

esempio, BELLOSI 1989, [pp.15-14]; CONTI 1995<sup>4</sup>, pp. 14, 16, che riporta anche un inedito, e ferocemente avverso, parere di Giovanni Previtali; BOLOGNA 1997, p. 6; nonché gli interventi di Bellosi e Boskovits in questo volume.

<sup>21</sup> Cfr. in RIMINI 1995.

<sup>22</sup> Cfr. soprattutto BOSKOVITS 1971, pp. 54-56 e 1981, pp. 6, 24 n. 27; BONSAITI 1983, pp. 199-205 e 1985, pp. 52, 55.

<sup>23</sup> Il Bellosi, in anni recenti, sembra escludere «una responsabilità di Giotto in persona» a proposito degli affreschi della Cappella di San Nicola, cfr. BELLOSI 1989 [p. 15].

<sup>24</sup> Cfr. PREVITALI 1969, pp. 102, 116 e passim.

<sup>25</sup> Cfr. ad esempio BOSKOVITS 1981, p. 24 n. 27, che tuttavia oggi non ritiene più di ravvisarne l'intervento all'interno della cappella, la cui decorazione attribuisce sostanzialmente a Giotto in persona (cfr. BOSKOVITS, in corso di stampa); LUNGHU 1996, p. 104.

<sup>26</sup> TODINI 1992, pp. 9-25.

<sup>27</sup> Cfr. ZANARDI 1978, in particolare le pp. 117-119, con la rassegna delle fonti; TODINI 1986, pp. 596-597, che indica come quasi certa la provenienza del frammento dalla perduta decorazione dell'abside.

<sup>28</sup> Cfr. BOSKOVITS 1983, pp. 212-215, per l'attribuzione a Giotto; TODINI (1986, pp. 597-598) lo ritiene di Stefano e lo identifica con l'autore degli affreschi del transetto destro, come già fatto in precedenza da Carlo Volpe (1985, pp. 248-256). L'identificazione del cosiddetto «Parente di Giotto» con Stefano è ritenuta probabile anche da BELLOSI 1989, [p. 17].

<sup>29</sup> Cfr. BONSAITI 1992, pp. 78-87 e 1994, pp. 299-306. Cfr. inoltre il saggio in questo volume e le schede relative ai numeri di Cat. 12 e 16.

<sup>30</sup> Cfr. BOSKOVITS 1994, pp. 507-510 e Id. (in corso di stampa), nonché nel saggio in questo catalogo.

<sup>31</sup> L'identità esecutiva dei due affreschi fu indicata per primo da Roberto Longhi (1940, p. 180 n. 4) ed è stata accolta all'unanimità dalla critica, con la sola eccezione autorevole di Carlo Volpe (1985, pp. 291-292); cfr. TRAVI 1992, pp. 352-359, in particolare per l'affresco lombardo e le opere ad esso ricollegabili.

<sup>32</sup> Per l'ipotesi di ricostruzione qui ricordata, cfr. ZANARDI 1978, pp.

115-127; CALECA 1979, pp. 68-69 e 1986, pp. 252-255; TARTUFERI 1995, p. 56. In relazione agli affreschi fiorentini l'ipotesi è decisamente negata dal BOSKOVITS 1994, pp. 26-27, 29 n. 9, che tuttavia concorda sulla loro datazione verso la metà del secolo, e ne conferma in questa sede (cfr. la scheda al Cat. 52) l'attribuzione al Maestro di San Lucese (cfr. già adombrata in passato; lo studioso ritiene inoltre Stefano il «candidato più probabile» per l'esecuzione dell'affresco di Chiaravalle).

<sup>23</sup> Cfr. BOSKOVITS (in corso di stampa).

<sup>24</sup> BOSKOVITS 1984<sup>1</sup>, pp. 39-45.

<sup>25</sup> Cfr. BELLOSI 1989, [p. 16].

<sup>26</sup> CONTI 1995<sup>1</sup>, p. 15.

<sup>27</sup> BELLOSI 1989, [pp. 8-9] e nel saggio qui pubblicato.

<sup>28</sup> Cfr. in proposito, PREVITALI 1967 - ed. 1974 -, p. 98. Più di un critico ha sottolineato una certa affinità stilistica tra il presunto «Maestro delle Vele» e l'ancora misterioso Maestro di Figline, e alcuni ne hanno anzi suggerita l'identificazione con esso, cfr. ad esempio, RASPI SERRA 1968, pp. 20-56; SCARPELLINI 1982, pp. 285, 352; LUNGHU 1995, p. 10. Un rapporto generico tra gli affreschi delle vele e questo affascinante anonimo probabilmente umbro e identificabile forse con Giovanni di Bonino è provato anche dall'affresco nella contigua sacrestia raffigurante la *Maestà con due angeli fra san Francesco e santa Chiara*, che tuttavia chiarisce anche l'assoluta impossibilità dell'identificazione accennata. Per l'identificazione dell'autore di questi affreschi, tra i più alti del Trecento pittorico italiano, con il semi sconosciuto maestro vetraio Angioletto da Gubbio, cfr. TODINI 1986, p. 595.

<sup>29</sup> Una partecipazione più o meno estesa di Giotto in persona all'esecuzione degli affreschi in argomento è ammessa in anni più recenti da alcuni studiosi (Volpe; Bellosi), ma la sostanziale autografia giottesca della vasta decorazione è sostenuta esplicitamente in modo particolare nell'intervento fondamentale di Gosebruch (1969, pp. 129-198) e, ai giorni nostri, da Miklós Boskovits (1983, pp. 205-214; 1994, p. 309, nonché nel saggio in questo volume).

<sup>30</sup> Cfr. CONTI 1995<sup>1</sup>, p. 18.

## Giotto e la Basilica Superiore di Assisi

LUCIANO BELLOSI

L'intervento più importante degli ultimi anni sul «problema di Assisi» è probabilmente il libro di Bruno Zanardi del 1996<sup>1</sup>. Si tratta di uno studio molto circostanziato delle *Storie di san Francesco* nella Basilica Superiore, considerate dal punto di vista squisitamente tecnico di un restauratore che medita sul proprio lavoro. Da questo libro viene la conferma di una forte unità esecutiva tra gli affreschi delle pareti alte, dalle *Storie di Isacco* in avanti, e le prime *Storie di san Francesco*; la conferma, cioè, di una circostanza che a me era sembrata molto evidente, vale a dire che, diversamente da quanto si era proposto, tra questi due gruppi di affreschi non vi fosse stata soluzione di continuità nell'esecuzione. Il che implica che il cosiddetto Maestro di Isacco, oltre ad aver continuato a

si della successione di un secondo maestro molto timidamente: «Potrebbe essere accaduto che...»<sup>2</sup>; d'altra parte, suppone che si trattasse di un maestro che sarebbe stato aiuto del primo, individuandone la presenza a partire dal *Compianto sul Cristo morto* delle pareti alte; poi, avrebbe continuato le *Storie di san Francesco* nella parete destra (nord) sulla base di sinopie già disegnate dal primo maestro e non esclude che anche la continuazione delle *Storie* nella parete sinistra (sud) potesse aver avuto come base i disegni già predisposti dal primo maestro. Insomma, forse due maestri, ma molto viscosamente legati l'uno all'altro.

L'ipotesi della successione di un secondo maestro contrasterebbe non poco con un'altra delle importanti conferme venute dall'analisi di Zanardi, e



L. Cimabue e Maestro dell'Andata al Calvario, *Testa di angioletto*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

dirigere sino alla fine i lavori di decorazione delle pareti alte, avesse anche messo mano, subito dopo, alle *Storie di san Francesco*. Secondo Zanardi non sembrerebbe, invece, che le avesse portate a termine, ma su questo punto le cose non sono così semplici. Intanto, Zanardi stesso introduce l'ipote-

ciò che i lavori siano stati eseguiti molto rapidamente, addirittura in fretta. Lo dimostrerebbe innanzitutto la disposizione delle «giornate», molto irregolare ma tale da permettere l'opera contemporanea di più collaboratori. Lo dimostrerebbero, inoltre, l'uso, sia pure eccezionale, della biacca, no-

nostante si avesse coscienza della sua alterazione; la pittura a secco (sia pure eccezionalmente) di certe parti, e qualche volta perfino a secco su secco. D'altra parte, l'esecuzione rapida dei lavori (le 546 "giornate" individuate da Zanardi potrebbero essere state eseguite in un tempo assai inferiore ai due anni) farebbe apparire un'incongruità la presenza di due maestri se dovevano lavorare l'uno dopo l'altro; sarebbe più logico pensare a due maestri che lavoravano in parallelo (uno iniziando da una parte, l'altro dall'altra) e che perciò potevano concludere la decorazione molto più rapidamente.

Anche le variazioni dei presunti "patroni" (che forse non vanno presi così alla lettera come pretende Zanardi) e la variazione dei "modi di esecuzione" degli incarnati non danno indicazioni sufficienti per far pensare a due maestri che si succedono. Che sulla parete sinistra (sud) le figure e i presunti "patroni" siano un po' più piccoli e che le giornate siano molto più numerose si spiega facilmente col fatto che vi è figurato un numero molto maggiore di personaggi. A destra abbiamo scene con relativamente poche figure, a sinistra abbiamo scene di massa. Se le due *Storie di Isacco*, dipinte su due superfici identiche, sono eseguite una in sei l'altra in sette "giornate" è perché nella seconda vi sono più figure, non perché sono opera di due pittori diversi. I "modi di esecuzione" degli incarnati sono poi talmente intrecciati fra loro, con numerose varianti, che sembrano piuttosto il trapasso di uno stesso pittore (con numerosi aiuti) da un "modo" più astratto a uno sempre più naturalistico, secondo un'evoluzione che lo stesso Zanardi prospetta. E che potesse essere Giotto stesso a passare da un "modo" a un altro lo ammette inconsapevolmente anche Zanardi quando, in un'altra parte del suo libro<sup>1</sup>, parla di vari "modi" messi a punto dal grande pittore fiorentino nel corso della sua lunga attività.

A me sembra che molte delle osservazioni di Zanardi siano di aiuto, piuttosto che di intralcio, all'idea che gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, dalle *Storie di Isacco* alle *Storie di san Francesco*, siano state eseguite da una squadra di pittori diretta da Giotto: una squadra assai folta, il cui intervento ha contribuito a rendere più bassa la qualità di questa impresa, diversamente da quanto accade nella decorazione della Cappella degli Scrovegni di Padova, certo più largamente autografa. D'altra parte, le ricerche sugli aiuti nei lavori assisiati si sono intensificate negli ultimi tempi, a par-



2. Maestro dell'Andata al Calvario, *Andata al Calvario* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

tire soprattutto dalla monografia di Giovanni Previtali del 1967<sup>2</sup> e poi dall'articolo di Miklós Boskovits del 1971<sup>3</sup>. Mi proverò a riassumere queste ricerche, cui ha contribuito anche chi scrive.

Il Boskovits è stato il primo ad accorgersi che uno dei pittori che avevano lavorato alle pareti alte della navata di Assisi prima delle *Storie di Isacco*, e cioè il Maestro della Cattura, ha continuato anche dopo (soprattutto nella vela col *Sant'Ambrogio* della *Volta dei Dottori* e in alcune parti degli arconi decorati con figure di *Santi*). Questo pittore aveva probabilmente già incominciato come aiuto di Cimabue<sup>4</sup> e continuerà a collaborare con Giotto anche nelle *Storie di San Francesco*<sup>5</sup>. Un altro pittore, ben riconoscibile dal tratteggio chiaroscuro irsuto e quasi spinoso, si segue bene anch'egli da quando lavora nelle pareti alte prima delle *Storie di Isacco*, per esempio nell'*Andata al Calvario* (fig. 2) a quando continua nella squadra giottesca (fig. 3). Già il Bologna e il Belting erano stati colpiti dalle affinità che si rilevano tra alcune figure di soldati nell'*Andata al Calvario* e il *San Benedetto* nell'arcone d'ingresso<sup>6</sup>; un'affinità tanto forte da qualificarsi come identità di mano. Il Maestro dell'Andata al Calvario aveva, anch'egli, incominciato a lavorare come aiuto di Cimabue<sup>7</sup> (fig. 1), per poi seguire in proprio nelle pareti alte della navata e successivamente mettersi sotto la guida di Giotto, continuando a collaborare



3. Giotto e Maestro dell'Andata al Calvario, *San Benedetto* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

con lui fino alle *Storie di san Francesco*, dove mi pare ben riconoscibile in alcune figure della *Prova del fuoco davanti al Sultano* (fig. 4), della *Morte di san Francesco* o dei suoi *Funerali*<sup>8</sup>. Un terzo aiuto di Giotto, riconoscibile soprattutto perché mantiene



5. Giotto e terzo aiuto, *Ascensione* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

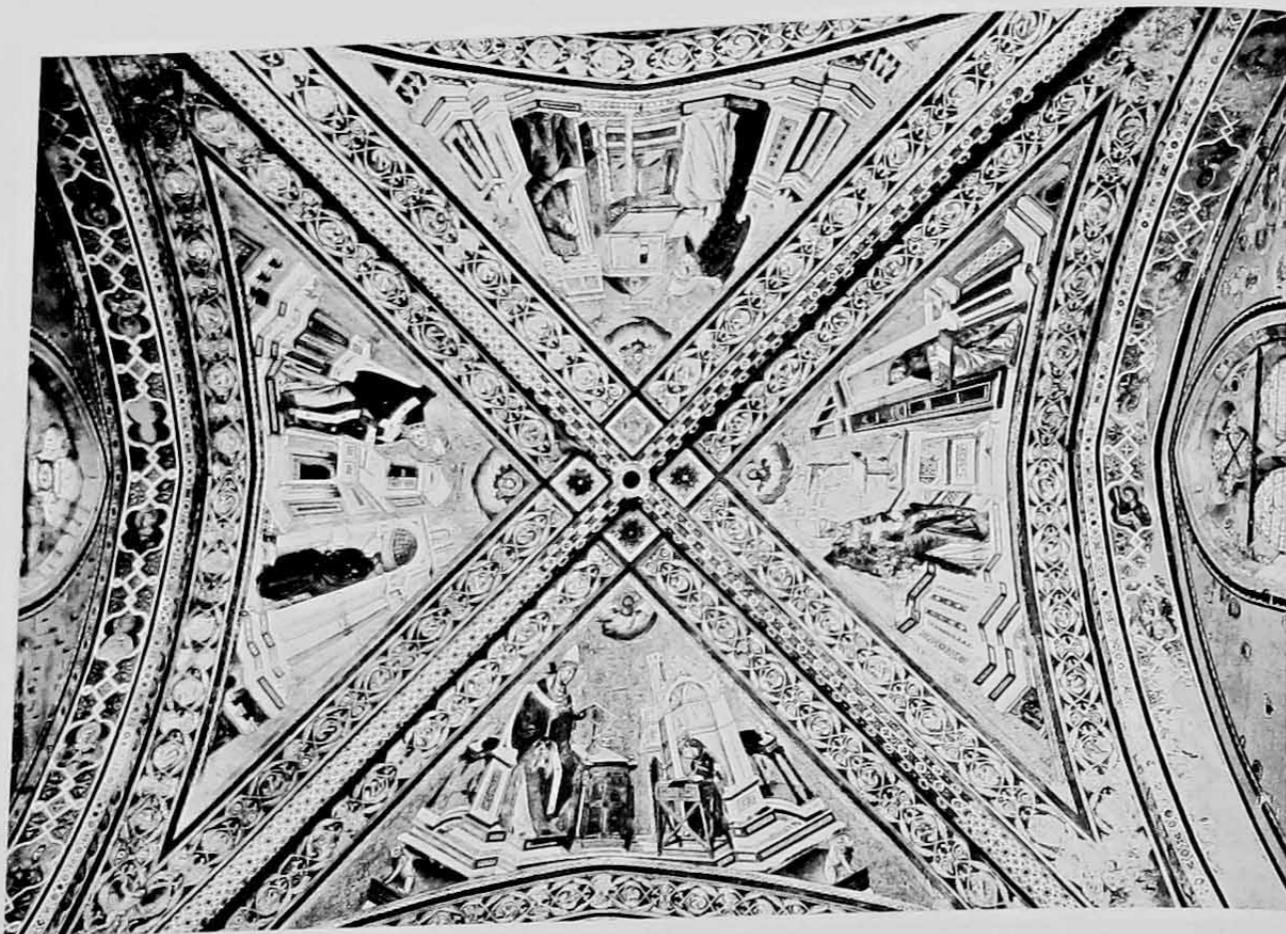


4. Giotto e Maestro dell'Andata al Calvario, *Prova del fuoco davanti al Sultano* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

fortemente accentuato l'astratto spigolo della canna nasale, che Giotto stesso abbandona molto presto, si vede in parti come la testa di Cristo nell'*Ascensione* (fig. 5) della controfacciata, nell'accogli-to-segretario di *Sant'Agostino* nella *Volta dei Dotto-*



6. Giotto e terzo aiuto, *Funerali di san Francesco* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



7. Giotto, Maestro della Cattura, Maestro dell'Andata al Calvario e terzo aiuto, *I quattro Dottori della Chiesa*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

ri, in alcune figure giovanili di astanti ai *Funerali di san Francesco*<sup>11</sup> (fig. 6). Uno spazio nel quale si può controllare assai bene la presenza di questi aiuti è la *Volta dei Dottori* (fig. 7). Qui, la figurazione principale, più in vista dall'ingresso, e cioè il *San Gregorio*, spetta sostanzialmente a Giotto stesso: bellissima la figura del segretario-accollito (cfr. Cat. 5, fig. 5) e stupendamente realizzato il complesso tavolo di legno su cui scrive, da sembrare che sia un oggetto vero e tangibile; il *San Girolamo*, purtroppo distrutto durante il terremoto del 1997, è eseguito dal Maestro dell'Andata al Calvario; il *Sant'Ambrogio* dal Maestro della Cattura; il *Sant'Agostino* dal terzo aiuto di cui parlavamo. Ma tutto è condotto sotto la regia e l'occhio vigile di Giotto, che resta il direttore dei lavori, il capo della bottega, e impronta ogni cosa con la sua nuova concezione oggettiva e spaziosa della pittura. È possibile che un altro aiuto ancora debba riconoscersi in

un pittore, forse senese, che, dopo aver collaborato alla *Crocifissione* nelle pareti alte, sarebbe passato anch'egli alle dipendenze di Giotto, per cui avrebbe eseguito almeno alcune figure di *Sante Vergini* in un sottarco laterale della prima campata<sup>12</sup>. Che alcune di queste maestranze abbiano incominciato come aiuti di Cimabue, abbiano poi avuto un breve momento di autonomia nelle pareti alte della navata e si siano successivamente sottoposti al giovane Giotto, dopo la sua comparsa ad Assisi con le *Storie di Isacco*, e abbiano continuato a collaborare con lui fino alle *Storie di san Francesco* ci fa capire come i lavori di decorazione della Basilica Superiore, dai tempi di Cimabue a quelli delle figurazioni del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento* nella navata a quelli delle *Storie di san Francesco*, si siano susseguiti sostanzialmente senza soluzione di continuità, in un arco di tempo molto più ristretto di quello che si è creduto di solito.



8. Giotto e bottega, *San Francesco che riceve le stimmate* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

Ma, nonostante la presenza di questi e di altri aiuti, il punto è che, se gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, che vanno dalle *Storie di Isacco* alle *Storie di san Francesco*, avessero una firma, sarebbe quella di Giotto. Nel suo famoso saggio del 1959, Richard Offner<sup>13</sup>, quasi sovrumaneamente teso verso la ricerca di una pura, e utopistica, autografia, non prendeva in considerazione nemmeno una delle tre opere firmate da Giotto, e cioè le *Stimmate di san Francesco* del Louvre (fig. 9), il *Polittico di Bologna* (cfr. Cat. 17, fig. 7) e l'*Incoronazione Baroncelli* (cfr. Cat. 27, fig. 2). Che è una posizione insostenibile, perché, se noi avessimo il problema di dover ricostruire l'attività artistica di Giotto, partiremmo dalle opere firmate, come farebbe qualsiasi buon filologo. Il rifiuto offneriano di comportarsi così va contro le regole della buona filologia e contro la storia dell'arte in quanto storia. La bottega medievale degli artisti,



9. Giotto e bottega, *San Francesco che riceve le stimmate* (part.). Parigi, Louvre.

fino almeno a Raffaello, è costituita da un maestro che ne sta a capo e da un gruppo più o meno numeroso di aiutanti che partecipano all'esecuzione delle opere del maestro, rispettandone le direttive. Non esiste opera che possa dirsi eseguita interamente dal maestro; ma, se essa avesse una firma, sarebbe quella del maestro. Dunque, la ricerca di uno storico dell'arte deve avere come scopo principale quello di arrivare al punto in cui si può dire che un'opera, se avesse una firma, sarebbe quella del tale maestro. Andare oltre significherebbe entrare nel campo della pura opinabilità, in un mondo fuori della storia. Perché una grande idea compositiva, nella quale prevalga la realizzazione di esecutori meno bravi del maestro ideatore, come la dovremmo considerare? E un'opera in parte eseguita anche supremamente ma in parte lasciata a esecutori meno bravi? E un'opera in cui il maestro ha eseguito solo il disegno preparatorio, mentre il

resto è stato eseguito dagli aiuti? E una composizione per la quale il maestro ha eseguito un piccolo schizzo sulla carta, che poi è stato ingrandito e messo a punto dagli aiuti ed eseguito in gran parte dal maestro? E un'opera in cui il maestro ha eseguito solo le parti che gli interessavano di più – e non è detto che fossero quelle più importanti – come dovremmo giudicarla? E si potrebbero dare infinite altre combinazioni di un rapporto fra il maestro e gli aiuti della bottega.

Di fronte a tutte queste possibilità, uno storico dell'arte in quanto tale deve avvicinarsi alla verità senza pretendere di risolvere tutti i problemi, perché alla verità ci si avvicina per passi successivi (così è accaduto anche all'Offner, il quale – per fare un esempio – aveva stilato un catalogo esemplare del Maestro della Crocifissione Griggs il passo ulteriore è stato quando si è arrivati a identificare questo pittore anonimo con Giovanni di Francesco Toscani; si è andati più avanti ancora quando ci si è resi conto che proprio l'opera che dava il nome "stilistico" al pittore, e cioè la *Crocifissione Griggs*, non è del Maestro della Crocifissione Griggs-Giovanni Toscani<sup>14</sup>).

Se, dunque, ci affidiamo a un'opera firmata da Giotto come il *San Francesco che riceve le stimmate* del Louvre (fig. 9), dobbiamo constatare che la scena principale e le tre nella Predella non sono altro che varianti delle stesse scene della *Vita di san Francesco* che si vedono ad Assisi, vicinissime ad esse come stile figurativo e, si direbbe, eseguite quasi nello stesso momento (fig. 8). Ne dobbiamo dedurre che, se le *Stimmate* del Louvre sono firmate da Giotto, anche gli affreschi di Assisi avrebbero potuto essere firmati da Giotto, benché eseguiti con un largo numero di aiuti.

Si dovrà ricordare che un altro importantissimo sostegno per l'attribuzione a Giotto degli affreschi assisiati è l'attestato di un contemporaneo, Riccobaldo Ferrarese, che nella sua *Compilatio Chronologica* mette in testa alla lista delle opere di Giotto da lui ricordate proprio i lavori di Assisi<sup>15</sup>.

Nonostante queste evidenze, una buona parte della critica, soprattutto anglo-americana, continua a non credere nella paternità giottesca degli affreschi di Assisi dalle *Storie di Isacco* alle *Storie di san Francesco*. Io li ho chiamati i "separatisti", rifacendomi alla celebre questione omerica<sup>16</sup>. Questa corrente ha la sua lontana origine nel Ruhmor, il quale sosteneva che l'attribuzione del Vasari a

Giotto di questi affreschi era sbagliata e che si trattava di opere di Spinello Aretino e di Parri Spinelli<sup>17</sup>. Una simile proposta poteva fare, evidentemente, poca strada; ma fu il Rintelen, nel 1912, a negare di nuovo gli affreschi assisiati a Giotto, considerandoli uno dei suoi "Giotto-Apokryphen" e riferendoli a scuola umbra verso il 1320<sup>18</sup>. Nel 1939 Richard Offner pubblica nel "Burlington Magazine" il suo *Giotto, non-Giotto* e da allora gli anglo-americani si allineano sulle sue posizioni, considerando quel saggio una specie di Vangelo.

Con tutto il rispetto per la grandezza di quell'uomo, bisogna dire che lo scritto dell'Offner ha immesso nella "connoisseurship" un punto di vista francamente poco condivisibile, che ha avuto i suoi risvolti negativi, per esempio, nella distinzione dell'attività di Bernardo Daddi in tanti pittori diversi<sup>19</sup>.

L'aspetto inaccettabile è la tendenza a distinguere, prima ancora che a mettere insieme, i gruppi di opere d'arte. La storia dell'arte è sempre andata avanti proponendo dei raggruppamenti e poi affinando i propri strumenti in modo da rivedere progressivamente quei raggruppamenti, magari facendone altri, ma sempre in una ricerca fruttuosa. Lo stesso Offner, quando non pretendeva di lavorare con la lente di ingrandimento in mano, per così dire, ha fatto dei raggruppamenti fondamentali. Per esempio, recensendo la "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" del 1933. Ma quando si proponeva di «distinguere le mani» perfino in opere firmate, come la *Pala Strozzi* dell'Orcagna, le sue opinioni rimangono difficili da seguire. Questa sua pretesa di distinguere non ha dato buoni frutti. Certi suoi allievi che si sono messi sulla stessa strada francamente hanno fatto delle pessime figure. Il Rowley nella sua monografia su Ambrogio Lorenzetti<sup>20</sup>, preoccupato soprattutto di offneriane distinzioni, mentre non si accorgeva delle ridipinture trecentesche e quattrocentesche del *Buongoverno*<sup>21</sup> (nella illustrazione n. 105 riproduce tranquillamente come opera del grande trecentista la figurazione della *Luna*, che invece spetta, un secolo e mezzo più tardi, a Pietro di Francesco Orioli), ha smembrato l'opera di Ambrogio in tanti "maestri": un "Petronilla Master", un "Rofeno Master", un "Roccalbagna Master" e perfino un grottesco "Pompana Master". Del *Polittico* di San Pietro alle Scale diceva che è talmente lontano da Ambrogio che non è nemmeno il caso di prenderlo in considerazione<sup>22</sup>; e invece si è poi scoperto che era addirittura firma-



10. Giotto, *Carità*.  
Padova, Cappella degli Scrovegni.

to<sup>23</sup>. Lo Stubblebine, nella sua ansia di distinguere, è arrivato ad attribuire nello stesso libro a due pittori diversi e a due epoche diverse uno stesso dipinto<sup>24</sup>. Si spera che il progredire degli studi spinga ad abbandonare metodi così poco fruttuosi e che il *Giotto, non-Giotto* di Offner venga riconosciuto come l'errore di un grande storico dell'arte che ha preteso di spaccare un capello in quattro, come si dice. D'altra parte, quel saggio, per molti aspetti bellissimo, è un frutto del suo tempo e del clima idealistico in cui è nato. Rappresenta un modo me-



11. Giotto, *Invidia*.  
Padova, Cappella degli Scrovegni.

tastorico di calarsi nell'opera d'arte, immergendosi totalmente senza considerare le coordinate a cui è connessa e gli aspetti pratici che la riguardano. Gli affreschi Scrovegni non contengono solo personaggi «distaccato dagli interessi del mondo», che rappresentano «l'essenza della virtù in un mondo ideale»<sup>25</sup>; lo si può dire per i sacri protagonisti, ma quante comparse vi si vedono che sono caratterizzate in modo assai meno sublime. Siamo davvero sicuri che si possa parlare perfino di "immaterialità"<sup>26</sup>? Il grande Proust non sarebbe stato per



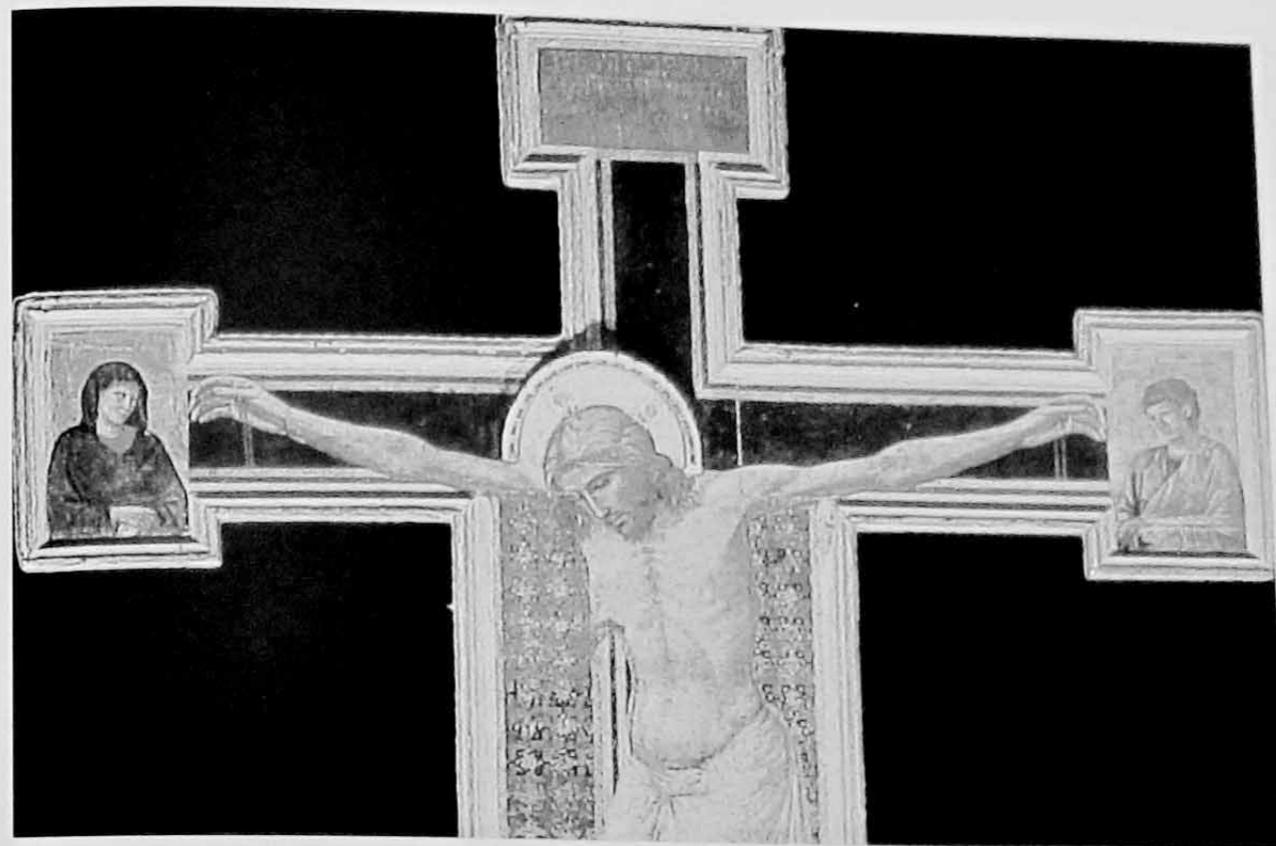
12. Giotto, *Annuncio a sant'Anna* (part.).  
Padova, Cappella degli Scrovegni.

niente d'accordo. Qualcuno ricorderà il passo *Du coté de chez Swann* in cui lo scrittore parla della "ragazza di cucina", «una povera creatura malaticcia, in istato di gravidanza già avanzata» che «cominciava a portare con difficoltà davanti a sé la misteriosa cesta, ogni giorno più piena, di cui s'indovinava la forma magnifica sotto gli ampi grembiuli. Questi richiamavano i pastrani che rivestono certe figure simboliche di Giotto di cui il signor Swann m'aveva dato alcune fotografie. Era stato lui stesso a farcelo notare, e quando ci chiedeva notizie della ragazza di cucina, diceva: "Come sta la *Carità* di Giotto?" D'altronde lei stessa, la povera ragazza, ingrassata per la gravidanza, fino al volto, fino alle guance che cadevano diritte e quadre, somigliava effettivamente a quelle vergini, forti e virili, piuttosto matronali, che personificavano le *Virtù* all'Arena. E mi rendo ora conto che le *Virtù* e i *Vizi* di Padova le assomigliavano anche per un altro lato. La figura di questa ragazza era accresciuta dal simbolo aggiunto che portava davanti al ven-

tre, senza aver l'aria di comprenderne il senso, senza che nulla nel suo viso ne rispecchiasse la spirituale bellezza, come un semplice e pesante fardello; allo stesso modo, senza che sembri immaginarselo, la possente massaia che è raffigurata all'Arena sotto il nome di *Caritas* (fig. 10) e la cui riproduzione era attaccata al muro del mio studio a Combray, incarna questa virtù, e non pare possibile che alcun pensiero di carità sia mai stato espresso dal suo viso energico e volgare. Per una bella invenzione del pittore, schiaccia coi piedi i tesori della terra, ma assolutamente come se pestasse dei grappoli per trarne il succo o piuttosto come se fosse salita sui sacchi per elevarsi; e tende a Dio il suo cuore ardente, diciamo meglio glielo "passa", come una cuoca passa un cavatappi dal finestrino del sottosuolo a qualcuno che glielo chiede dalla finestra del terreno. L'*Invidia* (fig. 11) dicono, avrebbe un po' più l'espressione di invidia. Ma anche in quest'affresco, il simbolo occupa molto posto ed è rappresentato come reale: il serpente che soffia sulle labbra dell'*Invidia* è grosso, le riempie completamente la bocca spalancata, al punto che i muscoli della faccia sono distesi per poterlo contenere, come quelli di un bambino che soffia in un pallone; l'attenzione dell'*Invidia* - e nello stesso tempo la nostra - è concentrata tutta sull'azione delle sue labbra, e non ha quasi tempo di rivolgersi a pensieri invidiosi [...] pareva una vignetta di un libro di medicina illustrante la compressione della glottide e dell'epiglottide per un tumore alla lingua o per l'introduzione dello strumento dell'operatore...»<sup>27</sup>.

Quanto meglio del *Giotto, non-Giotto* di Offner mi fa capire le figurazioni della Cappella degli Scrovegni questo passo di Proust, in cui le *Allegorie* che compaiono in quegli affreschi sono viste nel loro senso di straordinaria concretezza! Se guardo certe figure, come per esempio la stupenda fantesca che fila accanto alla porta della camera con l'*Annuncio a sant'Anna* (fig. 12; e cfr. Cat. 25, fig. 8), ho di nuovo questo senso di concretezza quasi fisica, soprattutto nella veste, messa in tirare dalle ginocchia divaricate che danno luogo a pieghe straordinarie, in cui si ha l'impressione che potremmo infilare le mani; mentre quelle laterali si accomodano sul fianco e, sia perché sono scorciate, sia perché sono modellate con ombre tanto intense, danno davvero la sensazione di inoltrarsi nella profondità.

Oltre al clima culturale idealistico nel quale il *Giotto, non-Giotto* di Offner è nato, bisogna anche



13. Giotto, *Croce* (part.), prima del restauro. Firenze, Santa Maria Novella.

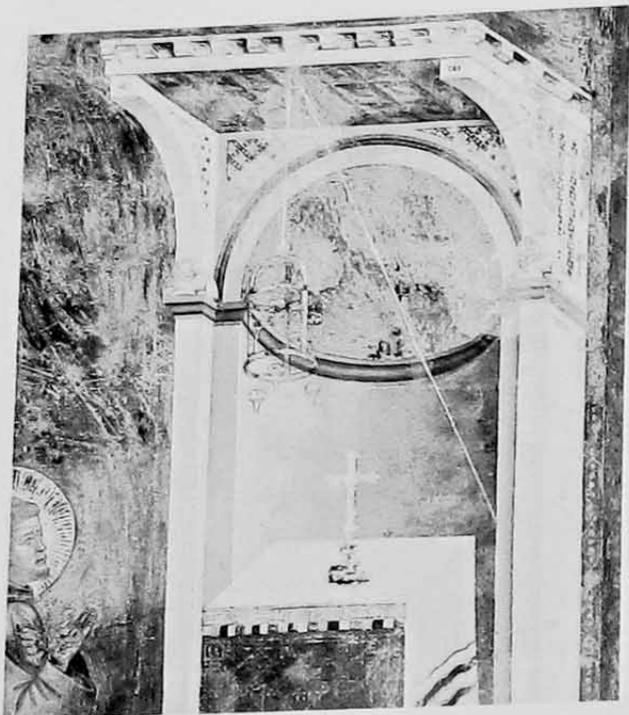
tener conto del contesto delle conoscenze che si avevano sull'argomento. Da una parte, i "separatisti" non consideravano opera di Giotto nemmeno la *Croce* di Santa Maria Novella (fig. 13) e la *Madonna di San Giorgio alla Costa* (Cat. 3) - oltre ai tre dipinti firmati - e ritenevano gli affreschi di Assisi assai più tardi di quelli di Padova; dall'altra, c'era un Cavallini che, dopo la scoperta del *Giudizio Finale* di Santa Cecilia in Trastevere, era diventato un "deus ex machina" per tanta pittura italiana degli inizi del Trecento. Molti dipinti umbri e campani si facevano dipendere da lui; la Scuola riminese del Trecento era diventata un fenomeno cavalliniano<sup>28</sup>. Si credeva che la sua cronologia fosse molto più precoce di quella di Giotto perché alcune sue opere sembravano databili agli inizi degli anni Novanta del Duecento<sup>29</sup>, mentre la più antica di Giotto sarebbe stata, nel 1303-1306, la Cappella degli Scrovegni. L'Offner arrivò perfino a prendere per buona la notizia tardiva del Vasari su un Cavallini che viene lavorare a Firenze<sup>30</sup> (e il Garrison subito pronto a creare tanti maestri "Florentine-Romanizing"),

mentre invece non prendeva nemmeno in considerazione il Ghiberti (tanto più affidabile per le notizie sul Trecento) che, pur conoscendo bene la pittura del Cavallini, non faceva cenno alcuno a una sua attività fiorentina e dichiarava Giotto allievo di Cimabue e autore della *Croce* di Santa Maria Novella e della *Madonna di San Giorgio alla Costa*<sup>31</sup>. Invece, tutto ciò che stava a metà strada fra la pittura cimabuesca e gli affreschi Scrovegni (dipinti quando Giotto era intorno ai quarant'anni) veniva visto come cavalliniano, compresa tanta parte della pittura fiorentina di primo Trecento.

Un'idea buona resiste nel tempo, perché viene confortata dalle acquisizioni successive; invece, all'idea "non-Giotto" il passare del tempo ha nociuto. La scoperta del *Crocifisso* giottesco (cfr. p. 10) del Tempio Malatestiano<sup>32</sup> di Rimini (cioè la chiesa di San Francesco in cui Riccobaldo Ferrarese dice che il pittore fiorentino operò, dopo Assisi) ridimensionava l'espansionismo cavalliniano, ricollocando sotto l'egida di Giotto tutto lo sviluppo della pittura riminese della prima metà del Trecento. Nel 1956 e

nel 1960 John White e Millard Meiss, ambedue "separatisti", stabiliscono per gli affreschi di Assisi un termine "ante quem" al 1507-1508, che li anticipa di molto rispetto alla datazione proposta dal Rintelen<sup>33</sup>. Nel 1956 lo stesso Offner rivede le sue idee

che si pone a metà strada fra gli affreschi di Assisi e quelli di Padova. Insomma, una serie di fatti nuovi e di ripensamenti che vanno tutti nella direzione contraria a quella impostata dall'Offner col suo *Giotto, non-Giotto*.



14. Giotto e bottega, *Visione dei troni* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



15. Pittore perugino del 1296-1297, *Gedeone e l'angelo* (part.). Perugia, Palazzo dei Priori, Sala dei Notai.

sulla *Croce* di Santa Maria Novella e sulla *Madonna di San Giorgio alla Costa*<sup>34</sup>. Prima, oltre a credere che non fossero opera di Giotto, pensava che li avessero dipinti due pittori diversi e attribuiva la *Madonna* al Maestro di Santa Cecilia. Ora riconosce che sono di uno stesso autore e che la *Croce* di Santa Maria Novella presenta molti rapporti con gli affreschi di Assisi. Se fosse vissuto ancora vent'anni, chissà che non avrebbe rivisto anche il suo *Giotto, non-Giotto!*

Nel 1960 Millard Meiss, "separatista" e allievo di Offner, si rende conto che negare la presenza di Giotto nella decorazione della Basilica Superiore di Assisi è andare contro la plausibilità storica e attribuisce al grande pittore le *Storie di Isacco*, considerando gli affreschi successivi, comprese le *Storie di san Francesco*, come eseguiti da discepoli di Giotto, forse su indicazioni lasciate dal maestro<sup>35</sup>. Nel 1962 il Procacci scopre il *Polittico di Badia* (Cat. 6), citato come opera di Giotto dal Ghiberti<sup>36</sup>: un dipinto

quanto al problema della cronologia, chi crede nella paternità giottesca degli affreschi di Assisi faceva leva sulla notizia del Vasari che le *Storie di san Francesco* fossero state commissionate da Giovanni da Murro<sup>37</sup>, generale dei Francescani dal 1296 in avanti; e questa data veniva assunta come punto di riferimento cronologico. Ma allora avevano ragione i "separatisti" a ribattere che non sarebbe stato possibile in così pochi anni un cambiamento tanto profondo come quello che separa gli affreschi di Assisi da quelli di Padova. A chi scrive capitò di notare molto per tempo come le figurazioni affrescate nella Sala dei Notai in Palazzo dei Priori a Perugia, eseguite tra il 1296 e il 1297, mostrassero delle evidenti derivazioni dagli affreschi di Assisi (figg. 14-15), ivi comprese le *Storie di san Francesco*<sup>38</sup>. Feci inoltre presente, fin dal 1974, che i dati della moda e del costume indicavano nelle stesse *Storie di san Francesco* un momento assai più antico rispetto agli affreschi Scrovegni, «perché



16. Giotto e bottega, *Visione del carro di fuoco* (part.). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



17. Giotto e bottega, *Prova del fuoco davanti al Sultano* (part.). Firenze, Santa Croce.

contengono ancora degli elementi che si vedevano già nella tavola di *Santa Chiara* ad Assisi del 1285 e che non si trovavano più nel ciclo padovano<sup>39</sup>. Sviluppai successivamente queste osservazioni e arrivai alla conclusione che gli affreschi "giotteschi" della Basilica Superiore di Assisi fossero databili agli inizi degli anni Novanta del Duecento e che, come aveva già supposto il Murray<sup>40</sup>, fossero da riferire sostanzialmente al mecenatismo francescano di Niccolò IV (1288-1292), il primo seguace del "poverello" a diventare papa e come tale distintosi da tutti i suoi antecessori e successori per le moltissime attenzioni rivolte alla Basilica di Assisi, chiesa madre dell'Ordine ma anche chiesa di pertinenza papale. È un po' il senso del libro su *La pecora di Giotto*<sup>41</sup>, in cui producevo anche molti argomenti, confronti e considerazioni (di cui è difficile rendere conto brevemente) che costituivano una fitta rete di indizi per riproporre la paternità giottesca degli affreschi di Assisi, dalle *Storie di Isacco* al

le *Storie di san Francesco*, pur nella convinzione che si trattasse di opere molto meno autografe degli affreschi Scrovegni perché eseguite con un nutrito numero di collaboratori (cosa confermata dalle osservazioni di Zanardi). Rimeditando sui confronti che allora proponevo tra gli affreschi di Assisi e l'opera di Giotto, li sottoscriverei anche oggi e potrei aggiungerne altri. Ne prendo in considerazione solo uno, ed è quello tra un frate della *Visione del carro di fuoco* (fig. 16) e un moro nella *Prova del fuoco davanti al Sultano* della Cappella Bardi in Santa Croce (fig. 17). In queste due figure, l'idea grandiosa della larga manica che va rastremandosi verso il polso per dar luogo alla solenne curva a festone del pannello, in cui viene messo in evidenza lo spessore del braccio e il penzolare a vuoto della stoffa sottostante, è ad evidenza frutto della stessa mente creativa, nonostante l'effetto più metallico, perché più duecentesco, del chiaroscuro dell'affresco umbro.

Un punto che considero ancora qualificante per il "problema di Assisi", e che ho ripreso nel recente libro su *Cimabue*<sup>2</sup>, è che molte delle differenze viste dall'Offner tra gli affreschi di Assisi e quelli di Padova fossero dovute proprio all'arcaismo ancora duecentesco dei primi. Esso è molto evidente in certe formulazioni astratte, come il naso cubizzato, che dà luogo a uno spigolo vivo, nel punto in cui il dorso piatto si incontra con il fianco che scende verso la guancia; o come i polsi e le caviglie segnati da una strozzatura della carne (fig. 19). Sono aspetti che risalgono addirittura alle opere di Cimabue precedenti agli affreschi di Santa Croce (fig.



18. Cimabue, *Crocifisso* (part.).  
Firenze, Museo di Santa Croce.

18), a ulteriore testimonianza del fatto che le figurazioni assisiatesi, che vanno dalle *Storie di Isacco* alle *Storie di san Francesco*, sono molto antiche e ancora vicine al momento della formazione dell'artista che le ha eseguite, avvenuta presso Cimabue nei primi anni Ottanta del Duecento. Ma l'arcaismo di questi affreschi ha il suo punto più caratteristico nel modellato di origine cimabuesca, costituito da una trama ordinata e sistematica di filamenti eseguiti in punta di pennello, e disgiunti l'uno dall'altro, che costruiscono il chiaroscuro (figg. 20-21). Il che porta a concludere, per quanto riguarda la questione romana, che, se il Cavallini usa questo stesso tipo di modellato (fig. 22) è perché lo aveva visto



19. Giotto e bottega, *Battesimo di Cristo* (part.).  
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

20. Cimabue, *Crocifissione* (part.).  
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



21. Giotto, *San Gregorio* (part.).  
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



22. Pietro Cavallini, *Giudizio Finale* (part.).  
Roma, Santa Cecilia in Trastevere.



25. Giotto e bottega, *Compianto sul Cristo morto* (part.); Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

ad Assisi, non avendo avuto la possibilità di essere allievo di Cimabue, come invece la ebbe Giotto. E, per quanto riguarda la dipendenza da Assisi del grande pittore romano, non si può scappare dal fatto che almeno una sua composizione, e cioè il *Compianto sul Cristo morto* di Santa Maria Donnaregina a Napoli (fig. 24), quasi ricalcata dalla stessa scena nelle pareti alte della Basilica Superiore di Assisi, (fig. 25)<sup>45</sup>. D'altra parte, il concetto di arte romana non si può limitare alla caratterizzazione diminutiva, in confronto a quella fiorentina, che l'Offner e i suoi stretti seguaci le attribuivano, ma implica la coscienza di una secolare e grandiosa tradizione nella quale Giotto stesso dovette riconoscersi. E, prima di lui, Cimabue e Arnolfo di Cambio.

Più recentemente, mi sono accorto di un altro dato che veniva a riconfermare una datazione anticipata per l'intervento di Giotto e della sua bottega nella Basilica Superiore di Assisi. Una miniatura raffigurante una *Crocifissione* in un *Messale* francescano della Biblioteca Laurenziana di Firenze presenta il *Cristo in croce* in una formula iconografica e stilistica perfettamente consonante con le numerosi *Croci dipinte* che, da quella di Montefalco a quelle di Spello, di Gubbio, della Pinacoteca di Assisi, compaiono all'improvviso in Umbria, riscuo-

tendovi una notevole fortuna. Sono tutte in rapporto di stile con le *Storie di san Francesco* nella Basilica Superiore di Assisi e mostrano affinità con la *Croce* collocata sulla trave dell'iconostasi nell'affresco assisiense raffigurante i *Funerali di san Francesco*. Ora, è stato notato<sup>44</sup> che nel *Messale* francescano della Laurenziana non si fa menzione di san Luigi IX di Francia, terziario francescano santificato nel 1297; il che vuol dire che il Codice deve essere stato scritto e miniato prima di quella data e che, dunque, anche i *Crocifissi* umbri di cui parlavamo dovevano già esistere prima di quella data, rimandando le *Storie di san Francesco* ancora più indietro nel tempo, a un'epoca che deve precedere di parecchio il 1297<sup>45</sup>.

D'altra parte, un recente studio sistematico di Irene Hueck sulla documentazione relativa alla *Madonna Rucellai*<sup>46</sup> ha permesso di rimeditare anche sulla *Croce* di Santa Maria Novella e di fugare ogni dubbio sulla sua identificazione con quella dipinta da Giotto. L'Offner, sostenendo che non poteva essere opera del grande pittore fiorentino, pensava, infatti, che i documenti relativi non si riferissero alla *Croce* in questione. Invece, risulta molto chiaramente dalla serie documentaria che la *Croce*



24. Pietro Cavallini e bottega, *Compianto sul Cristo morto* (part.); Napoli, Santa Maria Donnaregina.

citata come opera di Giotto dal testamento di Ricuccio di Puccio del 1512 è quella che faceva copia con la *Madonna Rucellai* di Duccio e tutte e due rappresentavano le più importanti immagini di culto della chiesa di Santa Maria Novella. Ora, se è noto che la *Madonna Rucellai* sia il dipinto di maggiori dimensioni di tutto il Duecento italiano, bisogna tener presente che anche la *Croce* di Santa Maria Novella è di dimensioni del tutto eccezionali; solo il *Crocifisso* della chiesa di San Marco a Firenze è simile nelle misure, ma è stato eseguito diversi decenni più tardi. Tutti gli altri sono notevolmente più piccoli. Le dimensioni ugualmente eccezionali di questi due dipinti su tavola ci permettono di considerarli in connessione l'uno con l'altro e si rapportano bene alle dimensioni eccezionali che la nuova chiesa di Santa Maria Novella stava assumendo, prima di Santa Croce e prima di Santa Maria del Fiore. Dunque, non si può dubitare che la *Croce* dipinta da Giotto di cui parla Ricuccio di Puccio sia proprio questa, diversamente da come credeva l'Offner. Il suo rapporto con la *Madonna Rucellai*, commissionata nel 1285, ci autorizza a credere che anche la sua esecuzione non cada molto lontano da questa data. Diciamo intorno al 1290. Ho svolto queste considerazioni nell'intervento a

due giornate di studio in onore di Ferdinando Bologna, tenute a Roma nel 1999, che sarà pubblicato negli Atti relativi, e le accompagnavo con una serie di confronti con gli affreschi di Assisi, e soprattutto con le *Storie di Isacco*. Invitavo innanzitutto a riprendere l'accostamento di Carlo Volpe<sup>47</sup> tra il *San Giovanni dolente* (fig. 25) della *Croce* di Santa Maria Novella e il *Giacobbe* (ma anche l'*Esau*) delle *Storie di Isacco* (fig. 26). Queste figure mostrano tutte lo stesso tipo giovanile, dalla capigliatura corta ma ricciuta e florida, la stessa sostenutezza di posa, lo stesso squadrato potente e insieme elegantemente smussato delle spalle, la stessa solennità nel fasciarsi di una toga e di una veste di stoffa leggera, che danno luogo a un panneggio a taglianti sottosquadri, con pieghe lunghe e sottili e, sul gomito, con le stesse incisioni ad asola. Invitavo anche a guardare, l'una accanto all'altra, la mano destra della *Croce* di Santa Maria Novella (fig. 27) e la mano destra di *Esau respinto da Isacco* (fig. 28; e cfr. Cat. 4, fig. 1). Che mani meravigliose, innanzitutto! Con quale sapiente bellezza i congegni delle dita sono articolati, in tutti e due i casi! Nella mano di Esau, il mignolo e l'anulare sono realizzati perfino con uno splendido scorcio, cosa del tutto nuova nella storia della pittura italiana del Medioevo. Si guar-



25. Giotto, *Crocifissione* (part.).  
Firenze, Santa Maria Novella.

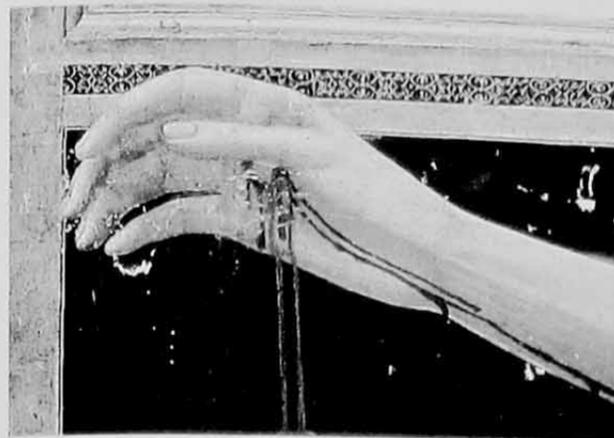
di al magnifico arco che, sia ad Assisi che a Firenze, disegna il dito indice; o alla gentilezza con cui si piegano le altre dita; o come l'ombra si insinua ugualmente nel cavo della mano, mettendo in risalto, per contrasto, l'aggetto della carne sotto il pollice, teso, robusto, diritto e rotondo come un cannetto metallico, e insieme molto allungato per dare all'arto un maggior senso di finezza e di eleganza. Ma si guardi anche come dalla nicchia ombrosa della mano emergano in luce allo stesso modo le punte delle dita, e soprattutto il medio e l'anulare, non tanto per un'intenzione di luminismo naturalistico quanto per farli aggettare maggiormente, secondo una pratica pittorica che era degli antichi e che Giotto rimette in uso sistematicamente. Come si può dubitare di una qualità così sublime, che si esprime allo stesso grado e con risultati sostanzialmente identici ad Assisi e a Firenze? A pro-



26. Giotto, *Giacobbe benedetto da Isacco* (part.).  
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

posito di dita gentilmente ed elegantemente incurvate, si guardi anche la mano destra della *Madonna dolente* (fig. 29) a confronto con la mano destra del Cristo nell'*Ascensione* della controfacciata di Assisi (fig. 30). E si potrebbe continuare all'infinito.

Vale forse la pena di accennare qui alle considerazioni che facevo ne *La pecora di Giotto* a proposito del tono meno sublime delle *Storie di san Francesco*<sup>16</sup>; meno sublime non solo degli affreschi Scrovegni ma anche delle *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* sulle pareti alte della Basilica Superiore di Assisi, nelle quali – o, almeno, nelle *Storie di Isacco* e nel *Compianto sul Cristo morto* – il Meiss riconosceva «l'elevata concezione della personalità umana che è propria di Giotto e una simile radiosità di spirito e di sentimenti»<sup>17</sup>. Invece, per una vicenda non così arcana e lontana nel tempo, ma più



27. Giotto, *Crocifissione* (part.).  
Firenze, Santa Maria Novella.



29. Giotto, *Crocifissione* (part.).  
Firenze, Santa Maria Novella.



28. Giotto, *Esai respinto da Isacco* (part.).  
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



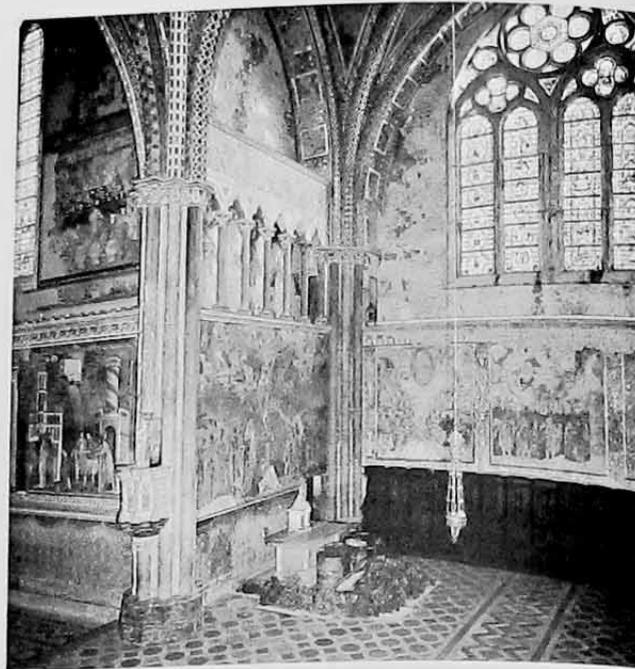
30. Giotto e bottega, *Ascensione* (part.).  
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

umile e quasi contemporanea con l'era quella di san Francesco, è molto probabile che Giotto abbia scelto intenzionalmente un tono meno alto, seguendo la teoria dei vari livelli di stile a seconda dell'argomento trattato che era ben presente ai letterati suoi contemporanei: «Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum», diceva Dante nel *De Vulgari Eloquentia*<sup>18</sup>. Insomma, è ben possibile che il grande pittore abbia trattato san Francesco come un personaggio da «comedia», per parlare sempre in termini danteschi, riservando invece il tono «tragico» ai protagonisti del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, figurati sulle pareti alte della Basilica Superiore di Assisi e poi nella Cappella degli Scrovegni.

Vorrei riprendere da *La pecora di Giotto* anche due punti che lì avevo accennato forse troppo rapi-

damente. Uno riguarda la constatazione che le differenze enucleate dall'Offner tra Assisi e Padova hanno anche delle ragioni di cronologia, oltre che di diversità delle situazioni fisiche. Dicevo che le cornici più aggettanti di Assisi si spiegano col grande spazio che il pittore aveva a disposizione, mentre nella Cappella dell'Arena gli spazi sono molto più ridotti ed era dunque più idonea una finta incorniciatura piatta. Vorrei aggiungere che l'incorniciatura di Assisi è anch'essa più arcaica rispetto a Padova perché doveva uniformarsi il più possibile a quella cimabuesca del transetto. La decorazione ad affresco della Basilica Superiore di Assisi è forse la più unitaria di tutta la storia della pittura italiana. In nessun'altra chiesa si ha l'impressione che tutta la decorazione sia stata concepita nello stesso momento come ad Assisi, dove sia l'iconografia che i motivi decorativi presentano un'eccezionale orga-

nicità. Ed è tanto più significativa questa unità in quanto nel bel mezzo della decorazione si ha l'insorgere di un modo totalmente nuovo di concepire la pittura. Se si fa eccezione per le pareti alte del transetto destro, dipinte da due botteghe gotiche ol-tremontane, il resto, dagli affreschi di Cimabue alle *Storie di san Francesco*, è sistemato entro una rete di architetture finte di carattere romanizzante (lesene scanalate, capitelli fogliati, decorazioni cosmatesche, architravi sorretti da mensole, ecc.), comprendente anche motivi di tradizione medioevale, come le balze ricoperte da velari di stoffa (fig. 51). Sono condizioni con cui Giotto si è trovato a fare i conti senza essere stato lui a determinarle. Esse caratterizzano già le zone dipinte da Cimabue, e Giotto ha operato una razionalizzazione e una normalizzazione. Dunque, per questa parte, le differenze con Padova si giustificano ancora una volta come un fenomeno arcaico e non possono impu-tarsi a una diversa concezione figurativa.



51. Cimabue e Giotto, *Ultime storie di san Francesco, Crocifissione e Scene dell'Apocalisse*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

Un altro punto che, prima di concludere, vorrei trattare più puntualmente di quanto non abbia fatto nel 1985 è il confronto tra le *Storie di Isacco* (fig. 52) e la *Pentecoste* di Padova (fig. 55) e tra il *Presepe di Greccio* (fig. 54) e la *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 55).

La casa di Isacco (fig. 52) nel primo degli affreschi giotteschi di Assisi e la casa degli Apostoli (fig. 55) nella *Pentecoste* della Cappella degli Scrovegni presentano ugualmente un'architettura a parallelepipedo che occupa tutto lo spazio, con il lato maggiore aperto e parallelo alla superficie, mentre il lato minore, collocato a destra, è scorciato. Una struttura molto semplificata, i cui lati sono sistemati in modo da conformarsi il più possibile al riquadro dell'affresco, ricorrendo per questo a uno stesso espediente che dimostra una grande capacità di sperimentazione del reale. Guardando un edificio col tetto a capanna, com'è quello rappresentato nelle due figurazioni che stiamo confrontando, si trova un punto in cui la linea di colmo del tetto coincide con la linea dello spiovente, venendosi a creare un'unica linea orizzontale fino al vertice del frontone. Visto così l'edificio raggiunge il massimo di semplificazione delle sue profilature, la sua possibilità massima di riduzione "ad quadratum". Ed è guardando l'edificio da questo punto che il pittore ha ottenuto l'effetto di semplificazione, di razionalità e di equilibrio che si vede in ambedue gli affreschi. Con una piccola, ma significativa, differenza.

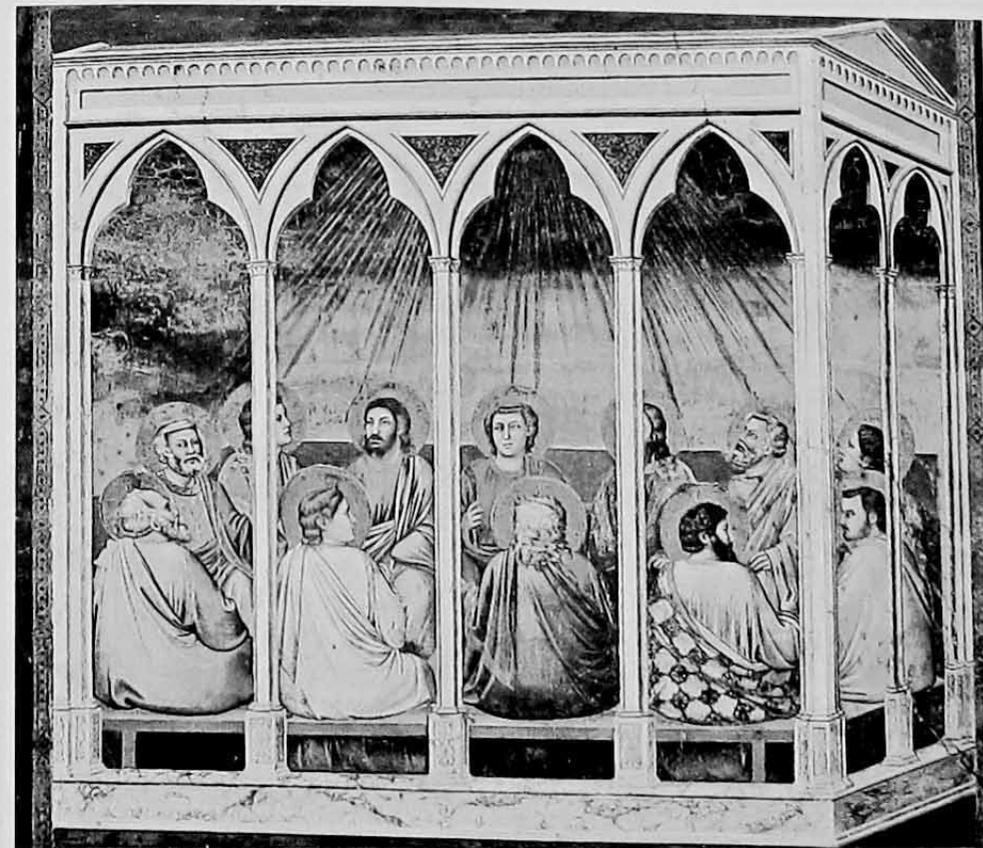
Nell'affresco di Assisi, il pittore colloca il fianco maggiore perfettamente parallelo alla cornice orizzontale della scena; si tratta, in realtà, di una contraddizione, perché se di un edificio io vedo il suo fianco minore scorciato, è segno che mi sono posto in un punto di vista dal quale anche il suo fianco maggiore che mi sta di fronte mi si presenterà in un leggero scorcio, e non perfettamente di prospetto come si vede ad Assisi. Il pittore si è successivamente reso conto di questa contraddizione e, quando dipinge a Padova, rende leggermente obliqui rispetto alle cornici i lati orizzontali dell'edificio, sia in basso che in alto. Si coglie, così, in flagrante la stessa mente ragionante, che risolve allo stesso modo un problema di rappresentazione di un'architettura, ma la seconda volta che lo fa apporta una leggera modifica che dimostra una meditazione ulteriore dello stesso problema rappresentativo. Che in tutti e due i casi sia all'opera la stessa mente pensante è difficile da mettere in dubbio, anche perché è difficile trovare simili coincidenze in tutta la pittura italiana del Trecento che non sia quella strettamente giottesca.

Il *Presepe di Greccio* (fig. 54), ad Assisi, è uno degli affreschi peggio eseguiti (e perciò con più largo intervento di aiuti poco abili) di tutte le ventotto

*Storie di san Francesco*; eppure, l'ambientazione è una delle più straordinarie, insieme con *L'omaggio dell'uomo semplice*. Come non si era mai fatto prima, il pittore ha rappresentato l'interno di una chiesa dei suoi tempi vista dalla parte del presbitero, con il ciborio "arnolfiano" sull'altare a destra, il grande badalone ligneo per tenere i corali (con tutte le candele accese perché i cantori possano leggere), l'iconostasi marmorea con la porta da cui guardano le donne, che non possono accedere allo spazio sacro, la croce che pende verso la navata vista da dietro (da immagine sacra ridimensionata a oggetto), il pulpito sulla sinistra, anch'esso visto da dietro, cioè dalla parte da cui vi si accede. In questa concretissima ricostruzione dell'interno di una chiesa manca una cosa: l'architettura interna della chiesa. Il modo così singolare di "astrarre" da un elemento così concreto è lo stesso che si ritrova nella *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 55) di Padova (ma si potrebbero citare anche altre scene, come, soprattutto, la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*). Anche qui abbiamo un interno di un edificio sacro con il suo insieme di suppellettili monumentali: la scala per accedere al *Sancta Sanctorum*, il muretto di recinzione con le sue specchiature



52. Giotto, *Isacco benedice Giacobbe*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.



55. Giotto, *Pentecoste*. Padova, Cappella degli Scrovegni.



54. Giotto e bottega, *Presepe di Greccio*. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

marmoree, l'apertura in cui sta il sommo sacerdote, il ciborio con tetto a piramide su colonne tortili e, ad esso collegato ma retto sul davanti da due colonnine, una specie di pulpito di cui si vede anche la scala d'accesso col suo corrimano.

Nonostante la precisione e la concretezza di questo complesso agglomerato (lo stesso che, visto da

altre angolazioni, Giotto ci presenterà in altre scene che si svolgono all'interno del Tempio di Gerusalemme), non vi è cenno all'architettura interna dell'edificio. Il pittore ne ha fatto "astrazione", ricoprendo il fondo con la consueta campitura uniforme blu. Esattamente come nel *Presepe di Greccio* (fig. 34). È, questo, un altro elemento uni-



55. Giotto, *Presentazione di Maria al Tempio*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

ficatore degli affreschi di Assisi e di Padova, che li avvicina più di quanto i "separatisti" siano disposti ad ammettere.

Che il metodo giusto per giudicare che cosa "va insieme" sia quello di privilegiare ciò che unisce rispetto a ciò che distingue, raggruppare prima che distinguere, mi pare lo faccia capire anche un altro

dei fardelli che - per usare le parole del Meiss<sup>10</sup> - continua a pesare in modo scomodo e imbarazzante sulle spalle dei "separatisti", e cioè che dalla semplice negazione degli affreschi di Assisi a Giotto non si sia mai arrivati a una coerente proposta alternativa. Rimane solo il "non-Giotto". Che è quasi come dire che rimane solo "Giotto".

<sup>1</sup> B. ZANARDI, *Il cantiere di Giotto. Le "Storie di san Francesco" ad Assisi*, Milano 1996.

<sup>2</sup> *IBIDEM*, p. 52.

<sup>3</sup> *IBIDEM*, p. 598.

<sup>4</sup> G. PRENTALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967; Milano 1974<sup>2</sup>; Milano 1995<sup>3</sup>.

<sup>5</sup> M. BOSKOVITS, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in "Paragone", 261, 1971, pp. 54-56.

<sup>6</sup> Si veda L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, p. 227.

<sup>7</sup> *Id.*, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 154 e figg. 184-185.

<sup>8</sup> F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1260-1414*, Roma 1969, p. 100, tav. 115; H. BELTING, *Die Oherkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlino 1977, tavv. 85<sup>a</sup>-85<sup>b</sup>.

<sup>9</sup> L. BELLOSI, *Cimabue*, cit., pp. 227-228.

<sup>10</sup> L. BELLOSI, *La pecora...*, cit., p. 154 e figg. 178-181.

<sup>11</sup> *IBIDEM*, p. 77 e figg. 60-62.

<sup>12</sup> *IBIDEM*, p. 154 e figg. 182-185. Nel 1985 pensavo che si trattasse dello stesso Maestro dell'Andata al Calvario, oggi mi sembra differenziarsi per una maggiore gentilezza, quasi duccesca.

<sup>13</sup> R. OFFNER, *Giotto, non-Giotto*, in "The Burlington Magazine", LXXIV, 1959, pp. 259-268; LXXV, 1959, pp. 96-115; ripubb. in *A Discerning Eye. Essays on Early Italian Painting* by RICHARD OFFNER, a cura di A. LADIS, Pennsylvania 1998, pp. 61-88.

<sup>14</sup> R. OFFNER, *The "Mostra del Tesoro di Firenze sacra"*, II, in "The Burlington Magazine", LXXIII, 1953, pp. 172-175 e n. 17; L. BELLOSI, *Il "Maestro della Crocifissione Griggs": Giovanni Toscani*, in "Paragone", 195, 1966, pp. 44-58; C. B. STREHLKE, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, a cura di L. B. KANTER et al., New York 1994, pp. 25-42.

<sup>15</sup> RICCOBALDO FERRARESE, *Compilatio Chronologica*, in L. A. MURATORI, RIS, IX, p. 525<sup>b</sup>: «Zotus pictor eximius agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue et in ecclesia Arene Padue». Si veda C. GNUDI, *Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità*, in *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida*, Londra 1957, pp. 26-30, che ne ha stabilito la datazione al 1512-1515. Ma è possibile che questo passo sia databile diversi anni prima: si veda A. T. HANKE, *Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an update*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, p. 244.

<sup>16</sup> L. BELLOSI, *La pecora...*, cit., pp. 41-48.

<sup>17</sup> K. F. VON RUMHÖR, *Über Giotto*, in *Italienische Forschungen*, II, Berlin-Stettin 1827, pp. 59-75.

<sup>18</sup> F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München-Leipzig 1912.

<sup>19</sup> R. OFFNER, *Corpus of Florentine Painting*, sez. III, vol. IV, Berlino 1954.

<sup>20</sup> G. ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton (N. J.) 1958.

<sup>21</sup> Sugli ampi rifacimenti di Andrea Vanni alle estremità destra e sinistra dell'*Allegoria del Buongoverno*, si veda L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 55-54. Sui restauri di Pietro di Francesco Orioli agli *Effetti del Buongoverno in campagna*, pagati nel 1492, si veda A. ANGELINI, *I restauri di Piero di Francesco agli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella "Sala della Pace"*, in "Prospettiva", 51, 1982, pp. 78-82.

<sup>22</sup> C. ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 51.

<sup>23</sup> Si veda L. CATENI, *Un politico "too remote from Ambrogio"* firma da Ambrogio Lorenzetti, in "Prospettiva", 40, 1985, pp. 62-67.

<sup>24</sup> J. H. STUBBLEBINE, *Duccio di Boninsegna and His School*, Princeton 1979, p. 94 (fig. 211) e p. 188 (fig. 470). A segnalare il curioso infortunio dello Stubblebine è stato F. DEUCHLER, *Duccio*, Milano 1984, p. 9.

<sup>25</sup> R. OFFNER, *Giotto...*, cit., I, p. 261 «man stands detached from earthly things and interests»; «Man represents the essence of virtue in an ideal world».

<sup>26</sup> *IBIDEM*, p. 261.

<sup>27</sup> M. PROUST, *Du côté de chez Swann* (1915), trad. di B. Schacherl, Firenze 1965, pp. 77-78.

<sup>28</sup> Ci si può fare una buona idea di questo fenomeno di "pancavallinismo" leggendo VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, soprattutto nel vol. I, L'Aia 1925, e nel vol. IV, L'Aia 1924. Per un ragguaglio più puntuale del "pancavallinismo", si veda L. BELLOSI, *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'Arte Italiana*, IV, Torino 1980, pp. 5-59 (12, note 12 e 15).

<sup>29</sup> Per un richiamo a una maggiore serietà filologica nel considerare i dati sul Cavallini, si veda M. BOSKOVITS, *Proposte e conferme per Piero Cavallini*, in Atti del Convegno "Roma anno 1500" (Roma 1980), Roma 1985, pp. 297-312; J. POESCHKE, *Per la datazione dei mosaici del Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, *ibidem*, pp. 425-451; L. BELLOSI, *La decorazione della Basilica Superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, *ibidem*, pp. 127-153; G. RAGIONIERI, *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XI, 1981, pp. 447-467.

<sup>30</sup> R. OFFNER, *Corpus...*, cit., I, Berlino 1951, pp. XIX-XXVII.

<sup>31</sup> Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten. I Commentarii*, a cura di J. VON SCHLOSSER, Berlino 1912, I, pp. 55, 56-57, 59.

<sup>32</sup> Furono Roberto Longhi e Luigi Coletti i primi a riferire a Giotto il *Crocifisso* del Tempio Malatestiano di Rimini. Il Longhi (*Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 5-54, ripubb. in *Opere complete di Roberto Longhi*, VII, Firenze 1974, pp. 1-55 [p. 52]) afferma di aver fatto questa attribuzione al tempo del suo restauro, nel 1934. Il Coletti lo scrive in *Note giottesche: il "Crocifisso" di Rimini*, in "Bollettino d'Arte", XXX, 1957, pp. 350-361. Questa proposta fu accolta inizialmente con notevole scetticismo (v. in proposito: G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della "Mostra Giottesca" del 1937*, Firenze 1945, p. 581), ma si è poi affermata con sempre maggiore autorevolezza. F. ZERI, *Due appunti su Giotto. II. La cimasa del "Crocifisso" del Tempio Malatestiano*, in "Paragone", 85, 1957, pp. 79-87) ne scopri la cimasa con l'*Eterno benedicente*, già in Collezione Lady Jekyll a Londra.

<sup>33</sup> J. WHITE, *The Date of the Legend of St. Francis at Assisi*, in "The Burlington Magazine", XCVIII, 1956, pp. 54 sgg.; M. MEISS, *Giotto and Assisi*, New York 1960, pp. 5-4.

<sup>34</sup> R. OFFNER, *Corpus...*, cit., VI, New York 1956, pp. 5-7, 9-18.

<sup>35</sup> M. MEISS, *Giotto...*, cit., p. 2 sgg.

<sup>36</sup> U. PROCACCI, *La tavola di Giotto sull'altar maggiore della chiesa della Badia fiorentina*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 9-45.

<sup>37</sup> G. VASARI, *La vita de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, a cura di P. DELLA PERGOLA, L. GRASSI e G. PREVITALI, I, Milano 1962, p. 504.

<sup>38</sup> L. BELLOSI, *La Sala dei Notai, Marino da Perugia e un "ante quem" per il "problema di Assisi"*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 22-25; *Id.*, *La barba di san Francesco. Nuove proposte per il "problema di Assisi"*, in "Prospettiva", 22, 1980, pp. 11-34.

<sup>39</sup> L. BELLOSI, *Buffalmacco...*, cit., p. 58, nota 45.

<sup>40</sup> P. MURRAY, *Notes on Some Early Giotto Source*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1953, pp. 58-80.

<sup>41</sup> L. BELLOSI, *La pecora...*, cit.

<sup>42</sup> L. BELLOSI, *Cimabue*, cit., pp. 141-145.

<sup>43</sup> Si veda L. BELLOSI, *La pecora...*, cit., p. 129 e figg. 149-150.

<sup>44</sup> E. SESTI, in *Francesco d'Assisi*. Catalogo delle mostre di Perugia, Todi e Foligno, Milano 1982, scheda 115, p. 565.

<sup>45</sup> Ho sviluppato questo argomento in un intervento al Convegno *Il cantiere pittorico della Basilica di San Francesco in Assisi*, tenutosi ad Assisi nell'ottobre 1999, in corso di stampa negli atti relativi.

<sup>46</sup> I. HUECK, *La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in AA.VV., *Gli Uffizi. Studi e ricerche*. 6. *La "Maestà" di Duccio restaurata*, Firenze 1990, pp. 55-46.

<sup>47</sup> C. VOLPE, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in AA. VV. *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp. 15-59 (p. 55 e figg. 36-37-37bis).

<sup>48</sup> L. BELLOSI, *La pecora...*, cit., pp. 58-61.

<sup>49</sup> M. MEISS, *Giotto...*, cit., p. 22: «In the Isaac scenes... we recognize at once Giotto's exalted conception of personality and a similar radiance of mind and emotion».

<sup>50</sup> DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, lib. II, IV, 5-6.

<sup>51</sup> M. MEISS, *Giotto...*, cit., p. 2.

## La bottega di Giotto

GIORGIO BONSANTI

Nell'immaginario popolare, un artista lavora in isolamento, solo dinanzi a una tela o a una pagina vuota, che paiono intimidirlo con la sfida che sembrano proporgli; e l'autore rimane in attesa della famosa "ispirazione", un afflato che giunge improvviso da oscure lontananze, quasi malgrado lui stesso. L'artista dunque recepisce questo afflato, e lo traduce in opera d'arte. È un'immagine che contiene qualcosa di vero, a partire dall'epoca romantica in poi; non c'è dubbio che alcuni temi musicali da elaborare si siano presentati alla mente di Beethoven mentre egli passeggiava nel bosco viennese. Ma, per citare un altro compositore di musica, in questo caso Aaron Copland, la domanda più giudiziosa che un autore normalmente si pone sarà piuttosto: «Mi sento di comporre oggi?» Quando però Bach doveva fornire una nuova cantata ogni domenica che il suo Dio luterano mettesse in terra, o gli Estézhazy attendevano da Haydn un nuovo quartetto per i loro ospiti, di lì a qualche giorno, non v'è dubbio che la questione si ponesse diversamente. L'artista era piuttosto paragonabile con un giornalista moderno, cui il caporedattore chiede entro due ore sessanta righe su un determinato argomento. Lo stesso, più o meno, poteva valere per Giotto, fra Due e Trecento; anche quanto a un altro aspetto, già accennato "in nuce": che l'artista produceva soltanto su commissione; e che sostanzialmente si dovrà attendere il Seicento fiammingo per un rapporto acquirente-artista che veda il primo capitare a sua scelta nella bottega del secondo, e selezionare un'opera già pronta che gli piaccia, da acquistare e portarsi a casa sul momento.

Un altro aspetto invece non è cambiato molto, anche se nell'immaginario popolare già ricordato non se ne ha coscienza molto precisa: ed è quello che l'opera d'arte, spesso (e certe opere d'arte, sempre), è eseguita in collaborazione. Ancor oggi, chi passi davanti a una grande figura sdraiata "en plein air" di Henry Moore, in bronzo o in pietra che sia, non ha chiara la nozione di quanto lontano il prodotto finito si collochi nei confronti del cosiddetto atto creativo. Nel caso in questione, a volte l'input dell'artista si limita addirittura soltanto alla redazione su carta di schizzi e abbozzi, o tutt'al più alla formazione di un bozzetto in creta. Saranno poi i collaboratori a incaricarsi di ingrandirlo in scala fino alle dimensioni richieste/prescelte, preparando poi quanto è necessario per la fusione, sorvegliandola mentre ha luogo, rinettando il prodotto finito in bronzo e patinandolo; mentre, se l'opera è in marmo, si occuperanno di pantografarla, di sbizzarla (a volte addirittura a macchina) e di levigarla. Non per questo noi diremmo oggi che una statua del genere appartiene "meno" a Henry Moore che s'egli l'avesse (cosa del tutto impossibile) materialmente eseguita lui stesso, di sua mano e senza alcun aiuto, lungo tutte le fasi che separano l'idea dal prodotto finito. Del resto, basta pensare all'architettura per dedurre facilmente che la materiale esecuzione dell'opera non è un parametro necessario e inerente all'opera d'arte. La musica, inoltre, presuppone addirittura due artisti, chi compone e chi esegue. Nella storia dell'arte, conosciamo casi di personalità che conducevano materialmente di propria mano e interamente, in molte occasioni (pur se non sempre), anche prodotti che come norma si realizzano in collaborazione: Michelangelo, per esempio, dopo alcuni mesi allontanò gli aiuti dalla volta della Sistina e proseguì la gigantesca decorazione ad affresco del tutto da solo.

Ancora: i concetti "artista" e "opera d'arte" significano in realtà due cose distinte. Per noi oggi chiamano in causa comunemente soprattutto quel "quid" che ha a che fare con la creazione, con l'ispirazione, con l'afflato divino di cui si diceva; ma possono riferirsi anche semplicemente a un manufatto che, per nascere dotato di certe caratteristiche (fra le quali stanno, ma non sempre e necessariamente, quella della gratuità, della finalità decorativa, di abbellimento, e altro) appartiene a una certa classe di cose. Anche un quadro o una scultura possono venir prodotti in serie, senza niente di originale e di personale, come si confezionerebbe un la-