

È noto come la fabbrica di S. Francesco sia stata variamente influenzata da contemporanee tendenze stilistiche a Nord delle Alpi. Si considera generalmente causa di ciò l'assunto storico, secondo cui la prima generazione del movimento francescano, cui appartenne anche padre Elia, dimostrò, attraverso scelte di gusto piuttosto audaci per l'epoca, di essere mossa da ideali ed intenzioni culturalmente innovativi.

Già da tempo svariati studi si sono impegnati a verificare che la maestranza architettonica implicata ha ripreso elementi dal gotico francese, quali in generale al momento erano considerati egemonici in tutto l'Occidente, ed in particolare in Italia, dopo la mediazione della stagione artistica federiciana¹. Il fatto che tale scelta rappresentasse un deliberato orientamento, *in medias res*, verso una posizione culturale di respiro europeo, è forse tanto ovvio da essere stato quasi trascurato nel caso francescano; ma, pur mancando degli adeguati supporti documentari, che per Assisi non sono sopravvissuti, essa può trovare comunque spiegazione nell'idea di un'ambizione di livello sovragionale², che un recente libro attribuisce alle motivazioni del sorgere di molta architettura medievale. Quale che fosse il modello imitato, la cattedrale di Angers, piuttosto che il gotico normanno, o ancora la cappella di palazzo di re Luigi IX, certo è che ci si riferì intenzionalmente a tale modello come al prodotto più alto dell'architettura sacra di quel momento.

Richiamando alla memoria preliminarmente le fasi principali delle diverse botteghe artistiche succedutesi:

— intorno al 1230 comincia la costruzione dell'edificio con l'almeno parziale collaborazione di architetti e maestranze della Francia settentrionale (v. Héliot, Schenkluhn);

— intorno al 1234 si comincia a far eseguire la vetratura del coro ad una officina medio-tedesca (per questa attribuzione mi rifaccio allo studio di H. Wentzel);

— a partire dal 1270 una cosiddetta *bottega gotica*³ si occupa dell'affrescatura parziale del Sanctuarium (cioè capocoro e

transetto), denotando un'origine francese settentrionale (dalla Picardia o dall'Ile de France);

— nel 1278 giunge Cimabue, e ripristina parzialmente la decorazione del Sanctuarium.

La presente indagine parte dalla riflessione che ogni stile espresso nell'impresa, così come ogni capo-bottega, fu necessariamente il rappresentante di una specifica tradizione, e di una peculiare percezione della relazione reciproca tra le diverse arti, e indubbiamente intese anche il proprio contributo alla formazione dello spazio di questo monumento in un proprio peculiare modo. La "questione assisiata" non si pone quindi semplicemente come intricato avvicendamento di stili e influssi diversi o opposti, ma piuttosto e soprattutto come storia di queste diverse interpretazioni e concezioni della spazialità architettonica e figurativa "importate" da terre diverse, nel loro irrompere in un tessuto artistico evidentemente estraneo, quali erano, in particolare, quelli del Lazio e dell'Umbria cosmateschi, probabili e più verosimili esecutori o collaboratori della realizzazione statica e muraria dell'edificio. Il problema tuttora insoluto è perciò: come ogni diversa bottega specializzata abbia combinato il proprio prodotto con quello altrui, che cosa valesse per i diversi maestri come paradigma indiscutibile, universale o almeno comune fra le tre nazionalità di artisti che si trovarono all'opera; e se questo abbia lasciato piuttosto il segno della continuità e dell'omogenità, o se prevalgano nell'opera ancor oggi, nonostante i rimaneggiamenti, soprattutto le cesure tra campagna e campagna, bottega e bottega.

Almeno dal punto di vista strutturale-architettonico, il confronto proposto già nel 1938 in un raro testo di Krönig⁴, e ripreso da Héliot⁵ con alcune architetture normanne, quale soprattutto l'abbazia di Longues, lascia a mio avviso ben pochi dubbi sul piano dell'esecuzione architettonica, e dimostra anche una notevole coerenza all'interno delle diverse parti della costruzione, per esempio tra coro e navata, data la rispondenza di ambedue

ai confronti proposti. Krönig, ripreso dallo Schöne, dal canto suo verifica la persistenza del modello del gotico angioino (cattedrale di Angers) presso tutte le maestranze dell'architettura mendicante umbra, aprendo e rafforzando così un percorso interpretativo dell'evoluzione del cantiere assisiato, e quindi di quelli da esso dipendenti, come luogo estremamente permeabile alla collaborazione internazionale.

La massima fioritura delle scuole pittoriche gotiche francesi ebbe invece luogo nell'Ile de France anziché in Normandia, e sarà quindi necessario e logico postulare, anche per le analogie formali di certi affreschi del transetto, un'influenza bensì francese, ma in dipendenza, relativamente diretta, dalla scuola pittorica parigina, o da una delle sue diramazioni.

La partecipazione internazionale ad Assisi

a) Il contesto intellettuale al formarsi del cantiere autore della decorazione

Una certa qual omogeneità è immediatamente percepibile, considerando quanto unitariamente e dottrinarmente il programma iconografico della decorazione sia stato formulato almeno in origine, poiché la prima fase si caratterizza con una precisa intenzionalità teologica: i maestri vetrai tedeschi introducono nell'abside un programma tipologico, di tradizione non italiana (ogni finestra presenta nella lancetta sinistra il Vecchio Testamento e nella destra il Nuovo); le storie del Cristo nel transetto funzionano da cerniera tra le scene del Vecchio Testamento nell'abside e quelle delle vite dei due maggiori santi francescani nella navata. Infatti si è pensato a molteplici citazioni dalla teologia gioachimita, la quale è a sua volta una forma di teologia tipologica: le opere di Gioacchino da Fiore videro luce tra il 1188 e il 1200, ma la loro riedizione fu in parte la missione del francescano Gerardo di Borgo S. Donnino⁶. Francesco sarebbe stato identificato, almeno presso i frati "spirituali", con l'Angelo del

sesto sigillo, e tracce ne resterebbero nella Maiestas Domini-transetto destro, lunetta occidentale⁷, dove il simbolo di Giovanni Evangelista, o dello Spirito filosofico, sta, eccezionalmente, alla destra di Dio (fig. 1).

Dal punto di vista attributivo, si è potuto per ora accertare soltanto come i pittori che hanno dipinto gli Apostoli nel triforio occidentale fossero strettamente imparentati ad una bottega, che Marchini denomina "Gruppo francesizzante"; o almeno si valgano di analoghi libri di modelli o disegni, seppure né qui, come né altrove ad Assisi, sia possibile presupporre gli stessi modelli; analogie molto strette essi presentano con lo stile delle figure di Sante nella quadrifora del transetto sinistro, e con alcune finestre della navata (come la IV o la III, secondo la numerazione del Corpus Vitrearum). Bisognerebbe perciò tentare di ridurre la diversificazione e il contrasto tra gli svariati ambiti stilistici chiamati in causa, e per due ragioni: in primo luogo, perché allo stato attuale è impossibile giungere a rintracciare sicuramente e circoscrittamente l'area di origine delle diverse officine, se non, al contrario, in modo soltanto orientativo e vago; in secondo luogo, che l'ipotesi di un trapianto di maestranze francesi già all'origine del cantiere, e della relativa loro coerenza rispetto a successive ondate di maestranze appare storicamente più plausibile, implicando minori tensioni reciproche all'interno del cantiere stesso, oltre ad una più logica coerenza di fondo nelle affinità espresse dalla committenza locale rispetto allo stile d'Oltralpe.

Eventuali e necessarie incoerenze stilistiche e compositive, nel programma, non debbono ascriversi in modo assoluto ad un ricambio di botteghe, ma piuttosto alla più generale fluidità ed indefinizione delle matrici delle maestranze protagoniste, per le quali lo stesso parlare di trapianto dalla Francia in Italia è improprio: sebbene il loro percorso sia in certa misura rintracciabile, è comunque impossibile giungere a delineare la loro fase di formazione in Francia, che si potrebbe eventualmente collocare proprio nel momento