

GLI AFFRESCHI MEDIOEVALI  
DELLA CHIESA DI S. FRANCESCO  
A CIVIDALE DEL FRIULI

La chiesa di S. Francesco assume una particolare importanza nella storia dell'arte di Cividale del Friuli, perché è l'unico esemplare che la cittadina conservi delle forme e del gusto in uso nelle costruzioni francescane del periodo romanico-gotico; forme e gusto già interpretati nella chiesa francescana di Udine.

L'esterno dell'edificio è caratterizzato da una spoglia semplicità: la facciata, infatti, appare come un pentagono di grigia pietra senza alcun risalto plastico, se si escludono il portale e l'enorme rosone che conferisce all'insieme un aspetto insolito e caratteristico. I fianchi ripetono il motivo disadorno della facciata, essendo sovrastati soltanto da un cornicione in pietra più chiara e mosso da leggere scanalature. Sulla parete di destra si aprono cinque finestre molto lunghe e strette, a lieve strombatura, di chiaro stile gotico-francescano. L'abside ne apre altre quattro a oriente, sul dirupo del fiume, ed è fiancheggiata dal campanile ancora romanico.

Entrando, l'aula della chiesa ci appare come uno spazio aperto, nel suo nitore, senza chiariscuri di navate o di colonne. Le concessioni al gusto gotico non spiccano per evidenza nel complesso della costruzione, ma sono presenti nell'accettazione della navata unica con lieve transetto, degli archi ad ogiva delle cappelle, delle lunghe e strette finestre, del rosone della parete d'ingresso. Le chiare e severe forme esterne si ritrovano anche qui, nella navata che sale decisa verso l'altare centrale, esaltandosi nella viva luce che entra dalle finestre. La luminosità delle cappelle e del coro, in contrasto con quella più pacata del resto della chiesa, e sottolineata dal ritmo chiaroscurale delle travi a vista del soffitto, crea un'atmosfera suggestiva che i tenui toni

cromatici degli affreschi sulle pareti esaltano. Così anche le pitture parietali vengono ad assumere, come del resto nel S. Francesco d'Assisi e nelle chiese che da questo derivano, funzione e importanza architettonica oltre che pittorica. I lavori di restauro, condotti dal prof. Memi Botter per conto della Sovrintendenza ai Monumenti, hanno dato (e in parte stanno ancora dando) nuova vita a numerosi brani di affresco la cui presenza sulle pareti del transetto, del presbiterio e della navata fa supporre che la decorazione si doveva estendere, in origine, a tutte le superfici piane dell'edificio. Non si tratta comunque di un ciclo decorativo unitario, ma solo di quadri votivi, per lo più allo stato di lacerti, la cui lettura spesso non è facile. Essi rivelano mani diverse, appartenenti a personalità modeste, ma sono ugualmente interessanti per precisare le caratteristiche dell'ambiente locale durante lo spazio di circa un secolo. Infatti, dall'analisi dei caratteri stilistici degli affreschi, appare chiaro che essi non sono opera di un gruppo compatto di pittori operanti contemporaneamente sotto la guida di un maestro; le differenze di stile perciò sono dovute, oltre che alle varie mani, anche alle diverse epoche di lavorazione, che vanno dai primi decenni del XIV secolo ai primi del XV; fatto che conferma l'interesse della decorazione del S. Francesco come campionario della pittura friulana di questo periodo.

Poiché sinora non si è trovato alcun documento al riguardo, il problema della paternità e della collocazione dei vari lavori in un preciso periodo storico, si presenta arduo. Assumono perciò un'importanza fondamentale i dati stilistici, in base ai quali si potrà almeno far rientrare gli affreschi del S. Francesco nell'ambito della pittura friulana del Tre e Quattrocento ed assegnarli a una possibile scuola.

Esiste un certo sostrato di cultura che lega tra di loro le diverse testimonianze pittoriche della chiesa, ed è quello giottesco. Un ruolo importante nella diffusione della cultura del maestro fiorentino ebbe la scuola emiliana, innanzi tutto attraverso i riminesi: ed è proprio ad essi che noi dobbiamo la prima interpretazione di Giotto nella nostra chiesa. Si tratta, in un

primo momento, del mondo giottesco nel senso più arcaico e ravennate di Giuliano e di Pietro.

Nel 1324 Giuliano da Rimini lavorava a Padova e poteva quindi influenzare direttamente la pittura veneta e friulana. Sembra infatti testimoniare la conoscenza della maniera di Giuliano la serie dei tre santi nel riquadro superiore della parete sinistra del transetto. Si tratta di tre quadri votivi rappresentanti un *S. Ludovico da Tolosa* al centro, la *Comunione di Santa Maria Maddalena* a sinistra, e un *S. Lorenzo diacono* a destra (tav. IX, fig. 1). Gli studiosi che si sono occupati di questi affreschi si trovano concordi nell'attribuirli a un maestro riminese<sup>(1)</sup>.

Recentemente si è avanzata l'ipotesi della presenza di una componente giottesco padovana<sup>(2)</sup>. Questa tesi è particolarmente suggestiva in quanto, riconoscendone la validità, si verrebbe a dimostrare una diretta attività, in Friuli, del giottismo padovano oltre a quello di Assisi mediato attraverso la scuola di Rimini. Più evidente appare la componente giottesca nella figura del *S. Ludovico da Tolosa* (tav. X, fig. 1) la quale presenta una straordinaria somiglianza con quella, dello stesso soggetto, della cappella di sinistra della chiesa di S. Francesco a Udine (come ha sottolineato l'A. Lovisatti Ellero, che definisce meglio la paternità riminese dei due affreschi accostandoli alle figure di santi affrescate nella cappella sotto il campanile della chiesa di S. Agostino a Rimini, oltre a quelle del paliotto di Boston, firmato da Giuliano)<sup>(3)</sup>.

Interessante è la relazione che si può fare fra queste due figure e quella, rappresentante lo stesso Santo, nel coro della cappella degli Scrovegni a Padova. L'affresco padovano viene attribuito, dal Bologna, al pittore che aveva lavorato al fianco di Giotto nella cappella della Maddalena, nella chiesa

(<sup>1</sup>) A. SANTANGELO, *Catalogo di cose d'arte ed antichità d'Italia: Cividale*, Roma 1936, p. 53; C. MUTINELLI, *Guida storico-artistica di Cividale*, Udine 1958, p. 535.

(<sup>2</sup>) Gentile comunicazione orale del prof. DECIO GIOSEFFI.

(<sup>3</sup>) A. LOVISATTI ELLERO, *La chiesa di S. Francesco di Udine*, Trieste 1965, p. 19.

inferiore di S. Francesco ad Assisi, dal 1313 al 1319<sup>(4)</sup> e che poi, venuto a Padova al seguito del Maestro, vi era rimasto ad affrescare le storie della Vergine nella cappella dell'Arena<sup>(5)</sup>. S. Ludovico si trova al centro di una nicchia archiacuta, in posizione completamente statica, con la destra sollevata in atto di benedire e la sinistra reggente con grazia il pastorale. Il volto è pallido, bianco rosato con sfumature verdastre intorno agli occhi e agli altri punti ombreggiati; l'ovale è perfetto, il rosso delle labbra è di un tono smorzato, i tratti fisionomici sono segnati da un contorno duro, probabile frutto di un pesante restauro<sup>(6)</sup>. La figura, nel passare dal soggetto padovano a quello cividalese, ha completamente perduto quel movimento falcato, suggerito dal lieve avanzare del piede destro, che è ancora presente, pur se ridotto ormai ai minimi termini, nel Santo udinese. Questo caratteristico ritmo gotico dimostra l'ormai raggiunta indipendenza del « Maestro del coro degli Scrovegni » dal Giotto fiorentino che, nella cappella Bardi, in Santa Croce, dipingeva lo stesso personaggio. Nell'affresco cividalese prevalgono, su questo ritmo, la frontalità del volto e la fissità dello sguardo, motivi già presenti nel Santo padovano, ma qui esasperati: fatto che deve essere messo in relazione, tra l'altro, con la minore levatura artistica e culturale del pittore operante nella nostra chiesa francescana, probabilmente un riminese venuto in contatto con la pittura del « Maestro del coro degli Scrovegni ».

Possiamo risalire alla pittura riminese anche per quanto riguarda la *Comunione di S. Maria Maddalena* (tav. X, fig. 1) raffigurata a sinistra del S. Ludovico. La Santa è inginocchiata in un paesaggio rupestre, in atteggiamento di preghiera. I lunghi capelli rossicci le coprono la figura e lasciano intravedere le braccia, nude, protese con le mani giunte. La macchia violacea in basso ne suggerisce la veste, ora difficilmente leggibile. L'angelo che scende dall'alto, spicca sul fondo di un blu intenso.

(<sup>4</sup>) D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963, p. 55.

(<sup>5</sup>) F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969, pp. 76, 77 (nota).

(<sup>6</sup>) A. LOVISATTI ELLERO, *op. cit.*, p. 19.

Dietro alle due figure si stagliano i profili delle rupi, di tinte diverse, ma ugualmente smorzate: l'una giallo ocra, l'altra di un verde tenero su cui si perdono gli alberelli che crescono qua e là. Le tinte, uniformi ed opache nel complesso del quadro, sono rotte solo da alcuni sprazzi luminosi: la veste dell'angelo e il disco della particola, il volto e le mani della santa, la rupe in primo piano, direttamente colpita dalla luce.

E' difficile non riscontrare, pur nella maggiore rusticità del disegno, uno stretto rapporto iconografico con la stessa scena del paliotto di Boston, firmato da Giuliano da Rimini e datato 1307.

La felice sintesi fra linea di contorno e sfumato chiaro-scuro riscontrabile nel dipinto di Giuliano, viene a perdersi in questo pittore rustico, mediante l'accentuazione dei tratti di contorno e un ulteriore indebolimento dello sfumato; sono tuttavia evidenti certi riscontri morelliani con la Maddalena di Boston (gli occhi ravvicinati con le sopracciglia sottili, la bocca piccola, la stessa attaccatura dei lunghi capelli che lasciano scoperto l'orecchio). Richiama Giuliano anche la linea purissima delle mani in atto di preghiera, che contrasta con i tratti piuttosto rozzi del volto. Eppure, anche in questo brano, sui chiari motivi riminesi si innestano altri che ricordano la maniera del Giotto padovano. Il paesaggio retrostante si presenta vigoroso, ma con tonalità addolcite e con assenza quasi totale di chiari-scuri. Le rocce si stagliano, con la loro sagoma leggermente più chiara, contro il cielo di un blu intenso, avvicinandosi così più ai modelli giotteschi che a quelli riminesi. Queste considerazioni (oltre al particolare motivo iconografico del disco del nimbo sul capo dell'angelo, trattato di scorcio, motivo che risale al Giotto dell'Arena e che non fu mai adottato da Giuliano) sembrerebbero dimostrare che il pittore della S. Maddalena, oltre alla conoscenza della pittura riminese, doveva possedere anche quella del Giotto padovano, operando dopo il 1317, anno in cui il « Maestro del coro degli Scrovegni » cominciò a lavorare in quella cappella. Essendo il maestro giottesco rimasto in Friuli fino al 1328<sup>(7)</sup> esercitando così, fino a quell'anno, la

(7) D. GIOSEFFI, *op. cit.*, p. 43.

sua diretta influenza sugli artisti friulani, penso di poter collocare questi affreschi, con una certa approssimazione, nel periodo compreso tra gli anni 1320-1330.

Nel riquadro sottostante, particolare interesse presenta, a mio avviso, il gruppo rappresentante la *Madonna col Bambino* al centro, *S. Leonardo e un papa* a sinistra (tav. X, fig. 2), *S. Benedetto davanti a Totila* a destra (tav. XI, fig. 3).

Come nel resto della composizione, anche qui le tinte predominanti sono il giallo e il marrone, probabilmente perché la scrostatura della tinta superficiale lascia intravedere gran parte della sinopia color oca. Particolarmente interessanti sono i volti barbuti e fortemente ombreggiati dei personaggi di destra (fig. 6). Notevole in questo gruppo è l'intento di rendere la profondità ponendo le figure di primo piano in ginocchio, e graduando le altre in tre piani efficacemente scanditi dagli scorsi dei profili che riempiono ogni spazio tra figura e figura. Ne dà un rapido giudizio il Santangelo, che li ritiene opera di un mediocre maestro riminese<sup>(8)</sup>; un brevissimo cenno il Mutinelli che, pur non esprimendosi sulle qualità del dipinto, lo attribuisce alla stessa scuola<sup>(9)</sup>; lo Zuliani infine ne avverte il legame con i modi del Maestro di Sesto al Reghena<sup>(10)</sup>. Infatti, se il modulo delle figure allungate con la testa piccola e il collo grosso è motivo che ricorre nella scuola di Rimini, su questo viene poi qui ad inserirsi una nuova maniera che deriva dalla scuola giottesca padovana operante in Friuli. Le figure infatti, poste sullo sfondo di uno spazio imprecisato ma aperto in una successione sempre più serrata verso destra, rendono bene la profondità pur non riducendo l'unità della composizione. I rigorosi tratti dei volti richiamano la tipologia giottesca per gli occhi allungati, il naso lungo e diritto, gli zigomi sottolineati da forti ombreggiature.

Dalla successione ritmica delle figure dei due Santi a sini-

<sup>(8)</sup> A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>(9)</sup> C. MUTINELLI, *op. cit.*, p. 535.

<sup>(10)</sup> F. ZULIANI, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in «Primo convegno internazionale di storici dell'arte» sul tema «La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti», Udine 1970, p. 19.

stra e della Madonna, si passa a un'organizzazione spaziale più suggestiva. La penetrazione degli sguardi e il gesticolare eloquente propongono una visione nuova, non più fissa e contemplativa, ma pacatamente drammatica, conferendo alla composizione un notevole valore come uno dei più interessanti esempi del giottismo in Friuli, al di fuori di Sesto al Reghena. Si tratta evidentemente di un giottismo riflesso verso la metà del secolo e che ha radice nell'ambiente padovano. Assai vicine mi sembrano queste figure a quelle del « Maestro del coro degli Scrovegni », anche se vi si nota qualcosa del Giotto assisiato nel modo di trattare il chiaroscuro a fratture e distacchi di luce, grazie ai quali i volumi balzano dal fondo per evidenza di lumeggiature.

Sul pilastro destro del presbiterio troviamo un *Santo diacono martire* in alto e una *Santa Elisabetta* in basso racchiusi in una semplice cornice rettangolare. Essi richiamano per tipologia, gioco cromatico, grafia, quelli appena visti: medesimo fondo blu, poca luminosità di tinte, tratto piuttosto rude. La Santa è ritratta in ginocchio mentre porge la sua offerta al Bambino e viene incoronata da due angeli.

Le figure sono sospese sullo sfondo senza alcun piano d'appoggio. La gamma cromatica resta quella della pittura riminese dei primi anni, anche se i particolari della moda del tempo, evidenti nella veste della Santa, ci portano ad una data più avanzata. In realtà, sui motivi riminesi più arcaici (come la gamma del colore, la compostezza aulica e immobile delle figure isolate sullo sfondo, e inoltre il classico aprirsi in simmetrici risvolti della veste) si innestano sfumature diverse, anche di origine tomasesca, inevitabili nel clima culturale del Friuli del tempo. Qualcosa di Tomaso da Modena (come la prevalenza, sugli altri toni, dei bruni e dei grigi) traspare da questo dipinto, sebbene amalgamato con altri motivi più schiettamente riminesi, portandone la datazione oltre la metà del secolo.

Notevoli concordanze formali oltre che stilistiche, mi fanno ritenere della stessa mano il *Santo diacono* in alto. La figura immobile, eretta, ruotata leggermente verso destra, il capo lievemente piegato sul largo collo, gli occhi lunghi e stretti

sulle pupille sbarrate, il modo del panneggiare a canne lunghe e diritte della veste, i risvolti degli spacchi laterali sono tutti stilemi tipici della scuola di Rimini. Si tratta probabilmente dell'opera di un pittore mediocre che, pur mantenendosi fedele al sostrato riminese della sua cultura, non è rimasto insensibile alle suggestioni di un ambiente eclettico, quale era il Friuli della metà del Trecento, senza giungere a creare qualcosa di artisticamente valido.

La scuola riminese ha lasciato in questa chiesa un'altra testimonianza nella *Crocefissione* fra le due finestre dell'abside (tav. XII, fig. 4), anche se una compostezza e una tensione giottesche si uniscono, in questo affresco, agli stilemi tipici dei riminesi. Non bisogna dimenticare del resto che questi ultimi ebbero in Rimini stessa un alto esempio dell'arte di Giotto, nel Crocefisso del tempio Malatestiano; è quindi probabile che il giottismo presente nella *Crocefissione* cividalese non sia altro che quello divenuto comune a tutti i riminesi. Esso si scopre nel dolore composto della Vergine e del S. Giovanni, nel segno deciso del volto della Madonna così vicino a quello della Madre china sul Figlio nel « Compianto » della cappella degli Scrovegni a Padova. Le mani di entrambe le figure invece, vibranti e nervose nella loro scarna anatomia, e il collo largo del S. Giovanni si avvicinano agli stilemi riminesi, in particolare a quelli di Pietro. Anche l'uso cromatico è quello tipico della scuola di Rimini: non le tinte brillanti del Giotto padovano, ma toni smorzati senza forti contrasti nell'accostamento. Lo Zuliani rileva le « assonanze giottesco-padovane » che in questo affresco si uniscono a « più generici tratti riminesi »<sup>(11)</sup>, mentre il Santangelo<sup>(12)</sup> e il Mutinelli<sup>(13)</sup> ne propongono l'attribuzione alla stessa mano dell'*Annunciazione* e della *Santa* sulla parete destra della navata. A me sembra che questi ultimi affreschi rientrino con maggior decisione nel filone vitalesco che ha dato tante opere in Friuli, verso la metà del secolo. In particolare la grazia

<sup>(11)</sup> F. ZULIANI, *op. cit.*, p. 20.

<sup>(12)</sup> A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>(13)</sup> C. MUTINELLI, *op. cit.*, p. 535.

dei volti tondeggianti, dagli sfumati morbidi che denotano in essi l'influsso della scuola di Bologna, non si ritrova nei volti piuttosto angolosi della Crocefissione, le cui figure inoltre, pur nel maggior movimento del panneggio, conservano tutta l'aulica compostezza propria delle opere riminesi. Ritengo quindi che essa sia piuttosto riconducibile al secondo momento della scuola di Rimini che corrisponde al periodo della maggior indipendenza di Pietro rispetto a Giuliano ed è caratterizzato dalla formazione di imprese collettive, rappresentate in Friuli dal complesso pittorico di S. Salvatore a Collalto. Tanto più che un confronto tipologico tra la Crocefissione cividalese e i frammenti di quella della chiesa di S. Francesco a Ravenna, attribuita a Pietro (fig. 10), rivela affinità interessanti. La tipologia è la stessa e anche il modo del gestire, come dimostra il motivo delle dita intrecciate nervosamente qui nella donna piangente, là nella Madonna; mentre si ritrova la bocca schiusa in una smorfia di dolore nella stessa figura femminile e nel S. Giovanni della Crocefissione cividalese. Inoltre la forma del naso e del mento, il dolce sfumato dei volti, il modo di trattare le aureole, sono presenti in forme simili in ambedue le composizioni. Sebbene nel pittore operante a Cividale si noti una maggior accentuazione della linea nel tratto fermo dei contorni (linearismo del resto ben presente nelle altre opere di Pietro), penso che i modi del riminese gli fossero senz'altro familiari e che (essendo l'affresco di Ravenna databile al 1333) egli lavorasse tra il 4° e il 5° decennio<sup>(14)</sup>.

Ancora al repertorio giottesco-riminese sembra appartenere un altro affresco con una *Crocefissione* piuttosto frammentaria, venuta alla luce in un vano della chiesa, a destra del transetto (tav. XI, fig. 5). La scena è più ampia rispetto a quella situata nel coro, per l'introduzione del gruppo delle Marie, della Maddalena ai piedi della croce e del gruppo, ora indecifrabile, di personaggi dietro al S. Giovanni. Lo schema della composizione si rivela quindi affine a quello giottesco padovano, del quale riprende an-

(14) F. ZULIANI, *op. cit.*, p. 20.

che il motivo degli angeli svolazzanti intorno alla croce. L'inevitabile esperienza padovana si manifesta inoltre nel patetismo delle figure, negli incarnati di un colore marmoreo tornito di ombre grigie, e nella stessa tipologia (naso aquilino la cui base è parallela al taglio della bocca tirata in una smorfia di dolore, che pare ricalcata sul modello giottesco), oltre che nella gamma, più ampia, dei colori.

Tuttavia, pur riconoscendo un modello così alto, è doveroso precisare che si tratta di un giottismo stanco, rilassato, indipendente da quello padovano più importante e vicino piuttosto al « Maestro della crocefissione di Este »<sup>(15)</sup> che lavora anche a Sesto al Reghena e che sembra si possa identificare col « Maestro del coro degli Scrovegni »<sup>(16)</sup>. Comune ad entrambe le composizioni è il concreto ordine spaziale nella disposizione delle figure in profondità, difficilmente pensabile senza la conoscenza di Giotto, oltre ad evidenti caratteristiche formali tipiche della scuola di Pietro da Rimini. Parla chiaramente di Rimini il difetto, di gusto senese e divenuto tipico della scuola, delle allungatissime proporzioni di ogni figura, oltre al verticalismo dei panneggi che scendono in fasci di pieghe lunghe, lievemente falcate, e al collo, reclinato in avanti, della Madonna (motivo chiaramente post-giottesco).

Non è sufficiente definire questo affresco come « giottesco-riminese », ma è bene notare che esso costituisce il brano più « padovano » fra quelli presenti nella chiesa di S. Francesco. Certamente posteriore al 1330-1340, poiché vi si nota una prevalenza grafica sul chiaroscuro, esso potrebbe essere opera di un pittore riminese non ignaro delle interpretazioni giottesche del « Maestro del coro degli Scrovegni ».

Accanto a questi, di cui abbiamo notato l'importanza in quanto testimonianza della penetrazione della scuola giottesco-riminese in Friuli, sulle pareti della chiesa francescana di Cividale risaltano altri affreschi medioevali che mostrano una componente culturale diversa: quella vitalesca. Essi infatti risalgono

<sup>(15)</sup> F. ZULIANI, *op. cit.*, p. 19.

<sup>(16)</sup> F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969, p. 77 (in nota).

alla seconda metà del XIV secolo, quando la pittura in Friuli era sotto l'influenza di Vitale da Bologna che, nel 1348-1350, dipingeva nel duomo di Udine. Risentono più da vicino della maniera del maestro il lacerto sulla parete destra della navata, con una figura di « Santa » e il frammento di una « Annunciazione » sulla parete sinistra della cappella centrale. La Santa è ricoperta da una tunica che scende liscia, senza pieghe, a fasce orizzontali rosso mattone e verde acqua. Un lungo mantello giallo le copre le spalle ed è fermato, in mezzo allo scollo, da un medaglione rotondo. Le mani, in posizione parallela, ne sollevano i lembi facendoli ricadere in bianchi risvolti.

Dell'Annunciazione è visibile solo parte dell'angelo e del Cristo al centro, mentre manca del tutto la figura della Vergine. L'angelo recante il giglio è incorniciato da un'architettura gotica di una nettezza ancora giottesca, disegnata senza alcun problema di prospettiva o di rapporto con la figura. Il Redentore dall'aspetto giovanile con leggera barbetta bionda, siede rigido entro una mandorla dalla cornice iridescente, con il libro della legge sul grembo. E' questo un motivo iconografico molto diffuso in Friuli, come nel resto dell'intera Penisola, fin dalla pittura paleocristiana. Il Salvatore benedicente vi è raffigurato, se a mezza figura, entro un cerchio iridescente, se a figura intera, entro la mandorla e, di solito, assiso sull'arcobaleno. Che i due affreschi cividalesi siano opera di un pittore vitalesco lo si deduce facilmente osservando la tipologia dei volti, dall'ovale quasi perfetto, il taglio degli occhi, i risvolti delle tuniche, oltre al caratteristico aspetto giovanile del Cristo, tipico dei personaggi di Vitale e al lirismo sognante delle figure che risentono della poesia, dell'eleganza lineare e della signorilità dei profili care ai modi del Bolognese. Dello stesso repertorio è la morbidezza del colorire, certo meno brillante e di diversa intensità, ma appartenente alla radice tonale del Maestro. Un po' rigido è il Redentore benedicente, nel manto privo di drappeggio che contrasta con il chiaroscuro così dolcemente modellante del volto.

La nota vitalesca ritorna nello sguardo in tralice e in quel « raffinato e ambiguo sorriso » che è una delle particolarità morfologiche piuttosto esteriori diffuse, a detta del Coletti, « come

un ritornello in modesti e persino rustici affreschi friulani » (17).

Il Santangelo attribuisce i due lacerti in questione allo stesso maestro vitalesco che dipinse il coro del duomo di Spilimbergo e avvicina la figura dell'angelo alla maniera di Lorenzo Veneziano (18). Concordano con l'attribuzione a un maestro affine a Vitale anche il Piazzo (19) e il Mutinelli (20) che, per quanto riguarda la Santa della navata, tiene a far rilevare una componente senese attribuendola a un « ignoto toscano-emiliano ». Io penso che il senesismo presente in questa figura sia da far risalire alla mediazione di Tomaso da Modena: nella figura della *Santa* c'è una compostezza e una immobilità difficilmente riscontrabili in quelle, snodate, di Vitale e che si avvicina invece a certi brani pittorici di Tomaso. Le tenui tinte, lo sfumato del volto, il modo del colorire non sfibrato, come in Vitale, ma compatto e uniforme, racchiuso entro una sottilissima linea di contorno, richiamano, anche se in una versione più rozza, la S. Agnese della chiesa di S. Nicolò a Treviso. In entrambe è presente una certa ieraticità e un andamento aggraziato della linea.

Un ulteriore punto di contatto con Tomaso è il vestito a fasce orizzontali della Santa che si ritrova, oltre che a Treviso, anche nella chiesa di S. Floriano a Polcenigo, in S. Antonio abate a Versutta e persino nel Trentino con gli affreschi di S. Martino ad Arco. Il maestro modenese, del resto, risulta operante nella vicina città veneta dal 1349 al 1354 e non è improbabile che qualche sua opera, ora perduta, sia giunta in Friuli. Cercare di definire la cultura del pittore operante in S. Francesco, tenendone conto inoltre del tono provinciale, non è facile. Se è certo che un aspetto della sua arte è vitalesco, alcune caratteristiche del suo modo di esprimersi non sono altrettanto facilmente individuabili. Potrebbe trattarsi di un pittore di origine bolognese, posto tra Vitale e Tomaso, comunque diverso, ma non del tutto indipendente, dal cosiddetto « Maestro dei padri ».

(17) L. COLETTI, *I primitivi: i Padani*, Novara 1947, p. XXXVI.

(18) A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

(19) U. PIAZZO, *Sulla pittura in Friuli nel '300 e '400*, in « La Panaric », n. 49, p. 33.

glioni », e che certamente deve aver conosciuto l'opera di Vitale e dei suoi allievi nel duomo di Udine. Essi sono una testimonianza quindi di quel « ramo friulano della pittura bolognese » che dà origine, fra l'altro, agli affreschi della chiesetta di S. Giacomo a Venzone o a quella di S. Antonio abate a Udine e che rivela tanta vitalità da valicare le Alpi ed estendersi in Carinzia e nell'Austria inferiore<sup>(21)</sup>. Si spiega così l'affinità di affreschi d'oltralpe, come quelli di S. Egidio a Zweinitz o della chiesa parrocchiale di Hermagor, con quelli friulani.

Lo stesso clima culturale sembra alla base della « *Madonna col Bambino* », affresco sulla parete destra della cappella centrale in cui il Santangelo ritiene si debba « riconoscere una mirabile opera di Maestro affine a Vitale da Bologna »<sup>(22)</sup>. Esso presenta infatti figure di una grazia ben degna di Vitale, per i tipi, le movenze, le strutture dei corpi flessuosi e il chiaroscuro delicato. Le figure si stagliano contro il fondo rosso del baldacchino, il cui bordo ondeggiante appare evidente per il colore contrastante, mentre il disegno della stoffa è continuo, non seguendo l'andamento delle pieghe. La Madonna siede sopra un cuscino di un pallido verde smeraldo, avvolta in un manto giallo a risvolti bianchi. Il morbido giro del mantello lascia scoperta la veste grigia che forma, con il giallo spento del manto ed il verde della tunica del Bambino, la pacata armonia di colori tipica delle opere di Tomaso da Modena, e che si ritrova, in Friuli, negli affreschi di S. Orsola a Nojariis o in quelli di S. Antonio abate a Udine. Manca però in queste figure, ridotte quasi di profilo con i volti leggermente piegati, l'oggettivismo acuto proprio di Tomaso, mentre ritornano gli stilemi tipici di Vitale nei ritmi e nelle strutture che rendono il vitalismo di questo affresco molto affine a quello delle pitture della chiesa parrocchiale di Hermagor. Un'affinità di cultura ancora più stretta si può inoltre scoprire con altri affreschi simili sparsi

<sup>(20)</sup> C. MUTINELLI, *op. cit.*, p. 535.

<sup>(21)</sup> O. DEMUS, in « Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege » 1969, XXIII, Heft 3/4, p. 135, 136.

<sup>(22)</sup> A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

nelle chiesette friulane: in S. Antonio abate ad Udine o in S. Gervasio a Nimis, ma soprattutto in S. Maria in Vineis a Strassoldo dove si trova una composizione impostata allo stesso modo, con particolari affinità morfologiche (la mano identica, l'aureola non più graffita, ma liscia e rifinita da un sottile profilo, il motivo dei bottoncini bianchi).

Caratteri assai vicini presenta anche la Madonna col Bambino che si trovava sulla parete di facciata e che ora ne è stata staccata per il restauro. Anche il Santangelo la ricorda per avvicinarla stilisticamente alla parte superiore dell'affresco della « Consacrazione » nel duomo di Venzone<sup>(23)</sup>. E' chiaro il carattere bolognese dell'opera, di una grazia e soavità quasi vitalistiche, eppure la maggiore intimità e naturalezza del rapporto fra Madre e Figlio denotano sostanziose reminiscenze dei moduli tomaseschi. Dall'analisi stilistica di questi affreschi appare dunque evidente come tutti abbiano « tratto dal Bolognese i succhi essenziali della loro poetica e li abbiano poi corroborati con innesti trevigiani »<sup>(24)</sup>. Perciò essi sono collocabili soltanto nella seconda metà del '300 quando si possono spiegare queste influenze con l'attività dei due maestri, rispettivamente a Udine e a Treviso.

Operavano ancora nella regione i seguaci dei bolognesi, quando altri artisti, di diversa origine, imponevano la loro scuola nell'Italia settentrionale. Anche il Friuli guarderà ora direttamente al Veneto e specialmente a Padova. Caratteri veneti si cominciano a vedere, pur sovrapposti ad elementi di cultura vitalistica o tomasesca, nella grande composizione in alto, sulla parete est della navata, la quale appare molto deperita a causa di ampie macchie di muffa e di umido da cui, a stento si distinguono poche figure. Le tinte usate sono diverse da quelle degli affreschi di scuola emiliana: più vivaci e pastose, esse creano accentuati contrasti, validi ad imprimere movimento e volume alle figure. Il gioco cromatico, perse le morbide tonalità

<sup>(23)</sup> A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>(24)</sup> A. RIZZI, *L'opera di Vitale da Bologna ed altri affreschi nel duomo di Udine*, in « Mostre di Crocefissi e Pietà medioevali in Friuli », Udine 1958, p. 118.

bolognesi, doveva vivificare la scena. I viola sono più vibranti, i verdi assumono, nella varietà dei toni, maggiore luminosità. Il vigore della figura del sacerdote pare sottolineato dalla barba canuta, disegnata con morbide, sottili pennellate, una accostata all'altra, con una precisione quasi miniaturistica. Meno felice appare l'espressione del Bambino (fig. 19), così poco infantile, mentre è aggraziato il gesto della mano che solleva la veste. Non c'è più fissità negli sguardi, ma attiva partecipazione a ciò che sta accadendo. Anche lo sfumato dei volti si è appesantito per combinazioni cromatiche più stridenti, e per l'uso di forti lumeggiature; tuttavia l'effetto è lungi dall'essere negativo. Il soggetto sembra essere la « *Disputa nel Tempio* », in una versione molto popolaristica del tema. Il pittore si rivela un vivacissimo narratore, al corrente, sembrerebbe, della tradizione miniatoria bolognese ed in particolare dello spirito dei seguaci di Vitale a Mezzaratta, Jacopo e Simone, che in quella tradizione riconoscono la loro origine comune. I volti infatti, pur non raggiungendo la forte resa psicologica tomaseca, risentono del realismo bolognese: quello stesso che sta alla base della più matura formazione di Francesco Traini. Ma anche il fare di Guariento traspare in questo affresco. Le figure infatti sono atteggiare con una plasticità risentita, i tratti fisionomici sono nervosamente individuati per mezzo di intense lumeggiature come nelle figure del maestro padovano. Come quest'ultimo, anche il pittore cividalese cerca di caratterizzare la mimica di ciascun personaggio che prende parte all'azione, accompagnandola con una non meno espressiva partecipazione delle mani. Molto vicini sono infatti i tipi e i personaggi a quelli guarienteschi degli Eremitani a Padova. Essi sono quindi probabile opera di un pittore operante nella seconda metà del '300 in quanto risentono di influenze non altrimenti avvertibili prima; è questo un periodo molto fecondo per l'arte padovana che vanta, oltre a Guariento, Giusto de' Menabuoi e Altichiero, che influenzerà notevolmente i successivi sviluppi della cultura pittorica veneta. Caratteri veneti più evidenti si notano nei due brani di affresco sulla parete destra del presbiterio, raffiguranti rispettivamente l'*Annunciazione* (tav. XIII, fig. 6) e l'*Adorazione*



Fig. 3. Cividale, S. Francesco - *S. Benedetto davanti a Totila.*



Fig. 5. Cividale, S. Francesco - *Crocifissione.*



Fig. 4. Cividale, S. Francesco - *Crocifissione*.



Fig. 6. Cividale, S. Francesco - *Annunciazione*.

chieriana »<sup>(25)</sup>. La diretta influenza del pittore veronese nell'affresco cividalese si nota ancora nel particolare del cavallo e nello sfondo roccioso di un verde tenero, ritrovabili entrambi nell'*Epifania* di Altichiero. Dal punto di vista del valore artistico i due brani ora considerati non dicono molto, dato il loro carattere fortemente provinciale, ma essi hanno una loro importanza nella storia dell'arte del Friuli, in quanto testimonianza della diffusione del filone altichieresco in questa regione, sul finire del '300 e sui primi del '400.

Ancora decisamente veneta si rivela la cultura di un affresco sulla parete di facciata, alla sinistra di chi entra (ora staccato per il restauro) composto di quattro quadri raffiguranti, dall'alto in basso: una *Teoria di Santi*, una *Fuga in Egitto*, un *Trionfo della Morte*, e una *Strage degli innocenti*. Il carattere gotico delle figure, unito ad un colorismo più accentuato, potrebbe indicare una datazione abbastanza tarda: verso il '400. Anche l'analisi dei caratteri stilistici e morfologici sembrano portare a questa conclusione: le figure dei quattro Santi in alto sono modellate con una tensione gotica vicina a quelle di Lorenzo Veneziano e del Guariento. Anche qui infatti è presente il modulo delle proporzioni elegante e allungato, dalla testa piccola proprio dei due Maestri, oltre ad un certo arcaismo bizantineggiante che si trova, pur con soluzioni diverse, alla base della cultura di entrambi. Tuttavia la struttura formale delle figure ha una espressività più risentita e robusta, modellata con una energia più intensa: segno che la lezione di Giotto da un lato e dei maestri bolognesi dall'altro, non sono rimaste senza frutto. Il movimento complicato delle pieghe, con i bordi messi in evidenza dalla diversa tonalità dei profili, fa sì che questa composizione ci appaia come la più nuova ed ardita della chiesa, per l'exasperazione con la quale sembra realizzarsi il processo di una forma plastica gotica. Nuova è anche la decorazione della veste della prima Santa a sinistra, che si ritrova in forme assai simili in Lorenzo Veneziano. Le due scene a

(25) L. COLETTI, *op. cit.*, p. XLIV.

destra mostrano chiare tracce di un influsso altichieresco. *La Fuga in Egitto*, pur nella minore dilatazione spaziale, mostra una stretta parentela con quella del maestro veronese, nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova. Anche la somiglianza, piuttosto esteriore, del berretto di S. Giuseppe, potrebbe essere un indizio della cultura veneta di questo affresco, ma soprattutto architetture come quelle che appaiono sullo sfondo, non potrebbero essere comprese senza quel modello. Anche la scuola veneta-padovana ha lasciato le sue tracce sulle pareti della chiesa francescana di Cividale, quella scuola che, sul finire del secolo, dovette aver avuto gran peso sulla evoluzione della pittura dell'Italia settentrionale, diffondendosi anche nei paesi d'oltralpe. Si può ben dire quindi che la chiesa di S. Francesco a Cividale vede scorrere sulle sue pareti le esperienze pittoriche più significative della cultura di un intero secolo, dandoci così una conferma dei rapporti più o meno attivi allora esistenti fra il Friuli ed il resto dell'Italia centro-settentrionale, oltre che fra il Friuli e i paesi d'oltralpe.

Loreta Mantovani De Sabbata