



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

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

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 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

Maestro di Offida

Madonna con il Bambino in trono fra angeli (scomparto centrale); Storie del Battista: Visitazione, Natività di Giovanni, Battesimo di Cristo (sportello sinistro); Storie

della Maddalena: Cena in casa del fariseo, la Maddalena orante nel deserto, Assunzione della Maddalena (sportello destro)
Tursi, Chiesa di Santa Maria Maggiore "Rabatana"





vato, oltre all'andamento verticale del legno, che le tre tavole di Brera non risultano assottigliate. Si può pensare dunque che il complesso comprendesse in maniera eterodita storie tanto di Cristo che di Santa Colomba, le quali ultime, ponendosi a destra, venivano a esemplificare specularmente il significato delle prime, secondo una tipologia ben attestata in area adriatica e in particolare veneziana. Meno probabile, anche se non da scartare del tutto, è l'esistenza di due complessi correlati: un dorsale, probabilmente animato da cuspidi mistilinee secondo il gusto riminese, con al centro la *Madonna col Bambino* e ai lati storie della martire titolare della cattedrale (e forse, vista l'esiguità della sua leggenda, degli altri santi Matteo e Marco titolari dell'altare: A. Turchini in *Ravennatensia*... 1974, pp. 428, 439), e un *antependium* con *Storie della passione* disposte ai lati della *Crocifissione*, confacente alla mensa dell'altare in quanto luogo deputato al sacrificio eucaristico (si veda un esempio di paliotto con *Crocifissione* centrale nella cattedrale di San Giusto a Trieste: Travi 1992, p. 89 fig. 7). Si configurerebbe così un articolato corredo d'altare commissionato a uno stesso artista come quello citato dello Pseudo Jacopino a Bologna o quello di Barnaba da Modena per l'altare della cattedrale di Murcia (*Genova e la Spagna*... 2002, pp. 36-40). Il rifacimento dell'altare maggiore della cattedrale di Rimini venne decretato tra il 1511 e il 1518 dal vescovo Bonadies, che fece affrescare il presbiterio da Girolamo da Cotignola (P.G. Pasini, in *Ravennatensia*... 1974, p. 366) e con ogni probabilità spostare su un altro altare il dorsale, oramai non più in linea con l'ammodernamento. Le visite pastorali consultate in questa occasione tacciono di fatto di una tavola d'altare antica sull'altare maggiore, mentre ne ricordano una, che dunque po-

trebbe essere identificata con la nostra, su un altro importante altare dello stesso edificio ancora il 15 ottobre 1571, allorché il vescovo Sormani ordinava di farla ridipingere e restaurare ("Decrevit altare nuncupatum episcopi de paramentis provideri [et] anconam nimis antiquam fulciendam et restaurandam esse in terminis unius mensis", ASR, *Visite pastorali* V2, *Visita apostolica del 1571 e del vescovo Parisani nel 1572*, c. 1r.). L'esecuzione del complesso da parte di Baronzio deve fissarsi alla fine degli anni trenta o ai primi del quaranta, al tempo del vescovo Alidoso Alidosi e del cardinale Gozio de' Battagli, titolare quest'ultimo della Cappella di Santa Prisca, fondata nel 1340, in cui si conservavano affreschi attribuiti a "Zotto" (forse dello stesso Baronzio: Massaccesi 2008, p. 54), che ancora nel 1571 erano ritenuti eseguiti "valde devote" (ASR, *Visite pastorali* V2..., cit, c. 2v.): un'indicazione che può ben qualificare lo stile decantato e insieme sfarzoso attraverso il quale Baronzio interpretava i *desiderata* della più altolocata committenza del tempo.

Fabio Massaccesi

Bibliografia: Cornu 1862, n. 70; Jean Pedrizet 1907, n. 70; Berenson 1932, p. 43; Brandi 1935, p. 100 n. 37; Salmi 1935, p. 127 nota 48; Serra 1935, p. 152; Van Marle 1935, p. 16; Toesca 1951, p. 729 n. 256; Laclotte 1956, p. 26 n. 40, pl. XVI; Zeri 1958, p. 54; Volpe 1965, p. 48, fig. 279; Berenson 1968, p. 358; Laclotte, Mognetti 1977, n. 125; C. Volpe in *Early Italian*... 1983, pp. 37-38; Pasini 1990, p. 155 fig. s. n., p. 156; D. Benati in *Il Trecento*... 1995, p. 248 n. 44, ripr.; Boskovits 1993, p. 179 n. 65; E. Neri Lusanna in *Gold Backs*... 1996, p. 41, fig. 1; Laclotte Moench 2005, p. 63 n. 20; Giovanardi 2007, p. 160, fig. 15.

70

Maestro di Offida

(attivo nei decenni centrali del XIV secolo)

Madonna con il Bambino in trono fra angeli (scomparto centrale); *Storie del Battista: Visitazione, Natività di Giovanni, Battesimo di Cristo* (sportello sinistro); *Storie della Maddalena: Cena in casa del fariseo, la Maddalena orante nel deserto, Assunzione della Maddalena* (sportello destro) 1340 ca

Tempera su tavola in legno di noce, 80 x 100 cm

Tursi, Chiesa di Santa Maria Maggiore "Rabatana"

L'altare si compone di una tavola, raffigurante una *Maestà fra angeli*, e di due ante che, connesse per mezzo di moderne cerniere in ferro, possono girare e chiudersi, mostrando, in tal caso, una decorazione a finto marmo. Al loro interno, invece, sono impaginate *Storie del Battista* e della *Maddalena*. La cornice, il cui volume è ricavato dal ribassamento del supporto, borda di rosso e verde ognuno dei pannelli.

Il manufatto è stato sottoposto a un importante restauro coordinato dalla Grelle (in *Arte in Basilicata* 1981, pp. 162-164), che ha interessato l'assetto strutturale (disinfestazione, consolidamento e parziale ripristino del tessuto ligneo), la rimozione delle aggiunte successive (ridipinture, borchie e occhielli metallici) e il reintegro delle lacune emerse. Da allora non si registrano altri importanti interventi se non quelli di ordinaria manutenzione, l'ultimo risalente al 2002 (*Il Museo nazionale* 2003). Esposto alla mostra "Arte in Basilicata" (Grelle in *Arte in Basilicata* 1981, pp. 40, 162-164; v. anche ediz. anast. 2001) quale testimonianza tardo trecentesca di anonimo pittore pugliese, formatosi all'orizzonte della cultu-

ra giottesco-masiana del Maestro delle *Tempere francescane*, è stato poi ricondotto a quel flusso adriatico che a partire dagli anni quaranta del Trecento spiega la presenza, in Terra di Lavoro e nell'area lucano-cilentina, di componenti riminesi e marchigiane, sia pure mediate dal modello angioino del giottismo masiano. Proprio prendendo le mosse dall'altare di Tursi, Bologna e Leone de Castris (in *Studi di storia dell'arte* 1984) hanno individuato nell'autore, il cosiddetto Maestro di Offida (o il presunto Luca d'Atri secondo la ricostruzione di Leone de Castris, in *Dalla valle del Piomba* 2001), uno dei più importanti rappresentanti di questa temperie artistica.

L'opera, successiva agli esordi in area teramana (Crocetti in *Aspetti e problemi* 1982; Bologna in *La Valle del Medio* 1986; Leone de Castris in *Teramo e la Valle* 2006) e alla prima attività nel duomo di Atri (Leone de Castris in *Dalla valle del Piomba* 2001 con bibliografia precedente), è dibattuta sia da un punto di vista cronologico – la datazione oscilla, infatti, fra il quinto (Bologna, Leone de Castris in *Studi di storia dell'arte* 1984) e l'ultimo decennio del XIV secolo (Crocetti 1991; Tartuferi 2000) – che attributivo (Papetti 1988; Crocetti 1991; Tartuferi 2000). Di certo esemplifica uno snodo rilevante nella carriera dell'artista, che qui stempera in chiave masiana le inflessioni riminesi peculiari della sua formazione (si veda in tal senso anche il ciclo pittorico della chiesa di San Domenico a Teramo recentemente assegnato al maestro da Leone de Castris in *Teramo* 2006a). Esse sopravvivono, tuttavia, in corrispondenza dei cicli agiografici, ove la vivacità cromatica e illustrativa, il plasticismo sommario ma efficace rimandano al Maestro del Carmine di Urbania e al Maestro del Politico di Ascoli. La saldezza

degli impianti prospettici, la resa fisionomica dei volti e l'espansione monumentale della *Maestà* rivelano più da vicino l'aggiornamento masiano. Questa cifra stilistica è trattata in modo talmente meditato da connettersi alla matura formulazione di cui il maestro dà prova nel tabellone con la *Madonna in trono fra santi*, affrescato in occasione del suo secondo appalto atriano (Bologna in *Studi di storia dell'arte* 1962; Bologna, Leone de Castris in *Studi di storia dell'arte* 1984; Leone de Castris in *Dalla valle del Piomba* 2001).

Dopo Tursi, dunque, il Maestro di Offida conquista un ruolo trainante nello sviluppo della civiltà giottesca di seconda generazione in territorio piceno (Neri Lusanna in *Pittura murale* 1995; Papetti in *Atlante del gotico* 2004). Le matrici che produssero tali esiti sono state rintracciate negli episodi pittorici napoletani dei primi anni trenta del Trecento, con i quali egli entrò in contatto o attraverso il Maestro delle *Tempe francescane* o in seguito a un ipotetico soggiorno nella capitale angioina (Bologna, Leone de Castris in *Studi di storia dell'arte* 1984, p. 291); ostacola lo scioglimento dell'*empasse* pure la dubbia provenienza dell'altare, entrato a far parte dell'arredo liturgico della cinquecentesca *Rabatana* in circostanze ignote. Alle ipotesi localistiche che lo legano alla cattedrale di Anglona (Grelle in *Arte in Basilicata* 1981, p. 161) si oppongono quelle che ne rintracciano l'origine nelle aree di maggior concentramento della sua produzione, ovvero tra Marche e Abruzzo (Crocetti 1991). In ogni caso si tenta di individuare plausibili rotte di discesa verso sud, o dell'opera o dell'artista, sulla scia dei flussi religiosi premostratensi e mendicanti (Bologna, Leone de Castris in *Studi di storia dell'arte* 1984).



Nel regno angioino – durazzesco il trittico di Tursi si inserisce, d'altronde, in un coerente *milieu* figurativo di importazione che ha nei prodotti di Paolo Serafini, Di Jacobello di Bonomo, nel programma pittorico di San Leo a Bitonto e nella *Crocifissione* del San Nicola di Bari i suoi numeri più importanti (Leone de Castris in *Pittura murale* 1995); affiora in particolare il legame con la Maestà del Seminario di Mol-fetta ritenuta a ragione “simile quanto più non si potrebbe alle cose del maestro marchigiano-riminese di Offida” (Leone de Castris in *Pittura murale* 1995, p. 201; v. inoltre Lorusso Romito in *Adriatico* 2000; Papetti in *Le vie e la civiltà* 2000).

Senza, però, spingersi ad ammettere un itinerario così geograficamente diramato del nostro pittore, la componente fiorentino-masiana potrebbe derivare da Allegretto Nuzi, con il quale condivide le espansioni volumetriche, i profili aguzzi e in particolare la sintesi prospettica degli spazi (Neri Lusanna in *La pittura in Italia* 1986, p. 420; Crocetti 1991). La cronologia mediana e le sigle stilistiche qualificano, dunque, il trittico lucano quale numero cruciale del catalogo del Maestro di Offida perché espressione della risonanza che la cultura artistica marchigiana ebbe lungo la dorsale adriatica e perché cerniera tra gli anni giovanili, improntati a una meditazione su modelli trecenteschi, e le prime aperture tardogotiche che evidenti in Santa Maria della Rocca a Offida diventano qualificanti nel programma pittorico del sacello di Sant'Eustachio presso la chiesa di San Vittore ad Ascoli Piceno.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Bologna in *Studi di storia dell'arte* 1962, pp. 27-48; Grelle in *Arte in Basilicata* 1981 (ediz. anast. 2001), pp. 40, 161-

164; Crocetti in *Aspetti e problemi* 1982, pp. 234-239; Bologna, Leone de Castris in *Studi di storia dell'arte* 1984, pp. 283-305; Bologna in *La Valle del Medio* 1986, pp. 450-462; Neri Lusanna in *La pittura in Italia* 1986, pp. 414-422; Papetti 1988, pp. 139-148; Crocetti 1991, pp. 353-362; Leone de Castris in *Pittura murale* 1995, pp. 192-201; Neri Lusanna in *Pittura murale* 1995, pp. 174-176; Lorusso Romito in *Adriatico* 2000, pp. 33-51; Papetti in *Le vie e la civiltà* 2000, pp. 43-52; Tartuferi 2000, pp. 249-258; Leone de Castris in *Dalla valle del Piomba* 2001, pp. 215-225; *Il Museo nazionale* 2002; Papetti in *Atlante del gotico* 2004, pp. 42-47; Leone de Castris in *Teramo e la Valle* 2006, pp. 302-308; ivi 2006a, pp. 429-439; ivi 2006b, pp. 440-453.

71
Puccio di Simone
(Firenze, documentato 1346-1360)
Incoronazione della Vergine
1340-1345 ca
Tempera e oro su tavola
68,7 x 38 cm
Altenburg, Lindenau-Museum
Inv. n. 16 (137)

Pannello centrale di un trittico portatile, non si conoscono le vicende recenti di questo dipinto raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, probabilmente acquistato in Italia dal pittore Ferdinand Hartmann (1774-1842) e da questi venduto al barone von Lindenau (Labriola 2005, p. 194). Letto come un prodotto della scuola fiorentina di Giotto nel primo catalogo della collezione (1848), la storiografia critica è da tempo concorde nell'attribuire questo dipinto a Puccio di Simone, raffinato allievo di Bernardo Daddi e probabile continuatore della sua operosa bottega di via Larga, dopo la morte del caposcuola fiorentino durante la tragica peste del 1348. Prima di inserire questa *Incoronazione della Vergine* nel catalogo di Puccio di Simone, l'opera era stata variamente attribuita o messa in relazione con Andrea Orcagna, Andrea di Cione, Jacopo di Cione, Giovanni del Biondo e Allegretto Nuzi. In particolare fu Berenson nel 1909 ad attribuire ad Allegretto, con la riserva del dubbio, l'opera di Altenburg, il trittico conservato a Digione (Musée des Beaux Arts) e il *Sant'Antonio abate* datato 1353 della Pinacoteca civica di Fabriano. Quest'ultimo dipinto, fu scelto nel 1947 da Offner per definire il catalogo di un nuovo protagonista del Trecento fiorentino: il *Master of the Fabriano altarpiece*, nel quale confluirono anche i dipinti di Altenburg e Digione. Sarà il magistero di Longhi nel 1959 a far confluire, cor-

rettamente, i dipinti riferiti a questo anonimo nel catalogo delle opere di Puccio di Simone. Negli interventi critici più recenti, a iniziare dal Boskovits (1984) il dipinto in esame è stato letto fra le opere più antiche dell'attività del maestro toscano, entro il 1354 circa, quando Puccio di Simone realizza in collaborazione con Allegretto Nuzi il trittico fabrianese per il monastero di Sant'Antonio fuori le Mura (Washington, National Gallery). Una collocazione cronologica che è stata ribadita con intelligenti argomentazioni anche da Ada Labriola nel 2005, collocando la tavola tra il 1340 e il 1345, quando il linguaggio di Puccio di Simone appare particolarmente attento alla lezione dei prototipi giotteschi nelle chiese di Ognissanti e di San Felice in Piazza, tanto da far ipotizzare alla studiosa una “frequentazione diretta da parte di Puccio della bottega del grande maestro” (Labriola 2005, p. 195). L'analisi tecnica, con particolare riferimento ai punzoni, dedicata da Skaug e da Labriola alla tavola in esame ha anche permesso di riconfermare la bontà della proposta avanzata nel 1968 da Boskovits, di riconoscere i laterali del trittico a sportelli dedicati all'*Incoronazione della Vergine* con i dipinti conservati a York (City of York Art Gallery), raffiguranti la *Crocifissione* e la *Natività*; la *Madonna col Bambino in trono* e l'*Annunciazione*.

Puccio di Simone ha dipinto altre tre opere raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine*: già collezione Cerami Spada di Lucca; Gand, Museum von Schone Kusten; Avignone, Musée du Petit Palais. Ma è indubbio che la tavola di Altenburg costituisca una fra le più raffinate versioni di questo popolare soggetto iconografico, oggi riconducibili alla scuola fiorentina del Trecento. Seduti su un elegante trono marmoreo dalla forte caratterizza-

zione spaziale, il Cristo e la Vergine Maria abbigliati nelle loro vesti ricamate con preziosi fili d'oro sono circondati da una schiera di quattordici santi disposti simmetricamente ai lati del gruppo sacro. Due gruppi di tre angeli coronano la schiera degli eletti, mentre altri dieci angeli salutano il grande evento della Incoronazione suonando e danzando, all'apparenza guidati da un angelo di statura maggiore, abbigliato con una veste rossa e con il capo coperto. Labriola ricorda come questa danza degli angeli sia stata già dipinta da Giotto nella *Glorificazione di San Francesco* nella Chiesa inferiore della basilica di San Francesco ad Assisi e concordiamo con la studiosa che individua nell'angelo abbigliato di rosso, raffigurato mentre sembra invitare due angeli a unirsi al festoso coro, l'arcangelo Michele, al quale fu assegnato il compito di presentare l'anima della Vergine. Il poderoso trono ricco di pinnacoli, coperto di un damasco rosso e sormontato da un prezioso tabernacolo, dialoga anche con la splendida cornice originale dell'opera: una fascia punzonata con un motivo a rosette che incornicia tutta la tavola, raccolta dentro una cuspid ornata con un motivo a dentelli e con una fila di archetti pensili, sorretti da due colonnine tortili.

Fabio Marcelli

Bibliografia: Berenson 1909, p. 131; Offner 1947, pp. 235-237; Longhi 1959, pp. 9-11; Boskovits 1968, pp. 107-108; Boskovits 1984, pp. 74-79; Offner 2001, pp. 339-527; Labriola 2005 (con ampia bibliografia precedente).



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334