



Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

Le opere

SKIRA

Giotto e il Trecento

Il più Sovrano Maestro stato in dipintura

curato a cura di
Alessandro Turchi

SKIRA

Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

SKIRA

*In copertina
e in quarta di copertina*
Giotto di Bondone
*Cristo benedicente tra San
Giovanni Evangelista, la
Vergine, San Giovanni Battista
e San Francesco d'Assisi,*
particolare
Tempera su tavola
105,7 × 250,2 cm
Raleigh, North Carolina
Museum of Art, Kress
Collection, dono Samuel H.
Kress Foundation

Art Director
Marcello Francione

Progetto grafico
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Vincenza Russo

Redazione
Michele Abate

Impaginazione
Paola Oldani

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti
e dell'editore.

© 2009 Skira editore, Milano
© 2009 Comunicare
Organizzando S.r.l., Roma

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese
di febbraio 2009
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Catalogo

Autori schede
Gianluca Ameri
Federica Baldini
Davide Banzato
Michela Becchis
Elisabetta Belli
Gabriella Bernardi
Marianne Besseyre
Milvia Bollati
Vincenzo Boni
Francesca Campagna Cicala
Joanna Cannon
Ilaria Ciseri
Rafael Cornudella i Carré
Giorgia Corso
Paolo Cova
Gaetano Curzi
Claudia D'Alberto
Gianluca Del Monaco
Clario Di Fabio
Paolo Di Simone
Daniele Ferrara
Andrea Franci
Fabienne Joubert
Ada Labriola
Alberto Lenza
Lorenzo Lorenzi
Francesca Manzari
Fabio Marcelli
Fabio Massaccesi
Marta Minazzato
Ilaria Negretti
Stefania Paone
Daniela Parenti
Francesca Pasut
Franca Pellegrini
Francesca Pomarici
Irene Sabatini
Mirko Santanicchia
Patricia Stirnemann
Paola Tarantelli
Angelo Tartuferi
Alessandro Tomei
Michela Torquati
Carla Travi
Calcedonio Tropea

Traduzioni

Giuseppe Giarratana per
Scriptum, Roma
(dall'inglese in italiano, saggio
Derbes, Sandona)
Paolo Di Simone
(dallo spagnolo in italiano,
saggio Alcoy)
Luisa Lucchetti (dallo spagnolo
in italiano, schede Cornudella)
Tania Gargiulo (dall'inglese in
italiano, saggi Belting e Kessler
e scheda Cannon)
Marina Marcello per Language
Consulting Congressi, Milano
(dal francese in italiano, schede
Besseyre e Joubert)

Coordinamento del catalogo
Chiara Genovese

Crediti fotografici

© Cliché Bibliothèque
nationale de France
© Bernd Sinterhauf
© Biblioteca Apostolica Vaticana
© Biblioteca Nazionale Marciana
© Bibliothèque Sainte-
Geneviève, Paris
© Cliché Ville de Nantes-Musée
des Beaux-Arts-Photographie:
Alain Guillard
© CNRS-IRHT
© F.Lepeltier
© Fabbrica di San Pietro in
Vaticano
© FotoBerti, Assisi
© MBA, Rennes, Dist RMN /
© Louis Deschamps
© Museo Episcopal de Vic
© Opera del Duomo di Orvieto
© Su concessione del Comune
di Pesaro/Servizi Musei
© The Metropolitan Museum
of Art
Archivio Magika
© Dipartimento di Storia
delle arti visive e della musica,
Università degli Studi di
Padova, 2008

Diritti Biblioteca Ambrosiana.

Vietata la riproduzione
Dupif Foto
Foto Antonio Quattrone
Foto Chomon
Foto D'Ambrosi Rocco
Foto Gianni Santilli
Foto Laboratorio fotografico
della Biblioteca Nazionale di
Napoli
Foto M. Berardi
Foto M. Sarri, 1983
Foto Matteo Chinellato
Foto Matteo De Fina
Foto Mauro Burchiani
Foto Musei Vaticani
Foto P. Zigrossi, 1999
Foto Paolo Semprucci
Foto Pineider
Foto Roberto Mastronardi
Foto Santilli, Soprintendenza
B.S.D.E. dell'Aquila
Foto Studio Pym/Nicoletti
Foto Umberto Tomba, Museo
Castelvecchio, Verona
Lindenau-Museum
Altenburg © 2009
Paolo e Claudio Giusti
© MNAC-Museu Nacional
d'Art de Catalunya. Barcelona.
Foto: Calveras/Mérida/Sagrístà
RMN / © Droits réservés
RMN / © Martine Beck-
Coppola
RMN / © René-Gabriel Ojéda
RMN / © Thierry Le Mage
RMN / Jean-Gilles Berizzi
Sopr. B.S.A.F., L'Aquila, Foto
Santilli
Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Roma
Su concessione dell'Ufficio
Beni Culturali della Diocesi
di Assisi - Gualdo Tadino -
Nocera Umbra
Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività

Culturali-Soprintendenza
per i Beni Storici, Artistici
e Etnoantropologici per
l'Abruzzo di l'Aquila-Archivio
Fotografico. Divieto di ulteriore
riproduzione o duplicazione con
qualsiasi mezzo, Foto Patrizia
Del Treste
SSPSAE e per Polo Museale
della città di Firenze
Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività culturali.
Foto Soprintendenza BSAE di
Siena e Grosseto
Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività
Culturali, Riproduzione vietata
Su concessione del
MiBAC/Soprintendenza Pisa





loga a quella delle altre vetrate della chiesa di data posteriore. Quando furono edificate negli anni ottanta del Trecento le Cappelle Castellani e Salviati le due bifore furono parzialmente murate. Rimase in loco soltanto i cinque frammenti qui considerati, che nel 1940 circa furono ricoverati nel Museo e sostituiti da copie.

I confronti stilistici più interessanti per la componente grafica e pittorica di questi frammenti vetrari si possono istituire con gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305): si veda, ad esempio, l'indubbia affinità che intercorre fra il supposto *Aronne* del tondo e il profeta *Isaia* affrescato entro un clipeo sulla volta degli Scrovegni, oppure la sorprendente identità disegnativa che lega uno dei *Santi diaconi* a un astante della scena con la *Derisione di Cristo* del ciclo padovano.

Molti altri confronti assai convincenti possono essere individuati anche in brani della decorazione ad affresco del transetto destro della Chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi, in particolare con alcune figure inserite nelle fasce decorative, oppure all'interno di quella della Cappella della Maddalena nello stesso luogo: si confronti, ad esempio, il supposto *Aronne* con la testa del *San Matteo* nell'arcone d'ingresso alla cappella. Dal punto di vista cronologico è importante sottolineare che, secondo l'ipotesi più attendibile, la decorazione della cappella potrebbe essere stata eseguita entro il 1309, la data del noto documento assisiense che attesta in quel tempo la presenza di Giotto nella città umbra.

In conclusione, pare opportuno sottolineare la chiarezza con cui i caratteri stilistici del linguaggio di Giotto s'impongono allo spettatore, in misura che si direbbe ben superiore a quanto si ri-

scontra, ad esempio, nel campo musivo. I due *Santi diaconi* si rapportano molto bene, sia per il modo di collocarsi nello spazio, sia per il pronunciato gusto decorativo riscontrabile soprattutto nelle dalmatiche da essi indossate, con i santi effigiati sulla fronte del polittico di Santa Reparata, con i quali sembrerebbero condividere anche l'espressione un po' attonita e astratta. *Angelo Tartuferi*

Bibliografia: H. Van Straelen 1938, p. 19; W.E. Paatz 1940, I, p. 552; G. Marchini 1956, p. 220 n. 11; G. Marchini 1968, p. 61; L. Becherucci 1983, p. 172; M. Boskovits 1984, pp. 39-41; F. Flores d'Arcais 1995, p. 252; C.C. Bambach 1999, pp. 195, 441 n. 40; M. Boskovits, in *Giotto. Bilancio* 2000, pp. 138-140; A. Tartuferi, *Giotto. Guida* 2000, pp. 54-55; A. Tartuferi 2005, pp. 42-43; A. Tartuferi 2007, pp. 100-102.

14
Giotto di Bondone
(Firenze, 1267 ca - 1337)
Madonna dolente
1335 ca
Affresco staccato, 64 x 45 cm
Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce

Si ignora la provenienza dell'opera (Baldini in *Mostra* 1957) che le prime voci storiografiche (Alinari 1905; Bertarelli 1929) attestano insieme a un altro lacerto, ancor più rovinato, raffigurante la testa di Cristo, in cui si è riconosciuta la sigla di Niccolò Gerini (Boskovits in *Giotto* 2000 con bibliografia precedente) o addirittura di Giotto (Conti 1968).

Lo stacco dell'affresco, condotto secondo modalità poco ortodosse, ha fortemente pregiudicato la pellicola pittorica per l'insorgere di numerose microfratture; quest'ultima, priva inoltre del suo originario rivestimento cromatico in corrispondenza del manto e della veste sottostante, rimane leggibile soltanto nel volto.

A bloccare ulteriori processi di degrado intervenne il restauro di Dino Dini (1953), consistente nella sostituzione del vecchio supporto e nella rimozione delle ridipinture ottocentesche. Il frammento, tuttavia, a distanza di poco più di un decennio subì un nuovo trauma: danneggiato nel corso dell'alluvione del 1966, fu subito messo in sicurezza attraverso un'operazione di pulitura sempre per mano dello stesso restauratore. Non sono noti altri dati sulla vicenda conservativa sino al recente restauro del 2006, promosso in occasione della ricorrenza dei quarant'anni da quel tragico evento.

La letteratura dibatte circa l'identificazione del soggetto e l'attribuzione; ma se il primo aspetto, oscillante fra posizioni che propendono ora a favore

della *Maddalena* (Dal Poggetto in *Omaggio* 1967) ora della *Madonna dolente*, non sposta di molto i termini della questione, determinante è la verifica dell'autografia per la puntualizzazione delle coordinate culturali prevalenti nella bottega giottesca al tempo della tarda maturità del maestro.

I contributi, generalmente concordi nell'apprezzare l'alto livello qualitativo dell'opera – fatta eccezione per Conti (1968) –, alternano proposte riguardanti Giotto (W. Paatz, E. Paatz 1940; Boskovits in *Scritti* 1984; Bandera Bistoletti 1989; Boskovits in *Giotto* 2000) e la sua maniera (Alinari 1905; Bertarelli 1929; Toesca 1929) a quelle che insistono su Maso di Banco (Berenson 1932), la maggior parte con riserva (Baldini in *Mostra* 1957; *L'Europe gothique* 1968, p. 196).

Al di là di alcuni pareri fuori dal coro – Conti (1968) parla di neogiottismo tardo trecentesco e in tal senso Tartuferi (1995) avanza il nome di Antonio Veneziano – un altro interessante filone critico lega l'affresco all'ideale percorso vasariano del "dipingere dolcissimo e tanto unito". Dal Poggetto (in *Omaggio* 1967) per primo scorge delle affinità con il gruppo di pitture assisiensi raccolte da Longhi (1951) sotto la denominazione di Stefano fiorentino, divenuta poi di Puccio Capanna all'indomani dei rinvenimenti documentari (Scarpellini in *Giotto* 1969).

Per Volpe (in *Storia dell'Arte* 1983) si tratta di una personalità che agli inizi del terzo decennio del XIV secolo "si avvale dell'esperienza a noi ignota degli anni provetti di Stefano, e insieme della compresenza nell'area fiorentina della cultura di Puccio Capanna e di Maso" (v. inoltre Bietti in *Salvate* 1996 che individua un anonimo fiorentino della prima metà del XIV secolo).

Dal rapporto fra le letture di dal Poggetto e di Volpe e i pareri che sostengono la paternità giottesca deriva la conciliazione di cifre figurative che altrimenti appaiono in contrasto fra loro.

Se ha ragione il Boskovits (in *Giotto* 2000) a sostenere una vera e propria sovrapposibilità formale con la *Madonna dell'Andata al Calvario* degli Scrovegni – meno con il busto del *Santo diacono* della vetrata di Santa Croce (in *Scritti* 1984; in *Giotto* 2000) –, sia pure ripensata alla luce delle conquiste spaziali della Basilica inferiore di Assisi, è indubbio che nella nostra dolente si scorga quell'intimismo espressivo e quella fluidità di pennellata che le conferiscono una sensibilità quasi preumanistica. Non basta il riferimento allo stile della *Croce d'Ognissanti*, espressione di una tragicità più patetica, per spiegarne la solenne naturalezza; sebbene presupponga tutte le componenti sin qui citate, l'opera le rielabora a livelli tali da inquadrarsi nel momento più estremo della carriera di Giotto quando, di ritorno da Napoli a Firenze, si accingeva a interpretare l'ultima trasformazione del suo linguaggio figurativo. Trasformazione che non ebbe modo di sperimentare sino in fondo ma che era già riuscito a sedimentare all'interno della sua cerchia affidandola a solisti quali furono il cosiddetto Parente, Puccio Capanna, Stefano fiorentino, Maso e il non ultimo Maestro della Crocifissione di San Gottardo.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Alinari 1905, p. 140; Bertarelli 1929, p. 110; Toesca 1929, p. 74, n. 11; Berenson 1932, p. 337; W. Paatz, E. Paatz 1940, p. 583; Longhi 1951; Baldini in *Mostra* 1957, pp. 49-50; Dal Poggetto in *Omaggio* 1967, p. 41 n. 19; Conti 1968, p. 20 n. 36; *L'Europe gothique* 1968, p.



196; Scarpellini in *Giotto* 1969; Volpe in *Storia dell'Arte* 1983, p. 280; Boskovits in *Scritti* 1984; Bandera Bistoletti 1989, p. 108; Tartuferi 1995, p. 50 n. 12; Bietti in *Salvate* 1996, p. 18; Boskovits in *Giotto* 2000, pp. 141-143.

15
Giotto di Bondone
(Firenze 1267 ca - 1337)
Testa di pastore e armenti
1320-1325 ca
Affresco staccato e riportato su telaio metallico, 250 × 135 cm
Firenze, Galleria dell'Accademia

Questo frammento di affresco apparteneva con ogni probabilità a una scena raffigurante *Gioacchino fra i pastori*. Oggi, purtroppo, rimane visibile soltanto la parte in basso a destra della lunetta nella quale si vede la parte superiore del corpo del pastore e dietro di lui sono rappresentati due agnellini di cui quello più a destra sembra appoggiato a un qualcosa che probabilmente doveva essere un albero; la fascia decorativa è di colore rosso e bianco intervallata da una rappresentazione floreale in finto marmo.

Il primo a ricordare gli affreschi, posti nella cappella maggiore della chiesa di Badia a Firenze, fu Lorenzo Ghiberti (1450); gli stessi furono avvistati nel 1940 ma portati alla luce soltanto nel 1958 e l'anno successivo furono staccati grazie all'intervento del restauratore Dino Dini. Giorgio Vasari (1568) così descrive gli affreschi: "[...] nella quale [cappella, Giotto] fece molte cose tenute belle, ma particolarmente una Nostra Donna quand'è annunciata; perché in essa espresse vivamente la paura e lo spavento che nel salutarla Gabriele mise in Maria Vergine, la quale pare che tutta piena di grandissimo timore voglia quasi mettersi in fuga". Alla metà del secolo scorso (1958-1959) Cesare Gnudi inserisce i frammenti nel *corpus* delle opere di Giotto, tesi sostenuta, qualche anno più tardi, 1960, anche dal Valsecchi, e li giudica eseguiti in una data assai antica, confermando quindi l'ipotesi, proposta da Vasari, che li ve-

deva come la prima opera fiorentina del maestro. Nel 1967 Ugo Procacci riconosce il frammento autografo di Giotto ma ne posticipa l'esecuzione all'inizio del XIV secolo, in un momento intermedio tra i lavori ad Assisi e quelli a Padova. Successivamente (1970) lo stesso studioso conferma tale datazione per l'intero ciclo aggiungendo che, per quanto riguarda il frammento qui preso in esame, poteva essere plausibile un'esecuzione più tarda. Giovanni Previtali (1967) considera l'opera muraria ascrivibile all'attività di "un discepolo non molto dotato, nel secondo o terzo decennio". La critica ha, oggi, all'unanimità accettato la paternità di Giotto per questi affreschi anche se rimane ancora aperto il dibattito riguardo alla datazione: Bonsanti (1985), Collobi Raggianti (1987), Busignani (1993) e Flores d'Arcais (1995) li ritengono realizzati all'inizio del Trecento collegandoli all'esecuzione del polittico dipinto per la cappella stessa. Nel 2003 Tartuferi sottolinea "l'interesse relativamente scarso della critica per queste pitture frammentarie", mentre conferma la paternità giottesca e, sulla base di accurate annotazioni stilistiche, indica una data di esecuzione "inoltrata nel percorso giottesco [...]" che rimanda alla fase stilistica della Cappella Bardi, che secondo la plausibile indicazione del Boskovits potrebbe[ro] datarsi alla prima metà degli anni trenta".

Chi scrive è più propenso a indicare una data di realizzazione più avanzata non soltanto sulla base delle indicazioni fornite, in anni recenti, da Tartuferi relative alla semplicità delle fasce decorative e alla stesura pittorica vibrante e pastosa, ma anche osservando la linea di contorno così spessa e marcata e le espressioni così evidenziate e caratterizzate come già riportava Vasa-

ri per quanto concerne la ritrosia della Vergine, e, aggiungo, per le rughe di stupore che caratterizzano la fronte del pastore, tutti elementi questi che permettono di avvicinare stilisticamente l'opera qui discussa agli affreschi della Cappella Bardi, in un momento più evoluto nel cammino artistico del grande maestro piuttosto che all'inizio del secolo, quando ancora l'interesse di Giotto era maggiormente rivolto agli studi che riguardano le innovazioni prospettiche. Basta confrontare il nostro con le due figure di frati all'estrema destra nella scena della *Conferma della regola* nella Cappella Bardi, i volumi delle capigliature e delle barbe sono i medesimi così come le virgole delle pennellate sugli incarnati che formano le rughe. Ancora, se paragoniamo gli agnellini del frammento con quelli rappresentati nel *Sogno di Gioacchino* nella Cappella degli Scrovegni (Padova) è riscontrabile una più matura ricerca anatomiche nella resa delle teste dei primi, sebbene le figure siano molto deteriorate. Anche in base a queste annotazioni stilistiche si ritiene il frammento collocabile in un momento più avanzato rispetto all'inizio del secolo da indicare alla prima metà degli anni trenta del XIV secolo.

Federica Baldini

Bibliografia: Ghiberti 1450 (ed. 1912), p. 36; Vasari-Milanesi 1878, I, p. 373; Gnudi 1958, pp. 220-232; Gnudi 1959, p. 241; Valsecchi 1960, p. [I]; Procacci in Dal Poggetto 1967 (ed. 1993), pp. 330-331; Bonsanti 1985, p. 32; Collobi Raggianti 1987, p. 18; Busignani 1993, pp. 83 e 298; Flores d'Arcais 1995, p. 188; Tartuferi 2003, p. 88.

16
Giotto e bottega
Apparizione del Padre Eterno
(dal Polittico Baroncelli,
Santa Croce, Firenze)
1335 ca
Tempera su tavola
76,2 × 71,1 cm
San Diego,
San Diego Museum of Art,
dono Anne R. e Amy Putnam
Provenienza: da Firenze,
Santa Croce; mercato
antiquario fiorentino; coll.
A. Berenson (Boston, poi
New York 1921-1944);
mercato antiquario; pervenuto
in dono alla Fine Arts Gallery
di San Diego (1947 ca)

A e Ω nel libro aperto

Il dipinto raffigura l'apparizione dell'Eterno, rappresentato a mezzo busto, in posizione frontale, entro un "compasso" quadrilobato leggermente allungato. Il volto del Creatore, dallo sguardo fisso e penetrante, è incorniciato dai lunghi capelli e dalla barba candida; nelle mani reca lo scettro e un ramo dell'albero della vita, mentre davanti al petto mostra un libro aperto, sulle cui pagine campeggiano due grandi lettere ornate, A e Ω, simbolo del principio e della fine dei tempi. All'effigie divina, risplendente per il fulgore della foglia d'oro che ricopre uniformemente il fondo del dipinto, si avvicinano dal basso due gruppi di angeli in volo, i quali, abbagliati dalla luce di Dio, proteggono il loro sguardo facendosi schermo con la mano o servendosi di vetri colorati. La tavola apparteneva in origine al polittico a cinque scomparti raffigurante l'*Incoronazione della Vergine tra angeli e santi*, tuttora conservato nella Cappella Baroncelli presso la chiesa di Santa Croce a Firenze e firmato "OPUS MAGISTRI IOCTI". Il frammento di San Diego costituiva in particolare la cuspid del pan-



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334