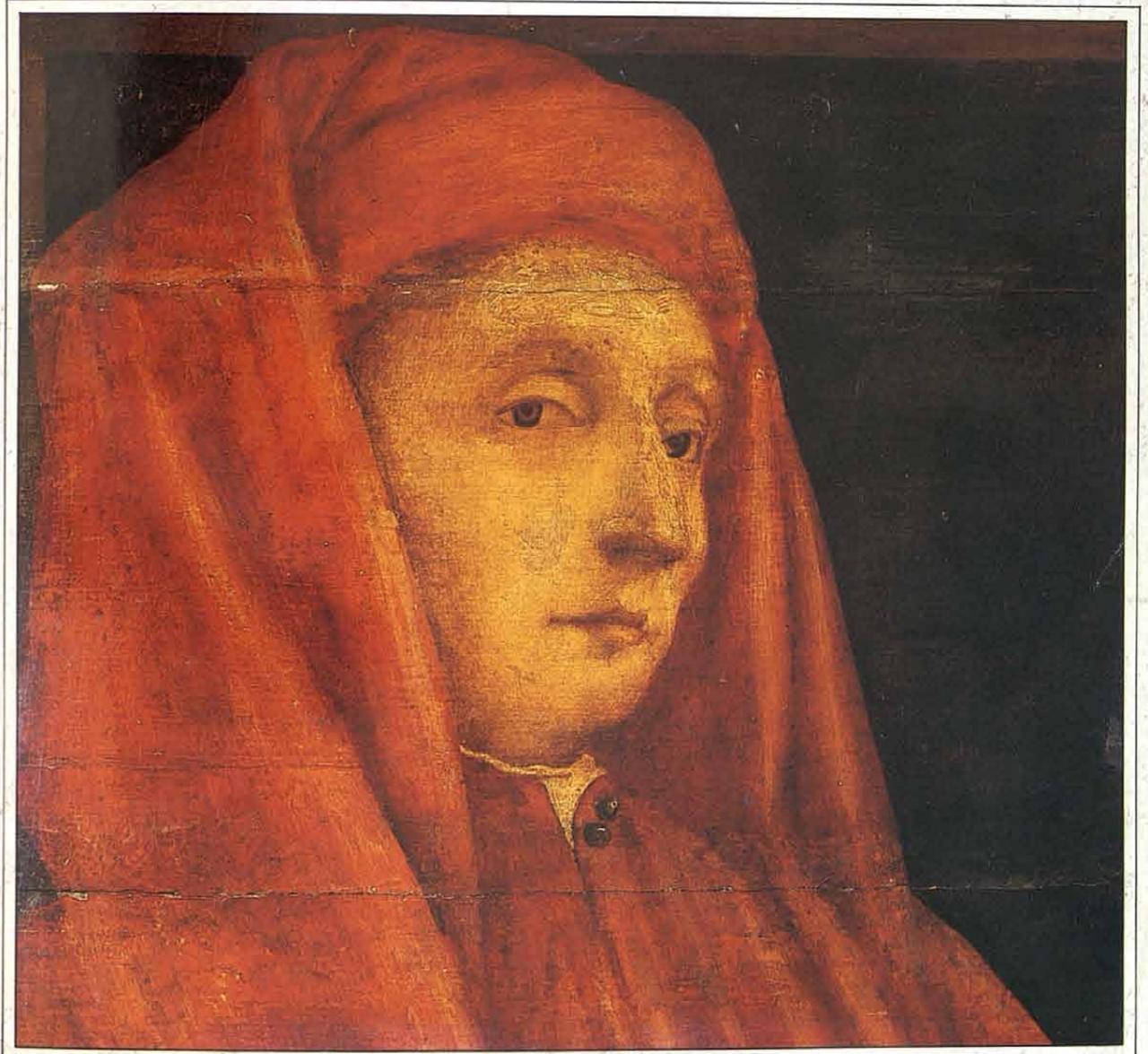


**la Repubblica**

Il romanzo della Pittura

**GIOTTO**  
*e i maestri del Trecento*



Spedizione in abbonamento postale gruppo I/70. Supplemento al n. 233 de "la Repubblica" del 26.10.1988

LE IMMAGINI PUBBLICITARIE  
CONTENUTE IN QUESTO NUMERO  
SONO ESTRATTE DAL CATALOGO  
AUTUNNO/INVERNO 1988-89

**C.P.**  
COMPANY

Collezioni disegnate  
da  
MASSIMO OSTI

**la Repubblica**

Il romanzo della Pittura

**GIOTTO**  
*e i maestri del Trecento*

a cura di Giorgio Dell'Arti



<b>L'uomo che parlava la lingua dei mercanti</b> di Stefano Malatesta	pag. 4	<b>La sua vita anno per anno</b>	pag. 24	<b>Pittori girovaghi nell'Avignone dei papi</b> di Enrico Castelnuovo	pag. 52
<b>Abita a Firenze un pittore bizantino</b> di Filippo Todini	" 10	<b>Siano rese grazie a Dio che ci ha dato la calce</b> di Giovanni Urbani	" 26	<b>La Napoli cortese del saggio Roberto</b> di Pier Luigi Leone De Castris	" 54
<b>La bottega di messer Cimabue</b>	" 11	<b>La colpa del signor Scrovegni</b>	" 27	<b>E su Firenze scese l'Angelo della morte</b> di Anna Ottani Cavina	" 63
<b>Così ne parlano i suoi contemporanei</b> di Aurelio Magistà	" 12	<b>Le "figure grandissime" firmate Cavallini</b> di Pier Luigi Leone De Castris	" 38	<b>Il bagno caldo del piccolo Gesù Bambino</b> di Daniele Benati	" 67
<b>I papi gradassi e l'umile frate</b> di Domenico Del Rio	" 16	<b>E il mondo non sta più in una scatola</b>	" 39	<b>Erano di Rimini durarono 50 anni</b> di Federico Zeri	" 70
<b>Puccio, Alfichiero e gli altri seguaci</b> di Laura Laureati	" 20	<b>Dove vederlo, come studiarlo</b>	" 44	<b>Quel giorno che Longhi scopri gli Umbri</b> di Bruno Toscano	" 72
		<b>No, non è di Simone questo brutto Guidoriccio</b> di Federico Zeri	" 49		

Direttore responsabile  
**Eugenio Scalfari**  
Vicedirettore esecutivo  
**Gianni Rocca**  
Vicedirettore  
**Giampaolo Pansa**  
Caporedattore centrale  
**Franco Magagnini**  
Direttore generale

**Andrea Piana**  
Vicedirettori generali  
**Eugenio D'Errico**  
**Giancarlo Turrini**  
Direttore tecnico  
**Pier Luigi Gubinelli**  
Progetto grafico  
e impaginazione  
**Rolando Aloisio**

**Giampiero Lori**  
Redazione  
**Aurelio Magistà**  
In copertina:  
Ritratto di Giotto,  
Scuola Italiana sec. XIV,  
Parigi, Museo del Louvre  
Composizione e pellicole:  
CPS, via Naro 71, Pomezia.

Stampa: **Officine Grafiche  
Arnoldo Mondadori (Verona)**  
Registrazione  
Tribunale di  
Roma n. 16064  
del 13.10.1975.  
Concessionaria  
per la pubblicità  
**A. Manzoni & C. S.p.A.**

# GIOTTO

La pittura, il denaro

# 1

Angiolotto? Ambrogiotto?  
Ruggerotto?

O, forse, Parigiotto?

Anche se la sua vita è un mistero  
le sue due grandi passioni  
sono note: la pittura e il denaro



## L'uomo che parlava la lingua dei mercanti

Intervista a Giuliano Briganti  
di Stefano Malatesta

**C**omincia con questa conversazione su Giotto "Il romanzo della pittura". Seguiranno altri fascicoli dedicati a Masaccio e Piero della Francesca, Raffaello, Michelangelo, Caravaggio. Giuliano Briganti, che racconta questi grandi artisti, è docente di Storia dell'Arte moderna all'Università di Roma. Svolge attività di critico d'arte sulle colonne di "Repubblica" fin dalla nascita del giornale, e ha pubblicato vari saggi: La maniera italiana (1962), Pietro da Cortona (1962), I pittori dell'Immaginario (1978) e altri. Stefano Malatesta, inviato di "Repubblica", appassionato della materia, ha raccolto e stimolato, per i lettori, questa intervista.

**Professor Briganti, che aspetto aveva Giotto? Esiste un suo ritratto dell'epoca? O un autoritratto?**

«Esiste solo una tradizione, iniziata non si sa bene quando, che ha visto l'autoritratto di Giotto nella figura di un giovanotto con una berretta bianca che sta tra gli Eletti nel Giudizio della Cappella degli Scrovegni. I personaggi vicini sarebbero Dante e Giovanni Pisano. Naturalmente è solo una leggenda».

**Come è potuta nascere questa leggenda?**

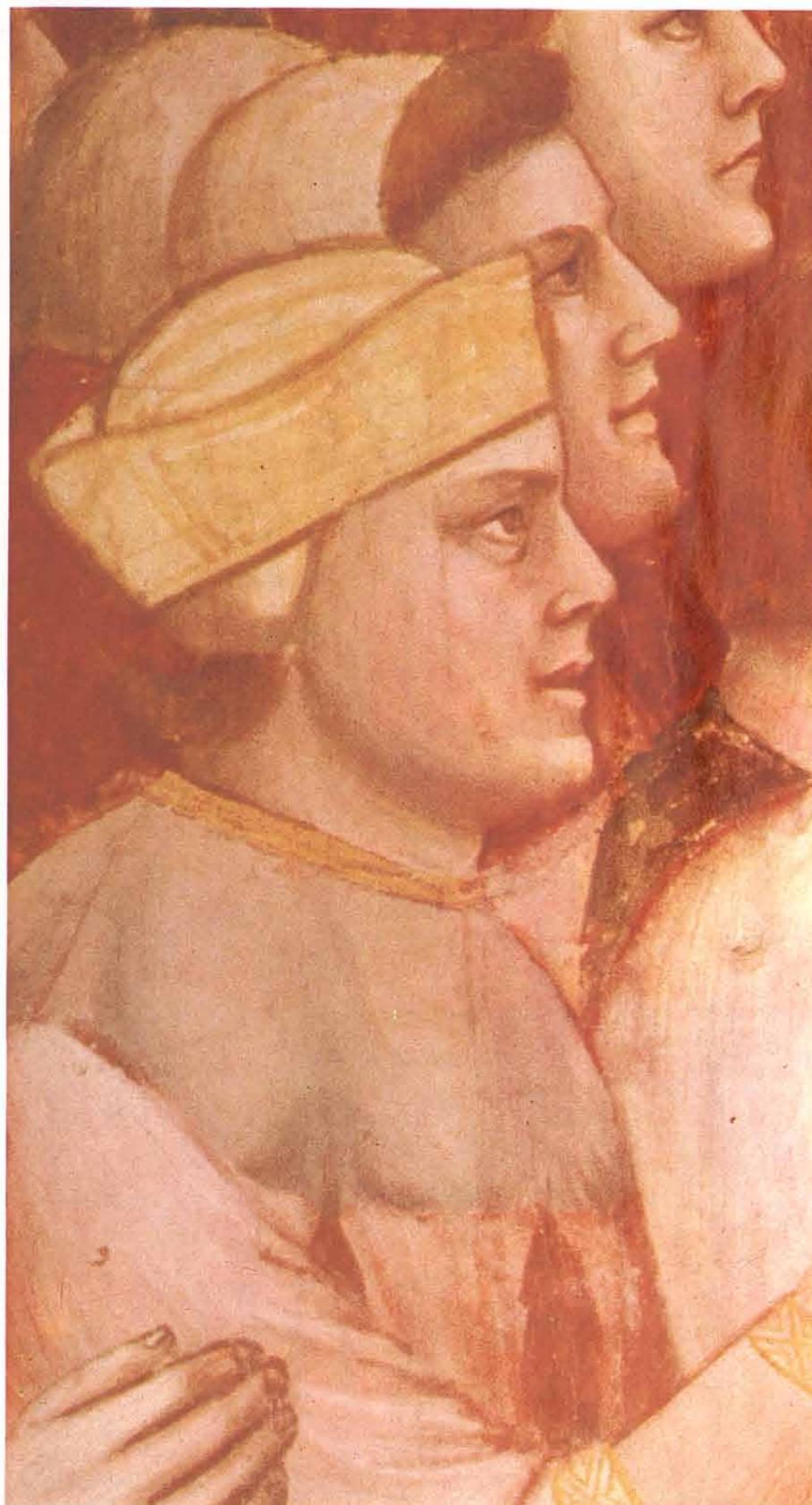
«Vede, in Giotto le figure, i volti, cominciano ad essere caratterizzati, fortemente caratterizzati rispetto a quelli di artisti precedenti. Non sono sempre veri ritratti, ma tipizzazioni:

non sono mai figure generiche, danno spesso l'impressione di ricordare o di raffigurare qualcuno di preciso. Accanto al cosiddetto autoritratto, un vero ritratto c'è: quello di Enrico Scrovegni, il committente. Altri artisti, prima di Giotto, avevano raffigurato i committenti nelle loro opere. Ma è la prima volta, se non sbaglio, che il committente viene dipinto nelle stesse dimensioni delle figure sacre, in questo caso della Vergine cui offre il modello della Cappella. E questo ha un qualche significato del modo con cui Giotto voleva rappresentare la società del suo tempo, la società di cui faceva parte: ne parleremo ancora».

**Ma perché lei esclude che Giotto**



Una veduta dell'interno della Cappella degli Scrovegni, a Padova. Gli affreschi della Cappella sono la prima opera attribuita unanimemente a Giotto. Nell'altra pagina, Giuliano Briganti.



### Quel giovane con la berretta bianca

Un particolare degli Eletti, nel Giudizio, tra gli affreschi di Giotto della Cappella degli Scrovegni. Una tradizione leggendaria vedeva nel giovane con la berretta bianca un autoritratto di Giotto. Non esistono ritratti attendibili del pittore per il fatto che gli artisti, nel Medioevo, non erano considerati "uomini illustri", i soli ritenuti degni di essere raffigurati. Le prime iconografie di Giotto risalgono al Quattrocento: è molto noto il ritratto compiuto da Paolo Uccello (vedi la copertina di questo numero). Si tratta però di immagini idealizzate. Nell'altra pagina: Francesco si spoglia delle vesti dinanzi al vescovo Guido e al padre Bernardone, tratto dalle Storie di San Francesco, Basilica superiore di Assisi. Tra le Storie che affrescano la Basilica, quelle riferite a Francesco sono certamente opera di Giotto. Ad Assisi lavorarono, in tempi successivi, numerosi artisti.

abbia potuto autoritrarsi in uno dei suoi affreschi?

«Intanto perché non c'è nessuna prova che il giovane con la berretta sia Giotto. E poi per ragioni più generali. Durante il Medio Evo, in alcune opere monumentali, nel Mosaico di St. Denis, che è del 1140, o nelle vetrate di Chartres o di Francoforte, ci sono degli "autoritratti", figure simboliche e generiche che alludono all'autore e che hanno quasi il valore di una firma. Fonditori di metalli e orafi si sono spesso rappresentati nelle loro opere: la figura di Wolvinius incoronato dal santo in un tondo dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio, a Milano, che è dell'835. Anche il ritratto del più giovane dei maestri delle porte di San Zeno a Verona o quello del Maestro Matteo sulla cattedrale di S. Jacopo di Compostella. Ma bisogna arrivare al Quattrocento, quando l'artista aveva un diverso concetto di sé, e quando era



diversa la sua posizione nella società, per avere dei veri e propri autoritratti.

**Mi sembra che alcuni artisti del nord mettevano il loro ritratto, quasi come uno scherzo, in piccole sculture negli angoli delle cattedrali.**

«Qui già siamo all'autunno del Medio Evo, con Peter Parler auf Gund che nel 1392 si è ritratto nel Duomo di Praga. In Italia veri e propri autoritratti arriveranno più tardi, quando l'artista avrà un diverso concetto di sé, con una diversa posizione nella società».

**Però è una stranezza che non ci siano comunque ritratti di Giotto. Era uno degli uomini più famosi del suo tempo: lo dice padre Dante.**

«Ma sì, lo abbiamo imparato a scuola: "Credette Cimabue ne la pintura / Tener lo campo e ora ha Giotto il grido / Sì che la fama di colui è scura". Anche più tardi il commentatore dantesco ser Andrea Lancia, che scrive nel 1334 quando Giotto è ancora vivo, ricorda

che "È Giotto in tra li pittori, che li uomini conoscono, il più sommo". Giotto sarà esaltato nel 1340, da Giovanni Villani, da Boccaccio nel *Decamerone*, da Petrarca nelle *Epistulae de rebus familiaribus*. Re Roberto di Napoli, in un documento del 1330, lo chiama "il nostro caro e fedele pittore di corte" e lo annovera tra i suoi "familiaris". Ma da questa sua fama non conseguono né ritratti né biografie».

**E come mai?**

«Perché l'idea di raffigurare un artista, di raccontare la sua vita, è un'idea più moderna. Ha inizio con i *Commentari* di Lorenzo Ghiberti, con la vita di Filippo Brunelleschi scritta da Antonio Manetti; e, naturalmente, con *Le Vite* del Vasari. Nel Medio Evo solo gli "uomini illustri", papi, re, imperatori o potenti committenti di un importante complesso, come Enrico Scrovegni, venivano considerati degni di essere raffigurati, da vivi, in un ritratto.

Un artista, per quanto famoso, non poteva raggiungere questo tipo di celebrazione ufficiale. Bisogna arrivare al Quattrocento per trovare immagini, idealizzate, di Giotto: nel famoso ritratto quintuplo di Paolo Uccello al Louvre, in un medaglione marmoreo di Benedetto da Maiano e in un affresco di Benozzo Gozzoli».

**Cominciamo a parlare della sua vita: mi pare che sia nato nel 1267.**

«È la versione più accreditata in base a certi calcoli. Siccome Antonio Pucci l'autore del *Centiloquio* scrive, nel 1373, che Giotto morì a settant'anni, nel 1337 anno di stile fiorentino, corrispondente al 1336, si è dedotto che fosse nato nel 1267. Ma sulla data di nascita di Giotto ci sono state discussioni interminabili, che qui non vorrei proprio riesumare, come su tante altre questioni che riguardano la vita del pittore. La vicenda di Giotto è tutta una disputa».

Quando abbiamo la prima notizia certa, documentata di Giotto?

«Solo nel 1301, quando il pittore doveva avere più di trent'anni: una sua proprietà "in burgo de foris a Porta Panzani" di Firenze viene citata in due atti del 25 e del 26 maggio, relativi ad una vendita di una casa confinante con questa proprietà. Anche il nome, Giotto, non è chiaro cosa significhi, di quale nome sia l'abbreviativo».

**Avevo studiato che fosse l'abbreviativo di Angiolotto.**

«Ma, forse, anche di Ambrogio, Parigiotto, Ruggerotto. O è possibile che Giotto sia il nome intero».

**E sul luogo di nascita si hanno le stesse incertezze?**

«Sembra abbastanza sicuro, da certi riferimenti, che sia nato a Colle di Vespignano, presso Vicchio, nel Mugello, come dice il Vasari: "di padre detto Bondone, lavoratore di terra e naturale persona", un contadino trasferitosi da poco a Firenze: uno di quei paesani di cui Dante non poteva sopportare il puzzo».

**Il puzzo?**

«Non si ricorda come parla Cacciaguida, e quindi Dante, nel *Paradiso*: "Ma la cittadinanza, ch'è or mista / Di Campi, di Certaldo e di Fegghine / Pura vedeasi nell'ultimo artista. / O quanto fòra meglio esser vicine / Quelle genti ch'io dico, ed al Galluzzo / Ed a Trespiano aver vostro confine, / Che averle dentro, e sostener lo puzzo / Del villan d'Aguglion, di quel da Signa, / Che già per barattare ha l'occhio aguzzo!". Insomma, il padre di Giotto veniva dal contado e a Dante gente come lui non piaceva. È proprio in questo periodo, cioè grosso modo intorno alla metà del Duecento, che la popolazione di Firenze aumenta, passando in pochi decenni da 50mila a 75mila abitanti — intorno al 1260 — per arrivare a 100 mila nel Trecento. È un vero trasferimento di massa dalla campagna, che fornisce alla città non solo un proletariato non qualificato, ma anche artigiani, artisti, commercianti, notai. Firenze diventa una delle più grandi città italiane e d'Europa».

**Una trasformazione sociale straordinaria...**

«Straordinaria e vitale: certamente caotica, ma pulsante. Guardata con disprezzo da Dante che parla della "gente nova" «dai subiti guadagni».

**C'è qualcuno che ha immaginato un incontro a Padova, più tardi, tra Dante e Giotto.**

«L'incontro sarebbe anche stato

**Firenze la ricca era protetta da centocinquanta bastioni**

*A destra: una veduta di Firenze nel XIV secolo, in un particolare della Madonna della Misericordia, affresco di Anonimo fiorentino, nell'Orfanotrofio del Bigallo, a Firenze. Giotto è vissuto durante il periodo di maggior fulgore della città. Firenze era provvista di mura rafforzate da centocinquanta bastioni. Al centro, nella foto, il Battistero, un monumento molto amato, cuore della città. Firenze, negli anni di Giotto, cresceva molto rapidamente; nelle campagne giungevano contadini decisi a inurbarsi. Accanto alle sobrie torri medievali nascevano però anche ricche ed eleganti case borghesi, ricordate nelle cronache di Dino Compagni.*



possibile, per le date ci siamo. Ma cosa avrebbero potuto dirsi i due personaggi sul piano delle idee, è molto problematico. Dante e Giotto sono stati, nello stesso tempo, lontani e vicini tra loro».

**Perché lontani?**

«Vede, la visione politica di Dante era profondamente medievale, rivolta al passato, all'idea della monarchia: il rinato impero romano-germanico di cui l'Italia sarebbe stata il giardino e il papa uno dei leader, quello spirituale, mentre l'imperatore avrebbe dovuto guidare verso la strada della felicità temporale. Giotto invece andava allo stesso passo della borghesia emergente. Eppure c'era qualcosa che lo univa profondamente al poeta che sognava la restaurazione».

**E che cosa era?**

«Il realismo, detto in maniera molto generica e nel vasto quadro della cultura occidentale: il modo di guardare e di esprimere la realtà quotidiana. Nei confronti degli scrittori precedenti la

lingua di Dante appare quasi un miracolo, inconcepibile, come ha scritto Auerbach. Le sue nuove strutture sintattiche, che a noi sembrano naturali perché le adoperiamo ancora oggi, il suo rapporto vivo con il linguaggio parlato, quel modo di discorrere spontaneo e non stilizzato hanno lo stesso valore qualitativo del nuovo modo con cui Giotto racconta una storia, traccia una figura, accenna ad una espressione. Prima di Dante e di Giotto il "realismo figurale della tradizione cristiana", com'è stato definito, non si era mai spinto tanto avanti. Un realismo che si unisce e si intreccia con un profondo e indistruttibile sentimento della tradizione cristiana: è questo sentimento che ha permesso a Dante di creare, nell'aldilà, un mondo di persone e di passioni terrene espresso con tanta potenza. Ed è lo stesso sentimento che si avverte nelle opere di Giotto anche quando rappresenta forme e caratteri terreni dell'essere umano».

**Lei ha detto che Giotto andava di**

**pari passo con la borghesia emergente: si potrebbe spiegare meglio...**

«Tutto l'arco della vita di Giotto comprende forse il momento di maggior potere della ricca borghesia mercantile, che conosce a Firenze un suo centro maggiore; una civiltà urbana fortemente differenziata, con gusti, costumi e morale particolari. Una civiltà che apprezza la vita attiva se non addirittura l'attivismo, che conosce per la prima volta i ritmi della vita moderna, la prontezza dei riflessi, la rapidità dei mutamenti, l'elasticità mentale, la razionalizzazione. Anche una partecipazione alla vita politica, alle lotte civili paragonabile solo a quella delle democrazie greche».

**Tuttavia prima della metà del '300 iniziano i guai per Firenze: l'inondazione, i fallimenti delle grandi compagnie bancarie dei Bardi e dei Peruzzi, e poi la peste nera, che porta via a Firenze la metà dei suoi cittadini e a Siena i due terzi.**

«Ma Giotto era già morto. Aveva

fatto in tempo ad attraversare questa civiltà nel periodo del suo maggior fulgore. E in qualche modo ne è stato un suo interprete, come poi vedremo meglio».

**Com'era Firenze al tempo di Giotto: dal punto di vista urbanistico?**

«Era una città fortificata, circondata da mura rafforzate da centocinquanta bastioni, di cui rimane solo la Torre di San Niccolò. Sembra che già fosse opulenta. Dino Compagni parla delle sue case bellissime, come non si vedevano in nessuna altra parte in Italia. Il processo di urbanizzazione, in quegli anni, si stava svolgendo in maniera rapida, anche radicale».

**Il battistero già esisteva?**

«Sì, ma, naturalmente, senza le porte che noi vediamo. Era l'edificio più amato e il centro della città. Di fronte al Battistero si poteva vedere la chiesa di Santa Reparata, demolita nel 1296 per lasciar posto al duomo attuale, che all'inizio portava lo stesso nome di Santa Reparata e solo dopo venne

chiamato Santa Maria del Fiore. Nel 1299 fu iniziata la costruzione del Palazzo dei Priori, l'attuale Palazzo della Signoria o Palazzo Vecchio».

**E politicamente?**

«Era una città guelfa, dopo la vittoria di Carlo d'Angiò che nel 1266 a Benevento sconfigge Manfredi, il figlio di Federico II. Il pendolo fiorentino, che per decenni ha fatto passare Firenze da un campo all'altro, secondo le opportunità, ha qui termine e per lungo tempo. Questo non significa sudditanza totale al papato e ai suoi alleati angioini di Napoli. E non significa neanche calma, o tregua, o pace».

**Credo che la pace i fiorentini non la conosceranno mai, se non sotto i primi Medici e nemmeno tanto.**

«Appunto. Dietro la rivalità tra bianchi e neri all'interno del partito guelfo si nasconde il tradizionale antagonismo tra la vecchia aristocrazia e la borghesia affarista, che prende potere nel 1293 con Giano della Bella e gli "Ordinamenti di giustizia". Con tutte le modifiche successive, gli Ordinamenti resteranno la Magna Charta del governo fiorentino fino ai Medici, cioè fino al 1434. Ma l'ascesa della borghesia era iniziata parecchio tempo prima del 1293».

**Da quando?**

«Possiamo prendere, giusto a titolo di esemplificazione, perché naturalmente non è così che si fa la storia, il 1252, anno della coniazione del fiorino d'oro: tre grammi e mezzo di oro a 24 carati, con l'immagine di San Giovanni Battista da una parte e il giglio dall'altra. Sarà il dollaro del Medio Evo».

**Un dollaro che Dante maledice: «il maledetto fiore c'ha disviato le pecore e li agni».**

«Il fiorino e la lettera di cambio, inventata a Genova, ma adottata e adoperata soprattutto dai mercanti fiorentini, poi dai toscani e dagli europei, sono gli strumenti per la espansione e la prosperità della borghesia commerciale lungo tre direzioni: il grande commercio internazionale, la banca e l'industria. I nomi delle grandi compagnie bancarie, che nascono ora, sono nomi che ritroveremo in primo piano nella storia fiorentina per numerosi secoli: gli Acciaiuoli, gli Antinori, i Bardi, i Capponi, i Cerchi, i Frescobaldi, i Pazzi, i Peruzzi, i Soderini, gli Spini, gli Strozzi, i Tornabuoni, i Villani. Tra queste famiglie ci sono anche i futuri committenti di opere dipinte da Giotto, come i Bardi e i Peruzzi».

La "maniera greca" di Cimabue

## ABITA A FIRENZE UN PITTORE BIZANTINO

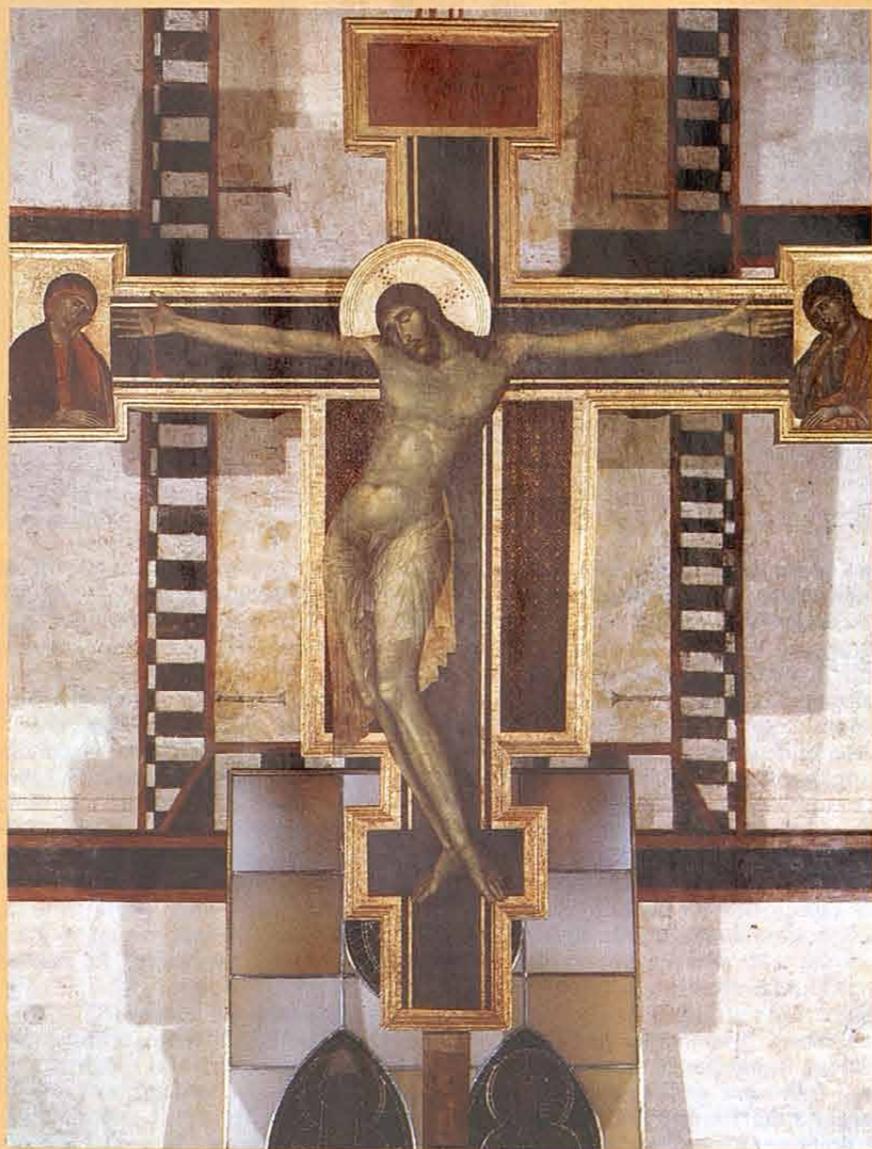
di Filippo Todini

**C**on Dante ha inizio il mito di Cimabue. Per secoli la famosa terzina del *Purgatorio* («Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura») ha mantenuto vivo il ricordo del suo nome, celebrato da generazioni di eruditi come maestro di Giotto e patriarca della pittura fiorentina. Ancora oggi si scopre con sorpresa che a molti Cimabue e Giotto non sono noti per le loro opere, ma per la citazione dantesca o per la celebre leggenda dell'incontro sul ponte di Vespignano, appresa da generazioni di studenti sui banchi di scuola.

Cimabue è rimasto a lungo un personaggio letterario, un artista dai contorni incerti, a cui da sempre si assegnavano opere di origine molto diversa, una sorta di nome collettivo che riuniva le testimonianze più significative della "maniera greca" che si sapeva aver dominato la pittura italiana del Duecento.

Il recupero della sua figura storica, per molti aspetti ancora in corso, è una conquista degli studi moderni sul Duecento che, tra le numerose attribuzioni spurie, hanno individuato le testimonianze superstiti del pennello dell'artista e, riconsiderando la sua posizione storica, hanno confermato in buona parte il giudizio delle fonti.

Un nucleo omogeneo di dipinti riferibili con certezza a Cimabue è stato riunito mediante il confronto con il mosaico documentato di Pisa. Esso comprende i Crocefissi di San Domenico ad Arezzo e di Santa Croce a Firenze, gli affreschi di Assisi, la *Maestà* di Santa Trinita e del Louvre, oltre la Madonna della Chiesa dei Servi a Bologna, spesso ritenuta di bottega. Ognuna di queste opere mostra l'im-



Cimabue, Crocifisso, chiesa di San Domenico, Arezzo. Giotto, destinato dal padre all'Arte della Lana, frequentava di nascosto la bottega di Cimabue.

pronta di un artista di elevatissima statura, un maestro educato nei modi dell'arte bizantina, in possesso di un linguaggio vigoroso e schiettamente personale, che piega le forme derivate dalla tradizione per esprimere sentimenti di più viva umanità.

Cimabue appartiene ancora all'universo della "maniera greca", la sua parabola si svolge integralmente entro i termini di quella cultura, di cui costituisce una delle espressioni più eccelse. Nell'Italia del Duecento l'arte bizantina manteneva un altissimo prestigio, i suoi prodotti erano ammirati come espressione di prodigiosa abilità tecnica e di perfezione formale, alla quale aggiungeva lustro l'appartenenza ad una tradizione artistica che, specie in pittura, da secoli aveva esteso la sua influenza su tutto il mondo mediterraneo. Il giudizio dei contemporanei era certamente molto diverso dalla condanna dello stile bizantino formulata da storiografi come il Ghiberti e il Vasari, la cui eco giunge fino al celebre *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi. In realtà il contributo di Bisanzio alla pittura italiana del Duecento fu di importanza decisiva, agendo come reagente delle varie situazioni locali, e fungendo da stimolo alla ricerca di nuove forme espressive.

Oggi è ben noto che l'arte bizantina, pur nella costante aderenza ai suoi ideali di suprema astrazione, non fu immota per secoli nella ripetizione di stilemi meccanici, come sembrava a un osservatore del Rinascimento che assegnava la qualifica di "greca" a qualsiasi pittura dei cosiddetti "secoli bui", ma attraverso molte fasi di crescita e di interno rinnovamento, attingendo al fondo inesauribile delle sue radici taro-antiche, e trasmise all'Occidente una

(segue a pag. 77)



## La bottega di messer Cimabue

**E**cco, ritorniamo a Giotto. La prima immagine che mi viene in mente di Giotto giovanissimo è quella vista su una scatola di pastelli, quando andavo alle elementari. Ma non ardisco chiederle...

«Non si spaventi, non è una vergogna: immagino che sia Giotto pastorello, su per il Mugello, che sta disegnando, anzi incidendo su un sasso una pecora, sotto l'occhio tra lo stupito e il benevolo di Cimabue. Fa parte del nostro immaginario collettivo nazionale, come Francesco Ferrucci a terra che grida: "Maramaldo, tu uccidi un uomo morto", Garibaldi che si regge in piedi ferito sull'Aspromonte, eccetera».

**Com'è nata quell'immagine?**

«Il racconto della scenetta si trova nel Vasari, insieme all'altro dell'"O" di Giotto, subito diventato proverbiale in Toscana. Tutt'e due i racconti stanno a significare due cose: la bravura e la precocità del pittore, ma soprattutto che la forza della pittura fiorentina, secondo Vasari, stava nel disegno. Che il disegno, cioè, era il fondamento delle tre arti».

In qualsiasi maniera si sia svolto l'incontro è però certo che Giotto giovanissimo sia stato preso a bottega da Cimabue.

«Non è proprio certo, ma molto verosimile. L'autore dell'anonimo commento alla *Divina Commedia* del 1395, biografia aneddotica molto sfruttata nell'800, racconta che il padre aveva mandato Giotto a lavorare nell'Arte della Lana. Ma il ragazzo scantonava e trovava modo di frequentare la bottega di Cimabue: quelli dell'Arte della Lana non lo vedevano mai. Il padre se ne accorse, e alla fine si convinse che Giotto era più tagliato per fare il pittore che non il cardatore. Sempre secondo il racconto, lo lasciò andare a lavorare con Cimabue già molto conosciuto e apprezzato».

**Che cosa era l'Arte della Lana?**

«Le origini delle Arti risalgono a non oltre la metà del XII secolo. Erano delle corporazioni che funzionavano come persone giuridiche, con una sede sociale, uno stemma, un "governo", finanze, polizia, giustizia, costruite in modo fortemente gerarchizzato, con apprendisti, laborantes, mastri. Riunivano sia i membri di un'unica professione, sia



## COSÌ NE PARLANO I SUOI CONTEMPORANEI

di Aurelio Magistà

**L**a rapida, pressoché immediata fortuna di Giotto trova valida testimonianza in diversi testi coevi o di poco successivi alla sua morte, avvenuta nel 1336. Dante, suo stretto contemporaneo (era più anziano di soli due anni), ricorda, nel canto XI del Purgatorio, che Cimabue si riteneva il migliore nel suo campo, ma la sua fama fu rapidamente oscurata dalla notorietà di Giotto: «Credette Cimabue ne la pittura / Tener lo campo, e ora ha Giotto il grido / Sì che la fama di colui è scura». Si potrebbe pensare che Dante, così cor-poreo nella scrittura (soprattutto della prima cantica), così vicino a Giotto per vigore di realismo descrittivo, per quanto di spirito e desideri più aristocratici, conservatori, accrediti Giotto avvertendone l'affinità espressiva.

Ma esiste un'altra testimonianza che dissipa ogni ombra: l'insospettabile Petrarca, poeta di versi tanto raffinati quanto selettivi nei confronti del reale, di cui scarta ogni componente troppo concreta e materiale. Nell'*Itinerarium Syriacum* egli definisce Giotto «nostri aevi princeps»: il maggiore della sua epoca, senza mezzi termini. Nel *Familiarum Rerum Libri*, inoltre, cita la bruttezza del pittore per confrontarla con la bellezza delle sue opere, e dedurre che non vi è relazione tra apparenza esteriore e capacità creativa.

Proprio riguardo l'aspetto di Giotto,

nella 5ª novella della VI giornata del *Decameron*, Boccaccio descrive i motteggi di Forese da Rabatta al pittore, per «la sparuta apparenza», senza mancare però di ricordare che Giotto «ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice, con continuo girar dei cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello», non abbia dipinto con estrema fedeltà, e sia dunque «il miglior dipintor del mondo». Si possono rammentare, di passata, i riferimenti a Giotto di Giovanni e Filippo Villani, autori di cronache storiche verso la metà del '300 e all'inizio del secolo successivo.

Più curioso, invece, e senz'altro simpatico, il racconto di Franco Sacchetti, noto novelliere tardotrecentesco. I pittori erano tradizionalmente descritti come uomini allegri, amanti della compagnia, del vino, delle donne e delle burle. Sacchetti rispetta tale consuetudine, premettendo però che «ciascuno può avere udito chi fu Giotto, e quanto fu grande dipintore sopra ogni altro». È sulla scorta di questa affermazione che il novelliere descrive Giotto mentre cade «a causa di un porco», ma si riscatta immediatamente con «un bel motto». Un Giotto, insomma, grandissimo nella pittura, ma anche così pronto di spirito da evitare il ridicolo con un'immediata battuta, e tramutare la risata in più blando, affettuoso sorriso.



quelli di altri mestieri, in una strana e per noi moderni curiosa coesistenza: i medici con i barbieri, i droghieri e i merciai. Le Arti erano divise in sette Maggiori, fra cui quella di giudici e notai, quella della lana, quella di Calimala, cioè l'arte del commercio dei panni di lana».

### Che vuol dire Calimala?

«Il nome viene da una piccola strada del centro dov'erano riuniti i negozi. Poi c'erano, oltre le Maggiori, cinque Arti Mediane e infine le Arti Minori, dai vinattieri ai conciatori ai fornai. Al tempo di Giotto le due più importanti Arti tra le sette Maggiori erano quella dei giudici e dei notai e quella della Lana, che aveva raggiunto e sorpassato Calimala, per potenza e traffici. Questo spiega perché il padre lo aveva indirizzato all'Arte della Lana».

### E i pittori in quali arti erano compresi?

«All'inizio avevano costituito un'or-

ganizzazione autonoma. Solo verso la prima metà del '300 a Firenze riuscirono ad aggregarsi, come i mercanti di colori, all'Arte dei medici e degli speziali. I primi ad entrare in quest'Arte maggiore furono, nel 1327, Giotto, Taddeo Gaddi e Bernardo Daddi. Ma i confini tra il lavoro del pittore e quello del decoratore, tra lo scalpellino e lo scultore rimanevano incerti. Essere pittore significava fare un mestiere socialmente modesto, perché manuale: si aveva a che fare con i colori, che bisognava macinare, con i pennelli, che bisognava fabbricare da soli. Erano pregiudizi e tradizioni che risalivano alla distinzione tra Arti liberali e arti meccaniche».

### Quindi una distinzione dell'epoca classica?

«Roma non accolse mai le arti figurative nella cerchia delle arti liberali, che presupponevano conoscenze teoriche e intellettuali indispensabili per gli

uomini liberi. E siccome le arti liberali rimasero il fondamento dell'educazione cristiana, questo portò all'esclusione delle arti visive dall'ambito degli interessi più elevati per tutto il Medio Evo».

### Tuttavia i pittori rappresentavano gli stessi soggetti religiosi dei teologi o dei poeti o dei poeti-filosofi-teologi.

«Ma li rappresentavano figurativamente, per quelli che non sapevano leggere, per le classi più umili della popolazione. L'idea della "Biblia Pauperum" è stata sempre legata alla pittura. La fama di alcuni maestri invece ha avuto una ragione indiretta».

### E quale è questa ragione?

«Il riflesso della sacralità delle opere che dipingevano. Si capisce bene la straordinaria importanza che avevano queste opere, il senso profondissimo del sacro e del mistico che diffondevano, anche in un periodo di rapida

### "Santi dipintori lunatici e fantastici"

*Qual era la posizione sociale dei pittori nel Trecento? Modesta, dato che facevano un lavoro manuale. Pure qualche volta essi traevano beneficio, nella considerazione generale, dalla grande devozione che il popolo aveva per le loro opere. E il caso della Maestà di Duccio da Buoninsegna (qui sopra), dipinta nel 1311 e conservata nel Museo dell'Opera di Siena.*

evoluzione borghese e di attivo razionalismo diffuso, leggendo l'anonima cronaca senese del 1311 sul trasporto della *Maestà* di Duccio di Boninsegna per le strade della città fino dentro la cattedrale. Il vescovo in testa alla processione, seguito da tutti i preti e tutti i frati, che cedevano lentamente lungo le strade con le botteghe chiuse per l'occasione, "accompagnati dai Signori Nove, e tutti e gli Ufficiali del comune e tutti e popolari e di mano in mano tutti e più degni erano appresso a detta tavolla co' lumi accesi in mano, e poi erano le donne e fanciulli con molta divozione... sonando le chanpane tutte a gloria per divozione di tanta nobile tavolla...". Ora tutto questo afflato, questa "divozione" per tanta nobile tavola non poteva non riflettersi sul suo autore».

**Mica tanto però: i pittori sono stati visti, nelle novelle dell'epoca e nei racconti, come autori di scherzi e di beffe. Gente allegra, come il Bruno e Buffalmacco di Boccaccio, da non fidarsi troppo.**

«È vero: gente pronta e capace di tutto. Almeno secondo l'ottica della stessa classe borghese che commetteva loro le opere. In una novella del Sacchetti scritta già verso la fine del Trecento, c'è la moglie del pittore che strilla: "Maledetto sia chi mai marito nessuna femmina ad alcun dipintore, ché siete tutti fantastichi e lunatici, e sempre andate inebriando e non vi vergognate". Ma allora i due aspetti, quello di facitori di cose sacre e quello di burloni, non sembravano contraddittori.

**Eravamo rimasti al momento in cui Giotto va a bottega da Cimabue. Che sappiamo di Cimabue e del suo lavoro?**

«Anche se viene citato da Dante come il più grande pittore fiorentino prima di Giotto e se Vasari apre con la sua figura la serie delle sue *Vite*, sappiamo pochissimo di lui. Certamente è stato a Roma nel 1272, a Pisa nel 1301, certamente ha lavorato ad Assisi, anche se la data è incerta, con numerose ipotesi fatte dalla critica. Nacque probabilmente tra il 1240 e il 1245, morì tra il novembre del 1301 e il marzo del 1302. Le sue opere sicure, oltre il complesso degli affreschi di Assisi, sono sei o sette al massimo».

**La biografia è piuttosto scarna. Ma qual è la sua importanza nell'arte italiana del Duecento?**

«È difficile definirla in maniera sintetica, come lei vorrebbe: le definizioni sintetiche diventano troppo facilmente

schematiche e scolastiche. Preferirei leggere un brano di Longhi...».

**Leggiamo pure.**

«... patriarca malinconico e grifagno che rimugina a nuovo pensieri antichissimi e inscena drammi vecchi di secoli, che dal greco calcificato d'oriente risale al latino polemico di San Gerolamo e sempre si esprime con cupa, avvampata possanza che è ben occidentale e non trova riscontro in tono morale che nell'energica desolazione di Nicolas da Verdun».

**Con tutto il rispetto per il grande Longhi...**

«Vediamo allora di spiegarci con parole più semplici. Si potrebbe dire che Cimabue, a partire dalla sua prima opera nota, il *Crocefisso di Arezzo*, affronta con una mente nuova e con sentimenti intensi alcuni modelli antichi e precisamente modelli bizantini. In questo caso il modello di Cristo morto sulla croce, con la caratteristica torsione ritmica del corpo, come in Giunta Pisano, come in Coppo di Marcovaldo. Insomma, riprende le stilizzazioni del cosiddetto Rinascimento o neoclassicismo bizantino, uno stile che si difonde a cominciare dal IX secolo e che determina gran parte della pittura italiana per tutto il Duecento. Ma lo riprende in modo drammatico, forte, incisivo: basta guardare la testa del Cristo per accorgersi che Cimabue respinge il tipo di grafia meccanica fatta per la produzione in serie, l'eleganza frigida che era propria del tardo bizantino diffuso a Firenze nel Duecento».

**Perché questo rifiuto?**

«Io credo per bisogno di un'intensità espressiva, per la spinta di una foga interna che lo porta a risalire ad un linguaggio più antico del bizantino, intendendo il bizantino corrente. Infatti Cimabue si avvicina come tensione espressiva, ai modi occidentali dei carolingi e dei renani, alla loro passione di lontana origine barbarica. È la posanza di cui parla Longhi. Anche se espressa con un accento più italiano, o neolatino».

**Confluenze di arte bizantina e di modi occidentali. Vuole spiegarsi meglio? Cominciamo dall'arte bizantina.**

«È una nozione molto diffusa, l'abbiamo imparato a scuola, che, ancora per tutto il Duecento, in Italia l'influenza dell'arte bizantina fu molto forte. In alcune regioni più direttamente a contatto con l'Oriente, a Venezia per esempio, quell'influenza si protrasse anche nel secolo successivo. Quando, in questo contesto, si parla di arte

bizantina si intende, come ho già detto, dell'arte del cosiddetto Rinascimento macedone, iniziato verso la metà del IX secolo e che si è protratto molto a lungo. Si chiama "Rinascimento", ma sarebbe più esatto definirlo "neoclassicismo" o meglio ancora codificazione di certi schemi stilistici e iconografici, di grafie e di forme simboliche che, come l'arte egiziana del tempo di Ramses II, è una codificazione e quindi una cristallizzazione, di procedimenti di una cultura precedente. È questo tipo di arte, greca o, come anche è stata spregiativamente definita, balcanica, che si diffonde largamente in Italia e che costituisce ancora un linguaggio comune a Firenze al tempo di Cimabue. Ma non basta, come le ho detto, per capire Cimabue. Per capire il dramma di Cimabue».

**L'influenza occidentale, quindi. Vuole parlarne?**

«Proverò a farlo; a grandi, anzi a grandissime linee. È un discorso che porta molto indietro nel tempo. Bisogna risalire a quello che è stato il vero *Shock del nuovo* alla fine del mondo antico. Quando si affacciano sulla storia dell'Europa le nuove stirpi germaniche, quando cioè nel mondo latino o latinizzato, penetra, con le invasioni, quello stile che si chiama barbarico. Sono nuovi complessi moduli artigianeschi (fibule, monili, decorazioni di spade...) che recano le tracce del lungo trasmigrare di quei popoli che si andavano impossessando dell'Europa, le tracce del loro passato lungo nomadismo. Erano ricordi orientali di ogni specie, (sciti, sassanidi), anche dell'estremo oriente. Rappresentavano comunque un mondo nuovo che si esprime in complicati moduli ornamentali, un mondo di forme completamente diverse da quelle della tradizione classica e mediterranea.

Ma quelle stesse stirpi germaniche non tardarono ad abbandonare quegli elementi stilistici decorativi per avvicinarsi, nel corso di complesse e profonde trasformazioni alla nostra cultura».

**Quando?**

«Con il cosiddetto "Rinascimento Carolingio". Quando Carlo Magno cioè rifondando l'Impero d'Occidente sentì la necessità di recuperare la latinità. Il mondo creativo della cultura carolingia e ottoniana, infatti, cioè quella fioritura artistica che si verificò nell'Europa occidentale fra la metà dell'VIII secolo e la fine del X, si riavvicina alla civiltà tardo-romana. Ed è da quel nuovo fervido nucleo di



### La mano in prospettiva è di Giotto

*In alto: la mano del Cristo di Cimabue, visibile per intero a pagina 10. Sotto, il medesimo particolare del Crocefisso di Santa Maria Novella, a Firenze. Mentre Cimabue rappresenta la mano in maniera piatta e schematica, Giotto la dipinge in prospettiva, e ottiene, anche attraverso un sapiente uso dei colori, un grande effetto di vitalità, di realismo.*

Cristo ancora vivo sulla croce, "Triumphans" con quella del Cristo morto o del Cristo "Patens"».

**Qual è il significato della sostituzione dal punto di vista artistico?**

«La nuova immagine, con la sua drammatica e violenta torsione, con il volto segnato dalla sofferenza nel momento della morte, non è più un'immagine di trascendenza e di trionfo, ma di dolore umano. Il fedele ora può riconoscere nel Dio visto come uomo sofferente, come uomo ucciso sulla croce, un destino umano non differente dal suo. Il concetto di somiglianza tra Dio e l'uomo si manifesta attraverso una forma nuova e un nuovo contenuto e la contemplazione dell'immagine assume un aspetto individuale».

**Ora facciamo questo paragone.**

«Qui basta avere occhi per vedere le differenze. Il Cristo di Cimabue è ancora una schematizzazione di un corpo. Una traduzione estremamente elegante del dolore. Una delicata, incorporea mollezza. Si è come placata quella tensione che abbiamo notato nel crocefisso più giovanile di Arezzo. Più che sofferenza, qui vediamo il pathos, quella malinconia inquieta che troviamo in tante manifestazioni di origine occidentale. E un'eleganza così sottile, così trasparente, così nuova, che veramente non si può chiamare bizantina. Guardi com'è dipinto il perizoma, trasparente, finissimo. E le pieghe, che hanno un ritmo quasi gotico. E tutta la figura con l'andamento ad S, che era il modo di Giunta Pisano, ora affrontata con patetica drammaticità, con un diverso sentimento».

**Mentre il Cristo di Santa Maria Novella...**

«Siamo di fronte ad un'altra cosa: alla raffigurazione di un morto vero, ad un nudo molto più realistico. L'abbandono, così naturale, del corpo. E le mani, che non sono più mani viste di piatto, ma in prospettiva. Non sono mani schematiche, ma osservate e studiate dal vero. C'è una morbidezza, una tenerezza nelle carni che sono proprie della fragilità della carne umana. La ferita al costato è una vera ferita che getta uno schizzo di sangue, non il simbolico segno rosso decorato di goccioline come nei cristi bizantini. Mi ricordo che Amerigo Bartoli li definiva: crocefissi con la buca delle lettere nel costato. Nel dipinto di Cimabue le figure ai lati sono ancora delle icone. Nel crocefisso di Santa Maria Novella hanno tutto un altro peso».

cultura che comincia un nuovo mondo figurale per l'Occidente, che si apre una strada maestra alla cultura artistica europea del Medioevo. È la nuova civiltà proto-romantica o neo-latina, una straordinaria civiltà che non tarda ad unire in una lingua figurativa ecumenica tutto l'Occidente, una lingua che si esprime in evangelari miniati, in tavolette d'avorio scolpite, in oreficerie d'oro e d'argento sbalzato; uno stile fortemente espressivo, drammatico, dove si avverte la vivacità espressiva, la rapidità d'intuizione, l'immaginazione accesa della componente barbarica.

**Mi sembra arrivato il momento di metterci davanti alle opere e di farle parlare. Vorrei iniziare con un confronto tra un'opera di Cimabue ed una di Giotto, per chiarire meglio le differenze.**

«Il confronto si può fare benissimo, anzi è essenziale, tra le due opere simili: lo sfortunatissimo *Crocefisso* di Cimabue che stava a Santa Croce, rovinato dall'alluvione del 1966, ma di cui rimangono fotografie quasi perfette e il *Crocefisso* di Giotto a Santa Maria

Novella. Quest'ultimo non è la prima tra le opere di Giotto rimaste fino a noi: probabilmente la *Madonna di San Giorgio alla Costa* e forse anche gli affreschi di Assisi sono anteriori. Ma il confronto riesce meglio tra due opere che trattano lo stesso soggetto».

**Apriamo una breve parentesi, prima di iniziare: com'è nata l'immagine della croce dipinta, con quella fobia che avevano i cristiani per il nudo?**

«La fobia del nudo a cui lei si riferisce è un fatto molto più tardo: è del tempo della Controriforma. L'immagine devozionale della croce dipinta era molto diffusa nell'arte del Duecento, soprattutto in Umbria e in Toscana. Ma non è un'invenzione del XIII secolo: è un'immagine molto più antica, probabilmente orientale. La più antica delle croci italiane superstiti è quella di Guglielmo da Sarzana del 1138, ma dietro questo modello iconografico c'è un lungo periodo di elaborazione. L'interessante nella storia delle croci dipinte, è la sostituzione, nel corso del Duecento, della figura del

Giotto, La conferma della regola, un episodio delle Storie di San Francesco, ad Assisi. Com'è attestato da una cronaca del tempo, Francesco «parlò dell'orgoglio e del cattivo esempio dei prelati», in occasione di una predica ai cardinali di curia.

## I PAPI GRADASSI E L'UMILE FRATE

di Domenico Del Rio



Il visitatore che percorre la navata della basilica superiore di San Francesco ad Assisi vede scorrere davanti a sé, sugli affreschi delle pareti laterali, le storie della vita del Poverello. Sono quadri didascalici, attribuiti a Giotto o forse meglio ai suoi aiutanti di scuola.

Ma quando lo sguardo cade sui due grandi affreschi ai lati della porta d'ingresso si è colti dalla meraviglia. È l'emozione di fronte a una pittura vera di Giotto, ma anche emozione di fronte a un'autentica interpretazione di Francesco.

L'affresco di destra, per chi guarda la porta dall'interno, rappresenta la predica agli uccelli. C'è un grande albero, gonfio di fronde, contro un cielo azzurro. Gli uccelli sono a terra, sul prato. Francesco è sotto l'albero: «Fratelli miei uccelli, voi siete molto tenuti a Dio vostro creatore e sempre in ogni luogo dovete lodarlo, perché vi ha dato un bellissimo vestito e la libertà di andare in ogni luogo. Dio vi dà i fiumi e le fonti per il vostro bere, vi dà i monti e le valli per il vostro

rifugio e gli alberi alti per fare il vostro nido...».

L'altro affresco, quello di sinistra, rappresenta la salita di Francesco al monte della Verna. In primo piano, sotto la scarpata della strada, il contadino, che conduce l'asino che porta il santo, è sceso a bere, chinato, a una fonte che sgorga dalla roccia.

Quello di Giotto è un modo nuovo di fare della iconografia sacra. Il santo non è il centro della rappresentazione figurativa. Nell'affresco di destra, il protagonista pittorico è il grande albero frondoso; in quello di sinistra, è il contadino accasciato con la bocca sulla sorgente. Il santo è sottratto alla centralità vera del quadro ed è mescolato agli uomini, alle altre creature.

Ma è precisamente questo il modo nuovo di essere santo, inaugurato da Francesco d'Assisi.

Fino al suo tempo era esistita una specie di aristocrazia della santità. Non sorgevano santi tra il popolo. I santi nascevano nelle grandi abbazie monastiche, qualcuno sul trono pontificio, più raramente nelle sedi vescovili. An-

zi, nei primi anni del Duecento, quando Francesco cominciò a darsi a una vita evangelica, gli ecclesiastici non brillavano proprio per virtù. Papa Innocenzo III, con una bolla pontificia, minacciava «ferro e fuoco» contro vescovi simoniaci e libertini. A un prelati di Viterbo, reo di ruberie e imbrogli, il papa scriveva: «Tu non temi né Dio né gli uomini, avvolto nel tuo peccato come l'asino nel suo letame; hai addosso un tal puzzo che tutti coloro che ti stanno d'intorno ne sono appetati, e Dio medesimo ne sente nausea».

Lo stesso Francesco, più tardi, come attesta una cronaca del tempo, predicando ai cardinali di curia, «parlò dell'orgoglio e del cattivo esempio dei prelati che coprivano di confusione tutta la Chiesa».

La santità, Francesco la trovò restando in mezzo alla gente, anzi equiparandosi alla gente più povera. L'immagine ingenua e romantica che di lui è stata spesso tramandata attraverso sette secoli e che naturalmente non piace agli storici, in definitiva ha servi-

to con efficacia a far comprendere alla gente semplice, alla quale Francesco aveva voluto mescolarsi in vita, tutta la novità con la quale un santo si presentava, dopo che la storia cristiana aveva offerto visioni di santi racchiusi nella loro aristocrazia monastica ed ecclesiastica.

Il san Francesco della pace, esaltato anche recentemente nella riunione di tutti i capi religiosi voluta ad Assisi da papa Wojtyła nell'ottobre dell'anno scorso, fu il primo Francesco convertito alla povertà del Vangelo che la gente vide. Nella chiesetta della Porziuncola aveva letto la parola di Gesù: «Andate e annunciate dappertutto che il regno dei cieli è vicino. Non portate oro né argento né denaro nelle vostre cinture; non bisaccia per il viaggio, non due vesti, non calzari, perché l'operaio ha diritto a quanto gli occorre per vivere. Entrando poi in una casa, salutate così: pace a questa casa!».

Francesco aveva lasciato cadere immediatamente il mantello che aveva

(segue a pag. 78)



# San Francesco i sensi e lo spirito

«Adesso le faccio leggere qualcosa, che forse può spiegare bene e con molta arguzia i punti di vista di Cimabue e di Giotto sulla pittura e su come si deve dipingere».

Un altro brano di Longhi?

«No, un raccontino di Antonio Baldini su Giotto e Cimabue in un'osteria del Mugello. I due si trovano a chiacchiere sotto un pergolato al tramonto. Ma Giotto è distratto da un ciuco finito nel fosso del Muccione, che il padrone sta tentando di riportare sulla strada. E Cimabue si irrita: "Io non riesco Giotto a capire come tu fai ad avere sempre gli occhi da per tutto". Per il maestro più anziano Giotto è troppo attento ad osservare la realtà che a mandare a mente i suoi insegnamenti: "Tu concedi a te stesso, ai piaceri dei tuoi sensi e all'immaginazione dei profani, troppo più di quello che sia consentito all'umile pittura. In quello che disegni e colorisci ci rimangono sempre qualche cosa che poi divaga l'anima... qualcosa di troppo personale, di troppo domestico e confidenzia-

le". E poi aggiunge: "Vorrei che mi dicessi se credi veramente degno fine dell'arte perdere il tempo come tu fai a dipingere una per una le pieghe dei mantelli, i ciuffi d'erba tra le rocce, i tegami e le discelle sulle mense e se credi di giovare all'arte cacciando in mezzo alle sacre rappresentazioni tutta una gente intrusa e senza nome, che ciascuno tira a sé per suo conto l'attenzione dei cristiani..."».

E Giotto che risponde?

«Risponde che non può fare a meno di rimirare un mondo così ben fatto. Che il trasporto di disegnare le cose così come le vede è troppo forte e quando non le vede più è la memoria che l'aiuta facendogli dimenticare i precetti. Insomma, un piccolo manuale della nuova pittura».

Curioso questo dialoghetto.

«Era anche il genere dell'epoca, ronzista, tra le due guerre. Anche Longhi ne ha immaginato uno tra Masaccio e Masolino in uno dei suoi saggi più noti: *Fatti di Masolino e di Masaccio*. E debbo dire che il dialogo è una delle parti più belle di questo magnifico saggio».

Eravamo al Crocifisso di Santa Maria Novella.

«Ecco, ora possiamo comprendere quello che di Giotto aveva detto Cennino Cennini nel *Libro dell'Arte*: "...Rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno...". È la prima volta che la definizione di "moderno" risulta applicata all'arte. E questo avviene, nell'opinione del Cennini, con l'esplicito contrasto con la cultura precedente, cioè con la cultura greca o bizantina. Il moderno è dunque l'antico "classico" linguaggio finalmente ripreso e rielaborato da Giotto. Qui però vorrei soffermarmi un momento per fare qualche riflessione su questa definizione di "classico", a volte così abusata in rapporto all'arte medievale, per evitare equivoci e anche errori».

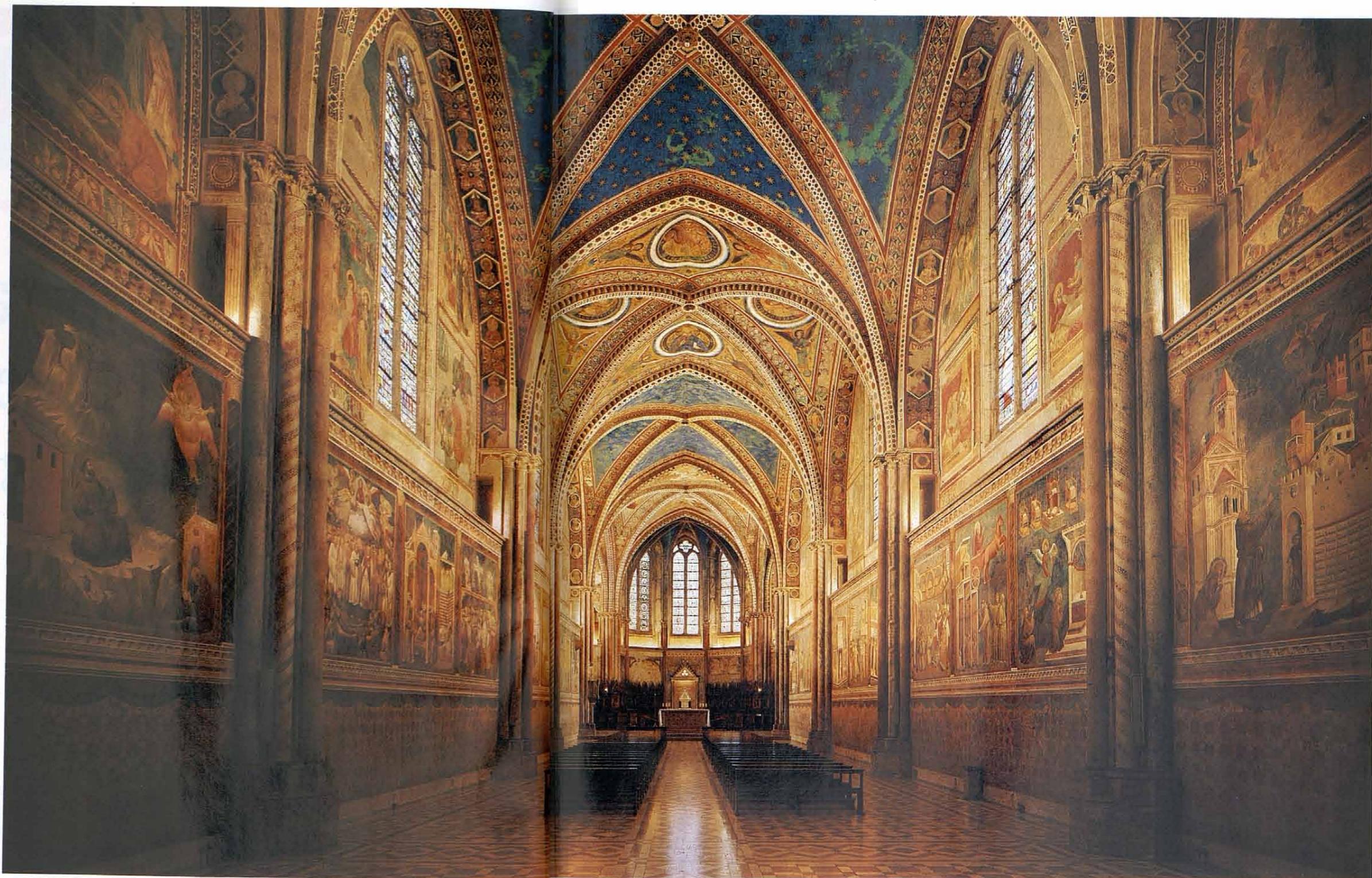
**Che tipo di equivoci e di errori?**

«Vede, l'Umanesimo quattrocentesco ha creduto o ha avuto l'impressione che una rottura netta, precisa, fosse sopravvenuta con la fine del mondo antico e che bisognasse far "rinascere" qualcosa che era morto, cioè l'amore per i classici. Nella realtà questa rottura netta e precisa non c'è mai stata. Nel Medio Evo, durante il lungo e laborioso processo della civiltà, durante la lenta trasformazione delle realtà sociali, economiche e culturali iniziate con le invasioni barbariche e sviluppate a diverse velocità, ci si è sempre nutriti di antichità classica, auscultando echi, raccogliendo frammenti. Nella storia delle lettere e del pensiero medievali questi echi, questi frammenti vennero utilizzati per la costruzione delle grandi cattedrali di idee, cioè per edificare le grandi sistemazioni logico-teologiche della filosofia».

**E nella storia delle arti figurative?**

«Qui avvenne un processo diverso. Gli artisti medievali non hanno maturato il loro classicismo nel chiuso dei monasteri o nelle corti, ma nei cantieri, dove s'incontravano e dialogavano culture artistiche differenti. Oppure negli studi e nelle botteghe dei marmorari, dei pittori e mosaicisti. Molte di queste botteghe stavano a Roma: l'osservazione di pitture e di stucchi parietali tardo-antichi e di epoca classica romana, che a Roma erano allora più numerosi di oggi, aiutò gli artisti a definire lo spazio, a tentare l'illusionismo prospettico e la rappresentazione della terza dimensione. Sono questi tentativi che poi Giotto farà progredire fino a soluzioni straordinarie. Insomma il classicismo medievale era un punto di partenza, non un punto di arrivo».

Ritorniamo alla biografia di Giotto:



### La Basilica e il via vai dei pittori

Una veduta dell'interno della Basilica Superiore di San Francesco, ad Assisi. Alcune delle storie bibliche e delle storie francescane affrescate nella chiesa sono attribuite a Giotto, malgrado non esista alcuna documentazione

certa a riguardo. Sicuramente sono stati molti gli artisti che hanno messo mano agli affreschi. Il primo è stato uno straniero, inglese o francese, che ha lavorato nella parte alta del transetto. L'arrivo di Cimabue risale al 1280.

Dieci anni dopo è subentrato un terzo gruppo di pittori, di scuola romana. In particolare i dibattiti riguardanti le attribuzioni si sono concentrati intorno alle Storie di Giuseppe e Isacco, dove le figure sono sistemate in una

sorta di scatola spaziale, e mantengono tra loro un rapporto proporzionato. Lo stile appare molto legato all'impianto della scuola romana, e segnatamente ai mosaici di Cavallini, in Santa Maria in Trastevere.

eravamo arrivati al momento in cui, con ogni probabilità, va a bottega da Cimabue. Che sappiamo ancora della sua giovinezza?

«Si pensa che si sia sposato intorno al 1290 con Ciuta, diminutivo di Ricevuta di Lapo del Pelo di Firenze. Con Ciuta Giotto ebbe otto figli, quattro maschi e quattro femmine. Una di queste, Caterina, sposata con il pittore Picco di Lapo sarebbe la madre o la nonna del pittore soprannominato Giotto. Un altro figlio Francesco, priore della chiesa di San Martino a Colle, diventò il principale amministratore dei beni di Giotto, che dovevano essere notevoli. Un terzo, anche lui chiamato Francesco, pare fosse pittore. Sono poche informazioni, quelle sicure, tratte da documenti: per esempio sappiamo che ad un certo momento Giotto promette di dare la figlia Chiara in moglie a un certo Zucherino di Coppiglio».

**Il Vasari racconta di Giotto molti aneddoti, oltre quelli di cui abbiamo già parlato.**

«Le Vite del Vasari sono straordinarie, ma naturalmente vanno prese in questo caso con cautela per quanto riguarda l'attendibilità cronologica, l'esattezza delle attribuzioni, la veridicità di episodi. Soprattutto per gli artisti lontani dal suo tempo, come Giotto».

**Il Vasari dice che Giotto aveva sempre qualche motto alle mani e qualche risposta arguta in pronto.**

«Questo è probabile, perché il Vasari torna più volte sulla sua arguzia e dice anche che era «ingegnoso e piacevole molto, e di motti argutissimo, de' quali n'è anco viva la memoria in questa città», citando anche Franco Sacchetti, che aveva fatto di Giotto uno dei protagonisti delle sue *Trecento Novelle*. Però l'artista del Trecento pronto di lingua, che fa scherzi e burle, che ribatte sempre e con ironia ai grandi della terra, è anche una "tipologia" dell'epoca, come lo sarà molto più tardi l'artista bohémien. Così toscano-centrico com'era, il Vasari vede quasi tutti i suoi concittadini mordaci, arguti, d'ingegno svelto e pronto».

**Sempre intorno a quegli stessi anni, cioè al 1290, Giotto secondo il Vasari, va a lavorare ad Assisi, nella Basilica Superiore di San Francesco. Quando era stata fondata la Basilica?**

«Nel 1228, da papa Gregorio IX, all'estremità dello spigolo roccioso del monte Subasio: una sovrapposizione di edifici sostenuti da immense arcate, opera di frate Elia, che aveva avviato l'Ordine verso la potenza e la pompa.

I giotteschi e le loro opere

## PUCCIO, ALTICHIERO E GLI ALTRI SEGUACI

di Laura Laureati

**S**e intorno alla metà del Trecento si fanno più stretti a Padova i contatti con artisti provenienti da territori lagunari, la cultura dei quali si sovrappone a quella locale di stretta osservanza giottesca, negli ultimi decenni del secolo Francesco da Carrara il Vecchio e sua moglie Fina dei Buzzacarini, signori della città, rivolgono la loro attenzione ad artisti dell'entroterra. Alla morte di Guariento (c. 1367), il primo grande pittore padovano di formazione giottesca ma toccato dalle eleganze bizantine e gotiche insieme, sono operanti soprattutto maestri "stranieri", dal fiorentino Giusto de' Menabuoi al bolognese Jacopo Avanzi, al veronese Altichiero. A lui, già noto per aver dipinto in patria medaglioni monocromi con volti di imperatori romani nel Palazzo Scaligero e l'elegante affresco votivo della famiglia Cavalli nella chiesa di Sant'Anastasia, fu affidata la decorazione della Reggia carrarese e di due importanti cappelle gentilizie appartenenti a personaggi della famiglia Lupi, intimi della corte di Francesco il Vecchio. Nella prima cappella, dedicata a San Giacomo nella chiesa di Sant'Antonio, la presenza dell'Avanzi in veste di collaboratore ed esecutore di alcune scene della vita del santo determina un svolta in senso classico del linguaggio pittorico di Altichiero ricco di riflessioni gotiche. I due pittori tornano a guardare con rinnovato interesse gli affreschi della cappella degli Scrovegni dipinti circa settant'anni prima. A questa nuova ondata di giottismo non è estranea la presenza già ricordata del fiorentino Giusto de' Menabuoi, pittore della corte patavina. A questa fase di splendore della signoria dei Da Carrara, iniziata alla metà del Trecento e conclusa solo agli albori del secolo successivo, si lega un notevole mutamento nel campo delle arti figurative che assumono un carattere aggiornato ai moduli gotici: una cultura figurativa questa ispirata al mondo

della corte, parallelamente a quanto accadeva negli stessi anni nei maggiori centri del Nord Italia. Accanto al classicismo padovano si fa strada dunque, soprattutto nelle storie affrescate da Altichiero e in particolare nell'Oratorio di San Giorgio, quella attenta e acuta osservazione della realtà quotidiana, dell'episodico, dell'avvenimento minuto che caratterizza la pittura gotico-cortese fiorita in quegli anni nelle corti europee.

\*\*\*

Certamente tra i più grandi pittori, insieme ad Altichiero, attivi a Padova nella seconda metà del Trecento, il fiorentino Giusto de' Menabuoi mantenne rispetto ai suoi contemporanei una posizione decisamente isolata. Pittore della corte dei signori Da Carrara affrescò interamente per Fina Buzzacarina, moglie di Francesco il Vecchio, il Battistero della Cattedrale di Padova trasformato da lei in mausoleo di famiglia. Il confronto tra questa importante commissione e la decorazione della cappella di San Giacomo di Altichiero, all'incirca contemporanea, può rendere la distanza che separa i due linguaggi pittorici: il pittore veronese si fa interprete della maniera "moderna" prelude alle eleganze tardo-gotiche, attenta alla narrazione cronachistica degli avvenimenti sacri, laddove il maestro fiorentino, ancora affascinato dal verbo giottesco, arcaizza e volge ogni suo interesse alla materia coloristica e allo studio dello spazio. E come acutamente scriveva già cinquant'anni fa Roberto Longhi, il pittore, nel grande poema del Battistero di Padova, operava la riconciliazione della «nuova civiltà del Trecento settentrionale con l'entusiasmo teofanico dei bizantini».

\*\*\*

Assai scarse le notizie biografiche relative a Puccio Capanna, attivo nella prima metà del Trecento ad Assisi e forse anche a Firenze. La sua personalità risulta di grande interesse nel vasto

(segue a pag. 79)



Altichiero, Decollazione di S. Giorgio. Padova, Sant'Antonio, Cappella San Giorgio.

La chiesa superiore fu consacrata solo nel 1253: è una struttura gotica rigorosa e molto animata dalle nervature e dalle colonnette. Ora sgombriamo subito il campo da un altro equivoco che si è protratto per secoli.

#### Qual è questo equivoco?

«L'identificazione dell'arte degli affreschi di Assisi sulla vita di San Francesco attribuiti a Giotto — dopo spiegherò questa mia cautela nell'attribuzione — con la spiritualità francescana delle origini. Sono due mondi solo in apparenza vicini».

#### Perché solo in apparenza?

«Quando questi affreschi vennero dipinti San Francesco era morto da più di sessant'anni. Conosciamo tutti il suo messaggio, che aveva vivificato il Vangelo portando la vita e la passione di Cristo al livello dei più umili. Dopo la morte di Francesco l'ordine da lui fondato comincia a cambiare rapidamente, sotto la pressione della chiesa di Roma. Il messaggio rivoluzionario viene ridimensionato e strumentalizzato. La povertà, predicata dall'ordine, è solo una facciata che copre una comunità molto attenta alla proprietà e alle ricchezze.

#### C'è poi lo scontro tra la curia romana e gli Spirituali.

«Tutto il Duecento è attraversato da questa durissima lotta. Gli Spirituali erano dei gruppi di Francescani che credevano ancora agli ideali evangelici di Francesco e volevano tornare alla primitiva severità della regola, come Pietro Olivi e Ubertino da Casale. Alla fine San Bonaventura, generale dell'ordine, riuscì a realizzare un compromesso che però già penzolava verso Roma. Gli Spirituali e i "Fratricelli", ancora più "eretici", furono considerati dalla gerarchia cattolica come nemici molto pericolosi: e come tali perseguitati, torturati e sterminati».

#### E Giotto?

«Giotto, secondo il Vasari, arrivò ad Assisi chiamato da fra Giovanni di Murro della Marca, generale dell'Ordine dal 1296 al 1305, personaggio strettamente legato alla chiesa di Roma. È certo che a partire dal nono decennio del Duecento la chiesa di San Francesco diventerà il teatro della più intensa vicenda artistica dell'epoca, che nasce e si sviluppa nell'orbita della curia romana. È un fatto che va sottolineato: la nuova chiesa, oltre che sede conventuale e sede-santuario, è destinata a diventare, già molto presto, una cappella papale. Non è un caso che due tra i protettori di Giotto, i cardinali Stefaneschi e Orsini, si dichiarassero contro gli Spirituali.

### Una tovaglia con le pieghe in chiaroscuro

*Nella pagina a fronte l'episodio della Morte del cavaliere di Celano, tra gli affreschi delle storie di San Francesco nella Basilica superiore di Assisi. Si noti la maggior ricchezza di particolari rispetto, ad esempio, alla Conferma della regola (vedi a pagina 16) e la nota realistica della tovaglia con le pieghe in chiaroscuro dalla parte del lato più corto. Le figure hanno qui una morbidezza maggiore e risultano più allungate, eleganti.*

Non è un caso che sia stata attribuita a Giotto, anche se l'attribuzione è discussa, una canzone contro la povertà e a favore della ricchezza».

**Ora dovremmo entrare in una complicata e annosa discussione, quello che appartiene e quello che non appartiene a Giotto nella Chiesa Superiore di San Francesco.**

«Faccia attenzione: già il modo con cui ha formulato la domanda — "quello che appartiene e quello che non appartiene a Giotto" — potrebbe suscitare delle reazioni. Vede, l'attribuzione a Giotto di alcune delle storie bibliche affrescate nella chiesa e delle storie francescane non si appoggia su nessuna documentazione certa. Da questa incertezza è nata una diatriba accesa e vastissima, simile quasi alla questione omerica, forse la più grande polemica della storia dell'arte italiana, che per rami principali e secondari è andata avanti per decenni e che non si è ancora conclusa. C'è stata gente che si è tolta il saluto, come per la vicenda del *Guidoriccio da Fogliano*: le polemiche nella storia della critica dell'arte, soprattutto da noi, sono state spesso dure, acide e acrimoniose».

**Non si potrebbe riassumerla brevemente, la questione di Giotto ad Assisi? Anche perché il nome del pittore, nell'immaginazione popolare, è legato proprio a questi affreschi.**

«Ci possiamo provare. Dunque, le polemiche sulle attribuzioni riguardano soprattutto gli affreschi del registro medio con alcune delle *Storie Bibliche*: le *Storie di Giuseppe e di Isacco*. Chi le ha dipinte? Noi sappiamo che ad Assisi lavorarono in tempi successivi numerosi artisti. Il primo tra questi è stato un pittore cosiddetto "ultramontano", forse d'origine inglese, forse francese, che ha lavorato nella parte alta del transetto. Successivamente, intorno al 1280, arrivò Cimabue».

**Lei dice "arrivò". Da dove proveniva Cimabue?**

«Proveniva da Roma e ad Assisi dipinse tutto il transetto con le *Scene dell'Apocalisse* e della *Passione di Cristo*. Fu uno scolaro di Cimabue, il grande "Maestro della cattura" che aveva collaborato col maestro nel transetto che con questa scena cominciò a dipingere nelle navate dove poi, intorno al 1290, è subentrata una ondata di artisti, quelli della scuola romana, il Torriti ed altri. È in questo contesto e durante questo periodo che vengono dipinte le *Storie di Giuseppe e di Isacco*. Per alcuni critici queste storie non sono di Giotto, ma di un ipotetico "Maestro delle Storie di Isacco", forse un maestro romano. Per altri, invece, sono proprio di Giotto».

**E su che cosa si basa quest'ultima attribuzione?**

«Ecco il punto: su una qualità diversa di pittura rispetto alle precedenti, su un'affinità con le successive *Storie di San Francesco* dipinte nella zona inferiore della navata. Nelle *Storie di Isacco* le figure sono sistemate in una sorta di scatola spaziale, hanno un rapporto proporzionato tra loro, sono connotate da un nobile portamento. Inoltre il modo di trattare le figure appare strettamente legato a quello della scuola romana: ci sono affinità molto forti con il Cavallini dei mosaici di Santa Maria in Trastevere e con Arnolfo di Cambio, il grande scultore del monumento a Bonifacio VIII e di Carlo I d'Angiò. Vorrei che fosse chiaro che quanto andiamo dicendo non sono divagazioni o acribie filologiche, ma investono un problema fondamentale dell'attività artistica di Giotto».

**Quello della sua formazione?**

«Esattamente. Qual è stato il rapporto tra la scuola romana e Giotto? Si sono influenzati vicendevolmente? È nato proprio con Giotto questo senso di





# GIOTTO

La pittura, il denaro

spazialità? Se le *Storie di Isacco* non sono di Giotto vorrebbe dire allora che il pittore toscano è stato aiutato dai romani in certe sue soluzioni future, e così via. Noi non conosciamo ancora bene quale fosse la vera situazione della pittura a Roma negli ultimi anni del Duecento. Certamente Giotto deve molto all'ambiente romano che frequentò alla fine del secolo, e dove numerosi fatti nuovi erano importati dalla Toscana, in una specie di interscambio.

**E per quanto riguarda le attribuzioni del ciclo delle *Storie di San Francesco*?**

«La tradizione, non sorretta da prove documentarie, come ho già detto, le ha sempre assegnate a Giotto. A partire dal 1913 e dal Rintelen, si è formata una corrente contraria che negava la paternità a Giotto, basandosi sulle notevoli, a volte anche grandi differenze di linguaggio rispetto agli affreschi della Cappella degli Scrovegni. La maggioranza della critica italiana invece, ha riesaminato criticamente la tradizione e infine l'ha accettata. Tuttavia anche i sostenitori della tesi che Giotto sia il responsabile dell'intero ciclo hanno dovuto ammettere che si tratta, come dire, di un "testo" da decifrare meglio: anche perché, se Giotto è stato, si deve essere servito molto di aiuti».

**Io passerei all'esame diretto di alcuni affreschi più sicuramente giotteschi.**

«Allora dobbiamo saltare le prime sei storie che vanno dal *Dono del mantello* alla *Conferma della regola*, dipinte certamente dal "Maestro di Isacco". Qualcuno ha fatto notare che nelle storie seguenti la pittura assume un carattere meno omogeneo, dovuto alla presenza di vari collaboratori, ma anche diverso, per il graduale emergere di un modo di dipingere più dettagliato. Il che vuol dire che se il "Maestro di Isacco" è Giotto, c'è dopo le prime sei storie del ciclo francescano una cesura: qualcosa è avvenuto per cui Giotto ha interrotto il lavoro per riprenderlo arricchito di una nuova esperienza stilistica. Se invece si tratta di un maestro romano, i suoi rapporti con la formazione di Giotto sono certamente fondamentali».

**Vediamo di raccontarlo questo nuovo modo.**

«Prenda la *Morte del cavaliere di Celano*: basterebbe osservare le figure, l'uomo in rosso con il cappello alla destra di San Francesco, il fraticello seduto al desco, con i visi già così tipizzati, individuati nella loro particolarità da poter essere quasi dei ritratti e confrontarli con figure e visi delle prime sei scene. In quelle avevamo

## LA SUA VITA ANNO PER ANNO

**P**ochissime sono le date certe per la vita di Giotto: i pittori, nel Medioevo, erano ritenuti dei semplici artigiani, e non si serbava memoria della loro esistenza. Purtroppo le opere note non sono datate, e viene così a mancare un possibile appiglio per una ricostruzione biografica. Le poche certezze ci provengono da atti notarili di affitto o di compravendita di case: è noto che Giotto era benestante.

L'anno di nascita, probabilmente, è il 1267, e la località Colle di Vespignano. Nel periodo che va dal 1290 al '95 Giotto lavora nella Basilica superiore di Assisi. Alla fine del secolo è a Roma, per gli affreschi nella Loggia delle Benedizioni, in Laterano, in occasione del Giubileo indetto da Bonifacio VIII, e tra il 1302 e il 1305 lavora alla Cappella degli Scrovegni, a Padova. Dopo una nuova sosta ad Assisi, dove forse affresca, insieme ad aiuti, la cappella della Maddalena, nella Chiesa inferiore di San Francesco, è a Firenze, dove, tra il 1311 e l'anno seguente, lo sappiamo impegnato in attività commerciali. È prima del '12, comunque, che dipinge il *Crocefisso* di Santa Maria Novella. Nel 1320 si iscrive alla Matricola dell'Arte dei Medici e degli Speziali.

Dal 1328 è a Napoli, al servizio di Roberto d'Angiò, per cui compie alcuni lavori, oggi perduti. Nel 1330 il re lo nomina suo familiare, e due anni dopo gli assegna una pensione annua. Risale al 1334 l'avvio della costruzione del campanile fiorentino che reca il suo nome, in seguito alla nomina di ingegnere capo del Comune. Nel 1335 è a Milano, per un affresco oggi perduto, nel distrutto Palazzo di Azzone Visconti. Al ritorno a Firenze segue, nel mese di gennaio del 1337, la morte.

ancora uno stile aspro, quasi arcaico, molto romano. In queste ci ritroviamo davanti una pittura più ricca di particolari. Anche una morbidezza maggiore, una fluidità, un'eleganza, un allungamento delle figure proprio nel senso dell'eleganza. Un'attenzione alla ricerca realistica; la tovaglia con le pieghe in chiaroscuro dalla parte del lato più corto. Una maniera analitica, espressiva, chiara».

**Facciamo un altro confronto.**

«Esamini la figura di Innocenzo III nella scena della *Conferma della regola* e la confronti con la figura di Onorio III che ascolta la *Predica di San Francesco*. L'espressione di Onorio III è caratterizzata come un ritratto, lo sguardo è intenso, attento, fisso su San Francesco nel tentativo di penetrare nel profondo del significato delle sue parole, il viso è appoggiato sulla mano in maniera naturalistica. Anche i prelati della corte pontificia, alcuni un po' grassi con il segno del doppio mento, sono quasi dei ritratti. Inoltre c'è un rapporto differenziale tra figure e architettura. Nella *Conferma* le architetture sono poco accennate, hanno un valore simbolico. Nella *Predica* sono molto più complesse, disegnate e dipinte con una straordinaria resa della prospettiva, sono ben definite spazialmente. E dentro questo spazio le figure esistono, si dispongono con estrema naturalezza; come in una scena successiva, quella del *Capitolo di Arles*. Insomma, un mondo più giottesco, pensando al Giotto futuro, quello della Cappella degli Scrovegni».

**E possibile fare un confronto diverso: tra gli affreschi giotteschi del ciclo di San Francesco e alcuni dipinti fuori di Assisi, sicuramente di Giotto?**

«Nella scena del *Riconoscimento delle stimmate* c'è un crocefisso issato su una trabeazione e sorretto da una fune legata ad un chiodo fisso sul muro dipinto di azzurro. Se lei ha ancora in mente il crocefisso di Santa Maria Novella potrà accorgersi che in tutti e due i crocefissi c'è lo stesso andamento abbandonato del corpo, le stesse mani non aperte, ma viste in prospettiva. Anche la tavola con la Madonna accanto alla croce del *Riconoscimento* è molto simile, nella semplice e maestosa impostazione, alla tavola di *San Giorgio alla Costa* a Firenze. Sempre nella scena del *Riconoscimento*, tra la Madonna e la croce, si vede una lampada, assolutamente identica e sistemata nella stessa prospettiva delle due lampade dei famosi coretti prospettici della Cappella degli Scrovegni, di cui parleremo in seguito».

L'affresco ovvero l'arte di deporre i colori su un intonaco

## SIANO RESE GRAZIE A DIO CHE CI HA DATO LA CALCE

di Giovanni Urbani

**N**ella storia dell'arte, dalle caverne del paleolitico alle soglie dell'epoca moderna, la pittura murale svolge un ruolo d'importanza preminente rispetto a quello di ogni altra tecnica pittorica. Ciò che in parte può spiegarsi col fatto che la pittura murale, essendo di regola destinata ai luoghi di maggiore decoro sia pubblico che privato, costituiva occasione di particolare impegno creativo. Ma ancora più determinante sembra il rapporto, oggi del tutto cessato, che così si instaurava tra pittura e architettura, tra immagini dipinte e forme dell'abitare. Un rapporto che, almeno sul piano materiale, appare così stretto da far pensare che la pittura su muro, nella sua forma più raffinata ed evoluta, cioè l'affresco, s'apparenti più alla tecnica del costruire che a quella del dipingere.

In effetti, all'invenzione dell'affresco si arriva subito dopo l'invenzione della calce, cioè del materiale che apre l'epoca storica della tecnica delle costruzioni. Prima di allora il modo universale di dipingere su muro — da Altamira all'Egitto, dalla Grecia arcaica all'India, dall'Estremo Oriente all'America precolombiana — è classificabile come pittura "a tempera", cioè costituita da pigmenti generalmente in polvere e di natura inorganica, impastati con un adesivo di natura organica (i più svariati tipi di proteine animali, come anche di resine o gomme vegetali).

Se applicata su supporti di natura organica (tela, legno ecc.), o quanto meno facilmente maneggevoli, la tempera è una tecnica perfettamente adeguata ai suoi scopi. Su muro, cioè su supporto inorganico e di grandi dimensioni, presenta invece parecchi inconvenienti, il più serio dei quali è un'assai scarsa resistenza ai fattori naturali di deterioramento (variazioni di temperatura e umidità). A questo si deve, per i tempi



Giotto: La nascita di Gesù: particolare - Padova, Cappella degli Scrovegni.

più antichi, l'estrema rarità delle testimonianze superstiti di pitture murali a tempera, malgrado l'accertata diffusione della tecnica da un capo all'altro del pianeta. Non appena queste testimonianze s'infittiscono (Egitto tolemaico, Creta, Delfi e Micene), c'è motivo di ritenere che, quanto meno nella composizione del supporto, sia presente in qualche modo la calce.

Come materiale da costruzione la calce, impastata con acqua e sabbia, serve soprattutto ad assicurare la coesione tra le pietre di una muratura, collegandole mediante legami chimici sostanzialmente della stessa natura di quelli che agiscono all'interno delle pietre stesse. In pratica dunque la calce non è nient'altro che una pietra calcarea, trasformata da un particolare pro-

cesso di lavorazione (cottura in forno seguita da immersione in acqua) in un materiale plasmabile, che ad essiccamento avvenuto torna ad essere chimicamente identico alla pietra calcarea di partenza. Con l'invenzione della calce è dunque come se si fosse realizzata quella che per millenni fu probabilmente tra le massime aspirazioni dell'uomo preistorico: costruirsi una casa altrettanto stabile e sicura di una caverna, ma con un materiale facilmente lavorabile come l'argilla.

Una volta padroneggiata la nuova tecnica di costruzione, dovette presto porsi l'esigenza dell'ornato, cioè della qualificazione plastica e cromatica delle superfici architettoniche. E fu ancora la calce, come elemento base di stucchi e intonaci, a servire egregiamente allo scopo: rendendo compatibili e solidali all'opera muraria i materiali di rivestimento o finitura. Tra i quali rientrano anche i colori, che stemperati semplicemente in acqua e depositi su un intonaco ancora umido (appunto "a fresco"), vengono a formare con l'intonaco e con la retrostante muratura una struttura stratificata di grande coerenza e stabilità, perché tenuta insieme da un unico legante: il carbonato di calcio.

Più vicino, come si è detto, a una tecnica di costruzione che di pittura, è abbastanza comprensibile come l'affresco, dopo una prima e un po' approssimativa esperienza fattane dagli etruschi, trovasse i suoi artefici d'elezione tra quei portentosi costruttori che furono i romani. Ai quali peraltro si può persino imputare di averne fatto un uso, dal punto di vista tecnico, un tantino troppo sofisticato, badando più a impreziosirne le caratteristiche materiali che a coltivarne le potenzialità di mezzo espressivo.

Si può perciò affermare che la piena padronanza della tecnica a fini strettamente artistici, e quindi anche il suo

(segue a pag. 79)



## La colpa del signor Scrovegni

**T**erminato il ciclo di San Francesco ad Assisi, nel 1300 Giotto va a Roma, dove gli è stato dato l'incarico di affrescare la loggia di San Giovanni in Laterano.

«Diciamo che probabilmente ha lavorato alla Loggia. Doveva essere un'opera molto vasta, di cui è rimasto solo un frammento, con Bonifacio VIII nell'atto di indire il Giubileo e di benedire la folla. È il momento più alto dell'egemonia guelfa in Italia e della politica teocratica papale che precede il disastro. Ancora nel 1302 Bonifacio, in una bolla, riesce ad affermare che in potere della chiesa sono "le due spade, la temporale e la spirituale" e che "ogni creatura umana, per ottenere la salvezza, deve necessariamente sottomettersi al pontefice romano". L'anno dopo queste pretese vengono brutalmente ridimensionate dallo schiaffo di Anagni. Bonifacio morirà quasi prigioniero del re di Francia Filippo il Bello. Il Giubileo è quindi il massimo, ultimo trionfo del papa, che lo vuole far ricordare degnamente con le opere

dei più grandi artisti dell'epoca».

**Cosa rimane degli affreschi della Loggia?**

«Solo un frammento, di qualità mediocre, vicino alle *Storie di San Francesco*, e che giustifica pienamente i dubbi spesso avanzati sull'attribuzione a Giotto. Non è nemmeno sicuro che durante questo soggiorno romano Giotto abbia lavorato al *mosaico della Navicella*, nell'atrio dell'antica basilica romana di San Pietro. Sui frammenti rimasti, due teste, esiste una letteratura imponente: anche qui, sono o non sono di Giotto?».

**Ho capito: lei ha fretta di parlare della Cappella degli Scrovegni.**

«Non è fretta, vorrei solo posarmi finalmente, per facilitare il lettore, su un terreno solido, sicuro, documentato: non esiste, si può dire, nessuna opera di Giotto che sia accettata concordemente da tutti gli studiosi più autorevoli prima della cappella degli Scrovegni. Vorrei parlare di un'opera che, per unanime consenso, è considerata fondamentale per capire la portata della sua personalità».

## La pittura, il denaro

**Da chi e quando fu chiamato Giotto a Padova?**

«Intorno al 1302, probabilmente dai frati minori, per i quali ha eseguito degli affreschi nella loro chiesa, oggi perduti. Subito dopo Enrico degli Scrovegni gli commissiona le pitture nella cappella chiamata dell'Arena».

**Chi era Enrico degli Scrovegni?**

«Era l'uomo più ricco di Padova, che aveva acquistato il terreno per la cappella nel 1300: suo padre era stato in carcere per usura. Dante lo ha messo tra i dannati. Un antico cronista padovano dice che la cappella venne eretta da Enrico ad espiazione dei peccati del padre, una pratica non rara. Giotto, quindi, dipingeva non solo per gli ordini religiosi, ma anche per i ricchi borghesi del tempo. Più tardi, l'ho già accennato, lavorerà per i Bardi e i Peruzzi, i banchieri più danarosi di Firenze, che rifornivano di fiorini d'oro il re d'Inghilterra e il re di Napoli, di cui Giotto diventerà pittore di corte. Lo stesso Giotto era ricco».

**Quanto ricco?**

«È difficile quantificare e fare un paragone con oggi. Ma certo aveva messo su una bella bottega, che gli fruttava bene. Era un abile uomo di affari: Frederick Antal, lo storico della società artistica del Trecento, dice che la sua capacità di affari si tradisce nell'abitudine a firmare solennemente e per esteso le tavole maggiori, di cui assumeva la responsabilità, lasciandone l'esecuzione agli aiuti, come il politico dell'*Incoronazione della Vergine* per la cappella Baroncelli a Santa Croce. Qui, anche se il suo apporto è stato più esteso di quanto si creda, certamente si servì della collaborazione di Taddeo Gaddi».

**Antal dice anche che affittava telai a tessitori troppo poveri per comprarsi a un tasso incredibile: il 120 per cento.**

«Era un modo comune a Firenze per far fruttare il denaro eludendo il divieto di usura. Dipingendo nella cappella degli Scrovegni per l'espiazione delle colpe del padre di Enrico, Giotto deve aver anche pensato ai casi suoi».

**Immagino che molti conoscano la cappella. Diamone comunque una breve descrizione dal punto di vista architettonico.**

«È una cappella non molto grande, lunga quasi trenta metri, larga otto e mezzo e alta tredici al vertice della volta».

**Com'è divisa la cappella? Parlo dei temi.**



### La Redenzione come in un film

*Qui sopra: una veduta della Cappella degli Scrovegni, a Padova, fotografata dall'entrata. Nella pagina accanto: l'affresco giottesco Enrico offre la Cappella, a Padova. Enrico degli Scrovegni era l'uomo più ricco di Padova. Suo padre era stato in carcere per usura e Dante, infatti, lo colloca nell'Inferno. Secondo un cronista, Enrico volle erigere la cappella ad espiazione dei peccati paterni. Giotto si recò a Padova nel 1302, chiamato dai frati minori, per i quali eseguì anche altri affreschi, oggi perduti. Subito dopo ebbe la commissione per la decorazione della cappella. Le pareti vennero dipinte su tre livelli, con le storie di Gioacchino, padre di Maria, della Madonna e di Cristo. Dall'accostamento nacque così un racconto continuo e coerente, una sorta di film della Redenzione.*



«Le pareti sono affrescate su tre livelli con le storie di Cristo, precedute da quelle della Madonna e di Gioacchino le prime ad essere dipinte, in alto, sulla destra...».

**Perché si iniziava a dipingere gli affreschi sempre dall'alto?**

«Per un problema tecnico molto banale: il colore poteva colare e avrebbe rovinato eventuali affreschi inferiori».

**Giusto. Allora, le Storie di Gioacchino: chi era Gioacchino?**

«Era il padre di Maria, cacciato dal tempio di Gerusalemme perché il suo matrimonio con Anna era rimasto sterile: sono vicende tratte dal protoevangelio di San Giacomo. Ecco, prendiamo proprio la prima scena, quella della *Cacciata dal tempio*: un tempio ricostruito, reinventato con gli elementi di una chiesa medievale, il ciborio, la transenna, il pulpito. Ora questa ricostruzione è fatta in modo tale, con un'intuizione immediata e straordinaria della prospettiva, che si distanzia immediatamente e di molto da tutte le precedenti rappresentazioni dello spazio. Guardi anche le figure: hanno una tale consonanza con l'architettura, un tale rapporto di simpatia come se vivessero naturalmente nell'architettura, come se architettura e personaggi avessero lo stesso diritto di esistere nella realtà dello spazio. L'architettura non è un complemento illustrativo della scena, ma qualcosa che esiste e dentro la quale vivono questi uomini. C'è un nuovo modo di concepire la realtà, che prima non esisteva».

**Lei parla di realtà. Ma anche nelle Storie di San Francesco si avverte questa realtà.**

«Naturalmente. Ma qualcosa è cambiato. Si ricorda la *Constatazione delle stimmate* ad Assisi, con il crocifisso legato ad una fune fissata al cielo azzurro con un chiodo? Ossia un cielo che non è un cielo, ma un fondale su cui si può anche piantare un chiodo come su un muro. Nella Cappella degli Scrovegni lei non vedrà mai un chiodo piantato nel cielo, quel cielo, finalmente è qualcosa di più di un fondale simbolico: è uno spazio unito, che lega tutte le storie come un cielo vero. Adesso passiamo alla seconda scena, *Il ritiro tra i pastori*. Lei non nota nulla in questi alberetti?»

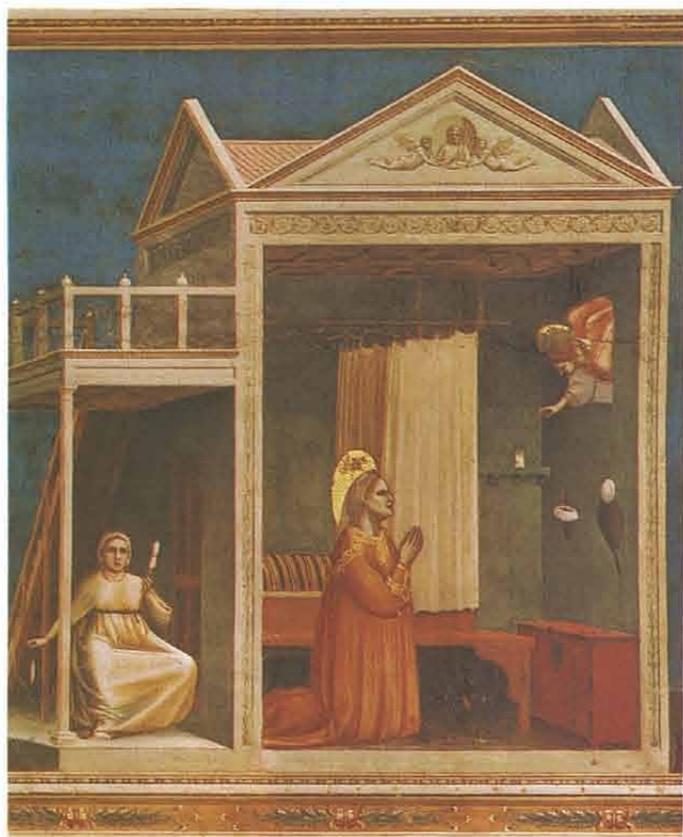
**Alcuni sono più avanti, altri dietro, più piccoli...**

«Appunto, stanno dietro e quindi sono più piccoli. E uno è nascosto da una roccia, se ne vede solo la chioma. Quindi il pittore che lo ha dipinto ha



### Quel tempio è una chiesa medievale

*Qui a fianco La cacciata di Gioacchino dal Tempio, nella cappella degli Scrovegni. Il tempio è in realtà una chiesa medievale, nella quale gli elementi architettonici sono istintivamente disposti secondo un punto di vista prospettico. Ne viene una rappresentazione dello spazio originalissima. Le figure dei personaggi riprendono le linee dell'architettura. Si crea così come un corpo unico, dove gli spazi e gli uomini hanno la stessa necessità di essere e dove il tempio non è semplice decorazione, ma autentico luogo di frequentazione umana.*



immaginato razionalmente uno spazio al di là della roccia e prima dell'albero, uno spazio che c'è e che non si vede, ma che esiste, è un fatto straordinariamente rivoluzionario nella storia della pittura. Ed è un fatto legato alla nuova mentalità che si stava affermando — o che si era affermata in quegli anni a Firenze».

### Che tipo di mentalità?

«Razionalista, selezionatrice, lucida. In un saggio dello storico Lucien Febvre ci sono alcuni concetti dedicati al mutamento intellettuale tra il Cinque e il Seicento che secondo me si addicono molto meglio al periodo storico di cui stiamo parlando, cioè tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Si tratta del passaggio dai sensi dell'odorato e dell'udito al senso della vista. Da una realtà da odorare, da percepire, da toccare a una realtà da vedere».

### Forse qui un approfondimento di quello che lei dice non guasterebbe.

«Allora facciamo qualche esempio: provi a guardare con un po' di attenzione le sculture che ritroviamo su tanti portali romanici e anche gotici. Che atteggiamento c'è nei confronti della realtà? Ma è un atteggiamento di

chi vi è immerso completamente quasi senza rendersene conto, acriticamente, per cui uno scultore si fa quasi interno al suo soggetto quando rappresenta il contadino che zappa e che miete, il vignaiolo che raccoglie l'uva, il pecoraio che munge le pecore. È un'arte di tipo realistico, ma senza consapevolezza critica: il grappolo di vite sembra distillare gocce di mosto, le zolle scolpite sembrano spandere l'odore di terra, sentiamo l'odore del latte. La disposizione mentale dell'artista è dominata dall'olfatto, il senso più animale, dal tatto e dall'udito.

«Con Giotto arriva un altro senso, il più nobile, il più intellettuale dei sensi: la vista. È la vista che misura, che giudica, che comprende lo spazio, che stabilisce un rapporto a distanza, che costruisce secondo una prospettiva. È la vista di cui si serve la mentalità scientifica per lavorare: non a caso i Greci l'avevano collocata al centro dell'idea stessa della conoscenza, con la geometria. Insomma, gli uomini delle generazioni precedenti a Giotto, o meglio, gli uomini dell'epoca precedente all'ascesa della borghesia mercantile, erano ancora pienamente medievali,

fatti per vivere all'aria aperta, sprofondata nelle campagne a coltivare duramente. Mentre i mercanti fiorentini e i notai e gli uomini pubblici della fine del Duecento con i quali Giotto vive in assonanza, sono già lì nelle loro stanze a far di conto, a ragionare, a razionalizzare, a scegliere, a vedere a distanza. E tutto questo si riflette nella pittura di Giotto».

### Si può ora continuare con la Cappella degli Scrovegni.

«Osservi il terzo riquadro, *L'annuncio a Sant'Anna*, con l'angelo Gabriele che entra dentro la casa come una palla di cannone...».

### Sembra una casa classica.

«È una casa classica, con il frontone: Giotto poteva aver visto qualcosa di simile a Roma. Anche i due angioletti che reggono un padreterno dentro una conchiglia sono motivi certamente classici. E la prospettiva è quasi esatta: non dico che sia una prospettiva matematica, perché quella arriverà più tardi, con gli studi del Brunelleschi, ma una prospettiva intuita, dipinta da uno che guardava la realtà con occhi aperti, non adagiandosi su tipologie e su insegnamenti ricevuti. La luce invece, è sbaglia-



### L'angelo? Una palla di cannone

In questa pagina L'accertamento delle stimmate, nella Basilica di Assisi. Nella pagina precedente: Annunciazione a Sant'Anna, Gioacchino fra i pastori, a Padova. Nella Sant'Anna compare una casa classica, con il frontone, in cui l'angelo entra prorompente, come una palla di cannone. Dagli spazi aperti, di un gusto tipicamente contadino, si passa così alla ambientazioni di interni, in cui l'uomo dell'età nuova, il borghese, si muove a suo agio, secondo un atteggiamento nuovo, più razionalizzante. Il mondo non è più fatto di paesaggi, ma di mura. Nel Gioacchino è rappresentata, attraverso la sovrapposizione degli elementi, la profondità dello spazio. Nell'Accertamento, invece, il crocifisso è inchiodato direttamente al cielo, visto solo come un fondale.

ta, perché non c'è mai in Giotto il senso della fonte unica della luce».

**Noi prima abbiamo parlato degli alberi e del paesaggio. Che funzione ha il paesaggio in Giotto? Perché non mi pare che ci sia un vero paesaggio in Giotto.**

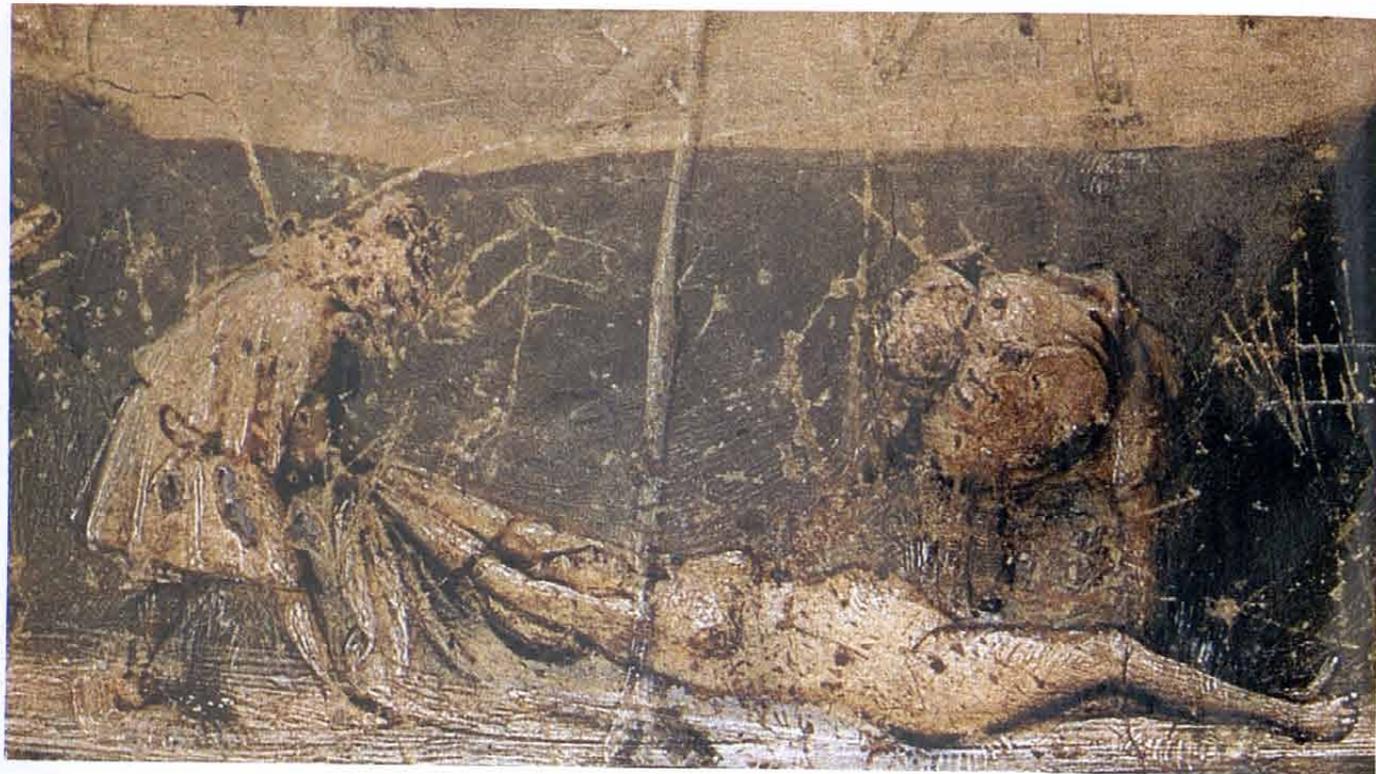
«Le rocce, gli alberi servono a reggere magnificamente l'equilibrio di ogni gruppo. Però Giotto, grande creatore di spazio architettonico e osservatore di tipi umani, non è interessato al paesaggio come lo intendiamo noi: è tutto concentrato nello spazio, nelle sue scatole spaziali e nel dramma umano. I primi grandi paesaggi moderni arriveranno con il Quattrocento, con *L'Adorazione dell'agnello mistico* di Van Eyck».

**Adesso dovremmo parlare delle storie della Vergine: mi sembrano affreschi, come dire, più delicati.**

«Già il tema è diverso: la storia di Gioacchino è una vicenda maschile-pastorale, quella della Vergine è molto più delicata, appunto, anche cortese».

**Cortese, come arte nata nelle corti principesche?**

«Prendiamo la scena del corteo nuziale. Osservi la finezza dei profili femminili, le pieghe delle stoffe, il gesto elegan-



## Nudo di donna con seni e pancia gonfia

*In alto, un particolare de L'ingiustizia, e, qui a fianco, un particolare de La carità, entrambe nella cappella degli Scrovegni. Le Allegorie delle virtù e dei vizi avrebbero dovuto essere dei momenti minori del ciclo degli Scrovegni. Invece si propongono come capolavori: si noti, nel particolare in alto, come sia realistico il nudo di donna, con i seni, la pancia gonfia. Anche il vaso, colmo di melagrane, di spighe, una castagna nel riccio, una pesca, le noccioline, offre l'esempio di una delle prime nature morte della storia dell'arte moderna. Nella pagina seguente: un particolare dell'Ingresso a Gerusalemme, degli Scrovegni. Il giovane che strappa le foglie e i rami dell'ulivo ha un notevole vigore espressivo, quasi propriamente narrativo: la maturità pittorica di Giotto.*



## La cappella degli Scrovegni

tissimo della Vergine nel raccogliere le pieghe con la mano: è un processo di raffinamento che ricorda molto la scultura gotica francese. Le figure sembrano degli avori, che certamente dovevano circolare in discreto numero per l'Italia insieme con le miniature: un'arte di corte per intenditori. E qui si presenta un altro problema complesso e di non facile soluzione: il rapporto tra Giotto e la grande arte gotica francese.

**Ossia quali furono i modi di trasmissione e di comunicazione tra le due civiltà figurative?**

«Questo è un problema di cui sappiamo molto poco. Certamente in un periodo in cui l'Europa era ancora culturalmente e politicamente abbastanza unita i viaggi degli artisti dovevano essere frequenti. Io intendevo piuttosto il rapporto iconografico ed estetico. Facciamo, come al solito, un paragone citato da Cesare Gnudi: tra le figure di Giotto nella Cappella degli Scrovegni e gli altorilievi della *Jubé* di Bourges, che decoravano la transenna che separava la zona del coro da quella della navata della cattedrale. Qui non c'è solo una stretta corrispondenza iconografica, ma anche una simile tensione drammatica, uno stesso modo di raccontare grave e severo, identiche pause solenni di colloquio muto».

**A quali anni risalgono gli altorilievi?**

«Sono altorilievi ma anche sculture: sicuramente tutti i capolavori del classicismo gotico in Francia e in Germania sono stati concepiti verso la metà del secolo, prima quindi del 1260, l'anno in cui Nicola Pisano termina il *Pergamo* del Battistero di Pisa. Non c'è alcun dubbio che Giotto, nel suo momento di maggiore pienezza classica, arrivi a risultati affini a quelli del grande scultore di Bourges, anche se le due arti sono differenti».

**Come si può spiegare questa affinità?**

«Sono domande a cui si risponde con difficoltà. L'elemento gotico in Giotto è stato certamente determinato da un rapporto con Nicola Pisano e soprattutto con Giovanni, figli di Nicola, il grande scultore delle decorazioni del *duomo di Siena* e del *pulpito di Sant'Andrea a Pistoia*. Giotto ha avuto qualche conoscenza diretta dell'opera dei maestri gotici francesi? È probabile: come per Dante, anche per Giotto, una delle sue componenti culturali è arrivata dalla Francia».

**La parte più ampia degli affreschi della Cappella degli Scrovegni riguarda la vita di Cristo.**

«La fonte maggiore per la pittura

della vita di Cristo è stata le *Meditationes Vitae Christi*, di Giovanni di Caulibus, conosciuto come lo pseudo Bonaventura, francescano di San Gimignano: è un'opera in cui la vicenda di Gesù viene narrata nei più minuti particolari, come se fosse la storia di un italiano di quel tempo. Ma la passione di Cristo, come storia di dolore e di martirio, nel Medio Evo aveva già di per sé un forte richiamo, una risonanza immediata nel popolo. E più una storia è sentita, più è necessario renderla espressiva: una parte del realismo medievale è legata proprio alla drammaticità e alla popolarità della Passione».

**Quindi è anche la vicenda che influisce su come viene rappresentata?**

«Non c'è il minimo dubbio. Ora vorrei guardare con lei uno degli affreschi più emozionanti di Giotto, di tutto il ciclo degli Scrovegni: la *Natività*. Diceva Roland Barthes che davanti alle opere d'arte, quelle vere, l'unica cosa che puoi dire è che sono belle. Dai greci in poi non si è trovato nulla di meglio. Certo, si può girare molto intorno, ci si può accostare, come noi qualche volta abbiamo fatto, però... Guardi il profilo della Madonna, credo che sia il più dolce profilo di donna mai dipinto, ma la sensazione che ti dà, la essenza della cosa, è inesprimibile a parole. Le parole, anche i concetti più articolati e profondi, risultano sempre delle approssimazioni».

**Comunque noi continueremo a parlare e a girarci intorno.**

«Non tema. Vede, questa natività è una composizione non molto dissimile da quella che è sul pulpito di Nicola Pisano o nella *Maestà* di Duccio. Che cosa è allora che la distingue, che ne fa tutta un'altra cosa? È l'intensità umana, il gesto della Madonna che riceve tra le braccia il bambino con una attenzione, con una concentrazione... Questo incrociarsi di sguardi tra la Madonna e il bambino: dolce-triste nella Madonna, maturo, consapevole nel bambino».

**Anche terribile, direi...**

«È come una premonizione di tutto quello che accadrà: c'è proprio il senso interno alla storia e alla tragedia di Cristo in questi occhi spalancati, profondi. Noi prima dicevamo di Giotto affarista...».

**Anche usuraio.**

«Certamente uomo molto attento al denaro, come ogni membro di una società borghese e razionalistica come quella fiorentina. Ma questa società continuava ancora ad essere fortemente permeata di religiosità, una religiosità

presente in tutto il ciclo. Ora si potrebbe continuare a descrivere affresco per affresco, ma preferirei fermarmi sui momenti essenziali e anche nuovi, come la *Presentazione al Tempio*, che fa ricordare quello che diceva il Vasari sul dipingere di Stefano Fiorentino».

**La maniera dolcissima e tanto unita?**

«È una definizione celebre, che si adatta benissimo a Giotto. E che riflette il suo stile soprattutto nelle cappelle Bardi e Peruzzi: ossia un modo più pittorico di dipingere e più semplificato, più fluido. Opera dopo opera, Giotto modifica e si modifica anche nella maturità, acquista un respiro più libero, più sciolto, come una distensione. Nella *Fuga in Egitto*, scena celebrativa, l'ultima figura a sinistra è tagliata a metà, come in un fotogramma: è una scena che si sviluppa in orizzontale e primo piano, aperta, con un senso straordinario, un andare su per il leggero pendio con due coppie di personaggi che parlano tra loro. Ci sarebbero molte altre scene da ricordare, dico proprio raccontare, quei ragazzini straordinari che nell'*Entrata di Cristo* in Gerusalemme si sono arrampicati sugli ulivi e ne strappano le foglie. O nello stesso riquadro la donna che tenta di togliersi l'abito facendolo passare per la testa e vi rimane impigliata: un particolare geniale. Ma vorrei fare almeno un cenno a quelli che dovrebbero essere dei momenti minori del ciclo, quasi un riempitivo e che sono, almeno alcuni, dei capolavori: le *Allegorie delle Virtù e dei Vizi*».

**Veramente mi ricordo che il Marangoni, nel *Saper Vedere*, diceva che la figura dell'Incostanza, tanto lodata, gli sembrava rigida, stecchita e anche sgangherata. E per la verità....**

«L'*Incostanza* anche a me piace meno, probabilmente è un'opera di aiuti. Ma prenda l'*Ira*, questa donna che si strappa le vesti e con quale forza. Oppure un particolare della *Carità*, il vaso che regge in mano, riempito di melagrane, con le spighe, una castagna con il riccio, una pesca, le nocchie. È forse la prima natura morta dell'arte dopo quelle romane. C'è il ricordo dei mosaici antichi e c'è, come sempre in Giotto, l'osservazione quotidiana, immediata. E la parte di sotto dell'*Ingiustizia*, con la scena del malfattore che strappa le vesti alla donna e questa rimane nuda: anche qui forse il primo nudo realistico in pittura dell'arte moderna, con i seni, la pancia gonfia. Di nudi in scultura ce n'erano già molti, ma non in pittura».

Qui a fianco: il mosaico la Presentazione al tempio, di Pietro Cavallini, nella Chiesa di Santa Maria in Trastevere, a Roma.



I mosaici a S. Cecilia in Trastevere

## LE "FIGURE GRANDISSIME" FIRMATE CAVALLINI

di Pier Luigi Leone De Castris

La riscoperta critica di Pietro Cavallini — di certo una delle maggiori figure della pittura del nostro Trecento — è a ben pensarci di data molto recente; e collima con la riscoperta materiale, sotto i vecchi banchi del coro delle monache nella chiesa romana di S. Cecilia in Trastevere, degli affreschi col *Giudizio Universale* celebrati dalle fonti. Dall'articolo che Federico Hermanin dedicò a questa scoperta, nel 1900, ad oggi non è che i progressi nella conoscenza di questo artista siano stati davvero notevoli, né tantomeno facili o rettilinei. In buona parte ciò si deve certamente alla sfortunata penuria di notizie documentarie conservatesi: appena un paio relative al soggiorno napoletano del pittore (1308-09) ed una ancora più tarda collegata alla commissione del mosaico di facciata in S. Paolo fuori le mura a Roma. Ed in parte di certo anche al ferreo mito toscanocentrico imposto specie a partire dal Vasari sulle origini dell'arte italiana. Eppure non molto più tardi di un secolo dalla morte di Cavallini un altro storiografo toscano di cose d'arte, Lorenzo Ghiberti, scriveva di lui con singolare efficacia e precisione: «Fu in Roma uno maestro, el quale fu di detta città; fu dottissimo in fra tutti gl'altri maestri; fece moltissimo lavoro, e'l suo nome fu Pietro Cavallini. [...] Fu nobilissimo maestro; dipinse tutta di sua mano Santa Cecilia in Trastevere, la maggior parte di Sancto Grisogono; fece istorie [che] sono in Santa Maria in Trastevere, di musayco molto egregiamente, nella cappella maggiore 6 istorie. Ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio. [...] Dipinse tutta la chiesa di Sancto Francesco: in

Sancto Pagolo era di musayco la faccia dinanzi; dentro nella chiesa tutte le pareti delle navi di meco; vi erano dipinte storie del testamento vecchio». Le tappe della carriera romana di Cavallini ci sono tutte o quasi: dai grandi cicli perduti del tutto, o in massima parte, di S. Crisogono, di S. Paolo fuori le mura e di S. Francesco a Ripa, a quelli basilari ancor oggi di S. Maria e S. Cecilia in Trastevere. E v'è anche l'ammirazione dell'artista quattrocentesco per quello di un secolo prima, per le sue «grandissime figure molto eccellentemente fatte et di grandissimo rilievo», appena temperata dalla comprensibile considerazione «ma tiene un poco della maniera antica cioè Greca».

Si dibatte oggi quanta parte abbia avuto nella formazione della cultura artistica di Cavallini il raffrontarsi a distanza con la produzione bizantina proto-paleologa, o quanta ancora il suo inserimento nel filone delle nuove ricerche pittoriche toscane — dapprì-

ma in contatto con Cimabue e poi con Giotto —, o quanta infine l'imbattersi e il "riscoprire" nella sua Roma la tradizione della pittura tardo-antica e paleocristiana. Probabilmente una risposta che escludesse categoricamente il peso di una qualsiasi di queste componenti sarebbe una risposta incapace di comprendere e di spiegare la grandezza e la specificità dell'arte di Cavallini. Nella città dei papi giungevano di certo nell'ultimo terzo del Duecento da Bisanzio oggetti come icone o manoscritti miniati in grado di aggiornare i pittori locali sull'evoluzione dell'arte in Oriente rispetto alle più antiche presenze dirette di artisti "greci"; e ciò dovè senz'altro pesare sul bagaglio culturale dei maggiori pittori romani dell'epoca, da Torriti e Rusuti a Cavallini, appunto. Ma è difficile spiegare il grande senso plastico e di modellato (le «figure... di grandissimo rilievo» direbbe Ghiberti) che Cavallini esibisce sia nei mosaici di S. Maria in Trastevere sia negli affreschi di S.

Cecilia — ben diverso dall'elegante ma freddo e generico tratteggiare "a ragnatela", per dirla col Bellosi, del Torriti — senza ipotizzare un contatto convinto e continuato con i grandi innovatori toscani. Cimabue era stato a Roma di certo nel 1272 e forse di nuovo — brevemente — nel 1279; dal 1276 almeno vi operava, dominando il panorama scultoreo locale, Arnolfo di Cambio, il grande allievo toscano di Nicola Pisano i cui saldi blocchi scolpiti sono il parallelo più vero dell'arte del primo Giotto; e Giotto stesso vi giungeva ancor prima del 1300, probabilmente in quel 1288 che vedeva salire sul soglio pontificio il grande papa e mecenate Niccolò IV. La maggiore impresa del momento, fra l'altro, voluta dalla Curia di Roma così come dall'ordine francescano, era l'affresatura della Basilica Superiore di Assisi, alla quale diversi artisti romani avevano partecipato sino circa dal 1270 e alla quale anche Cavallini poté rivolgersi come naturale fonte di novità; impresa di decorazione che a cavallo fra l'ottavo e il nono decennio del secolo era dominata per l'appunto dal linguaggio toscano di Cimabue e poi di Giotto.

Chi osservi i mosaici con le *Storie della Vergine* eseguiti dal pittore romano in S. Maria in Trastevere per commissione della potente famiglia Stefaneschi o gli affreschi dipinti in S. Cecilia in Trastevere, specie il grandioso e solenne *Giudizio Universale*, noterà subito come in questi cicli — realizzati entrambi prima del 1295, anno entro il quale un ignoto pittore ne riprendeva più d'uno spunto negli affreschi di S. Maria in Vescovio, in Sabina — l'interesse di Cavallini verso

(segue a pag. 81)

Il ritorno  
a Firenze

# 5

## E il mondo non sta più in una scatola

Dopo Padova Giotto torna a Firenze.

«Da un documento sappiamo che nel 1305 affitta ad un certo Bartolo correggiaio una sua casa nel sestiere di San Pancrazio, a Santa Maria Novella. Ma Giotto andava e veniva da Firenze, girando per mezza Italia a seguire le commissioni: è già stato ad Assisi, a Roma, anche a Rimini e a Ravenna per la chiesa di San Francesco, andrà a Napoli, Bologna e Milano. Si muovono molto gli artisti negli anni a cavallo tra il Duecento e il Trecento, spargendosi per la penisola come una grande ondata rinnovatrice».

Questo è il periodo in cui Giotto dipinge la *Madonna Ognissanti*.

«Anche in questo caso non esiste nessun documento contemporaneo che ci indichi l'anno della sua esecuzione. Sappiamo solo che la Madonna proviene dalla chiesa fiorentina di Ognissanti. In genere si tende a collocarla dopo la Cappella degli Scrovegni».

Non si può dedurre l'epoca di esecuzione dal suo stile?

«Mi sembra che tra tutte le opere di Giotto sia quella più vicina, per lo stile, alla Cappella degli Scrovegni. C'è lo stesso sicuro dominio del modo di dipingere, la stessa pienezza espressiva, la stessa maestosa severità formale. La Vergine domina la composizione sovrastando le figure angeliche che la fiancheggiano come una montagna maestosa e solitaria domina la natura tutt'intorno. Ci sono quattordici figure di santi e di angeli che si sovrappongono verticalmente assieppandosi ai lati e concludendosi con due angeli in primo piano e in ginocchio, che sembrano letteralmente "caduti in ginocchio". E nello spazio al centro, incorniciata da questo lieve ed elegante trono gotico, siede la Madonna con il bambino».

Sembra l'immagine stessa della solidità.

«Guardi le ginocchia leggermente divaricate che sporgono in avanti e che danno un senso di evidenza plastica a tutta la figura. E la lieve torsione del busto che le tende la veste sul petto ampio, robusto. E il viso quasi di tre quarti, un viso intento e giovane che

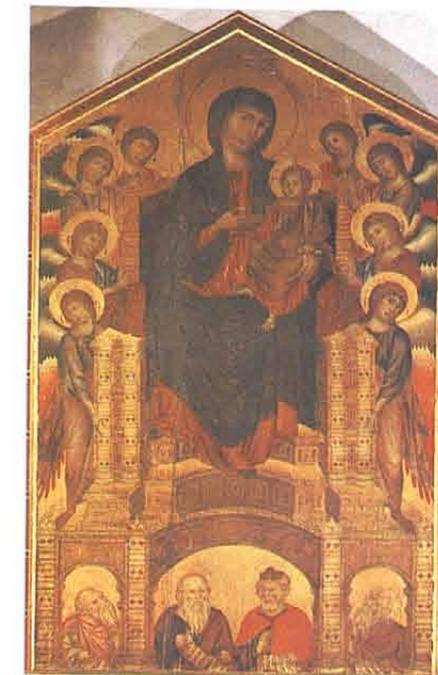


### L'affettuosa folla di fraticelli

Qui sopra un particolare di L'accertamento delle stimmate, nelle Storie di Francesco, a Santa Croce. Nell'altra pagina, un particolare della Rinuncia agli averi, dello stesso ciclo. Sono due esempi della maturazione avvenuta nella pittura di Giotto. I fraticelli, nell'Accertamento, si affollano intorno al Santo con un affettuoso interesse che non ha riscontri nella pittura precedente. I colori sono più tenui e chiari. Nella Rinuncia l'uomo vestito di rosso si appoggia sulla persona che gli sta dinanzi con naturalezza, mettendogli una mano sulla spalla e afferrandogli con l'altra il braccio. Giotto rappresenta le figure in pose che non hanno la minima forzatura mimica. Il mondo, prima racchiuso in una sorta di "scatola", assume così un carattere più spontaneo e cordiale. Inoltre con Giotto arriva un altro senso: quello della vista. Una vista che misura, che giudica, che comprende lo spazio, che stabilisce un rapporto a distanza. È curioso che sia proprio questa caratteristica, apparentemente così scientifica, ad aggiungere nuova vivacità alla pittura di Giotto.

### A confronto con Duccio e Cimabue

Da sinistra, la Madonna in trono di Giotto, la Madonna Rucellai di Duccio di Buoninsegna e la Madonna in trono di Cimabue; le tre opere sono conservate agli Uffizi, a Firenze. Le Madonne di Duccio e di Cimabue appaiono più rigide, accanto a quella di Giotto. La sua Madonna, con le ginocchia leggermente aperte che sporgono in avanti, ha un atteggiamento assai più vivo e animato. La lieve torsione del busto, per esempio, le tende la veste sul petto ampio. Ma il realismo di Maria non diviene mai troppo carnale e terreno: i due angeli laterali, sono letteralmente caduti in ginocchio e creano un effetto di sacralità mistica.



emana una straordinaria serenità».

#### Solidità terrestre e serenità divina...

«Direi terrestre pienezza formale e divina forza espressiva, riunite in una sintesi molto consapevole. L'umanizzazione del trascendente, cioè il modo di avvicinare il concetto medievale del divino all'umano, qui trova uno dei suoi momenti più alti. Le ricordo che la *Madonna di Ognissanti* si trova agli Uffizi nella stessa sala della *Madonna Rucellai* di Duccio di Buoninsegna e della *Madonna di Santa Trinita* di Cimabue: per chi volesse fare un confronto diretto...».

**Entriamo ora nell'ultima fase della carriera di Giotto, che in realtà si protrae per quasi trent'anni.**

«Questo periodo in effetti è molto lungo, ma le opere rimaste non sono molte. Basta pensare che di tutto il

lavoro svolto da Giotto a Napoli come pittore di corte degli Angioini tra il 1326 circa e il 1333 non sono sopravvissuti che piccoli frammenti, anche dubbi. La sua attività fiorentina è raccolta principalmente a Santa Croce. Per la chiesa dei francescani Giotto dipinse quattro cappelle: ne rimangono due, le Cappelle Peruzzi e Bardi. Nel '700 le tempere murali della Peruzzi che illustrano scene delle vite di Giovanni Battista e di Giovanni Evangelista vennero imbiancate, per essere poi restaurate verso la metà dell'800: per questa ragione sono pallide, un po' esili. Ma anche nel loro pallore i cambiamenti apportati da Giotto nel suo stile durante la sua ultima fase si vedono benissimo».

**In che consistono questi cambiamenti?**

«In una morbidezza, in un'eleganza assolute. Prenda un particolare della *Nascita di Giovanni Battista*, quell'anfora nella nicchia, sulla sinistra: non è più lo scarno oggetto, dipinto in maniera realistica, come si vede nella casa di Anna, quando lei riceve l'annuncio dell'Angelo, nella Cappella degli Scrovegni. Lo spazio, indicato dalle architetture e dal modo di raggrupparsi delle figure, è uno spazio, come dire, più dilatato. Le figure stesse, in queste eleganti sagome ammantate, sembrano disciolte dal ritmo serrato e dalla massiccia ed essenziale plasticità delle figure della Cappella dell'Arena. Lo svolgersi del racconto è più largo, più disteso, più rasserrenato: il dramma si dissolve in un'armonia. Ed è questa armonia che lo apparenta sempre di più alle sculture gotiche della metà del

Duecento a Bourges, alla Sainte-Chapelle e a Reims. Queste cose che sto dicendo si vedono ancora meglio nella Cappella Bardi».

#### Sempre pitture a tempera?

«No, sono affreschi, con scene della vita di San Francesco: ma molto lontane da quelle di Assisi; sembrano appartenere ad un altro mondo culturale. Anche un confronto con le pitture della Cappella degli Scrovegni, eseguite meno di venti anni prima, ci fa vedere in modo chiarissimo quanto cammino abbia percorso Giotto in questo periodo».

**La pittura di Giotto, quindi, ha mutato sempre, non è mai stata ferma.**

«Mi piace di più il termine "maturata". Vede, quel senso concreto, terrestre, quel senso spaziale che Longhi chiamava la "scatola giottesca", in cui

tutte le cose sono vicine quasi da poterle toccare, uomo, monte, albero, casa, contro il fondale continuo dell'azzurro intenso, un azzurro che conferisce al fondo il significato di limite invalicabile, insomma quel modo di rappresentare che si vede nel ciclo di Padova, mi sembra qui, nella Cappella Bardi, come dissolto. Le figure hanno ora qualcosa di più tenero, di più struggente. Le sagome, ampie e allungate, sono atteggiare in gesti così naturali che rivelano il manifestarsi degli affetti con una naturalezza che esclude ogni accentuazione mimica».

**Facciamo, come al solito, un esempio.**

«La figura dell'uomo vestito di rosso, l'ultimo del gruppo di sinistra nella scena della *Rinuncia agli averi*: guardi quanta spontaneità c'è in questo gesto di appoggiarsi sul personaggio davanti

a lui, di mettergli una mano sulla spalla e di afferrarli con l'altra il braccio. Oppure la scena dei fraticelli che si affollano intorno al corpo del santo nello accertamento delle stimmate. Quanta affettuosa tenerezza, sconosciuta nella pittura precedente».

#### Anche quanta fratesca untuosità.

«Giotto aveva conquistato lo spazio molti anni prima e adesso si libera, libera la sua pittura come mai prima, la distende in ampie zone di colori tenui, chiari, accordati in un'armonica scala tonale».

#### Giotto muore nel 1337.

«I fiorentini lo seppelliscono a Santa Reparata con grandi onori. Tre anni prima era stato nominato "magister et gubernator", cioè architetto e responsabile della fabbrica del Duomo. E in questa carica aveva avviato la costru-

zione del campanile, che viene chiamato ancora oggi "di Giotto", ma che non è stato poi realizzato seguendo i suoi progetti. Secondo una testimonianza postuma, Giotto ne avrebbe sovrinteso l'esecuzione fino ai "primi intagli", cioè fino all'ordine inferiore dei bassorilievi».

**Morendo lasciava, come si dice, una grande eredità.**

«Certamente, grandissima. In questo senso Giotto ha avuto un'importanza simile a quella di Dante».

**Vogliamo ricordarla?**

«È con loro che la rappresentazione della figura umana si afferma con una potenza e una concretezza prima sconosciute. Giotto si è rivolto agli uomini svegliando in loro la facoltà visiva. Li ha invitati a guardare con occhi nuovi il mondo, a misurare lo spazio, ad avvertire il peso terreno dei corpi. Nell'ordine divino medievale la vita dell'uomo prende un nuovo rilievo. Giotto in pittura, come anche Nicola e Giovanni Pisano nella scultura, hanno infranto la tradizione precedente

con la strapotenza delle immagini, con il senso di umana naturalezza: dovunque l'opera di Giotto arrivi, da Firenze a Padova, da Rimini a Milano a Napoli, questa ha un effetto fecondatore che poi andrà ancora al di là».

**Quanto si prolunga questa eredità? Che senso ha il quadro tradizionale della pittura toscana secondo cui Giotto, dopo Cimabue, starebbe all'inizio di una serie ininterrotta di progressi, lungo una linea ascendente che attraverso Masaccio andrebbe a culminare con Michelangelo?**

«Non ha nessun senso. Intanto lasciamo stare il progresso, concetto che nel mondo dell'arte non ha posto. Quanto alla linea ininterrotta, mi pare che fu Berenson a scrivere che Masaccio era "un Giotto rinato, che riprende il lavoro dove la morte lo fermò". E aggiungeva: "Immaginate questo miracolo". Ma tutti sappiamo che i miracoli non esistono e quindi facciamo a meno di immaginarli. Berenson scriveva nel 1896: l'idea che la storia dell'arte sia come una serie di grandi tracciati che attraversano tem-

pi e luoghi come autostrade, o intercitty che uniscono tra loro solo i grandi centri, non funziona più. Negli anni che vanno dalla presa del potere da parte delle Arti e che si concludono con la morte nera a Firenze non ci fu solo Giotto. Ci furono molti grandi pittori: se non sono usciti mai dai limiti della nuova visione del naturale e del nuovo senso spaziale rivelato da Giotto, tuttavia ne hanno dato varianti personali e molto valide: Maso di Banco, il misterioso Stefano Fiorentino, Taddeo Gaddi, Bernardo Gaddi. Ad Assisi, accanto a Giotto, si è rivelato Puccio Capanna. È vero che nei primi anni del Trecento c'è stato un predominio dell'ambiente artistico fiorentino e senese. Ma abbiamo anche un grande Trecento riminese, umbro, bolognese, padano. Nella storia dell'arte le grandi e piccole strade si intersecano fra loro formando un tessuto complesso e indissolubile. Bisogna percorrerle tutte e poi dare un giudizio di peso e di valore».

Stefano Malatesta

Le sue opere dal Vaticano a Washington

## DOVE VEDERLO, COME STUDIARLO

**L**e opere di Giotto oggi visibili sono fortunatamente quasi tutte in Italia, e, a parte qualche eccezione, non costringono il viaggiatore a lunghi spostamenti.

Muovendo da sud, nella Pinacoteca della Città del Vaticano, è conservato il *Polittico Stefaneschi*. Sempre a Roma, in San Giovanni in Laterano, c'è l'affresco di *Bonifacio VIII che indice il Giubileo*.

Ad Assisi è la prima tappa essenziale dell'itinerario giottesco, alla Basilica Superiore, per le *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, e le *Storie di San Francesco*. Sempre ad Assisi, nella Basilica Inferiore, si trovano, nella cappella della Maddalena, la *Storie della Maddalena*, che risalgono a un periodo di almeno dieci anni successivo agli affreschi della Basilica Superiore.

A Firenze sono molte le cose da vedere. In Santa Croce, nelle cappelle Peruzzi, Bardi e Baroncelli si trovano rispettivamente le *Storie di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista*, le *Storie di San Francesco* (utile il confronto con quelle di Assisi), il *Polittico Baroncelli*.

In San Giorgio a Costa è la *Madonna in Maestà* e, nella galleria degli Uffizi, la *Madonna Ognissanti*, nella stessa stanza delle *Madonne di Duccio e Cimabue*.

Sull'altro litorale, a Rimini, nel Tempio Malatestiano, è visibile il *Crocefisso*. Più a nord, a Padova, nuova sosta per un appuntamento fondamentale con l'attività pittorica di Giotto: *Le storie di Gioacchino, della Vergine e di Cristo*, nella cappella degli Scrovegni, momento di grande maturità pittorica.

Per quanto riguarda l'estero, a

Berlino, nello Staatliche Museen Gemäldegalerie, è conservata la *Dormitio Verginis*. Al Louvre di Parigi, un'altra opera dedicata al Santo di Assisi: le *Stimate di San Francesco*.

Un viaggio più lungo richiede invece la visita alla National Gallery di Washington, per la *Madonna con Bambino*, mentre a Raleigh, nel North Carolina Museum of Art, c'è il *Polittico Peruzzi*.

Buoni compagni di viaggio e amici, questi libri: il settimo volume delle *Opere complete di Roberto Longhi*, intitolato *Giudizio sul Duecento*, nella ristampa Sansoni, per inquadrare l'epoca. Utili anche i saggi di Baccheschi (*L'opera completa di Giotto*, nella ristampa Rizzoli) e di Previtali (*Giotto e la sua bottega*, un esame completo della produzione di Giotto, nell'edizione Fabbri).

Il particolare inferiore  
sinistro del famoso  
Guidoriccio. Anche  
Federico Zeri nega che  
sia di Simone Martini.



Il popolare affresco è — artisticamente parlando — un pasticcio grossolano

## No, non è di Simone questo brutto Guidoriccio

di Federico Zeri

**H**o sempre avuto dei dubbi sulla attribuzione a Simone Martini e sul significato del cosiddetto Guidoriccio da Fogliano, l'affresco che si trova nella sala principale del Palazzo Pubblico di Siena. Questi miei sospetti nascono da tre diverse osservazioni. La prima riguarda la qualità del dipinto, che a mio avviso è nettamente inferiore a quella tipica di Simone Martini, pittore sublime e di livello costante. Il confronto con l'affresco da lui firmato sulla parete di fronte mi pare che non lasci alcun dubbio. Si tratta di due cose del tutto diverse, e il Guidoriccio è evidentemente molto più tardo.

La seconda osservazione è più di carattere storico. È a dir poco improbabile infatti, che la Repubblica Senese, in un momento in cui aveva una terribile paura dei dittatori e di possibili prese di potere da parte dei corpi militari, facesse dipingere il ritratto di un capitano nella sala principale del Palazzo, proprio di fronte all'immagine della Madonna Protettrice. I miei sospetti sono stati poi confermati da una lampante incongruenza nel paesaggio del quadro, dove nel mezzo dell'accampamento appaiono dei pergolati d'uva. Chi l'aveva dipinto, come poi ho capito più tardi, aveva letto che durante l'assedio o l'operazione bellica, Guidoriccio era fornito di "Vinea", ed aveva scam-

biato il nome di Vinea, cioè una macchina bellica che è l'antica testuggine dei Romani, con la vigna; come se negli accampamenti si coltivasse l'uva.

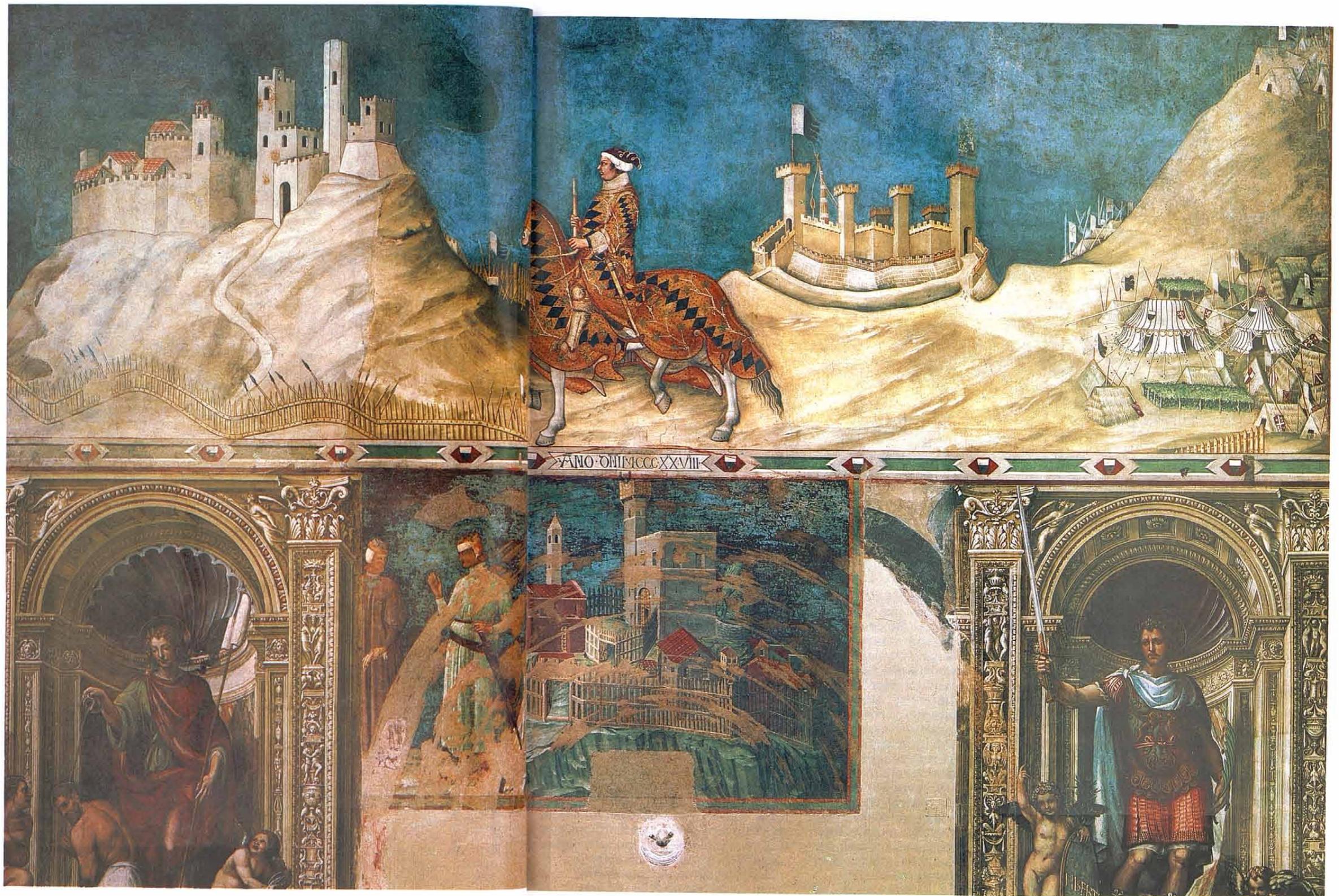
In seguito, le intuizioni del signor Gordon Moran hanno condotto alla scoperta, sotto lo scialbo, di un bellissimo affresco sottostante il Guidoriccio che rappresenta evidentemente la consegna ad un rappresentante della Repubblica di Siena, di una fortificazione che aveva capitolato. Insieme a questo affresco, si sono ritrovate le tracce del gigantesco mappamondo, dipinto da Pietro Ambrogio Lorenzetti. Del mappamondo, che si era poi rovinato con il tempo fino ad essere gettato via dagli stessi senesi, restano

delle impronte molto evidenti; doveva essere costituito in parte almeno da tela o fogli di pergamena, o da qualche altro materiale girante su di un perno. Nella parete sono rimasti infatti dei graffi rotondi.

Secondo me, la scoperta delle tracce del mappamondo e dell'affresco, spiegano benissimo cosa sia in realtà il Guidoriccio. Innanzitutto si può osservare che nella figura del cavaliere le quattro zampe del cavallo non sono messe alla stessa altezza. La prima zampa a sinistra è posta più in basso e viene praticamente a sfiorare l'anello più esterno dei graffi lasciati dal mappamondo. Sono quasi certo che il mappamondo doveva essere strutturato in maniera da essere in parte mobile, con la rappresentazione delle terre e dei mari (ed è questa la parte che ha lasciato i graffi sul muro) ma doveva anche essere accompagnato da grandi affreschi tutt'intorno, con allegorie simili a quelle che appariranno più tardi nelle ruote della fortuna.

Da una parte era rappresentato il potere, un cavaliere a cavallo, da un lato c'era chi saliva, dall'altro chi scendeva, ed in basso c'era la figura della persona che era stata disfatta dalla malasorte. Che cosa è accaduto? Secondo me, prima ancora che fosse eseguito il mappamondo, la parete è stata occupata, almeno in parte, dall'affresco recentemente scoperto. È questo il vero Guidoriccio da Fogliano. La faccia del capitano presenta i segni di una violenta cancellazione a colpi di bastone o a colpi di sasso. E noi sappiamo che a un certo momento Guidoriccio era caduto in disgrazia, subendo probabilmente una sorta di "damnatio memoriae".

L'affresco prima era stato sfregiato, poi era stato cancellato e scialbato, e al suo posto era stato applicato il mappamondo. Quando anche questo venne gettato via perché troppo rovinato, tra le parti ad affresco rimaste sulla parete è rimasta anche la figura superiore del cavaliere. A un certo punto, probabilmente intorno al primo Quattrocento, questa figura a cavallo deve essere stata scambiata proprio con il Guidoriccio da Fogliano di cui un tempo aveva preso il posto. Il cavaliere, che in realtà era nato come una semplice allegoria, in base a questa supposizione era quindi stato provvisto degli emblemi araldici di Guidoriccio, e di un fondale sul quale si erano voluti imitare alla meglio i luoghi da lui conquistati.



### Il capitano e le vigne da guerra

Guidoriccio da Fogliano si reca all'assedio di Montemassi. L'opera si trova nella Sala Principale del Palazzo Pubblico di Siena. Durante il periodo in cui Simone Martini era attivo, nella Repubblica Senese si temeva che i capitani delle milizie assumessero il potere con un colpo di mano. Per questa ragione appare strano che, in quegli anni, sia stato dipinto nella Sala Principale proprio il ritratto di un capitano: ne sarebbe stata legittimata l'autorità dell'esercito. L'affresco, quindi, non è attribuibile a

Simone, ma a un autore anonimo più tardo. Nella parte destra dell'immagine, tra le tende dell'accampamento, si vedono dei pergolati d'uva. È un'incongruenza: l'autore aveva letto che Guidoriccio era fornito di "vinea" e aveva tradotto il termine in "vigne". Invece "vinea" designa una macchina bellica, simile all'antica testuggine romana. Nella porzione inferiore della parete sono visibili i graffi semicircolari lasciati da un mappamondo girevole, in tela o pergamena, oggi perduto.

Si dipinse un accampamento commettendo quell'errore madornale che si è detto, cioè mettendoci le vigne, inoltre una delle due fortezze venne rappresentata con una tipologia che non è dell'epoca di Guidoriccio ma molto più tarda. In realtà noi abbiamo nel cosiddetto Guidoriccio un avanzo di quella che era la parte esterna del mappamondo, più tardi trasformata abusivamente per un comprensibile errore.

L'affresco sottostante ora scoperto, che è stato attribuito ai nomi più vari, è secondo me di Simone Martini; si tratta di un capolavoro assoluto che va perfettamente d'accordo con le storielle laterali del Beato Agostino Novello. Il nuovo affresco è uno dei più grandi capolavori profani dell'arte del primo Trecento italiano. L'immagine invece comunemente conosciuta come il Guidoriccio è piuttosto un pasticcio grossolano.

Mi si chiederà come sia possibile dare un simile giudizio quando tutti gli specialisti di Simone Martini lo consideravano tutt'ora un'opera dell'artista. Ma di esempi di errori madornali di questo genere la storia dell'arte è piena. I signori specialisti, tanto per dirne una, continuano ad attribuire al Martini un piccolo quadretto che si trova ad Altomonte. L'impaginazione di questo quadro, cioè i rapporti tra larghezza, altezza e apertura della cuspidi, dimostra chiaramente che il dipinto è di un altro periodo. Nel Trecento infatti questi rapporti sono soggetti a leggi precise, che variano di cinque in cinque anni all'incirca, e che ci permettono oggi di datare dipinti sconosciuti con un'approssimazione molto precisa.

Il quadro di Altomonte che gli specialisti continuano a chiamare «Simone Martini», è perlomeno di 80-90 anni posteriore. Una delle insidie per lo studioso della storia dell'arte è il conformismo; quando un pezzo come il Guidoriccio è diventato quasi il simbolo dell'Arte Italiana, quando lo vediamo riprodotto in calendari, scatole di biscotti, involucri di Panforti e Ricciarelli, manifesti dell'Ente Provinciale del Turismo e così via, è triste doverlo abbandonare e dover dire «signori, ci siamo sbagliati».

Ci sono decine, centinaia di casi in cui i critici sono rimasti legati alle vecchie attribuzioni, rifiutandosi di ammettere errori anche lampanti. C'è per esempio il caso della Venere di Dresda, attribuita a Giorgione. Non è affatto di Giorgione, bensì un'opera

*L'Annunciazione e Santi di Simone Martini, al museo degli Uffizi, Firenze. Simone esprime qui un gusto per la fulgida eleganza. Utilizza ori, decorazioni in pastiglia, punzoni per marcare i bordi e aureole.*

Da Siena alla Provenza  
Vita dell'artista più rinomato dopo Giotto

## PITTORI GIROVAGHI NELL'AVIGNONE DEI PAPI

di Enrico Castelnuovo

**N**el 1336 — la data non è certissima, ma assai probabile — Simone Martini arrivò ad Avignone. La città provenzale ribolliva di attività: installandovi pochi anni prima la loro corte, i papi l'avevano trasformata in un grande cantiere. Per alloggiarli si stava costruendo un colossale palazzo mentre molti edifici venivano trasformati, ristrutturati, decorati per accogliere i cardinali e chiese, cappelle, monasteri erano ingranditi e ricostruiti. In poco tempo aveva preso il rango di una capitale d'Europa, la popolazione era aumentata a vista d'occhio, tutto un mondo cosmopolita di religiosi, di mercanti, di intellettuali, di ambasciatori, di banchieri, di artisti ruotava attorno alla curia.

Quando arriva in Provenza Simone avrà avuto un po' meno di una cinquantina d'anni. In Italia era — con Giotto più anziano di lui — il pittore più rinomato, a Siena — una città in cui i pittori abbondavano come nel Cinquecento ad Anversa dove, a detta di Ludovico Guicciardini, erano più numerosi dei panettieri — dirigeva una grande impresa familiare cui collaboravano il fratello Donato, il cognato

Lippo Memmi e il fratello di questi, Tederico.

In passato aveva lavorato alla corte angioina di Napoli, in San Francesco di Assisi aveva decorato la cappella di San Martino, un vero trionfo della pittura cortese, aveva ricevuto commissioni di gran rilievo dai domenicani di Pisa (il politico per l'altar maggiore di Santa Caterina ora al Museo di San Matteo), da Orvieto, da San Gimignano. A Siena era il pittore del comune che gli aveva affidato imprese importantissime come il grande affresco (una tecnica sinora poco usata in Siena) della Maestà nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico da lui dipinto nel 1315 e su cui, nel 1320, era intervenuto di nuovo, con mutata maniera.

La Maestà è la rappresentazione della corte celeste della Vergine, nelle cui mani la città si era consegnata ai tempi della guerra con Firenze, proclamandola propria regina. Cinque anni prima Duccio, probabile maestro di Simone, aveva trattato su tavola il medesimo tema suscitando l'entusiasmo dei cittadini che avevano scortato l'opera dalla bottega del pittore fino all'altar maggiore della Cattedrale. Simone opta per una soluzione più mo-

derna fingendo ambiguamente sul muro una specie di panno dipinto dagli amplissimi bordi e dando il massimo risalto alla tridimensionalità della scena all'interno, giocando sul contrasto tra il margine piatto e l'aereo baldacchino che definisce la profondità dello spazio. Sotto il baldacchino, marcato dagli stemmi del comune e del capitano del popolo, prendono posto le figure, Maria seduta su un trono disegnato secondo i modi più recenti dell'architettura gotica, riceve, attraverso i santi intermediari, gli omaggi e le preghiere dei cittadini cui risponde con superbe terzine dal precoce (siamo nel 1315) sapore dantesco. Immagini e parole vengono così a comporsi in una straordinaria immagine civica in cui la corpora efficacia della pittura gotica — che costituì per Simone una sorta di dato di natura — si unisce a ricordi duccheschi e all'elaborato disegno del gotico francese.

Molte altre commissioni Simone ricevette per Siena, tra cui quella per il trittico con, al centro, l'Annunciazione (oggi agli Uffizi), dipinto nel 1333 con il cognato Lippo Memmi per un'altare della Cattedrale. Il suo personalissimo paradigma è presente qui al punto più

alto con lo sfrenato elogio della linea affermato a piena voce dal sublime impennarsi del manto dell'angelo, il gusto per una fulgida eleganza, per i superbi accostamenti cromatici, il modo splendente di creare una pittura preziosa utilizzando gli ori, le decorazioni in pastiglia, i punzoni che marciano i bordi e le aureole, il tutto nell'accettazione piena e intelligente del volume e dello spazio giotteschi.

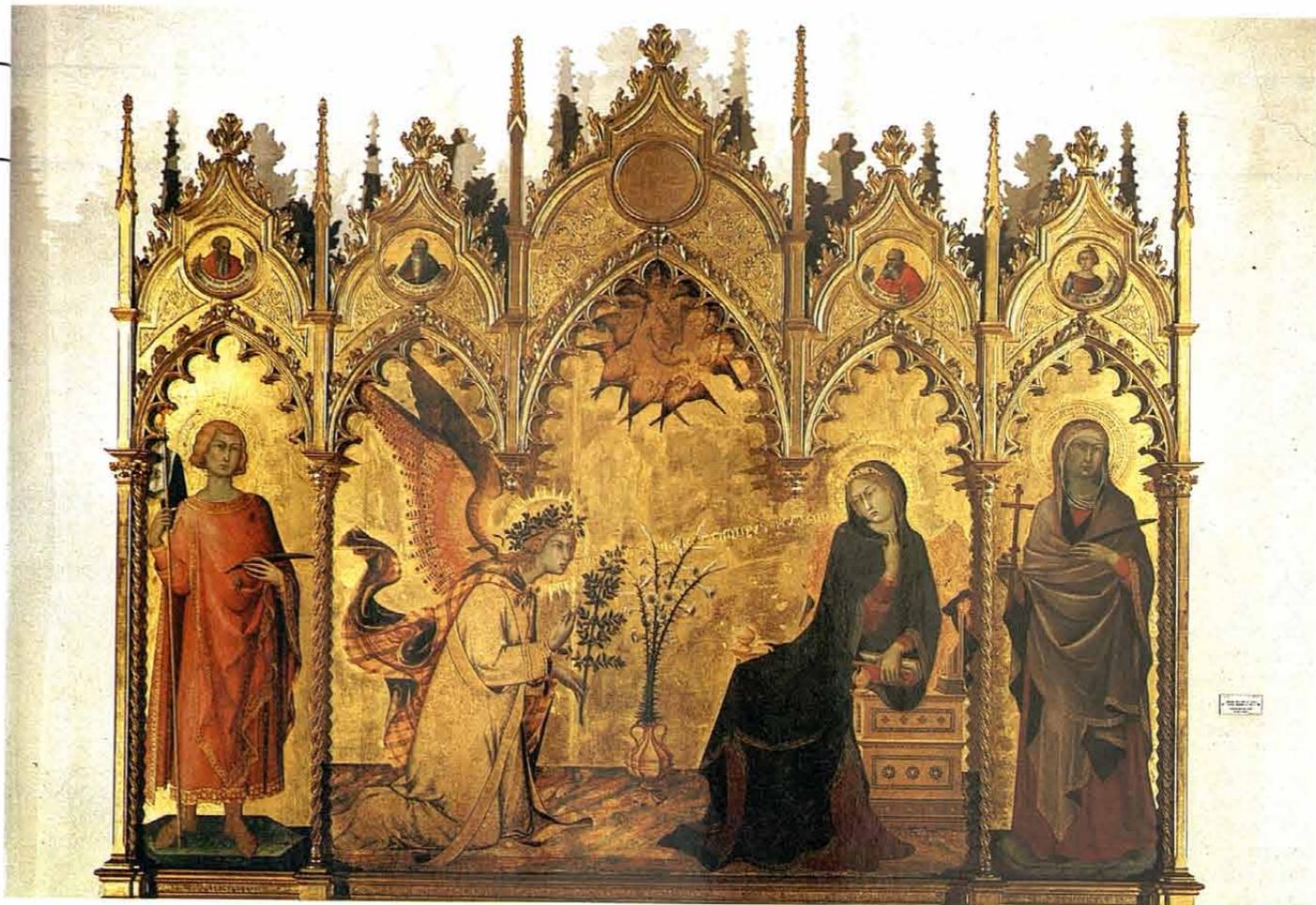
Tre anni dopo aver dipinto l'Annunciazione il pittore-principe di Siena lascia la Toscana per la Provenza. Regista dell'operazione dovette essere il cardinal Stefaneschi committente attivo e lungimirante, patrono di Giotto cui aveva ordinato un politico per l'altar maggiore di San Pietro in Vaticano, e di quel geniale anonimo pittore che, da un superbo libro miniato per lui eseguito, viene chiamato il "Maestro del Codice di San Giorgio". Forse nell'impossibilità di far venire il vecchio Giotto, forse nella convinzione che lo stile del senese, così ricco di spunti gotici, potesse esser meglio apprezzato, lo Stefaneschi punta su Simone per affrescare l'atrio della cattedrale di Notre-Dame-des-Doms. E questi acconsente a lasciare Siena, in

cui resta operosa la sua bottega, perché Avignone contava allora la più ricca e variata gamma di committenti che contasse l'Europa e offriva quindi possibilità assai più larghe di quelle che si potessero altrove trovare.

Ad Avignone, a quanto si sa, Simone non lavora per i papi, ma per un ristretto e sceltissimo numero di compatrioti con cui stabilisce legami privilegiati, lo Stefaneschi, il cardinale Napoleone Orsini, il Petrarca infine. Questi lo elogia e lo esalta in mille modi tanto da paragonarlo, per aver illustrato il frontispizio di un suo codice, a Virgilio medesimo, consacrazione mai sinora ricevuta da un pittore le cui attività solitamente venivano sminuite del pregiudizio negativo che colpiva le arti meccaniche. In questo ambiente dinamico dove ha luogo un incontro di grandi conseguenze tra la cultura gotica del Nord e il nuovo modo, messo a punto in Toscana, di rappresentare lo spazio, i volumi, gli artisti possono trovare, quanto meno a livello simbolico, la possibilità di una grande ascesa sociale.

Esperienze fondamentali trovano modo di svolgersi in questa società

(segue a pag. 81)



Il sovrano angioino chiamò presso di sé  
poeti, letterati e grandi pittori

## LA NAPOLI CORTESE DEL SAGGIO ROBERTO

di Pier Luigi Leone de Castris

«**A**t ego iuro dulciores et multo cariores michi literas esse quam regno». Siamo in pieno quattordicesimo secolo. Il dominio cui viene anteposto il "piacere delle lettere" non è un feudo qualsiasi: comprende la Provenza con Avignone e alcuni residui territori della Francia centrale, tutta l'Italia meridionale attorno alla capitale del Regno — Napoli — ed ampie zone del Piemonte, dell'Albania, della Grecia, la discontinua Signoria su numerose città guelfe del nord e del centro-Italia — prime fra tutte Firenze, Genova e Siena — e i titoli non solo onorifici di Senatore dell'Urbe e di sovrano di Gerusalemme. Ma nemmeno il re che si confessa così candidamente ma con decisione — e ad un interlocutore che è il poeta e letterato principe dei suoi tempi, Francesco Petrarca — è una testa coronata qualsiasi: si tratta di Roberto d'Angiò, colui che i contemporanei denomineranno "il Saggio", che Dante chiamerà il «re da sermone» e che Petrarca stesso loderà come «rex esertus in omni sciencia».

Alla sua corte e, più in genere, in città affluiscono, il più delle volte su espresso invito regio, giuristi come Cino da Pistoia, Bartolomeo da Capua o Pietro Piccolo da Monteforte, uomini di scienza come gli astrologi e geografi Andalò dal Negro e Paolino da Venezia o come il medico e naturalista Matteo Silvatico, teologi come Dionigi da Sansepolcro, Guglielmo di Alnwick o Angelo Clareno, letterati e poeti come Boccaccio e Petrarca o come Barbato da Sulmona e Paolo da Perugia, artisti infine come Montano d'Arezzo, Pietro Cavallini, Simone Martini, Giotto, Tino di Camaino, Lando di Pietro o Maso di Banco.

Il clima "cortese" che si respirava dunque a Napoli era caratterizzato così sia da un lusso e da una ricchezza

estremi — segnale del gran rango europeo raggiunto dalla capitale della dinastia angioina, paragonabile a quest'epoca soltanto a quello di Parigi e della corte degli ultimi Capeto — sia allo stesso tempo da una vivacità di presenze e di incroci culturali paragonabile soltanto, e per approssimazione, a quanto avveniva in singoli settori nelle maggiori città universitarie dell'epoca. La particolarità del "caso napoletano" sta indubbiamente nel fatto che ciò avveniva quasi esclusivamente per volontà e su commissione del sovrano, mancando totalmente in città e una vera struttura socio-economica in grado di promuovere un consumo di beni di lusso e di cultura e una vera struttura produttiva in grado di far fronte ad eventuali richieste di tal genere. La scelta dei sovrani angioini, in una terra "di conquista" come l'Italia meridionale, e specialmente la scelta di re Roberto, fu piuttosto quella di prescindere dall'idea di sviluppare energie locali, un mercato di arte e di cultura locale, artisti e letterati del luogo, per importare invece decisamente tutto quanto dovesse concorrere alla creazione di un'immagine fastosa, elegante e colta della dinastia e della corte dall'"estero": dalla Francia e dall'area provenzale-pirenaica da cui gli Angiò provenivano, dapprima, e poi — lungo i canali delle loro alleanze politiche ed economiche italiane — da Roma e dalle città guelfe della Toscana e dell'Umbria. Di importare però tutto al massimo livello possibile, e con felice intuito nelle scelte e nei legami istituiti.

Perciò se è vero che il crollo della potenza politica degli Angiò a partire da dopo la morte di re Roberto significò in breve tempo la fine delle condizioni su cui questa struttura effimera fondava, è vero anche che sino a quel momento — e cioè per tutta la prima metà del Trecento — Napoli fu spettatrice, specie nel campo delle arti figurative, di un esaltante capitolo di storia

contrassegnato dalle presenze dei maggiori pittori e scultori dell'Italia di allora.

È del tempo del trapasso ufficiale del regno tra Carlo II e Roberto (ma Roberto era già vicario ed associato al trono dall'inizio del secolo) la discesa di Pietro Cavallini, il maturo artista romano che a quel tempo aveva già alle spalle gli interventi in S. Paolo fuori le mura, i mosaici di S. Maria in Trastevere e gli affreschi di S. Cecilia e dell'Aracoeli. A lui e al vasto gruppo di collaboratori e seguaci che trasformeranno l'occasione di questa discesa in una sorta di monopolio commerciale e figurativo almeno ventennale la corte richiederà i grandi cicli di affreschi che decoreranno le chiese più antiche e nobili erette in città dalla dinastia angioina: il Duomo, S. Domenico, S. Maria Donnaregina. Con Cavallini, così, e con i suoi continuatori come Lello da Orvieto o come gli anonimi artisti attivi a Donnaregina, doveva maturare e giungere al termine la prima tappa di quella "italianizzazione" del gusto e delle scelte degli Angiò di Napoli che era stata scandita — ancora nel corso del tardo Duecento e poi al trapasso fra i due secoli — dalla presenza in città di pittori formati culturalmente sui ponti del cantiere di Assisi (uno dei quali, Montano d'Arezzo, sarà "familiare del re") e di scultori prossimi all'arte di Arnolfo di Cambio.

Con l'avanzare del regno di Roberto "il Saggio", tuttavia, e con il progressivo cosciente delucidarsi delle sue scelte politiche e culturali, il terreno di ricerca d'artisti (come di letterati) che venissero a fare di Napoli la corte e la città-faro dell'Italia guelfa di allora si spostò naturalmente dalla Roma già svuotata della Curia papale alle città toscane dal vivacissimo mercato di cose d'arte. È al senese Simone Martini che Roberto commissiona nel 1317 la

(segue a pag. 81)



### Ludovico il Santo lo fece re

San Ludovico da Tolosa incorona re Roberto; la tavola di Simone Martini è conservata al Museo di Capodimonte, a Napoli. Simone, come molti altri artisti, venne alla corte di Roberto d'Angiò, dove fu accolto con grandi onori e creato cavaliere. La santificazione del fratello del re, Ludovico, favorì l'amicizia politica tra la dinastia e il papato.

Un altro particolare (in basso a destra), dell'affresco del Guidoriccio. In realtà il capitano e le altre figure servivano semplicemente per decorare, con immagini allegoriche (la Fortuna, la Malasorte), la struttura girevole sottostante.



giovane del Tiziano. Farlo capire ai critici e alle masse è stata una battaglia persa in partenza. E quindi, per molti, continuerà ad essere un Giorgione.

Gli esempi più macroscopici di questa persistenza della tradizione sono relativi a un altro artista, Leonardo. Ci sono quadri che per secoli gli sono stati attribuiti e che in nessun modo possono essere suoi; spettano al Boltraffio, a Francesco Melzi, a Marco d'Oggiono. In certi casi riesce impossibile per il filologo, nonostante prove concrete molto solide, convincere la parte opposta che il nome di un artista è usato abusivamente. Esiste una specie di struttura mentale per cui certi pilastri sono composti da talune opere, crollate le quali crolla tutto il resto.

La filologia è una cosa diversa; non ha niente a che fare né con la tradizione né con il sentimento. Dirò di più, il vero filologo, oltre a dover conoscere tutti i quadri pubblicati o noti alla letteratura, deve anche ricominciare a

fare per conto proprio tutta la ricostruzione della storia dell'arte. Non esiste nulla di certo per il filologo. Bisogna che lui stesso ricominci il controllo anche della Cappella Sistina, anche della *Primavera* del Botticelli, perché ogni generazione vede il passato con occhi diversi, ed ogni generazione ha dietro di sé un'esperienza che mancava al passato.

Quindi le opere figurative appaiono a ciascuna generazione secondo nuove angolature, nuove prospettive; non bisogna mai prendere per buono quello che è stato detto dagli altri, anche nel caso di opere firmate, perché spesso soltanto oggi noi ci accorgiamo della collaborazione di altri artisti che nel secolo scorso per esempio sfuggiva. È solo ricostruendo la storia dell'arte per proprio conto, che si progredisce.

In tempi recenti si è sentito affermare da parte di molti che questa revisione filologica, in genere l'attribuzionismo, sia inutile e che soprattutto è inutile, futile e fatuo fare delle ricerche

sui quadri non documentati e non firmati. Ma se non si fa questa revisione, che poi spesso porta alla scoperta del pittore perché di uno dei quadri viene fuori il documento, la storia finisce con l'essere semplicemente una convenzione.

Questo disprezzo verso la filologia, soprattutto come la esercitava il positivismo, va di pari passo con il revival delle religioni rivelate al quale stiamo assistendo dopo le due guerre mondiali. Si sente dire che la classificazione è inutile, che l'attribuzione aiuta soltanto i commercianti, che il commercio delle opere d'arte è disonesto; sono generalmente delle frasi che scaturiscono da un marxismo mal digerito, piagnistei che vanno ad innestarsi su una concezione storica fatta di linee generali, scaturite a loro volta dalla tradizione religiosa giudaico-cristiana e anche musulmana. Io sono per la ricerca filologica; gli altri facciano come vogliono.

Federico Zeri



## I maestri del Trecento



*Il frammento della Deposizione dalla Croce di Duccio, tratto dalla Maestà del museo dell'Opera Metropolitana di Siena. La Maestà fu posta sull'altare del Duomo nel 1311, con una grande pompa di musiche e cortei. Oggi l'opera è divisa in due facciate e in una quantità di frammenti, che si trovano in parte a Siena, in parte altrove.*

Vita e opere di Duccio di Buoninsegna  
Pochi artisti affascinarono i contemporanei come lui

# Gli ultimi sei giorni della Vergine Maria

di Carlo Bertelli

**P**ochi maestri affascinarono i loro contemporanei quanto Duccio. Il suo ascendente fu profondo su un caposcuola di Parigi, Jean Pucelle; in Toscana attrasse maestri rimasti per noi senza nome, autori di opere solenni; né senza di lui potremmo spiegare l'arte, tanto diversa, di Simone Martini e di Ambrogio e Pietro Lorenzetti, tutti e tre radicati nel suo pensiero e nel suo cuore. Duccio aveva fatto apparire convenzionale e inerte quanto era stato realizzato prima di lui. Il volto della

*Madonna di Piazza*, la grande tavola eseguita da Guido da Siena a protezione della città, circa il 1270, fu ridipinto alla maniera di Duccio.

Duccio non si presentava con l'energia dirimpante di Giotto, né con la passione esasperata di Cimabue. Sembrava che volesse ritessere la storia e dare nobiltà a quella "maniera greca" che nel Quattrocento il Ghiberti gli avrebbe rimproverato. In realtà era attentissimo al nuovo stile del gotico transalpino ed era profondamente colpito dal sentimento drammatico della

storia che veniva dalle sculture di Nicola e Giovanni Pisani. Il suo genio aveva la straordinaria capacità di risalire tutta la lunga tradizione medievale, comprendendone le implicazioni simboliche, ma intuendo come potessero essere interpretate in senso profondamente umano e come nascondessero la radice d'una sapienza antica. La sua sintesi sarebbe stata il congedo definitivo dal medioevo.

La *Maestà*, che l'intera cittadinanza di Siena pose sull'altare del duomo, accompagnandola con musiche e cor-

tei, il 9 giugno del 1311, contiene tutto ciò al grado più alto. Allora la navata del duomo era più bassa di oggi; si varcavano i tre portali scolpiti da Giovanni Pisano e dalla penombra usciva la fronte della *Maestà*, il prodigioso altare dipinto su due facce. Dopo i severi profeti e le sibille di Giovanni Pisano, si disponeva la gentile adunata dei santi protettori di Siena raccolti intorno alla Vergine in trono col Bambino, contro la spalliera formata dalle ali degli angeli. I colori: avorio, biacca, cocco; quelli luminosi che Dante vedrà nel Purgatorio.

Al di là della *Maestà*, ma non così lontano come oggi, poiché il coro era più breve e meno alto, era la grande finestra tonda per cui nel 1288 forse Cimabue aveva fornito i cartoni e dove sono rappresentate la morte della Vergine, la sua Assunzione e l'Incoronazione. Temi che si legano a quelli della *Maestà*, e Duccio deve aver tenuto conto dell'intonazione azzurrina della vetrata quando decise di concentrare il turchino intenso nel manto della Vergine e fare che il vermiglio e lo scarlatto prevalsero fra le vesti dei santi.

Vediamo oggi la *Maestà* divisa in due facciate e in una quantità di frammenti in parte esposti a Siena e in parte dispersi. In origine era una costruzione complessa. Poggiava su di un'alta predella ed era sormontata da un coronamento di cuspidi e pinnacoli. Sulla fronte era la Madonna in trono fra i santi e una galleria da cui si affacciavano i dodici apostoli; la predella, da questa parte, rappresentava le storie dell'infanzia di Gesù, fino alla *Disputa nel tempio*, che segna la sua separazione dalla madre. Nelle cuspidi erano sei scene, del tutto insolite, relative ai sei ultimi giorni terreni della Vergine e le cuspidi erano a loro volta sormontate da busti di angeli. Sulla parete opposta erano le storie della *Passione di Cristo*; le cuspidi raccoglievano i suoi ultimi giorni sulla terra, dopo la resurrezione, e la predella conteneva dieci suoi miracoli. Al centro della *Maestà*, in alto, doveva esservi un pannello cuspidato più alto degli altri, che doveva contenere, dalla parte della navata, l'Incoronazione di Maria e, sul lato opposto, la Resurrezione.

Era dunque una vera architettura. L'insolito gradino poligonale ai piedi della Vergine rispecchia la geometria del pulpito di Nicola Pisano, che sorgeva a pochi passi dall'altare, e specialmente riassume l'aspetto dell'interno del duomo nel punto dove la *Maestà*

e l'altare erano collocati, cosicché Maria s'identificava con la Chiesa.

Duccio aveva dato una successione del tutto insolita alle storie della *Passione* effigiate sul verso della *Maestà*. La grande superficie era divisa in due da una cornice orizzontale e le storie incominciavano in basso a sinistra, con l'*Entrata in Gerusalemme*. Finivano con l'*Andata ad Emmaus* nell'ultimo scomparto a sinistra in alto. Un attento studio delle proporzioni geometriche aveva consentito di spartire ogni registro in sette scomparti, dei quali più ampio era quello centrale, sormontato nel coronamento da un pannello di pari ampiezza. A loro volta tutti gli scomparti erano divisi in due scene sovrapposte. Tutti tranne due, la *Crocifissione* e l'*Entrata a Gerusalemme*. Queste due scene avevano pari altezza, e un certo rapporto veniva a stabilirsi fra l'una e l'altra. Cristo entrava nella *Passione* dall'ingresso trionfale in Gerusalemme; e proprio per sottolineare l'inizio delle storie, con uno di quegli artifici non appariscenti che sono un dono della sapienza medievale di Duccio, la prima scena ricevette una leggera incisione nel fondo d'oro, quasi fosse il frontespizio d'un magnifico codice che stava per aprirsi.

Per non perdersi, lo spettatore aveva bisogno d'indicazioni sicure. Per Duccio era fondamentale che, seguendo una storia dall'insolito andamento ascensionale, non fosse indotto a travalicare il limite della cornice orizzontale, saltando così i tempi del racconto. Fece dunque in modo che le scene andassero prima dal basso verso l'alto e poi, giunte alla cornice orizzontale, proseguissero nel senso inverso. Soltanto nella zona centrale abbandonò questo criterio. La disposizione degli episodi in successione dall'alto verso il basso è estranea alla tradizione italiana degli affreschi, ed ha rispondenza nelle vetrate delle chiese gotiche. E abbiamo visto come il programma della *Maestà* si accordasse a quello della vetrata. Tuttavia, benché le scelte di Duccio avessero solide motivazioni interne, si è ritenuto che si fosse ispirato ad un esempio preciso; la vetrata della *Passione* nella cattedrale di Chartres.

Comunque fosse, l'accostamento imprevisto degli episodi consentiva a Duccio di scavare nella storia sacra per scoprire fra avvenimenti distanti relazioni prima inosservate, rendendo attraverso segni appena percettibili ogni scena presaga di quella contigua. Si era imposto di dare ai luoghi una chiara



### Gesù Cristo lava i piedi agli Apostoli

Sopra, un'altra scena della *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, del Museo di Siena. Si tratta questa volta della Lavanda dei piedi. La costruzione originale della *Maestà* era molto complessa. Poggiava su un'alta predella ed era sormontata da un coronamento di cuspidi e pinnacoli. Sulla fronte era la Madonna in trono fra i santi, e una galleria da cui si affacciavano i dodici apostoli. La predella, sulla parte frontale, riportava le storie della vita di Cristo, dall'infanzia fino all'episodio della *disputa al tempio* con i dottori della legge ebraica.

riconoscibilità, affinché edifici o elementi del paesaggio fossero immediatamente identificati dallo spettatore ogni volta che si sarebbero ripresentati. Non aveva previsto, accingendosi a compiere un'impresa, che fu allora non meno impegnativa e inedita della volta sistina per Michelangelo, che nel corso dell'opera il suo stesso autore sarebbe cambiato di fronte a se stesso. Si trasformò invece moltissimo, in una crescente maturità che si può seguire quasi scena per scena e che culmina nella predella della fronte, scandita dalle solide figure dei profeti.

Senonché le procedure tecniche imponevano che la tavola fosse dorata prima di essere dipinta; e ciò comportava che il maestro tracciasse netti i contorni delle composizioni per lasciare al battiloro la possibilità di posare le foglie d'oro nei luoghi previsti. Dunque Duccio dovette disegnare tutte le composizioni del tergo della *Maestà* prima d'incominciare a dipingere, lasciando quindi la grande tavola, posta orizzontalmente, alle operazioni del battiloro. Poi l'avrebbe rimessa verticale e così avrebbe dipinto. La sua straordinaria maturazione avvenne di conseguenza entro confini presegnati; le novità che la sua fantasia gli suggeriva avrebbero dovuto addensarsi dentro zone troppo presto definite. Vedremo poi come l'apparente limitazione mettesse in moto un processo d'intensificazione. Vediamo prima come le architetture si modificano, pur senza forzare i contorni delle zone messe a oro, a poco a poco passando, da fondali in incerta relazione con gli attori delle storie, a veri luoghi articolati, dove, per esempio, drammaticamente può presentarsi per due volte nel vano della porta la fantesca che induce Pietro al diniego, o una scala collegherà fra loro la corte e la sala di giustizia nella casa del sommo sacerdote; e intanto il gesto della donna che incombe su Pietro, additandolo, si amplifica per tutta la rampa. Nella predella, eseguita dopo le storie della pala, la *Tentazione nel tempio* porta Cristo e Satana in un confronto serrato sul balcone del tempio, di cui Satana indica la porta, la quale a sua volta rivela, turbando certo profondamente lo spettatore senese, un interno in tutto simile a quello del duomo di Siena. Nella *Tentazione sulla montagna*, Duccio crea il primo paesaggio logico della pittura italiana, preannuncio delle visioni di città e di terre della Trecento senese. Sempre nella predella, ama riprendere un discorso già svolto per

misurare il progresso compiuto, introducendo modifiche sostanziali nell'impianto compositivo della scena di *Cristo e la samaritana*, rispetto all'*Andata ad Emmaus*.

Se la rappresentazione coerente dello spazio e delle relazioni fra i luoghi e le azioni era dibattito centrale in quel momento della pittura italiana, il problema correlato era quello dell'individuazione dei personaggi all'interno di una storia. Qui l'esempio di Nicola e Giovanni Pisani aveva un'indiscussa autorità. Nella *Crocefissione* dipinta da Duccio, il tema drammatico del terrore che percorre le file dei decidenti deve moltissimo alla scena scolpita da Nicola nel pulpito di Siena, quasi in un confronto diretto, mentre dal pulpito compiuto da Giovanni in Sant'Andrea a Pistoia nel 1301 deriva almeno una figura nella *Strage degli Innocenti*.

Toccato dalla violenza drammatica raggiunta dalla scultura di Giovanni Pisano, Duccio era affascinato nello stesso tempo da modelli che sentiva più vicini in quanto pittore. In un mosaico bizantino portatile con la rappresentazione dei Quaranta Martiri, sul tipo di quello, un poco più tardo, oggi a Dumbarton Oaks, trovava le differenze di età e psicologiche e il variare dei tipi umani fondersi in quella dolcezza contemplativa che era il segreto della pittura bizantina, entro un'idea del sacro in cui anche Duccio credeva, e che sapeva di poter spingere ben oltre la facilità ripetitiva e meccanica degli oggetti minori che aveva sott'occhio. Soprattutto, quel mondo bizantino era per lui ciò che i resti della scultura romana erano per i suoi compagni scultori. Vi intuiva, e giustamente, le tracce di una cultura antica, ritrovandovi, per esempio, le forme ellenistiche delle rocce e del paesaggio rischiarato dalla luce, i panneggi aderenti alla struttura fisica e all'azione delle persone, nonché la grazia delle proporzioni e l'animazione dei gesti. Erano figure che s'inserivano perfettamente in quel sistema di proporzioni geometriche con cui aveva concepito l'intera architettura della pala nonché le griglie che scandivano le singole composizioni, facendo cadere in punti geometricamente significativi e segreti gli aspetti più rilevanti dell'azione.

Dell'arte bizantina un altro elemento lo attraeva, ed era la ripetitività. Ripetività che Duccio stesso si era imposto per dare coerenza e riconoscibilità alla storia, ma cui lo spingevano anche la struttura predisposta di tutte le composizioni, come si è detto, e la necessità

**D**a quando ci si è accorti che i giganteschi *Trionfi della Morte*, affrescati a Pisa, Firenze, Prato, Bolzano nelle chiese e nei campisanti, precedono tutti il fatidico 1348, anno del flagello, della peste, della morte fulminea e collettiva, è crollata una delle idee guida della storiografia medievale. Quella che, dopo gli studi di Huizinga e di Millard Meiss, aveva spiegato l'irruzione del Macabro nelle sue più spettrali invenzioni iconografiche con la congiuntura storica, da Apocalisse imminente, della Morte Nera.

«Non bastando la terra sacra alle sepolture, si facevano per cimiteri le chiese, nelle quali a centinaia si mettevano i sopravvengenti ed in quelle stivati come si mettono le mercanzie nelle navi, con poca terra si ricoprivano». È il Boccaccio a svelare, della pestilenza, questi aspetti inumani e inquietanti, a raccontare le morti disperate e bestiali («degli uomini che morivano ci si curava come ora ci si curerebbe di capre»), a registrare la cifra di oltre 100.000 decessi «entro le mura della città di Firenze».

A questi numeri di Boccaccio, di Marchionne di Coppo Stefani (96.000 morti), di Matteo Villani, dei cronisti di allora, la storia più tardi ci ha insegnato ad attribuire un valore più emotivo che documentario, imponendo realistici conteggi sui corpi neri degli appestati. Il costo sarebbe stato di 45.000 vittime, pari al 50% della popolazione contro i 4/5 indicati dalle fonti più antiche. Che resta comunque un'equazione agghiacciante nel rapporto demografico fra i vivi e i morti (la peste fiorentina del 1630 ucciderà, in due diverse impennate, appena 10.000 persone).

Gli studi tendono oggi a ridimensionare il carattere eccezionalissimo della

La peste nera del 1348  
mise in crisi gli artisti toscani

## E SU FIRENZE SCESE L'ANGELO DELLA MORTE

di Anna Ottani Cavina



San Sebastiano, un particolare del Polittico della Misericordia, di Piero della Francesca, conservato alla Pinacoteca comunale di Sansepolcro.

Peste Nera e ad inserire quella catastrofe in un flusso di carestie e di contagi per così dire ciclici e permanenti. È innegabile però che nella memoria collettiva degli uomini del Trecento, nonostante la loro familiarità con la morte e le loro "attese di vita" minimali, fu quella peste a diventare leggendaria.

La sua violenza, scatenatasi fra marzo e agosto, dovette apparire spaventosa e micidiale, abbattendosi su una popolazione che per non essere in grado di arginare la prima travolgente ricomparsa della peste bubbonica in Occidente «per anni sarà perseguitata dal ricordo dei cadaveri ammassati nelle strade e dal fetore della carne che imputridiva al sole dell'estate» (Meiss). Perché quei provvedimenti e quelle difese contro il potere patogeno dell'epidemia su cui ci hanno edotti, negli anni del liceo, le pesti letterarie di Defoe, di Manzoni, di Camus, erano ancora di là da venire. E solo a partire dal 1403 (sulla scia di Venezia che aveva introdotto alcune misure profilattiche) segregazione, lazzaretti, monatti e bandiere gialle sventolanti sulle navi infette costituiranno una prima empirica difesa.

Mentre nelle vulnerabili città trecentesche, aggredite dalla furia devastante di quel morbo che dodici galere genovesi salpate da Costantinopoli avevano diffuso nei porti del Mediterraneo, la sola reazione è un immane sgomento di fronte a un flagello sconosciuto e indomabile. «E io Agnolo di Tura detto il Grasso, sotterrai cinque miei figliuoli co' le mie mani» recita, sinistra, una scritta del Trecento.

Perduta la memoria di pestilenze ormai lontane (ultima quella "giustiniana" che dall'Oriente aveva raggiunto l'Italia nel 570) la gente scopriva atterrita le pustole nerastre dei

(segue a pag. 82)

di ripresentare più volte gli stessi personaggi: nel tergo della *Maestà* si contavano almeno quaranta immagini di Cristo. Le ripetute citazioni spogliavano l'immagine della sua novità, rinviandola nel mondo della memoria e delle associazioni, rendendola sempre più mentale. Era allora che piccole, quasi sommesse variazioni le rendevano una fresca vitalità, animandola con lievi contraddizioni che si oppongono al modello. Così i nastri d'oro, osservati negli smalti bizantini, serpeggiano sul bordo del manto del Cristo imprimendo ad una figura di remota ascendenza ellenistica gli improvvisi andamenti leggeri del gotico ultramontano.

Era stato Duccio a Parigi? E lui quel "Duche le lombart" che vi dimorò due anni, quel "Duch de Siene" che vi è registrato in un atto del 1296? Così vorrebbe una proposta recente che in tal modo spiegherebbe l'intima conoscenza di Duccio del gotico francese. Ma le antenne di Duccio erano troppo sensibili perché non cogliessero i segnali del tempo anche da Siena. Proprio lì a Siena era il grandissimo orafo Guccio di Manaia, l'autore del sigillo del Comune che Simone Martini avrebbe copiato nella cornice della sua *Maestà*. Il calice che Guccio eseguì per Assisi, prima del 1292, ci dimostra che questo maestro senese non soltanto era tanto avanzato sulle vie del gotico quanto i colleghi parigini, e anzi li superava per invenzione tecnica, ma che proprio a Siena s'impostava il problema nuovo, che tante conseguenze avrebbe avuto anche per la pittura del parigino Jean Pucelle, del rapporto fra la reattività della linea gotica e la consistenza volumetrica della pittura italiana.

La *Madonna dei Francescani* fu dipinta da Duccio qualche anno prima della *Maestà*, anche se è stato supposto che questa fosse stata incominciata da lui e dai suoi collaboratori già prima del contratto del 19 ottobre 1308. Siamo a breve distanza di tempo dal calice di Assisi e di fronte a un'opera squisitamente privata, un oggetto di devozione personale per i membri della comunità di frati indicata dai tre che si prostrano ai piedi della Vergine. La loro profonda riverenza risponde alla liturgia imperiale bizantina, ma estranea a qualunque tradizione e sconvolgente e nuova è l'ansia che si scorge sui loro volti. Sui loro corpi, piccoli nella realtà di un'opera di dimensioni ridotte, quasi come gherigli di noce, il volume indicato dall'addensarsi o dal rarefarsi del colore è animato da una linea sottile e scattan-



### Avorio biacca e cocco

Due scene tratte dalla *Maestà* di Duccio. Qui sopra Cristo davanti ad Anna e il diniego di Pietro che, nel complesso generale dell'opera, doveva trovarsi sulla parte posteriore, opposta a quella della *Madonna in trono* fra i santi, che si vede nella pagina accanto. I colori (avorio, biacca e cocco), creano un effetto di grande luminosità, che mette in risalto la gloria della scena. Intorno alla Vergine sono i santi protettori di Siena.

te. Nulla è immobile; se la Vergine, ancora appartenente ad una tipologia adunca d'origine bizantina, guarda lo spettatore, il Bambino è invece tutta energia concentrata nel gesto di benedire i suoi devoti. Il trono non ha spalliera. I picchi che incorniciano in alto la composizione, quasi accennando ad un'inesistente architettura gotica, sono formati dalle mani degli angeli che sollevano il grande velo che come una rete chiude la composizione. L'orlo d'oro che ricade dall'alto segna ancora un'altra tortuosa cornice più interna e le sue lettere cufiche appaiono e scompaiono in complessi meandri. Soltanto seguire il suo scorrere imprevedibile doveva essere oggetto di contemplazione infinita. Eppure la cultura di Duccio in questa tavola rivela informazioni che vanno al di là del rapporto Siena-Parigi ed eventualmente Assisi. Poiché il gesto della Vergine che quasi d'impulso scosta il manto per coprire i suoi devoti viene da dipinti commissionati da baroni franchi a Cipro e da esempi d'Armenia.

È stato supposto, volendo far viag-

giare Duccio, che fosse stato a Parigi già prima del 1285, avanti l'esecuzione della *Madonna Rucellai*, che gli fu allogata quell'anno stesso dalla compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella. È vero che se la critica moderna vede Duccio sempre in viaggio, quella antica non lo faceva muovere neanche da Siena a Firenze. Che un Senese avesse dipinto per una chiesa di Firenze un'opera tanto importante (basti dire le dimensioni: circa quattro metri e mezzo d'altezza) sembrò così inverosimile che già nel 1510 il *Memoriale* di Francesco Albertini attribuiva risolutamente la *Madonna* a Cimabue. Proposta che è stata abbandonata nel nostro secolo fra autorevolissime esitazioni. Ciò prova quanto sia difficile chiudere Duccio in una formula e quanto sia complicato, una volta tracciata per l'arte italiana una via maestra che passa per Cimabue, ammettere l'esistenza di una forte personalità indipendente. Chi non cerca Duccio nei cantieri di Assisi, aiuto di Cimabue, lo fa viaggiare. Ma chi, davvero, poteva controllare Duccio? Gli



atti del Comune di Siena sono pieni di multe per la sua disubbidienza, eppure poté scrivere, sul gradino della *Maestà*, la sua personale preghiera alla Vergine: «sii causa di requie a Siena e di vita a Duccio che così ti dipinse».

La presenza a Firenze della *Madonna Rucellai* pone subito la questione del rapporto con la *Madonna* che Cimabue eseguì per Santa Trinita. Oltre tutto, le due grandi tavole si trovano oggi in un confronto diretto nella stessa sala degli Uffizi.

Se per la *Madonna* di Duccio abbiamo la data precisa del contratto, per quella di Cimabue non vi sono riscontri esterni. Ma sicuramente prima della *Madonna* di Santa Trinita egli aveva già realizzato la piccola *Maestà* che si trova nel transetto della basilica inferiore di Assisi, tematicamente tanto vicina alla sua creazione fiorentina. Alle origini di questa visione della Vergine in trono fra gli angeli è un'iconografia romana documentata almeno dall'VIII secolo. Nel prototipo, la natura celeste della guardia angelica è messa in evidenza incli-

nando leggermente gli angeli, come se fossero in volo, facendo scomparire in parte i loro corpi dietro il trono. Cimabue trovò carica di suggestioni l'idea che gli angeli non fossero semplicemente a lato del trono ma ne fossero in parte coperti. Il trono diventava così un oggetto tridimensionale, la posizione degli angeli un'indicazione di spazio. Fece ancora un altro passo: gli angeli avrebbero concretamente toccato il trono, anzi l'avrebbero posato sull'altare che stava sotto l'immagine. A Santa Trinita l'intuizione di Assisi avrebbe avuto uno sviluppo teologico: gli angeli avrebbero posato il trono sopra un'alta costruzione ad archi che ospitava quattro profeti. Il trono del Nuovo Testamento posato sulla pedana del Vecchio.

Dopo queste premesse, vediamo che invece Duccio opera in maniera del tutto indipendente. Il trono non lo interessa tanto come oggetto tridimensionale quanto nella sua sacralità. Gli angeli lo toccano con delicatezza, perduti in contemplazione e inginocchiati in preghiera. Ma a guardarli bene que-

sti angeli duccheschi non sono immobili. Di fatti stanno per scattare in piedi. Hanno afferrato il trono per sollevarlo in cielo; la mano di uno, quello più in basso a sinistra, è passata sotto uno degli archi del trono appunto per alzarlo. Una sensibilità e un'immaginazione nuove si sono insinuate dentro un apparente schema bizantino e alla ricerca di solidità materiale di Cimabue si oppone una ricerca di grazia. Meglio: uno stato di grazia.

Ancora una volta lo svincolarsi di Duccio dagli orientamenti fiorentini ha indotto a cercare un modello francese. Duccio si sarebbe ispirato alla *Belle Verrière* di Chartres, la vetrata dove la *Madonna* appare circondata da angeli posti ugualmente su tre registri. Non è impossibile che Duccio l'avesse vista. Ma gli angeli di Chartres offrono ceri e spargono incenso, non sono, come questi di Duccio, intenti a saggiare il difficile equilibrio fra la spiritualità immateriale dell'immagine consegnata dalla tradizione e il dinamismo, la concretezza e la coerenza logica che l'arte nuova porta con sé.

Problemi che Duccio sentì profondamente e che pose a sé, e a quanti lo guardarono con gli stessi interrogativi, con chiarezza insuperabile. Ciò è evidente nella prima opera che gli è concordemente attribuita, la piccola tavola, o diremo l'icona, di Crevole, anch'essa nel museo dell'Opera a Siena. Circa cinque anni prima della *Madonna Rucellai*, due angeli si affacciano dai balconi del cielo per ammirare il miracolo del Bambino che rompe la rigidità d'una classica Hodegitria afferrando con affettuosità protettiva il manto della Vergine e sconvolgendolo in una breve cascata di pieghe; rossi luminosi occupano i tre triangoli lunati e di proporzioni variate che segnalano la veste della Vergine e il Bambino, dal corpicino ben visibile sotto la mussola leggera, raccoglie il suo piccolo manto con il gesto sicuro di una statua antica, l'antichità risuscitata da Nicola Pisano. È vero. Senza Giotto l'arte italiana avrebbe assunto una direzione diversa. Forse quella di Duccio. Ma a chi non guardi alla storia come a una concatenazione inevitabile, dove eventi esterni non interferiscono con fatalità distruttrice, a chi non consideri la storia come una gara di vincitori e perdenti e invece voglia cogliere i momenti problematici, quando tutti i giochi sono ancora possibili e tutto è da reinventare, l'incanto di Duccio apparirà inesauribile.

Carlo Bertelli

È colpa del Vasari se abbiamo dimenticato i grandi bolognesi

# Il bagno caldo del piccolo Gesù Bambino

di Daniele Benati

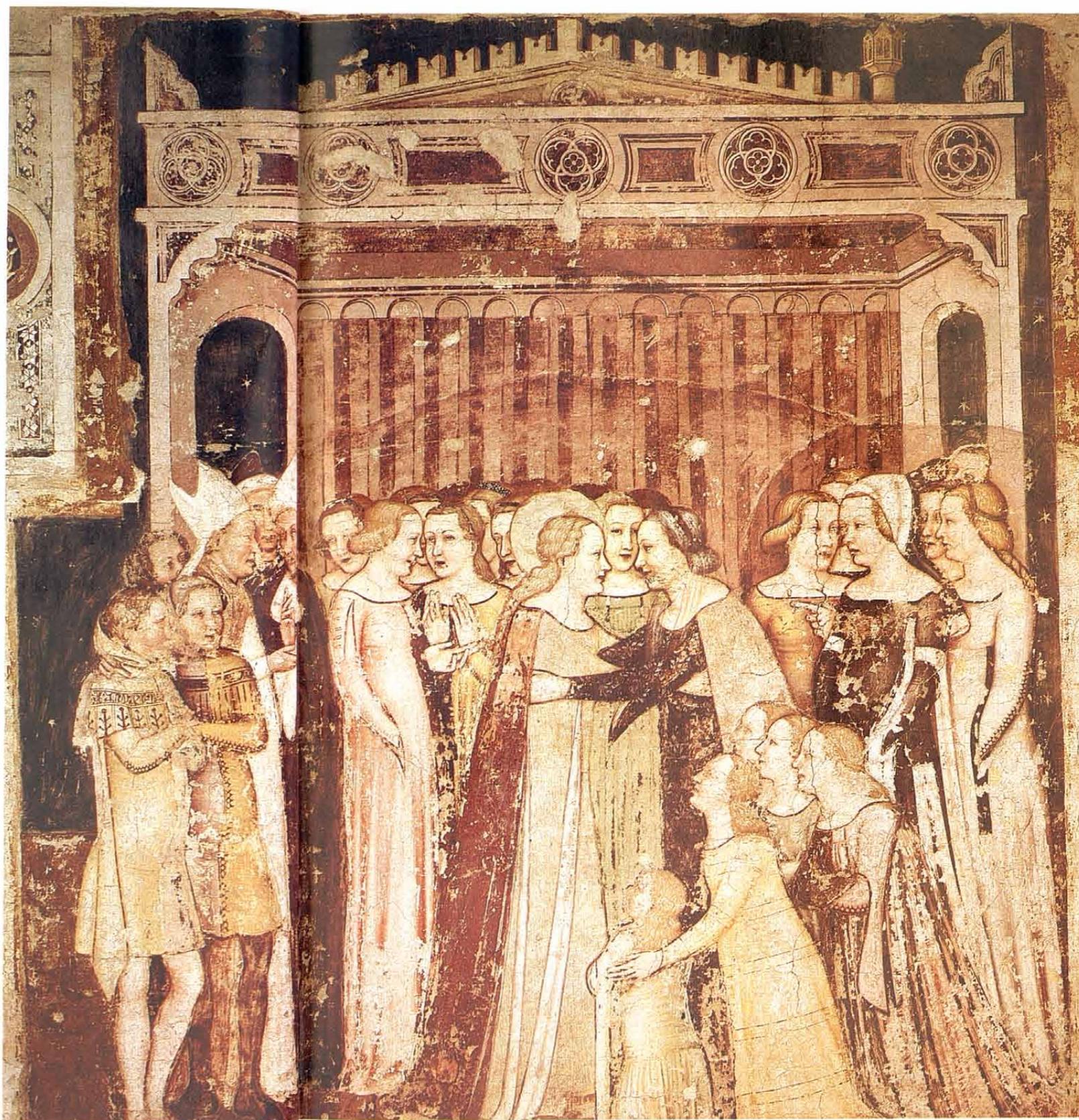
**G**hiberti racconta che Cimabue, allorché si imbatté in Giotto ragazzo che disegnava una pecora su un sasso, era in viaggio verso Bologna e nella chiesa bolognese di Santa Maria dei Servi si conservava tuttora una delle sue tavole più importanti. Quanto a Giotto, anch'egli dovette recarsi di persona a Bologna e soggiornarvi per qualche tempo se, oltre al polittico da lui firmato per la chiesa degli Angeli, ora in Pinacoteca, che potrebbe aver spedito da Firenze, le fonti ne ricordano gli affreschi ora perduti nel Castello a Porta Galliera.

Ma chi immaginasse da parte dei pittori locali una qualche forma di marcato ossequio nei confronti dei due capiscuola fiorentini si sbaglierebbe, poiché a Bologna si sviluppò assai per tempo una scuola pittorica autonoma. Non che essa sia rimasta estranea alle novità giottesche: il fatto è che Bologna, forte del cosmopolitismo che le assicuravano la sua posizione geografica, a metà strada tra l'Italia peninsulare e il resto dell'Europa, e la prestigiosa università che vi aveva trovato sede, si dimostra aperta anche ad altre sollecitazioni, ad esempio nei confronti di quelle provenienti dall'occidente gotico e in particolare da Parigi, sede di un'altra antica università.

I modi che vi si esperirono trovarono ampio apprezzamento da parte degli stessi fiorentini: tutti si ricorda-

no infatti il celebre passo del *Purgatorio* in cui Dante, che vi aveva studiato da giovane, non esita a confrontare la supremazia della poesia stilnovistica toscana con quella detenuta dalla miniatura bolognese e in particolare da Franco, che aveva superato nel gradimento universale i modi antiquati dell'umbro Oderisi. Meno noto è forse che un pittore bolognese, Dalmasio, fu chiamato a Firenze per eseguire un ciclo di affreschi nientemeno che in Santa Maria Novella. La sfortuna della scuola bolognese comincia dunque più tardi ed è da addebitare alla letteratura artistica di matrice vasariana, portata a deprimere tutto ciò che non era toscano, contro la quale ben poco poterono le rivendicazioni mosse per puro spirito di campanile dai letterati locali. Bisogna attendere anni a noi molto prossimi nonché la straordinaria acutezza e, per taluni versi, la spregiudicatezza di pensiero di Roberto Longhi perché se ne operi una piena rivalutazione su basi criticamente agguerrite.

Per la fase più antica di questa vicenda, ad apertura di secolo, siamo però poco informati, data la dispersione delle opere mobili e la quasi totale distruzione dei cicli ad affresco che dovevano decorare le chiese maggiori, dalla cattedrale alle sedi dei grandi ordini monastici. Ciò che rimane è troppo casuale e frammentario per consentire analisi approfondite: ma è anche difficile pensare che alla fioritu-



## L'addio di Sant'Orsola

*Il Congedo di Sant'Orsola dalla famiglia di Tommaso da Modena. Il quadro è conservato al Museo Civico di Treviso. Tommaso sviluppa con maggiore coerenza le intuizioni di Vitale da Bologna. Intanto, però, abbandona le soluzioni irrealistiche del bolognese, per tornare a un saldo naturalismo. L'architettura nella parte destra dell'immagine è ricostruita con esattezza; non è una semplice decorazione, ma un luogo abitato e vivo. Anche il volto della santa è ricostruito con precisione; non è semplicemente stilizzato, ma è un viso identificabile, con tratti propri. La civiltà pittorica padana è più razionale, antigitica.*

ra di cui parlava Dante nel campo della miniatura non ne corrispondesse una analoga in quello della pittura ad affresco e su tavola.

L'interesse degli storici dell'arte si appunta così su ciò che avviene contemporaneamente sulla costa adriatica e in particolare a Rimini che, per essere stata gratificata assai per tempo da Giotto di un ciclo di affreschi ora distrutto in San Francesco (l'odierno Tempio Malatestiano dove si conserva tuttora il solo bellissimo crocifisso ligneo dipinto da Giotto in quell'occasione), vide formarsi una precoce e splendida civiltà pittorica. Ad essa sono da ricondurre numerose personalità di artisti, quasi tutti anonimi, che si trovarono a lavorare anche assai lontano da Rimini, dalle Marche all'entroterra veneto.

Tra essi primeggia senza dubbio Giovanni, uno dei pochi di cui si sia conservata notizia del nome grazie alla firma apposta nel crocifisso conservato a Mercatello, nei pressi di Urbino, insieme alla data 1309. A lui va ricondotto senza dubbio, nella natia Rimini, il ciclo di affreschi che decorano la cappella alla base del campanile in Sant'Agostino oltre ad un nutrito gruppo di opere su tavola. L'adesione ai modi di Giotto vi si esplica per via di sottilissime e diafane campiture di colore che, pur senza pregiudicare l'assetto volumetrico delle figure e delle esili architetture, conferisce loro un aspetto arcano e irrealistico, quasi neo-bizantino, che è tipico, oltre che di questo artista, della maggior parte delle opere della scuola riminese che da lui dipendono. Negli affreschi di Giovanni in Sant'Agostino e in quelli che adornano il coro della stessa chiesa, opera di un suo forte collega, il tempo sembra rallentarsi e l'azione sospesa per il carattere quasi rituale dei gesti.

Un itinerario sulle tracce dei grandi cicli affrescati dai riminesi può risultare fonte di emozioni sempre rinnovate, qualora si sappiano apprezzare le sottili varianti che emergono all'interno di un linguaggio apparentemente assestato e senza scosse che ne fa una delle espressioni più pure del gotico italiano: a Bagnacavallo, ad esempio, nell'antica pieve romanica di San Pietro in Sylvis, dove la teoria degli apostoli effigiata nell'abside sembra svolgersi alla luce di una ritrovata classicità. Ma altrove la ripetitività delle raffigurazioni è scossa da un senso doloroso di antica passione: è in Pietro da Rimini,

l'altro grande di cui si è conservato il nome, che sembra prender corpo la seconda anima della pittura riminese, come un fuoco che brucia sotto la cenere pronto a fiammeggiare ogni qual volta lo ecciti un'immaginazione fosca e turbata, a tratti violenta come in una lauda di Jacopone da Todi. Il Cristo da lui dipinto nella croce di Urbania, magro e ossuto, grava nella pesantezza della morte e rivela una fisicità che Giovanni da Rimini non conosceva. Così i suoi affreschi in Santa Chiara a Ravenna mostrano, nelle improvvise "strappate" del ritmo e nelle annotazioni realistiche di cui sono disseminati, un sentimento drammatico e sempre umanamente partecipe che nell'opera dei seguaci (a Pomposa, a Tolentino, nei distrutti affreschi di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna) diventerà affettuosa e divagante attenzione per gli aspetti più consueti del reale, sempre calati però entro schemi figurativi obbligati. È evidente che con Pietro, la cui attività va datata a partire dal 1320 circa, l'orizzonte culturale dei riminesi si amplia fino ad accogliere, oltre ai riflessi della produzione di Giotto a Padova, anche umori che consuevano ormai con le prove più antiche a noi pervenute dei pittori bolognesi. Gli studiosi discutono a questo proposito il problema del rapporto tra le due scuole e della partita del dare e dell'avere tra Rimini e Bologna, dove opera ad esempio, nei primi anni del secolo, un altro riminese, Francesco. Ma i pittori bolognesi, compreso quell'anonimo che un tempo si denominava "Cugino dei Riminesi" per le sue tangenze con Pietro da Rimini, si caratterizzano subito per un accento di più mondana irrequietezza che li rende pronti ad affrontare l'argomento sacro con disinvoltura ben maggiore rispetto alla religiosità mistica e teologale dei riminesi.

Le tavolette con Storie di Santa Caterina e di San Giovanni Evangelista ora nel Museo di Raleigh nel North Carolina, che sono tra le opere più antiche dell'artista che si conviene ora di chiamare "Pseudo-Jacopino di Francesco", e il grande trittico datato 1333 già in San Vitale a Bologna ed ora nel Museo del Louvre a Parigi, che dà il nome ad un'altra personalità anonima, mostrano sentimenti portati all'eccesso con compiacimento quasi crudele, che si compone tuttavia secondo sigle di capziosa eleganza. Come in un avorio gotico francese, lo strido del pianto vi si approssima alla smorfia del

riso e la composizione asseconda andamenti lineari divaganti, dettati da una logica irrealistica e capricciosa. I gesti repentini e quasi furtivi, gli ammiccamenti, le impuntature improvvisate del ritmo narrativo mostrano una sensibilità a fior di pelle, talora ironica e smaliziata. In ciò è da vedere il riflesso della cultura gotica d'oltralpe e in particolare francese, che a Bologna doveva essere ben nota attraverso l'arrivo di oggetti di pregio e dei libri miniati necessari per le lezioni.

Per questi aspetti si è talora invocato, invece, il rapporto con la civiltà senese, ma è evidente che ci troviamo piuttosto di fronte ad un ricorso parallelo agli stessi modelli da parte degli artisti bolognesi e senesi: non si spiegherebbe altrimenti il timbro sì parimenti gotico — nel senso che una certa accentuazione espressiva e realistica può rimandare in entrambi i casi a modelli d'oltralpe — ma altresì profondamente divergente tra l'Annunciazione di Simone Martini, eseguita nel 1333, e quella bolognese nel trittico del Louvre datato allo stesso anno. Ben diversamente dalla flessibile e floreale eleganza di Simone, nel dipinto del Maestro del 1333 prevale lo scatto mimico con cui la Vergine accenna a una subitanea ripulsa di fronte al gesto quasi iettatorio dell'angelo accartocciato su se stesso. Lo stesso si può dire, e con maggior ragione, per lo Pseudo-Jacopino, il cui percorso si piega ad accogliere andamenti narrativi e talora popolari, venendo ad esprimere, con i polittici ora in Pinacoteca a Bologna, i sentimenti di un'umanità travagliata e immaginosa, «pronta — per dirla con Longhi — al peccato e pronta al pentimento; a cacciarsi nelle stufe dell'inferno e ad arpicare nei paradisi più assurdi; pronta alla verità come all'utopia».

Da queste premesse traggono alimento sia Dalmasio, un artista operoso anche a Pistoia e in Santa Maria Novella a Firenze, sia Vitale degli Equi. È questi il pittore, già attivo nel 1330 e morto intorno al 1360, che Longhi riteneva fondatore della scuola trecentesca bolognese mentre gli studi successivi tendono a vedere come colui che, sviluppando le indicazioni già contenute nell'opera dello Pseudo-Jacopino e del Maestro del 1333, porta la cultura locale a piena maturità, grazie anche all'aiuto di una numerosa bottega entro la quale si formano molti degli artisti attivi nella seconda metà del secolo. Dopo le opere più antiche,



### Veri occhi veri nasi vere bocche

Sant'Orsola in gloria con le compagne. *Qui sopra* L'incontro di Sant'Orsola con il papa. *Le opere, di Tommaso da Modena, sono al Museo civico di Treviso. Le Storie di Sant'Orsola si trovavano nella chiesa di Santa Caterina, sempre a Treviso, e sono datate intorno al 1349. Tommaso dava tratti precisi ai suoi personaggi, dotandoli di concreta riconoscibilità. Sant'Orsola e le sue compagne hanno veri occhi, vere bocche, lineamenti diversi e caratteristici. Tommaso si rifà al realismo di Giotto. Tuttavia non si tratta di una semplice imitazione della concretezza toscana: Tommaso e gli altri emiliani sono pittoricamente indipendenti. Nelle ambientazioni, per esempio, nel ritrarre un interno o un paesaggio, i dettagli sono riprodotti con esattezza, ma anche con originalità di stile.*

debitrici ancora dell'atmosfera torbida del Maestro del 1333, come il celeberrimo *San Giorgio e il drago* della Pinacoteca di Bologna, egli precisa via via le proprie preferenze per contenuti più affabili e accostanti e persegue un'inedita tenerezza nella resa degli incarnati, senza che venga meno però l'eleganza cifrata e irrealistica della linea falcata dei contorni. Il grande *Presepe* affrescato nella parete d'ingresso dell'Oratorio di Mezzaratta, ora staccato ed esposto nella Pinacoteca di Bologna, è databile verso il 1345 e rappresenta uno dei culmini raggiunti dalla pittura bolognese in direzione di una fantasia lirica che stravolge le regole spaziali di Giotto preferendo disporre in verticale e per ondate concentriche le figure degli angeli e dei pastori che si affollano intorno alla capanna, dove la Vergine si assicura con la punta delle dita della temperatura dell'acqua nella tinozza per il bagno del Bambino. Il seguito della sua produzione lo vede cedere sempre maggior spazio agli allievi per le imprese di grande impegno a lui affidate (decorazione del coro e della cappella di San Nicolò nel Duomo di Udine, 1349; dell'abbazia di Pomposa, 1351; della cappella della Maddalena nella Chiesa dei Servi a Bologna). Ma mentre la sua fantasia si fa sempre più elegante e sontuosa, cifrata e irrealistica, spetta agli allievi tradurre quell'eloquio nobilissimo in una parlata vigorosa e gonfia di solecismi dialettali, a tratti rude e quasi sgradevole, come in certi prodotti di Simone di Filippo, detto "dei Crocifissi".

È piuttosto un modenese, Tommaso, a sviluppare con maggiore coerenza talune delle premesse poste da Vitale nel ciclo dei *Domenicani Illustri* in San Nicolò e nelle *Storie di Sant'Orsola* ora in Pinacoteca a Treviso, eseguiti sul principio degli anni '50. La morbidezza illusionistica della stesura pittorica, dolce e sfumata, si rifà infatti a Vitale, del quale però Tommaso lascia cadere le soluzioni più irrealistiche in favore di un saldo naturalismo che, anche nella restituzione dello spazio, denota un nuovo atteggiamento nei confronti di Giotto, ora non più contraddetto ma anzi attentamente recuperato. Il punto più alto toccato in questa direzione da Tommaso è rappresentato dagli affreschi in San Francesco a Mantova, dove l'artista modenese rivela un'attenzione del tutto inedita per una esatta disposizione delle figure entro ambienti di derivazione giottesca.

E oggi sono un caso singolare

## ERANO DI RIMINI DURARONO 50 ANNI

di Federico Zeri



**L**a scuola pittorica del Trecento riminese è una scoperta filologica e critica piuttosto recente. Fino agli anni Venti si conosceva poco o nulla, solo dei casi isolati. Fu in seguito ad un terremoto che vennero fuori, a Rimini, dei grandi affreschi nella chiesa di Sant'Agostino. Proprio intorno a quegli affreschi, ad alcuni crocifissi firmati e al dossale di Giuliano da Rimini firmato e datato 1307 (Boston, Gardner Museum), la critica ha raccolto un gruppo di opere non molto numerose, dalle quali, in base ad una sistemazione filologica, si può ricostruire uno dei casi più singolari di tutta la pittura italiana e direi di tutta la pittura europea.

Le scuola riminese nasce, cresce, fiorisce, declina e muore nel giro di non più di 50 anni. Tutto ciò che in altre scuole occupa un arco di anni molto lungo — come a Siena e a Firenze — lì si svolge in pochi decenni. Questa scuola ha avuto quasi tutti i suoi testi pittorici tramandati sino a noi mutilati, frammentati o dispersi e, per un caso singolare, vista l'estrema somiglianza di un pittore con l'altro, ha dato luogo a delle ricostruzioni diverse presso ogni studioso. Si tratta di un rebus che a mio avviso può anche portare ad una specie di disintegrazione

mentale. Come nasce e su che cosa si basa questa scuola? Quale era, nel Duecento, la produzione pittorica dell'area? Non ne sappiamo praticamente niente. L'unica testimonianza, che ancora esisteva fino al 1943, poi dispersa, era un frammento di affresco con la testa di Cristo, proveniente dalla distrutta cattedrale di Santa Colomba di Rimini. C'è da pensare che si eseguisse, in quell'epoca, un genere di pittura di tipo adriatico, non molto diversa da quella prodotta contemporaneamente sulla sponda dalmata (a Sebenico, Trau, Spalato, Zara). Esisteva cioè, una *koinè* adriatica.

A un certo momento avviene un cambiamento. Prima di tutto c'è un miniaturista, Neri da Rimini, di cui si conosce un gran numero di opere, che ha una miniatura datata del 1300; poi abbiamo un crocifisso a Mercatello, firmato Giovanni, il dossale di Giuliano a Boston di cui si è già detto, il *Crocifisso* di Urbania, firmato Pietro, e il polittico di Giovanni Baronzio, a Urbino, firmato e datato 1345.

Quando, all'inizio della ricerca, si incominciò a scoprire i pittori riminesi, si parlava di una scuola cavalliniana-riminese, cioè si pensava che i pittori di Rimini si fossero formati sulle opere di Pietro Cavallini. Appare molto probabile, invece, una formazione avvenuta



Qui a fianco, San Giovanni che scrive, un particolare di San Giovanni a Patmos, di Giovanni da Rimini. Nella chiesa di S. Agostino, a Rimini. Nell'altra pagina la Crocifissione di Francesco da Rimini, conservata nel Palazzo Ducale di Urbino. La scuola riminese influenza i primi atti di quella bolognese. È caratteristico, nei riminesi, l'uso di colori delicati e sfumati.

ad Assisi, sugli affreschi della Chiesa Superiore. Ora dirò un'eresia: sono fra coloro che non credono che Giotto sia l'autore della vita di San Francesco, per me, piuttosto, opera di maestri romani. A questa prima fase, chiamiamola giottesca-assisiate o cavalliniana, appartiene Giovanni da Rimini.

A un certo punto però accade un fatto fondamentale: Giotto stesso, il vero Giotto, viene chiamato a Rimini dai Malatesta ad eseguire i perduti affreschi nella chiesa di San Francesco, oggi Tempio Malatestiano. Rimane però, testo importantissimo, il *Crocifisso* eseguito per una cappella, mutilo sia delle due figure sui bracci, che dell'apice con il Cristo benedicente, oggi, quest'ultimo, in una collezione inglese.

Alle due radici culturali dei pittori riminesi si unisce un fatto molto singolare: cioè il colore per nulla giottesco derivante dai grandi mosaici di Ravenna.

Quindi cosa succede in questa scuola? Abbiamo, in un primo tempo, lo stile, solenne e arcano, di Giovanni e quello più dimesso di Giuliano: fondatori ambedue di un linguaggio divenuto, in seguito, un fatto quasi elegante, calligrafico. È il caso di Pietro da Rimini che esegue a Padova, nel 1323, insieme al suo maestro Giuliano, una

pala d'altare, oggi perduta, per la chiesa degli Eremitani. Secondo me — sono stato, credo, il primo a dirlo — anche gli affreschi di San Nicola da Tolentino sono frutto della loro collaborazione. Intorno ad un pittore variamente denominato il Maestro del Verucchio (da un Crocifisso che si trova in questa località) detto anche Maestro della Beata Chiara (da un pannello di un grande trittico con la visione della beata Chiara da Rimini, oggi nella National Gallery di Londra), si delinea una terza fase stilistica che poi, con Giovanni Baronzio e i suoi figli, si fossilizza, tanto da diventare quasi un fatto di mero artigianato.

Nel 1348, quando l'epidemia della Peste Nera distrugge praticamente tutta Rimini — nella città dovettero morire sicuramente più del 50-60 per cento degli abitanti — la scuola era già esausta.

È uno di quegli strani casi in cui il fattore culturale coincide con il fattore esterno: non vi è rapporto fra la Peste Nera e la fine della scuola. Nei suoi prodotti più alti (e soprattutto meglio conservati) la scuola di Rimini realizza una specie di singolare accordo tra le forme giottesche (e quindi moderne) e una gamma cromatica vivace, smaltata, quasi neo-bizantina. Le composizioni delle tavole e degli affreschi si

basano su di un repertorio di motivi e di gesti molto limitato. Assai singolare è, nella maggior parte delle opere su tavola, l'oro del fondo, che è inciso a mano, con motivi ornamentali: l'effetto che ne risulta fa pensare a miniature ingrandite oppure a smalti traslucidi. Molto spesso i vari pittori (o le diverse botteghe) si ispirano a vicenda cosicché le personalità finiscono quasi col sovrapporsi.

Questi pittori devono aver formato, fatto singolare, delle botteghe itineranti che lasciano numerose testimonianze nell'Italia centrale e persino fuori d'Italia.

Rimini dev'essere divenuta (finiti il suo prestigio, la sua committenza, derivanti dalla sua ricchezza di capoluogo) un centro da cui la cultura locale si è irradiata in tutta l'Europa. Sono convinto che ove si conoscessero meglio molti testi ad affresco dell'Europa centrale, noi scopriremmo un nuovo aspetto della pittura riminese.

I suoi artisti, spesso di una qualità e di un'intensità eccezionali, sono fra le espressioni più alte di quel momento straordinario del Trecento italiano, in cui la cultura non è soltanto irradiata dai grandi centri economici e politici, ma anche dai piccoli centri, come Rimini, Spoleto, come certi centri abruzzesi.

**G**ran parte della ricerca storico-artistica ha avuto ed ha come obiettivo di aggiungere nuove opere al catalogo di un artista, di individuare personalità trascurate, di mettere in risalto, e talvolta perfino di scoprire, intere aree di produzione che si caratterizzano come vere e proprie civiltà locali. Ricerche di questo tipo portano spesso ad un concreto arricchimento della storia dell'arte in termini di presenze di protagonisti e di comprimari e di una rete più fitta di testimonianze, certo più simile alla geografia reale.

Non mancano, naturalmente, i risvolti accademici: la caccia all'inedito, la tendenza a identificare il progresso degli studi con l'aumento della demografia artistica (quanti nuovi Maestri!) e infine la composizione di mappe regionali e infraregionali che non essendo basate su accertate connotazioni schematizzano situazioni ben altrimenti complesse, permeabili e dinamiche. Sembra dunque più che mai attuale la lucida ironia di un vero critico, Alberto Graziani, mancato prematuramente alla storia dell'arte, che quasi mezzo secolo fa condannava gli eccessi di classificazione e di definizione di «quelle scuole, dalle cui mura, in ogni occasione, le influenze vengono fatte uscire con tanto di marca della gabella di città».

## QUEL GIORNO CHE LONGHI SCOPRÌ GLI UMBRI

di Bruno Toscano

Graziani era stato, a Bologna, uno dei migliori allievi di Roberto Longhi ed è proprio allo straordinario intuito di Longhi che si deve la prima percezione critica di un linguaggio figurativo, quello dei pittori umbri del Trecento, degno di essere differenziato dagli altri idiomi di Italia centrale fioriti in centri che, come Firenze e Siena, erano da sempre riconosciute capitali dell'arte trecentesca. Ma anche Longhi aveva sempre rifiutato la riduzione di una geografia storico-artistica a tutto campo, che occorre verificare in ogni luogo, vecchio o nuovo che sia, dell'indagine a mera parcellizzazione topografica: riduzione, cioè, da sistemi di linee in movimento a "figure" di punti. Ed era perfettamente coerente con il senso delle proprie ricerche, perché l'im-

portanza della scoperta longhiana della pittura umbra del Trecento, così come di ogni altra scoperta di aree e "scuole" dimenticate, sta meno nell'avvistamento del singolo segmento inedito che nella possibilità di "inserirlo", infondendo nuova vita all'intero circuito. Ciò acquista maggior significato in una regione come quella che oggi chiamiamo Umbria, dove gli impulsi dei vari centri devono misurarsi con Assisi, che fin dal sec. XIII è tale fucina di attività artistica da assumere una forza propulsiva decisiva per la trasformazione dei linguaggi figurativi nell'intera penisola.

La riscoperta delle civiltà locali nella pittura del Trecento, dai Bolognesi ai Riminesi agli Umbri, si è svolta secondo una sequenza progressiva che è sempre la stessa: 1, silenzio delle grandi fonti, a cominciare da Vasari; 2, primi risultati acquisiti dall'erudizione locale a sfondo municipalistico; 3, riconoscimento dell'esistenza di opere e di pittori primitivi locali; 4, valutazione negativa quasi sempre motivata da difetto in essi di "senso estetico" in confronto ai pittori fiorentini e senesi; 5, capovolgimento del giudizio precedente in valutazione positiva dei caratteri autonomi dei primitivi locali; 6, consacrazione a stile delle forme e dei modi

(segue a pag. 82)

Ciò rientra in un mutato intendimento, razionale e sperimentale, che connota gran parte della civiltà pittorica padana dopo la metà del secolo, in ordine ad un vasto e moderno movimento di pensiero che lentamente ma percettibilmente accantona le astrazioni della Scolastica medioevale in favore di un larvale ma già ben inteso proto-umanesimo. All'interno di questo movimento, che si esprime parallelamente anche in altri campi del sapere attraverso la ripresa degli studi filologici e scientifici, il radicale recupero della norma giottesca significa il rilancio dei valori umani e razionali già propugnati dal grande caposcuola fiorentino sul finire del secolo precedente. Si tratta, come si può ben comprendere, di un nodo di cultura assai importante, il cui chiarimento si deve soprattutto agli studi di Volpe, e che vede con un ruolo di primo piano un artista bolognese. Gli studi

recenti tendono ad accordare infatti grande importanza a Jacopo Avanzi, un pittore le cui tracce si erano perse col tempo fino a farne una personalità quasi mitica e che, dopo aver lavorato in patria e per i Malatesta a Montefiore, concluderà la sua attività a Padova collaborando con Altichiero a quello che già Toesca riteneva il testo fondamentale della pittura italiana nella seconda metà del '300, vale a dire la decorazione della cappella di San Giacomo nella Basilica del Santo (1376-39).

È invece tutta bolognese l'attività di Jacopo di Paolo, seguace dell'Avanzi e tra gli artisti più versatili della fine del secolo, nonché tra i protagonisti del cantiere di San Petronio, in grado di calare l'espressività della tradizione bolognese sui manichini formali giotteschi, con risultati, talora, di disinvoltato umorismo.

Daniele Benati

## Un cavallo dalla posa scomposta

*Nella pagina a fianco il notissimo San Giorgio e il drago, conosciuto anche come San Giorgio e la principessa di Vitale da Bologna. A parte una evidente tendenza all'irrealismo (già insita nel tema leggendario del drago), Vitale è ricordato, tra i bolognesi, per la messa a fuoco fulminea, che coglie i personaggi impreparati ed evita le pose caratteristiche delle figure trecentesche. Il cavallo, per esempio, assume una posa addirittura scomposta, forse per via del terrore, mentre il santo si sporge sulla sella in una posizione molto dinamica.*





### CIMABUE BIZANTINO

(segue da pag. 11)

parte dell'eredità della cultura figurativa classica. Il Duecento, nonostante la conquista di Costantinopoli nel 1204, la fondazione dell'Impero latino d'Oriente e le lotte per la restaurazione dell'Impero greco sotto la nuova dinastia dei Paleologi (1261), o forse proprio per questo, fu uno dei periodi più grandi dell'arte di Bisanzio, che conobbe una delle sue maggiori "rinascenze".

In Toscana poi, le ricorrenti ondate di influenze orientali si scontravano con la forza delle tradizioni locali. Nel XII secolo, mentre si preparava l'ascesa di Firenze a metropoli commerciale e bancaria di dimensioni europee, i maggiori centri di produzione pittorica sono ancora Lucca e Pisa, ma in tutta la regione si nota una sostanziale aderenza allo stile classicheggiante di impronta lineare che da Roma si era diffuso in tutta l'Italia centrale, e aveva forse nella miniatura le sue migliori espressioni. Dopo il 1200 questa cultura si fece rapidamente obsoleta, e si ebbe una grande fioritura della pittura su tavola in diretta dipendenza da modelli bizantini. Icone greche dovevano aver raggiunto in gran numero l'Italia dopo l'impresa di Costantinopoli del 1204, e i maestri pisani e lucchesi si applicarono ad imitarle, a volte con finezza, più spesso con marcati accenti dialettali.

Su modelli bizantini di età tardo-comnena, interpretati con genio, si forma a Pisa quello che è forse il più autentico predecessore di Cimabue: Giunta Pisano. Attivo ad Assisi, a Bologna e probabilmente anche a Roma, Giunta, che fu certamente il maggiore pittore toscano della prima metà del Duecento, precorre per molti versi la futura carriera di Cimabue, rispondendo spesso alle richieste della medesima committenza. Oggi egli è noto soprattutto per le sue Croci dipinte, in cui elabora lo schema figurativo del *Christus Patiens*, cioè la rappresentazione del Cristo morente sulla Croce, che sarà seguito per tutto il secolo e diverrà tipico delle chiese degli ordini mendicanti.

Il prototipo di questa iconografia, che traduceva in nuova forma precedenti bizantini, era la perduta Croce dipinta nel 1236 per la Basilica di Assisi, di cui possiamo farci un'idea in base alle numerose derivazioni dei suoi seguaci e ai due Crocifissi di Giunta in Santa Maria degli Angeli, presso Assisi, e in San Domenico a Bologna. L'artista vi mostra un linguaggio solenne e raffinato, di concentrata potenza, che rianima gli stilemi di derivazione orientale puntando verso espressioni di alto contenuto drammatico. Il colore bronzo degli incarnati, modellati con forte risalto plastico, il robusto disegno dei contorni e le sottili alterazioni ritmiche dei panneggi, assieme a una qualità di esecuzione che ha pochi riscontri nel suo tempo, già sembrano prefigurare le tendenze del secondo Duecento.

L'esempio di Giunta fu una componente essenziale della formazione di Cimabue, assieme all'influenza di Coppo di Marcovaldo.

Cimabue dagli inizi si accosta a questi grandi esempi, distaccandosi dalle correnti dominanti della pittura fiorentina, ancora diffuse solo in un limitato ambito locale, prive di grande respiro anche se ispirate ai principi di un coscienzioso artigianato. In questi decenni, a Firenze, la grande impresa, su cui si concentrano tutte le energie, è la realizzazione dei mosaici del Battistero, iniziati fin dal 1225, ed eseguiti da specialisti della tecnica musiva su modelli forniti dai principali artisti cittadini. Un'opera grandiosa, in cui furono coinvolti sia Coppo che Cimabue, che conserva ancora nonostante i rifacimenti brani di emozionante qualità. In seguito vi prevalsero gradualmente le spinte conservatrici, fino a divenire uno dei centri di resistenza al giottismo nel periodo del suo lento completamento, che supera gli inizi del Trecento.

La sola testimonianza del periodo giovanile di Cimabue arrivata sino a noi è la Croce di San Domenico ad Arezzo: un dipinto di livello eccelso, in cui l'artista già fornisce la misura del suo genio. Colpisce nel riguardante l'impressione di rilievo del Cristo dolorosamente infisso sulla croce, col suo corpo possente che risalta sullo sfondo dominato da note di rosso acceso. Il ricordo di Giunta è presente, ma la misura statuarica delle forme, il senso di grandiosità che emana dalla figura del Redentore, sono solo di Cimabue, che infonde vitalità nuova ai moduli bizantini. L'asprezza del disegno e l'uso del chiaroscuro per dare lucentezza al modellato mostrano la conoscenza diretta dei modi di Coppo di Marcovaldo, a cui si ispira anche il sentimento di cupa passione che segna i volti dei dolenti. Ma rispetto al Crocifisso di Coppo nel Museo di San Gimignano Cimabue rivela un'umanità di sensi nuovi, antica e al tempo stesso moderna, che inizia a liberarsi dalle astrazioni del Medioevo, più concreta e reale nella sua essenza.

Nel 1272 troviamo Cimabue a Roma. Egli compare fra i testimoni a un atto con cui il Patriarca di Gerusalemme, per espresso ordine del pontefice Gregorio X, sancisce il passaggio alla regola agostiniana delle monache francescane del monastero di Sant'Andrea delle Fratte. In un periodo di grandi fermenti nell'Ordine Franciscano, agitato dal continuo dibattito fra le fazioni contrapposte degli Spirituali, fautori della rigida osservanza della regola primitiva, e dei Conventuali, che tendevano a un suo ammorbidimento in accordo con le disposizioni del Papato, l'atto costituiva un evento importante, dotato di un preciso significato politico. La presenza del maestro fiorentino, accanto a vescovi e alti prelati, è rivelatrice dei suoi stretti rapporti con la corte papale, oltre che indicativa di un altissimo prestigio.

Nella capitale del mondo cristiano l'ancor giovane pittore toscano fece la conoscenza di una tradizione pittorica gloriosa, che si faceva rimontare direttamente ai primi tempi del cristianesimo, e si distingueva per una costante inclinazione classicheggiante. Le maggiori basiliche conservavano ancora gran parte dei cicli di mosaici e affreschi di età paleocristiana, di tema biblico o agiografico, repertorio inesauribile di schemi iconografici e di solu-

zioni pittoriche per gli artisti romani, dal quale anche Cimabue trasse importanti suggerimenti. Un rinnovato interesse per la classicità si stava gradualmente affermando in quegli anni dietro le spinte convergenti della rinascenza paleologa, di impronta neoellenistica, e dell'esempio dei grandi scultori moderni, soprattutto di Nicola Pisano, che creava una via italiana al gotico fondendo lo stimolo dei modelli d'oltralpe con lo studio dei marmi antichi.

L'esito di queste meditazioni culturali, assieme a un rinnovato contatto con esemplari aulici di arte bizantina, si rivela nel grandioso Crocifisso di Santa Croce a Firenze, purtroppo famoso per i gravi danni subiti durante l'alluvione del 1966. Rispetto allo stile della Croce di Arezzo, ancora arcaica e come sbalzata in una materia metallica, Cimabue vi mostra un decisivo arricchimento delle qualità pittoriche e formali: il corpo del Cristo, di elette proporzioni, mostra il decantarsi di ogni residua asprezza e la tendenza a un ideale di bellezza in cui si fondono la ricerca naturalistica e l'ispirazione classicheggiante. L'artista piega con assoluta padronanza gli stilemi bizantini, ne riscopre l'interna misura di derivazione antica, per esprimere accenti più concreti nella rappresentazione della figura umana e creare un'immagine di inedita tensione fisica e morale. Le forme sono definite da una ricchissima tessitura cromatica, che indugia con estrema sottigliezza nella descrizione dei dettagli, come nel motivo stupendo del perizoma trasparente, mentre il chiaroscuro aggiunge lucidi riverberi al risalto dei contorni. Elementi più tradizionali, indicativi di una data precoce, compaiono soprattutto nei tabelloni laterali con la Madonna dolente e San Giovanni Evangelista, dove la struttura dei volti e il disegno delle mani seguono moduli arcaici già presenti in Giunta Pisano.

La cronologia di Cimabue è certamente uno dei problemi più difficili dell'intera storia dell'arte per la mancanza di sicuri punti di riferimento, tuttavia molti indizi rendono probabile che il Crocifisso di Santa Croce sia precedente agli affreschi di Assisi. Forse allo stesso periodo risale anche la *Maestà* del Louvre proveniente da San Francesco a Pisa. Questa tavola, menzionata dalle fonti, è stata spesso assegnata a un seguace del maestro, oppure riferita a un periodo molto tardo, in rapporto con la sua documentata attività pisana. Ma già Pietro Toesca, nel suo fondamentale volume su *Il Medioevo*, ne fece notare la stretta affinità con la *Madonna Rucellai*, e in seguito è stato proposto di riconoscerla al prototipo seguito da Duccio nel dipingerla nel 1285. È indubbio infatti che Duccio, se non fu proprio scolaro di Cimabue, dopo una iniziale formazione a Siena venne fortemente influenzato dal maestro fiorentino, prima di giungere alla sua originale sintesi di bizantino e di gotico. La *Madonna* del Louvre, che supera i quattro metri di altezza, è un'opera di eccezionale impegno, la più grande delle *Maestà* uscite dalla bottega cimabuesca. Lo schema di queste figurazioni presenta la Vergine col Figlio seduta su un trono di legno tornito e intagliato, circondata dagli Angeli.

Il motivo del seggio di complessa struttura architettonica, al posto della semplice cattedra, è una variante sviluppata da Cimabue rielaborando modelli bizantini come la cosiddetta Madonna Kahn rinvenuta a Calahorra, in Spagna, e oggi nella National Gallery di Washington. La disposizione laterale del trono con uno scorcio assai accentuato, risolto in modo intuitivo ma efficace, mostra un cosciente tentativo di concreta ambientazione spaziale, di contenuto fortemente innovatore.

Una certa affinità con la pala di Parigi si vede nella *Maestà con San Francesco* nel transetto destro della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi, guasta purtroppo da restauri antichi e da vaste ridipinture. L'affresco, che oggi è riquadrato da più tarde decorazioni giottesche, è ad evidenza un frammento di un vasto insieme forse dipinto da Cimabue prima di eseguire il grande ciclo della Chiesa Superiore.

La Basilica di Assisi era in quegli anni il maggiore cantiere dell'Italia centrale e il luogo di confluenza delle espressioni artistiche più avanzate. Fondata nel 1228 sotto la diretta protezione del papato, la Basilica "caput et mater" dell'Ordine dei Frati Minori era rapidamente divenuta uno dei principali santuari dell'Occidente. Sovvenzioni provenienti da tutti i regni cristiani permisero la realizzazione di un grandioso tempio a due chiese sovrapposte, che fu una delle prime e più importanti manifestazioni dell'architettura gotica italiana. L'arte in Assisi assunse dagli inizi un carattere internazionale: accanto all'architetto della Basilica, geniale interprete delle pratiche costruttive d'oltralpe, fu chiamato Giunta Pisano; in seguito, dopo la consacrazione della chiesa nel 1253, giunsero le maestranze germaniche e francesi a cui venne affidata la creazione delle vetrate dipinte, a imitazione delle cattedrali del Nord, mentre la Chiesa Inferiore veniva affrescata dal "Maestro di San Francesco", il più grande pittore umbro del Duecento.

Cimabue non fu il primo a lavorare nella Basilica Superiore: parte del transetto destro era già stata dipinta, forse verso il 1270, da un pittore nordico, francese o inglese, che concepiva la decorazione delle pareti come una integrazione delle membrature architettoniche e delle vetrate dipinte. Le sue figurazioni mostrano uno stile molto lontano dalle tradizioni italiane, caratterizzato da una accesa espressività e da un grafismo di straordinaria tensione fantastica, che trasfigura le forme in sigle astratte e iperdecorative.

Ma non fu il gotico oltremontano a trionfare nel cantiere di Assisi, anche se la sua influenza fu sempre presente: l'ignoto maestro scomparso senza neppure completare la sua opera, che fu terminata da un pittore romano, mentre il resto dell'impresa venne affidato a Cimabue. La chiamata del grande pittore fiorentino segna uno scambio di direzione nella programmazione dei lavori, dovuto all'interessamento della curia pontificia.

Gli affreschi del coro e del transetto della Basilica Superiore, con l'*Apocalisse*, le *Storie della Vergine*, le *Storie degli Apostoli*, due versioni della Crocifissione, gli Evangelisti e molte figure di Angeli e di Santi, sono l'opera

maggiore di Cimabue e della sua bottega, e uno dei testi più importanti del Duecento. Per nostra sfortuna questo imponente complesso di dipinti ci è giunto in disastroso stato di conservazione a causa dell'ossidazione della biacca, impiegata largamente dal pittore, che annerendosi ha prodotto un effetto simile a quello di un negativo fotografico. Dai brani meno danneggiati, benché in buona parte eseguiti da collaboratori, la materia pittorica appare di una inusitata ricchezza di impasti e di accensione cromatica, l'esecuzione di sorprendente qualità. Ci conforta su questo punto l'opinione del Vasari che poteva giudicare in condizioni più favorevoli delle nostre: «La qual opera, veramente grandissima e ricca e benissimo condotta, dovette, per mio giudizio, fare in quei tempi stupire il mondo... ed a me, che l'anno 1563 la rividi, parve bellissima, pensando come in tante tenebre potesse veder Cimabue tanto lume».

Cimabue venne coi suoi aiuti in Assisi da Roma come pittore di fiducia della curia pontificia. Anche in questo caso mancano i documenti per una datazione sicura. Lo studio delle influenze cimabuesche in Umbria, evidenti soprattutto nella miniatura, e lo svolgimento complessivo della pittura del secondo Duecento, rendono più probabile una collocazione verso il 1280, entro il pontificato di Niccolò III, piuttosto che negli anni attorno al 1228 quando la decorazione della Basilica ebbe nuovo impulso per iniziativa di Niccolò IV, primo papa francescano.

Il ciclo assisiense è una vera e propria *summa* delle concezioni artistiche del grande maestro fiorentino, in cui convergono tutti gli esiti delle sue vastissime meditazioni culturali. Nelle scene narrative, specie negli affreschi del registro inferiore del transetto sinistro, domina un accento di profonda passione drammatica, che culmina nel tragico *pathos* della famosa *Crocifissione*. Il disegno incisivo dei contorni infonde alle figure una marcata consistenza plastica, che si accentua nelle masse compatte dei panneggi, distaccandosi in parte dalle convenzioni orientali. Negli sfondi di alcune scene, in particolare nelle *Storie Apostoliche*, si nota anche un embrionale tentativo di composizione spaziale, basato sulla contrapposizione delle quinte architettoniche.

La *Maestà* di Santa Trinita a Firenze, oggi agli Uffizi, che è l'opera forse più famosa del maestro, si lega strettamente a questo aspetto del ciclo di Assisi. Il trono frontale, imponente nella sua complessità, con le nicchie da cui si affacciano i profeti, segna un notevole passo avanti sulla strada del recupero dell'integrità plastica dell'immagine. Le forme assumono un risalto di timbro monumentale regolato da un'interna misura, classica più che classicheggiante, mentre nei tipi fisici si avverte la tendenza a regolarizzare gli stili bizantini. La Madonna di Santa Trinita, che sviluppa i presupposti del momento assisiense, segna il culmine dell'arte di Cimabue, la definitiva maturazione delle sue capacità espressive.

Cimabue fu un innovatore all'interno della tradizione, un interprete della "maniera greca" con sentimenti moderni, il creatore di una

nuova sintassi con vocaboli ereditati dal passato; e in questo sta la vera ragione della sua grandezza.

Filippo Todini

## L'UMILE FRATE

(segue da pag. 17)

sulle spalle, aveva cinto una corda sull'abito ruvido che indossava. Scalzo, era uscito dalla chiesetta. Si era trovato nella campagna. «Pace, pace!», aveva cominciato a gridare ai contadini che erano nei campi. «Pace alle vostre case!», aveva gridato quando era arrivato al primo gruppo di abitazioni. Era salito in città. «Pace!», aveva gridato sulle piazze e per le vie, per tutto il giorno, trafelato, aveva corso dentro e fuori Assisi, sempre a gridare pace a tutti, finché, stanco, verso sera, era ritornato alla capanna che si era costruito vicino alla Porziuncola.

Il san Francesco amante della natura, che canta "Frate sole" e "Sorella luna", "Frate fuoco" e "Sorella acqua", che parla agli uccelli, che protegge le tortorelle, che d'inverno fa portare del miele alle api per aiutarle a superare i giorni di freddo, che raccomanda ai suoi frati di lasciare spazio ai fiori accanto ai legumi nell'orto e di stare attenti a non calpestare gli alberelli ancora teneri nei boschi, deve essere avvertito nella sua robustezza spirituale, al di là di un romanticismo letterario e anche al di là di un profilo semplicemente ecologico, come potrebbe essere considerato oggi.

Gli uccelli, i fiori, l'acqua, sono le creature che vivono nella libertà di Dio, sono l'esempio "in natura" della vita semplice e povera che Francesco vuole attuare, mettendosi totalmente nelle mani del "Padre che è nei cieli", dopo aver abbandonato il padre terreno, Pietro di Bernardone, ricco mercante di tessuti.

È nel segno di questa libertà, in una povertà umile, che viene vissuta la nuova santità, ispirata alla lettera al Vangelo. È per questo che Francesco trova la sua naturale collocazione non tra i prelati, non nella potenza ecclesiastica, ma tra la gente povera, di cui condivide la stessa condizione sociale, vestendosi come loro, lavorando come loro. Per questo, quando, attorno a lui si saranno raccolti altri compagni, sceglierà per sé e per loro il nome di "Fratelli minori", "Minores", allora, indicava una precisa condizione sociale. Era la povera gente, la gente che non contava nulla, contrapposta, ai "Majores", i nobili, i proprietari.

In quella condizione di minorità immette sé e i suoi, non rassegnatamente, ma con «perfetta letizia»: «Tutti i frati saranno contenti di essere tra la gente da poco e tenuta in nessun conto, tra i poveri e i deboli, gli infermi, i lebbrosi e i mendicanti nella via».

Francesco non contesta l'autorità dentro la Chiesa. Appare di fronte a lei, con la sua inoffensiva e innocente minorità, povero, poeta, profeta, libero figlio di Dio, mostrando come veramente si vive quel Vangelo che

essa stessa, l'autorità ecclesiastica, predica ed esalta. Accanto a papi che disputano per poteri regali, a vescovi nobili, ad abati latifondisti, Francesco si preoccupa non di mostrare la potenza della Chiesa, ma di rendere evidente e credibile, nella fede, l'umanità di Cristo presente e operante tra gli uomini.

Quale successo ha avuto san Francesco? Anche il Poverello è come tutti i grandi profeti che appaiono nella storia dell'umanità, la cui sorte è quella di essere più esaltati che imitati. Nella storia della Chiesa, l'umiltà e la povertà di Francesco sono sempre state magnificate. Lo ha fatto ad Assisi, nell'ottobre dello scorso anno, anche papa Wojtyła.

Naturalmente, prima ancora di Francesco, si esaltano l'umiltà e la povertà di Gesù. Si magnifica, si esalta. Poi, sempre proclamandosi al servizio del Vangelo, l'istituzione ecclesiastica continua il suo cammino.

Domenico Del Rio

## GLI ALTRI SEGUACI

(segue da pag. 20)

panorama della pittura giottesca ed è stata ricostruita solo di recente. Giorgio Vasari accenna ad una tradizione che lo vuole cittadino assisiense ma la notizia non ha alcun fondamento preciso. L'intero *corpus* della sua produzione era stato riferito da Roberto Longhi ad un altro maestro allievo di Giotto, quello "Stefano fiorentino" che Vasari dice «vario nelle invenzioni, unito nei colori e sfumato». Il ritrovamento di un documento del 1341 che riferisce esplicitamente una di queste opere a Puccio Capanna, ha permesso di trasferire quei dipinti da Stefano a Puccio. Il colore "unito e sfumato" del quale parlava Vasari come carattere distintivo di Stefano, e l'incomparabile naturalezza messa in luce dalla critica moderna, fanno di quest'artista il più moderno degli scolari di Giotto. Gli affreschi della cantoria della basilica inferiore di Assisi databili intorno agli anni Trenta, rivelano un maestro esperto nella costruzione dello spazio e nella resa delle figure.

\*\*\*

Definito da Roberto Longhi «il più alto d'ingegnere della seconda metà del secolo accanto a Cimabue», l'anonimo "Maestro di San Martino" prende il nome dalla pala conservata nel museo di Pisa ma proveniente dalla chiesa di San Martino. L'artista rappresenta, in questo scorcio di secolo, il parallelo in pittura del classicismo e della *gravitas* della scultura di Nicola Pisano. Il fluente modulari della linea del manto della Vergine preannuncia poi, per alcuni versi, i ritmi gotici di tanta pittura trecentesca. La lettura illuminante di Longhi, condotta attraverso dissacranti analogie circa cinquant'anni o sono, può essere ancor'oggi utilizzata per la nostra comprensione dell'opera: «la Madonna che sta al centro del tavolone pisano appollaiata sul trono come un gufo bluastrò sui pioli di una voliera dorata, accosta così visibilmente la grammatica orientale con la frase fusa e stanca dell'occidente che gli occhi-occhiali

sembrano il residuo di una maschera bizantina risparmiata a bella posta nel rivestimento ricco e sensuale delle guance in impasto occidentale».

\*\*\*

Il pittore Buffalmacco, che presso il pubblico è conosciuto soprattutto come il protagonista di alcune novelle di Boccaccio, — quella ad esempio di Calandrino e l'Elitropia, la pietra che rende invisibili — e di Franco Sacchetti, è ricordato da Ghiberti e Vasari per molte opere eseguite in Toscana e in Emilia. Tra le altre cose il biografo aretino gli attribuisce alcuni affreschi con Storie di Cristo nel Camposanto di Pisa, episodi di una serie comprendente anche il *Trionfo della Morte*, la *Tebaide* e il *Giudizio Finale*. Tali dipinti sono stati in seguito riferiti a maestri diversi, sia fiorentini come Andrea Orcagna, sia pisani come Francesco Traini, sia genericamente bolognesi secondo l'ipotesi di Roberto Longhi. L'intero ciclo è sempre stato datato agli anni 1350/60. Recentemente Luciano Bellosi, riprendendo in esame la questione ha riproposto il nome di Buffalmacco non solo sulla base della antica e parziale notizia vasariana ma riferendosi anche ad un documento del 1336 che ricorda il pittore fiorentino presente a Pisa in quell'anno. L'ipotesi di Bellosi viene confermata inoltre dal confronto stilistico con un affresco di Buffalmacco documentato ad Arezzo. Ma l'elemento più interessante della attribuzione riguarda la datazione. Lo studio infatti la anticipa di circa vent'anni prendendo in esame i costumi moderni indossati dai protagonisti del *Trionfo della Morte*, una delle scene più note e complesse della decorazione pisana. Le fogge degli abiti sarebbero anteriori al grande cambiamento della moda avvenuto in Italia e in particolare in Toscana verso il 1340 in coincidenza con il dominio di Firenze da parte di Gualtieri di Brienne duca di Atene.

\*\*\*

Dalla grande tavola conservata nella Collegiata di Figline Valdarno, ha preso il nome un pittore, rimasto finora anonimo, che deve considerarsi tra i maggiori del secolo: il "Maestro di Figline". L'artista, attivo tra Umbria e Toscana nella prima metà del Trecento, è noto presso gli studiosi americani anche come "Maestro della Pietà Fogg", da una tavola conservata nel Fogg Museum di Cambridge nel Massachusetts. Sebbene operante negli stessi anni di Giotto nella basilica inferiore di Assisi e nella chiesa fiorentina di Santa Croce, il Maestro di Figline si mostra sì al corrente delle novità introdotte dal pittore fiorentino ma nello stesso tempo elabora un linguaggio autonomo che lo distacca dalla sterminata bottega giottesca. Nella pala di Figline ad esempio, sono evidenti non pochi riflessi dei modi gotici di Simone Martini, anch'egli attivo in quegli anni nel cantiere assisiense. Una certa eleganza nei partiti decorativi e nel gioco lineare delle pieghe delle vesti della Santa Elisabetta mostrano un maestro aggiornato sui modelli del gotico senese e transalpino. Una decisa virata in direzione realistica presentano invece opere come il grande Crocifisso di Santa Croce e i frammenti di una pala, non ancora interamente

ricostruita, di cui la *Pietà* del Fogg Museum è certamente il frammento più noto. Prevalde qui una tendenza decisamente espressionista di matrice cimabuesca che distingue nettamente le opere del Maestro di Figline da quelle di impronta decisamente classica del Giotto assisiense e padovano.

Laura Laureati

## LA CALCE GRAZIE A DIO

(segue da pag. 27)

modo d'impiego «più virile, più sicuro, più risoluto e durabile» (Vasari), divengano un fatto compiuto solo alla fine del Duecento, con Cavallini, Cimabue e Giotto. È a questo momento cruciale della storia dell'arte che bisogna dunque riferirsi per individuare la procedura ottimale per l'esecuzione d'un affresco.

Per quanto descritta con grande precisione, alla fine del Trecento, nel famoso *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, questa procedura è stata spesso oggetto, anche ai giorni nostri, di trattazioni pasticciate e fallaci. Vale perciò la pena di indicarne, sia pure in estrema sintesi, i momenti essenziali.

1. *Intonaco*. Si compone di calce e sabbia ed è applicato in almeno due strati, il primo dei quali, di grana più grossa, prende il nome di "arriccio". Il secondo strato è quello che deve mantenersi il più possibile "fresco", cioè umido, durante l'esecuzione del dipinto. Contrariamente a quanto in genere si crede, questo preceito è dettato più che da una esatta comprensione della chimica dell'affresco — ciò che sarebbe davvero troppo pretendere da Giotto e compagni —, dall'esigenza pratica di rendere più agevole e controllabile l'applicazione dei colori mescolati con sola acqua. Infatti il pennello non scorrerebbe facilmente su un intonaco asciutto e perciò assorbente.

Ma perché l'intonaco si mantenga uniformemente umido mentre viene dipinto, occorre che la sua superficie non sia di troppo grandi dimensioni. Di conseguenza l'ultimo strato di intonaco non viene applicato tutto in una volta, ma appunto a porzioni di limitata superficie (dette "giornate"), i cui bordi generalmente coincidono con le linee di contorno della figura o del particolare che il pittore ritiene di poter completare prima che inizi l'essiccamento o l'"entrata in tiro" dell'intonaco.

Detta da esigenze tutte interne all'atto di dipingere, la procedura ha però anche una sua *ratio* chimica che si concilia assai bene con tali esigenze. Perché infatti i colori d'un affresco acquisiscano le loro doti precipue di stabilità e resistenza, occorre che siano quanto più possibile inglobati dal sottilissimo strato di carbonato di calcio che viene a poco a poco formandosi sulla superficie dell'intonaco, per reazione tra l'anidride carbonica dell'aria e la componente acquosa della calce (idrossido di calcio).

2. *Metodo e materiali pittorici*. Per meglio



dimensionare le "giornate" che viene via via dipingendo sullo strato finale, il pittore può riferirsi a un assai sommario disegno d'insieme, tracciato, in genere a terra rossa ("sinopia") sul sottostante "arriccio".

Per una particolareggiata definizione delle immagini, può invece servirsi dei "cartoni", ossia di veri e propri disegni su carta, i cui tratti principali sono trasferibili "a ricalco" sull'intonaco fresco in due diversi modi. Mediante "incisione": ossia premendo una punta sulla carta, così da imprimere il disegno sull'intonaco sotto forma di leggeri solchi; ovvero "a spolvero": cioè trasferendo il disegno sull'intonaco sotto forma di linee punteggiate, ottenute col semplice artificio di bucherellare i tratti del disegno e di "spolverarci" sopra della polvere di carbone.

Giovanni Urbani

### LE FIGURE DI CAVALLINI

(segue da pag. 39)

il linguaggio toscano si concentri specie sui mezzi di rappresentazione tridimensionale dei corpi, delle figure umane. Più tardi invece, nell'affresco del sepolcro d'Acquasparta all'Aracoeli, del 1302 circa, e in quelli eseguiti con la bottega a Napoli — al Duomo e a S. Domenico —, le architetture incerte e sommarie di S. Maria in Trastevere e il grande spazio astratto ed incombente del *Giudizio* di S. Cecilia cedono il passo ad un interesse più deciso e concreto per la raffigurazione illusiva di spazi e architetture in prospettiva, convincenti e "abitabili"; probabilmente a seguito di un incontro romano e giubilare con l'arte matura di Giotto.

Ma i contatti con l'arte toscana, pure determinanti, non spiegano certo tutto di Cavallini, e non spiegano soprattutto la sua "specificità", la sua distanza da essa, quella tessitura chiaroscurale a pennellate fitte e continue, quel pigmento cromatico tenero e vero che non sfignerebbe — per dirla con Federico Zeri — in un antico ritratto del Fayoum, quell'empirica scoperta di come si può rendere in pittura la vibrazione luminosa e il trapasso ottico fra un corpo e l'ambiente in cui esso è immerso e sta. Torna in mente, allora, la realtà operativa — non certo un mito "umanistico" — del Cavallini alle prese con l'arte tardo-antica e paleocristiana, del Cavallini "restauratore" — in S. Paolo fuori le mura e forse anche altrove — dei malconci antichi cicli a mosaico o ad affresco delle basiliche romane, del Cavallini per questa via riscopritore forse di una capziosa freschezza e naturalezza perdute durante lunghi secoli di formulari "greco" ripetuti più e più volte. Fu questa pratica — diffusa d'altronde a Roma anche nel contesto di cicli e di decorazioni di data più recente (Cavallini stesso interverrà con un suo inserto nella parte alta dell'abside di S. Maria in Trastevere, Torriti farà lo stesso

nei mosaici di facciata della stessa chiesa e allievi di Cavallini ridipingeranno icone o affreschi più antichi ad Anagni e a Grottaferrata) — a dare al pittore romano questa sensibilità, questo filtro, questo intuito, grazie ai quali le ricerche dei toscani gli parvero interpretabili come la possibilità "classico-gotica" di un ritorno all'antico e alla natura? Non è facile dirlo. Certo è che in Cavallini, come nei portali severi del primo gotico francese, questa fusione riesce, e riesce singolarmente convincente, parallela ma originale rispetto alla formula raggiunta da Giotto. Dalla sua pittura emerge così una concezione austera ma accostabile e conoscibile per gli uomini della divinità, di stampo — si direbbe — tomistico, un affascinante richiamo all' "auctoritas" delle fonti, il più vero e moderno linguaggio — in sostanza — della Roma dei tempi di Bonifacio VIII.

Pier Luigi Leone de Castris

### GIROVAGHI AD AVIGNONE

(segue da pag. 53)

composita e cosmopolita dove alle diverse attese dei committenti rispondono le nuove proposte degli artisti. Il ritratto individualizzato (non simbolico e generico cioè), uno dei generi più significativi della pittura moderna, conosce qui un primo, irruento, sviluppo. Il Petrarca celebra il ritratto di Laura di mano di Simone che dipinge anche l'effigie del vecchissimo cardinale Napoleone Orsini, mentre il pittore dei pontefici, Matteo Giovannetti, imprime i lineamenti di papi e cardinali ai personaggi delle storie sacre che riempiono le mura del palazzo papale.

Simone non è il solo artista italiano che lavori qui. Sono certo con lui altri compagni. Massimo tra tutti un prete pittore, l'estroso, geniale Matteo Giovannetti, viterbese di nascita, senese di educazione, gran regista di ogni impresa artistica pontificia e protagonista di uno straordinario ventennio in cui due tradizioni si fondono dando luogo al nascere di un nuovo stile cosmopolita che, appunto, fu chiamato il "gotico internazionale" e che più tardi, intorno all'anno 1400, arrivò incontrastato a dominare l'Europa intera.

Enrico Castelnuovo

### ALLA CORTE DI ROBERTO

(segue da pag. 54)

grande pala d'altare — vera celebrazione della casata — destinata a commemorare il fratello Ludovico nel giorno della sua canonizzazione; una macchina imponente di sfarzo, di oro e gemme, di vetri, finti intarsi ed elaboratissime stoffe, che sacrificherà l'umiltà e la povertà predilette dal francescano spirituale Ludovico sull'altare

di una importante manovra politica tesa all'accordo col papato e alla "promozione" dell'intera dinastia nel segno, allora importante, di un santo "in famiglia". Così come al senese Martini verrà affidata la magistrale elaborazione di questo vero e proprio manifesto ideologico, all'altro senese Tino di Camaino — che aveva già conquistato fra la sua città, Firenze e Pisa la fama di maggiore scultore dei suoi tempi — verrà affidato l'importante compito di commemorare la schiatta degli Angiò costellando le chiese napoletane di monumentali sepolcri marmorei: da quelli di Caterina d'Austria ed Elisabetta d'Ungheria a S. Lorenzo e a Donnaregina (1324-25) agli altri di S. Domenico e di S. Chiara. Negli anni del suo soggiorno a Napoli, sino alla morte, nel 1337, Tino doveva divenire anzi figura determinante del panorama artistico locale e dell'entourage reale, assumendo volta a volta incarichi e funzioni — oltre che di scultore — di architetto, ingegnere, perito ed organizzatore di maestranze e di cantieri; un tipo di ruolo — gravato da responsabilità imprenditoriali ma proprio per questo assai prossimo alla corte e al sovrano stesso, retribuito non solo con stipendi ma anche con cariche ed onori — che è caratteristico del contesto napoletano, privo di un mercato artistico e di una committenza differenziata, nel quale l'artista diviene una figura assimilabile a quella di un funzionario regio. Dopo Montano fatto "familiare del re" e Simone Martini creato cavaliere toccherà a Giotto di fare il pieno di doni, "pensioni" e titoli trasferendo a Napoli per cinque anni (dal 1328 al 1333) un'attivissima bottega; e la presenza di Giotto, con Maso di Banco ed altri prestigiosi suoi aiuti, marcherà un nuovo momento magico nella storia della cultura napoletana, nonché una nuova tappa nella storia delle scelte artistiche angioine, sempre più avanti nella ricerca di formule figurative prestigiose e "moderne". Sono gli anni avanzati dell'attività di Giotto e in tutti i centri della penisola il pittore — per dirla con Dante — ha ormai "il grido". Tuttavia la storia di questi anni napoletani e del rapporto fra Giotto e il re Roberto, sarà la storia di un incontro fervido per entrambi di novità e di esperienze. Giotto interpreterà della cultura di Roberto d'Angiò la pulsione religiosa verso il francescanesimo mistico e pauperista affrescando la chiesa e il monastero di S. Chiara, nuovo sepolcro regio, e dipingendovi delle *Storie cristologiche* e un' *Apocalisse*; manifesterà la contraddittoria tendenza per il lusso e l'ostentazione decorando riccamente la cappella palatina nel Castel Nuovo con un grandioso polittico oggi scomparso e con affreschi i cui resti mostrano una significativa esuberanza di stemmi, clipei ed originali ornati geometrici e vegetali; si farà carico infine del sostrato cavalleresco della civiltà feudale angioina e assieme della cultura erudita e classicheggiante di Roberto e del suo stretto seguito affrescando per la prima volta nella "Sala Magna" dello stesso Castel

# GIOTTO

e il suo tempo

Nuovo la rappresentazione degli *Uomini famosi* dell'antichità con le loro compagne, tema dotto e gravido di paragoni e di riflessioni sul ruolo del sovrano moderno che ispirerà anche Petrarca e Boccaccio.

Pier Luigi Leone de Castris

## LA PESTE NERA

(segue da pag. 63)

carbonchi e nelle catene linfatiche «certe enfiature grandi come una mela ed altre come un uovo» che, nella prosa del Boccaccio, stanno a indicare la comparsa dei tumidi bubboni. Occhi sbarrati e accesi, sputi di sangue, vomito, febbre; «niuno passava lo quarto giorno: e non valeva né medico né medicina; o che non fossero ancora conosciute quelle malattie, o che li medici non avessero sopra quelle mai studiato, non pareva che rimedio vi fosse». Così la *Cronica Fiorentina* di un contemporaneo che, all'avanzata della Peste Nera contrappone, sul piano sanitario, una resa totale e incondizionata. Aprendo la strada a quelle reazioni che accompagnano da sempre un'angoscia senza limiti: la fuga (e per conseguenza una diffusione accelerata dell'epidemia) e l'aggressività.

Più tardi, ma solo più tardi, nel riappare frequente della peste che rispetta cadenze regolari ed un ciclo da 6 a 13 anni, si analizza con cura quella sintomatologia che segnala il profilarsi del morbo nella natura («ire e risse rabbiose, guerre crudeli») e nei corpi: «febbri inusitate, urine torbide, scorticamenti di palato e d'intestini, mignatte, vaiuoli e rosolie...».

Siamo alla fine del Quattrocento e già si azzardano le prime terapie; strazianti e sanguinarie nel tentativo di isolare il bubbone (cauterio, legacci) e condurlo a maturare con impacchi di «sterco, senape, ortica, calcina, salgemma, vetro pesto e trementina, una cipolla cotta sotto la cenere e posta ancora bollente sopra l'enfiato». Stralcio dal *Consiglio contro la pestilenza* di Marsilio Ficino, che detterà legge per lunghi anni anche se il filosofo inglese Francesco Bacon troverà quei metodi semplicemente *disgusting*, disgustosi e intrisi di superstizione.

Ma per tornare all'inizio, all'interazione fra la peste e la vita o nel nostro caso fra la peste e l'arte, il nodo da sciogliere non è nella storia, ma piuttosto nella storiografia. Per via di un libro geniale e intrigante stampato a Princeton nel 1951: *After the Black Death* di Millard Meiss. Protagonista la Morte Nera del 1348, intesa come fattore determinante nella sterzata regressiva della pittura fiorentina nel secondo Trecento.

Siamo ormai scivolati nel dopo-Peste e qualcuno si è chiesto se lo studioso americano avesse davvero ragione o se non agissero in lui suggestioni provocate dal conflitto mondiale, allora da poco sedato. Se in altre parole quella tendenza trascen-

dente e teocratica, neomedievale e anti-giottesca, che il Meiss inseguiva nella pittura a Firenze, oltre la linea di demarcazione segnata dalla Peste Nera, non dovesse leggersi come proiezione inconscia di tendenze figurative a lui contemporanee. Quasi che la vocazione astratta della pittura americana del dopoguerra avesse condizionato Meiss nell'interpretare, per analogia, la pittura metastorica (ma ahimè dottrinarie e conservatrice) di Andrea Orcagna e del seguito a Firenze.

È certo comunque che una visuale di quel tipo sacrificava pittori di grande bellezza a cominciare dal misterioso Giotto e si fondava su un nesso consequenziale (tragedia della Peste/sua esorcizzazione nei *Trionfi della Morte* in pittura), che nuovi accertamenti cronologici hanno poi infranto senza pietà.

Anzi. Gli studi storici più recenti, ma già lo raccontava Boccaccio, dicono che lo choc traumatico da pestilenza sfociava facilmente nella lussuria, nell'amore sfrenato per la vita e lo sfarzo: vesti, cavalli e nozze sfolgoranti.

La decimazione infatti aveva concentrato i capitali e rimpinguato notevolmente le doti; cancellando in fretta il ricordo della ricerca affannosa di cibo per soccorrere i parenti appestati. Quando zucchero miele e confetti, che la farmacopea prescriveva ai malati, costavano cifre da capogiro. E quando la sagoma di San Sebastiano, splendido come Apollo di cui rappresentava la cristianizzazione iconica, si ergeva sola contro il flagello. A intercettare con la sua bellezza androgina nuvole e nuvole di frecce (frecce simboliche, come lo erano le frecce mortifere scoccate dal dio Apollo) per fare scudo, con il suo corpo eburneo, alle genti indifese delle città.

E qualche volta — scherzava Argan davanti ai dipinti con l'immagine protettrice del Santo — ne usciva irto come un puntaspilli.

Anna Ottani Cavina

## LONGHI E GLI UMBRI

(segue da pag. 72)

espressivi diversi da quelli fiorentini e senesi; 7, popolamento artistico delle nuove aree e relative operazioni anagrafiche.

Per i trecentisti bolognesi il disinteresse di Vasari trovò almeno in parte, in pieno Seicento, un correttivo nel canonico Malvasia, che nell'antica pittura della sua terra apprezzava quello «star attaccato al vero, e scherzar col verisimile», un carattere colto acutamente per differenziare i pittori bolognesi dai grandi formalisti fiorentini e dagli immateriali senesi; ma perché sia resa loro completa giustizia occorrerà aspettare fino agli anni Trenta del nostro secolo gli studi della Sandberg Vavalà e soprattutto di Longhi, che nel '50 introdurrà la prima grande mostra della civiltà pittorica bolognese del Trecento. Il

fondo linguistico dei trecentisti bolognesi era per il grande critico un «gergone agitato e popolare», dunque all'opposto della squisita e quasi neoellenistica interpretazione di Giotto per cui si distinguono i Riminesi. Per questa ragione, è stato più agevole anche per una critica di finissimo palato toscano concedere un passaporto stilistico alla scuola riminese del Trecento — poi destinata ad essere meglio distinta — che già nel 1935 avrà il suo battesimo ufficiale nella mostra curata da uno studioso del valore di Cesare Brandi.

La rivelazione degli Umbri arrivò più tardi, nel 1953, ma essendone stata occasione un corso universitario non ebbe subito vasta diffusione. Longhi, che nel suo viaggio giovanile in Umbria aveva già coperto di postille la vecchia guida del Guardabassi, nel 1932 rimase colpito da un articolo che Luigi Magnani, allora esordiente come storico d'arte, aveva dedicato a un dossale proveniente da Montefalco e finito nei magazzini della Pinacoteca Vaticana dopo che un prete studioso ne aveva fatto dono, non poi così gradito, al papa. Il dossale era dipinto dallo stesso maestro (anonimo, come gran parte degli umbri) cui si devono gli affreschi della cappella di Santa Croce in Santa Chiara di Montefalco, datati 1333. Longhi ricordava con particolare simpatia quel piccolo ambiente sacro fatto decorare da un curiale francese in onore della mistica Chiara della Croce e affrescato da un pittore che dimostrava di conoscere le opere dei grandi fiorentini e senesi ad Assisi senza però somigliare a nessuno di loro. Nella scena principale, una *Crocifissione*, il contrasto tra le parti non rivela niente di epico né l'argomento offre al pittore l'occasione per grandeggiare in sagome araldiche, in profilature falcate o in superfici rutilanti. Tutto sembra subordinato al desiderio di prendere davvero sul serio il nocciolo patetico del tema sacro con una figurazione alla portata di tutti, quasi non vi fosse margine per lo stile. Coerente con questa specie di radicale scelta del semplice, anche il colore non oltrepassa gradi elementari delle sue apparenze naturali e così le vesti, i cavalli e gli incarnati sembrano tinti delle terre, erbe e muschi delle colline di Montefalco. Mai come in quel luogo, Longhi s'era sentito diverso dal *milieu*, cui pure in un certo senso apparteneva, di «uomini raffinati nel gusto del decadentismo, dove si amavano Simone e Barna perché rassomigliavano, o sembravano rassomigliare indiscriminatamente agli antichi pittori cinesi e al Beardsley». E fu quella diversità che lo aiutò a intendere, primo fra tutti, che anche la «passione degli umbri» era forma.

Bruno Toscano

Fotografie: copertina Artepht/Faillet. Pag. 4 Antonio Sansone. Le riproduzioni nel fascicolo sono dell'Istituto Scala di Firenze.



C.P.  
COLLECTION