



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





29

Maso di Banco

(Firenze, 1300 ca - 1350?)

Incoronazione della Vergine

1336-1338 ca

Affresco staccato, 150 x 390 cm

Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno

La lunetta raffigura l'*Incoronazione della Vergine* circondata da angeli. Maria indossa manto e veste di broccato rosa con decorazioni e bordature dorate e tiene le mani incrociate sul petto. Cristo ha la classica veste blu con manto rosso decorata con preziosi filamenti oro e poggia la corona sulla testa della Madre. Le due figure siedono su di un ampio trono in finto marmo con decorazioni di carpenteria che ripetono il motivo del giglio fiorentino. Ai lati stanno quattro angeli per parte: a sinistra ne rimangono visibili soltanto due mentre sono tutti integri quelli di destra davanti ai quali si intravede una testa appena accennata di colui che potrebbe essere il donatore. La fascia decorativa che incornicia la lunetta ha decorazioni geometriche in finto marmo e, entro cornici, sono rappresentati quattro angeli e al centro si vede Cristo.

Originariamente l'affresco si trovava sulla parete destra della chiesa di Santa Croce sopra la porta che conduce al primo chiostro. Durante i lavori effettuati nel corso del XVI secolo da Vasari per volere del granduca il nostro fu coperto dal nuovo portale e fu in parte distrutto nella zona inferiore, oggi purtroppo completamente illeggibile. Il frammento fu riportato alla luce grazie ai restauri del 1911-1912 quando fu staccato e collocato nel Museo in quegli anni ricostruito. In occasione della "Mostra giottesca" allestita a Firenze nel 1937, Amedeo Benini ne rin-

novò il telaio. Oggi le condizioni sono abbastanza buone anche se manca completamente la parte inferiore e la zona all'estrema sinistra. Nonostante tali lacune rimane identificabile la scena nel suo insieme.

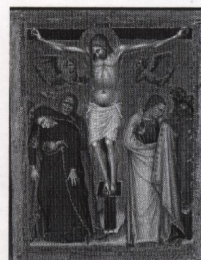
Il primo a riconoscere nell'affresco la mano di Maso fu Offner (1929). Lo studioso americano riferisce di una esecuzione contenuta e di tecnica più attenta. Viene sottolineata la diversa reazione delle figure che assistono alla scena e soprattutto Offner pone l'accento sulle divergenze e concordanze del nostro con gli affreschi, sempre di Maso, nella Cappella Bardi di Vernio che raffigurano le *Storie di San Silvestro*. Viene inoltre proposto il confronto tra le due opere per quanto riguarda la resa degli incarnati, la tipologia delle rughe e la forma degli occhi sottolineando la potenza espressiva di questo pittore. Nel 1951 Pietro Toesca conferma la paternità del frammento per i tratti amanierati e le vive qualità pittoriche considerando l'*Incoronazione* anteriore alle *Storie* "perché ha più contrasti di chiaroscuro". Anche Toesca ribadisce l'altissima qualità di Maso di Banco e afferma che "la trasparenza del colore si illumina di vita spirituale e la dolcezza grande dei trapassi e di luce precorre l'Angelico". Nel 1966 Maria Adelaide Bianchini inserisce il nostro affresco nel corpus di Maso e lo data al 1336 circa o comunque non posteriore alla metà del IV decennio del XIV secolo perché l'uso del colore è ancora "largo, chiaro e deciso". La studiosa sostiene che l'artista usa il colore non soltanto per delineare i personaggi ma anche per impaginare le scene; così, visto che qui si deve ricreare un Paradiso, "tutto è dorato, brillante, le figure paiono quasi palpitare in una polvere d'oro". Luisa Becherucci (1983), schedando l'opera, ne ripropone una breve

storia senza indicare una data di esecuzione. Qualche anno più tardi (1994) Alessandro Conti, confermando la paternità a Maso, sottolinea che "le forme cominciano a dilatarsi ma sono ancora racchiuse da un forte tratto di contorno [essendo l'artista] memore di certi grafismi di Giotto" e continua evidenziando "la perplessità in cui [mi] sono trovato ristudiando il frammento, fino a ripensare con simpatia alla vecchia proposta della Steinweg sugli inizi dell'Orcagna; quando però se ne studi la possibile datazione non ci sono alternative a Maso di Banco, negli anni in cui Giotto è tornato a Napoli". Recentemente Tartuferi (2008) ritiene il pittore "il vero erede morale del grande Maestro (Giotto)" sia da un punto di vista narrativo che spaziale, sul piano plastico e coloristico.

Personalmente proporrei una data di esecuzione non molto anteriore agli affreschi della Cappella Bardi di Vernio e vorrei sottolineare la delicatezza cromatica del frammento, la resa del chiaroscuro (si vedano le pieghe nella veste della Vergine) e soprattutto le teste degli angeli nella cornice, di cui quello all'estrema sinistra sembra quasi uscire fuori dall'opera. Maso di Banco è uno dei pochi artisti che non soltanto riesce a far sua la lezione di Giotto, ma è capace anche di trasmetterla ai suoi numerosissimi allievi come Nardo di Cione e, in particolare modo, Giotto.

Federica Baldini

Bibliografia: Offner 1929, p. 239; Toesca 1951, p. 628; Bianchini 1966, (pp. 4-5); Becherucci in Baldini-Nardini 1983, p. 345; Conti 1994, pp. 35-36.



30

Puccio Capanna

(attivo tra prima e seconda metà del XIV secolo; notizie tra il 1341 e il 1347)

Crocifissione

1335 ca

Tempera su tavola

17,8 x 14 cm

Raleigh, North Carolina

Museum of Art, dono Samuel H. Kress Foundation

Prima di entrare nella disamina dell'opera, è utile fornire una ricognizione della vicenda storiografica legata alla figura di Puccio Capanna.

Due sono i documenti che sino ad oggi si riferiscono alla vita e alla professione di questo maestro. Il primo è un contratto stipulato il 24 novembre 1341 con il Comune di Assisi che lo incarica insieme a Cecce Saraceni, entrambi qualificati *pictores de Assisio*, di *pingere in portis Bonematrix et Sancti Ruphyini una Maestà tra i Santi Francesco, Chiara, Rufino, Vittorino e Giovanni* per un compenso complessivo di settanta libbre di denari (Abate 1956). L'altro testimonia la sua partecipazione ad attività di compravendita interne alla comunità assisiata: il 4 agosto del 1347 guadagna cinque fiorini d'oro *pro se et suis heredibus* dal commercio di bestiame (Cenci 1974, p. 100). A differenza della prima notizia questa non costituisce un appiglio utile alla cronologia delle opere né tanto meno alla definizione del profilo artistico di Puccio Capanna, tuttavia ognuna di esse è elemento di identità storica. La letteratura moderna sin dalle origini (Venturi 1907; Sirén 1908; 1917; 1927-28; Van Marle 1924; Longhi 1940; 1951; Coletti 1942; 1946; 1949; 1950; Bettini 1944; Toesca 1951; Volpe 1951; Gabrielli 1958; Bellosi 1966; Previtali 1967; Gnudi 1968; Bologna 1969) individua un omogeneo gruppo di pitture, localizzate principalmente ad Assisi, per le quali

propone le più disparate attribuzioni non potendosi appoggiare sulle memorie vasariane che a tal proposito registrano errori svianti. Da una parte la confusione fra due o più artisti dello stesso nome, di certo fra Puccio Capanna e il fiorentino Puccio di Simone attestato fra il 1343 e il 1358 (Boskovits 1975), dall'altra la collocazione di alcuni numeri del sopradetto gruppo di pitture nella biografia del leggendario *Tommaso di Stefano detto Giotto* (Zanardi 1978, p. 124; Labriola 2000, p. 422). Sarebbe stato sufficiente dar credito alla tradizione erudita assisiata del minore Ludovico da Pietralunga (Scarpellini in *Fra' Ludovico* 1982) per acquisire quanto è stato poi confermato dai rinvenimenti documentari, ovvero che l'autore deve identificarsi con Puccio Capanna, *pictor de Assisio*. A tale conclusione giunge Scarpellini (1969) grazie anche a una fondamentale intuizione della Marcucci (1963) che collega alla certificata committenza di Porta San Rufino un frammento conservato nella Pinacoteca comunale di Assisi. Sotto la denominazione di Puccio Capanna si raduna, così, uno stabile corpus attributivo che comprende: questa tavoletta, plausibile valva di dittico, insieme a quella della Pinacoteca Vaticana raffigurante una *Madonna in trono fra Angeli, Santi e Annunciazione*; l'*Incoronazione della Vergine con storie di San Stanislao* nella cantoria della basilica Inferiore di San Francesco; la *Crocifissione* nell'antica sala capitolare del medesimo convento; la *Maestà fra quattro santi* affrescata sulla parete di fondo della Cappella del Sacramento di Santa Chiara; una pittura murale con *Gesù Bambino e San Francesco* conservata nella Pinacoteca Civica, unico lacerto superstite della decorazione presso le porte urbane assisiati; resti di un'*Annunciazione* e di una *Crocifissione* nel convento di San Giuseppe e infine il trittico murale con *Storie della Deposizione*, in

origine nell'oratorio della confraternita di San Rufino, parte di un più ampio programma pittorico di cui oggi rimane *in situ* soltanto un *Sant'Antonio abate*. Al *corpus* si sono aggiunte, poi, un frammento d'affresco raffigurante il busto di un frate francescano, già in Collezione privata a Roma (Todini 1989), una *Maestà* che, ridotta a stato larvale e con ridipinture barocche, campeggia sulla facciata della chiesa assisiense di San Gregorio (Lunghi 1993), e in ultimo una tavoletta votiva realizzata a tempera su pergamena della Galleria Nazionale dell'Umbria (Notiani in *Dipinti* 1994).

È sempre Scarpellini, seguito poi da Zanardi (1978), a individuare a più riprese che le radici del Capanna affondano nella cultura figurativa espressa dal braccio destro e dalla volta d'incrocio del transetto della basilica Inferiore di San Francesco e che maturano poi secondo una declinazione più moderna, in anticipo rispetto alla generazione successiva di Maso, Giotto e Giovanni da Milano. Boskovits (1975) sottolinea che la militanza di Puccio nella bottega giottesca rappresenta una valida credenziale per rivendicare la matrice fiorentina della sua formazione, matrice talmente solida da poter influenzare i Lorenzetti ma non la pittura locale. Ne conferma, tuttavia, l'apertura verso la produzione figurativa settentrionale del Maestro della Crocifissione di San Gottardo, di Giusto de' Menabuoi e Giovanni da Milano, al punto da ipotizzarne un trasferimento in quelle terre alla fine della carriera.

Per Volpe (in *Storia dell'Arte* 1983), Puccio è ormai, accanto a Stefano Fiorentino, suo *alter ego* longhiano, il maggior rappresentante del "dipingere unito" che, sviluppatosi in seno all'ultima generazione giottesca di Assisi, è recepito poi dalla scuola fiorentina del secondo Trecento, da Maso a Giotto; nel riconfermare una

tangenza con i senesi di Assisi rifiuta la proposta lombardo-padovana così come quella della nascita di un versante umbro. Quest'ultimo aspetto è, al contrario, centrale nell'unica mostra monografica dedicata al nostro pittore, il cui catalogo (*Puccio Capanna* 1989) ha il grande merito di aver sistematizzato l'intricato apparato critico e documentario stratificatosi nel corso dei secoli. Vi sono, tuttavia, problematiche collaterali. Anzitutto si pone la questione della presunta identità fra Stefano Fiorentino e il "Parente di Giotto" (si veda in particolare Zanardi 1978; Volpe 1983; Todini 1985; Bonsanti, Boskovits 1994; Ragionieri 1998; Travi 2003; Bellosi 2006) rispetto alla quale Boskovits (in *Giotto* 2000; 2003) ha assunto una plausibile posizione separatista. La distrutta *Assunta* del Camposanto di Pisa, unica opera documentata di Stefano, presenta somiglianze troppo labili con le *Storie dell'infanzia di Cristo*, i *Miracoli post mortem di San Francesco*, le *Virtù* e soprattutto con la figura allegorica proveniente dall'originaria *Gloria celeste* dell'abside. Il Parente diventa così per Boskovits (in *Giotto* 2000) Giotto stesso alla guida dell'ultimo trapasso stilistico dalla possente monumentalità padovana alla morbida effusione cromatica che caratterizza la seconda fase dell'impresa assisiense.

L'alleggerimento plastico, l'utilizzo di un *ductus* più lineare e di un'espressività "stolida" costituiscono, al contrario, secondo Bonsanti (in *Giotto* 2000; in *La basilica* 2002), discriminanti insanabili tra l'autografia di Giotto e quella del Parente, che è interpretato non più in accezione previtaliana, ma come artista a capo della filiale assisiense dell'itinerante bottega giottesca. Senza entrare nel merito della datazione degli affreschi della volta e del transetto destro della basilica Inferiore, oscillante fra la fi-

ne del secondo (si veda in particolare Scarpellini in *Fra' Ludovico* 1982; Volpe in *Storia dell'Arte* 1983; Todini in *La pittura* 1985; Boskovits in *Giotto* 2000; Bonsanti in *Giotto* 2000; in *La Basilica* 2002; Bellosi 2006b) e la metà del terzo decennio del XIV secolo (Leone de Castris 2006 con bibliografia precedente), si ribadisce che in corrispondenza di questi murali si nascondono gli esordi di Puccio Capanna. Ciò implica la possibilità di poter fissare l'inizio del suo percorso artistico poi privo di altre informazioni sino alla notizia del 1341; demandare, infatti, all'analisi dello stile il catalogo ragionato delle opere è compito davvero arduo, in particolare per una produzione qualitativamente omogenea come quella del maestro assisiense.

L'indagine psicologica dei personaggi è interpretata con grande puntualità: il passaggio dalla resa tragica a quella lirica avviene senza mediazioni e sfumature. Il formulario linguistico supera in tal caso gli esiti di Giotto e dei giotteschi per porsi in diretta continuità con l'umanesimo fiorentino più sperimentale.

La letteratura ha tentato di comprendere l'eversiva originalità di Puccio Capanna ma è riuscita solo in parte nell'intento, facendola derivare dalla lezione giottesca degli anni trenta, quella cioè declinata in chiave cromatico-luminosa e che si diffonde fra la corte viscontea (Bandera Bistolfi in *Giotto e i Visconti* 1986; Castelfranchi Vegas 1988/89; Travi 2003; Bandera 2007; Gregori in *Giovanni da Milano* 2008) e il regno angioino (Leone de Castris 2006 con bibliografia precedente) sotto la leadership di Firenze (si veda *Eredità di Giotto* 2008), dove l'immobile intimismo di Giotto e la moderna eccentricità di Giovanni da Milano (Parenti in *Giovanni da Milano* 2008) consegnano il portato di questa tradizione ai mae-

stri del primo Rinascimento. Questa piccola *Crocifissione* è il riquadro centrale di una valva di dittico, la cui seconda anta è stata identificata nella tavoletta raffigurante una *Madonna col Bambino fra angeli, sante e Annunciazione* della Pinacoteca Vaticana (Longhi 1951).

L'opera, appartenuta alla Collezione Alberti di Firenze e passata poi alla Contini Bonacossi, fu venduta alla fine degli anni trenta del secolo scorso a Samuel Kress e dalla sua Fondazione data in custodia al North Carolina Museum of Art di Raleigh nel 1960. Essendo la superficie pittorica a disposizione piuttosto ristretta, Puccio scala le pie donne e gli armeri in una fitta sequenza di piani tanto che di alcuni si scorgono solo parti del capo. I dolenti, al contrario, occupano gran parte dello spazio al di sotto dei bracci della croce, mentre il crocifisso misura le proporzioni della scena sia in altezza che in larghezza.

Le condizioni conservative sono state giudicate buone sin dal restauro del 1939, consistente sostanzialmente in un intervento di pulitura e presentazione estetica, con reintegro a secco delle piccole cadute di colore e stesura di vernice resinosa che, tuttavia, ha alterato la resa cromatica (archivi N.C. Museum of Art, Raleigh). Dalla ricostruzione critica di Stefano fiorentino (Longhi 1951) inizia la storiografia del dittico Raleigh-Vaticana che, insieme a un pentittico formato da una *Madonna con Bambino* della Pinacoteca Vaticana, un'*Annunciazione* in collezione privata torinese, una *Natività* proveniente dalla collezione Stoclet di Bruxelles e oggi in collezione privata a Panama, una *Crocifissione* della raccolta Berenson e un *Compianto sul Cristo morto* già in ColFirenze e ora di ubicazione ignota, costituisce l'*incipit* del *corpus* di opere riunito intorno a questo maestro.

Restituiva la figura di Puccio Ca-

panna, il Boskovits (1975), seguito dalla comunità scientifica (Zanardi 1978; Todini 1979; Todini-Zanardi 1980; Scarpellini in *Fra' Ludovico* 1982; Scarpellini in *Francesco d'Assisi* 1982; Lunghi in *La pittura* 1986; Lunghi 1987; Volbach 1987), attribuisce all'assisiense soltanto il dittico, distinguendolo di fatto dai restanti quadretti che confluiscono così sotto le personalità o dello "Pseudo Puccio Capanna" (Volpe 1983) o di Jacopo del Casentino (Boskovits 1984) o del Maestro dell'*Annunciazione* Spinola (Ragionieri 1998; Bellosi 2006a). Escludendo il poco plausibile Jacopo del Casentino, è superfluo delineare i contorni di una nuova personalità artistica che deriva la matrice della propria sintassi figurativa dal colorismo giottesco della basilica Inferiore di Assisi, anticipandone semplicemente l'attività al primo decennio del XIV secolo.

In tal senso ha maggiore coerenza il gruppo di tavolette assemblato originariamente dal Longhi. Le diversità stilistiche che emergono al suo interno, infatti, sono quelle che intercorrono fra la firma del maestro e le autografie dei collaboratori. Le sintassi compositive delle due *Crocifissioni*, ad esempio, sono del tutto assimilabili: si osservi l'allineamento delle teste dei soldati alle spalle del San Giovanni o la disposizione delle pie donne che sostengono Maria. La bottega, però, nel quadro Berenson oltre a rendere più aereo ed esile l'affollato monumentalismo del pittore, inserisce anche le impazzite figurine dalle braccia levate "presenti anche nella *Deposizione* di collezione privata" che tanto ricordano, nelle fisionomie e nelle espressività caricaturali, i personaggi delle *Storie cristologiche* della confraternita di San Rufino.

In base alle forti affinità tecnico-formali si propone di ricondurre a Puccio Capanna il pentittico longhiano presupponendone però,



rispetto al dittico Raleigh Vaticana datato intorno alla metà degli anni trenta, una realizzazione nella fase finale della sua carriera.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Venturi 1907, pp. 489 e sgg.; Sirén 1908, pp. II e sgg.; 1917, pp. 112-129, 205-208; 1927-28; Van Marle 1924, pp. 259 e sgg.; Longhi 1940; 1951; Coletti 1942; 1946, p. XLII; 1949, pp. 55 e sgg., 100; 1950, p. 478; Bertini 1944, pp. 25 e sgg.; Toesca 1951, pp. 629 e sgg.; Volpe 1951; Abate 1956, pp. 25-30; Gabrielli 1958; Shapley 1960, p. 35; Berenson 1963, p. 216; Marucci 1963, p. 26; Bellosi 1966; Shapley 1966, p. 22; Previtali 1967, pp. 114, 126 e sgg.; Gnudi 1968; Bologna 1969, pp. 151-208, 218-219; Scarpellini 1969, pp. 241-264; Cenci 1974, p. 100; Boskovits 1975; Zanardi 1978; Todini 1979; Todini-Zanardi 1980, pp. 56-58; Scarpellini in *Fra' Ludovico* 1982, pp. 292-304; Scarpellini in *Francesco d'Assisi* 1982, pp. 112-115; Volpe in *Storia dell'Arte* 1983, pp. 256-288; Boskovits 1984, p. 296; Todini 1985, pp. 339-355; Bandera Bistoletti in *Giotto e i Visconti* 1986, pp. 3-22; Lunghi in *La pittura* 1986, p. 561; Lunghi 1987; Volbach 1987, p. 29; Castelfranchi Vegas 1988-1989, pp. 153-163; Puccio Capanna 1989; Todini 1989, pp. 47-48; Lunghi 1993, pp. 3-14; Bonsanti, Boskovits 1994, pp. 299-310; Nottiani in *Dipinti* 1994, pp. 150-152; Ragionieri 1998, pp. 55-70; Bonsanti in *Giotto* 2000, pp. 55-74; Boskovits in *Giotto* 2000, pp. 75-97; Labriola 2000, pp. 423-427; Bonsanti in *La basilica* 2002, pp. 197-201; Boskovits 2003, pp. 173-180; Travi 2003, pp. 157-172; Bellosi 2006, pp. 347-368; 2006a, pp. 329-336; 2006b, pp. 428-437; Leone de Castris 2006, pp. 85-113; Bandera 2007, pp. 18-25; *Eredità di Giotto* 2008; Gregori in *Giovanni da Milano* 2008, pp. 15-55; Parenti in *Giovanni da Milano* 2008, pp. 57-71.

31

Puccio Capanna e bottega

Flagellazione, Crocifissione, Deposizione nel sepolcro
Post 1348

Affresco staccato

233 × 165 cm; 253 × 199 cm;
220 × 156 cm

Assisi, Museo Diocesano e
Cripta di San Rufino

Provenienza: da Assisi, oratorio
della confraternita di San
Rufino

Il grande trittico murale con Storie della Passione occupava il lunettone della parete di fondo dell'oratorio di San Rufino ad Assisi; parte di un programma pittorico più ampio, nel 1955 Raimondo Boenni ne sovrintese lo stacco e da allora è conservato presso il Museo Diocesano e Cripta di San Rufino.

I tre pannelli sono concepiti isolatamente: il centrale, di maggiori proporzioni, ospita una *Crocifissione* dall'assetto piuttosto semplice. Il Crocifisso snello e sveltante incombe sulla Maddalena e San Francesco inginocchiati ai suoi piedi, mentre Maria e Giovanni si dispongono alle estremità della scena.

Gli episodi laterali, impaginati entro superfici più ristrette, si articolano, al contrario, secondo affollati schemi compositivi: la *Deposizione* è dominata dal grande sepolcro intorno al quale girano i dolenti, mentre la *Flagellazione* è riempita da una scatology spaziale scandita, in tre sezioni equivalenti, dai personaggi che la animano.

Nel 1997, sotto la direzione della Cristofori (Soprintendenza per i Beni Storico Artistici Etnoantropologici dell'Umbria), l'opera è stata sottoposta a un importante restauro conservativo consistente principalmente nella sostituzione del vecchio supporto in tela e colla con una struttura di alluminio e resina. Questa, grazie alle sue proprietà elastiche e

traspiranti, è in grado di ammortizzare le microfrazioni della pellicola pittorica e di evitare allo stesso tempo l'insorgere di muffe. Rimossi i falsi ritocchi e avviata un'ordinaria azione di pulitura, le lacune emerse sono state reintegrate soltanto se di piccole dimensioni, altrimenti lasciate a vista e tamponate con una miscela di sabbia di fiume e grassello.

Le discrete condizioni conservative, conseguenti alle puntuali scelte messe in atto dal citato restauro, hanno reso necessaria, nel corso dell'intervento promosso per questa mostra, una semplice rielaborazione cromatica a fini estetici (Direzione lavori: dott.ssa M. Brucato Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici Etnoantropologici dell'Umbria; Restauro: dott.ssa P. Mattioli, dott.ssa F. Scafati ICR, Roma).

All'indomani della ricostruzione critica di Puccio Capanna (Scarpellini 1969), l'attribuzione delle *Storie della Passione* al maestro assisiense, già suggerita in occasione della loro esposizione alla dodicesima mostra del Consiglio d'Europa (*L'Europe gothique...* 1968, pp. 193-194; Gnudi 1968), è stata sostenuta in modo pressoché unanime (Caldora 1972; Scarpellini 1973; Boskovits 1975; Ragghianti 1977; Scarpellini, in *Assisi al tempo di San Francesco* 1978; Zanardi 1978; Todini 1979; Todini-Zanardi 1980; Scarpellini, in *Le laudi drammatiche* 1981; Previtali 1982; Scarpellini, in *Fra' Ludovico da Pietralunga* 1982; Volpe, in *Storia dell'Arte* 1983; Todini, in *La Pittura* 1985; Wilkins 1985; Lunghi 1986; Lunghi 1987; Castelfranchi Vegas 1988/1989; Lunghi, in *Puccio Capanna* 1989; Todini 1993; Bonsanti in *La basilica* 2002), eccetto pochi detrattori che continuarono a propendere in favore di Maso (Fremanle 1975; Omelia Ferrata 1976). La cronologia all'interno del catalogo ha subito, invece, signifi-

cative oscillazioni: da brano d'esordio (Lunghi 1987), a tappa intermedia (Scarpellini 1969), ad opera dell'avanzata maturità (Boskovits 1975; Zanardi 1978; Volpe in *Storia dell'Arte* 1983). Quest'ultima tesi si basa su motivazioni sia d'ordine formale, poiché l'impianto della *Crocifissione* ricorda quello della tavoletta di Raleigh, che d'ordine esecutivo, essendo stato riconosciuto nel ciclo l'intervento di collaboratori.

Al momento dello stacco, infatti, emersero i disegni preparatori (Lunghi, in *Puccio Capanna* 1989) che, per l'assoluta sicurezza prospettica e dinamica, sono stati ricondotti alla mano del maestro. La stesura della pellicola pittorica, affidata per lo più agli aiuti, rese poi tutto fisso e tradizionale soprattutto in corrispondenza dei due episodi laterali. Tali aiuti sono stati generalmente individuati con Cece di Saraceno, l'altro *pictor de Assisio* citato nel documento di allogazione del 1341; non sussistono, tuttavia, elementi per stabilire che la collaborazione fra i due artisti si svolgesse sotto la *leadership* di Puccio Capanna se non per la precedenza del nome di costui nel suddetto contratto.

Che le Storie della Passione siano in ogni caso ascrivibili all'ultima fase della carriera del maestro si desume, oltre che dall'inevitabile presenza della bottega, anche da alcune puntualizzazioni documentarie. Lunghi (in *Puccio Capanna* 1989) afferma che, secondo quanto tramandato in un testamento del 1348, l'oratorio da cui provengono gli affreschi a quella data fosse già stato edificato. La lettura critica dell'atto, tuttavia, può fornire nuovi spunti di interpretazione sino al ribaltamento di una consolidata prospettiva di indagine. Dal passo *Item, fraternitati disciplinatorum S. Rufini que congregatur prope s. Antolinum, pro opere dicte fraternitatis, X lib.* (Cen-

ci 1974, pp. 101-102) non è affatto esplicito che l'edificio fosse già stato innalzato entro il 1348. Il luogo di riunione è indicato, infatti, da un inciso piuttosto generico: *prope s. Antolinum*, laddove il passo precedente del medesimo documento, nel certificare il lascito alla confraternita di Santa Maria, specifica in modo puntuale *congregatur in ecclesia S. Rufini*. Il testatore, inoltre, assegna dieci lire *pro opere dicte fraternitatis*, ovvero sia per un "lavoro di costruzione" che non poteva essere altro che quello dell'erigenda sede (Nicolini 1989, pp. 107-108).

Il 1348 costituisce, dunque, un imprescindibile riferimento cronologico a partire dal quale è plausibile supporre che sia stato eseguito il ciclo, sintesi visiva della pietà eucaristica e mariana raccontata nello statuto della confraternita (Nicolini 1989, p. 310). La declinazione patetica, a tratti drammatica, di questo programma decorativo rispetto agli altri numeri del catalogo si deve, infatti, anche alla valenza liturgica di cui esso si rendeva interprete durante l'intonazione delle laudi (Scarpellini, in *Puccio Capanna* 1989).

Se nello schema compositivo la *Crocifissione* da un lato dipende dal modello affrescato più di vent'anni prima nel transetto destro della Basilica Inferiore, con lo scorcio del San Francesco orante e della Maddalena avvinghiata alla croce (Zanardi 1978), dall'altro perde il moderno psicologismo con cui Puccio aveva descritto i volti degli astanti nell'omologa scena dell'ex sala capitolare. In San Rufino la resa delle emozioni è demandata a deformazioni facciali così estranee al linguaggio del nostro pittore da soffocare le sue parti autografe, come la testa esanime del Cristo o i profili ribelli degli angeli. Difficile valutare se tali aspetti abbiano origine sempli-



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334