

Giotto: un artista poco conosciuto?

MIKLÓS BOSKOVITS

Nel suo *Centiloquio* Antonio Pucci, uno scrittore fiorentino del XIV secolo, afferma che «Mastro Giotto dipintor sottile [...] morì d'età di settant'anni» nel gennaio del 1336, ovvero del 1337, secondo il calendario attuale; dunque l'artista sarebbe nato nel 1267. Tale data, che è in genere accolta ancora oggi, è contraddetta però da altre fonti. Così l'autore della più importante biografia artistica del Cinquecento, Giorgio Vasari, afferma che il grande pittore nascesse nel 1276. Anche questa proposta è accolta da qualcuno a tutt'oggi, benché difficilmente conciliabile con il suo ruolo di capobottega ad Assisi probabilmente già nell'ultimo decennio del Duecento. Da parte sua Carlo Ludovico Ragghianti (1969), per spiegarne il precoce successo, ipotizza una data di nascita verso la metà del XIII secolo.

Le fonti sono comunque concordi nel considerare il giovane Giotto formato nella bottega di Cimabue. Lorenzo Ghiberti per primo, e dopo di lui vari altri scrittori riportano la storia della scoperta del giovane talento da parte di Cimabue che lo sorprende mentre, pascolando le pecore, disegna. In genere i *Commentarii* del Ghiberti sono ritenuti una fonte assai attendibile, ma in questo caso si tratta evidentemente di un "topos" della storiografia classica al quale non si dovrebbe attribuire veridicità alcuna. Più degno di fede sembra il racconto di un commentatore trecentesco di Dante il quale ricorda che il giovanissimo Giotto in un primo momento fu «posto all'Arte della Lana» dal padre il quale, solo dopo essersi reso conto delle inclinazioni del figlio, accetta che questi diventi discepolo di Cimabue (cfr. MILANESI 1878; FREY 1885). Probabilmente anche l'accenno del Ghiberti al padre «poverissimo» di Giotto sarà un'aggiunta a effetto nel suo racconto romanzato; infatti ci sono buoni motivi per ritenere che il padre dell'artista fosse un fabbro, dunque un esponente del ceto medio, già stabilitosi in città (SCHWARZ-THEIS 1999).

Una prima testimonianza artistica del giovanissimo Giotto è stata recentemente indicata in una tavola (*Madonna col Bambino*) del Museo di Santa

Verdiana a Castelfiorentino (Cat. 1), solitamente riferita a Cimabue, ma anche a Duccio, e talvolta indicata come eseguita in collaborazione da questi ultimi. L'idea che l'esecuzione di un dipinto di piccole dimensioni e di esecuzione sostanzialmente omogenea richiedesse la collaborazione di un aiuto francamente lascia perplessi; d'altronde va riconosciuta la stretta somiglianza del panno a taglianti sottosquadri che avvolge il Bambino nella tavola di Castelfiorentino con il panneggiare fortemente scultoreo delle opere più antiche attribuite a Giotto nella Basilica di San Francesco in Assisi. Comunque sia, la componente cimabuesca è soltanto uno degli elementi della cultura artistica del giovane maestro fiorentino. Egli, infatti, compare nel cantiere di Assisi come continuatore di un'impresa decorativa portata avanti dal romano Jacopo Torriti, che proseguirà affiancato da collaboratori già presenti in cantiere. Nelle opere delle prime fasi del suo percorso Giotto mostra di conoscere bene le tradizioni figurative vigenti nella pittura romana di fine Duecento, e tale constatazione sembra confermare la proposta varie volte avanzata, su una sua precedente e probabilmente non breve attività a Roma.

La cronologia e le modalità di svolgimento della campagna decorativa alla Basilica Superiore di San Francesco restano ancora argomento di dibattito, ma sembra ormai certo che i lavori s'iniziarono nel transetto nord, a destra di chi entra, da parte di un artista "nordico" (inglese o francese) affiancato da un collaboratore di cultura romana, che diversi studiosi considerano identificabile con Jacopo Torriti. Questa prima fase della decorazione, che risale probabilmente ai tempi di Niccolò III (1277-1280), viene proseguita con i lavori condotti, ormai sotto la guida di Cimabue, nel presbiterio e nel transetto. La data degli affreschi del maestro fiorentino resta discussa, ma le osservazioni del Bellosi (1985, pp. 25-30; 1998, pp. 150-259) sullo sviluppo stilistico di Cimabue e sui riflessi della sua pittura in Umbria, offrono motivi validi per concludere che la campagna

dovesse svolgersi in tempi relativamente brevi e con ogni probabilità entro il pontificato di Niccolò IV (1288-1292), il primo papa francescano.

Terminate le pitture del transetto, Cimabue inizia ad affrescare anche la navata, ma il suo lavoro improvvisamente s'interrompe dopo la volta della quarta campata. Al suo posto nel cantiere compare Jacopo Torriti e le campate più vicine al transetto vengono affrescate da lui e dai suoi collaboratori. Il Torriti esegue probabilmente tutti i disegni preparatori (recentemente tornati alla luce) sulle pareti e dipinge di propria mano almeno dodici *Scene del Vecchio e del Nuovo Testamento*. Sulla parete destra della seconda campata interviene invece un suo aiuto, forse romano ma influenzato anche da Cimabue, denominato Maestro della Cattura, che era accanto al Maestro già nell'affresatura delle vele della terza campata.

Mentre la decorazione di questa parte della navata è in corso, anche il Torriti scompare dalla scena (forse per eseguire, a Roma, il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, datato 1291) e parte degli affreschi della seconda campata, quelli con *Storie di Isacco*, vengono eseguiti da un pittore fino a quel momento non presente nell'impresa. Il rigore classico e la potenza icastica di tali pitture sono altamente apprezzati dalla storiografia moderna, che talvolta le considera come un inserto isolato nella decorazione della Basilica Superiore, opera di un anonimo Maestro di Isacco; un pittore di livello eccezionale che introduce nel cantiere assisano novità importanti non solo riguardo allo stile, ma anche riguardo alla tecnica pittorica (cfr. TINTORI-MEISS 1962; ZANARDI 1996). Molti ritengono che si tratti di opere del giovane Giotto, ma non manca chi lo identifica con il fiorentino Gaddo Gaddi o chi lo considera romano per noi anonimo. Talvolta è stata proposta l'identificazione del pittore con il Cavallini (VENTURI 1907; VAN MARLE 1925; PAESELER 1971) e in anni più recenti viene da qualche studioso ipotizzata anche la paternità di Arnolfo di Cambio (ROMANINI 1987, TOMEI 1995), un'attività pittorica del quale non è peraltro nota alle fonti. Nonostante la diversità dei pareri, nessuno esiterebbe tuttavia a sottoscrivere la conclusione di Millard Meiss (1960): «Se il Maestro di Isacco non è Giotto, allora lui e non Giotto è il fondatore della pittura moderna».

Se è esatto ritenere la campagna decorativa della navata svolta durante il pontificato di Niccolò IV, che si era sempre mostrato molto benevolo verso la

Basilica di Assisi, e se il Torriti abbandona il cantiere effettivamente per far fronte all'impegno del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, questo secondo cambio della guardia artistico nella Basilica di San Francesco dovette verificarsi intorno al 1290-1291. Visto poi che il Maestro della Cattura continua il suo lavoro fino alla conclusione della campagna, sembra logico supporre che la partenza del Torriti non abbia provocato interruzioni, e che il ruolo di guida sia passato immediatamente o quasi nelle mani dell'autore delle *Storie di Isacco*, il quale lascia la sua impronta sulla decorazione della prima campata.

Diversi indizi, e di non poco peso, suggeriscono che questo pittore risponda al nome di Giotto. La sua tecnica pittorica e la sua visione artistica sono precedenti imprescindibili delle *Storie francescane* della stessa Basilica di Assisi, ciclo tradizionalmente attribuito al maestro fiorentino. Inoltre, un'inne-gabile parentela stilistica lega le ultime *Storie bibliche* della Basilica Superiore con dipinti quali la grande *Croce* di Santa Maria Novella (attestata come di mano di Giotto in un documento del 1312, quando l'opera doveva essere stata eseguita già da qualche tempo) e la tavola frammentaria recentemente rinvenuta a Borgo San Lorenzo, dunque in una chiesa del Mugello, lontana da Assisi ma vicina al luogo d'origine della famiglia di Giotto. Va ribadito infine che l'esecuzione delle due *Storie di Isacco* non è affatto un episodio isolato nel contesto della fase conclusiva degli affreschi biblici della Basilica Superiore. La razionalità, la sicurezza prospettica della costruzione degli scenari architettonici e il convincente rapporto proporzionale fra questi ultimi e le figure che li abitano, la concretezza quasi fisica dei corpi e il ritmo solennemente composto del raccontare, ma anche numerosi particolari morfologici, accomunano le due *Storie di Isacco* con gli altri affreschi della prima campata della Basilica, concepiti e in parte anche eseguiti dal medesimo artista. Le affinità spesso sottolineate con la pittura romana – non solo con il Cavallini, ma anche con il Rusuti, e con altri, oggi anonimi frescanti – non provano affatto che egli fosse romano, ma solo che aveva potuto trarre spunti dalla produzione artistica del Lazio alla fine del XIII secolo.

L'arrivo dell'autore delle *Storie di Isacco* – cioè del giovane Giotto – comporta una riorganizzazione della bottega attiva nella Basilica di Assisi. La parte sinistra dell'affresco dell'*Andata al Calvario*,



1. Maestro della Pentecoste, *Andata al Calvario* (part.). Assisi, San Francesco.



2. Maestro della Pentecoste, *Crocifissione* (part.). Assisi, San Francesco.

3. Maestro della Cattura, *Natività* (part.). Assisi, San Francesco.

4. Maestro della Cattura, *Andata al Calvario* (part.). Assisi, San Francesco.



già iniziata dal Maestro della Cattura, viene completata da un altro pittore (chiamato Maestro della Pentecoste da chi scrive e Maestro dell'Andata al Calvario da Bellosi), un socio o compagno del capomaestro, responsabile anche della scena della *Crocifissione* accanto (figg. 1-4). A questo artista, forse collaboratore di Giotto già in altre occasioni, vengono affidati diversi affreschi della prima campagna: parte della *Volta dei Dottori*, le storie della *Coppa ritrovata*, dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*, nonché alcune figure di santi dell'arco d'ingresso (cfr. scheda Cat. 4).

La notevole complessità e la straordinaria efficacia illusionistica dei suoi fondali architettonici farebbero pensare che, come già i collaboratori del Torriti, l'artista lavorasse su disegni dello stesso Giotto e in alcuni casi fosse affiancato da questi nell'esecuzione. Al Maestro della Cattura, componente più "vecchio" della squadra, spettano invece, probabilmente, brani quali la vela della volta con *Sant'Ambrogio*, alcune figure dell'arco d'ingresso e, forse, parte dell'affresco con l'*Ascensione*.

Le storie restanti dovrebbero essere opera di Giotto stesso; condizionale giustificato non solo dalle incertezze della critica riguardo alla paternità dei singoli affreschi, ma anche dal loro, in parte assai precario, stato di conservazione. Sembrano testimoniare la sua mano lo splendido paesaggio del fondo e la frammentaria figura di Caino che si allontana silenziosamente dopo l'*Uccisione di Abele*, le forme classiche e il forte oggetto plastico della vera da pozzo e il lento agire dei fratelli (dove tuttavia la qualità originaria è diminuita da malintese integrazioni pittoriche di un recente restauro) nel *Giuseppe venduto*, l'edicola "all'antica" e quello che rimane della figura del protagonista nel *Cristo tra i Dottori*, la grave compostezza e il respiro monumentale del *Compianto su Cristo*, gli sbalorditivi scorci dei soldati addormentati nella pur rovinatissima scena delle *Marie al sepolcro*.

Oltre la parte conclusiva del ciclo biblico di Assisi, eseguito con molta probabilità ancora negli ultimi anni del regno di Niccolò IV, appartengono a questa fase del maestro anche le già ricordate tavole di Borgo San Lorenzo e di Firenze. Le affinità più strette con gli affreschi si avvertono nella frammentaria *Madonna di Borgo San Lorenzo* (Cat. 2), dove la fissità concentrata dello sguardo e il nitore aspro della definizione delle forme sembrano suggerire una data di esecuzione molto vicina al momento dell'intervento del maestro nel ciclo assisa-

no. Nella *Croce* di Santa Maria Novella invece una visione più analitica, la finezza dei passaggi tonali e la particolare tenerezza di sentimenti sembrano indicare una data leggermente successiva. L'osservazione del Previtali (1967) che il lucchese Deodato Orlandi, nella sua *Croce* firmata e datata 1288 (Lucca, Museo di Villa Guinigi), segue ancora il modello tipologico dei crocifissi cimabueschi, mentre in quella datata 1301 (San Miniato, Chiesa di Santa Chiara) propone ormai una tipologia simile alla *Croce* di Santa Maria Novella, offre un plausibile arco di tempo per l'esecuzione, sicuramente precedente comunque al 1312, data del documento sopra ricordato (cfr. MILANESI 1878). Un altro indizio significativo è la raffigurazione di una croce di tipologia simile, seppur caratterizzata da proporzioni più snelle, nella scena dell'*Accertamento delle stimmate* nel ciclo delle *Storie francescane* di Assisi (figg. 5-6). Verso la metà dell'ultimo decennio del Duecento, dunque al momento della realizzazione di quel ciclo, la *Croce* di Santa Maria Novella doveva già essere stata dipinta.

In prossimità degli affreschi del ciclo francescano si colloca anche la *Madonna di San Giorgio alla Costa* di Firenze (Cat. 3) già dal Ghiberti citata fra le opere di Giotto. Ritagliato su tutti i lati, il dipinto ha perso quella possente suggestione di profondità che in origine l'elaborata struttura del trono marmoreo certamente gli assicurava, ma la salda volumetria delle figure, come pure la stessa somiglianza tipologica del volto di Maria alla *Madonna* affrescata sopra la porta principale della Basilica Superiore di Assisi, lasciano pensare a una data di esecuzione vicina alla metà degli anni Novanta, forse piuttosto successiva che precedente, in considerazione della ricerca di una maggiore eleganza formale nel disegno, e della circostanza che il motivo ornamentale del tendaggio del trono ritorna (cfr. KLESSE e PREVITALI 1967) in un'opera sicuramente più tarda quale il *Crocifisso* di Rimini.

Anche le ventotto *Storie della leggenda di san Francesco* che completano la decorazione della Basilica Superiore di Assisi, celebrate come capolavoro dell'arte giottesca dalle fonti e da parte consistente della letteratura storico-artistica, sono argomento di dibattito sia riguardo alla paternità che al tempo di esecuzione.

Benché già Riccobaldo da Ferrara, quando parla di pitture del maestro nella Basilica francescana di Assisi, si riferisca con ogni probabilità al ciclo france-



5. Giotto, *Croce dipinta*.
Firenze, Santa Maria Novella.



6. Giotto, *Accertamento delle stimmate* (part.).
Assisi, San Francesco.

scano, solo il Vasari, nella seconda edizione delle sue *Vite* (1568), parla esplicitamente di «vita e fatti di San Francesco» dipinti da Giotto nella Basilica. La sua attribuzione, accolta in seguito da tutte le fonti, viene però messa in dubbio da Giovanni Della Valle (1791) e dalla critica dell'Ottocento che tenta di individuare le mani di vari artisti partecipanti all'impresa, a volte negando del tutto la presenza del caposcuola fiorentino. Solo con il volume del Thode (1885) comincia a prendere corpo una schiera di studiosi che ritengono nuovamente il ciclo ideato e almeno in parte eseguito da Giotto (VENTURI 1907; BERENSON 1908; TOESCA 1929; COLETTI 1941; SALVINI 1952; GNUDI 1958; GOSEBRUCH 1962; PREVITALI 1967; BELLOSI 1981; BONSAITI 1985; POESCHKE 1985; FLORES D'ARCAIS 1995 e altri). D'altronde un gruppo altrettanto numeroso nega recisamente l'intervento del maestro nel ciclo, considerandolo stilisticamente inconciliabile con i suoi orientamenti artistici (WICKHOFF 1907; RINTELEN 1912; SIREN 1917; WEIGELT 1929; OFFNER 1939; MEISS 1960; SMART 1971; BEL-

TING 1977; MAGINNIS 1997 e altri). Questi ultimi studiosi vedono negli affreschi per lo più opere di seguaci del maestro, attivi dopo il suo affermarsi, quindi intorno al 1300 o poco oltre.

La parte avuta da Giotto in questo capolavoro è dunque argomento di discussione; ma dal dibattito cominciano a emergere alcuni punti fermi. Così sono ormai quasi da tutti abbandonate sia la datazione degli affreschi in pieno Trecento sia la vecchia ipotesi che riteneva l'esecuzione stessa protrattasi per molti anni. C'è consenso sostanziale sull'idea di una datazione delle *Storie francescane* da parte di un unico artista, e dopo le osservazioni tecniche di Tintori e Meiss (1962) si è generalmente d'accordo nel considerare la prima storia della *Leggenda (Omaggio del semplice a san Francesco)* eseguita per ultima. Lo stesso aiuto dell'artista principale del ciclo che era intervenuto in questa scena viene generalmente riconosciuto anche nelle ultime tre (o più) storie. Lo studio dello Zanardi (1996) sulla condotta pittorica conferma inoltre con argomenti di natura tec-



7. Arnolfo, Busto di Bonifacio VIII (part.).
Roma, Grotte Vaticane.



8. Giotto, Approvazione della regola francescana (part.).
Assisi, San Francesco.

nica il parere di coloro che avvertono stretti rapporti stilistici tra gli affreschi più antichi del ciclo francescano (scene II-VIII) e le *Storie di Isacco* con gli altri affreschi biblici della prima campata, fino a suggerire la loro comune paternità. Dalle ricerche dello Zanardi si evince inoltre che l'esecuzione probabilmente non richiedeva più di due anni circa, e che vi lavorava un'équipe assai ben organizzata di pittori sulla base di una precisa divisione dei compiti. Per quanto riguarda però l'identità dei collaboratori, i vari tentativi finora compiuti (LONGHI 1948 e PREVITALI 1967: Memmo di Filippuccio e Maestro del Crocifisso di Montefalco; SMART 1971: Marino da Perugia; COLE 1976 e SMART 1978: Pacino di Bonaguida) non hanno portato a risultati convincenti. L'unica proposta che continua ancora a riaffacciarsi negli studi è quella, accennata prima dal Cavalcaselle (1875) e formulata poi in modo più puntuale dal Berenson (cfr. PERKINS 1902 e BERENSON 1908), che vede nella prima e nelle ultime tre storie la mano del Maestro di Santa Cecilia.

Tra le caratteristiche sempre avvertite nel ciclo francescano il primo posto spetta forse alla marcata volumetria dei personaggi e al convincente effetto ottico dei palcoscenici in cui l'azione si svolge. Non meno importante risulta però l'attenzione prestata dal pittore alla partecipazione emotiva delle figure alle azioni. È stata poi varie volte discussa

dalla critica la novità della presentazione prospettico-illusionistica delle scene, che lo spettatore vede apparire dietro il colonnato che articola la parete delle campate. Si tratta, naturalmente, della riproposizione di un motivo proveniente dall'arte tardoantica, che tuttavia nella Basilica di Assisi viene presentato con un'efficacia ottica mai vista in passato. Ma se gli affreschi della Cappella dell'Arena a Padova sono popolati da figure più pacate e solenni, che più che statue a tutto tondo sembrano brani di un bassorilievo, non per questo è giustificato affermare, come volevano alcuni celebri critici quali Friedrich Rintelen (1912) e Richard Offner (1939), che gli autori della *Leggenda francescana* di Assisi e della decorazione della Cappella dell'Arena siano due persone diverse. Le presunte differenze morfologiche tra le *Storie di san Francesco* e la decorazione della Cappella degli Scrovegni a Padova sono in realtà facilmente spiegabili con la maturazione della visione del maestro (cfr. TOESCA 1946; BELLOSI 1985). È innegabile, infatti, che il ciclo assisano sia un'opera di altissimo livello artistico e di stile pienamente giottesco, e sarebbe ben strano se a eseguirlo fosse stato un altro, sconosciuto pittore, in grado di anticipare i modi di Giotto stesso (POESCHKE 1985).

Quanto al complesso programma iconografico degli affreschi, è verosimile che fosse il teologo

Giovanni da Morrovalle, generale dei francescani tra 1296 e 1304 e, secondo il Vasari committente del ciclo, a redigerlo. Ultimamente si tende a mettere in dubbio la credibilità dell'informazione vasariana e a riferire l'esecuzione delle *Storie di san Francesco* ai tempi di Niccolò IV, tra 1290 e 1292 (RAGGIANTI 1969; BELLOSI 1981; BLUME 1985). In effetti può anche darsi che Fra Giovanni, nominato alla prestigiosa carica di Maestro di Sacro Palazzo Apostolico fin dal 1291, avesse ordinato l'esecuzione del ciclo prima di essere eletto generale, ma è difficile che il suo ruolo nell'impresa fosse frutto della fantasia del Vasari. Esistono inoltre motivi di ordine sia stilistico che iconografico per preferire una datazione non prima né molto dopo la metà dell'ultimo decennio.

Come si è detto, la parte più antica del ciclo è quella che s'inizia con la scena II (*Dono del mantello*), la quale costituisce, insieme con le storie della terza campata e con la scena VII nella seconda (*Approvazione della regola*) un'unità stilistica caratterizzata dalla stretta vicinanza agli affreschi del gruppo Maestro di Isacco dal punto di vista delle scelte sia artistiche che tecniche (PREVITALI 1967; BELLOSI 1981; ZANARDI 1996). D'altronde, rispetto alle *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento*, in quelle di san Francesco si avverte una tendenza a una maggiore sommarietà nel disegno e, allo stesso tempo, un maggiore interesse per dettagli realistici e per scenari architettonici complessi ed elaborati, presumibilmente in seguito ad una maturazione stilistica verificatasi tra l'esecuzione dei due cicli. Inoltre, la notevole somiglianza tra le raffigurazioni dei vari papi nella *Leggenda francescana* e i ritratti di Bonifacio VIII (1294-1305) pervenutici lascia pensare che l'artista volesse ritrarre il papa in carica e quindi lavorasse quando questi era ormai salito al soglio pontificio (figg. 7-8).

Quanto alle modalità dello svolgimento del lavoro, fermo restando la sostanziale omogeneità stilistica dell'impresa, non v'è dubbio che essa veniva realizzata con la partecipazione di più pittori. Ciò nonostante il linguaggio stilistico non mostra cambiamenti sostanziali ed è quindi probabile che i collaboratori avessero ruoli ben circoscritti. Giotto, che possiamo ritenere dunque l'autore principale delle ultime *Storie bibliche*, dovette eseguire di sua mano anche le prime scene (II-VI) della *Leggenda francescana*. Negli episodi successivi si avverte un certo modificarsi del linguaggio, ma il livello qualitativo talmente alto da giustificare, come ben sape-

vano le antiche fonti, l'attribuzione alla sua mano. Già Pietro Toesca (1946), tuttavia, avvistava accanto a lui la presenza di un aiuto che, a cominciare dalla XVI storia (*Morte del cavaliere di Celano*), ottiene un ruolo sempre maggiore nell'esecuzione degli affreschi e che dipinge ormai da solo le scene XXV-XXVIII, nonché la scena I sulla parete opposta. Doveva trattarsi di un maestro che godeva della piena fiducia di Giotto e all'arrivo del quale si possono forse attribuire anche alcuni cambiamenti avvertibili nell'organizzazione del lavoro della squadra dei pittori (ZANARDI 1996). Non tutti sono d'accordo che l'artista fosse il Maestro di Santa Cecilia, autore anonimo della Pala con *Storie della santa* agli Uffizi, ma delle identificazioni fino a oggi proposte questa resta l'ipotesi più plausibile.

La circostanza che Giotto gli affidasse il completamento del ciclo francescano e abbandonasse il cantiere suggerisce con ogni probabilità il sopraggiungere di altri impegni particolarmente importanti: forse un ordine venuto dalla corte pontificia, da mettere in rapporto con l'informazione spesso negletta di Ferdinando Leopoldo Del Migliore (1681-1696 ca.) secondo cui il maestro avrebbe lavorato a Roma ai tempi di Bonifacio VIII. Già il Venturi (1907) e quindi il Brandi (1952) e altri hanno indicato come eseguito da Giotto per questo pontefice un affresco, già nella distrutta Loggia delle benedizioni del Palazzo Lateranense e oggi frammentariamente conservato in San Giovanni in Laterano. In genere si riteneva che il dipinto raffigurasse l'*Annuncio dell'anno giubilare*: ma a parte il soggetto, posto giustamente in dubbio (MADDALO 1985), la stessa paternità giottesca dell'affresco viene contestata da parte di vari studiosi (MEISS 1960; PREVITALI 1967; BOSKOVITS 1985) che lo considerano opera di un pittore romano. Probabilmente agli ultimi anni del Duecento risale invece un lavoro di grande prestigio e di assai ampio respiro, cioè il mosaico raffigurante la *Navicella*, eseguito da Giotto nell'atrio della Basilica di San Pietro. In questo caso la paternità del pittore fiorentino è accertata da una fonte quasi contemporanea, il *Liber benefactorum* della stessa Basilica (cfr. HUECK 1977), ma l'opera stessa, varie volte spostata e restaurata (oggi si trova nel portico dell'attuale Basilica di San Pietro) è ormai illeggibile dal punto di vista stilistico, mentre la sua data continua a essere oggetto di discussioni. Recentemente alcuni studiosi ripropongono l'ipotesi cara alla vecchia storiografia che colloca intorno al 1300 l'esecuzione del mosaico

(KÖHREN-JANSEN 1995; SCHWARZ 1995). Tale datazione torna a dar credito all'informazione del Torrigio (1618) che indicava l'anno 1298 come quello dell'esecuzione, poiché sembra corrispondere anche ai caratteri di stile dei due *Busti di angeli* (Roma, Grotte Vaticane e Boville Ernica, San Pietro Ispano), unici frammenti sopravvissuti del mosaico originale. Sebbene non lavori autografi del maestro (cfr. PREVITALI 1967; GIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1981; BOSKOVITS 1985; TOMEI 1989), sono comunque brani eseguiti sotto i suoi occhi e pertanto stilisticamente non troppo diversi dal resto dell'opera. Ora non solo i due frammenti rivelano modi e gusti conformi agli orientamenti della pittura romana dell'ultimo decennio del Duecento, ma lo confermano anche le figure robuste dai movimenti risoluti e le tipologie fisionomiche che si leggono in una copia in grandezza uguale al mosaico, eseguito da Francesco Berretta nel 1628. In quest'ultimo si possono leggere riflessi sia della fase stilistica degli affreschi della Cappella dell'Arena (LISNER 1994), che ricordi del ciclo francescano di Assisi: c'è da credere dunque che la *Navicella* venisse realizzata non molto dopo quest'ultima impresa, a cavallo dei secoli XIII e XIV (BOSKOVITS 2000).

Non sembra giustificato far risalire a questo soggiorno romano di fine Duecento alcun'altra opera oggi nota del maestro. Una *Madonna col Bambino* già in Collezione Altieri a Roma (Cat. 7), identificata ipoteticamente dal Todini (1992) con quella ricordata dalle fonti in Santa Maria sopra Minerva, in realtà non sembra avere i requisiti stilistici di un dipinto di Giotto.

Nel gruppo di opere eseguite all'indomani del soggiorno a Roma la più estesa è la decorazione della Cappella di San Nicola nella Basilica Inferiore di Assisi, costruita probabilmente verso la metà degli anni Novanta del XIII secolo e affrescata intorno al 1300. I dipinti vengono per lo più riferiti alla scuola di Giotto, e spesso citati sotto il nome di un Maestro di San Nicola. Accanto a questi, che si mostra stilisticamente vicinissimo al maestro, negli affreschi sarebbe intervenuto anche un aiuto, il cosiddetto Maestro Espressionista, da identificarsi probabilmente con Palmerino di Guido, pittore lungamente attivo ad Assisi (BOSKOVITS 1971; TODINI 1986). Ultimamente è stata avvistata, però, anche la mano dello stesso Giotto nel ciclo, il quale effettivamente include brani di livello assai alto che per alcuni versi sembrano anticipare lo stile padovano dell'artista (BONSANTI 1983, 1985). Depone in favore

della proposta, tra l'altro, la stretta parentela di stile fra gli affreschi della Cappella di San Nicola e il *Polittico di Badia* (oggi agli Uffizi; Cat. 6), sottolineata da vari studiosi (SIRÉN 1917; TOESCA 1929) prima ancora che venisse dimostrata l'identità del polittico con quello che il Ghiberti vide nella Badia fiorentina e attestò come opera di Giotto (PROCCACCI 1962). In esso, la solennità e la gravità delle figure sono impreziosite da una ricerca di eleganza nelle pose e dall'ariosità dell'impaginazione compositiva. Aspirazioni simili all'eleganza, ma anche a un clima di affettuosità, rivela pure la piccola *Madonna col Bambino* nell'Ashmolean Museum di Oxford, già dal Sirén (1917) riconosciuta all'autore degli affreschi della Cappella di San Nicola e rivendicata dal Volpe (1965) allo stesso Giotto.

Sempre legata a questo momento è la grande tavola del Louvre raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate e tre storie della sua leggenda*. L'opera proviene dalla chiesa di San Francesco a Pisa e sebbene firmata – OPUS IOCTI FLORENTINI – viene spesso ritenuta eseguita dalla bottega del maestro (GNUDI 1958; SALVINI 1962; D'ARCAIS 1995) o comunque dipinta con partecipazione della bottega (TOESCA 1951; PREVITALI 1967; BRANDI 1983; TOMEI 1995). In realtà, per giudicare la paternità della tavola sarebbero da tenere presenti non solo le palmari affinità stilistiche con il ciclo francescano di Assisi, ma anche il fatto che «la sottile eleganza gotica della predella» (BELLOSI 1981, 1985) rivela indizi di un nuovo corso della pittura del maestro. Le tre storie ripropongono l'iconografia di Assisi, ma non si tratta certo di copie pure e semplici, peraltro non di rado richieste, come si sa, dai committenti (cfr. GARDNER 1982), ma piuttosto di repliche, in cui le singole composizioni vengono modificate, «aggiornate» a piacimento dell'autore. A questa stessa fase, che potrebbe risalire addirittura prima del soggiorno romano, appartiene infine la tavola con la mezza figura di *Sant'Antonio di Padova* presso la Biblioteca Berenson di Firenze, elemento laterale di un polittico disperso che, a giudicare dai dati di stile, potrebbe essere stato destinato alla stessa chiesa di San Francesco di Pisa (BOSKOVITS 1975).

Riflette invece gli ideali di eleganza e di nobiltà classica manifestati nella decorazione della Cappella di San Nicola ad Assisi, il *Crocifisso dipinto* (p. 10) del Tempio Malatestiano di Rimini, di cui una delle tavole terminali recise, con busto del *Cristo benedicente*, fu ritrovata dallo Zeri (1957) in una raccolta privata inglese. La classica compo-



9. Giotto, *Profeta*.
Padova, Basilica del Santo, Sala capitolare.

stezza del corpo longilineo, modellato con un'ombreggiatura delicata, se confrontata con il robusto e tarchiato Cristo della *Croce* di Santa Maria Novella, mostra chiaramente che nel frattempo l'artista deve aver avuto modo di conoscere più a fondo esempi di arte romana, classica e non, e di avviare quelle sperimentazioni da cui nasce il suo "stile padovano". Riguardo alla data del soggiorno riminese, infatti, si tende ormai ad accettare la proposta di Gioseffi (1961) che considera il dipinto eseguito negli anni 1302-1303.

Dalla città romagnola Giotto probabilmente passò subito a Padova, forse anzitutto per lavorare nuovamente in una chiesa dell'ordine francescano. A parte alcuni *Busti di sante* nella prima cappella a

destra nell'ambulacro della Basilica del Santo, oggi scarsamente leggibili, ma giustamente riconosciuti a Giotto dalla Flores d'Arcais (1984, 1995), sfortunatamente nulla rimane degli affreschi eseguiti dal maestro in quella chiesa. D'altronde la notizia, tramandataci da Michele Savonarola (ca. 1440), secondo cui fu Giotto ad affrescare il capitolo della Basilica del Santo di Padova, trova conferma nei dipinti frammentari ritrovati nella grande sala che si apre sul chiostro: resti di una *Crocifissione*, scene della *Vita di san Francesco* e del suo ordine e figure di *Santi e Profeti* dipinte a monocromo (fig. 9). Benché abrase e in parte ridipinte, queste pitture, stilisticamente a metà strada tra gli affreschi della Cappella di San Nicola ad Assisi e quelli della Cap-

(KOHREN-JANSEN 1995; SCHWARZ 1995). Tale datazione torna a dar credito all'informazione del Torrigio (1618) che indicava l'anno 1298 come quello dell'esecuzione, poiché sembra corrispondere anche ai caratteri di stile dei due *Busti di angeli* (Roma, Grotte Vaticane e Boville Ernica, San Pietro Ispano), unici frammenti sopravvissuti del mosaico originale. Sebbene non lavori autografi del maestro (cfr. PREVITALI 1967; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1981; BOSKOVITS 1985; TOMEI 1989), sono comunque brani eseguiti sotto i suoi occhi e pertanto stilisticamente non troppo diversi dal resto dell'opera. Ora non solo i due frammenti rivelano modi e gusti conformi agli orientamenti della pittura romana dell'ultimo decennio del Duecento, ma lo confermano anche le figure robuste dai movimenti risoluti e le tipologie fisionomiche che si leggono in una copia in grandezza uguale al mosaico, eseguito da Francesco Berretta nel 1628. In quest'ultimo si possono leggere riflessi sia della fase stilistica degli affreschi della Cappella dell'Arena (LISNER 1994), che ricordi del ciclo francescano di Assisi: c'è da credere dunque che la *Navicella* venisse realizzata non molto dopo quest'ultima impresa, a cavallo dei secoli XIII e XIV (BOSKOVITS 2000).

Non sembra giustificato far risalire a questo soggiorno romano di fine Duecento alcun'altra opera oggi nota del maestro. Una *Madonna col Bambino* già in Collezione Altieri a Roma (Cat. 7), identificata ipoteticamente dal Todini (1992) con quella ricordata dalle fonti in Santa Maria sopra Minerva, in realtà non sembra avere i requisiti stilistici di un dipinto di Giotto.

Nel gruppo di opere eseguite all'indomani del soggiorno a Roma la più estesa è la decorazione della Cappella di San Nicola nella Basilica Inferiore di Assisi, costruita probabilmente verso la metà degli anni Novanta del XIII secolo e affrescata intorno al 1500. I dipinti vengono per lo più riferiti alla scuola di Giotto, e spesso citati sotto il nome di un Maestro di San Nicola. Accanto a questi, che si mostra stilisticamente vicinissimo al maestro, negli affreschi sarebbe intervenuto anche un aiuto, il cosiddetto Maestro Espressionista, da identificarsi probabilmente con Palmerino di Guido, pittore lungamente attivo ad Assisi (BOSKOVITS 1971; TODINI 1986). Ultimamente è stata avvistata, però, anche la mano dello stesso Giotto nel ciclo, il quale effettivamente include brani di livello assai alto che per alcuni versi sembrano anticipare lo stile padovano dell'artista (BONSANTI 1985, 1985). Depone in favore

della proposta, tra l'altro, la stretta parentela di stile fra gli affreschi della Cappella di San Nicola e il *Polittico di Badia* (oggi agli Uffizi; Cat. 6), sottolineata da vari studiosi (SIRÉN 1917; TOESCA 1929) prima ancora che venisse dimostrata l'identità del polittico con quello che il Ghiberti vide nella Badia fiorentina e attestò come opera di Giotto (PROCACCI 1962). In esso, la solennità e la gravità delle figure sono impreziosite da una ricerca di eleganza nelle pose e dall'ariosità dell'impaginazione compositiva. Aspirazioni simili all'eleganza, ma anche a un clima di affettuosità, rivela pure la piccola *Madonna col Bambino* nell'Ashmolean Museum di Oxford, già dal Sirén (1917) riconosciuta all'autore degli affreschi della Cappella di San Nicola e rivendicata dal Volpe (1965) allo stesso Giotto.

Sempre legata a questo momento è la grande tavola del Louvre raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate e tre storie della sua leggenda*. L'opera proviene dalla chiesa di San Francesco a Pisa e sebbene firmata – OPUS IOCTI FLORENTINI – viene spesso ritenuta eseguita dalla bottega del maestro (GNUDI 1958; SALVINI 1962; D'ARCAIS 1995) o comunque dipinta con partecipazione della bottega (TOESCA 1951; PREVITALI 1967; BRANDI 1985; TOMEI 1995). In realtà, per giudicare la paternità della tavola sarebbero da tenere presenti non solo le palmarie affinità stilistiche con il ciclo francescano di Assisi, ma anche il fatto che «la sottile eleganza gotica della predella» (BELLOSI 1981, 1985) rivela indizi di un nuovo corso della pittura del maestro. Le tre storie ripropongono l'iconografia di Assisi, ma non si tratta certo di copie pure e semplici, peraltro non di rado richieste, come si sa, dai committenti (cfr. GARDNER 1982), ma piuttosto di repliche, in cui le singole composizioni vengono modificate, «aggiornate» a piacimento dell'autore. A questa stessa fase, che potrebbe risalire addirittura prima del soggiorno romano, appartiene infine la tavola con la mezza figura di *Sant'Antonio di Padova* presso la Biblioteca Berenson di Firenze, elemento laterale di un polittico disperso che, a giudicare dai dati di stile, potrebbe essere stato destinato alla stessa chiesa di San Francesco di Pisa (BOSKOVITS 1975).

Riflette invece gli ideali di eleganza e di nobiltà classica manifestati nella decorazione della Cappella di San Nicola ad Assisi, il *Crocifisso dipinto* (p. 10) del Tempio Malatestiano di Rimini, di cui una delle tavole terminali recise, con busto del *Cristo benedicente*, fu ritrovata dallo Zeri (1957) in una raccolta privata inglese. La classica compo-



9. Giotto, *Profeta*.
Padova, Basilica del Santo, Sala capitolare.

stezza del corpo longilineo, modellato con un'ombreggiatura delicata, se confrontata con il robusto e tarchiato Cristo della *Croce* di Santa Maria Novella, mostra chiaramente che nel frattempo l'artista deve aver avuto modo di conoscere più a fondo esempi di arte romana, classica e non, e di avviare quelle sperimentazioni da cui nasce il suo "stile padovano". Riguardo alla data del soggiorno riminese, infatti, si tende ormai ad accettare la proposta di Gioseffi (1961) che considera il dipinto eseguito negli anni 1502-1505.

Dalla città romagnola Giotto probabilmente passò subito a Padova, forse anzitutto per lavorare nuovamente in una chiesa dell'ordine francescano. A parte alcuni *Busti di sante* nella prima cappella a

destra nell'ambulacro della Basilica del Santo, oggi scarsamente leggibili, ma giustamente riconosciuti a Giotto dalla Flores d'Arcais (1984, 1995), sfortunatamente nulla rimane degli affreschi eseguiti dal maestro in quella chiesa. D'altronde la notizia, tramandata da Michele Savonarola (ca. 1440), secondo cui fu Giotto ad affrescare il capitolo della Basilica del Santo di Padova, trova conferma nei dipinti frammentari ritrovati nella grande sala che si apre sul chiostro: resti di una *Crocifissione*, scene della *Vita di san Francesco* e del suo ordine e figure di *Santi e Profeti* dipinte a monocromo (fig. 9). Benché abrase e in parte ridipinte, queste pitture, stilisticamente a metà strada tra gli affreschi della Cappella di San Nicola ad Assisi e quelli della Cap-

pella dell'Arena a Padova, rivelano qualità formidabili, ben degne del maestro stesso piuttosto che di suoi allievi ai quali vengono solitamente riferite.

È andato perduto il celebrato ciclo astrologico del Palazzo della Ragione, forse eseguito subito dopo la sopraelevazione dei muri perimetrali dell'edificio nel 1306 (GROSSATO 1963), che è talvolta creduto – ma senza motivi sufficienti – risalente a un ipotetico secondo soggiorno padovano dell'artista. La testimonianza principale della sua attività nella regione resta comunque la decorazione della Cappella dell'Arena, opera sempre e da tutti riconosciuta a Giotto.

La Cappella fu costruita, a partire dal 1305, da Enrico Scrovegni, nei pressi del proprio palazzo e il 1° marzo del 1304, quando il papa Benedetto XI concedette un'indulgenza per i visitatori della chiesa, questa doveva già essere agibile. L'edificio venne consacrato, probabilmente dopo il completamento della sua decorazione pittorica, il 25 marzo 1305. Nell'intenzione dello Scrovegni il programma doveva essere più ampio del ciclo giottesco pervenutoci, comprendente anche le scene della *Morte e glorificazione della Vergine*, che furono dipinte nel presbiterio da un pittore locale (denominato Maestro del coro degli Scrovegni) una decina di anni dopo la campagna condotta da Giotto. Il mancato completamento della decorazione e forse della stessa costruzione del presbiterio va probabilmente messo in rapporto con la protesta presentata nel gennaio 1305 al vescovo di Padova da parte dei frati Eremitani, che giudicavano l'edificio realizzato dallo Scrovegni più grande e sontuoso di quanto precedentemente concordato.

Si è già accennato alla differenza di concezione, ma anche della condotta pittorica, tra gli affreschi della Cappella padovana e il ciclo francescano di Assisi, su cui la letteratura critica si è spesso soffermata. A Padova le scene vengono presentate senza l'elaborata articolazione architettonica degli affreschi della Basilica Superiore, inquadrare da fasce di finto marmo, ornate, semmai, da una sobria decorazione cosmatesca. Questo sistema decorativo fu scelto probabilmente in considerazione delle dimensioni più modeste della Cappella degli Scrovegni, ma riflette anche un ulteriore sforzo di adeguarsi al linguaggio dell'arte classica, al suo repertorio ornamentale e ai suoi procedimenti tecnici (TINTORI-MEISS 1962).

Tra le pitture della Cappella degli Scrovegni e le *Storie francescane* passano probabilmente poco

meno di dieci anni, un arco di tempo sufficiente per spiegare i cambiamenti che si riscontrano nell'opera del maestro. Giotto semplifica la struttura delle composizioni, serra le forme di chiarore marmoreo tra contorni nitidi e poco mossi e le tornisce con delicate ombre grigiastre. Le proporzioni fortemente allungate delle figure degli affreschi della Cappella di San Nicola vengono ora avvicinate al canone classico, e anche il modo di recitare dei personaggi si modifica. Notava giustamente Pietro Toesca (1941) che nel ciclo della Cappella «i moti dell'animo e il loro esternarsi sono l'oggetto principale; l'intuizione psicologica e la virtù di esprimerla con quella chiarezza e così fortemente [...] sono le qualità fondamentali [...] in questo capolavoro». Tuttavia, il tono alto e solenne del racconto non esclude affatto particolari di crudo realismo o di rustica comicità al limite del volgare (in alcuni episodi del *Giudizio Universale*) o persino il cronachistico resoconto di episodi delittuosi (nell'*Allegoria dell'Ingiustizia*», fig. 10).

È stato osservato che «al confronto con la *Leggenda di san Francesco* gli affreschi dell'Arena mostrano meno scoperta la collaborazione degli aiuti» (SALVINI 1962) ma anche qui sono stati individuati brani non del tutto conformi all'altezza di questa opera massima. Certo Giotto non avrebbe potuto eseguire il grandioso ciclo in tempi relativamente brevi senza l'aiuto di discepoli; tuttavia si può affermare che «il controllo esercitato dal maestro durante tutto l'arco dei lavori dovette essere dei più severi» (PREVITALI 1967) e proprio nel ciclo delle *Virtù* e dei *Vizi*, talvolta riferito a collaboratori, l'artista eseguì personalmente, secondo chi scrive, anche i particolari secondari. Altrove, in scene quali *l'Incontro alla Porta Aurea*, *l'Ingresso in Gerusalemme*, *l'Ultima Cena*, o in molte formelle delle fasce decorative, è avvertibile effettivamente la presenza di aiuti, che tuttavia non palesano le caratteristiche di artisti autonomi; o per lo meno le proposte finora fatte per assegnare intere scene all'esecuzione di collaboratori non convincono. Giotto sembra essere intervenuto in tutte le fasi e in tutte le parti dell'opera, eseguendo principalmente i volti, ma anche i corpi di figure in pose complesse, lasciando agli aiuti, insieme con i lavori preliminari e le dorature, la pittura delle parti meno impegnative delle scene.

Fa parte organica della decorazione anche il *Crocifisso* dipinto su due facce, in origine destinato a stare sul tramezzo e oggi conservato nel Museo Ci-



10. Giotto, *Allegoria dell'Ingiustizia* (part.). Padova, Cappella dell'Arena.

vico di Padova. Il carattere più marcatamente lineare della definizione delle forme, la corporatura più fragile e longilinea del Cristo rispetto alla *Crocifissione* affrescata nella Cappella, hanno suggerito l'ipotesi (LONGHI 1948; PREVITALI 1967; VOLPE 1971) che l'opera fosse più tarda del ciclo di affreschi o che si tratti del lavoro di un aiuto (BRANDI 1983). In realtà il dipinto rivela qualità pienamente degne del maestro, evidenziando semmai ideali estetici più vicini al *Polittico di Badia* e al *Crocifisso* di Rimini. Una data, dunque, all'inizio del soggiorno padovano sembrerebbe la più confacente a questa opera.

Rientrato a Firenze dopo gli impegni a Padova, probabilmente verso il 1306-1307, Giotto esegue il *Crocifisso* di San Felice in Piazza, in passato qualificato – ma probabilmente solo a causa della sua non buona leggibilità – come opera di bottega (GNUDI 1958; SALVINI 1962; BRANDI 1983) e ultimamente assegnato al cosiddetto «Parente di Giotto» (BONSANTI 1992). Ma risulta ancora convincente il commento del Volpe (1971), secondo cui «per purezza essenziale di linea e severità non ornata di concezione il *Crocifisso* di San Felice è uno dei paradigmi preminenti [...] di ciò che in Giotto [...] è [...] la qualità esemplare». E infatti, insieme con la *Maestà* degli Uffizi, è questa possente figura a riproporre in ambito fiorentino, con un linguaggio forse ancora più

coerentemente classicheggiante, il linguaggio del ciclo della Cappella dell'Arena.

La grande *Maestà* oggi agli Uffizi, proveniente dalla chiesa di Ognissanti, presenta il gruppo statuario della *Madonna col Bambino* su un trono la cui elegante struttura gotica richiama precedenti della Cappella degli Scrovegni, non meno che la tipologia fisionomica dei santi e angeli o perfino l'imitazione illusionistica del marmo mischio nel gradino del trono. Appare pienamente giustificata, dunque, la sua datazione poco precedente al 1310 ca. e dopo le imprese padovane, come suggeriscono diversi critici (GNUDI 1958; SALVINI 1962; BRANDI 1983; FLORES D'ARCAIS 1995).

La sosta relativamente breve a Firenze dovrebbe essere stata seguita, intorno al 1307-1308, da un ritorno dell'artista ad Assisi dove Palmerino di Guido, un pittore residente nella città umbra, nel gennaio del 1309 restituisce un prestito in nome di Giotto ormai assente (MARTINELLI 1973). Non si conosce il motivo di questo soggiorno, ma la maggior parte della critica recente lo mette in rapporto con l'affresatura della Cappella della Maddalena nella Basilica Inferiore di San Francesco, fatta eseguire, stando agli stemmi ivi dipinti, da Teobaldo Pontano, vescovo di Assisi. In passato vari studiosi ritenevano la decorazione opera di «scuola» o per lo meno eseguita in gran parte da collaboratori. Già lo Gnudi



11. Giotto, *Viaggio della Maddalena verso Marsiglia* (part.). Assisi, San Francesco.

12. Palmerino di Guido (?), inserto nel *Noli me tangere* di Giotto. Assisi, San Francesco.



(1958), tuttavia, vi avvertiva parti pienamente autografe, e in tempi più recenti vengono sempre più apprezzate le qualità – in verità assai alte – e gli elementi di novità che contraddistinguono gli affreschi. E proprio il confronto con le simili composizioni di Padova prova che quelle realizzate nella Cappella della Maddalena non sono copie o imitazioni, bensì scene nelle quali l'artista sviluppa (o "corregge", come scrive il Brandi, 1985) in modo originale e autorevole le proprie proposte precedenti. Le storie della Cappella della Maddalena sono in genere meno affollate di comparse e dettagli

non strettamente necessari. Maggiore attenzione viene dedicata invece all'ambientazione dei personaggi e alla loro caratterizzazione psicologica. Ne sono esempi lo struggente dialogo tra la Maddalena e il Risorto che si svolge in un paesaggio roccioso, cosparso da piante descritte con botanica puntualità. Si può dire, insomma, che l'artista qui stia rielaborando lo "stile classico" di Padova, anticipando taluni aspetti che caratterizzeranno la decorazione del transetto destro della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi.

Diversi studiosi (BONSANTI 1985, 1992; TODINI 1986; FLORES D'ARCAIS 1995) avvertono in questa impresa la presenza di due o tre collaboratori accanto al Maestro, ma occorre precisare che Giotto si avvale solo marginalmente del loro aiuto. In alcune parti è riconoscibile, secondo chi scrive, la mano del Maestro espressionista (figg. 11-12), che con ogni probabilità rispondeva al nome di Palmerino di Guido; spetta invece a un pittore locale e più tardo l'inserimento del particolare della barca nella scena del *Viaggio a Marsiglia*.

Nel 1311 Giotto è a Firenze, dove rimarrà apparentemente almeno fino al 1315. Nel 1313 egli nomina un procuratore per recuperare alcune sue masserizie lasciate a Roma, indizio di un soggiorno avvenuto probabilmente subito dopo i lavori nella Cappella della Maddalena in Assisi. Agli anni fiorentini si possono assegnare diverse opere, in cui l'artista sembra essere interessato a un disegno più fluente ed elegante e a un modellato più morbido, associati ad accenti realistici nel racconto. A questo momento appartiene probabilmente la *Dormitio Virginis* della Galleria di Berlino, proveniente dalla chiesa di Ognissanti e talvolta considerata, ma senza argomenti probanti, coeva alla *Maestà* degli Uffizi. La raffinata asimmetria della composizione, affollata da figure altissime, ma anche la incisiva profilatura di queste ultime e alcune soluzioni che richiamano ormai gli affreschi della Cappella Peruzzi, lasciano pensare, infatti, come ipotizzava già il Toesca (1941) a una data di esecuzione di qualche tempo successiva.

Anche il celebre ciclo della quarta cappella del transetto destro di Santa Croce a Firenze è stato variamente datato, ma la critica più recente è in genere concorde nel ritenerlo eseguito all'inizio del secondo decennio. Argomenti decisivi per stabilire la data delle pitture offre l'analisi stilistica, nonostante le difficoltà causate dal precario stato di conservazione del ciclo, molto danneggiato dalle puli-

ture e dai rifacimenti succedutisi nei secoli. Per facilitare la lettura delle scene, visibili solo di scorcio a causa della strettezza del vano, Giotto colloca le strutture architettoniche sempre leggermente ad angolo rispetto alla superficie, con una soluzione che gli serve anche per introdurre un elemento di dinamismo nelle scene abitate da figure statuarie, bloccate in atteggiamenti solenni. Sembra evidente l'ulteriore passo in avanti compiuto qui dall'artista rispetto al momento della Cappella della Maddalena ad Assisi, al quale questo ciclo stilisticamente vicino dovette seguire a pochi anni di distanza.

san Giovanni evangelista e Maria da un lato e del Battista e di san Francesco dall'altro (fig. 15). Il complesso proviene dunque evidentemente da una chiesa francescana e appare del tutto plausibile la proposta del Suida (1931) che per primo identificò tale chiesa con Santa Croce.

Scarsi sono invece i consensi critici riguardo all'ipotesi del Bologna che vede in una tavola della Galleria di Dresda (*Il Battista in carcere visitato dai discepoli*) un elemento delle raffigurazioni sul tergo del polittico il quale in origine sarebbe stato bifronte (cfr. Cat. 19). Dovrebbero appartenere al



15. Giotto, *Polittico*. Raleigh (N. C.), North Carolina Museum of Art.

La Cappella Peruzzi è dedicata ai due santi Giovanni e le dimensioni considerevoli delle *Storie* a questi dedicate (m 2,5 x 4,5 ca.) spiegano il ricorso dell'artista a quinte architettoniche particolarmente poderose. L'effetto di verità degli scenari prospettati è affidato invece al rapporto più razionale tra la popolazione delle scene e gli spaziosi edifici che l'ospitano. L'attenzione dello spettatore viene focalizzata sul fulcro dell'azione da alcuni gesti ampi che interrompono bruscamente la scansione regolare delle figure, come la posa possente dell'Evangelista che allunga il braccio per richiamare in vita Drusiana, o quella dell'uomo chinato che guarda incredulo nella tomba vuota del santo: brani che quasi calamitano lo sguardo e che non a caso sono stati ammirati e copiati da generazioni di artisti, da Masaccio a Michelangelo.

Se Giotto aveva dipinto anche la tavola d'altare della Cappella Peruzzi, questa è probabilmente da identificare con il *Polittico* del North Carolina Museum of Art (Raleigh, N. C.), dove sono raffigurati il busto del Cristo benedicente affiancato da quelli di

momento degli affreschi della Cappella Peruzzi piuttosto – almeno secondo chi scrive – parti di una vetrata, oggi nel Museo di Santa Croce (Cat. 15), generalmente trascurate dai più recenti studi giotteschi.

A un momento ancora più avanzato risalgono probabilmente alcune altre tavole variamente giudicate dalla critica. La *Croce dipinta* di Ognissanti (Cat. 16) è elencata tra le opere di Giotto da una fonte autorevole quale il Ghiberti, ma citata dai critici recenti per lo più come opera di bottega, databile ormai al terzo decennio (PREVITALI 1967; VOLPE 1971; BELLOSI 1981; BONSANTI 1985); non manca tuttavia qualche proposta che ne anticipi l'esecuzione alla prima metà degli anni Dieci (FLORES D'ARCAIS 1995) o ne rivendichi l'autografia giottesca (BOSKOVITS 1995). Infatti, se la *Croce* era destinata a decorare il tramezzo della chiesa, come la *Dormitio Virginis* di Berlino (HUECK 1992), la sua esecuzione non dovrebbe essere stata cronologicamente troppo distante; ma le osservazioni naturalistiche e l'acuta analisi delle espressioni di dolore nelle figure di

Maria e di san Giovanni rivelano qualità degne del Maestro, e fanno pensare a esiti di una fase stilisticamente più avanzata rispetto al dipinto berlinese.

Problemi di altro genere alimentano il dibattito attorno a quattro tavole, la *Madonna col Bambino* della National Gallery di Washington, i *Santi Giovanni evangelista e Lorenzo* sormontati da mezze figure di angeli del Museo Jacquemart-André di Châalis e il *Santo Stefano* del Museo Horne di Firenze (Cat. 26), considerate componenti di un unico polittico dal Longhi (1950-1951), eseguite verso il 1515-1520. Osservazioni emerse in questi ultimi decenni lasciano concludere però che, nonostante la analoga impaginazione compositiva e le dimensioni molto simili, le tavole facevano parte di due polittici diversi forse entrambi destinati a cappelle di Santa Croce a Firenze. Al più antico appartenevano la *Madonna col Bambino* e i due *Santi* francesi mentre il *Santo Stefano* dovette essere eseguito a vari anni di distanza.

Ulteriori documenti artistici del periodo fiorentino della prima metà del secondo decennio sono probabilmente il frammento d'affresco con la *Madonna dolente*, conservato nel Museo di Santa Croce a Firenze (Cat. 14) e soprattutto il cosiddetto *Polittico di Santa Reparata* del Duomo di Firenze (Cat. 12) che, nonostante la prestigiosa destinazione e l'originalità dell'impaginazione compositiva, ha trovato apprezzamenti sorprendentemente scarsi da parte degli studiosi. Sconosciuto alle fonti più antiche – forse perché collocato in un secondo momento nella cripta – il complesso, dipinto su entrambi i lati, raffigura al centro rispettivamente la *Madonna col Bambino* e l'*Annunciazione* e ai lati i santi protettori della città. Fino a tempi relativamente recenti esso era classificato come opera della Scuola di Giotto, benché il Longhi (1963) ne sapesse apprezzare la «qualità molto elevata», proponendone la definizione più calzante di Giotto e bottega e la collocazione cronologica verso la metà del secondo decennio. Da parte sua il Previtali (1967), osservando strette affinità tra le tavole del *Polittico* e gli affreschi del transetto destro della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi, propose per entrambe le imprese la paternità di un collaboratore del maestro, da lui denominato «Parente di Giotto». Lo studioso ipotizzava che si potesse trattare di uno dei congiunti del maestro che trovarono impiego nella bottega, riuscendo così a mantenere nel catalogo giottesco diverse opere importanti tradizionalmente assegnate all'artista, ma negategli dalla

maggior parte della critica più recente. La proposta brillante (ma si ricordi che già all'inizio del xx secolo Herbert Horne e Roger Fry formulavano l'ipotesi su un «Cognato di Giotto» collaboratore della bottega; cfr. SUTTON 1985, p. 156) riscosse discreto successo e venne ulteriormente elaborata dal Bonsanti (1985, 1986, 1993), che anticipa la presenza dell'anonimo nella bottega fino al 1505 ca.

Ora per quanto riguarda il *Polittico di Santa Reparata*, le sue affinità stilistiche con gli affreschi del transetto e delle vele della Basilica Inferiore di Assisi, databili, come si dirà in seguito, verso la metà del secondo decennio, sembrano assai strette e suggeriscono una collocazione cronologica non dissimile. Nel valutare i caratteri stilistici del *Polittico* va tenuto presente, in ogni caso, quel «traumatico dissesto» (DEL SERRA 1986) che l'opera deve avere subito, probabilmente poco dopo l'esecuzione, e quindi i successivi antichi restauri, che in vari punti ne rendono problematica la lettura.

La questione di questo dipinto fondamentale è strettamente legata all'ora ricordato ciclo assisano, l'opera più significativa di questi anni, la data del quale può essere approssimativamente determinata sulla base di alcuni indizi. L'esame ravvicinato del manto di affreschi in questa zona della Basilica permette di stabilire che l'affresatura fu iniziata dalla volta all'estremità destra del transetto, procedendo dall'alto in basso e da destra verso sinistra. Dopo l'esecuzione delle *Storie dell'infanzia di Cristo* e dei *Miracoli post mortem di san Francesco*, venivano dipinte dunque le quattro *Allegorie francescane* delle vele sopra l'altare maggiore e quindi le pitture eseguite da Pietro Lorenzetti ormai dopo la partenza di Giotto nel transetto sinistro (cfr. PALUMBO 1969; MAGINNIS 1975; SIMON 1976). Si può presumere a buon diritto che dopo la sommossa ghibellina guidata da Muzio di Francesco in Assisi (1519), allorché il tesoro della Basilica venne depredato, per molti anni non ci fosse alcuna attività artistica di largo respiro nella chiesa (SCARPELLINI 1982; BOSKOVITS 1983). E poiché dal settembre del 1514 all'ottobre 1520 Giotto non è documentato a Firenze, è lecito supporre che il nuovo soggiorno del maestro ad Assisi si svolgesse tra 1514 e il 1519; e probabilmente più vicino alla prima che alla seconda data.

Le *Allegorie delle Vele* vengono indicate nelle *Vite* del Vasari (1568) e le *Storie dell'infanzia* nella *Descrizione* di Fra Ludovico da Pietralunga (1570/1580), come opere di Giotto, e accettate come tali in

tutta la vecchia storiografia. A cominciare però dagli interventi del Venturi (1906, 1907), che ipotizza come esecutori un «Maestro oblungo» e un «Maestro nerastro», la critica moderna è quasi unanime nel respingere l'autografia degli affreschi e nel ritenere opere di allievi del maestro il quale, al massimo, potrebbe essere stato responsabile della progettazione complessiva. La mano del frescante principale, indicato di solito come Maestro delle Vele, è riconosciuta anche in alcuni altri dipinti, quali il *Polittico Stefaneschi* della Pinacoteca Vaticana (VENTURI 1907; KHVOSINSKY-SALMI 1914), il *Polittico Baroncelli* – opera firmata da Giotto (BERENSON 1908 – e le *Crocifissioni* di Berlino e Strasburgo (SIRÉN 1917). Negli affreschi Toesca (1941) osserva una certa superficialità nell'impaginazione compositiva, e il Coletti (1946) parla di «composizioni... affollate di monotone comparse in attitudini convenzionali»; tuttavia in anni a noi più vicini Previtali (1967) vi trova «alcune delle più belle invenzioni della pittura del Trecento», assegnandone tuttavia la responsabilità non a Giotto, bensì a quel «fiancheggiatore assiduo del Maestro... bene al corrente dei più gelosi segreti della sua arte» che sarebbe, appunto, il «Parente di Giotto».

Occorre riconoscere innanzitutto che il ciclo di affreschi in questione presenta uno dei grandi capolavori della pittura del XIV secolo; non una derivazione da, bensì una nuova fase dell'arte giottesca. Chi altri se non Giotto stesso potrebbe esserne l'autore? Alcuni studiosi ipotizzano che la decorazione fosse eseguita dal pittore maggiormente elogiato dalle fonti trecentesche per la sua abilità nella pittura illusionistica: Stefano fiorentino, figlio di Ricco di Lapo, pittore a noi sconosciuto che, stando al Baldinucci (1681), avrebbe sposato una figlia di Giotto. Chiamato «scimmia della natura» da Filippo Villani (1400 ca.), Stefano avrebbe potuto occupare quindi un ruolo del tipo che il Previtali assegna al «Parente». L'allettante ipotesi di identificazione, avanzata dallo Zanardi (1978) e accolta dal Volpe (1983) e dal Todini (1986), si basa principalmente sulla testimonianza di un frammento d'affresco raffigurante una *Testa di donna* (Budapest, Museo di Belle Arti, cfr. Cat. 8) che proverrebbe dall'abside della Basilica Inferiore. Ma il frammento dal punto di vista stilistico risulta quasi sovrapponibile a brani del ciclo con *Storie dell'infanzia di Cristo*, e quindi anche queste ultime, insieme con le vele e le altre opere del fantomatico «Parente», dovrebbero essere riconosciute al medesimo autore.

Diverse considerazioni autorizzano però il dubbio riguardo a tale ipotesi. Intanto Stefano, se davvero nipote di Giotto, verso la metà del secondo decennio del Trecento doveva essere ancora troppo giovane per assumere la responsabilità di commissioni dell'importanza di quelle del *Polittico di Santa Reparata* o del ciclo assisano (BONSANTI 1992). Inoltre, l'unica opera conservatasi fino a tempi recenti di quanto fonti autorevoli quali il *Libro di Bili* e l'*Anonimo Magliabechiano* attribuiscono a Stefano, cioè l'*Assunta* del Camposanto di Pisa (disturba nel 1943), mostra somiglianze troppo vaghe con gli affreschi assisani in questione per poterli ritenere eseguiti dalla stessa mano (BOSKOVITS 1985). Le *Storie dell'infanzia di Cristo* e le *Allegorie francescane*, d'altra parte, risultano – come riconosciuto da numerosi critici – eseguite da un pittore che si riconosce anche nel *Polittico Stefaneschi* della Pinacoteca Vaticana, testimoniato come opera di Giotto già in un'attendibile fonte trecentesca. In conclusione, credo che negando la paternità di Giotto per questi affreschi che sviluppano in modo autorevole e innovativo idee compositive degli affreschi della Cappella dell'Arena, si misconosca la produzione di una determinata fase stilistica del maestro, quella più aperta verso le ricerche naturalistiche e le istanze di eleganza del gotico occidentale. Certo, vista anche la notevole estensione del ciclo, l'artista sarà stato affiancato da aiuti, ai quali vengono però affidati in genere solo compiti minori. Un confronto serrato e senza pregiudizi tra brani riferiti rispettivamente al «Parente di Giotto» e al «Maestro delle Vele» mostra inoltre che non esiste un preciso confine tra questi due gruppi stilistici, che esprimono in realtà aspetti diversi della stessa volontà artistica.

Molto vicino agli affreschi del transetto della Basilica Inferiore, ma anche al *Polittico Stefaneschi*, è un piccolo gruppo di tavole destinate alla devozione privata, avvicinato ora ai primi ora al secondo. Si tratta della *Crocifissione* n. 1074-A della Galleria di Berlino e della tavola di analogo soggetto del Museo di Strasburgo (cfr. Cat. 22), accanto alle quali viene menzionata in anni più recenti anche la *Madonna col Bambino, santi e figure allegoriche delle Virtù*, già a New York in Collezione Wildenstein (Cat. 21), attribuita al Maestro del Polittico Stefaneschi dal Meiss (1951) e a Giotto stesso dal Longhi (1952). Un'altra, poco nota *Crocifissione*, quella del Museo di Troyes (Cat. 20) uscì dalla bottega del maestro probabilmente nello stesso momento.



14. Giotto, frammento di affresco con *Busto di apostolo* (part.). Assisi, Collezione Fiumi Sermattei.

Il *Polittico*, commissionato dal cardinal Jacopo Stefaneschi (oggi nella Pinacoteca Vaticana; Cat. 17), con ogni probabilità era destinato all'altar maggiore di San Pietro in Vaticano e intorno al 1600 è ricordato da Jacopo Grimaldi come «circa annum MCCCXX depicta». Sia o meno attendibile quest'informazione, la data sembra ben corrispondere ai caratteri stilistici del *Polittico* che, da un lato, si allaccia ancora al linguaggio degli affreschi del transetto della Basilica Inferiore di Assisi, e dall'altro anticipa ormai aspetti dello stile napoletano di Giotto.

Sono molteplici le novità introdotte nell'opera: la ricerca di effetti quasi tangibili di realtà nelle grandiose figure di santi avvolti in luminose vesti seriche, la prospettiva quasi prerinascimentale della tavola con *San Pietro in trono* (GIOSEFFI 1971), la complessa struttura compositiva delle scene di martirio affollate di gente che recita commossa, ma sempre con impeccabile eleganza, con movimenti quasi danzati, il proprio ruolo. Può un dipinto così "gotico" spettare a Giotto? La critica del xx secolo tende a escludere tale possibilità; ma anche a prescindere dall'altissima qualità di esecuzione, è difficile pensare che Giotto non eseguisse di sua mano una commissione di quest'importanza. D'altronde

de ravvisare la presenza di Giotto in quest'opera, come fanno ormai vari studiosi, equivale ad ammettere l'esistenza di una parentesi gotica nella produzione del maestro; e allora non ci sarebbero impedimenti per far rientrare nel catalogo dello stesso caposcuola molti brani considerati non abbastanza "giotteschi" e quindi riferiti alle mani di seguaci. Non sono gli interventi di aiuti a spiegare la maggiore ricercatezza formale e la preziosità cromatica del *Polittico*, ma il cambiamento di stile già osservato negli affreschi di Assisi.

Degli affreschi nell'abside della Basilica Vaticana, attestati dal Ghiberti come opere di Giotto e descritti dal Vasari come cinque *Storie di Cristo*, oggi non rimane che un frammento staccato con i *Busti di due santi* in Collezione degli eredi Fiumi Sermattei di Assisi. Attualmente non accessibile allo studio, sulla base di fotografie (fig. 14) esso appare stilisticamente vicino al momento del *Polittico* e conferma così la testimonianza dell'iscrizione datata 1625, che lo afferma proveniente, appunto, dalla vecchia Basilica di San Pietro (VENTURI 1922; PREVITALI 1961).

Nell'ottobre del 1320, nel gennaio del 1322 e tra il 1325 e 1326 Giotto è ricordato nuovamente a Firenze. Uno dei lavori eseguiti in questi anni è forse la *Croce* oggi al Louvre (n. 1655), raramente presa in considerazione nella letteratura giottesca a causa della sua non buona leggibilità. Rispetto agli affreschi del transetto e delle vele della Basilica Inferiore di Assisi, qui le forme appaiono più voluminose, anche se plasmate in una materia pittorica morbida e delicata. Un'esecuzione relativamente avanzata, verso il terzo decennio, è suggerita inoltre dalla tendenza a riproporre certe soluzioni tipiche della prima fase creativa di Giotto, quali la sagoma esterna fortemente semplificata o le proporzioni meno snelle del corpo di Gesù. Credo dunque che l'opera meriti la restituzione al maestro in prima persona in un momento creativo in cui, pur senza rinunciare alle conquiste della fase del *Polittico Stefaneschi*, gradualmente abbandona le sottigliezze grafiche e cerca di recuperare la freschezza e la semplicità della pittura dei suoi inizi.

Appunto verso la prima metà del terzo decennio risale probabilmente la serie di piccole tavole di cui una, la *Crocifissione* dell'Alte Pinakothek di Monaco, presenta caratteri morfologici e semplificazioni formali che richiamano in vari riguardi il dipinto del Louvre. Appartengono all'insieme anche l'*Adorazione dei Magi* del Metropolitan Museum a New

York, la *Presentazione di Gesù al Tempio* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (Cat. 23), l'*Ultima Cena* e la *Discesa al Limbo* nella Alte Pinakothek di Monaco, la *Deposizione* nella Biblioteca Berenson a Firenze e la *Pentecoste* alla National Gallery di Londra: un insieme che secondo alcuni (DAVIES 1951; BOLOGNA 1969) sarebbe da identificare con la pala eseguita da Giotto, a detta del Vasari, per una chiesa di Borgo San Sepolcro. La presenza del san Francesco devoto nella *Crocifissione* indica una destinazione francescana, che potrebbe anche essere la chiesa dell'Ordine a San Sepolcro, dove tuttavia la mensa dell'altare maggiore è datata 1304, troppo alta per la raffinata ricerca di effetti di spazialità (si vedano le architetture della *Presentazione al Tempio* e della *Pentecoste*) e per novità quali l'uso frequente di personaggi presentati in profilo perduto e per la condotta pittorica libera e pastosa, che suggeriscono l'appartenenza delle sette tavole alla piena maturità del maestro. Sempre agli anni Venti dovrebbe risalire anche l'esecuzione di un polittico disperso, di cui solo il laterale sinistro con le figure dei *Santi Andrea [Filippo?] e Leonardo* e il busto di *San Francesco* si conserva nella Collezione Martello a New York (Cat. 18); opera in cui i personaggi esili e dal volto affilato si avvicinano ai modi espressi nel *Polittico* della Cappella Baroncelli in Santa Croce.

Il *Polittico Baroncelli* reca in calce la firma di Giotto e un'iscrizione all'esterno testimonia che la cappella fu fondata dai membri della famiglia Baroncelli nel febbraio del 1328. Tuttavia, la distanza stilistica dal ciclo dalla Cappella dell'Arena e la circostanza che le pareti del vano che include il *Polittico* furono affrescate da Taddeo Gaddi, hanno suggerito a molti che Taddeo fosse, se non l'autore, per lo meno l'esecutore principale della decorazione e, considerando la sua documentata attività in Santa Croce negli anni 1322-1338, che a quest'ultimo periodo risalisse l'esecuzione della tavola. Un elemento nuovo per una più esatta valutazione portò il riconoscimento da parte di Federico Zeri (1957) della cimasa ritagliata della tavola centrale nel *Padre Eterno adorato da angeli*, appartenente al San Diego Museum of Art in California (Cat. 27). Tuttavia è soprattutto grazie alla maggiore fiducia nella testimonianza della firma che la critica più recente tende ad accettare la sostanziale autografia giottesca del *Polittico*. L'opera, che colpisce lo spettatore sia con l'aristocratica riservatezza della scena dell'*Incoronazione della Vergine* al centro, sia con la

brulicante vivacità e la varietà fisionomica della folla schiera degli astanti, nell'illustrare l'evoltersi del linguaggio giottesco dopo il *Polittico* della Pinacoteca Vaticana, costituisce un'ulteriore prova dell'appartenenza di quest'ultima opera al catalogo di Giotto.

L'8 dicembre del 1328 il Maestro riceve un primo pagamento per lavori affidatigli a Napoli, dove verrà citato quasi anno per anno fino al dicembre del 1335. La maggior parte dei documenti pervenuti in proposito sembrano riferirsi (ACETO 1992) ai dipinti eseguiti nelle cappelle della reggia di Castelnuovo, perduti tranne i pochi frammenti rinvenuti nella strombatura delle finestre della Cappella Maggiore. I brani pervenuti non possono darci nemmeno un'idea approssimativa dell'ampissimo ciclo (che si estendeva su una superficie parietale di più di 1800 m²) essi evidenziano tuttavia che, contrariamente a quanto accadeva nella Cappella dell'Arena e negli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi, caratterizzati da un'esecuzione stilisticamente omogenea, a Napoli Giotto si avvale di una bottega popolosa, formata da elementi di diversa estrazione stilistica. Vi figurano pittori come l'artista fine ma di cultura non (o non soltanto) giottesca, quale il Maestro di Giovanni Barrile (BOLOGNA 1969), nonché la mano da molti identificata come quella di Maso di Banco, una delle personalità di maggior spicco della pittura fiorentina nel secondo quarto del Trecento. La parte qualitativamente più sostenuta dei frammenti è strettamente legata però, e per i colori pastosi e per la condotta pittorica vigorosa e sommaria, ai modi di Giotto stesso in una fase intermedia fra il *Polittico Baroncelli* e gli affreschi della Cappella Bardi e con ogni probabilità eseguita con la sua partecipazione diretta.

Le fonti ricordano pure altre opere napoletane di Giotto, tra cui un ciclo di *Uomini famosi* in Castel Nuovo, di cui si è persa ogni traccia, e suoi lavori in Santa Chiara, dove nel Coro delle monache è stato ritrovato, dopo l'ultima guerra, qualche frammento di un grande affresco con il *Calvario* e il *Compianto sul Cristo morto*, restituito all'artista dal Bologna (1969). Ma occorre aggiungere con il Conti (1972) che anche gli stalli illusionisticamente dipinti nello stesso coro delle monache rivelano, se non proprio la mano, sicuramente l'ideazione e il disegno di Giotto. Quanto alle *Storie dell'Apocalisse* pure ricordate nella chiesa, possono darci un'idea abbastanza precisa due preziose tavole appar-

tenenti alla Staatsgalerie di Stoccarda, presenti in mostra (Cat. 28). In effetti, la mimica straordinariamente efficace e la carica emotiva delle minuscole scene delle tavole di Stoccarda richiama brani giotteschi come le immagini apocalittiche dipinte nelle fasce decorative delle vele di Assisi, o le figure di condotta più veloce, ad esempio nelle scene popolate del *Polittico Stefaneschi*, tanto che non sembra fuori luogo ipotizzare anche qui la mano di Giotto stesso.

Agli anni del soggiorno napoletano potrebbe risalire infine il *Polittico* di Santa Maria degli Angeli di Bologna oggi nella locale Pinacoteca Nazionale, che raffigura la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro, Gabriele, Michele e Paolo* e reca in calce la firma di Giotto. Come nel caso di altre opere firmate, anche questa è stata frequentemente negata all'artista, tuttavia in questi ultimi decenni diversi studiosi tendono a riconoscerne la sostanziale autografia. Poiché la chiesa di Santa Maria degli Angeli fu costruita a iniziare dal 1528, il *Polittico* in genere viene datato dopo il periodo napoletano, ma l'ipotesi del Previtali (1967), che ammette la possibilità di un'esecuzione durante gli anni del soggiorno a Napoli, sembra essere confermata da una notizia che parla di affreschi eseguiti da Giotto nel Castello di Galliera (FRATI 1910), fatto costruire a Bologna a partire dal 1529 dal legato pontificio Bertrando del Poggetto. Un'altra conferma viene da un anonimo commentatore dantesco del XIV secolo, il quale riporta un dialogo tra il legato pontificio e il pittore, riferendo una pungente battuta di quest'ultimo. I dati di stile del *Polittico* di Bologna, più vicini ai modi dei frammenti d'affresco in Santa Chiara e nel Castel Nuovo a Napoli che alle sottili eleganze lineari del *Polittico Baroncelli*, sembrano in ogni modo ben corrispondere a una simile datazione.

Il 12 aprile 1334 Giotto, forse già da qualche tempo a Firenze, viene nominato capomaestro dell'Opera del Duomo e chiamato a sovrintendere alle opere di fortificazione necessarie per la sicurezza della città. L'artista concentra il proprio interesse sul progetto del campanile della nuova Cattedrale, la cui costruzione s'inizia il 18 luglio del medesimo anno. Lo zoccolo realizzato durante i suoi ultimi anni di vita, è decorato da formelle esagonali raffiguranti *Storie bibliche* e i *Lavori dell'uomo*, scolpite da Andrea Pisano, ma con «una forza creativa degna di Giotto, anzi così grande da superare tutte le precedenti opere di lui» (TOESCA 1941). Gli origina-

li dei rilievi, oggi sostituiti in loco da copie, si conservano nel Museo dell'Opera del Duomo.

Considerazioni stilistiche suggeriscono la collocazione in questo periodo anche di un'importante opera di pittura: la decorazione della Cappella Bardi in Santa Croce, con *Storie di san Francesco, Santi e Allegorie francescane*. Gli affreschi furono certamente eseguiti dopo il 1317, anno della canonizzazione di san Ludovico di Tolosa che vi è raffigurato, ma la data esatta rimane discussa, anche se la grande maggioranza degli studiosi propende a datare il ciclo entro il terzo decennio, intorno al 1325.

Si tratta di affreschi sempre riconosciuti come capolavori di Giotto, anche se realizzati con contributo consistente di aiuti. In realtà però i dipinti si presentano stilisticamente omogenei (PREVITALI 1967; BELLOSI 1981; BONSAI 1985) e le diversità in confronto con le opere «canoniche» di Giotto sono da ritenere conseguenze del suo sviluppo verso la maggiore essenzialità del linguaggio, la condotta pittorica veloce e franca e la ricerca di accordi cromatici pastosi e delicati, che si avverte già nella produzione degli anni napoletani. Con questo ritorno in Santa Croce, Giotto recupera la sobrietà ed essenzialità della sua fase giovanile, per raggiungere effetti di grandiosità e di luminosità nei colori velutati, oltre che una immediatezza schietta nelle espressioni, che pongono il ciclo della Cappella Bardi all'apice dell'arte giottesca. Si può discutere della sua data, ma la fase stilistica che si manifesta nel ciclo è decisamente più avanzata rispetto sia a quella del *Polittico Baroncelli*, che a quella della tavola d'altare bolognese.

Le incertezze della critica riguardo agli orientamenti stilistici del Maestro negli ultimi anni di vita sono causate dalla perdita di diverse opere di importanza chiave eseguite in questo periodo, tra cui la *Gloria mondana* del Palazzo visconteo di Milano, dipinta nel corso di un soggiorno milanese dell'artista nel 1335. Probabilmente al medesimo periodo risale pure l'affresco eseguito a Firenze nel Palazzo del Podestà (o del Bargello), con il «Comune come era rubato» (Ghiberti) ovvero un'allegoria di come i cittadini danneggiano la loro città tramite indebite appropriazioni. Solo pochi e miseri frammenti testimoniano l'intervento di Giotto nella Cappella Maggiore della chiesa della Badia, sempre a Firenze, con *Storie della Vergine*, elencate come sue dal Ghiberti (Cat. 10), ma piuttosto neglette dalla critica e non di rado riferite alla bottega. Molto trascurata negli studi giotteschi è anche la



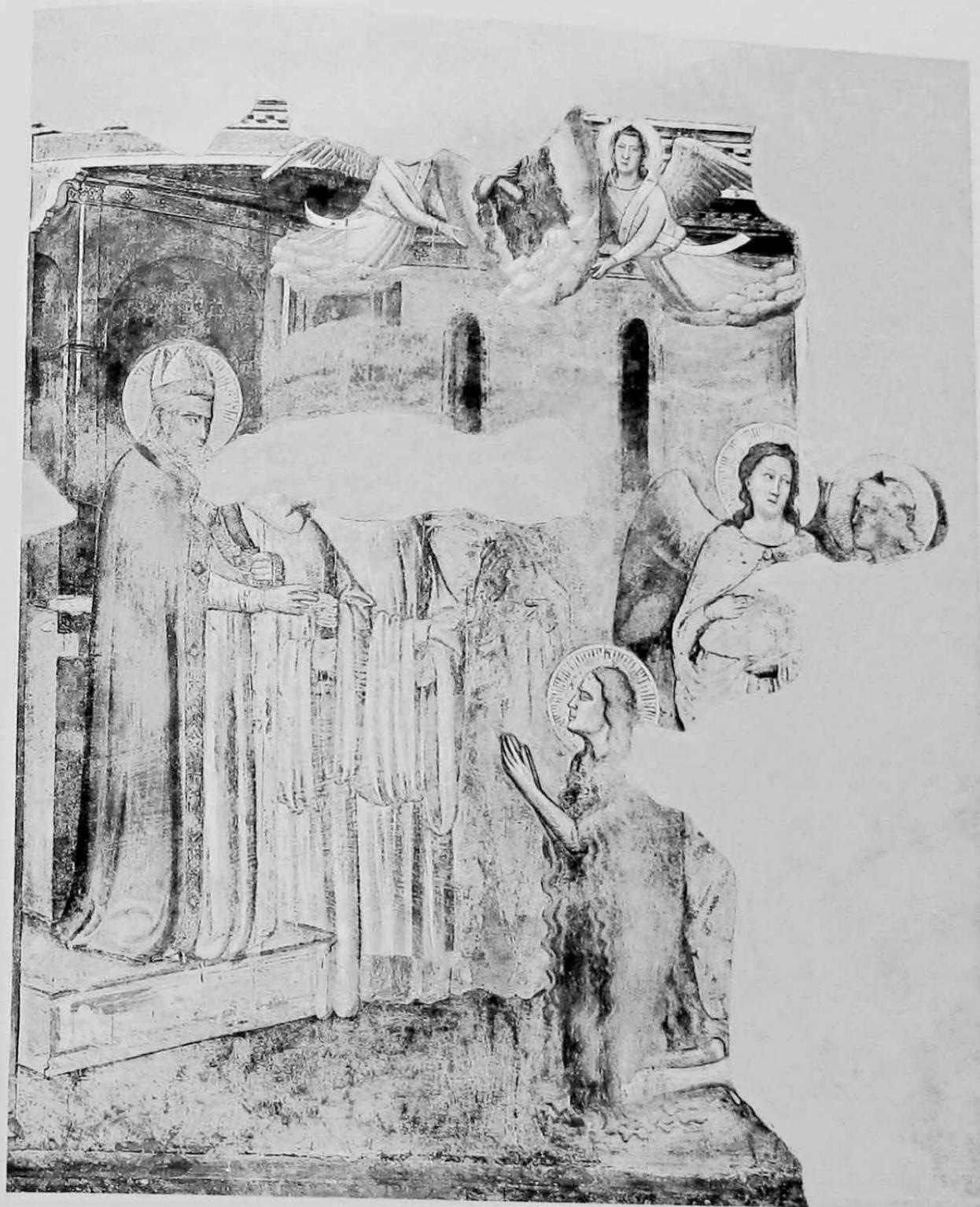
15. Giotto, *Paradiso* (part.). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Madonna col Bambino di Santa Maria di Ricorboli a Firenze (Cat. 29), tavola centrale di un polittico disperso, come pure l'affresco di soggetto identico nella Sala d'Armi del Museo Nazionale del Bargello che, pesantemente alterati dai rifacimenti e solitamente riferiti alla "scuola" del maestro (SANDBERG VAVALA 1958; DAL POGGETTO 1967) mostrano ancora brani che ne giustificano invece l'attribuzione a Giotto stesso.

Nello stato attuale è difficilmente giudicabile infine il ciclo di affreschi nella Cappella del Palazzo del Bargello, che dovrebbe essere stata una delle maggiori imprese pittoriche affrontate dall'artista negli ultimi anni di vita. Le scene tratte dalle *Storie di Maria Maddalena e del Battista*, integrate da raffigurazioni del *Paradiso* e dell'*Inferno*, sono consunte e lacunose, alterate da rifacimenti ma non prive di parti leggibili, stilisticamente vicine agli affreschi della Cappella Bardi, dove si può individuare la presenza diretta di Giotto nell'esecuzione, conclusasi comunque ormai nella seconda metà del 1357, quindi dopo la sua scomparsa. Giustamente il Previtali (1967) osserva però che l'approvazione del progetto da parte dei committenti e la realizzazione di un ciclo di simile estensione, dovesse richiedere non poco tempo, tanto da far pensare che l'impresa potesse aver avuto inizio anche anni prima. Un'ipotesi alternativa (ELLIOT 1998) che, richiamando un documento secondo cui nel 1322 furono stanziati dei fondi da utilizzare, tra l'al-

tro, «in picturis capelle ipsius pallatji» (cioè del Bargello), suggerisce che il ciclo fosse stato realizzato vicino a questa data, sulla base del carattere stilistico dei dipinti, sembra meno probabile. Come già a Napoli l'artista fu probabilmente affiancato da vari aiuti: nella grandiosa scena del *Paradiso*, tuttavia, ci sono numerosi brani di grande bellezza attribuibili a Giotto, anche nelle scene della *Resurrezione di Lazzaro* e della *Morte della Maddalena* (figg. 15-16).

Dunque il momento conclusivo del suo percorso, come pure quello relativo alla sua formazione, e la fase "goticheggiante" intorno al decennio 1315-1325, è avvolto per noi in incertezze e dubbi. Giotto, al quale già gli stessi contemporanei riconoscevano un ruolo storico-culturale di eccezionale importanza, cioè per dirla con il Boccaccio, di aver «quella arte ritornata in luce che per molti secoli... era stata sepolta», ci è noto principalmente per poche celebri opere; capolavori, certo, ma che rappresentano solo alcuni aspetti della sua produzione. Con questa mostra, che presenta e discute, nei limiti del possibile, le proposte nuove via via emerse dagli studi giotteschi dell'ultimo mezzo secolo, si è scelto di offrire un'immagine più articolata e problematica di quella abituale, nella speranza di portare più vicino alla soluzione alcune almeno delle molte questioni aperte riguardo alla pittura del grande maestro.



16. Giotto, *Morte di Maria Maddalena*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.