Roma, 1941, pp. 141-146) e dallo

Gnudi (*Nicola Arnolfo Lapo*, ed. U., Firenze, 1948, pp. 11-15); recentemente è stata riaffermata dal Pope-Hennessy (*Italian Gothic Sculpture*, Phaidon Press, 1955).

⁴⁾ V. MARIANI, *Arnolfo di Cambio*, Tumminelli, 1943, p. 16.

⁵⁾ P. TOESCA, *Op. cit.*, p. 215.

⁶⁾ *Tiberii Alpharani de Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, a cura di Michele Cerruti, Roma, 1954, Appendice 95, p. 192.

⁷⁾ CIACCONIO, M. S. (Cod. Vat. Lat. 5407).

⁸⁾ H. K. MANN, *Tombs and portraits of the Popes of Middle Ages*, London 1928, pp. 46-47 e Tav. 13.

⁹⁾ A. COLASANTI, *S. Maria in Aracoeli*, Roma, s. d.

¹⁰⁾ *Memorie storiche della Chiesa e del Convento in S. Maria in Aracoeli in Roma*, raccolte dal P. F. Casimiro Romano o. m., in Roma, MDCCXXXVI, p. 28 ss.

¹¹⁾ J. WILPERT, *Römische Mosaiken und Malereien*, tav. 276.

¹²⁾ R. LONGHI, *Giotto spazioso*, in *Paragone* n. 31, 1952, pp. 18-24.

¹³⁾ G. FIOCCO, *Giotto e Arnolfo*, in *Riv. d'Arte*, 1937, p. 221 ss.

¹⁴⁾ *Gli affreschi della Basilica superiore di Assisi*, Ed. Bencini & Sansoni 1948, Santa in sottarco 1^a campata, tav. 154.

¹⁵⁾ M. SALMI, *Arnolfiana*, in *Riv. d'Arte*, 3-4 (1940), p. 146.