



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 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/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

Lellus de Urbe

*Arcivescovo Humbert
d'Ormont; San Paolo
(cuspid)*

Napoli, Museo Diocesano





Trecento (Southampton, Civic Art Gallery), che vide impegnati i due soci Allegretto e Francescucci (Zeri 1975).

Fabio Marcelli

Bibliografia: Toesca 1951, p. 678; Zeri 1957, p. 5; Donnini 1982, p. 397; Zampetti 1988, p. 121; Rossi 1994, pp. 57-61; Marcelli 2004, pp. 64-66; Moench 2006, p. 121.

74

Lellus de Urbe

(attivo entro il quarto decennio del XIV secolo)

Arcivescovo Humbert d'Ormont; San Paolo (cuspid)

1320 ca

Tempera e oro su tavola

206 x 96 cm

Napoli, Museo Diocesano

Provenienza: Napoli, Duomo, Cappella di San Paolo o degli Illustrissimi

Lellus/ ve[r]l[.] / de/ Ur[b]e: la lacunosa firma impaginata nell'angolo inferiore destro dell'absidiola di Santa Maria del Principio presso la Basilica di Santa Restituta nel Duomo di Napoli, è l'unica testimonianza che documenta l'attività di questo maestro. Spetta al Bologna (1969) il merito di proporla la fisionomia artistica, sino a quel momento tenuta al margine del cavallinismo napoletano, partendo dall'analisi dei dati storici forniti dall'apparato epigrafico del mosaico. Legge la data di esecuzione 1322 e al tradizionale *Lellus de Urbe* (Morisani 1947; in *Storia* 1969; Toesca 1951), da lui pure precedentemente sostenuto (Bologna in *Mostra* 1954; Bologna in *Opere* 1955), oppone *Lellus de Urbevetere*.

Sotto il nome di Lello da Orvieto egli raduna altre opere del Duomo di Napoli pertinenti alla Cappella di San Paolo. Si tratta dell'*Albero di Jesse* dipinto in controfacciata, di questa tavola e del polittico di *Santa Maria del Principio* in Collezione Lorenzelli a Bergamo (Bologna in *Scritti* 1988). A seguire aggiunge due numeri del duomo di Anagni (l'affresco della cripta con il *San Pietro da Anagni fra due sante*, 1324 e la tavola di *Rainaldo presbitero*, 1325) e infine la decorazione del refettorio del convento napoletano di Santa Chiara (1333-1343).

I contributi che seguono si con-

centrano sull'individuazione della cultura figurativa lelliana in ambito romano e laziale; così Leone de Castris (1986; in *La Pittura* 1986a) gli assegna le due tavole con *San Ludovico di Tolosa* e *Sant'Antonio da Padova* in San Francesco a Ripa e il ciclo benedettino proveniente da Sant'Agnese fuori le mura e ora nei depositi della Pinacoteca Vaticana. Al catalogo Gandolfo (1988) unisce i frammenti superstiti del mosaico di facciata della Basilica di San Paolo fuori le mura e la Romano (in *Fragmenta* 1989; 1992) l'affresco con la *Crocifissione* in San Biagio a Tivoli e la *Dormitio Virginis* di San Saba. Quest'ultima, inoltre, individua un "versante alla Lello" nella *Madonna con Bambino* dell'Abbazia di Fossanova, negli affreschi del Santuario del Crocifisso alla Selva Oscura presso Bassiano, nella Cappella Loffredo in Santa Maria Donnaregina a Napoli, nel frammento con la *Cattura di San Lorenzo* in Araceli e nelle storie benedettine sulla facciata di Santa Scolastica a Subiaco.

La letteratura più recente, riesaminando la firma e la data forniti dall'iscrizione musiva di Santa Maria del Principio, propende per l'edizione *Lellus de Urbe* (Lucherini 2004; Moretti 2005; Lucherini in *Medioevo* 2007; D'Alberto c.d.s.; Lucherini in *El Trecento* c.d.s.) e anticipa la cronologia al 1313 (Vitolo 2000; Lucherini 2004; in *Medioevo* 2007; in *El Trecento* c.d.s.; D'Alberto c.d.s.) sulla scia di quanto già attestato dalla storiografia ecclesiastica sei-settecentesca (Mazzocchi 1751; Sparano 1786; Ziggarelli 1861; Parascandolo 1874). Ciò implica la possibilità di rintracciare gli esordi di *Lellus de Urbe* nel cantiere che si lega alla presenza di Pietro Cavallini a Napoli nel 1308: la chiesa regia di Santa Maria Donnaregina (D'Alberto c.d.s.). Si dà giusto conto, così, del ruolo avuto nel-

la formazione del pittore dalla cultura figurativa cavalliniana, a volte sottostimata o valutata nell'ottica di dipendenza dalla lezione giottesca. Questa componente si manifesta, infatti, in proporzione all'assottigliarsi di quella cavalliniana producendo un esito che è stato definito napoletano (Paone 2004-2005). Ulteriori connessioni derivano dal riconoscimento dell'autografia della bottega di Donnaregina nell'*Albero di Jesse* dipinto, come si è detto, fra il 1308 e il 1320 sulla controfacciata della Cappella di San Paolo in duomo (Paone 2004-2005). Ne consegue, dunque, un'importante revisione del corpus lelliano, revisione che coinvolge naturalmente la tavola funeraria d'Ormont soprattutto alla luce del recente restauro (Leone de Castris in *Restituzioni* 2008).

La pala, costruita con un unico tavolato di pioppo, è articolata in due ordini: la parte superiore a forma di cuspid raffigura un *San Paolo* a mezzo busto, mentre la parte centrale ritrae l'arcivescovo in paramenti solenni con *casula*, mitria e pastorale. In origine era provvista anche di una predella su cui correva una scritta dedicatoria che ricordava l'anno della morte del presule avvenuta nel 1320, i natali borgognoni e il mandato vescovile, secondo quanto tramandano le trascrizioni seicentesche (si veda in particolare D'Engenio Caracciolo 1624; Chioccarello 1643; Summonte 1675).

Già ricordata dalle fonti erudite, dunque, l'opera inizia ad avere una sua vicenda critica a partire dal Bertaux (1899) che, accostandola ai murali di Donnaregina, la inserisce in un primo tempo entro l'orizzonte culturale senese-duccesco e poi, dopo la scoperta del *Giudizio Universale* di Santa Cecilia in Trastevere (Hermanin 1902), rivede la sua posizione in senso romano-sene-

se (Bertaux 1906). La vicenda storiografica prosegue con alternanze di giudizio: se da una parte si continua a legarla all'orbita senese, divenuta però quella di Simone Martini (Venturi 1906), dall'altra se ne ribadisce la vicinanza con Donnaregina, ormai episodio fondamentale della maturità artistica cavalliniana (Lavagnino 1936); quest'ultima tesi ha come esito l'attribuzione a Pietro Cavallini da parte del Bertaux (1936).

Pareri più sfumati tornano a riconoscere in un sostrato specificamente cavalliniano infiltrazioni senesi, di matrice martiniana per il ritratto (Morisani 1947; Toesca 1951), duccesco per il San Paolo, sino a lasciar trapelare la possibilità di una distinzione di mani fra le due figure (Lorenzetti 1936/1937; Toesca 1951).

L'unitarietà dell'impresa, al contrario, è stata sempre sostenuta dal Bologna (in *Mostra* 1954; in *Opere* 1955) il quale mette da subito in evidenza che l'elemento percepito come senese sia, in realtà, il portato della congiuntura romano-assisiense di tardo Duecento. Dalla ricostruzione critica di Lello da Orvieto (Bologna 1969) la tavola entra a far parte stabilmente di un omogeneo gruppo di pitture fra le quali i referenti più diretti sono identificati nel mosaico di Santa Maria del Principio e nell'*Albero di Jesse* per il diffuso cavallinismo e l'espansa volumetria giottesca; dal gruppo Bologna esclude il programma decorativo di Donnaregina riferito in parte a Filippo Rusuti (Bologna 1969, pp. 132-135). In realtà i cicli narrativi e il *Giudizio finale* della chiesa mendicante costituiscono le radici dalle quali si svolge l'intera vicenda figurativa sinora delineata.

A conferma di ciò si propone un confronto che costituisce una vera trasposizione su muro dell'effigie funeraria. Le somiglianze del d'Ormont con il prelado che ce-



lebra il *Matrimonio di Santa Elisabetta* (parete sinistra del coro, si veda Lorenzetti 1936-1937) sono tali da far presumere che quest'ultimo possa essere un suo criptoritratto (si ricordi la forte vicinanza fra la regina Maria d'Ungheria, che sostenne la ricostruzione di Donna Regina e il prelado francese, accomunati dalla devozione verso gli Ordini mendicanti e i culti locali come quello del beato Nicolò). Coincidono l'espansione volumetrica dei corpi, il naturalismo fisionomico ed espressivo, così come l'energico rilevamento dei piani tattili in corrispondenza di zigomi, mento, fronte e setto nasale. Ancora più significativo è il ricorrere delle medesime difficoltà e dei medesimi virtuosismi disegnativi che si esplicano rispettivamente nello scorcio stentato delle orecchie e nella gestualità della mano benedicente, autentico brano di perizia plastica e chiaroscurale.

Si è agli inizi degli anni venti del XIV secolo e il sostrato cavalliniano mostra un pieno aggiornamento sulla maniera giottesca, senza la quale non troverebbe ragione la ricerca realistica che coglie minuziosamente il dettaglio e che tenta di restituire le proporzioni e la volumetria. Simili caratteristiche, sebbene più fedeli alla radice cavalliniana, accomunano il San Paolo ai santi che nella ripetitività dei loro modelli di derivazione lelliana affollano il *Giudizio Universale* in controfacciata.

La lavorazione del fondo oro e il dettagliato decorativismo delle vesti e degli accessori non sono, invece, spiegabili facendo riferimento al retroterra artistico romano. Leone de Castris (in *Restituzioni* 2008) lega questa componente ai rapporti con Simone Martini, cui aggiunge il portato francesizzante intrinseco alla civiltà angioina (si veda inoltre Leone de Castris in *Opere* 1990;

in *L'Europe* 2001). Sulla scorta degli ambiti artistici delineati, trovano ragione le quadrature geometriche entro cui sono impaginati i personaggi e in particolare i peculiari motivi che ne animano gli spazi di risulta. Al di là dei fregi punzonati e delle raffinate incisioni a tralci d'edera, è l'apparato grafico a destare maggiore interesse. I caratteri connotati dal *ductus* "fiorito", che in un colto gioco di richiami riempiono sia le cornici che i bordi delle vesti, compongono una pseudoscrittura maiuscola atipica. Priva delle sovrapposizioni di tratto, non è ottenuta con lettere dell'alfabeto arabo, piuttosto sembra essere di origine greca e latina; diversamente i segni labirintici, disposti ai vertici superiori del comparto centrale, sono cufici e in essi si legge *Mu Hamed* "Maometto" (comunicazione orale del prof. M. Bernardini).

Escludendo una differenziazione esecutiva, le iscrizioni e le pseudo-iscrizioni sono state concepite da una medesima mano che si è attenuta a modelli librari e tessili. La riproduzione di elementi specifici, comunque, suggerisce dati rilevanti circa l'apertura della curia napoletana agli orientamenti culturali del papato avignonese presso il cui studio dal 1312 era attivo l'insegnamento di ebraico caldeo, arabo e greco (aperture che persistono sino alla metà del secolo come testimonianza la riproduzione della stessa grafia fiorita nella tavola di ignoto napoletano presente in mostra). Sin dai primi anni della naturalizzazione francese del potere papale, d'altronde, Napoli cercò di guadagnarsi la leadership di centro della cristianità occidentale e nel tentativo guardava alla secolare tradizione romana e in particolare ai suoi più recenti protagonisti. Spetta ancora al Bologna (in *Mostra* 1954) il merito di aver ri-

conosciuto nell'opera il primo grande ritratto autonomo del Trecento e alla Romano di averne identificato il prototipo nel busto arnolfiano di Bonifacio VIII (Romano in *Medien* 2001) sebbene ripensato nella forma dell'*imago depicta*, ovverosia di quella tradizione paleocristiana e partenopea che vede a segnacolo delle tombe dei primi vescovi le loro effigi (Romano in *Il Duomo* 2002). Ma che la politica bonifaciana dell'immagine sia il referente principale del d'Ormont è provato dalle finalità rappresentative – entrambi i busti, infatti, mirano a qualificarsi come figure dal vero attraverso l'indagine mimetica dei volti e le proporzioni al naturale – così come dalle scelte iconografiche. In tal senso la tavola funeraria va accostata alla scultura di papa Caetani con i Santi Pietro e Paolo, conservata in Laterano. La connessione fra l'apostolo Paolo con l'attributo della spada e l'immagine papale costituisce, infatti, una novità iconografica allusiva all'operato riformatore della Chiesa (Paravicini Bagliani 2003).

L'elezione da parte dell'arcivescovo di Paolo a suo santo tutelare non dipende, dunque, soltanto dalla dedica della cappella, concepita per altro in contraltare della petrina Minutolo (Bruzelius 2005), ma deriva dallo studio consapevole di un progetto di autoaffermazione. Il d'Ormont, infatti, intendeva porsi nei panni del severo riformista se uno dei suoi atti più significativi fu la promulgazione delle *Costituzioni Capitolari* nel 1317. Queste, oltre a riorganizzare la liturgia e a riformare alcuni riti relativi alla celebrazione del Divino Ufficio negli anniversari funebri, prevedevano delle vere e proprie norme volte al risanamento del mal costume imperante fra i canonici (Mazzocchi 1751, pp. 148-154; Sparano

1768, pp. 210-211; Parascandolo 1874, p. 115).

Claudia D'Alberto

Bibliografia: D'Engenio Caracciolo 1624, p. 28; Chioccarello 1643, p. 201; Summonte 1675 (II ed., vol. II, 1693, pp. 46, 48); Mazzocchi 1751, p. 210; Sparano 1786, p. 210; Zigarelli 1861, p. 401; Crowe-Cavalcaselle 1886, p. 295; Parascandolo 1874, p. 121; Lavagnino 1936, p. 700; Lorenzetti 1936-1937, pp. 417-436; Morisani 1947, pp. 48-49 n. 8; Toesca 1951, p. 686; Bologna in *Mostra* 1954, pp. 3-4; Bologna in *Opere* 1955, p. 28; Ambrasi in *Storia* 1969, p. 450; Bologna 1969, pp. 126-132; Morisani in *Storia* 1969, p. 610; Leone de Castris 1986, pp. 266-272; in *La Pittura* 1986a, pp. 479-481; Bologna in *Scritti* 1988, pp. 46-57; Gandolfo 1988, p. 335; Romano, in *Fragmenta* 1989, pp. 245-258; Leone de Castris in *Opere* 1990, p. 42; Romano 1992, p. 113-118; Vitolo in *Medioevo* 2000, p. 16; Leone de Castris in *L'Europe* 2001, p. 197; in *Il Duomo* 2002, pp. 7-20; Paravicini Bagliani 2003; Lucherini 2004, pp. 74-77; Paone 2004 (2005), pp. 87-118; Bruzelius 2005, pp. 94-113; Moretti 2005, pp. 339-340; Lucherini in *Medioevo* 2007, p. 690 n. 61; Leone de Castris in *Restituzioni* 2008, pp. 214-219; D'Alberto c.d.s.; Lucherini in *El Trecento* c.d.s.

75

Maestro delle tempere francescane (attribuito; Pietro Orimina?)

(attivo nella prima metà del XIV secolo)
San Nicola in Cattedra
1340 ca
Tempera su tavola
143 x 92 cm
Messina, Museo Regionale
Inv. nn. 1315; 2090
Iscrizione: ...US ..ERI FECIT
JOHAN... C....DA SUB ANNO DNI
M.CCC.XXX..
Provenienza: Pistunina
(Messina), chiesa parrocchiale di San Nicola

Cristo Benedicente

Tempera su tavola, 40 x 50 cm
Messina, Museo Regionale
Inv. nn. 1315; 2090
Iscrizione: EGO S...LUX...
Provenienza: Pistunina
(Messina), chiesa parrocchiale di San Nicola

Anteriormente al terremoto del 1908 la tavola raffigurante il *San Nicola di Bari in cattedra* era posta sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Pistunina, borgo della riviera sud nei pressi di Messina, dove viene ricordata nel 1840 da G. La Farina (1840), da V. Amico (1856) e dove è ancora citata dalla *Guida di Messina* (1902), in cui è attribuita a un pittore siciliano del 1433. L'indicazione cronologica fornita dalla *Guida* con qualche inesattezza, veniva riportata per intero da G. La Corte Cailler (1905, p. 94), che la leggeva nell'iscrizione che corre in basso lungo la zoccolatura della predella: HOC OPUS FIERI FECIT JOHANNES CAMARDA SUB ANNO DNI M.CCCC.XXXX.I, in un prezioso articolo sulla pittura del Quattrocento a Messina in cui forniva una serie di notizie su opere esistenti in città, molte delle quali, poco più tardi, distrutte dal terremoto del 1908.



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334