

PIETRO CAVALLINI PICTOR ROMANUS

<http://www.sestoacuto.it/biblio/cavallini>

di Fabrizio Alessio Angeli ed Elisabetta Berti

versione 1.01 - ultimo aggiornamento: 1 febbraio 2001

© Roma 2001 - Associazione culturale SestoAcuto - Tutti i diritti riservati

INTRODUZIONE

Dopo quasi due secoli di conflitti, che avevano visto la città di Roma al centro degli interessi contrastanti dei papi, degli imperatori e del popolo romano, il XIII secolo si apre all'insegna dell'equilibrio e della pacificazione: la Chiesa medioevale raggiunge il culmine della propria potenza politica su tutta la Cristianità; il papato riafferma la propria supremazia sulla città e sui territori del Patrimonio di San Pietro e si erge ad arbitro supremo nelle contese politiche internazionali; e Roma, quale centro del potere universalistico dei papi, ritrova finalmente le basi concrete per suffragare la sua antica immagine di caput mundi.

Questa esaltazione della suprema autorità del papato è alla base della contemporanea produzione artistica, che raggiunge i risultati più alti nell'ultimo quarto del secolo: il rinnovamento delle basiliche maggiori (S. Pietro, S. Paolo, S. Maria Maggiore e S. Giovanni) gli interventi nel Palazzo del Laterano, il Sancta Sanctorum, tutti i cantieri di restauro e di decorazione che vengono allestiti nelle principali chiese della città (una per tutte: S. Maria in Trastevere) mostrano che i papi romani dell'epoca hanno una visione precisa del ruolo che la Roma cristiana può svolgere al servizio del papato. Un'idea universale ovviamente non può essere espressa con un'arte provinciale: la Roma della fine del Duecento accoglie (o, potremmo dire, deve accogliere) l'apporto delle correnti artistiche operanti a quel tempo sia nell'ambito bizantino, sia in quello gotico francese; un universalismo che però, se vuole essere esaltazione dell'antichità della Chiesa e del legame diretto tra S. Pietro e il papa, non può e non deve rinnegare l'antichità romana: il richiamo alle decorazioni della Roma paleocristiana va a costituire la linea programmatica delle iniziative pittoriche papali.

Anzi, rispetto alle precedenti riscoperte dell'antichità (pensiamo a quella carolingia o a quella del XII secolo), quella del XIII secolo presenta una gamma di modelli antichi (o per meglio dire, tardoantichi: il principale riferimento è costituito dalle decorazioni delle basiliche paleocristiane che ci si accingeva a rinnovare), molto più ampia, con cui l'artista ora deve confrontarsi e con cui acquista una più profonda familiarità, spingendosi ad affrontare il problema di rappresentare figure che agiscano credibilmente in uno spazio.

Ed ecco che accanto alle città toscane, anche Roma contribuisce al rinnovamento della cultura figurativa italiana. Il rinnovato contatto con le forme della tradizione paleocristiana contribuisce al superamento del linguaggio pittorico bizantino, che da tempo dominava incontrastato in Italia. Le figure acquistano ora una nuova saldezza plastica e si inseriscono all'interno di monumentali impianti compositivi, mentre la tavolozza si arricchisce di mezze tinte e chiaroscuri.

CENNO BIOGRAFICO

Principale artefice del rinnovamento romano della tradizione pittorica è Pietro Cavallini. Ricordato dal Vasari tra gli allievi di Giotto per mere ragioni campanilistiche (che volevano sostenere la superiorità della scuola toscana su quella romana), Cavallini pittore appartiene in realtà alla generazione precedente a quella del maestro fiorentino. Poche sono le notizie biografiche che lo riguardano, e anche quelle poche sono contraddittorie, fondate per lo più sulle testimonianze lasciate dal Ghiberti nei suoi Commentari.

Nato a Roma intorno al 1240, Pietro apparteneva forse alla nobile famiglia dei Ceroni (residente nel rione Monti, nell'area di S. Pietro in Vincoli): ma questo dato è stato dedotto unicamente da un atto di compravendita del 2 ottobre del 1273 - ora nell'Archivio Liberiano di S. Maria Maggiore (Orig. Perg. D, II, 48) - in cui è ricordato un Petrus dictus Cavallinus de Cerronibus, che compare come testimone e nel quale si è voluto identificare il pittore romano, riconoscendo in Cavallinus una sorta di soprannome.

Lavorò a Roma, nel Regno di Napoli e forse in Umbria. Non abbiamo dati certi riguardo alla sua morte, che presumibilmente avvenne dopo il 1325.

Lorenzo Ghiberti, I commentarii, ed. J. Von Schlosser, I, Berlino, 1912, p. 39:

"Fu in Roma uno maestro el quale fu di detta città, fu dottissimo infra tutti gli altri maestri, fece moltissimo lavoro; el suo nome fu Pietro Cauallini; et uedesì dalla parte dentro sopra alle porte 4 vangelisti di sua mano in santo Piero di Roma, di grandissima forma, molto maggiore che el naturale; et due figure molto eccellentemente fatte e di grandissimo rilievo, 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 Cecilia in Trastevere, la maggior parte di sancto Grisogono, fece istorie [che] sono in Santa Maria in Trastevere di musayco molto egregiamente, nella cappella maggiore 6 historie. Ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lauorare mai meglio. Dipinse in Roma in molti luoghi. Fu molto perito in detta arte. Dipinse tutta la chiesa di santo Francesco; in santo Pagolo era di musayco la faccia dinançi; dentro nella chiesa tutte le pareti delle naue di melo erano dipinte storie del testamento uecchio. Era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte...".

S. PAOLO FUORI LE MURA: 1277 - 1285

Purtroppo nulla è sopravvissuto della prima attività del pittore, che intervenne nella decorazione ad affresco di S. Paolo fuori le Mura, perduta in seguito all'incendio che nella notte tra il 15 e il 16 luglio del 1823 danneggiò la basilica in modo gravissimo.

Di tale decorazione rimangono soltanto copie secentesche, tra cui le più importanti sono quelle eseguite intorno al 1634 per conto del cardinal Francesco Barberini, poi raccolte nel manoscritto Barberino Latino 4406 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Gli affreschi, per i quali si presuppongono due fasi (una al 1277-1279, l'altra intorno al 1285), erano disposti lungo la navata centrale su due registri sovrapposti di ventidue riquadri ciascuno.

Sulla parete sinistra erano rappresentate scene tratte dagli Atti degli Apostoli, con particolare riguardo a episodi della vita di s. Paolo; sulla parete destra scene tratte dall'Antico Testamento: qui il pittore seguì le tracce di un ciclo preesistente e risalente forse alla metà del V secolo (tanto che l'intervento di Cavallini è stato definito più un 'restauro' che un'opera originale), di cui anzi conservò un intero riquadro, riconoscendo pertanto, con coscienza critica desueta a quei tempi, un singolare valore a quanto rimaneva dell'antica pittura.

Sotto i riquadri si stendeva una serie di ritratti papali entro clipei, mentre in alto, tra le finestre, erano affrescate grandi figure di apostoli e profeti. Unici frammenti superstiti dell'originale impianto decorativo sono alcuni clipei con i busti di pontefici, oggi staccati e conservati nella Pinacoteca della basilica ostiense.

S. CRISOGONO

Sulla base della testimonianza di Giulio Mancini, del Vasari, del Ghiberti e dell'Ugonio, sappiamo che antichi dipinti attribuiti al Cavallini dovevano trovarsi al posto degli attuali tre riquadri con scene della vita di s. Crisogono nel catino absidale. Più in basso, al centro del tamburo, si trova la famosa tavola musiva con la Vergine e Bambino tra i santi Giacomo e Crisogono.

La presenza di questi due santi documenta che l'opera fu eseguita appositamente per la chiesa (il primo perché le sue reliquie sarebbero qui conservate, il secondo quale titolare della basilica), ma di certo non per essere collocata nella parete dell'abside giacché il mosaico non ne asseconda la curvatura ma è diritto, ed ora è inserito in una cornice dorata di marmo.

La tavola è stata qui sistemata dopo il 1588, dal momento che l'Ugonio nella descrizione della basilica non la menziona, e prima del 1658 quando Madonna e Bambino furono incoronati con duplice corona d'oro; fu quindi messa nella posizione attuale in occasione dei restauri eseguiti da G. B. Soria (1581-1651) su commissione del cardinale Scipione Borghese.

Il Mesnard ritiene che abbia fatto parte di una tomba gotica e che il fondo oro sia stato restaurato e ampliato giacché il mosaico era racchiuso in una ogiva. L'importante opera è attribuita da alcuni studiosi alla scuola del Cavallini, da altri al maestro stesso e creduta una delle prime opere del grande artista romano.

S. MARIA IN TRASTEVERE

Un'opera di sicura mano dell'artista è costituita dai sei episodi a mosaico relativi alla vita della Vergine posti sotto il catino absidale di S. Maria in Trastevere, nonché dallo scomparto votivo con la Madonna tra i ss. Paolo e Pietro ai cui piedi è il committente, il cardinale Bertoldo Stefaneschi, domicellus alla corte pontificia.

Nello scomparto dedicatorio, ancora nel secolo scorso, era visibile una iscrizione con il nome dell'artista e la data, così da rendere certa l'attribuzione al Cavallini.

Il ciclo inizia da sinistra sulla parete accanto all'abside con la scena della Natività della Vergine, per proseguire nel catino con l'Annunciazione, la Nascita di Gesù, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, la Dormitio Virginis.

Ogni scena è commentata da una iscrizione metrica.

Tutta la decorazione trasteverina poggia sull'ordine e sulla misura, sulla semplicità monumentale della composizione e sulla sua verosimiglianza; la costruzione dell'ambientazione abbandona i modelli bizantini e si trasforma in qualcosa di reale, fatto di architetture e di spazi visuti e credibili.

La tecnica del mosaico tende ad adeguarsi a quella dell'affresco: usando filari di tessere minute, Cavallini mira a ottenere la stessa fluidità della pennellata, modulando i colori in una serie di tenuissimi trapassi che vedono contrapporsi alle note chiare nelle emergenze plastiche quelle scure nelle profondità delle pieghe; si tratta di un evidente richiamo alla grande arte paleocristiana in cui la ricchezza del pannello era il mezzo per rendere efficacemente la presenza corporea.

Sulla questione della cronologia dell'opera, si è sempre fatto riferimento ad una data letta nel secolo scorso dal Barbet de Jouy (MCCLCI) e corretta dal De Rossi (MCCXCI) sul pannello votivo che fu eseguito naturalmente alla fine del lavoro. Ma anche la datazione al 1291 non trova la critica completamente concorde; recentemente infatti è stata espressa l'opinione che i mosaici di S. Maria in Trastevere debbano essere spostati più avanti, dopo l'esecuzione degli affreschi di S. Cecilia in Trastevere, vale a dire tra il 1293 e il 1300.

Va infine detto che a Cavallini è stato anche attribuito (ma senza fondamento) un 'restauro' sul volto della Madonna Regina nel mosaico della calotta absidale del sec. XII.

- MOSAICO DELLA NATIVITÀ DELLA VERGINE

S. Anna, seduta ai piedi del letto, assiste al bagno della neonata, con l'ostetrica che protende la mano per saggiare la temperatura dell'acqua prima di immergerla la neonata; al suo fianco due visitatrici offrono cibo e bevande. La composizione, dal tono episodico e narrativo, seppure sia sostanzialmente ancora in linea con la tradizione bizantina, è rinnovata dall'ambientazione che non è più ridotta a uno sfondo generico di quinta ad edicole, ma è tradotta in un ambiente articolato su piani distinti e caratterizzato da tende e arredi, anche se non senza incertezze prospettiche: una definizione dello spazio (del tipo a scatola con il recesso del letto e lo slargo per le visitatrici accorrenti) che si salda all'architettura del letto (con la fila di archetti alla cosmatesca) e alla scena che si svolge in primo piano.

- MOSAICO DELL'ANNUNCIAZIONE

La Vergine, seduta in trono, riceve l'annunciazione dall'Angelo; l'Eterno è in alto. La Vergine non fila come nei vangeli apocrifi, ma regge il libro delle preghiere e il vaso fiorito accanto a lei accenna (secondo il pensiero di s. Bernardo) alla stagione primaverile del concepimento; sia il libro, sia il vaso di fiori rappresentano un elemento chiaramente desunto dall'iconografia francese. Il polo d'attrazione della scena è il grande trono, che definisce lo spazio prospetticamente; a esso è affidata la funzione di misurare lo spazio e le figure, creando una verosimiglianza che rinnova profondamente il tema sacro.

- MOSAICO DELLA NASCITA DI GESÙ

All'interno della grotta Maria, distesa, ascolta l'annuncio che gli angeli fanno ai pastori. In basso S. Giuseppe, la Taberna Meritoria (a ricordo della leggenda della Fons Olei), un pastorello suonatore di corno e un cane colto nel momento in cui volge la testa verso il bambino. La Natività presenta motivi già comuni nell'arte bizantina, ma il gregge che si abbevera al ruscello, il pastorello con il corno, la viva tensione del cane (come se capisse che sta accadendo qualcosa di eccezionale) sono note di un naturalismo in cui bene s'inquadra quella credibilità che il pittore persegue.

[Nota:] Secondo un'antica tradizione la basilica sorgerebbe in una zona ove si trovava, in epoca classica, una Taberna Meritoria, ovvero un luogo di riunione per i soldati andati in pensione dopo una lunga ferma meritoria (ma forse in realtà essa non era qui, bensì verso la Lungara). In essa sarebbe avvenuto nell'anno 38 a.C. un fatto straordinario (narrato nella Cronaca di S. Girolamo della metà del sec. IV): alla Taverna Meritoria di Trastevere sarebbe scaturito l'olio dalla terra e sarebbe continuato a scorrere per tutto un giorno senza interruzione, significando la grazia di Cristo che sarebbe venuta alle genti (il fenomeno è confermato da Dione Cassio e da Eusebio da Cesarea). Il fenomeno, certamente di origine vulcanica - una breve eruzione di petrolio - è oggi spiegabile scientificamente; infatti anche recentemente, poco prima e durante la costruzione dei lungotevere, lungo le sponde del fiume sono state notate fughe di gas dal caratteristico odore di petrolio; ma gli Ebrei, che numerosissimi allora abitavano in Trastevere, interpretarono l'accaduto come un segno premonitore della venuta del Messia, e questa credenza è poi passata ai Cristiani che vi hanno visto anche la grazia del Cristo che avrebbe salvato le genti.

- MOSAICO DELL'ADORAZIONE DEI MAGI

I tre Magi, vestiti con abiti ricamati e preziosi, presentano le loro offerte al Bambino seduto in braccio a Maria posizionata a sua volta davanti ad un trono. In alto a sinistra è raffigurata una città turrita, probabilmente Gerusalemme, posta in cima a un monte che, oltre ad avere una valenza simbolica, permette di percepire la profondità della scena, grazie anche alla strada che vi s'inerpica. Le due masse di sfondo (il monte a sinistra e l'edificio a destra) si bilanciano reciprocamente in modo da far risultare la scena bene inquadrata e chiaramente convergente verso il centro.

- MOSAICO DELLA PRESENTAZIONE AL TEMPIO

Simeone ha in braccio il Bambino e ha vicino la Madonna, S. Anna e S. Giuseppe che offre delle bianche colombe. Cavallini qui accoglie i suggerimenti iconografici che provengono da Bisanzio (e in particolare i più recenti, che vogliono il Bimbo già fra le braccia di Simeone), ma poi si allontana dal formalismo bizantino nella definizione dello spazio che viene scandito da elementi architettonici moderni, che hanno la consistenza di luoghi reali e non puramente simbolici. E anche le immagini statuarie e compassate non sono percepite come totalmente a sé stanti; tra loro esiste sempre un legame: il braccio proteso della Vergine, la figura del Bambino che sembra volgersi verso la Madre, i gesti simmetrici di Giuseppe e Anna.

- MOSAICO DELLA DORMITIO VIRGINIS

A sinistra del letto funebre S. Paolo piange ai piedi di Maria; a destra fra apostoli e vescovi è rappresentato S. Pietro con il pallio romano e con l'incensiere, mentre in ginocchio, presso la defunta, è S. Giovanni; al centro, fra due angeli, il Redentore con l'Anima di Maria. Di fronte al grande sviluppo che il tema della Dormizione aveva raggiunto nell'area culturale bizantina, la versione cavalliniana appare fra le più raccolte ed intime, pur accogliendo i vari motivi comuni, come Pietro che con l'incensiere sembra compiere l'estremo rito di suffragio.

- RIQUADRO VOTIVO

È il riquadro dedicatorio del ciclo in cui è raffigurata, entro un clipeo, la Madonna col Bambino, fra i Santi Pietro e Paolo. In ginocchio, rivolto verso di Lei, è ritratto il committente dell'opera, Bertoldo Stefaneschi. Al centro è lo stemma degli Stefaneschi. Il riquadro votivo è immaginato come una apparizione di Maria entro un clipeo

iridescente, mentre gli apostoli, inquadrando, la composizione costituiscono il termine di transizione al committente presentato da Pietro.

S. PIETRO IN VATICANO

Dal Ghiberti sono attribuiti al Cavallini alcune pitture eseguite all'interno della Basilica di S. Pietro al tempo di papa Niccolò IV (1288 - 1292): l'opera del Cavallini, nota solo attraverso copie, interessava la parete d'ingresso all'interno della chiesa dove, fra un doppio ordine di trifore, trovavano posto in alto Pietro, Paolo, Andrea e Giovanni, con una figura di papa ai piedi del primo, e più in basso i simboli degli evangelisti ed una fila di ritratti papali entro clipei. Ai lavori eseguiti sotto Niccolò IV risaliva pure la chiusura di alcune finestre della navata centrale e la trasformazione delle restanti in trifore: dal momento che le coppie di santi dipinti sulle finestre murate hanno anche nelle copie una certa larghezza di squadro è probabile che anche esse furono opera del Cavallini rientrando nel medesimo ordine decorativo della parete di facciata.

Tra le opere in S. Pietro attribuite a Pietro Cavallini va anche ricordata la Madonna della Bocciata, un tempo nella basilica e oggi conservata nelle Grotte Vaticane; in merito a questa opera però oggi si propende per crederla opera di bottega.

Sempre nelle Grotte Vaticane si conserva anche uno dei due angeli (l'altro si trova nella chiesa di S. Pietro Ispano a Boville Ernica in provincia di Frosinone), unici superstiti del famoso mosaico originale della Navicella degli Apostoli, un tempo nel Portico di S. Pietro; l'opera, attribuita a Giotto, mostra comunque larghi interventi attribuiti alla scuola del Cavallini, se non al Cavallini stesso.

S. CECILIA IN TRASTEVERE

L'imponente ciclo pittorico nella parete di controfacciata della chiesa di S. Cecilia in Trastevere fu parzialmente coperto nel sec. XVI per la costruzione del coro della monache ad eccezione della figura della Vergine che, secondo un pio racconto, respingeva miracolosamente il mobile, ogni volta che si cercava di ricoprirlo. I dipinti della navata laterale furono invece dapprima seriamente rovinati nel 1599 per l'apertura delle finestre della navata principale e poi definitivamente nascosti nel 1725, allorché il card. Acquaviva fece rimodellare le finestre e costruire il nuovo soffitto. Fu solo nel 1900 che Federico Hermanin riscoprì l'affresco del Giudizio Universale (restituito al suo splendore dal restauro di Carlo Giantomassi eseguito nel 1980 sotto la direzione dell'arch. Bernardo Meli).

Originariamente il ciclo cavalliniano doveva essere assai vasto, occupando tutta la navata centrale della chiesa a eccezione dell'abside e della parete di fondo. A sinistra, nel registro inferiore, si svolgevano le Storie del Nuovo Testamento, divise da colonnine tortili con decorazione cosmatesca; in quello superiore, entro finte nicchie cuspidate con decorazione gotica, mezze figure di Sante Vergini; a destra invece le Storie del Vecchio Testamento erano sovrastate da figure di santi e profeti. Le sole parti visibili di tutto questo impianto - che si stendeva lungo le pareti della navata centrale - sono L'Annunciazione, S. Michele Arcangelo, il Sogno di Giacobbe e l'Inganno di Isacco.

Del Giudizio Universale rimangono la fascia centrale con il Redentore circondato da una corona di angeli, ai cui lati si dispiegano i due gruppi degli apostoli, seduti su scanni, preceduti da Maria e da Giovanni Battista in piedi; nella fascia sottostante, a destra dell'altare con i simboli della Passione, i gruppi dei dannati preceduti dagli angeli che suonano la tromba e, a sinistra, gli eletti.

La fascia superiore, oggi scomparsa, doveva rappresentare, in analogia ad altre simili composizioni, l'Agnello apocalittico, oppure il Redentore tra angeli.

La datazione del complesso al 1293 deriva dalla presenza del ciborio di Arnolfo di Cambio, datato appunto al 20 maggio di quell'anno; tradizionalmente, infatti, si ritiene che decorazione pittorica e ciborio abbiano fatto parte di un medesimo lotto di lavori. Ma tale datazione è oggi tutt'altro che data per scontata: infatti è stata variamente anticipata agli anni 1261-1281 (quando fu titolare della basilica Simone de Brie, poi papa Martino IV); al 1289-91 sulla base di considerazioni stilistiche (essa sembra preparare lo stile dei mosaici di S. Maria e, sotto il profilo iconografico, rivela la conoscenza dell'arte gotica del nord), o ancora agli anni 1285-1287, sotto Onorio IV.

Il carattere innovatore dell'affresco del Giudizio Universale non va colto nell'iconografia, ma piuttosto nella traduzione pittorica e nell'interpretazione che l'artista ne ha voluto dare. L'isolamento solenne dei personaggi si riconnette certamente all'iconografia bizantina, ma rivela anche un recuperato senso classico, evidente nella solennità delle figure intronizzate e nell'impostazione prospettica delle figure di tre quarti. Data la vastità dell'opera è ovvio pensare che se la direzione dei lavori spettò al Cavallini, il maestro si sia comunque servito di aiuti. Se problematico è il riconoscimento delle parti sicuramente autografe del Cavallini nella parete del Giudizio, più evidente è l'intervento degli aiuti nelle scene laterali: l'Annunciazione e il S. Michele Arcangelo (entrambi probabilmente da attribuire a maestranze di bottega) e le tre scene delle Storie di Isacco e Giacobbe.

Le tre scene delle Storie di Isacco e Giacobbe si devono attribuire a un pittore che si colloca a un livello di vera eccellenza qualitativa e la cui ascendenza più diretta si riscontra nelle Storie di Isacco (non a caso attribuite tra gli altri anche a Pietro Cavallini) della Basilica Superiore di Assisi, da cui sembra derivare alcuni tratti dell'impostazione spaziale e delle lueggiature. Nel Sogno di Giacobbe e nell'Inganno di Isacco, la linea di contorno che sottolinea la tensione del gesto e il drappeggio angoloso sono decisamente lontani dall'arte di Pietro Cavallini. Agli aiuti si debbono poi pressoché interamente la fascia inferiore (a eccezione dell'altare, la cui nitida rappresentazione a volo d'uccello, con il particolare dello splendido vaso, si rivela autografa) e quella centrale con

gli apostoli di destra. Ma là dove la mano dell'artista è intervenuta si individua in tutta la sua varietà l'uso sapiente del colore che costruisce le forme. Nel gruppo di apostoli alla sinistra (per chi guarda) del Cristo la vasta gamma cromatica espressa in una serie di trapassi graduali fa staccare dal fondo l'immagine, conferendole monumentalità e consistenza plastica accentuate da un gioco sapiente di pieghe corpose e larghe, schiarendo nei punti di maggiore emergenza e rendendo più spesso il pigmento allo scopo di attribuire pesantezza alle stoffe che appaiono così quasi lanose. È sempre il colore a dare corpo agli angeli che circondano il Cristo, immersi nei molteplici strati delle fulgide ali ed individualmente caratterizzati nei diversi abbigliamenti e nella vivacità espressiva.

S. FRANCESCO A RIPA

Insieme alla chiesa di S. Maria in Aracoeli, S. Francesco a Ripa è il principale insediamento francescano a Roma. Una indagine sull'edificio è giunta a fissare, tra il 1285 e il 1294, un intervento di Pietro Cavallini nella chiesa trasteverina, consistente in un ciclo vetero e neotestamentario e di una serie di Storie della vita di S. Francesco (oggi perduto), per il quale è stato supposto - piuttosto audacemente - un qualche collegamento con il ciclo giottesco della basilica superiore di Assisi.

S. GIORGIO IN VELABRO

L'affresco absidale di S. Giorgio in Velabro rappresenta il Cristo affiancato a sinistra dalla Vergine e da S. Giorgio con il cavallo bianco; a destra da S. Pietro e da S. Sebastiano, un tempo compatrono della chiesa, poiché martirizzato, secondo la tradizione, nella zona del Velabro. In contrasto con il *Matthiae*, che ha negato la paternità cavalliniana dell'affresco in base al fatto che in esso mancano totalmente i trapassi misurati del colore e la consistenza lanosa delle vesti, gli studi più recenti di Hetherington, Gardner e Boskovits hanno teso a riconferire l'opera al maestro romano. Nonostante il Gardner abbia proposto una datazione al 1288, la datazione corrente è ancora quella tradizionale al 1296, all'epoca cioè del cardinale titolare Jacopo Stefaneschi, a cui si attribuisce la committenza. Peraltro la data tradizionale potrebbe avere una conferma nel fatto che la figura di S. Giorgio con il cavallo pare essere una diretta citazione del s. Tiburzio nel ciborio arnolfiano di S. Cecilia datato al 1293.

S. MARIA IN ARACOELI

Quello nella chiesa francescana di S. Maria in Aracoeli fu probabilmente il più importante lavoro commissionato a Pietro Cavallini, anche se purtroppo di esso rimangono scarsissime vestigia. A Cavallini fu infatti commissionato il grande ciclo della decorazione dell'abside (demolita nella seconda metà del sec. XVI) raffigurante l'Apparizione della Sibilla all'imperatore Ottaviano Augusto e databile intorno al 1298; a tale ciclo dovrebbero appartenere due frammenti, siti nell'andito laterale e nel sottotetto della Cappella Savelli raffiguranti l'Agnello mistico con motivi architettonici a mensole di grande qualità dal punto di vista prospettico.

Cavallini tuttavia nella chiesa capitolina non eseguì soltanto la decorazione absidale; a lui si deve la lunetta che decora il fondo della tomba del cardinale Matteo d'Acquasparta eseguita intorno al 1302 da Giovanni di Cosma con la rappresentazione della Madonna con il Bambino in trono tra i santi Matteo e Francesco. Particolarmente solenne è la impostazione delle figure, ispirata ad una monumentalità classicheggiante. Le ombre intense sotto il collo mettono in risalto i volti di schietta impronta cavalliniana; le pieghe scendono semplificate e con getto largo. Nella Tomba del cardinale Matteo d'Acquasparta si è voluto individuare il segno di un ulteriore mutamento stilistico del Cavallini dato dal generale effetto di schiarimento della luce, forse sulla scorta dell'incontro con Giotto.

Nella Cappella di S. Rosa da Viterbo si conserva, murato nella parete sinistra, un pregevole mosaico tardo duecentesco con la Madonna con il Bambino in trono fra Santi e donatore, riferito sia a Cavallini, sia, forse con più fondamento, a Torriti.

Più oscura la storia della Cappella di S. Pasquale Baylon dove nel 2000 Tommaso Strinati ha scoperto un ciclo di affreschi dedicato alla Vergine in ottime condizioni, che per secoli era rimasto nascosto da uno strato di ridipinture e da modeste architetture ottocentesche. Proseguendo lavori di descialbo avviati trent'anni fa e poi interrotti, sono venuti gradualmente alla luce sulla parete destra le prime figure: una Vergine con il Bambino tra i Ss. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista; un Cristo tra angeli e S. Pietro; dei puttini, dei festoni e una torre in cui si sono volute riconoscere analogie con una presente nella Volta dei Dottori della Basilica superiore di Assisi crollata con il terremoto del 1997 e attribuita, tra gli altri, a Giotto.

Per Bruno Zanardi, docente di Teoria e storia del restauro all'Università di Urbino, il ritrovamento confermerebbe che gli affreschi della storia di S. Francesco nella Basilica di Assisi siano da attribuire a pittori di cultura e formazione romana, non fiorentina (e quindi non a Giotto). E poiché l'affresco della Cappella di S. Pasquale Baylon presenta la tessitura cromatica, le figure dai contorni segnati e il trattamento delle architetture tipici dell'arte di Pietro Cavallini, si è voluto attribuire al pittore romano anche la decorazione assiate.

Quello che oggi appare sicuro è che Cavallini intraprese un lavoro di amplissimo respiro nella chiesa capitolina, con opere di altissimo livello, purtroppo oggi andate in gran parte perdute. Dietro a questa grande operazione ci deve essere stata necessariamente una committenza prestigiosa: probabilmente la famiglia Colonna; giusto infatti intorno al 1290 il senatore Giovanni Colonna figura quale benefattore proprio di questa chiesa (ciò potrebbe spiegare anche la presenza dei Ss. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista a fianco della Madonna). A ciò potrebbe collegarsi il fatto che i due Giovanni (nella cappella di S. Pasquale Baylon), al contrario della Madonna, fin dall'antichità furono

coperti con la calce: infatti potrebbe trattarsi di una rivalsa di Benedetto Caetani (acerrimo nemico dei Colonna) una volta salito al soglio pontificio con il nome di Bonifacio VIII.

AD ASSISI

Recentemente, Federico Zeri e Bruno Zanardi, nel volume *Il cantiere di Giotto*, hanno esposto la rivoluzionaria tesi (poi riproposta in occasione della Biennale d'Arte Antica del Lingotto di Torino) secondo cui sarebbe proprio Pietro Cavallini l'autore degli affreschi della Basilica Superiore di S. Francesco, tradizionalmente attribuiti a Giotto. Infatti nelle Storie di S. Francesco sarebbero da identificare tre distinti maestri. Confrontando poi gli affreschi del maestro principale della Basilica Superiore con quelli realizzati da Giotto nella Basilica Inferiore, si noterebbero delle differenze non solo di stile, ma anche tecnico-esecutive, evidenti soprattutto nella stesura degli incarnati, mentre il confronto degli stessi affreschi con il Giudizio Universale di S. Cecilia in Trastevere mostrerebbe delle evidenti somiglianze. Il tutto verrebbe poi ulteriormente confermato da una attenta rilettura di alcune fonti letterarie quali il Commentario di Lorenzo Ghiberti del 1450 e la Descrizione della Basilica di S. Francesco di Fra Ludovico da Pietralunga risalente al 1575. Per quanto riguarda invece gli altri due maestri presenti all'interno del cantiere della Basilica Superiore di Assisi, Zeri e Zanardi parlano di figure destinate a rimanere misteriose, anche se tendono ad identificare il primo con un pittore romano, forse Filippo Rusuti, ed il secondo con il giovanissimo Giotto.

Resta poi il problema delle Storie di Isacco, in cui alcuni hanno voluto riconoscervi la mano di Pietro Cavallini, benché studi recenti le abbiano riconferite a Giotto, presentando notevoli punti di contatto con le sue opere giovanili conservate a Firenze o nel suo territorio.

Per rimanere in ambito umbro, va ricordato che si sono voluti attribuire al Cavallini (o, meglio, alla sua scuola) gli affreschi della Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori di Perugia.

A NAPOLI

Il trasferimento della sede papale ad Avignone determinò a Roma una rarefazione di commissioni; fu forse questa la motivazione per cui Cavallini si trasferì a Napoli, presso la corte di Carlo II d'Angiò, dove già nel 1308 dimorava stabilmente.

Tre documenti della cancelleria angioina conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli registrano una serie di benefici e di pagamenti a favore del magister Petrus Cavallinus de Roma pictor tra il 1308 e il 1309. Nessuna testimonianza è in grado di fornire indicazioni sull'attività napoletana del Cavallini, benché sia lecito supporre che nel corso del suo lungo soggiorno (circa dieci anni) nella città partenopea egli abbia svolto una vasta attività al servizio dei sovrani angioini.

Nell'ambito dell'attività napoletana di Pietro Cavallini, vanno ascritti alla sua mano gli affreschi della Cappella Brancaccio in S. Domenico Maggiore, datati al 1308-9. Queste pitture, restaurate intorno al 1960, erano in parte celate da scialbature; oggi sono ben leggibili: sulla parete di fondo, le Storie dei SS. Andrea e Giovanni; sulla parete sinistra, il Martirio di S. Giovanni Evangelista e una Crocifissione; le Storie della Maddalena e un *Noli me tangere* sulla parete destra. Sempre in S. Domenico al Cavallini spetterebbe anche una figura frammentaria di S. Antonio Abate nella quarta cappella a destra.

Pietro Cavallini presiedette anche alla decorazione della navata, dell'arco trionfale e della Cappella Loffredo nella chiesa di S. Maria Donnaregina, portata a termine tra il 1317 e il 1318, nella quale è però molto difficile enucleare le parti nelle quali il maestro intervenne di persona; e anzi recentemente parte della decorazione è stata attribuita a Filippo Rusuti, mentre a un non meglio identificato Maestro delle Storie di S. Elisabetta sarebbero da ascrivere gli episodi raffigurati la vita di quella santa.

Anche il Duomo di Napoli presenta opere attribuite a Cavallini: gli affreschi da poco venuti in luce nella Cappella Tocco o di S. Aspreno (affini stilisticamente a quelli della Cappella Brancaccio, mostrano figure di santi e apostoli entro complesse ornamentazioni e architetture dipinte, con riquadri a finto mosaico, che sembrano discendere direttamente dalla decorazione di S. Cecilia in Trastevere), un frammento di Giudizio Finale nella cappella in fondo alla navatella destra di S. Restituta, una figura di S. Nicola nella Cappella Minutolo.

Si tende a negare invece la paternità cavalliniana all'affresco con l'Albero di Jesse nella Cappella degli Illustrissimi del Duomo, oggi attribuito invece al Lello da Orvieto, che fu forse discepolo diretto del Cavallini.

Sempre proveniente dal Duomo (anche se oggi conservata al Palazzo dell'Arcivescovado di Napoli) è la tavola con il Ritratto di Umberto d'Ormont, nella cui cuspid è un'immagine di S. Paolo, attribuita con qualche riserva al Cavallini.

Sempre in territorio campano, in quello che fu il Regno Angioino, vengono attribuite a Pietro Cavallini (nella maggior parte dei casi con scarso o nullo fondamento) anche altre opere:

il breve ciclo di affreschi nell'abside di S. Salvatore Piccolo a Capua;

un ciclo di affreschi a S. Angelo d'Alife in provincia di Caserta;

la Dormitio Virginis nella chiesa di S. Maria a Piazza ad Aversa, sempre in provincia di Caserta;

il gigantesco S. Cristoforo nel chiostro trecentesco del Convento di S. Chiara Vecchia a Nola (in provincia di Napoli);

alcuni murali in S. Lorenzo Maggiore a Napoli;

la venerata tavola della Madonna nel Santuario di Montevergine a Mercogliano, in realtà opera di Montano d'Arezzo (1295 circa).

S. PAOLO FUORI LE MURA: 1325

Di difficile collocazione sono le opere che Cavallini avrebbe eseguito dopo il suo ritorno a Roma. Infatti, secondo il Ghiberti, Pietro Cavallini eseguì anche i mosaici della facciata della basilica ostiense, commissionati da papa Giovanni XXII nel 1325, con un breve da Avignone, presente nel Registro Vaticano n. 78 (carta 1v, n. 1).

La datazione trova una conferma nella presenza, nel mosaico stesso, del papa Giovanni XXII (1316-1333) inginocchiato ai piedi del Battista.

L'opera, nota attraverso varie testimonianze grafiche, delle quali la più precisa è un disegno seicentesco della National Gallery of Scotland di Edimburgo, dopo l'incendio del 1823 fu staccata dalla facciata nel 1840 e malamente inserita, smembrandola, all'interno della basilica, parte nell'arco absidale e parte nella controfacciata dell'arco trionfale.

I motivi iconografici - busto di Cristo fra i simboli degli evangelisti, Pietro e Paolo, Maria e il Battista - in parte dipendono da quelli della facciata Vaticana; l'opera non presentava un particolare impegno compositivo ma solo quello di inserire le figure entro gli spazi della facciata stessa, con un certo adeguamento delle proporzioni. Doveva appartenere alla stessa serie di lavori anche la decorazione ad affresco della parete di facciata nella navata centrale. Dei quattro pannelli con gli evangelisti seduti davanti ai loro leggi, simili a quelli di codici miniati bizantini, come dei quattro episodi della Vita di Cristo, si può apprezzare dalle copie la grandiosità dello squadro e la scioltezza compositiva, elementi troppo scarsi per formulare un giudizio qualunque sull'ultima fase del vecchio maestro romano.

Va detto tuttavia che l'attribuzione al Cavallini dei mosaici della basilica ostiense trova anche molti detrattori; e qualora la sottrazione al Cavallini del lavoro trovasse conferme, cadrebbe uno dei più sostanziali argomenti alle tesi ritardanti l'attività del pittore ben addentro il Trecento, poiché verrebbe a mancare la necessità di vederlo attivo fino alla meta del terzo decennio, dopo la sicura menzione napoletana del 1308, con un arco di carriera, ai massimi livelli, di quasi un cinquantennio. Sempre nella basilica ostiense e attribuite a Cavallini, sono due sculture lignee raffiguranti il Crocifisso e S. Paolo, due delle pochissime (sei in tutto) statue lignee medioevali superstiti a Roma. In particolare il Crocifisso è particolarmente venerato dal popolo in quanto la tradizione vuole che esso abbia parlato a s. Brigida, regina di Svezia, giunta a Roma anteriormente al 1350.

La figura del Cristo è caratterizzata da una attenzione anatomica per il corpo; il volto, con gli occhi ancora aperti e la bocca dischiusa, esprime tutta la sofferenza che precede la morte. L'attribuzione di questo crocifisso è stata più volte dibattuta dalla critica che ha oscillato tra una paternità cavalliniana, sostenuta già anticamente dal Vasari e l'appartenenza a una maestranza toscana, forse senese.

Sempre a proposito di sculture lignee, va ricordato che al Cavallini si attribuiscono anche il Crocifisso di S. Maria in Monticelli a Roma, il Crocifisso del Museo dell'Opera del Duomo a Firenze e una Madonna con il Bambino in collezione privata.

E' invece definitivamente superata l'identificazione con Cavallini del socio Pietro con il quale Arnolfo di Cambio creò il famoso ciborio di S. Paolo fuori le Mura, così come quella con il Petrus romanus civis a cui si dovrebbe ascrivere la Tomba di Edoardo il Confessore nell'Abbazia di Westminster.

OPERE DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

Altre opere la cui paternità cavalliniana è discussa:

- un frammento con la testa del Redentore conservato al Camposanto Teutonico in Vaticano, che per ragioni stilistiche si è attribuito al Cavallini, anche se un recente restauro ha aperto fondati dubbi sulla sua autenticità e sulla sua datazione;
- una tavoletta frammentaria di cm 34x28 con il Redentore (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia), quasi certamente opera di bottega;
- la già citata Madonna della Bocciata, un tempo nella basilica di S. Pietro e oggi conservata nelle Grotte Vaticane.
- i clipei con i busti di Santi e Profeti nel transetto sinistro di S. Maria Maggiore, nonché forse alcuni piccoli interventi nel mosaico di facciata con la storia della Basilica, opera di Filippo Rusuti.

Tra le opere di dubbia attribuzione a Pietro Cavallini si ricordano anche:

- l'affresco con S. Pietro d'Anagni tra due Sante nella cripta del Duomo d'Anagni (datato al 1324);
- la tavola raffigurante la Vergine con il Bambino e il donatore Raynaldus presbiter, anch'esso proveniente dal Duomo di Anagni e oggi nel Museo del Tesoro (datato al 1325);
- il famoso affresco raffigurante Bonifacio VIII in S. Giovanni in Laterano ;
- la pala d'altare raffigurante S. Lucia con il committente, proveniente da S. Lucia in Selci e oggi al Musée de Beaux-Arts di Grenoble;
- le ridipinture degli affreschi nella chiesa dell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata;
- il dossale con S. Cecilia agli Uffizi di Firenze;
- il dossale di S. Margherita e il dipinto su tavola con la Madonna con il Bambino e due Sante (recentemente restaurato) nella chiesa di S. Margherita a Montici a Firenze;
- l'affresco dell'Annunciazione nella SS. Annunziata di Firenze, attribuito dal Vasari a Pietro Cavallini, in realtà opera della cerchia di Jacopo di Cione (1360 circa). Una delle tante copie dell'affresco è presso la Pinacoteca Barbella di Chieti;
- gli affreschi della cattedrale di Saint-Nazaire a Béziers.

Fra le opere attribuite a suoi discepoli o comunque profondamente influenzate dai lavori di Pietro Cavallini vanno poi annoverati:

- gli affreschi che decoravano una delle torri delle Mura Aureliane (la quarta da Porta S. Giovanni), in epoca tardo-medioevale sistemata a mo' di oratorio intitolato a S. Margherita di Antiochia. Sui muri interni della torre erano rappresentati la Vergine con il Bambino fra due Angeli, le ss. Margherita e Caterina e un vescovo; i ss. Pietro e Paolo; i due diaconi Lorenzo e Stefano; le figure di Cristo benedicente e nella tipologia a mezzo busto con le braccia incrociate emergente dal sepolcro. Gli affreschi, oggi staccati e recentemente sottoposti a restauro da parte della Sovrintendenza Comunale di Roma, sono esposti nel Museo della Basilica di S. Croce in Gerusalemme.
- gli affreschi di S. Maria in Vescovio presso Torri in Sabina (provincia di Rieti);
- gli affreschi del 1334 sulle pareti del coro e su quelle delle cappelline della chiesa di S. Maria a Marciano a Piana di Monte Verna in provincia di Caserta;
- gli affreschi nella chiesa di S. Nicola a S. Vittore nel Lazio, con le Storie di s. Margherita d'Antiochia;
- gli affreschi di S. Antonio Abate a Ferentino (FR);
- l'affresco raffigurante S. Pietro Apostolo nella chiesa di S. Nicola a Bassiano (LT).

Va infine ricordato che un influsso del Cavallini (se non addirittura un suo intervento diretto) è stato individuato nelle miniature di cinque manoscritti datati giusto nel tempo della sua attività artistica. I manoscritti in questione sono:

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro G3;
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B78;
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4932;
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4933;
- Catania, Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, Civica A72.

CONCLUSIONI

Pietro Cavallini è tornato recentemente alla ribalta sia per l'importante scoperta degli affreschi della Cappella di S. Pasquale Baylon all'Aracoeli, sia per i nuovi studi sui dipinti della Basilica Superiore di Assisi.

La stampa, nel primo caso, ha esaltato gli affreschi capitolini come la prova della grandezza del pittore romano; nel secondo, si è fatta portavoce della necessità di riscrivere la storia dell'arte con una focale non più toscana, ma romana.

Il che lascia stupiti: sia perché sulla base di questi due episodi è stata riproposta per l'ennesima volta la vexata quaestio della superiorità tra scuola toscana e scuola romana (e a questo punto, viste anche le reciproche influenze tra i pittori delle due 'scuole', potremmo anche stabilire che non esiste tra esse alcuna sfida, ma soltanto una stretta collaborazione), sia perché gli affreschi dell'Aracoeli in particolare, pur nella loro innegabile importanza e bellezza, non aggiungono nulla alla grandezza di Cavallini (già chiaro ed evidente nel Giudizio Universale di S. Cecilia), ma si propongono come nuovi elementi di studio atti a completare e documentare la sua carriera artistica (non va dimenticato poi che gli affreschi in questione fanno parte della decorazione di una cappella e non quelli dell'abside di S. Maria in Aracoeli, purtroppo irrimediabilmente perduti, ma che certamente dovevano essere di fattura ancora superiore!).

Ora il problema è che sulla base di quei due episodi si è voluto stabilire che Pietro Cavallini è uno dei più grandi maestri italiani del Basso Medioevo, probabilmente il primo testimone del passaggio dalla tradizione bizantina a quella che diventerà la tradizione della pittura italiana, contraddistinta da una nuova organizzazione dello spazio, dei volumi e delle figure.

Ma questo lo sapevamo anche prima che venissero alla luce gli affreschi cappella di s. Pasquale Baylon...

APPENDICE: GIORGIO VASARI, VITA DI PIETRO CAVALLINI ROMANO. PITTORE

(da *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*)

Essendo già stata Roma molti secoli priva non solamente delle buone lettere e della gloria dell'armi, ma eziandio di tutte le scienze e bone 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, et avendo con esso lui lavorato nella nave di musaico in S. Piero fu il primo che dopo lui illuminasse quest'arte, e che cominciasse a mostrar di non essere stato indegno discepolo di tanto maestro, quando dipinse in Araceli sopra la porta della sagrestia alcune storie che oggi sono consumate dal tempo, e in S. Maria di Trastevere moltissime cose colorite per tutta la chiesa in fresco.

Dopo, lavorando alla capella maggiore di musaico e nella facciata dinanzi alla 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 S. 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 S. Cecilia quasi tutta la chiesa di sua mano, e nella chiesa di S. Francesco appresso Ripa molte cose.

In S. Paulo poi for 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 riporto dagl'uomini di giudizio nome d'eccellentissimo maestro, e fu perciò dai prelati tanto favorito, che gli fecero dar a fare la facciata di S. 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 S. Piero e un S. Paulo, e in una nave buon numero di figure, nelle quali per molto piacergli la maniera greca, la mescolo sempre con quella di Giotto; e per dilettersi di dare rilievo alle figure, si conosce che uso 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 imperador, 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, perché quelle che sono nelle volte, sono meno offese dalla polvere, che quelle che nelle facciate si fanno.

Venne dopo quest'opere Pietro in Toscana per veder l'opere degl'altri discepoli del suo maestro Giotto e di lui stesso; e con questa occasione dipinse in S. Marco di Firenze molte figure che oggi non si veggiono, essendo stata imbiancata la chiesa, eccetto la Nonziata che sta coperta accanto alla porta principale della chiesa. In S. Basilio ancora, al canto alla Macine, fece in un muro un'altra Nunziata a fresco tanto simile a quella che prima aveva fatto in S. Marco e a qualcun'altra che è in Firenze, che alcuni credono, e non senza qualche verisimile, che tutte siano di mano di questo Piero; e di vero non possono più somigliare l'una l'altra di quello che fanno. Fra le figure che fece in S. Marco detto di Fiorenza fu il ritratto di papa Urbano Quinto con le teste di S. Piero e S. Paulo di naturale, dal qual ritratto ne ritrasse fra' Giovanni da Fiesole quello che è in una tavola in S. Domenico pur di Fiesole; e ciò fu non piccola ventura, perché il ritratto che era in S. Marco, con molte altre figure che erano per la chiesa in fresco, furono, come s'è detto, coperte di bianco, quando quel convento fu tolto ai monaci che vi stavano prima e dato ai frati Predicatori, per imbiancare ogni cosa con poca avvertenza e considerazione.

Passando poi nel tornarsene a Roma per Ascesi, non solo per vedere quelle fabbriche e quelle così notabili opere fattevi dal suo maestro e da alcuni suoi condiscipoli, ma per lasciarvi qualche cosa di sua mano, dipinse a fresco nella chiesa di sotto di S. Francesco, cioè nella crociera che è dalla banda della sagrestia, una Crocifissione di Gesù Cristo con uomini a cavallo armati in varie fogge e con molta varietà d'abiti stravaganti e di diverse nazioni straniere. In aria fece alcuni Angeli, che fermati in su l'ali in diverse attitudini piangono dirottamente, e stringendosi alcuni le mani al petto, altri incrociandole, e altri battendosi le palme, mostrano avere estremo dolore della morte del Figliuolo di Dio, e tutti dal mezzo in dietro o vero dal mezzo in giù sono convertiti in aria. In questa opera, che è bene condotta nel colorito che è fresco e vivace, e tanto bene nelle committiture della calcina, ch'ella pare tutta fatta in un giorno, ho trovato l'arme di Gualtieri duca di Atene, ma per non vi essere né millesimo né altra scrittura, non posso affermare che ella fusse fatta fare da lui. Dico bene, che oltre al tenersi per fermo da ognuno ch'ella sia di mano di Pietro, la maniera non potrebbe più di quello che ella fa, parer la medesima: senzaché si può credere, essendo stato questo pittore nel tempo che in Italia era il duca Gualtieri, così che ella fusse fatta da Piero, come per ordine del detto Duca. 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.

Lavoro a fresco il medesimo Piero nella chiesa di S. Maria d'Orvieto, dove 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.

Affermano similmente alcuni che Piero fece alcune sculture, e che gli riuscirono, perché aveva ingegno in qualunque cosa si metteva a fare, benissimo, e che è di sua mano il Crucifisso, che e nella gran chiesa di S. Paulo fuor di Roma, il quale, secondo che si dice e credere si dee, e quello che parlò a S. Brigida l'anno 1370.

Erano di mano del medesimo alcune altre cose di quella maniera, le quali andarono per terra quando fu rovinata la chiesa vecchia di S. Piero per rifar la nuova.

Fu Pietro in tutte le sue cose diligente molto, e cerco con ogni studio di farsi onore e acquistare fama nell'arte. Fu non pure buon cristiano, ma divotissimo e amicissimo de' poveri, e per la bontà sua amato non pure in Roma sua

patria, ma da tutti coloro che di lui ebbero cognizione o dell'opere sue. E si diede finalmente nell'ultima sua vecchiezza con tanto spirito alla religione, menando vita esemplare, che fu quasi tenuto Santo. Laonde non è da maravigliarsi, se non pure il detto Crucifisso di sua mano, come si è detto, alla Santa, ma ancora se ha fatto e fa infiniti miracoli una Nostra Donna di sua mano la quale per lo migliore non intendo di nominare, sebbene è famosissima in tutta Italia, e sebbene so[no] più che certo e chiarissimo per la maniera del dipignere ch'ell'è di mano di Pietro, la cui lodatissima vita e pietà verso Dio, fu degna di essere da tutti gl'uomini imitata. Né creda nessuno per ciò, che non è quasi possibile, e la continua speranza ce lo dimostra, che si possa senza il timor e grazia di Dio, e senza la bontà de' costumi, ad onorato grado pervenire.

Fu discepolo di Pietro Cavallini Giovanni da Pistoia, che nella patria fece alcune cose di non molta importanza.

Morì finalmente 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 S. Paulo fuor di Roma onorevolmente e con questo epitaffio:

Quantum Romanae Petrus decus addidit urbi pictura, tantum dat decus ipse polo.

Il ritratto suo non si è mai trovato, per diligenza che fatta si sia; però non si mette.

FINE DELLA VITA DI PIETRO CAVALLINI