



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 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/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

57

Seguace perugino di Meo da Siena (Maestro dei Dossali di Subiaco)

San Placido, Santo Stefano, San Gregorio Magno; San Pietro, il Redentore in

trono fra angeli e due monaci inginocchiati, San Paolo; San Silvestro; San Lorenzo; San Benedetto. Santa Anatolia; Sant'Ambrogio; San Giovanni Battista; San Mauro; la Madonna

in trono con il Bambino fra angeli, San Benedetto, Sant'Onofrio, Santo Vescovo (Agostino?); Santa Scolastica Subiaco, Monastero di San Benedetto

58

Paolo Veneziano (attribuito)

La Cacciata di Gioacchino dal Tempio; L'Incontro alla Porta aurea; la Nascita di Maria; La Presentazione di Maria al Tempio, Lo Sposalizio di Maria

Pesaro, Pinacoteca Civica





Agnano effettuato nel 1979 che ne restituì una leggibilità ottimale e soprattutto permise la scoperta dell'iscrizione con la firma di Mello (Santi 1979; Garibaldi-Manuali 1981, pp. 44-49). Qualche difformità è emersa semmai sulla datazione, solitamente, come già detto, collocata entro il quinto decennio, mentre sarebbe da porsi all'inizio del sesto per Santi (1979, p. 67) e ancora più avanti, agli anni sessanta-settanta per Sannipoli, che vi ravvisa rapporti con l'operato più tardo dell'Orcagna (Sannipoli 1987, p. 3). La necessaria definizione della fisionomia e del *corpus* di Mello ha portato, da un lato, a cercare di restituirgli un profilo storico, ma è ancora da verificare con certezza l'ipotesi di vederlo capostipite di una dinastia di artisti, comprendente Mattiolo e Martino, e a seguire il più conosciuto Ottaviano di Martino Nelli (Santi 1979; Garibaldi-Manuali 1981; Neri Lusanna 1985). Dall'altro all'identificazione di un gruppo di opere dai caratteri più strettamente melleschi, sulle quali, tuttavia, non c'è completo accordo data la forte omogeneità stilistica che contraddistingue la pittura eugubina di questo periodo, per cui è necessario in questa sede rimandare ai singoli studi (Santi 1979; Garibaldi-Manuali 1981; Neri Lusanna 1985; Fratini 1985; Todini 1985 e 1989; Sannipoli 1987; Santanicchia 1998; Marchi 2006). Certamente la *Pala di Agnano* risente già di quella commistione culturale, diffusasi in quest'area attorno al quarto-quinto decennio del secolo, fatta di riferimenti lorenzettiani e segnata da ambrogeschi, che prevalgono sugli influssi giotteschi, i quali giungono semmai filtrati attraverso la pittura di Puccio Capanna. Il risultato di questa contaminazione, che anche nel caso di Mello viene spesso caricato sul piano chiaroscurale in chiave espressioni-

stica, segna in maniera analoga le vicende di pittori come il Maestro di Campodonico e il Maestro di Montemartello, nella medesima fascia appenninica fra Gubbio, Cagli e Fabriano.
Mirko Santanicchia

Bibliografia: U. Gnoli 1923, p. 354; M. Salmi 1933, p. 268; E. Neri Lusanna 1977, p. 25; F. Santi 1979, pp. 63-68; V. Garibaldi-G. Manuali 1981, pp. 44-49; E. Neri Lusanna 1985, pp. 36-45; F. Todini 1985, p. 402; C. Fratini 1985, p. 639; E. Sannipoli 1987, p. 3; F. Todini 1989, p. 221; M.E. Savi 1996, p. 143; M. Santanicchia 1998, pp. 77-80; A. Marchi 2006, p. 87-100.

57 Seguace perugino di Meo da Siena (Maestro dei Dossali di Subiaco)

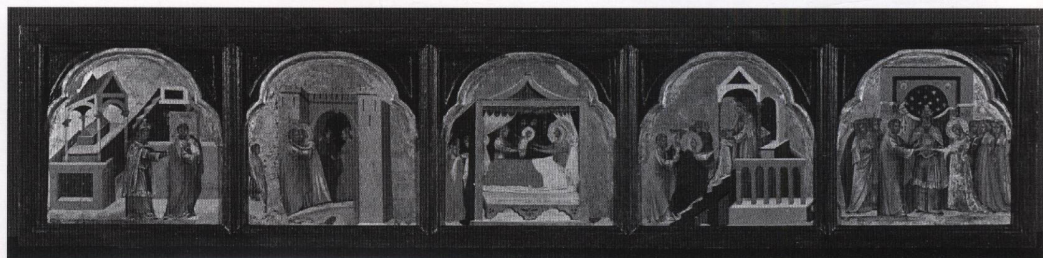
San Placido, Santo Stefano, San Gregorio Magno; San Pietro, il Redentore in trono fra angeli e due monaci inginocchiati, San Paolo; San Silvestro; San Lorenzo; San Benedetto. Santa Anatolia; Sant'Ambrogio; San Giovanni Battista; San Mauro; la Madonna in trono con il Bambino fra angeli, San Benedetto, Sant'Onofrio, Santo Vescovo (Agostino?); Santa Scolastica
1335-1340 ca
Tempera su tavola
221 × 61,5 cm; 222 × 61 cm
Subiaco, Monastero di San Benedetto

I due dossali, raffiguranti rispettivamente una *Maestà* e un Cristo in trono fra i due donatori e santi, furono rinvenuti da Zeri (in *VI mostra* 1949) in precarie condizioni conservative, essendo stati murati durante la guerra in una grotta dello Speco. Scamparono alle razzie, ma subirono danni rilevanti, con fratture dello strato preparatorio, sollevamenti e sfarinamento del colore. Il recupero dell'Istituto Centrale del Restauro (in *VI mostra* 1949) sortì risultati insperati restituendo di fatto l'aspetto attuale, su cui si è poi intervenuto in ordinaria manutenzione.

L'attribuzione dello Zeri a un Maestro dei Dossali di Subiaco ha determinato un'inversione di tendenza nel dibattito sulla Cappella della Madonna (situata lungo la scala santa), sino a quel momento considerata di seguaci tardi di Meo da Siena, attivi negli anni dell'abbazia di Bartolomeo III (1362-1369; Hermanin in *I monasteri* 1904; Gnoli 1923; Van Marle 1925; Meiss 1937; Colletti 1941; Toesca 1951; Offner 1962); fu subito chiaro che i due pannelli avevano strettissimi rap-

porti con la cultura figurativa dei murali, il che portò a delineare una personalità artistica assai prossima a Meo oltre che nello stile anche nella cronologia, anticipando entro la metà del secolo l'omogeneo gruppo stilistico individuato: così secondo Boskovits (1973); Todini (1989); Romano (1992); Mencarelli (in *Dipinti* 1994); Gardner (in *Das Aschaffenburg* 1997; 1997a); Bellosi (1998); Tomei (in *Enciclopedia* 2000); Gordon (in *Italian* 2002); Subbioni (2003). La Cristiani Testi (in *I monasteri* 1982), al contrario, ha continuato a sostenere una datazione bassa soprattutto in riferimento al governo di Bartolomeo III che, senese di origine e già priore di Santa Croce in monte Bagnolo presso Perugia, rappresentava un tramite ideale per spiegare la provenienza della bottega attiva nel monastero. La storiografia, infatti, l'ha identificata, sia pure con diverse sfumature, con la cerchia perugina di Meo – documentato nel capoluogo umbro a partire dal 1319 – al cui interno il Maestro dei Dossali di Subiaco doveva detenere, forse insieme ad altri, un ruolo di leadership. Intorno a questa figura critica si è formato un catalogo le cui voci hanno subito numerose oscillazioni. Le attribuzioni maggiormente condivise sono, oltre a questa opera e ad alcuni brani dei cantieri sublacensi sia nello Speco superiore (Storie cristologiche) che inferiore (Scala Santa con larga collaborazione e Cappella della Madonna), le due *Maestà* (invv. 11 e 981) e la predella con Santi (inv. 33) della Galleria Nazionale dell'Umbria, le Assunzioni di Santa Maria di Monteluca a Perugia (Boskovits 1973; Todini 1989; Bellosi 1998 con qualche variante; Subbioni 2003). Ad essi si sono aggiunti affreschi mariani del San Francesco a Gualdo Tadino (Todini 1989) nonché altri dipinti della

Galleria Nazionale dell'Umbria: un lacerto con Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Antonio Abate (inv. 1038), una croce a due facce (inv. 6) e infine un pentittico con Madonna e Bambino fra santi (inv. 17; Bellosi 1998). Se da una parte va tenuto in debita considerazione l'apporto di una cultura di stampo senese che, attraverso Meo, propone componenti ducchesche ripensate in chiave lorenzettiana, dall'altra non si deve sottovalutare l'originalità del linguaggio di bottega. Lo scambio fra il Maestro dei Dossali di Subiaco, il Maestro di Paciano e il Maestro dei Dossali di Montelabate produce fra l'Umbria centro-meridionale e l'alta valle dell'Aniene esiti che si aprono alle importazioni internazionali della seconda metà del Trecento. Esiti, cioè, di vivace e intenso espressionismo affidati agli atteggiamenti e agli sguardi dei personaggi, così come alle fisionomie calligrafiche dei volti minuti e appuntiti. Un esame ravvicinato della *Maestà* e in particolare del Bambino, con le sue giocose deformazioni, dà conferma della peculiarità di tali cifre stilistiche, per il cui apporto si vedano le opere riunite sotto il nome del Maestro di Paciano e, al di sopra di tutte, i laterali del trittico della confraternita di San Francesco di Perugia ora alla Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. 81), dei quali l'*Adorazione dei Magi* presente in mostra. L'abbandono del marcato chiaroscuro a favore di una cromia più tenue implica il complessivo alleggerimento delle volumetrie e la perdita di quella solenne drammaticità di derivazione senese. Si tratta di componenti che, acquisite grazie al portato del Maestro dei Dossali di Montelabate, virano verso la produzione miniatoria perugina di primo Trecento (Mencarelli in *Dipinti* 1994 con bibliografia precedente; Subbioni 2003). Ritmi fluidi



ed eleganti resi da una linea fortemente disegnativa (apprezzabile soltanto nelle parti meglio conservate, ad esempio nei panneggi delle due figure centrali) valgono un rimando al Maestro dei Corali di San Lorenzo soprattutto in rapporto al ms. 2785 della Biblioteca Augusta di Perugia in cui l'allungamento delle forme non ha ancora raggiunto evidenze tardogotiche.

La matrice senese riemerge, però, nel trattamento del fondo oro. Un'accurata progettazione grafica simula la profondità delle nicchie entro cui sono disposti i santi, attraverso accenni al sistema di copertura a volta, che scompaiono laddove l'incasso della figura non è stato ben calcolato. Simili incertezze sono però bilanciate dall'eleganza delle incisioni che, tutte diversificate fra loro, spaziano da caratteri pseudografici a vere scritture come quella che sul nimbo della Madonna recita *Ave Maria Gratia Plena*; i motivi vegetali, veri e propri richiami fra soggetti iconografici ripetuti, guardano a modelli librari: dalla foglia a tre punte avviluppata su se stessa (ad esempio nelle aureole di San Benedetto e San Pietro) alla più essenziale stilizzazione delle foglie di quercia (ad esempio nelle aureole di San Mauro e del Redentore).

Raggiunto un livello esauriente di definizione della cultura artistica, lo stesso non può avvenire circa l'assetto e la funzione. I dati sia materiali che storici a disposizione impediscono di affermare con sicurezza se i manufatti fossero stati concepiti quali elementi isolati oppure parti di uno stesso insieme. Recenti contributi propendono a considerarli il *recto* e il *verso* di una pala d'altare sul modello del *Trittico Stefaneschi* mediato, però, dalla tipologia della tavola a due facce (Francoforte, Städtisches Kunstinstitut) già all'abbazia di

San Pietro a Perugia, assegnata alla tarda maturità di Meo da Siena (Gardner in *Das Aschaffenburg* 1997; 1997a; Gordon, in *Italian* 2002). In tal senso la Gordon (in *Italian* 2002) si è spinta a ipotizzare che i due esemplari si trovassero in corrispondenza dell'altare maggiore, immediatamente sotto l'arco della grande Crocifissione con il lato del Redentore rivolto verso la controfacciata in connessione con il ciclo cristologico della navata e con quello mariano verso l'abside, come prefigurazione del programma decorativo della Cappella della Vergine.

Proprio questo oratorio aggiunge suggestioni degne di approfondimento: che i dossali, infatti, potessero essere suoi arredi è suggerito dalla presenza negli affreschi degli stessi santi qui rappresentati, tutti riferibili alla primitiva dimensione culturale del cenobio sublacense.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Hermanin 1904, pp. 486-516; Gnoli 1923, p. 201; Van Marle 1925, pp. 36-44; Meiss 1937, p. 24 e nota 32; Coletti 1941, p. XV; Zeri in *VI mostra* 1949, pp. 14-15; Toesca 1951, p. 685; Offner 1962, p. 46; Boskovits 1973, pp. 14-15; Cristiani Testi in *I monasteri* 1982, pp. 139-191; Todini 1989, pp. 134-135; Romano 1992, pp. 345-349; Mencarelli in *Dipinti* 1994, pp. 124-126; Gardner in *Das Aschaffenburg* 1997; 1997a, pp. 14, 23; Bellosi 1998, pp. 210, 244; Tomei in *Enciclopedia* 2000, pp. 30-33; Gordon in *Italian* 2002, pp. 240-249; Subbioni 2003, pp. 113-163.

58
Paolo Veneziano (attribuito)
(notizie dal 1333 al 1358)
La Cacciata di Gioacchino dal Tempio; L'Incontro alla Porta aurea; La Nascita di Maria; La Presentazione di Maria al Tempio, Lo Sposalizio di Maria ante 1325

Tempera su tavola, 35 × 32 cm
Pesaro, Pinacoteca Civica

Le cinque tavolette furono accostate a Paolo dalla Sandberg Vavalà (1930), all'interno di un catalogo la cui eterogeneità fu giustificata da Coletti (1931) con l'ampia partecipazione di maestranze nella bottega del pittore. Precedentemente ciò che aveva colpito la critica erano i caratteri bizantineggianti evidenti dalle scritte in greco e dal trattamento a finta ageminatura degli abiti dei personaggi: Serra (1920; 1921; 1929) riteneva le tavole "del principio del Trecento, non ancora immuni da stigmati bizantine", e a tal proposito notava le vesti crisografate, ma finiva con il considerarle "genericamente toscane"; Van Marle (1924) osserva che potrebbero essere credute opera di un miniaturista greco, se alcuni dettagli non tradissero il "temperamento occidentale" dell'artista: innanzitutto il riferimento a Giotto nella scena dell'*Incontro alla Porta Aurea*, tenera come quella del fiorentino, e caratterizzata da un'affettuosità "non del tutto conforme allo spirito austero" delle scuole orientali: quindi le inserisce nella corrente veneto-bizantina e le data alla prima metà, più probabilmente al secondo quarto, del Trecento. L'ipotesi italo-bizantina, o meglio "veneto-cretese", viene ripresa anni più tardi da Toesca (1951).

Pacchioni (1937-1938) le assegna decisamente a Paolo da Venezia, supponendole i laterali di un pannello di maggiori dimensioni e notando in particolare che le

iscrizioni in greco sembrerebbero aggiunte.

In un breve saggio dell'anno successivo, rimasto inedito per trent'anni, la Sandberg Vavalà (in Muraro 1969, pp. 99-101) riconferma decisamente l'attribuzione a Paolo delle storielle, precisa la corrispondenza palmare dell'iconografia con quella degli affreschi di Giotto agli Scrovegni e addita in esse la prova del successo della pittura del maestro veneziano lungo il litorale adriatico.

L'attribuzione è dubitativamente riproposta da Bettini (1940), e nel 1950 le tavole sono esposte nell'importante mostra della pittura veneta nelle Marche, allestita ad Ancona, sotto il nome di Paolo Veneziano. Nel catalogo, Zampetti accetta decisamente l'attribuzione. La mostra ha una vasta risonanza, e più di un critico si occupa esplicitamente delle tavolette: la Moschini (1950), pur notando in esse il richiamo ai modelli giotteschi, sicuramente conosciuti da Paolo, come dimostrerebbero le storie di San Francesco nel politico veneziano, le ritiene di qualità inferiore a quella evidente nelle opere autografe; per il Di Carpegna (1951), invece, esse sarebbero la prova della vastità di indirizzi e maestranze della bottega del maestro, nella quale confluiscono diverse componenti.

Differente è l'orientamento di Pallucchini che, dapprima scettico sulla loro appartenenza a Paolo, accoglie una comunicazione scritta di Fiocco, che le avvicinerrebbe piuttosto al figlio del pittore, Marco, documentato a Padova tra il 1373 e il 1382 (1950), poi si orienta sull'idea della bottega (1955, p. 139) e infine le attribuisce decisamente a Paolo, che nel secondo decennio, agli inizi della sua attività, si sarebbe coraggiosamente avvicinato al linguaggio giottesco (1964).

Lazarev, che negli anni Sessanta

scriveva pagine illuminanti ma troppo spesso ignorate sulla pittura veneziana e sui suoi rapporti con la cosiddetta maniera greca (1965 e 1966b), svincola le tavole dal catalogo paolense ritenendole piuttosto opera di un artista contemporaneo e dallo sviluppo parallelo (1966a). La datazione proposta, non prima del terzo decennio del secolo, viene avanzata al 1350 da Michelangelo Muraro (1969, p. 132) nella prima e fondamentale monografia dedicata al maestro: anch'egli le esclude dal catalogo di Paolo. Negli anni ottanta e novanta la critica è pressoché concorde nel riconoscere nelle tavole l'autografia del maestro: per Lucco (1986, p. 181) esse sarebbero la prova dell'iniziale giottismo di Paolo, prima di una successiva ripresa di bizantinismo paleologo unito a una gotica eleganza; anche Marchi (in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro* 1993) e Flores d'Arcais (in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* 1992) propongono una decisa attribuzione al maestro veneziano. Un'attenta analisi delle iscrizioni in greco conferma il dubbio di Muraro sulla loro autenticità: esse sarebbero state aggiunte assai tardi, come dimostrerebbe l'uso del sigma a quattro tratti, particolarità paleografica non riscontrabile prima del XVI secolo (Pontani 1996, pp. 230-232).

I dipinti sono attualmente riferiti a Paolo anche da De Marchi (in *Trecento* 2000), e sotto il nome del maestro sono stati esposti in due importanti mostre (Giardini in *Trecento* 2000; Marchi in *Il Trecento Adriatico* 2002).

Di diversa opinione è Pedrocchi (2003, *passim*) che, partendo dalla problematica riconsiderazione del percorso giovanile del maestro, assolutamente non documentato e ricostruibile solo attraverso ipotesi e congetture impossibili da verificare, elimina dall'elenco delle opere sicure



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334