



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 Trovati

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 x 250,2 cm
Raleigh, North Carolina
Museum of Art, Kress
Collection, dono Samuel H.
Kress Foundation

Art Director
Marcello Francone

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

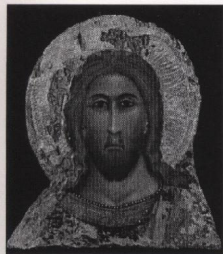
© Cliché Bibliothèque
nationale de France
© Bernd Sinterhauf
© Biblioteca Apostolica Vaticana
© Biblioteca Nazionale Marciana
© Bibliothèque Sainte-
Geneviève, Paris
© Cliché Ville de Nantes-Musée
des Beaux-Arts-Photographie:
Alain Guillard
© CNRS-IRHT
© F.Lepeltier
© Fabbrica di San Pietro in
Vaticano
© 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/Sagrà
RMN / © Droits réservés
RMN / © Martine Beck-
Coppola
RMN / © René-Gabriel Ojeda
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





21
Pittore cavalliniano
Testa del Redentore
1315 ca
Tempera su tavola
35,5 x 34 cm
Roma, Museo Nazionale
del Palazzo di Venezia
Inv. PV 7137

Nell'assai lacunoso panorama della pittura su tavola a Roma tra il Duecento e il Trecento spicca, tra le testimonianze di maggiore prestigio, questa piccola *Testa del Redentore*, unico frammento di un dipinto di maggiori dimensioni il cui soggetto iconografico è stato variamente interpretato come un *Giudizio Universale*, una *Majestas Domini* (Giampietro 1999, p. 415; Tomei 2000, pp. 144-145), una croce dipinta o come una copia del *Cristo Achero-pita* del *Sancta Sanctorum* (Morozzi 2000, p. 189; Robino Rizzet 2008, p. 202).

La tavola risulta rescata nella zona inferiore, appena al di sotto dell'attacco delle spalle, e prosegue assecondando il profilo circolare dell'aureola su cui i segni del tempo e delle condizioni conservative hanno maggiormente inferito. Il nimbo, piuttosto proporzionato al volto, è intagliato e doveva presentarsi del tipo crucifero come sembrano suggerire i lacerti di una decorazione a puntini bianchi, visibili laddove si arrestano i solchi, in corrispondenza degli occhi; analogo motivo era inoltre presente lungo il bordo dell'aureola secondo uno schema decorativo simile a quello del *Cristo* del Collegio Teutonico. Se l'impostazione rigidamente frontale e certe sigle astrattizzanti, quali ad esempio la zona scura di raccordo tra il labbro superiore e la base del naso, rappresentano di certo le cifre stilistiche più immediatamente percepibili, è vero d'altra parte che queste vengono attenuate in alcuni brani, quali ad esempio

quelli della capigliatura, definita per singole ciocche, o del modulo facciale allungato, a vantaggio di una trattazione orientata in senso maggiormente naturalistico. Precisi elementi morfologici, quali il forte tratto nero che indica le palpebre superiori, l'attaccatura e la sagoma delle orecchie, la forma della bocca, si sono rivelati inoltre preziosi indizi in sede attributiva consentendo di sottrarre all'anonimato quest'opera.

Riferita alla scuola romana dai suoi primi commentatori (Lavagnino 1940-1941, p. 163), la tavola è stata quindi assegnata alla bottega di Cavallini (Hermanin 1945, p. 447) e, dopo un'attribuzione diretta al maestro (Boskovits in *Roma anno 1300* 1983, pp. 302-303), peraltro subito respinta (Tomei in *Roma 1300-1875* 1984, pp. 324-325), è divenuta un caposaldo del *corpus* del Maestro della Madonna Altieri (Bellosi in *Giotto bilancio critico* 2000, p. 123; Tartuferi in *Giotto bilancio critico* 2000), figura di rilievo nell'orbita cavalliniana, che trae il nome dalla tavola (Collezione privata) proveniente dall'omonima cappella in Santa Maria sopra Minerva nella capitale. Di grande interesse risulta inoltre la valutazione espressa da Guglielmo Matthiae che, nel riscontrarvi la maniera di un pittore macedone intorno al 1280, metteva in luce una delle componenti, quella "bizantina", determinanti per le origini di Cavallini, ribaltando tuttavia l'impostazione critica tradizionale: interpretata come un'icona, la tavola non veniva più a costituire un prodotto della bottega (o della scuola) del Maestro, ma si ergeva a testo formativo per lo stesso, nel contesto di quella circolazione di opere orientali, favorita certo anche dai rapporti politici, che caratterizzò Roma e la penisola nel XIII secolo (Matthiae 1974, pp. 472-474). Le raffinate

cadenze di matrice protopaleologa che avevano effettivamente agito su Cavallini andarono però gradualmente decantandosi lasciando che lo studio dell'antico e l'osservazione del reale prendessero il sopravvento, schiudendo così le porte alla possibilità di un rinnovamento (Tomei 2000, p. 157). È da queste premesse che parte il Maestro della Madonna Altieri, operante nella bottega di Cavallini ma nondimeno informato sulla produzione giottesca della quale anzi si propone come la "personalità artistica romana più aggiornata sul linguaggio giottesco-assisiatarnolfiano" (Tartuferi in *Dipinti romani* 2004, p. 76).

La tavola di Palazzo Venezia, da collocare cronologicamente tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del XIV secolo (Tartuferi, in *Dipinti romani* 2004, p. 78) è stata infine accostata, per via tipologica, iconografica e formale, a un gruppo di tavole e murali che, quando non direttamente ascritte alla mano di Cavallini (come nei casi del *Cristo giudice* di Santa Cecilia in Trastevere: Hermanin 1948, p. 203, o del clipeo posto a coronamento del monumento Acquasparta: Boskovits in *Roma anno 1300* 1983, p. 303; Tomei 2000, p. 144), rientrano comunque nell'orbita del maestro romano. Dopo un primo riferimento al *Trittico* della collegiata di Santo Stefano a Bracciano, opera dei pittori aretini Gregorio e Donato (Volbach 1940-1941, p. 115), il dipinto è stato accostato al *Salvatore* del Collegio Teutonico di Santa Maria in Camposanto (Boskovits 1983, p. 303), al *Redentore* della chiesa di S. Biagio a Palombara Sabina (Angelcilli 2000, p. 61) e all'affresco staccato del Museo di Palazzo Braschi raffigurante una Trinità antropomorfa (Strinati 2002, pp. 43-44).

Paola Tarantelli

Bibliografia: Lavagnino 1940-1941, p. 163; Volbach 1940-1941, p. 115; Hermanin 1945, p. 447; Santangelo 1947, p. 5; Hermanin 1948, p. 203; Zeri 1955, p. 9; Bologna 1962, p. 130; Matthiae 1974, pp. 472-474; Boskovits in *Roma anno 1300* 1983, pp. 302-303; Tomei in *Roma 1300-1875* 1984, pp. 324-325, n. VII.6; Gandolfo 1988, p. 334; Tomei in *Roma nel Duecento* 1991, pp. 382-383; Giampietro in *Romei e giubileo* 1999, p. 415 n. 223; Angelcilli in *Il Volto di Cristo* 2000, p. 61 n. II.4; Bellosi in *Giotto bilancio critico* 2000, pp. 121-123 n. 7; Tartuferi in *Giotto bilancio critico* 2000, p. 23; Morozzi in *Anno 1300* 2000, pp. 189-190, n. 140; Tomei 2000, pp. 144-145; Strinati 2002, pp. 43-44; Strinati in *Dipinti romani* 2004, pp. 24-26, 31 n. 19; Tartuferi in *Dipinti romani* 2004, pp. 44; 78-79 n. 10; Robino Rizzet in *Exempla* 2008, p. 202 n. 81.

22
Pittore romano
Croce dipinta
1290-1300 ca
Tempera su tavola
255 x 160 cm
Roma, Museo Nazionale
del Palazzo di Venezia
Provenienza: Roma, Santa
Maria in Aracoeli, poi Chiesa
di San Tommaso ai Cenci

La tavola, interamente in legno d'olmo, si compone di un'asse verticale scavata e percorsa da un perno ligneo che, elemento portante dell'intelaiatura, la connette ai tabelloni, alle braccia e alla cimasa.

La monumentale figura del Cristo affiancata da Maria e San Giovanni evangelista, è sormontata da un presunto Redentore in trono fra angeli e dai busti di due santi di difficile identificazione. Rinvenuta dalla Toesca (1966) intorno alla metà degli anni sessanta del secolo scorso, sino a quel momento era murata al di sopra di un altare laterale presso la chiesa di San Tommaso dei Cenci. In stato di totale abbandono, come del resto l'edificio stesso, fu sottoposta a un restauro che, privandola delle ridipinture, le restituì un tessuto figurativo assai lacunoso. Le fasi dell'intervento furono monitorate dalla campagna fotografica del Gabinetto Fotografico Nazionale, che ha documentato la lenta progressione del lavoro rendendo visibili porzioni di strato preparatorio, l'incamottatura alle estremità dei bracci e, laddove possibile, dettagli della tecnica pittorica.

Il manufatto era censito soltanto da una datata scheda inventariale dell'allora Soprintendenza alle Gallerie ma il silenzio della comunità scientifica contrastava con quanto tramandato dalla letteratura erudita. Menzionata sia dal Della Valle (1785) che dal D'Agincourt (in Toesca 1970), le



notizie più importanti furono, però, fornite dallo storiografo minorita padre Casimiro (1736). Da esse si ricava, infatti, che il contenitore originario della croce fosse la chiesa dell'Aracoeli se nel 1445 gli osservanti del convento capitolino la donarono al loro nuovo responsabile amministrativo, Jacopo Cenci, il quale poi la trasferì nella chiesa gentilizia di San Tommaso.

L'opera è stata considerata da subito un tassello fondamentale per la ricostruzione del panorama figurativo dell'Urbe di fine Duecento; secondo la Toesca (1966), infatti, è l'esito di quanto le maestranze romane andavano elaborando nel ciclo neotestamentario della basilica di San Francesco, cui si aggiungono il trattamento cromatico e la volumetria cavalliniana così come anticipazioni del plasticismo gotico di Giovanni Pisano. Successivi contributi hanno proposto l'autografia giottesca, sia pure con sfumature diverse; così Venturoli (1969), Salvini (in Roma 1983) e Brandi (1983). Di diversa opinione Boskovits (1976) che, dopo averne indicato l'autore in una personalità romana vicina a Giotto e dipendente dall'anonimo frescante del *Giudizio* di Santa Maria in Vescovio (1971), riformula i termini della questione propendendo per un artista di diretta filiazione giottesca, interprete del passaggio dal momento romano assiate alla stagione padovana. Il Sindona (1975) ricostruisce un contesto di riferimento di metà XIII secolo, da Cimabue al secondo Maestro dell'abbazia di Grottaferata, mentre Bellosi (1985) esclude l'ambito giottesco e ascrive la tavola a Filippo Rusuti, anche se vi riconosce comunque tangenze con il cantiere della Basilica superiore, anticipato cronologicamente al triennio 1290-1292. Gandolfo (1988), da parte sua, la considera fra le opere cardine

della congiuntura pittorica romano-assiate nel tardo Duecento e dunque alla base dell'esordio di Giotto, posizione condivisa da Tomei (in *Roma nel Duecento* 1991; in *Bonifacio VIII* 2000), che in tal senso la accosta al dittico di Isacco, e da Strinati (in *Dipinti romani* 2004b). La presunta attribuzione al Maestro di Figline riportata da quest'ultimo (in *Dipinti romani* 2004a, p. 30 nota 14) come proposta di Morozzi (1997) sembra esser frutto di un'errata lettura: evidente la confusione con il Maestro Espressionista di Santa Chiara e con la *Croce* a lui unanimemente attribuita dal Museo del Palazzo di Venezia.

La Romano (in *La nobiltà* 2006; 2008), oltre a ribadire l'affinità stilistica con le ultime scene testamentarie di Assisi, ne identifica il committente con Pietro Colonna (1288-1297). Si fonda su alcuni aspetti iconografici che, ispirati alla tradizione delle icone romane e in particolare all'Acheropita lateranense, rimandano a soluzioni presenti nel ciclo duecentesco del *Sancta Sanctorum*, la cui confraternita addetta alla gestione delle reliquie fu con ogni probabilità istituita proprio dal Colonna.

Questa tipologia di manufatto, rara nel tessuto artistico della città papale – se si fa eccezione per la *Croce* del Collegio di Sant'Alberto (Strinati in *Un'antologia di restauri* 1982; Tomei 1990; Romano in *Sancta Sanctorum* 1995) e per quella in collezione Salini (v. Bellosi in *Duccio* 2003, con bibliografia precedente; Strinati in *Dipinti romani* 2004a) che, sebbene risalenti agli anni settanta e ottanta del Duecento, recano tardivamente il soggetto del *Christus Triumphans* – rimanda a un retroterra umbro (Toesca 1966), assimilato forse anche attraverso l'appartenenza mendicante dell'Aracoeli; a conferma di ciò pure la cultura fi-

gurativa di riferimento, cioè quella delle storie neotestamentarie della basilica assiate di firma più autenticamente romana. Trovano così ragione alcuni arcaismi come ad esempio la rigidità delle braccia del Cristo, non ancora assottigliate dal peso del corpo ricadente su se stesso; arcaismi che entrano in contraddizione con le soluzioni gotiche quali ad esempio l'inarcamento del Crocifisso o la resa naturalistica dei piedi che, quasi disossati, assumono un aspetto palmare.

Lo stato della tavola non permette di avanzare proposte che non scivolino nel rischioso terreno delle illazioni. Concordando sull'esclusione della paternità giottesca, è possibile analizzare i limitatissimi brani superstiti fra cui il perizoma del Cristo che, per la resa morbida e a tratti cangiante del pannello, sembra esser realizzato dalla pennellata "endogena" del Cavallini di Santa Cecilia in Trastevere o meglio del "pittore dei dannati" che a ragione è stato definito "più moderno" del maestro stesso (Tomei 2000, p. 81). Si confrontino i profili dei due arcangeli e delle anime con le fisionomie delle nostre figure, accomunate, al di là dei dettagli, da un'espressività liquida. Non è dato esprimersi ulteriormente se non per notare il dato tecnico delle aureole a pastiglia che già colto dalla Toesca (1966) le era valso quale punto di partenza per l'individuazione della componente cavalliniana nell'opera.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Padre Casimiro 1736; Toesca 1966; Venturoli 1969, p. 148; Toesca 1970; Boskovits 1971, pp. 53-54, n. 26; Sindona 1975; Boskovits 1976, n. 80; Strinati in *Un'antologia di restauri* 1982, pp. 17-20; Salvini 1983, p. 178; Brandi 1983, p. 28; Bellosi 1985, p. 122; Gandolfo 1988, pp. 362-365; Tomei 1990,

p. 132; Tomei in *Roma nel Duecento* 1991, p. 390; Romano 1992, p. 76; Romano in *Sancta Sanctorum* 1995, pp. 96-98; Morozzi 1997; Tomei 2000, pp. 80-84; Tomei in *Bonifacio VIII* 2000, p. 95, n. 11; Bellosi in *Duccio* 2003, p. 162; Strinati in *Dipinti romani* 2004a, pp. 20-21, 30 nota 14; 2004b, pp. 66-67; Romano in *La nobiltà* 2006, pp. 308-312; Schwarz 2008, p. 290; Romano 2008, pp. 153-154.

23

Cimabue (Cenni di Pepo, detto)
(notizie dal 1272 al 1301)
Madonna con il Bambino
1285 ca
Tempera su tavola, 68 × 46,5 cm
Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana

La tavola proviene dalla collezione dei Santi Lorenzo e Leonardo a Castelfiorentino, antica pieve situata nella parte alta del paese risalente al XIII secolo, ristrutturata completamente tra Sei e Settecento e riportata all'aspetto romanico nel 1923 con un radicale intervento di "ripristino" condotto da Ezio Cerpi. Non è documentato che il dipinto sia stato in questa chiesa fin dall'origine, ma la sua presenza sull'altare barocco della Madonna delle Grazie, eretto nel 1692 e spazzato via dal moderno restauro, risale a tempi remoti (Pogni 1937, p. 134). Un sommario profilo della sistemazione della tavola prima del 1923 è fornito nel 1890 da Guido Carocci, regio Ispettore per le Antichità e Belle Arti della Toscana, in un fascicolo della vasta campagna di catalogazione da lui condotta: "È posta al primo altare a destra entrando in chiesa e si vede da una specie di piccolissima finestra praticata nel quadro dell'altare che è modesta pittura del XVII secolo. Questa non è certo la primitiva ubicazione, ma è ben difficile determinare qual fosse l'antica" (Carocci, ms. 1890, *ad vocem*). Presumibilmente liberata dall'angusta incorniciatura della tela secentesca, oggi perduta, l'opera rimase visibile all'interno della chiesa fino al 1951, quando fu spostata presso la Propositura di Santa Verdiana per esporla nella piccola pinacoteca parrocchiale, nucleo originario del futuro museo, inaugurato nel 1999. Oggetto di profonda venerazione popolare per secoli, questa *Madonna col*



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334