

DOPPIOZERO

Arnolfo di Cambio e il monumento Annibaldi

Maria Luisa Ghianda

15 Marzo 2014

«Al Laterano» rispose il contadino, chino sopra il coltivo, senza neppure rialzare la testa.

«E come ci si arriva, buonuomo?» continuò a domandare il cavaliere.

Stavolta il colono tentò di riassumere la postura eretta ma una fitta alle reni lo costrinse a rivolgere al suo interlocutore solo il volto brunito dal sole e contratto in una smorfia che lo faceva apparire ancora più grinzoso.

«Superate la porta, girate a destra, al primo quadrivio voltate a sinistra, poi andate sempre dritto e incontrerete la basilica di san Giovanni.»

Con uno sventolio di cappello a mo' di ringraziamento, il cavaliere spronò il cavallo in direzione delle mura.

Proveniva da Napoli, era in marcia da tre giorni e non vedeva l'ora di smettere i panni del viaggiatore e indossare i suoi soliti abiti da artista. Era per mantener fede, se pure in modo tardivo, a una promessa fatta in articulo mortis al suo signore, che [Arnolfo di Cambio](#) stava ritornando a Roma. Questi, infatti lo aveva pregato di realizzare un monumento funerario per il cardinale [Riccardo Annibaldi](#), suo antico fautore contro la sequela sveva, al quale doveva della riconoscenza, essa pure tardiva. Allo scultore una simile richiesta era subito parsa inconsueta: i monumenti sepolcrali non erano molto in auge a quel tempo, almeno non qui sulla penisola italica - dove due erano di sua mano, uno a Viterbo e l'altro ad Orvieto - così per esaminarne qualcuno di non troppo vetusto, si era dovuto recare in Francia.

Era da Parigi che stava facendo ritorno, aveva viaggiato in nave fino a Napoli e poi a cavallo lungo la Via Domiziana. Quattro anni si era trattenuto sul suolo francese, durante i quali aveva attentamente studiato i sarcofagi dei merovingi e dei capetingi ma aveva anche perfezionato la sua conoscenza dell'ars nova, di quell'architettura fondata sulla leggerezza e sulla trasparenza che da Parigi si era rapidamente irradiata in tutta Europa, non lasciando immune dal suo fascino neppure lui.

Lo scultore colligiano era già stato sul suolo parigino un'altra volta al seguito del suo signore - il compianto [Carlo d'Angiò](#), sovrano di Napoli e di Sicilia, nonché fratello di Luigi IX, re di Francia - e vi aveva tratto ispirazione per il suo ciborio romano di san Paolo fuori le mura. Stavolta, peraltro, durante il suo secondo soggiorno nella capitale francese - che si era risolto ad effettuare solo dopo la morte di Carlo, avvenuta nel 1285 - aveva avuto modo di meditare ancor più a lungo sul taccuino di [Villard de Honnecourt](#) e sull'impiego del calcolo numerico - e a volte algebrico - necessario per attuare quella rivoluzione linguistica e strutturale propria delle nuove cattedrali.

Era infatti certo che prima o poi gli sarebbe capitata lâ?occasione di mettere a frutto questa sua acquisita abilitÃ costruttiva e compositiva, allora avrebbe dimostrato al mondo di essere lui il piÃ¹ grande architetto del secolo. Non ora, purtroppo, e probabilmente non a Roma. Per il momento si doveva accontentare della commessa per la quale era stato pagato in anticipo.

Da un poâ? di tempo lâ?abate benedettino di san Pancrazio insisteva affinché gli autori del chiostro del suo monastero venissero a fargli visita. Aveva infatti necessitÃ di aprire un varco nella parete sud e proprio quel giorno [i Vassalletto](#), padre e figlio, avevano risposto alla sua chiamata. Sebbene Pietro fosse piuttosto anziano, non disdegnava tuttavia di cimentarsi nel lavoro in prima persona. Stava giusto prendendo alcune misure con la sua inseparabile bindella, quando vide entrare nel chiostro qualcuno la cui andatura gli pareva di conoscere. La vista non lo assisteva piÃ¹ come un tempo, cosÃ¬ attese che il nuovo venuto gli fosse vicino per identificarlo.

â?Maestroâ? esclamÃ² questi non appena lo ebbe raggiunto â?sono venuto a cercarvi perchÃ© ho ancora bisogno di voi e della vostra arte.â?

Riconosciuto subito il suo interlocutore dal suo forte accento toscano, Pietro si prostrÃ² in un gesto di stima. â?Maestro lo siete voi per me. Ã? sempre un grande onore collaborare con voi. Di che si tratta, stavolta?â? â?Di qualcosa di analogo allâ?altra, eppure di differenteâ? gli rispose Arnolfo. â?Non di un ciborio, bensÃ¬ di un sepolcro.â?

Se il Vassalletto senior ne fu sorpreso non lo diede a vedere. Lo junior tacque.

Per il monumento Annibaldi, lâ?artista colligiano aveva in mente qualcosa di classico e di moderno insieme: di classico nel rispetto delle proporzioni e nellâ?equilibrio compositivo; di moderno nel dinamismo e nella scansioni ritmica. Pensava ad una figura giacente, simile a quelle posate sui sarcofagi capetingi, inserita in una nicchia preceduta da un tendaggio aperto, quasi un sipario. Sul fondo immaginava una processione di chierici oranti per la quale avrebbe tratto ispirazione dal corteo onorario che figurava sullâ?Ara Pacis augustea. La complessitÃ di questo gruppo scultoreo sarebbe poi stata arricchita dai particolari, per i quali avrebbe usato il traforo. Nel suo recente soggiorno francese, infatti, si era anche specializzato nellâ?utilizzo di questo strumento che, unitamente allâ?impiego della martellina dentata, nel quale era un vero esperto, avrebbe prodotto risultati egregi.



Com'era sua consuetudine, avrebbe lavorato gli altorilievi soltanto nelle parti esposte alla vista ma sin nei pi minuti dettagli, lasciando quelle non visibili grezze e appena sbazzate. Aveva fatto cos anche ad Orvieto. Riteneva fosse doveroso considerare il fruitore finale della sua opera parte integrante del suo processo creativo, chiamava questo suo modus operandi "criterio di visibilit", era un concetto che avrebbe avuto fortuna soprattutto nei secoli a venire; anche se non ne era consapevole, Arnolfo era un vero antesignano di modernit .



Era per realizzare lo sfondo sul quale il corteo dei suoi chierici si sarebbe stagliato, che aveva bisogno dei Vassalletto, i pi¹ eminenti marmorari romani del tempo. Pietro e il suo figliolo, infatti, erano abilissimi in quella tecnica fatta di intarsi vivacemente policromi, marmorei e vitrei, che in futuro avrebbe avuto nome di [cosmatesca](#).



Quando, undici anni dopo, Giotto di Bondone, di ritorno a Roma per eseguire un ciclo di affreschi in san Giovanni in Laterano, vide il monumento Annibaldi, ne rimase profondamente impressionato. Aveva per Arnolfo di Cambio una vera e propria venerazione. Si erano incontrati sul cantiere di Assisi ed erano subito diventati amici. Di lui conosceva e apprezzava tutte le opere, soprattutto le architetture, al punto da averle citate spesso nei suoi affreschi, ma il tema e i modi di questo gruppo scultoreo, che vedeva per la prima volta, lo sedussero al punto da convincerlo a prenderli a modello per un nuovo lavoro che aveva in mente ^{â??} che avrebbe realizzato, tra lâ??altro, proprio sulle [pareti di un edificio](#) concepito dal genio dellâ??artista colligiano.

La composizione era realistica ed evocativa al tempo stesso, classica ma nuovissima. La mesta processione di chierici, che procedeva in un ritmico flusso ondulante, era di una malinconia struggente. Sui loro volti il dolore appariva rattenuto dalla compostezza, sebbene trapelasse dallâ??esitare di ogni loro gesto. Indossavano abiti che sembravano esser fatti di una stoffa sottile e setosa, che si modulava, ad ogni loro passo, in pieghe a triangolo negli incavi delle braccia e sotto le sporgenze dei gomiti e dei ginocchi, a

ricaduta rettilinea, invece, altrove, conferendo un che di vero al loro solenne e perpetuo andare.

Sulla superficie della materia, ora scabra, ora piÃ¹ liscia, ora piÃ¹ ruvida, ora perfettamente levigata, la luce produceva effetti cangianti che dosavano la drammaticitÃ in gradienti di una sorprendente teatralitÃ che induceva all'empatia, cosicchÃ© Giotto si commosse.



La sembianza del defunto, poi, con la testa poggiata sui guanciali e leggermente ruotata verso l'osservatore, era talmente naturale che pareva che questi dormisse, tanto che Giotto, sebbene non lo avesse conosciuto in vita, provÃ² per la sua morte cosÃ¬ tanta pietÃ che pianse e subito gli affiorarono alle labbra i versi di una Lauda del vate-monaco, il cui nome era interdetto pronunciare, per essersi egli opposto all'autoritÃ del papa regnante, ma caro al suo cuore:

Figlio, lâ' alma tâ' Ã uscita

figlio de la smarrita

figlio de la sparita

figlio attossicato!

Figlio bianco e vermiglio,

â' figlio senza simiglio, â' "

figlio, e a ccui mâ' apiglio?â' "

Figlio, pur mâ' Ã i lassato.

E con questa preghiera nella mente, Giotto lasciò il sarcofago e s'incamminò verso la Loggia delle Benedizioni per porre mano all'affresco in cui avrebbe ritratto [Bonifacio VIII](#) che dava inizio al primo Giubileo della storia.



Nota: Restauri effettuati alla fine del secolo scorso hanno rivelato tracce di colori stesi a tempera su tutte le superfici scolpite: ocra, azzurro e verde malachite; quindi verosimile che in origine l'opera fosse colorata.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio " grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

