



Alessandro Volpe

Intorno alle cornici di Giotto

Campisano Editore

In copertina:

Giotto, *La Maddalena benedice*
Teobaldo Pontano, particolare,
Assisi, basilica inferiore,
cappella della Maddalena

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2021 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-77-8

Alessandro Volpe

Intorno alle cornici di Giotto



Campisano Editore

Ringraziamenti

Questo libro non avrebbe visto la luce senza il sostegno del Dipartimento di Beni Culturali, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

Si ringraziano anche il Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, il Centro Studi Antoniani di Padova, il Kunsthistorisches Institut di Firenze, la Fondazione Federico Zeri, la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini, l'Assessorato alla Cultura del Comune di Padova, la Casa editrice Franco Cosimi Panini.

Nel congedare il testo mi sento in obbligo verso studiosi e amici che mi hanno in vario modo sostenuto: Lavinia Amenduni, Alessandro Arcangeli, Giorgio Bonsanti, Licia Buttà, Serena Di Giovanni, Giacomo Alberto Calogero, Luigi Canetti, Maria Cristina Carile, Lorenzo Carpinelli, Mario Cobuzzi, Marcella Culatti, Pierluigi Leone De Castris, Andrea De Marchi, Franca Foligatti, Eleonora Ginexi, Bettina Grisendi, Annalisa Guarino, Giacomo Guazzini, Sofia Janin, Filomena La Torre, Elvio Lunghi, Federica Magagnoli, Giulia Marchioni, Paola Mercurelli, Sebastiana Nobili, Stefania Paone, Giulia Portugheis, Serena Romano, Elisabetta Sambo, Alessandra Sarchi, Lucia Silvi, Chiara Teresa Torelli, Francesca Veronese, Simona Vespari, Alessandro Vicenzi, Samuel Vitali, Simone Zambruno.

Indice

- pag. 7 Introduzione
Il problema autoriale
Le tipologie di contorno
Le fascette cromatiche
La cornice "cosmatesca"
La fascia abitata
Lo zoccolo e le lastre marmoree
Pittura illusionista
- 17 Assisi, San Francesco, basilica superiore
Architettura dipinta nel medioevo
Il Maestro oltremontano
Cimabue
Cimabue e il reimpiego dipinto
Torriti spazioso?
Continuità nella basilica superiore
Gli "archinvoltini"
La fascia abitata
La volta dei Dottori
Il passaggio al registro inferiore
Il significato oltre l'illusionismo
- 39 La cappella di san Nicola nella basilica inferiore
Le cornici interne alla cappella
La fascia abitata
Il trittico Orsini
L'Annunciazione e il decoro esterno della cappella
La sala dei Notari a Perugia e le cornici della cappella Orsini:
un ante quem nel 1298
- 55 Giotto in Romagna
Le cornici abitate dei riminesi, Giotto a Ravenna
- 63 I lavori al Santo di Padova
L'ex sala capitolare
La cappella di santa Caterina
- 71 La cappella degli Scrovegni
Il progetto complessivo
I marmi
Vizi e Virtù
I coretti segreti
Il Giudizio Universale
Altre cornici Scrovegni

- 95 La cappella della Maddalena nella basilica inferiore
I dipinti dedicati
L'intelaiatura architettonica
Il polittico di Santa Reparata
- 105 Ultimi lavori ad Assisi
Il transetto della basilica inferiore
Le vele della basilica inferiore
- 113 Firenze, Santa Croce e la chiesa di Badia
La cappella Peruzzi
La cappella maggiore della chiesa di Badia
La cappella Bardi
- 127 Giotto a Napoli
Santa Chiara
Gli stalli delle clarisse
La Crocifissione delle clarisse
La reggia di Castel Nuovo
- 133 Giotto a Bologna e Milano
- 137 Ultime opere fiorentine
Firenze, Bargello, Cappella della Maddalena
Maestà e figure allegoriche nel Museo Nazionale del Bargello
La navata di Santa Croce
- 141 Conclusioni
Illusionismo
L'immagine tra Due e Quattrocento
Continuità dello spazio e fascette colorate
Disciplina e libertà
Logica nella credibilità: visivo/visuale
Libertà crescente: il ritratto
Posizione del committente
Il "ritratto" nelle cornici
- 153 Bibliografia
- 179 Indice dei nomi
- 183 Referenze fotografiche

Introduzione

Questa ricerca prende in esame ciò che nella pittura giottesca appare esterno o di contorno alla figurazione sacra realizzata su una superficie muraria. Il termine “cornice”, legato concettualmente alla marginalità e alla funzione di confine, potrebbe apparire limitato e inadatto al nostro scopo, poiché nel contesto che interessa questo saggio si osserveranno sviluppate strutture architettoniche, scultoree e pittoriche, che si estendono fino a sovrapporsi all’intera superficie murale che da terra giunge alla chiave di volta dell’ambiente decorato.

Se si pensa che le parole *ornato* o *ornamento* siano più esaustive, si consideri tuttavia che con queste verrebbero chiamate in causa anche le *Storie* o le figure iconiche in esso contenute, intendendo con *ornatus* medievale “la totalità dei mezzi visibili che conducono alla contemplazione dell’invisibile”¹, comprendendo paramenti liturgici e oreficeria, polittici dipinti su tavola, vetrate, finanche il filo di fumo che sale dall’incensiere.

Partimenti o *spartimenti* è il termine con cui ci si riferisce a queste strutture nel nostro passato moderno; è stato commentato nel vocabolario vasariano da Andrea De Marchi: «il significato è in sostanza quello di una suddivisione che organizza, che separa ma al tempo stesso raccorda»².

«Fra Due e Trecento si consumò una delle svolte più grandiose che la storia dell’arte conobbe nella concezione stessa della decorazione parietale. In concomitanza con una sistematica riforma del concetto stesso alla base del linguaggio figurativo si affermò, a partire dal cantiere della basilica superiore di San Francesco ad Assisi e dall’opera del giovane Giotto, una rivoluzionaria qualificazione delle cornici in termini di finzione architettonica e scultorea, riscattandole da un ruolo subordinato ed esornativo, abilitandole a strutturare la parete come un sistema illusionistico integrato, uno *Struktiver Illusionismus*. In questo rivolgimento si fa chiaro come le cornici siano un dato strutturale e non periferico, un prius e non un addendum, e come il loro studio non possa essere ridotto alla classificazione dei repertori di ornato, ma debba andare dritto al cuore della loro concezione, dell’interazione radicale fra campo figurato e spazi reali. In generale parliamo appunto di “cornici” per indicare questa parte aniconica e di contorno, che spesso e volentieri viene bonificata e rifilata nelle riproduzioni fotografiche, come primo grado della volontà, più o meno cosciente, di estrapolare l’opera dal suo contesto, di valutarla come pura immagine, fuori dalle coordinate di materialità, di dimensioni, di situazione ambientale, di funzione nel contesto originale degli spazi. Nel lemma “cornice” è insita l’idea stessa di marginalità avventizia.»³

Mi pare che si possa, con prudenza, utilizzare questa ricchezza di lessico, di volta in volta misurando l'uso di un termine, ma prediligendo ancora la parola "cornice" per il suo significato, ancor vivo nell'estetica contemporanea, di confine fra opera e mondo⁴, che appare diversamente funzionale per osservare un fenomeno particolarmente complesso come il rapporto tra l'immagine sacra e il mondo in un'epoca di profondi cambiamenti, quale quella che vide consumarsi la vita di Giotto⁵.

Il passato, il medioevo, consegna alla seconda metà del Duecento e alla giovinezza di Giotto, un'immagine sacra concepita come altro dal mondo, un'immagine che non intende imitare il mondo, eppure in questo frangente l'arte si avvia per balzi geniali a un evidente confronto *con* il mondo attraverso un'inedita verosimiglianza: sono tempi cruciali per una fondazione dell'arte moderna. Quel che viene dipinto a contorno dell'immagine sacra partecipa alla stessa tecnica pittorica, ma – forse – appartiene al tempo e allo spazio del devoto che cammina nella chiesa, nello spazio reale, nel mondo. In virtù del valore di confine tra immagine e mondo si può parlare di cornice con estetica correttezza; può dirsi cornice in quanto *confine*, seppure esteso e potenziale protagonista della figurazione, e *soglia* verso ciò che nell'immagine sacra si manifesta rendendo visibile l'invisibile⁶. In tal senso rientreranno fra le cornici anche apparati dipinti che hanno una valenza ben più articolata ed autonoma rispetto al contorno di un dipinto: i Vizi e le Virtù Scrovegni con il loro complesso rimando semantico, i coretti segreti della stessa cappella o gli stalli dipinti per il coro delle Clarisse napoletane esorbitano dalla comune casistica delle cornici, eppure appaiono fra gli oggetti di questo studio in quanto illusionisticamente appartenenti al regno dell'osservatore.

Una monografia intentata fino ad oggi, questa sugli apparati dipinti da Giotto a contorno di storie e figure iconiche nei suoi cicli di dipinti murali. Eppure molti sono gli studi che hanno osservato, con ammirata curiosità o intenzione finalizzata a un chiarimento filologico, le strutture che Giotto di volta in volta inventa per ragioni ancora tutte da chiarire, in una relazione dialettica tra l'architettura che lo ospita e le immagini che sono state richieste.

Al di là del materiale che questo studio può consegnare ai filologi, i quali metteranno alcune osservazioni al servizio del loro complesso quadro di ricostruzione storica, oltre gli sguardi su cui la *visual culture* potrà riflettere per interpretare un momento di enorme importanza nel presunto mutamento di status dell'immagine alle soglie dell'età moderna, appare forse ancora più importante il fatto che nel corso di questa ricerca siano stati messi in luce, osservati e descritti, eventi pittorici giotteschi che non erano stati precedentemente compresi, e in mancanza delle parole per descriverli forse non erano stati visti. Certo non si trovano tra i fatti giotteschi comunemente condivisi.

Persino alcuni specialisti potrebbero rimanere sorpresi nell'osservare per la prima volta la ricercata complessità delle cornici nella cappella Orsini, o l'intelaiatura spaziosa della cappella della Maddalena, o forse considereranno con una nuova curiosità lo spazio in cui appare il San Ludovico della cappella Bar-

di. Ognuno secondo la propria esperienza avrà modo di gettare uno sguardo rinnovato sul margine intelligente dei dipinti che ha già guardato mille volte, e la possibilità di vedere qualcosa di nuovo in un dipinto celebre non va mai sottovalutata.

La ragione per cui così tanti particolari di grande rilievo culturale e artistico possano essere passati inosservati fino a oggi si articola su più punti.

Lo sguardo, in particolare lo sguardo esperto di uno storico dell'arte, è uno strumento interpretativo che getta luce sul proprio oggetto secondo una logica fortemente selettiva. Le figure giottesche, abbaglianti nella loro sobria bellezza, e le storie all'interno delle cornici attirano l'attenzione dei più, lasciando il contorno in una zona d'ombra. Quando l'interesse degli storici si è spostato sui margini, che in questo studio diventano centrali, questa osservazione ha dovuto confrontarsi con riproduzioni che prediligono gli spazi figurati, e se anche coinvolgono le cornici lo fanno quasi accidentalmente, in scatti fotografici presi da una posizione troppo alta e irrispettosa degli "effetti speciali" riservati a chi visita uno spazio decorato rimanendo a terra; inoltre la fotografia si avvantaggia di un'illuminazione artificiale che riduce l'efficacia di un sistema chiaroscurale ideato in rapporto alla luce naturale⁷.

Si aggiunga che un antico pregiudizio grava ancora sul valore delle cornici come luogo d'invenzione degno di un appassionato studio, e credo che ancora oggi molti preferiranno con buone ragioni leggere prima di questa una monografia sul Giotto narrante.

«[...] sovente gli affreschi staccati sono trattati come pitture autonome senza riguardo alla loro funzione, alla loro collocazione, al loro rapporto con il supporto murario, con l'architettura, alla loro integrità. Può accadere addirittura che essi siano esposti separati dai loro bordi, così come spesso vengono riprodotti unicamente nella loro parte figurata, lasciando fuori i bordi o gli elementi pseudo-architettonici – specchiature di finto marmo, colonne eccetera – che facevano all'origine parte integrante dell'affresco e ne precisavano la funzione.»⁸

Certo pochi pittori quanto Giotto hanno dato così largo spazio e attenzione alle superfici di contorno, e poche sono le epoche dell'arte in cui tutto questo si sia svolto in maniera così sperimentale e significativa; non pochi gli studi che si sono dedicati a questo tema, consapevoli dei valori in gioco o colpiti dalla complessa ricchezza tecnica, artistica e culturale di queste superfici; ma sono studi che, per quanto eruditi e attenti, hanno considerato il tema per frammenti; così, mancando di una visione d'insieme, hanno lasciato inesplorati capolavori d'ingegnosità giottesca che oggi tornano in luce.

Vincenzo Giustiniani attribuiva a Caravaggio la sentenza secondo cui "tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure". Ci si potrà chiedere, senza pretendere una risposta univoca, se anche Giotto pensasse che le cornici necessitassero di un impegno comparabile a quello richiesto dal loro contenuto.

Possiamo affermare che necessitassero di un'intelligenza incomparabile, ai suoi tempi, di un impegno progettuale e di realizzazione che tenesse in consi-

derazione fattori che sembravano esorbitare dai tradizionali interessi dei pittori: la comprensione dello spazio architettonico con cui i dipinti si confrontano e dei sistemi con cui lo spazio si modifica attraverso la pittura, il disporsi delle ombre sugli oggetti in relazione alle fonti di luce reale, la conoscenza di un repertorio di modelli architettonici e scultorei antichi e recenti, la capacità di reiventarli ai propri fini, la tecnica d'avanguardia che consente di calcolare la deformazione degli oggetti perché rispettino la loro visibilità da un certo punto di osservazione.

Ma dal momento che le cornici giottesche non consistono solo nell'architettura in prospettiva empirica, ma anche in statue dipinte, basso rilievi, alto rilievi o a tutto tondo, e in elementi schiettamente pittorici, la questione caravaggesca o di "genere" non si pone nemmeno. Solo la supposta marginalità di questi elementi potrebbe indurre a considerarli con distacco, o col disinteresse di una storiografia votata nuovamente a un giudizio di valore contenutistico, ma l'estetica tardo medievale e le intenzioni giottesche smentiscono anche questa possibilità.

Il basso medioevo ama la libertà concessa ai *marginalia*, ma le intenzioni giottesche vanno ben al di là di una concessione alla concupiscenza dello sguardo, a tutto ciò che potrebbe essere emarginato nell'ambito del divertimento gratuito. Fin dalla sua prima prova nella basilica superiore Giotto sembra impegnato nel consegnare credibilità alle strutture architettoniche e di contorno, in maniera persino più coerente di quanto non faccia per le storie sacre, che così trovano il loro luogo sulle pareti. Ma queste strutture, e in particolare un colonnato di memoria romana, portano con sé anche un complesso rimando culturale, veicolano un contenuto semantico di non secondario valore.

L'interesse per la credibilità dei *partimenti* non declina nel corso della sua carriera. Si mobilita in ogni occasione in una sperimentazione che appare in varie occasioni più avventurosa di quanto non accada per storie o figure. Riesce difficile astenersi da una riflessione quasi elementare: Giotto era ben consapevole dell'ambizione a cui sollevava la sua pittura, il confronto col mondo e la sua imitazione, pur al di fuori da un naturalismo moderno, estraneo ai suoi interessi, in penombra sull'orizzonte della sua cultura. Ogni pensatore che lo nominerà nel corso del suo secolo, pur attingendo al repertorio retorico antico in relazione alla pittura greca⁹, elogia Giotto per la capacità di confrontarsi con la natura fino a confondere l'osservatore su quel che si trova innanzi: natura o pittura?¹⁰

Eppure Giotto sapeva che nessuno avrebbe creduto che una *Crocifissione* potesse trovarsi davvero oltre le pareti di una chiesa italiana; invece intese che ognuno avrebbe potuto ingannarsi sulla reale presenza dell'architettura che poteva dipingere sulle superfici di quella stessa chiesa, o sulla scultura che, in relazione ai volumi architettonici, poteva realizzare attraverso i propri segreti stratagemmi luministici. In quell'ambito, intorno alle storie, poteva esercitare la propria ambizione d'illusionista, ed è del tutto evidente che vi si dedicò con successo, se, qualche mese fa, io stesso ho dovuto avvicinarmi alla parete di ingresso della cappella della Maddalena per capire se lo spigolo di un pila-

strino sagomato fosse reale o adombrato per sembrarlo: era solo dipinto.

Ne consegue che gli oggetti di questo studio ambiscono a un differente grado di naturalismo rispetto ai dipinti che incorniciano. Non dico che le statue dello zoccolo della cappella dell'Arena possano aver ingannato tutti i visitatori, ma ancor oggi le guide che conducono i turisti in quello spazio invitano a considerare che tutto quel che si vede è solo dipinto; se anche le statue dipinte possono tradire la loro vera natura, è l'intero progetto che confonde il nostro sguardo in quel difficile frangente interpretativo. Se si tiene conto della nostra sofisticata cultura visuale, si intuisce anche con quale efficacia gli stessi stragemmi visivi potessero trarre in inganno un devoto visitatore trecentesco.

La cornice è uno spazio in cui l'illusione può raggiungere il suo massimo grado, poiché gli oggetti qui dipinti si collocano nel luogo in cui l'oggetto rappresentato potrebbe trovarsi davvero. Questo studio si dedicherà in modo particolare alle cornici giottesche che furono ideate per dare illusione di presenza a oggetti architettonici o scultorei dipinti, a cominciare dallo straordinario esordio della basilica superiore, dove in effetti «mentre le *Storie* sono concepite come quadri appesi alle pareti, la cornice architettonica è concepita come un elemento appartenente all'architettura reale e quindi illusionisticamente rappresentato come se fosse realmente costruito»¹¹.

Naturalmente si finirà per riflettere anche sul rapporto che le figure e le storie intrattengono con la cornice, poiché nel percorso mentale di Giotto apparirà evidente dapprima la tentazione, quindi il tentativo, poi la sperimentazione e la realizzazione di casi in cui le figure entrano in contatto con la cornice per poi scavalcarla, lasciando vuoto il vano dipinto alle proprie spalle.

Difficile affermare il valore di eventi come questi se non precisando di volta in volta l'ambito epistemologico in cui ci si muove, chiedendosi se le intenzioni giottesche fossero così lungimiranti da poter fondare i principi su cui la costruzione delle immagini moderne si è poi basata, oppure se la storia dell'arte, la nostra disciplina eminentemente moderna, non cerchi nel passato due e trecentesco le origini di avvenimenti propri, come se i fatti dell'arte moderna fossero il più naturale degli approdi nel futuro di un ingegno medievale che esorbita i limiti del proprio secolo.

Il problema autoriale

In questo saggio sarà dato il minimo spazio al tema dell'autografia, o della realizzazione di un dipinto murale da parte della cosiddetta bottega¹².

I dipinti sono sempre dipinti di bottega, anche le tavole dipinte, e a maggior ragione i dipinti murali, in relazione alla vastità del cantiere da decorare. Le parti marginali, le cornici, potrebbero essere intese come zone generalmente affidate alla bottega, a pittori comprimari alle dipendenze di un maestro, a causa di una relativa semplicità e soprattutto della ripetitività dell'operazione da portare a compimento, nonché della specializzazione a cui alcuni pittori di bottega potevano essere formati.

L'alta qualità e l'intelligenza delle cornici giottesche metterebbe già in crisi

questo assunto, ma con questo non desidero attribuire necessariamente alla mano di Giotto le cornici che contornano le sue *Storie*.

Quel che più interessa in questo studio è l'intelligenza e la fantasia che nella composizione di un ciclo murale affronta il problema della relazione tra immagini, superfici e architettura, la complessità iconografica a cui le cornici si disspongono, la sperimentazione tecnica e compositiva con cui si affronta la genesi della pittura illusiva, la dialettica fra immagine e cornice, che è come dire fra l'immagine sacra e il mondo, e gli altri straordinari premi in serbo per chi si addentra in questo particolarissimo ambito dell'estetica basso medievale.

Chi abbia fisicamente dipinto le singole parti di questa documentazione pittorica, seppure possa essere oggetto di studio di una particolare filologia, interessa relativamente in questa sede e sarà un problema chiamato in causa per alcuni episodi in cui il tema possa essere ritenuto davvero significativo.

Di maggior interesse è l'autorialità riconoscibile nella composizione, nell'invenzione, e il fatto che attraverso le molte avventure pittoriche chiamate in causa si potrebbe riconoscere il percorso di un'intelligenza che non si assesta sulle proprie conquiste, ma si sfida di volta in volta in relazione allo spazio da decorare, alle richieste di una committenza, sui limiti di una regolamentazione visuale non scritta. Che questa intelligenza appartenga a una sola persona o a un *team* di artisti è una questione di non secondaria importanza, ma ogni studioso potrà affrontarla e trovare la propria posizione in proposito, che, a parità di dati a nostra disposizione, sarà comunque frutto della sua stessa formazione visuale, della filosofia della storia in cui si riconosce, del concetto che ama esprimere sulla difficile relazione tra autorialità e tecnica, invenzione e realizzazione, libertà e costrizione culturale.

La scelta epistemologica assunta può essere forse compresa nella lettura del mio libro su Pietro da Rimini, in cui si auspica la formazione di immagini dialettiche e irrisolte nella ricostruzione dell'immagine storica di un pittore; una scelta che contrasta con un superficiale storicismo diffuso nella recente storiografia, che d'altra parte finisce spesso per affermare le proprie idee con inutile assertività, riducendo la ricca immagine, sfumata e complessa, di un passato che, dovrebbe essere ormai compreso, conosciamo solo attraverso le lenti della nostra, sempre personale, formazione culturale e visiva.

Le tipologie di contorno

Cercando una linea che possa accomunare gli oggetti di questa ricerca si finisce per definirli come quel che Giotto o la sua bottega hanno dipinto a contorno delle storie o delle figure sacre; tutto ciò che non è storia o immagine iconica, ed è dipinto loro intorno.

Una brevissima guida alle tipologie di cornici incontrate potrà essere un utile strumento a cui tornare durante la lettura, per cercare di venire incontro a un volenteroso lettore di un testo non sempre facile. Un problema di non poco conto nell'affrontare questa problematica monografia consiste nel dover adottare un linguaggio descrittivo su oggetti di natura schiettamente

pittorica o decorativa, con cui pochi possono vantare una qualche familiarità. Quindi un rimando alle tipologie e a un vocabolario comune potrebbe risultare utile.

In questo frangente è anche il caso di avvertire che un testo che volesse descrivere in maniera analitica ed esaustiva le cornici che affronta diventerebbe illeggibile, potrebbe corrispondere verbalmente ad ogni variazione degli apparati giotteschi, ma finirebbe per scoraggiare qualsiasi lettore. Si è scelto quindi di limitare le descrizioni verbali ai casi in cui risultavano utili a una riflessione conseguente, lasciando una completa e analitica descrizione a schede tecniche che in passato hanno pregiato la storiografia giottesca; del resto l'occhio del lettore potrà indugiare sulle immagini con ulteriore attenzione, se la parola letta non avrà soddisfatto la completezza della sua visione.

Le fascette cromatiche

Una prima tipologia di cornice, essenziale e contigua alle *Storie* dipinte, consiste in una fascia cromatica, composta da una o più spesso da due liste di diverso colore, che si trova a contatto con lo spazio della narrazione vero e proprio, il primo confine fra la sacralità della storia e il resto della parete intorno. Queste fascette prevalentemente rosse, verdi e gialle acquistano a volte un decoro semplice e piatto, piccoli riquadri o rombi e altri motivi bidimensionali come ricami su un nastro di stoffa.

Tale fascia "di rispetto" è una caratteristica quasi immancabile nella pittura del Trecento, e si potrà cercare di discuterne l'importanza o il valore, ma soprattutto se ne osserverà la mancanza in alcune circostanziate occasioni. Si noterà fin d'ora che non si trovano a contorno delle figure iconiche, bensì delle *Storie*.

La cornice "cosmatesca"

Il tardo medioevo consegna alla cornice una dimensione illusiva e mimetica. Anche quando si applica alla realizzazione della cornice più corruiva, che accosta piccole forme geometriche lungo una fascia, in prevalenza bianche e rosse, ma anche nere, blu, gialle, ripropone l'imitazione di uno pseudo mosaico che chiamiamo "cosmatesco", per rimandare alla tradizione romana del dodicesimo e tredicesimo secolo, che praticava questo tipo di decorazione reale accostando sottili tessere bianche, rosse, nere, oro e di altri colori¹³.

Anche in questo caso la pittura ha una precisa intenzione illusiva, che forse non risulta particolarmente interessante, poiché si tratta di una decorazione bidimensionale anche nella sua condizione originaria; l'aderenza alla parete delle tessere è facilmente falsificata dalla pittura, che naturalmente si dispone sull'intonaco nella medesima posizione. Non vi è necessità di elaborazione nel sollevare attraverso scorci e artifici prospettici l'oggetto rappresentato e in virtù di questa facilità la cornice cosmatesca rimarrà la più diffusa e di facile uso nell'arco dell'intero secolo XIV.

Le origini dell'imitazione di una decorazione cosmatesca attraverso la pittura si trovano nel Sancta Sanctorum¹⁴, capolavoro romano degli anni del pontificato di Nicolò III, compiuto fra il 1278 e il 1280. A prescindere dalla possibile influenza cimabuesca su questa impresa, sarà comunque la bottega del fiorentino ad Assisi a metter in uso questa tipologia e a renderla indispensabile nel seguito della storia della decorazione. La trasposizione in pittura di un elemento materiale necessita di una particolare intenzione: Bellosi osserva su questo tema che «prima bisogna farsi venire in mente l'idea di ritrarre le architetture e le suppellettili marmoree moderne – che è una delle grandi innovazioni delle Storie di San Francesco ad Assisi –; dopodiché se ne adottano come conseguenza anche le decorazioni»¹⁵.

Si osserverà il caso particolare proposto nella cappella della Maddalena, nella basilica inferiore di Assisi, in cui le piatte cornici cosmatesche si adagiano su una voluminosa struttura, apprezzabile non solo per il taglio delle parti invisibili a un occhio che si colloca come di consueto ad altezza uomo, ma anche grazie all'intelligente dosaggio delle luci e delle ombre che filtrano la visibilità della decorazione cosmatesca.

La fascia abitata

Altra antica tradizione raccolta da Giotto consiste nell'allargare una fascia della decorazione occupata da un decoro fitomorfo e aprire illusivamente vani di varia forma, come piccole finestre, oltre le quali appaiono immagini iconiche o figurali, che prendono spazio al di là della parete dipinta, mentre la fascia/cornice si stende naturalmente sulla parete stessa.

In questo caso i rilievi, ridotti al minimo, possono riguardare le cornici interne che percorrono la fascia secondo un sistema modulare e scontornano con una modanatura il vano iconico.

Il più vistoso mutamento, quasi una cesura nella maniera di progettare questa tipologia decorativa nel percorso giottesco, si osserva nella cappella Scrovegni. Precedentemente la fascia in questione è caratterizzata dal rincorrersi di due linee bianche simmetriche, che formano le aperture iconiche, producendo il vano polilobato tipico di tanta pittura gotica, e proseguono incrociandosi e dando forma a losanghe e cerchi o triangoli poggiati sulla superficie della cornice.

Nella cappella Scrovegni, ma non negli altri lavori padovani di Giotto, nascono tipologie nuove, che fungeranno da modelli variati nei decori successivi. In questi le aperture iconiche si isolano maggiormente e i decori lineari rispondono sulla fascia come replica e amplificazione della forma angolare dell'apertura, che acquista così maggior forza, isolamento e centralità.

Il colto rimando all'antico in questo tipo di fascia decorativa, in forma scultorea (cappella di san Nicola e sue derivazioni nel transetto destro della basilica inferiore di Assisi) o diversamente articolata come nella cappella Scrovegni, potrà apparire di un qualche interesse.

Lo zoccolo e le lastre marmoree

Lo zoccolo di una decorazione corrisponde al suo più basso registro, giunge fin quasi a terra e partecipa al sistema complessivo in una concezione della decorazione che percepisce ogni parte di essa in relazione organica con il tutto.

Antiche tradizioni trovano nelle decorazioni giottesche il loro seguito, che si realizza attraverso il consueto interesse a produrre qualcosa di credibile, verosimile, in uno spazio prossimo al devoto.

Il velario che copre in tutta la sua superficie lo zoccolo della basilica superiore di Assisi ha precedenti che attraversano indiscriminatamente tutto il medioevo, naturalmente acquista una qualche importante innovazione nell'intelligenza con cui le pieghe ricascano verso terra o nella descrizione degli aggrappi alla parete.

Ma il tema del velario sembra destinato a essere abbandonato in favore di più solide invenzioni. Non molti zoccoli sono sopravvissuti, distrutti nella cappella Orsini e nella Bardi, scultorei i plutei provenienti dall'antica transenna della basilica inferiore nella cappella Pontano; la predilezione di Giotto per lastre marmoree incorniciate da un sistema di classica semplicità si osservano invece nel capitolo del Santo, nella cappella degli Scrovegni (a intervallare le note sculture dipinte), nella cappella Peruzzi. Si tratta di una tradizione ininterrotta, che ha attraversato tutto il medioevo ed era ben presente nella pittura tardo antica; d'altra parte si vale anche della tradizione parallela che consiste nell'uso reale di lastre in pietra incorniciate da motivi scultorei, architettonici o cosmateschi, come per grandi frammenti si osserva ancora, a titolo di esempio, nella basilica romana di San Lorenzo fuori le Mura.

Pittura illusiva

Accanto a queste soluzioni, riguardo alla cui storia Giotto ha comunque una parte importante, sorprendono e attirano maggiore attenzione le cornici le cui forme consegnano all'occhio la sensazione di portarsi su un piano diverso della pittura con cui sono realizzate, mostrando un oggetto che si colloca presso la parete su cui è dipinto, ma su uno spessore differente, creando l'illusione di uno spazio al di qua o al di là da questa.

La posizione dell'oggetto dipinto, la collocazione dettata dal tentativo prospettico e illusivo delle sue forme, deve essere compresa dal lettore e ben misurata rispetto alla parete su cui poggia la pittura reale con cui quello stesso oggetto è reso visibile.

L'illusione sarà completa quando si troverà sovrapposizione tra l'oggetto e la pittura, poiché la pittura saprà distaccarsi dalla propria superficie di origine per dare la sensazione di mostrare altro da sé: «[...] nella cornice trova spazio un oggetto che consuma le proprie ragioni nell'illusionismo, nel rappresentare se stesso, o meglio, nel rappresentare un oggetto che si trova nello stesso luogo – dunque che appartiene, di volta in volta, allo stesso tempo – in cui si trova la sua rappresentazione»¹⁶.

NOTE

¹ Schmitt 2002, pp. 85-89.

² De Marchi 2010a, p. 361. “Per commentare questi aspetti non mancano conii spesso assai infelici, nella loro cacofonia pseudo-tecnicistica, per cui darei la palma, fra tanti, a ‘schemi partizionali’. Da anni io preferisco usare il termine ‘partimenti’, [...] un esplicito omaggio a Giorgio Vasari.” *Ivi*, p. 360.

³ De Marchi 2010a, pp. 359-360.

⁴ Alcune riflessioni sulla cornice, in termini semiotici ad opera di uno storico dell’arte: Schapiro 1969, pp. 223-228.

⁵ Ricco di riflessioni promettenti a questo proposito: Krieger 1996.

⁶ Nel febbraio del 2015 organizzai un convegno internazionale nel Dipartimento Beni Culturali della sede ravennate di Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, dal titolo *La cornice. Soglia e confine nel Trecento*. Parteciparono studiosi di varie discipline umanistiche (italianisti, storici, storici dell’arte, geografi, musicologi...) nell’auspicio di un dialogo interdisciplinare che difficilmente l’accademia italiana avrebbe riconosciuto metodologicamente accettabile; eppure in un clima equilibrato e festoso, quasi un momento ricreativo per specialisti del Trecento, apparve sensato accostare ricerche di varia natura su un tema così largo e inclusivo, secondo una logica che forse non poteva essere spesa in una trattazione “scientifica”, eppure allargava la visione dei partecipanti su un problema epocale, sul cambiamento dell’immagine e del mondo tra medioevo ed età moderna.

Su uno dei temi dibattuti, l’omologia fra cornice letteraria e cornici architettoniche dipinte, me ne avvedo ora, si era già espressa Elma Sanders (1988), con riflessioni degne di nota e di approfondimento. Correlate a queste possibilità vedi anche: Volpe 2015 e Volpe 2016a.

⁷ Sulla deformata percezione di alcuni cicli giotteschi, dovuta alla loro “musealizzazione”, cfr. Gardner 2015 (2011), p. 15.

⁸ Castelnuovo 1986, p. 11. Vedi anche Parri 2010, p. 37.

⁹ Stewart 1983.

¹⁰ Fra i primissimi a esprimersi in questo modo su Giotto: Ubaldo di Sebastiano da Gubbio, a suo dire allievo di Dante e di Giovanni d’Andrea, componeva a Firenze fra il 1326 e il ’27 un moralistico e retorico colloquio con la morte in cui si riferisce al pittore: “Putasne florentinum illim urbiculam Gioctum, qui proprio ingenio ita picture scientiam innovavit, ut depicte per eum ymagines tam naturalibus lineameantis approprient, ut non arte depicte sed natura producte, solo moti et sensibili flamine careant, nostri rugitus tempore nostris refragari sententiis?”. Tratto da De Castris 2006, p. 30 e p. 38 nota 59.

¹¹ Camerota 2006, p. 36.

¹² Sul tema della bottega giottesca, aperto nella nota monografia Previtali 1967, si può leggere, selezionato in una vasta bibliografia, Bonsanti 2000, e in ultimo Bonsanti 2021.

¹³ Pajares-Ayuela 2002. Sui Cosmati vedi Claussen 1987; Creti 2009.

¹⁴ Romano 1995a, p. 38.

¹⁵ Bellosi 1983, p. 127.

¹⁶ Volpe 2016a, pp. 124-125.



- I. Pittore umbro di metà '200, *Maestà*, Assisi, basilica inferiore
- II. Maestro dei Crocifissi francescani, *Redentore e Santi*, Gubbio, San Francesco

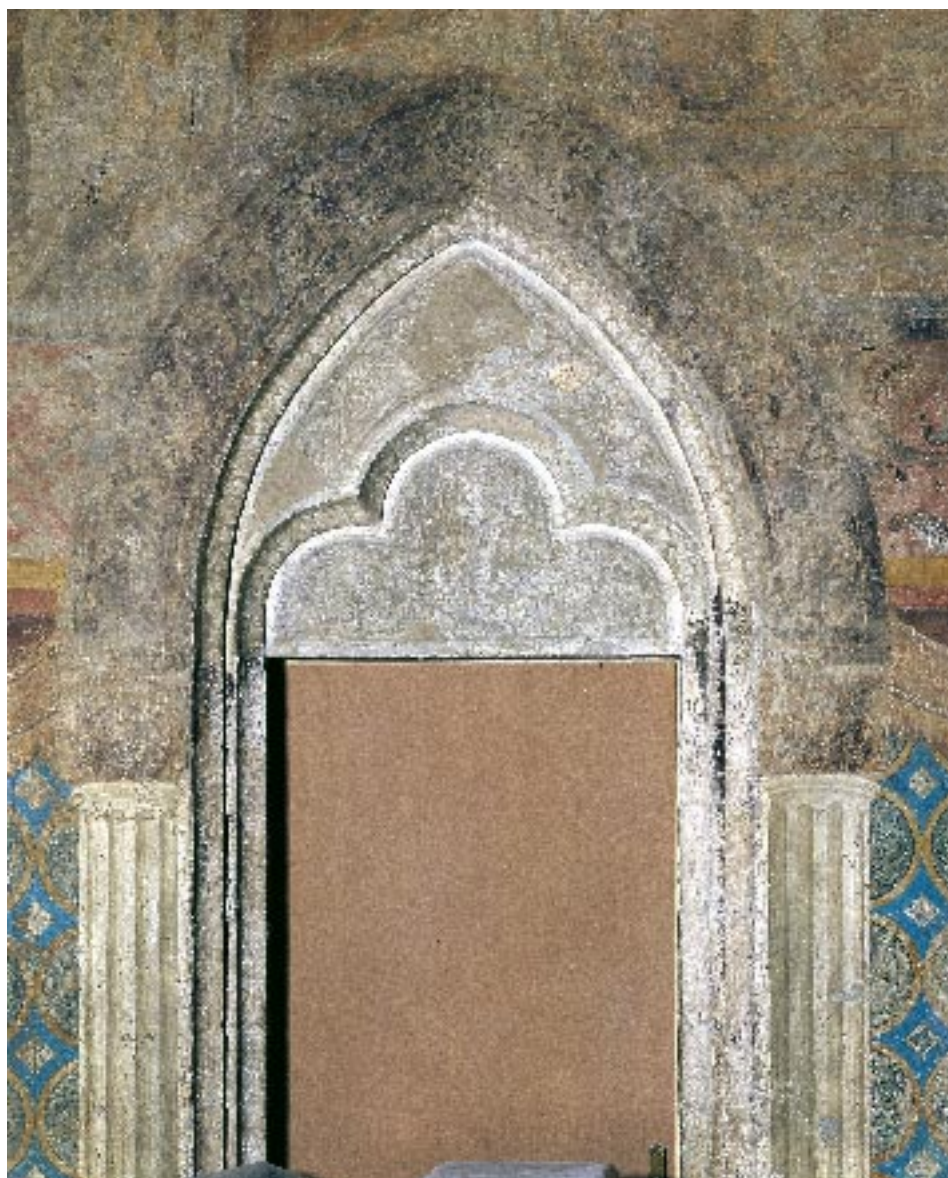


III. Cimabue, loggetta del transetto sinistro, Assisi, basilica superiore

IV. Cimabue, decorazione fra le colonne del transetto, Assisi, basilica superiore

V. Cimabue, decorazione nel transetto sinistro, Assisi, basilica superiore





VI. Cimabue, decorazione a contorno dell'ingresso al transetto destro, Assisi, basilica superiore
VII. Jacopo Torriti, cornice architettonica a contorno di *Storie bibliche*, Assisi, basilica superiore





VIII. Cimabue, fascia abitata nel transetto sinistro, Assisi, basilica superiore

IX. Giotto e bottega, fascia abitata nella prima campata, Assisi, basilica superiore





X. Giotto, decorazione architettonica del triforio di sinistra, Assisi, basilica superiore

XI. Giotto, decorazione architettonica del triforio di destra, Assisi, basilica superiore





XII. Giotto, decorazione architettonica con uccelli "scolpiti", Assisi, basilica superiore, controfacciata

XIII. Giotto, aquila "sculpta", Assisi, basilica superiore, controfacciata



xiv. Dipinto murale da Boscoreale, New York, Metropolitan Museum



xv. Duccio, *Madonna col Bambino*, New York, Metropolitan Museum

xvi. Giotto, decorazione architettonica a contorno del *Presepe di Greccio*, Assisi, basilica superiore

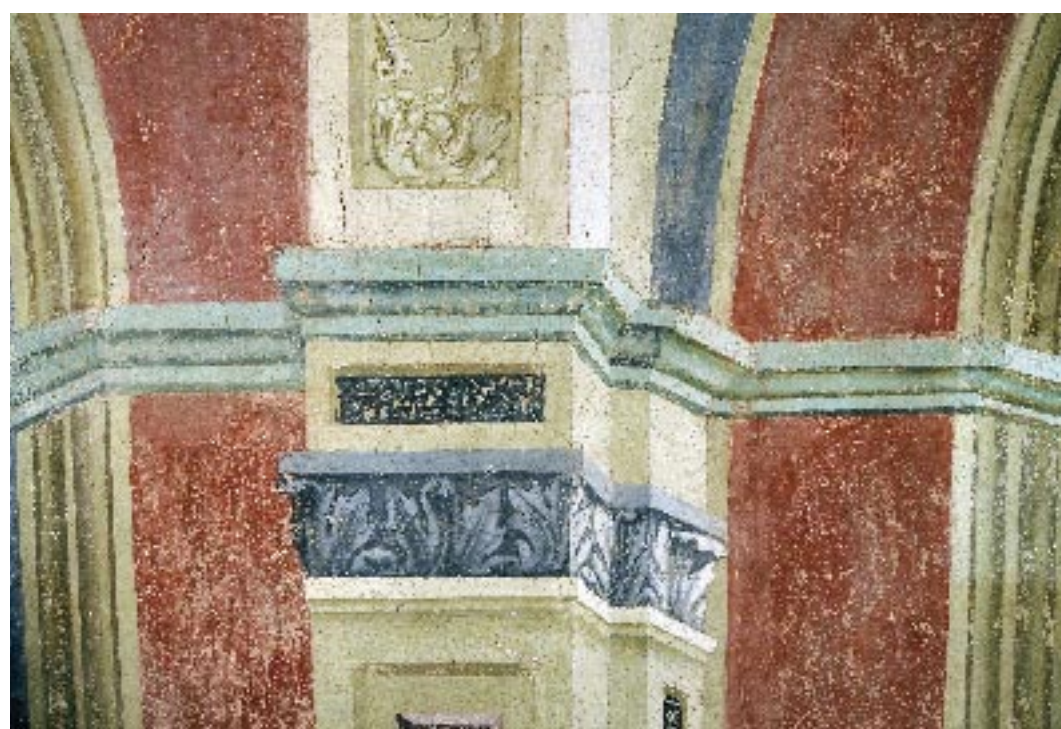




XVII. Bottega di Giotto, decorazione scultorea dipinta, Assisi, basilica inferiore, transetto destro



XVIII. Giovanni da Rimini,
decorazioni
architettoniche
a contorno delle
Storie della Vergine,
Rimini, Sant'Agostino





- XIX. Giotto e bottega, decorazione architettonica, Padova, convento del Santo, ex sala capitolare
XX. Giotto e bottega, decorazione architettonica, Padova, convento del Santo, ex sala capitolare
XXI. Giotto e bottega, decorazione architettonica, Padova, convento del Santo, ex sala capitolare
XXII. Giotto e bottega, decorazione architettonica del pilastro di ingresso, Padova, chiesa del Santo, cappella di santa Caterina





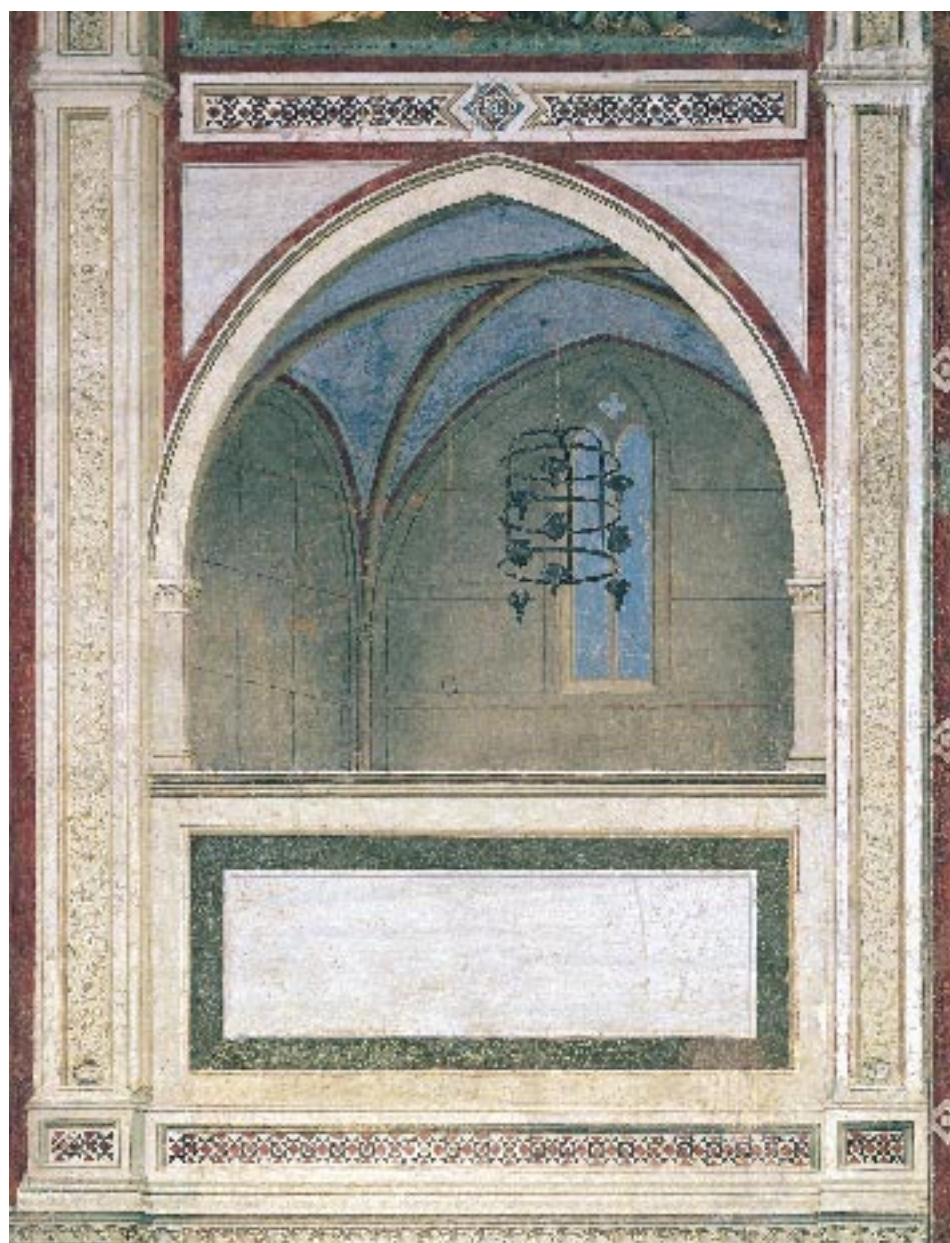
XXIII. Giotto, Padova, cappella degli Scrovegni

XXIV. Pietro Lorenzetti, Assisi, basilica inferiore, transetto sinistro

XXV. Giotto, *Giustizia*, Padova, cappella degli Scrovegni

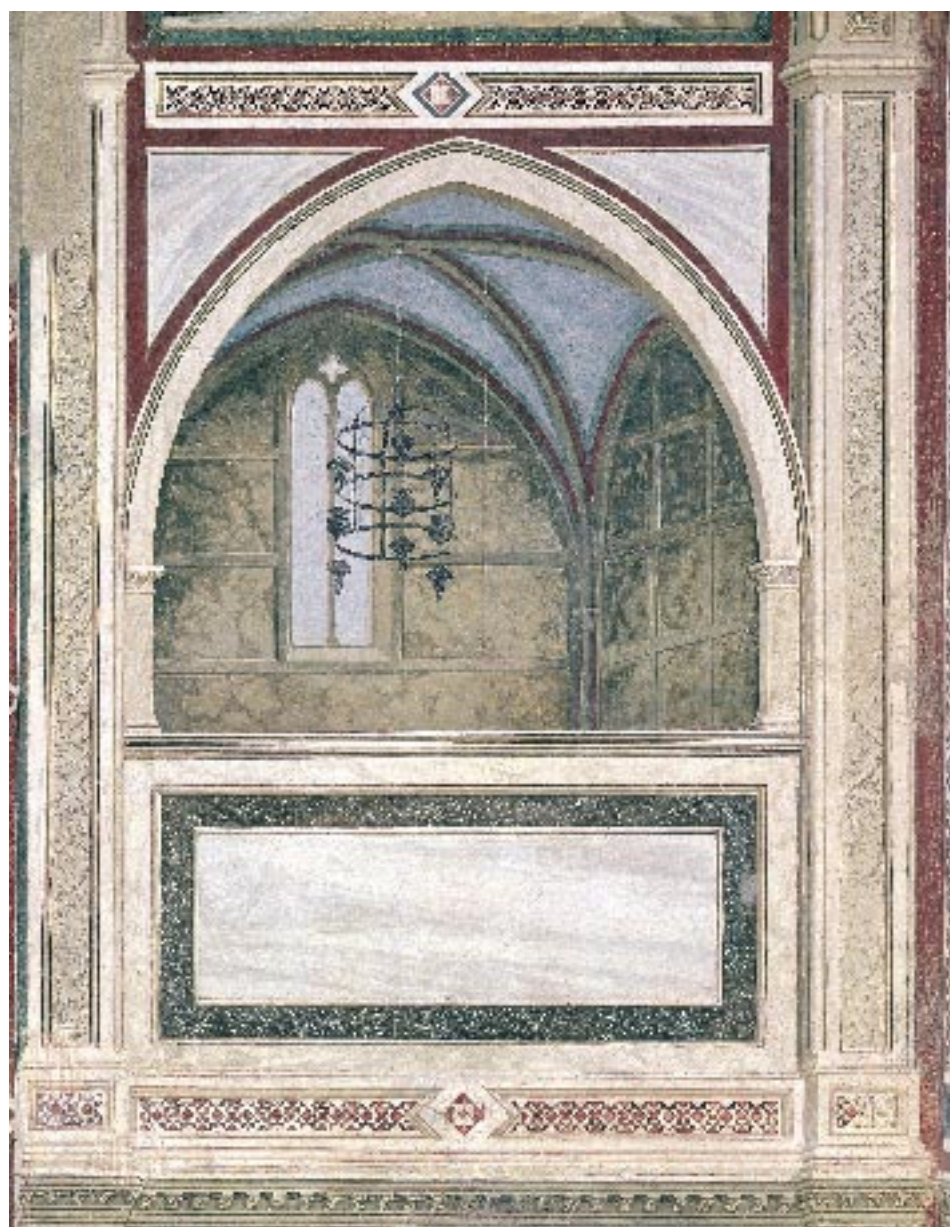


ΠΕΛΑΓΙΑ



XXVI. Giotto, *Ingiustizia*, Padova, cappella degli Scrovegni

XXVII. Giotto, coretto segreto, Padova, cappella degli Scrovegni

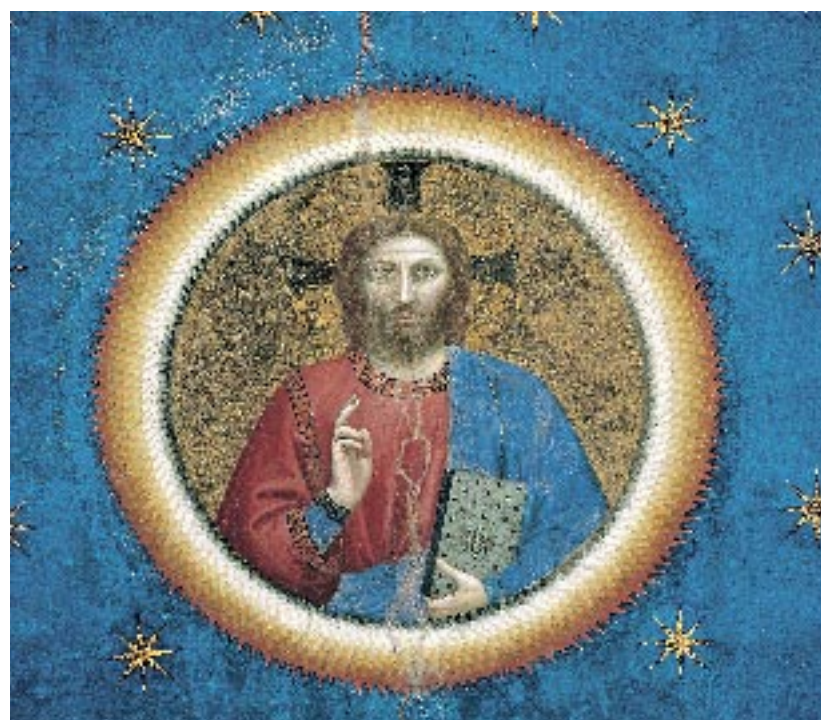


XXVIII. Giotto, coretto segreto, Padova, cappella degli Scrovegni

XXIX. Giotto, decorazione sopra l'ingresso laterale, Padova, cappella degli Scrovegni

XXX. Giotto, cornice de *Il miracolo delle verghe*, Padova, cappella degli Scrovegni







- XXXI. Giotto, cornice fiammante per il *Redentore*, Padova, cappella degli Scrovegni, volta
XXXII. Giotto, cornice del *Profeta con cartiglio*, Padova, cappella degli Scrovegni, volta
XXXIII. Giotto, fascia abitata sulla volta e *Incarico a Gabriele* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



XXXIV. Giotto, decorazione architettonica per il dipinto dedicatorio (*Teobaldo Pontano incontra la Maddalena*), Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena

XXXV. Giotto, decorazione architettonica per il dipinto dedicatorio (*Teobaldo Pontano incontra san Rufino*), Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena





- xxxvi. Giotto, decorazione architettonica della parete di ingresso, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena
- xxxvii. Bottega di Giotto (Maestro delle vele), cornice del *Lazzaro*, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena, volta
- xxxviii. Giotto, decorazione architettonica a contorno di *San Ludovico di Tolosa*, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi

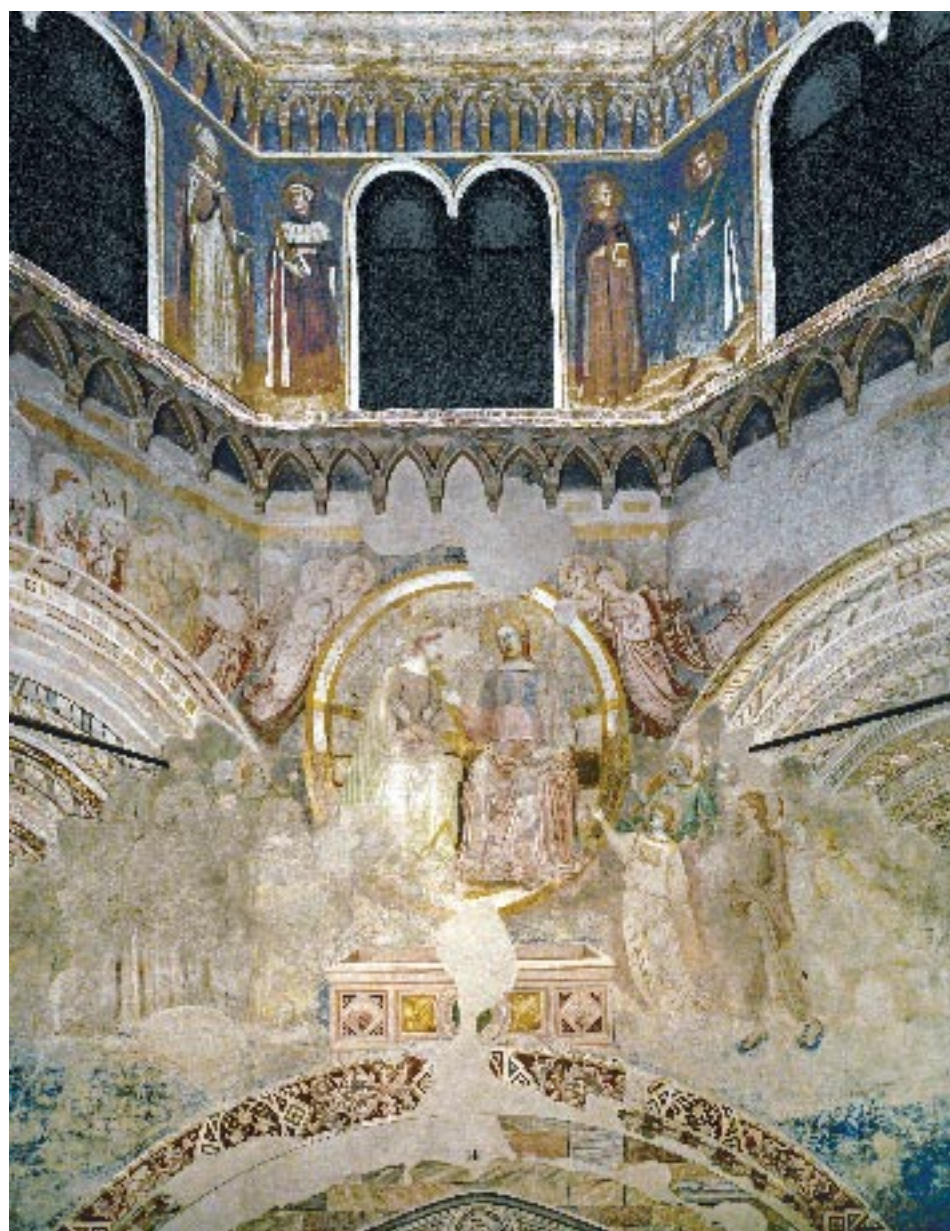




XXXIX. Bottega di Giotto, decorazione architettonica a contorno della *Crocifissione*, Napoli, convento di Santa Chiara



XL. Pittore lombardo?, *Santa Caterina (?) all'esterno della Crocifissione*, Milano, San Gottardo



XL1. Pittore lombrado?, decorazioni a contorno dell'*Incoronazione della Vergine*, Milano, Chiaravalle, tiburio

Assisi, San Francesco, basilica superiore

Il decoro della basilica superiore di Assisi è oggetto di una straordinaria mole di studi. Il ruolo che la chiesa e i dipinti hanno assunto nella storia dell'arte occidentale e la compresenza di diverse maestranze di varia provenienza in un contesto privo di documentazione diretta inevitabilmente hanno fruttato molte ricerche dai risultati contrastanti.

Le indagini volte a chiarire chi ne ha dipinto le varie parti e quando lo avrebbe fatto sono lungi dal concludersi; l'appartenenza a una certa tradizione di studi e la credibilità dei suoi frutti conducono chi scrive ad appoggiarsi alle ricerche di Luciano Bellosi, in particolare per quel che riguarda la partecipazione di Giotto a queste vicende¹. Per altro Bellosi è stato uno degli storici dell'arte che con maggior attenzione si dedicò allo studio delle cornici ideate per questo straordinario cantiere, soprattutto al fine di chiarire i tempi da riferire a questi fatti pittorici.

Seppure la decorazione della basilica sia stata forse avviata precedentemente, i tempi del pontificato di Nicolò IV (1288-1292), il primo papa francescano, sono quelli in cui si assiste a un'accelerazione dell'impresa decorativa², e di lì a poco è lecito pensare che Giotto l'abbia conclusa con le *Storie di san Francesco*, a cui corrisponde anche la più nota operazione giottesca nell'ambito dell'architettura dipinta a contorno di un ciclo di storie sacre: la realizzazione del possente colonnato che separa le Storie francescane³. (fig. 20) Magnifiche colonne tortili⁴, decorate da sofisticati inserti che fingono mosaici cosmateschi, reggono un profondo architrave scandito da mensole. Queste si mostrano rispettando una corretta disposizione spaziale e una fuga adatta all'osservazione dal centro di ogni campata della chiesa. Un'altra serie di più piccole mensole, ugualmente corretta, sembra sostenere il basamento delle suddette colonne e sovrasta una cornice a cui è appeso un velario⁵.

Ma queste osservazioni spettano alla conclusione di questo difficile capitolo di apertura. Fortunatamente la decorazione della chiesa consente di osservare sperimentazioni che con una qualche coerenza conducono alla straordinaria conclusione giottesca e, seppure da principio Giotto possa aver partecipato all'intera vicenda come osservatore o al limite come pittore sottoposto al magistero di Cimabue, è sulle pareti di questa chiesa che si possono apprezzare alcuni passaggi di suggestiva preparazione all'avventura che ci accingiamo a seguire. Facciamo dunque qualche passo indietro.

Architettura dipinta nel medioevo

La tendenza all'uso di un'architettura dipinta a contorno delle figure sacre era già presente nell'Umbria francescana. Il più antico frammento di pittura murale della basilica inferiore, un frammento che precede l'opera del Maestro di San Francesco accanto all'ingresso della cappella della Maddalena (tav. I), altro non è che un trittico monumentale contornato da strutture architettoniche dipinte⁶.

Nel coro della chiesa francescana di Gubbio (tav. II), un frescante duecentesco dipinge piatte edicole sorrette da colonne intorno alle figure sacre, alludendo a materie preziose di misteriosa natura, quasi come un miniatore di epoca carolingia, con piatte descrizioni adatte al rimando simbolico e figurale e non certo alla rappresentazione illusoria⁷.

Qualcosa di simile attraversa in vario modo l'intero medioevo occidentale, in molte occasioni di ripresa di un modello antico o di replica nell'alveo di una tradizione vivente; un capitolo sulle decorazioni dipinte in relazione all'architettura nell'arco del medioevo assommerebbe un'infinita varietà di sperimentazioni, giunte fino a noi in minima parte rispetto a una diffusissima prassi decorativa che ha dovuto confrontarsi con secoli di incuria oltre che con la cultura purista che immaginava un medioevo spoglio, ascetico e monocromo⁸.

In ogni caso non si dà altrove o precedentemente il caso del razionale ed efficace calcolo giottesco nel disegno di tali oggetti architettonici, un fatto che consegna al futuro dell'arte pittorica la possibilità di costruire spazi illusionistici in continuità col mondo.

Impossibile anche affrontare in maniera esaustiva una vicenda dalle numerosissime varianti alla ricerca di precedenti illustri al magistero giottesco; in molte occasioni l'uso di un'architettura dipinta sembra affacciarsi in concomitanza con le cosiddette rinascenze medievali, come è naturale che sia: assieme a un rinnovato sguardo sull'antico, più o meno motivato da circostanze "politiche", si manifesta il tentativo di utilizzare strumenti decorativi che l'antico prediligeva e che certo medioevo apprezza conseguentemente.

Così appaiono i colonnati dipinti nella sala del portale di Lorsch nel cuore del mondo carolingio e nella cripta di Saint Germain ad Auxerre; ma quale significato possono avere le colonne che scandiscono a fatica le storie cristologiche di Sant'Angelo in Formis nella Capua della fine dell'undicesimo secolo? O il densissimo sistema di colonne che innerva la cupola del Battistero fiorentino (fig. 1) in tempi ormai prossimi alle decorazioni di Assisi?⁹ Seppure non abbiano quasi alcuna capacità di apparire voluminose, e dissolvano il proprio aspetto architettonico in una appiattita e preziosa dimensione decorativa, sistemi del genere riecheggiano certo importanti modelli e non rinunciano a una necessità di rimando segnico di un qualche valore.

Il Maestro oltremontano

Diverse considerazioni storico artistiche hanno riguardato le architetture dipinte e il sistema d'incorniciatura nella basilica superiore di Assisi. Gli studi osservano nella stessa chiesa l'avvicinarsi d'interventi di grande significato in uno spazio che intorno alla metà del secolo XIII mostra già la propria modernità gotica nelle sue forme architettoniche. Al di là dei rimandi a modelli distanti e alla lunga storia dell'architettura dipinta nel medioevo, è proprio nella basilica superiore che si svolge un avvicendamento di artisti e di sperimentazioni di enorme importanza per le sorti della pittura italiana.

Al nome del cosiddetto Maestro Oltremontano di Assisi corrisponde forse una équipe di artisti di varia provenienza nord europea, i cui punti di riferimento formale sono diffusi in un vasto territorio in fervente attività nei decenni centrali alla seconda metà del Duecento, un'area che comprende Île-de-France, Champagne, Borgogna, Inghilterra e Renania; il luogo in cui si osservano gli elementi decorativi più vicini a quelli assisiati è Strasburgo¹⁰.

La bottega importa dal nord Europa temi architettonici e decorativi schiettamente gotici e li colloca in un diretto rapporto con la reale architettura della chiesa. Questo vale per le vimperghe o ghimberghe che coronano lo spazio delle loggette del transetto destro (fig. 2), ma anche per le strutture che ospitano le grandi figure ai lati del finestrone dello stesso transetto (fig. 3), evidentemente ideate in una relazione organica, in stretta continuità, con la finestra, e per alcune tipologie di fascia decorativa utilizzate con una certa coerenza per ottenere un illusionismo strutturale che intende pittura e volumi architettonici come sistemi che si integrano vicendevolmente¹¹.

Il cosiddetto gotico lineare duecentesco ha un'estesa fortuna nel centro e nord Europa e una singolare diffusione in Castiglia; è consueto osservare architetture dipinte in questo vasto e differenziato patrimonio, ma nonostante il rapporto che le strutture cercano con l'architettura che le ospita, è minima la capacità o l'intenzione di dare spessore e volumetria agli oggetti descritti.

Lo spirito raccolto dal pittore romano che portò a termine la decorazione del transetto destro si osserva anche notando che la paretina¹² che sovrasta il camminamento fra il loggiato e la navata è decorato con una vimperga, nell'ombra è appena visibile dal basso e ospita una lampada dipinta; ogni superficie è degna di decoro e il suo concepimento è asservito all'idea della continuità tra architettura reale e architettura dipinta.

La precedenza del lavoro del Maestro Oltremontano su ogni altra decorazione della basilica, che è apparsa da principio evidente ai molti studiosi che se ne sono occupati, è stata messa in discussione attraverso le osservazioni tecniche avviate durante il restauro della chiesa conseguente al terremoto del 1997, quando è apparso chiaro che il costolone che separa il lavoro dei pittori nordici da quello della bottega cimabuesca in realtà vide entrambe le botteghe impegnate contemporaneamente¹³.

Cimabue

La sfida raccolta da Cimabue nell'intraprendere la decorazione della rimanente parte absidale della chiesa e del transetto sinistro, esclusa una zona minore del transetto destro dove operano maestranze romane¹⁴, lo condurrà all'uso di un differente linguaggio per finalità del tutto coerenti con quelle appena osservate¹⁵.

In linea generale Cimabue dipinge strutture consapevoli di un colto rimando alla cultura fiorentina e romana, antica e "moderna", e le mette in rapporto proficuo con i vani architettonici reali di uno spazio complesso come la zona absidale e il transetto della basilica. Sviluppa l'architettura dei loggiati con archi ribassati su pilastrini scanalati (tav. III), entrambi scorciati come fossero visti dal centro della chiesa, e utilizza coerentemente il tema del pilastro scanalato per «tutti i varchi di camminamento che gira, sullo spessore dello zoccolo, lungo tutte le pareti del transetto»¹⁶, fino a caratterizzare gli angoli di risulta tra le colonnine reali dei piloni a fascio (tav. IV), come anche per inquadrare la porticina sottostante alla *Crocifissione* meridionale; nei sottarchi delle finestre costruisce ripetute edicole abitate che scandiscono la superficie e avvia un motivo architettonico decorativo di particolare valore nella successiva storia giottesca¹⁷ con la realizzazione di mensole spaziose¹⁸ dipinte per incorniciare orizzontalmente le scene sacre (fig. 4).

Solo i modiglioni cimabueschi della zona absidale sembrano mostrare un accenno di ombratura accanto al margine della struttura, sul lato in cui questi si piegano verso la parete; un breve oscuramento della superficie pittorica a contorno dell'oggetto che permette il suo risalto luminoso e non certo l'ombra portata sulla parete di fondo a cui Giotto si dedicherà con più efficace risultato illusivo. In ogni caso si tratta di un importante precedente a cui ci si riferirà più avanti in questo testo.

I mensoloni di Cimabue mostrano un solo lato allo spettatore, e si dispongono paralleli l'uno all'altro mancando di una riflessione che concepisce la loro visibilità da un determinato punto di vista, oppure se questo accade per alcuni di loro, non varia la loro inclinazione col variare della loro posizione rispetto al riguardante, sono disposti secondo un concetto che non si piega alla credibilità; inoltre il sistema adottato comporta che nessuno di questi è visto frontalmente, e quando mensole con inclinazioni opposte finiscono per incontrarsi, come al centro dell'abside (fig. 5), sopra lo scranno papale, Cimabue è costretto a sovrapporre, su una sola, due differenti visibilità: la mensola centrale mostra entrambi i suoi lati¹⁹.

Il problema sarà affrontato con successo da Giotto nel registro inferiore della navata, ma non nei voluminosi decori delle arcate superiori della prima campata della chiesa, che già gli compete, dove, come si vedrà, i cosiddetti archinvoltini sono disposti ancora secondo questa logica (fig. 10), che potremmo anche dire "duecentesca".

Cimabue e il reimpiego dipinto

Più trascurate dagli studi, forse anche per il fatto di essere comunemente nascoste dal coro ligneo, dovrebbero essere ammirate come meritano le magnifiche porte dipinte a contorno dei vani che si aprono sulla parete ovest di entrambi i transetti (tavv. V-VI), gli originari accessi principali al presbiterio della basilica, con cui Cimabue ci consegna un caso che si potrebbe intendere come il reimpiego di antiche colonne scanalate a sostegno di un arco gotico, al suo interno trilobato²⁰.

Il tema del reimpiego²¹ dipinto (oggetti antichi innestati illusivamente nell'architettura moderna attraverso il medium pittorico²²), che tornerà in luce nel commentare i decori d'ingresso alla cappella sepolcrale di Gian Gaetano Orsini nella basilica inferiore (tav. XVII), deve essere chiamato in causa in questa occasione per il semplice fatto che colonne scanalate di queste proporzioni non erano in uso sul finire del Duecento e che la permanenza di Cimabue a Roma, documentata nel 1272, lo qualifica particolarmente per questo tipo di complessa operazione culturale. Erano piuttosto usate in forma di citazione dipinta nella tradizione romana, naturalmente prive della spaziosa volumetria a cui il maturo Cimabue può ambire e della coerenza che qui sembra riflettere una più "moderna" consapevolezza rispetto, ad esempio, al pittore duecentesco di San Saba (fig. 6), che accoppia indifferentemente colonne (o pilastri?) scanalate ad altre fittamente incise in obliquo quasi fossero tortili²³.

Luciano Bellosi fa riferimento in questa occasione agli elementi costitutivi del Pantheon romano, che «Cimabue conosceva bene»²⁴ tanto da renderlo ben riconoscibile nell'immagine di Roma che si affianca all'evangelista Marco nelle vele soprastanti. Lo sforzo di Cimabue nel caratterizzare le colonne in chiave romana e antica lo porta ad accentuare l'ampiezza delle singole scanalature; d'altra parte il resto della decorazione di questa porta sembra pensata in chiave più attuale: i capitelli fogliati e il fastigio dell'arco, nonché le magnifiche sculture interne dipinte a racemi abitati, sono immaginate come sculture del suo tempo.

Un episodio che acquista enorme importanza anche come precedente rispetto all'architettura e alla scultura dipinta nello zoccolo della cappella Scrovegni, se questo rimando non fosse adombrato da altre intermedie esperienze giottesche compiute in quest'ambito, di cui si dirà fra poco.

Torriti spazioso?

Un episodio che ad alcuni apparirà inaspettato, di una certa importanza nella storia dell'architettura dipinta e forse di maggior significato per il luogo in cui si conserva, si apprezza su entrambe le pareti della quarta campata, con ogni probabilità ad opera dei pittori romani a cui si devono i dipinti di questa zona.

La cornice cosmatesca più esterna, a contorno dell'arcone che circonda sui due lati della navata quattro *Storie dell'antico e del nuovo testamento*, non è

pensata come aderente alla parete su cui è affrescata, bensì su un pilastro di sezione quadrata, che sale dal camminamento fino al vertice dell'arcata, staccando dal muro con un volume costruito illusivamente²⁵ (tav. VII).

Alla base della struttura descritta, ma non esistente, si osserva il suo spessore; a conferma di questa intenzione, la cui efficacia è ridotta da un problematico stato di conservazione, si noterà che il lato scorciato di questo pilastrino è decorato col caratteristico motivo a cassettoni, che per tradizione aderisce alle superfici che, come i soffitti, rivolgono la propria faccia verso il basso.

Il problema è che questo lato interno e scorciato dell'alto pilastrino a margine della campata che per prima fu decorata nella chiesa, invece di mostrare via via la propria superficie mentre si innalza e palesarsi completamente alla vista in corrispondenza del suo vertice, al contrario si assottiglia fino a scomparire mentre l'arco si piega verso la propria chiave.

Con quale logica Jacopo Torriti – o chi altri fra le maestranze romane qui al lavoro – abbia escogitato questo sistema, è difficile dirlo. In ogni caso appare come un motivo architettonico dipinto che non può godere della norma razionale giottesca, che ancora doveva essere escogitata; tuttavia le campate dipinte successivamente, fino all'ultima, su cui lo stesso Giotto sembra avere una responsabilità estesa, non riprendono questo interessantissimo espediente spazioso; eppure credo che sarà rimeditato, alla luce di altre forse più significative esperienze, nella Cappella Scrovegni e in quella della Maddalena nella basilica inferiore, ma di questo si dirà poi.

Continuità nella basilica superiore

Il percorso compiuto da Giotto e dalla bottega che lo accompagna lungo le varie tappe dei lavori nella basilica superiore lascia scorgere una graduale affermazione dei principi che lo solleveranno a protagonista del secolo successivo.

Tralasciando qui le *Storie* e le immagini iconiche a cui le cornici servirebbero di contorno, è bene osservare che intorno alle *Storie di Isacco* si distende un decoro del tutto consono a quello di ogni altro suo concorrente o precedente nella stessa basilica (fig. 7), e questo vale anche per le altre *Storie bibliche* nelle vaste pareti che si squadernano di campata in campata nella basilica superiore, inquadrare da motivi a girali privi di oggetto o dell'intenzione di far apparire queste superfici differenti da quel che sono: decorate da motivi schiettamente pittorici.

Non va trascurata come motivazione vincolante la necessità di mantenere una continuità tra le varie parti della decorazione²⁶; seppure Giotto potesse percepire l'arcaismo di queste cornici mentre viveva una sua rapida crescita giovanile e avventurosa, sapeva anche di dovere rispettare un principio che il medioevo conosceva bene: poiché la costruzione di una grande chiesa impegnava diverse generazioni di artisti, essi sapevano che era tassativo rispettare il preesistente e procedere con sorvegliata coerenza.

Gli "archinvoltini"

In questa fase spicca piuttosto, come motivo con intenzioni tridimensionali la cui invenzione non cade sotto la responsabilità giottesca, il disegno delle mensole che reggono archetti cassettonati (figg. 8-9), di tradizione antica e notevole successo duecentesco in area romana²⁷; si trova lungo il lato dei costoloni delle volte e a margine della fascia abitata che incornicia la parte più alta delle pareti di alcune campate, in alternanza a un motivo di minore interesse. Le campate segnate da questa rincorsa di archetti, oltre alla controfacciata, sono quelle pregiate anche dalla presenza di figure dipinte nelle volte, che si alternano a quelle coperte da un cielo stellato²⁸. Dunque la prima e la terza campata, che ospitano rispettivamente i Dottori della chiesa e i cosiddetti *Intercessori* (vale a dire una *Deesis* a cui si aggiunge Francesco), naturalmente dipinte nell'ordine opposto a come qui sono nominate.

Non è di poco conto la differenza tra il motivo degli archetti pensili così come è realizzato dalle maestranze romane e la sua variante giottesca: Giotto, ammesso che sia la sua volontà a produrre queste trasformazioni, non rimane fedele alle forme già proposte a contorno della terza campata, riduce la profondità della struttura rendendola misurabile e dunque più credibile (figg. 9-10): se ne osserva la profondità grazie alla descrizione della paretina decorata con «piccoli cantari bianchi e finti fregi a palmette»²⁹ da cui gli archetti si distaccano e su questa superficie aggiunge l'ombra portata dalla struttura all'interno dell'arco e con l'ombra un effetto di verosimiglianza di nuova concezione. Va forse aggiunto, per chi si appassiona a questo tipo di cose, che questa potrebbe essere fra le prime e più credibili ombre portate della storia dell'arte europea³⁰.

Il modello precedente usato ad Assisi allude forse alla forma di una piccola semi cupola fra le mensole, similmente a quanto si cerca di descrivere nella coeva decorazione nel transetto di Santa Maria Maggiore, a Roma, dove si osserva lo scorcio delle strutture che si incurva scomparendo dietro la mensola successiva³¹. La volta cassettonata "giottesca" mostra qui la stessa logica riconoscibile nelle successive bifore dell'arcone d'ingresso, ma va osservato che a differenza di quel che sarà rispettato nelle invenzioni della seconda parte dell'elaborato giottesco nel registro inferiore della basilica, le mensole che sostengono questi piccoli archivolti hanno un'inclinazione che comporta il loro incontro al vertice degli archi in una mensola che ne assomma due, con uno scorcio che permette la visione dell'oggetto da entrambi i lati, similmente a quel che Cimabue aveva dovuto escogitare (fig. 5) per risolvere il problema causato dall'incontro dei beccatelli realizzati con una prospettiva inversa rispetto a quella centrica, che caratterizzerà la visione occidentale moderna³².

La fascia abitata

Certamente degna d'interesse la varietà con cui le diverse maestranze affrontano il tema della fascia la cui superficie è forata da forme di varia specie

per ospitare il busto di una figura sacra, secondo una tradizione di antica discendenza e lunga consuetudine, tanto che probabilmente non è fruttuoso cercare i modelli di ispirazione diretta³³: in quasi tutti gli intradossi degli archi che poggiano contro le pareti si osserva una fascia caratterizzata da aperture poligonali incorniciate da materiali di varia natura.

Una fascia abitata da angeli era stata usata dalla bottega cimabuesca (tav. VIII) nei tre più alti sottarchi del transetto sinistro della basilica³⁴. Nonostante lo stato di conservazione disuguale e in parte compromesso, in due diversi intradossi le figure angeliche sono presentate all'interno di cornici candide e rettangolari, ma il margine scorciato e interno di queste non è considerato come tale, poiché le figure lo tagliano come fosse una fascia di nessuna concretezza, inoltre non vi è norma che governi con regolarità la posizione delle figure rispetto a queste cornici; in una singola occasione la mano di un angelo sembra fuoriuscire dal margine, per il resto il trattamento ambiguo non sembra rispecchiare una chiarezza di intenti.

La quarta campata (fig. 11) ospita nei sottarchi una tipologia di fascia abitata di particolare pregio qualitativo, ma si noti fin d'ora che le figure ospitate sono evidentemente condivise dalla bottega cimabuesca e dai pittori romani a cui si devono le storie sottostanti³⁵. In ogni caso i varchi ottagonali sono chiaramente descritti nel loro spessore, in modo tale da consegnare una consistenza misurabile alla parete oltre la quale si trovano varie figure di profeti. Il cartiglio di due di questi³⁶, sollevandosi su un lato, si sovrappone al margine della cornice; pochi centimetri che rappresentano uno dei primi passi di una lenta e graduale conquista, che giungerà nella maturità giottesca a un vero e proprio debordare della figura o dei suoi attributi al di fuori di un margine misurato e descritto, nello spazio del nostro esistere.

Non si può certo affermare che la tradizione dei secoli precedenti non contempli il debordare delle figure sulla piatta cornice che a stento le contiene, tuttavia l'invenzione e la realizzazione di una cornice spaziosa le consegna una concretezza diversa e, di conseguenza, se non un significato almeno una sensazione diversa legata a questa fuoriuscita. Probabilmente non è lecito attribuire a fatti di questo genere un significato riconducibile a una rigorosa lettura, secondo una logica estetica moderna, tuttavia si può forse affermare che la relazione spaziale tra figure e cornice diventa più significativa nel momento in cui lo spazio diventa privilegiato oggetto d'interesse del pittore.

Gli archivolti della terza campata (fig. 12), attribuiti a maestranze "romane", mostrano clipei abitati alternati a "cornici mistilinee gialle e azzurre con fioroni su fondo rosso"³⁷. Le figure tagliano la cornice interna che appare dunque (a parte una singola occasione, quasi fosse un errore) come una fascia decorativa priva di spessore.

La seconda campata riprende la cornice marmorea della quarta, ma in forma esagonale (fig. 13); la posizione delle figure ben al di là dello spessore consegnato alla parete dalla pur breve profondità della cornice ci consegna almeno notizia del fatto che cercando una regolarità, ma variando il decoro alternato di campata in campata in relazione alle volte che appaiono alternatamente

figurate, le maestranze qui impegnate sono ben consapevoli della valenza illusiva di questa struttura "marmorea".

La prima campata e la controfacciata³⁸, in cui riconosciamo lo stesso Giotto affiancato a una bottega di vario valore, offrono una soluzione che nella forma poliloba avrà un enorme successo, ma è trattata come negli episodi che potrebbero apparire più arcaici nella sequenza appena osservata. (tav. IX; figg. 14, 16) Come nei rettangoli cimabueschi o nei clipei romani della terza campata, la bottega giottesca intende la fascia interna alla cornice come margine inconsistente, resecatto nettamente dalla figura, e non come spessore materiale, quale si osserva nella quarta e nella seconda campata e quale diventerà, anche grazie all'intelligenza giottesca, nel secolo successivo.

Il giovane Giotto in questo frangente sembra partecipare al gruppo di pittori che riduce la portata illusiva della cornice con quel che oggi potrebbe apparire come l'ingenuo allargarsi della figura su un margine, senza considerarne il rispetto necessario alla realizzazione del suo effetto spazioso.

L'innovazione più interessante, che determinerà la forma della fascia abitata giottesca nel decennio successivo fino a una revisione che si attua nelle variazioni adottate per la cappella Scrovegni, consiste nel far sì che i vani iconici siano frutto dell'aprirsi di una doppia linea bianca che percorre tutta la fascia intersecandosi simmetricamente. Torneremo a osservare questo motivo nel confronto con il suo simile nella Cappella Orsini della basilica inferiore (fig. 27) e nella sala dei Notari di Perugia (fig. 36).

La volta dei Dottori

Altro segno di continuità nel decoro dell'intera basilica si osserva nei dipinti della volta dei *Dottori della chiesa*.

All'incrocio delle fasce in prossimità della chiave si osservano quattro quadrati³⁹, a questi è riservato un motivo che nella più antica volta degli Evangelisti è risolto dalla proposta di quattro dischi in blu leggermente ma lucidamente rilevati nei loro particolari decorativi, nella successiva volta della quarta campata da una magnifica rosetta cimabuesca dal forte valore plastico, e, in ultimo, nella prima e più recente volta giottesca da un fresco verde girale (fig. 14), come si ritroverà nella successiva fatica del fiorentino nella basilica inferiore, nelle fasce di nuova invenzione per la cappella Orsini (figg. 26, 31; tav. XVII).

Le fasce che si accostano ai costoloni⁴⁰ della volta vedono unirsi al motivo di foglie dipinte sulle sfumature dell'azzurro che elegantemente si inseguono intrecciandosi la presenza di leprotti alati e grifoni monocromi, il cui gesto dinamico si sovrappone alle foglie che li sostengono. L'idea di una piccola scultura, fantasiosa e ricercata, che abita un decoro fitomorfo ha una origine antica ben documentata nel tralcio abitato e un frequente ritorno nella scultura romanica, e nel nostro caso è quasi del tutto conforme a un'idea ben realizzata nelle fasce della volta degli *Intercessori*, la terza della basilica.

Anche le precedenti fasce ideate da Cimabue per la crociera del transetto non apparivano troppo dissimili, ma al centro dello spazio lasciato dalle foglie

si ammirava una testina dipinta naturalisticamente; l'idea di distinguersi innestando qui le bellissime figure di fantasia in una colorazione prossima all'ocra si inchina al principio di continuità della decorazione e allude a una commistione tra pittura e scultura che rappresenta la linea di ricerca più fruttuosa del percorso giottesco in questo frangente. Tuttavia, rispetto a quel che si osserverà tra pochissimo, ideato per il registro inferiore della basilica, queste pseudo sculture non sono innestate illusionisticamente nella parete, bensì galleggiano sostenute come un fiore da una foglia senza corpo, che non nega la propria matrice pittorica.

Alla base delle quattro vele, all'incrocio delle fasce decorate che si distendono lungo i costoloni e parallelamente all'archivolto addossato ai muri, il decoro sorge da un vaso dorato e si pregia di putti alati (fig. 15) che riprendono il medesimo tema della terza volta di cultura romana. Si osservano continuità e tradizione di gusto anticheggiante, presto abbandonate da Giotto in favore di soluzioni illusionistiche di maggiore effetto. Il prossimo mutamento di più significativo impatto, al di là dell'importanza storico artistica dei putti che rimangono un termine di paragone di notevole importanza per comprendere la giovinezza di Giotto⁴¹, si compie nell'abbandonare la cromia pittorica e naturalistica di figure del genere per prediligere figure che si immaginano scolpite.

Si tratta di un passaggio che afferma un principio razionale: nella cornice non si possono trovare figure di natura pittorica, che si muovono in uno spazio indefinito, ma trovano luogo sculture che si aggrappano fisicamente alla parete. Questo tipo di logica si afferma gradatamente nel percorso giottesco, e i putti delle volte dei Dottori rappresentano il legame con una tradizione da superare e la sottomissione al principio di continuità nel completamento di una decorazione avviata da altri maestri.

Il passaggio al registro inferiore

La stessa idea dei beccatelli (mensole o modiglioni che dir si voglia) praticata dai frescanti che lo avevano preceduto verrà elaborata da Giotto quando dovrà dare contorno alle *Storie francescane*, proprio perché intimato a mantenere una qualche uniformità nella decorazione dell'intero spazio sacro.

Non si potrebbe immaginare una sfida più adatta all'ingegno giottesco. Rispetterà l'invenzione di Cimabue, ma nel passare al registro inferiore della decorazione ne correggerà i difetti "prospettici", giungendo a realizzare i dipinti illusionistici più efficaci del secolo XIII, in anni prossimi alla sua conclusione⁴².

La posizione di tali strutture sopra e sotto le reali trifore su cui poggia l'arcone d'ingresso della basilica danno la misura della capacità giottesca, poiché sono ancora oggi in grado d'ingannare un osservatore disattento circa la loro reale esistenza (tavv. X-XI). Un effetto di particolare interesse deve tuttavia essere sottolineato. Le piccole e meravigliose mensole dipinte sopra le trifore appena commentate hanno il loro miglior effetto illusivo nelle fotografie scattate da una certa altezza, mentre a chi percorre la chiesa appaiono incassate nell'intonaco. Molto probabilmente la ricerca giottesca su queste strutture

(erano le prime a essere dipinte) non era giunta a concepire correttamente quale inclinazione avrebbero dovuto avere questi oggetti architettonici per apparire correttamente scorciati, e il loro concepimento non tiene del tutto in conto la deformazione pretesa da uno sguardo proveniente da un punto di vista ribassato.

La mensola ha una chiara ispirazione classica, la si osserva molto simile mentre sporge sotto il timpano del tempio di Minerva nella piazza centrale di Assisi, ed era in uso nell'architettura duecentesca, come sotto un camminamento che corre lungo il coro della chiesa di Santa Chiara nella stessa città⁴³, o ancor prima fra le molte possibilità anticheggianti del romanico toscano⁴⁴, o nei chiostri romani di San Paolo fuori le mura o in Laterano, dove sovrastano colonne tortili con decorazioni cosmatesche. Oltre al raziocinio del disegno che ne produce la profondità⁴⁵, l'ombra che si allarga al fianco dell'oggetto poggiando morbidamente sulla parete le consegna un'inedita credibilità.

Si è appena osservato che gli archetti pensili di tradizione romana avevano goduto di un'ombra aggiunta da Giotto (fig. 10), ma per le mensole autonomamente inventate nella basilica superiore l'effetto supera ogni aspettativa e l'episodio acquista un ruolo di enorme importanza nella storia della pittura "mondana". Non mi pare che l'idea delle ombre portate dalle strutture architettoniche di contorno abbia un seguito nel percorso di Giotto, che tuttavia si accorgerà che l'efficacia della quantità di luce distesa su qualsivoglia superficie è amplificata dalla coerenza complessiva e relativa alle fonti di luce naturale. In ogni caso questa rigorosa osservazione applicata alle strutture architettoniche non trova applicazione nelle mensole successive, nel capitolo francescano di Padova come nella cappella dell'Arena, dove questi oggetti rimangono privi di ombre proiettate, ma godono di una particolare credibilità grazie alla diversa illuminazione delle loro stesse superfici.

Le mensole giottesche della basilica superiore gettano un'ombra più o meno sfumata sul lato verso cui si inclinano. Quando cambiano la propria inclinazione, mostrando il giusto lato e scorciando "prospetticamente" rispetto a quella frontale e centrale alla campata, indirizzano meccanicamente la propria ombra nella direzione opposta, come se cambiasse anche la fonte di luce. Qualcosa di simile accade anche ai capitelli che sovrastano le colonne tortili, la cui illuminazione è attenta alla simmetria del sistema interno alle campate, e non a una presunta e unitaria fonte di luce⁴⁶.

In questo frangente storico artistico d'incalcolabile importanza, nel passaggio compiuto da Giotto per adempiere alla sua "missione" che appare lucidamente moderna e illusionista nel passaggio al registro inferiore della decorazione e in particolare a contorno delle *Storie di san Francesco*, si osservano, quasi come immagini di trapasso tra un'epoca e l'altra, le coppie di figure iconiche che occupano l'arcone addossato alla controfacciata della basilica (fig. 16), incorniciate da bifore che usano strutture ormai lontanamente comparabili a quelle cimabuesche, inserite in una struttura di forte impatto visivo⁴⁷.

La decorazione di questo sottarco, quasi completamente distrutto dal terremoto del 1997, prevedeva la costruzione pittorica di una struttura architettoni-

ca autonoma, quasi poggiante sulle mensole che sovrastano le trifore all'altezza del camminamento; un'architettura isolata su un fondo rosso e aggettante rispetto a quest'ultimo: i vari margini degli elementi che la compongono sporgono sul fondo contribuendo a dare efficacia a questa solidità.

Gli archetti che sovrastano le coppie di santi e lo scorcio dei pilastri sono disegnati con volitiva inclinazione alla ricerca dell'illusione della loro volumetria, tuttavia si nota anche che lo scorcio delle strutture è accentuato rispetto a quello che una visione naturale potrebbe concedere; intendo dire che la superficie laterale dei pilastri, visibile in tutta la sua profondità, viene descritta su una porzione di intonaco più larga di quanto dovrebbe, se dovesse essere disegnata secondo "natura"; la direzione degli scorci è intuita e realizzata (sono rese visibili le superfici che una visione prospettica permetterebbe), ma tale concetto è portato a un eccesso oggi abbastanza evidente rispetto a una più raffinata o calcolata visione prospettica, a cui lo stesso pittore accederà gradualmente nel corso degli anni successivi⁴⁸.

L'eccesso prospettico si afferma anche attraverso concetti portati a realizzazione applicando un pensiero radicalmente razionale; così le volte di queste strutture, che come da tradizione sono dipinte con il motivo astratto che chiama in causa i cassettoni di un soffitto, mostrano una geometrica riduzione del *pattern*, proporzionale all'assottigliarsi della superficie visibile; il che consegna alla visione di questi oggetti architettonici quella sensazione di artificiale e forzata volumetria. Nonostante questo, di particolare intelligenza appare l'inclinazione della base dei pilastri, variata in relazione all'altezza della coppia di santi sull'arcone; si tratta di una complessa operazione di relativismo prospettico che non coinvolge, per ora, il problema della visibilità della superficie su cui i santi si trovano a poggiare⁴⁹. Uno dei problemi che sicuramente afflisse il raziocinio giottesco consiste nell'evidente frattura che si produce fra l'inclinazione delle architetture di contorno e lo spazio sacro abitato dalle figure, un effetto irrisolvibile se si vogliono mostrare i santi nella loro interezza ed evitare che i piedi siano tagliati dall'architettura. Uno sforzo per ridurre questo spiacevole effetto di straniamento dovuto all'incontro fra due sistemi "prospettici" si realizzerà nella cappella della Maddalena e il problema si ripresenterà nella Bardi.

La controfacciata della basilica (fig. 17), dipinta interamente da Giotto, documenta il rispetto mantenuto nei confronti della decorazione che lo aveva preceduto nella chiesa, coerentemente osservata per le ripartizioni dei registri superiori, mentre si sviluppa con tutt'altro linguaggio sotto il camminamento che si solleva in corrispondenza delle porte, dando spazio all'articolazione ben strutturata dell'apparato di mensola, raddoppiato dove i grossi beccatelli sostituiscono le colonne centrali, in assoluto rispetto a una fittizia necessità strutturale.

Lo spazio risultante si lascia colmare con tre clipei, che ospitano due *Angeli* e una celebre *Madonna col Bambino* al loro centro (fig. 18), la cui cornice circolare si distingue nettamente per i decori scultorei e lo spessore scorcio⁵⁰, internamente ed esternamente, per una visione dal centro della chiesa⁵¹; una poetica ben distante da quella della cornice che contorna i Santi Pietro e Paolo

in alto sulla stessa parete, che era appiattita su diverse sfumature di azzurro e da uno scorcio incerto, segnalato da una luminosità insistente sulla parte superiore del cerchio.

Sotto le figure più recenti, in asse rispetto alle tre aperture circolari che sovrastano i portoni, si noterà una precoce idea, che avrà il più proficuo sviluppo nel percorso giottesco: piccole sculture innestate nella cornice cosmatesca, due teste giovanili (fig. 19) e una leonina in corrispondenza della figura di Cristo, inaugurano una possibilità che avrà straordinarie conseguenze nel corso di questa ricerca e, si noti fin d'ora, consente una libertà iconografica e visuale che la semplice pittura non permetteva.

Altre sculture dello stesso momento colmano gli spazi di risulta tra il cornicione inclinato, che si solleva in corrispondenza all'ingresso della basilica, e il camminamento soprastante, che si alzava con quattro gradini. I triangoli piani sono occupati da altrettante piccole aquile, come nella tradizione romana tardo duecentesca⁵², ma, con più razionale intento decorativo Giotto preferisce dipingere sculture, in questo spazio più credibili di un volatile in carne, ossa e penne (tavv. XII-XIII).

Il significato oltre l'illusionismo

Per passare finalmente a ciò che rende evidentemente ineguagliabili le vicende assisiati per la storia della decorazione occidentale, si dovrà considerare il colonnato che inquadra le *Storie di san Francesco*, producendo un effetto illusivo che apparve certamente sorprendente.

«Le storie di San Francesco segnano l'ingresso sistematico delle incorniciature architettoniche nell'affresco italiano, che d'ora in avanti sarà concepito come una finestra aperta costituita da motivi architettonici che fingono di far parte dell'architettura reale della parete su cui sono dipinti.»⁵³

Ribadito il fatto che il medioevo usava dipingere forme architettoniche a contorno alla figurazione sacra e che la novità giottesca consiste nel consegnare a questi apparati una credibilità progettuale e chiaroscurale tale da illudere lo sguardo dei devoti sulla loro reale esistenza, si noterà che questa mutazione stilistica consente un'inedita libertà nel concepire le architetture di cornice.

Viene realizzato un sistema decorativo che si integra nell'architettura reale riducendo visivamente l'oggetto della parete che circonda tutta la navata, visto che colonnato e storie francescane sono dipinte su uno zoccolo sporgente verso l'interno della chiesa per sostenere un camminamento; sulle pareti al di sopra di questo erano già stati dipinti i cicli con le *Storie dell'antico e del nuovo testamento*. Il colonnato si trova "all'interno" di questo zoccolo reale, quindi a mio modo di vedere ne riduce lo spessore e conquista uno spazio oltre la parete.

L'uso delle colonne dipinte si dispone naturalmente a dialogare con i fasci di sottili colonne che ritmano la chiesa in campate (fig. 20), mentre la prospettiva a cui queste strutture rispondono si rende visivamente corretta a uno sguardo che si trova, di volta in volta, al centro di ogni singola campata. In

questo modo i gruppi di tre o quattro storie francescane contenute tra i fasci di colonne reali sono organizzati tipologicamente e spazialmente in relazione a questa articolata separazione, che tuttavia ritrova una forte unità attraverso il progetto dell'intero colonnato dipinto⁵⁴.

La decorazione comprende un velario⁵⁵ che giunge vicino a terra, e sopra di esso un sistema complesso che contiene due liste in pietra rosa dallo spessore ben precisato all'interno delle quali un'iscrizione rimanda alla storia soprastante, e, fra due modanature "scolpite" a imitazione di un *Kyma* lesbio, una prima lista di mensole organizzate prospetticamente⁵⁶, costituite da un semplice cartiglio che si inarca fino ad arrotolarsi nella parte più sporgente, e da una cornicetta anch'essa ammorbidita da una decorazione scultorea (fig. 21): cornicette che hanno un possibile rimando all'antico, ma anche a una elaborazione romana toscana dell'antico, potevano essere pensate da Giotto come appartenenti a una ininterrotta tradizione⁵⁷. Fra le mensole si osserva una semplice decorazione cosmatesca, che pure è un'importante invenzione cimabuesca, e sulla superficie inferiore dell'architrave che rimane scoperta si nota il motivo a cassettoni che risponde coerentemente alla prospettiva centrica invertendo il motivo a due colori in corrispondenza della mensola centrale, come se da quel punto, nelle due direzioni, il sistema prendesse luce da una opposta provenienza⁵⁸.

Le colonne tortili sono concepite in due differenti tipologie, distinte in sinuosa o rigida⁵⁹, in relazione alla profondità dello scavo che sale lungo il fusto, disposte in maniera che all'interno delle campate si trovino solo quelle di un tipo⁶⁰. L'architrave sorretto dalle colonne si pregia di mensole di dimensioni maggiori e decoro più complesso: una foglia di acanto si aggiunge al rotulo, ingentilendone la superficie. Questo complesso sistema conferma la propria vocazione illusionista laddove, all'altezza della prima campata, le mensole si piegano su una colonna pensile del cleristorio che invade dall'alto la scena francescana (tav. XVI) e, da una certa angolazione, negano efficacemente l'esistenza dell'oggetto su cui sono dipinte⁶¹.

Di particolare significato credo siano le osservazioni ribadite in ultimo da Serena Romano nel considerare il colonnato assiate nella discendenza da un'antica tradizione romana, che vedeva le storie sacre incorniciate da una simile struttura nelle navate di San Pietro in Vaticano (fig. 22) e di San Paolo fuori le mura⁶². Non a caso è a questi modelli che risale anche la complessità dell'impianto iconografico assiate, che accosta in chiave tipologica le *Storie dell'Antico* e *del Nuovo Testamento* a cui si aggiungono quelle di Francesco, con la chiara intenzione di elevare la più recente leggenda a un'inedita sacralità, convogliando «l'autorità del prototipo verso il nuovo ricevente, la storia di Francesco»⁶³. Romano sottolinea anche che questi "dispositivi di illusività spaziale non servono a dinamizzare il tempo del racconto, ma al contrario, a bloccare e ipostatizzare ognuno dei momenti/episodi prescelti" rifacendosi comunque a «un'idea del tutto fantastica e finzionale dell'antico, immaginaria creazione medievale che poco ha a che fare con l'antico reale»⁶⁴.

Il significato che può appartenere a tale struttura architettonica è un problema di grande importanza per questo studio: «un dato che veicolava valori se-

mantici assolutamente non secondari»⁶⁵, la *traditio* che solleva le storie francescane al grado dei più antichi cicli sacri della sede papale, probabilmente in linea con la volontà del papato stesso, che è committente attento alla conclusione dei decori della basilica in accordo con i vertici dell'ordine francescano.

Alcune emergenze romane sollevano l'ipotesi di un forte contributo culturale dalla città del papa in questo frangente assisiato: deve essere chiamato in causa il precedente portato dagli affreschi di San Crisogono (fig. 23), che condividono con i grandi modelli decorativi di San Pietro e San Paolo l'avanzamento delle colonne su una mensola aggettante. Altri rimandi sono stati osservati⁶⁶ in area romana e l'*exploit* giottesco si avvale di uno stuolo di esperienze recepite e rielaborate in uno sguardo di nuova concezione, dunque probabilmente non è proficuo cercare *un* modello esclusivo in relazione al quale il pittore debba essersi mosso alla stregua di un imitatore⁶⁷.

Se l'uso dell'immagine delle colonne come separazione delle storie sacre, ma anche come strumento di unificazione del decoro nella sua interezza, non è certo una novità, specialmente nella pittura romana o fiorentina, quel che Giotto è finalmente in grado di realizzare sono queste strutture dal sorprendente e rivoluzionario intento illusionistico.

La capacità illusionistica giottesca, il vero contenuto di novità della vicenda, almeno fino a questo punto, non può non chiamare in causa la pittura della Roma antica, specie quella catalogata come del secondo stile, nei limiti di quel che si può affermare, dal momento che la pittura antica a nostra disposizione è stata scoperta più recentemente e non sappiamo a quali capolavori antichi Giotto potesse avere accesso. Si prendano ad esempio le celebri pareti decorate con un colonnato aperto su paesaggi urbani da Boscoreale, ora al Metropolitan di New York⁶⁸ (tav. XIV); l'intrinseca differenza tra i due sistemi decorativi consiste nella continuità tra la cornice architettonica e il suo contenuto, ciò che si vede oltre a quella, mentre nel progetto giottesco in questa fase della sua carriera è necessario osservare una netta separazione tra la storia sacra e la dimensione altra (mondana?) delle cornici che si trovano nel nostro spazio/tempo. Le due strisce colorate, rossa e verde, a contatto con la storia francescana vera e propria sono la prima vera cornice che si pregia del contatto con la sacralità della storia e ne distingue la natura rispetto all'architettura che la contorna spaziosamente⁶⁹.

«[...] a differenza della parete di Boscoreale, i tre campi figurati [nelle campate della basilica inferiore] non sono tre *finestre* “attraverso le quali tu miri”, ma tre azzurre “specchiature” *sopra le quali* si sia dipinto, *contro le quali* si collochino le figure e i “praticabili”.

Va da sé che una concezione unitaria e prospettica dello spazio (sul tipo per intenderci del *Trittico di San Zeno* del Mantegna e qual è del resto presupposta dal cubicolo della villa di Fannio) era in tutto estranea alla mentalità duecentesca, ed era in effetti, per Giotto, irrecuperabile. Ma non è detto, che, anche quando l'avesse intesa, non fosse poi per parimenti rifiutarla e a ragion veduta.

Poiché Giotto aveva per proprio conto inteso perfettamente la funzione “architetto-

nica” della “decorazione” pittorica: e nulla avrebbe tanto turbato e sconvolto l’unità architettonica dell’edificio, quanto che i quadri “bucassero i muri”»⁷⁰.

L’iconografia architettonica, il significato che alcune forme architettoniche portano implicitamente con sé, è certamente uno spazio d’indagine che in questo frangente potrebbe essere particolarmente significativo, seppure la lettura di una tale iconografia non possa che risultare irriducibile a un’univocità semantica⁷¹.

D’altra parte va osservato che se anche, in origine, il colonnato assisiense avesse avuto il palese significato portato dalla tradizione romana che vuole recuperare, la sua discendenza, la diffusa tendenza a essere copiato e usato in altri contesti, ignora il valore culturale e culturale che poteva portare con sé. La diffusione di tali strutture sembra debitrice alla tecnica giottesca, piuttosto che al significato che queste strutture potevano trasmettere. Particolarmente significativa in proposito appare la bellissima *Madonna col Bambino* di Duccio (tav. XV), già nella collezione Stoclet, oggi conservata al Metropolitan Museum a New York⁷².

La presenza inequivocabile delle mensole giottesche alla base della tavola è stata letta, a ragione, come un precoce omaggio del senese alla maestria di Giotto⁷³; non mi pare che sia stata già sottolineata, tuttavia, l’incongruenza che Duccio dimostra in questo prezioso caso, l’incuranza che certo non sarebbe piaciuta a Giotto se avesse avuto modo di osservare la piccola tavola⁷⁴.

Il punto è che Giotto non avrebbe dipinto una struttura architettonica in pietra all’interno di una tavola lignea⁷⁵, il che era invece in uso anche prima delle sue prove tra Firenze, Roma e Assisi⁷⁶. Nell’intera opera giottesca giunta fino a noi la coerenza spaziale si accompagna a un sensato rispetto per i materiali e per le dimensioni degli oggetti dipinti.

Una fila di mensole o un colonnato, nella concezione giottesca, devono essere dipinti *nelle dimensioni* congrue allo spazio architettonico che li ospita e *nel materiale* adatto alla loro destinazione, solo così potranno svolgere la funzione illusiva per cui sono stati pensati. Per quanto prezioso ed elegante, l’omaggio ducresco tradisce un fraintendimento, almeno rispetto alle invenzioni strettamente giottesche.

Perché inserire in un fondo oro alcune strutture architettoniche del tutto fuori scala? La stessa operazione verrà compiuta anche da pittori di successive generazioni; non è solo la precoce nascita di Duccio a impedirgli una piena comprensione delle intenzioni giottesche; la pittura trecentesca si confronterà con Giotto strappandone brani di sapienza tecnica, per utilizzarli fuori contesto, privando le strutture trascritte del loro significato originario. Questo “sistema”, a cui corrisponde il più delle volte la nuova *tradizione* della cultura post giottesca, contribuirà a trasformare l’illusionismo significante e complesso della pittura di Giotto in un illusionismo fine a se stesso, prossimo, appunto, a quello che la modernità finirà per frequentare, anche a causa di questo particolare meccanismo di trasmissione del sapere pittorico⁷⁷.

Grazie alla “centralità di Assisi” e al valore oggettivo dei dipinti giotteschi,

si osserva una ricca derivazione di idee “spaziose” in vari precoci e affascinanti esperimenti portati nel nord Italia da pittori che, al ritorno nelle loro terre di origine attraverso la via Francigena, seppero arricchire i cicli pittorici di stravaganti soluzioni architettoniche: «Fu una moda che si diffuse in maniera dilagante e contagiosa, [...] secondo tempi più precoci e modi ben distinti dalle più profonde acculturazioni giottesche legate all’attività itinerante del maestro e alle vere e proprie scuole regionali che ne derivarono»⁷⁸. Da Chiaravalle della Colomba (fig. 24) a Como, da Parma a Lodi e Varese, e naturalmente a Milano, un ipertrofico sviluppo di concetti, più che di modelli, assisiati diventa parte di un repertorio decorativo che gode di una certa autonomia culturale negli sviluppi che si estendono ai primi decenni del nuovo secolo⁷⁹.

NOTE

¹ Bellosi 1985, 1998, 2000, 2007. Un’articolata discussione con riferimento alla bibliografia precedente, dettagliata dipinto per dipinto, si può osservare ad opera di Alessio Monciatti in *La Basilica di San Francesco* 2002.

Non è risolta la questione che riguarda la cronologia dell’intervento cimabuesco ad Assisi, se sia svolto negli anni del pontificato di Nicolò III o di Nicolò IV. Cfr. Andaloro 1984; Romano 2001, pp. 188, 202-203 n. 35.

² Cooper-Robson 2009.

³ White 1971 (1957), pp. 38-40.

⁴ Purtroppo il viraggio della biacca ha scurito gran parte di questo impianto architettonico, si sono in parte salvate e mostrano qualcosa dell’originaria luminosità le colonne che ritmano la terza campata sud della basilica, come quelle a contorno dell’*Apparizione di san Francesco a Gregorio IX*: Zanardi 2002, p. 100. Lo stesso (*Ivi*, pp. 87 ss.) osserva che storie e cornici sono state dipinte contestualmente e le giornate coprono orizzontalmente sezioni di entrambe.

⁵ Una diffusa descrizione dell’impianto architettonico che incornicia le storie francescane di Assisi è proposta da A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, p. 511.

⁶ A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, scheda 318, pp. 340-342.

⁷ Lunghi 2018, pp. 41-42.

⁸ Autenrieth 1991.

⁹ Hueck 1962, pp. 2, 16-20, 43: sostiene che l’uso dei colonnati nel battistero è dovuto a un intervento cimabuesco successivo al suo ritorno da Roma.

¹⁰ Sul Maestro oltremontano e i fondamenti della decorazione della basilica superiore: Volpe 1969, pp. 20-24; Hueck 1969; Belting 1977, pp. 188-190, 192-204; Pace 1983; Bellosi 1985, pp. 149-202; Romano 2001, pp. 63-67; più articolato sulle origini della bottega: Binski 2001.

¹¹ Suggestiva l’idea avanzata da Lunghi, per cui, fra le primissime decorazioni compiute nella basilica superiore, i dipinti che contornano la testata del transetto in maniera contigua rispetto ai finestroni gotici istoriati, siano stati approntati in una qualche relazione di rispetto nei confronti dei precetti in materia di decoro e grandezza delle chiese francescane, così come dettato nel capitolo di Narbona del 1260. In esso “l’unico ornamento consentito era l’uso di finestroni figurati nel coro [...]”, le invenzioni del Maestro oltremontano sarebbero pensate per aggirare tale limitazione. Lunghi 2018, p. 42. Va detto che l’intero progetto assisiato non sembra affatto volersi conformare a quel dettato.

¹² Belting 1977, p. 116; Romano 2001, p. 65.

¹³ Romano 2001, pp. 68-69. Questo comporta agli occhi di Serena Romano che anche Cimabue, quanto il Maestro Oltremontano, abbia lavorato ad Assisi ai tempi di Nicolò III.

¹⁴ Per prima ad accorgersi della presenza romana nel transetto destro: Hueck 1969, pp. 118-121.

¹⁵ “La decorazione della chiesa superiore iniziò con una coincidenza storica: lo spazio gotico sarebbe stato interpretato da un pittore gotico. Per gli aiuti italiani, futuri rivali e successori, ciò creò una base a cui ispirarsi e non cieca imitazione. I singoli motivi erano meno importanti del processo in sé: e cioè la trasformazione della vera architettura tramite il pennello del pittore. Questo sarebbe stato il credo artistico per la futura decorazione di S. Francesco.” Belting 1977, p. 117 (traduzione di Lavinia Amenduni).

¹⁶ Bellosi 1985, pp. 186-187; Bellosi 1998, pp. 182-183. Il pilastro scanalato nella sua piena funzione architettonica ha una sua parte nell'architettura romanica toscana, basti una visita nel battistero fiorentino; Bellosi ne osserva la presenza nel Pantheon romano.

¹⁷ Bellosi 1985, pp. 149-151; Ead. 1998, pp. 195-196. Il motivo "a cassettoni" fra le mensole avrà lunga vita anche nel corso del Trecento per le superfici orizzontali viste da sotto, nell'ambito delle cornici lo stesso Giotto lo utilizzerà fino ad escluderlo nella cappella Scrovegni. Ha origine tardo antica, ideato riducendo l'immagine di un soffitto a cassettoni fino a un sistema geometrico facilmente riproducibile. Rocchi Coopmans de Yoldi 2002, pp. 106-107.

¹⁸ White 1971 (1957), pp. 19-20; Bellosi 1998, pp. 194-197. Sulla mobilità dello sguardo dello spettatore, che l'autrice ritiene indotto a determinati percorsi dalla posizione dei beccatelli, cfr. Rebold Benton 1989, pp. 37-41; Rebold Benton 1993.

Le mensole cimabuesche sono in condizioni di conservazione davvero problematica, molte distrutte, alcune malconce, altre forse ridipinte. La qualità della pittura con cui sono realizzate è varia; le mensole del transetto destro non sembrano all'altezza di quelle dell'abside. La parentela strettissima tra le mensole cimabuesche e quelle trovate nel sottotetto di sant'Agnesa fuori le mura, a Roma, deve spostare sulla città pontificia il centro di elaborazione delle premesse necessarie alla svolta che la pittura ha compiuto nella basilica francescana e sollevare un quesito difficilmente risolvibile: "I classici mensoloni, dunque, furono opera di un pittore romano che copiava Cimabue ad Assisi, un'eco del passaggio del pittore toscano a Roma, o un'invenzione romana cui Cimabue si ispirò?" (Romano 2012b, pp. 39-40). Altra occorrenza di mensoloni romani in tempi prossimi all'operato di Cimabue ad Assisi si osserva nella "quarta navata" di san Saba, dove contornano l'arco delle nicchie, in un accordo irragionevole con le notevoli colonne tortili o scanalate che completano l'incorniciatura architettonica dei vani. I. Quadri, in Romano 2012b, pp. 367-372.

¹⁹ Bellosi 1998, p. 213.

²⁰ Bellosi 1998, pp. 205, 220-221. Nessun commento a questi magnifici pezzi di architettura e scultura dipinta nell'atlante Panini in cui si possono osservare le immagini; sono solitamente occultati dagli scranni lignei di un coro del 1501. *La Basilica di San Francesco* 2002, ill. 1874, 1877, 2040, 2043. La didascalìa "Cimabue e bottega, *Angelo*" dice molto sull'interesse che il tema in esame può aver sollevato in un recente passato, poiché non si riferisce all'architettura dipinta, bensì al soggetto della finta scultura che si trova a decorare il sovrapporta.

²¹ Sul vastissimo fenomeno del reimpiego si veda Pensabene 2015; che propone anche una sintetica *Storia degli studi sul reimpiego*. Ivi, pp. 9-19.

²² Volpe 2015.

²³ I. Quadri, in Romano 2012b, pp. 367-372. Ringrazio Lavinia Amenduni per l'indicazione di questo precedente romano in rapporto alle colonne cimabuesche.

²⁴ Bellosi 1998, p. 183. Su altri rimandi cimabueschi all'antico: Carlettini 2006.

²⁵ Lo spessore di questa cornice non è sfuggita ad A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, p. 490, scheda 1601: "la parete nord [...] è profilata verso l'archivolto da una cornice cosmateca con una cassettonatura adiacente a fingerne il rilievo"; p. 498, scheda 1630; p. 502, scheda 1641. I dipinti sono attribuiti a Jacopo Torriti e a un suo seguito di pittori romani, per la bibliografia si vedano le schede appena citate.

La cultura romana dell'ultimo decennio si muove in una direzione non divergente agli interessi giotteschi, con risultati di varia specie, e in particolare per quel che riguarda le conquiste di Cavallini non è il caso di sottrarre al pittore romano il valore di una ricerca che comunque non giunge alla lucidità del dettato giottesco. De Marchi 2012a, p. 292.

²⁶ Bellosi 2000, pp. 49-50.

²⁷ Meoli Toulmin 1971, pp. 180-181, segnala precedenti romani per questi "archivoltini", nella cripta del Duomo di Anagni o a Santa Maria Maggiore a Roma o in Santa Maria Maggiore/S. Francesco a Tivoli. La stessa rimanda, per rintracciare i modelli classici, a disegni rinascimentali da Santa Costanza e dalla basilica di Giunio Basso. Si veda ad esempio il disegno di Giuliano da san Gallo (la facciata interna di Sant'Andrea?) che descriverebbe un sistema architettonico realizzato in *opus sectile*: "tuta piana lavorata tuta di priete fine cioè porfido serpentino madreperla e di più ragioni di priete fine a uso di prospettiva cosa maravigliosa": Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4424, f. 33v.

Muove dalla decorazione di Tivoli, con importanti distinzioni, Pomarici 1983. Vedi anche Rebold Benton 1993.

Una derivazione ingigantita e arricchita da incastonature preziose e inverosimili si osserva nell'aula gotica dei Quattro Santi Coronati, vicino alla metà del secolo. (Romano 2012b, pp. 137-176); mentre una versione all'antica, che stacca da una parete ornata da una fascia a ovoli e uccelli ad ali spiegate, si

osserva nella cosiddetta sala dei chiaroscuri del Palazzo apostolico vaticano, a una cronologia prossima alle decorazioni di Assisi (Romano 2012b, pp. 347-349).

²⁸ Rebold Benton 1993, p. 134: «According to the thesis of the console borders as linking devices proposed here, the consoles should be used on the Doctors and Saints vaults but not on the non-figurative vaults. Indeed, without exception, the ribs of the Doctors and saints vaults are painted with console friezes whereas the ribs of the starred vaults are decorated with non-architectural designs. The seeking of a middle ground, of a compromise between contrasts, seem to have a pervasive and governing aesthetic in the decoration of the upper church. The scenes, their framing, and the actual architecture were made to function as a team.»

²⁹ D'Arcais 2004, p. 25.

³⁰ Una certa irregolarità nel segnalare l'ombra delle mensole all'interno dell'archetto potrebbe anche dipendere da motivi di conservazione. Altrettanto può essere detto delle ombre che contornano certe mensole cimabuesche, oggi quasi invisibili, ma meglio apprezzabili in fotografie precedenti i più recenti restauri.

³¹ Nella chiesa romana si osserva la stessa idea architettonica vista frontalmente: Rebold Benton 1993, p. 136, fig. 8b.

³² Bellosi 1985, p. 151.

Una possibile derivazione da questa decorazione giottesca potrebbe trovarsi nei dipinti probabilmente compiuti per Bonifacio VIII nel palazzo di Viterbo, forse nel 1297, che assommano l'inclinazione "cimabuesca" alla misurabilità giottesca. Cfr. Radke 1984, pp. 33-34, che chiama a confronto le architetture dipinte in Santa Maria Maggiore a Tivoli.

³³ Li si veda, ad esempio, nel sottarco di accesso al presbiterio in San Vitale, a Ravenna, a metà del sesto secolo. Il riferimento diretto da parte di Giotto a questi modelli ravennati proposto da Gioseffi 1963, pp. 46-47 per i clipei Scrovegni è ridimensionato da Meoli Toulmin 1971, p. 180, in virtù dell'esperienza giottesca sui testi assisiati, i quali discendono da una lunga, varia e ininterrotta tradizione.

³⁴ A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, pp. 561, schede 1813-1822; p. 569, schede 1859-1872; p. 625, scheda 2235.

³⁵ *Ivi*, pp. 468-469, 470, schede 1448-1457, 1463-1475. La decorazione della quarta campata dovrebbe essere "impostata da Cimabue"; per primo fu osservato in Bologna 1969, p. 82. Vedi anche Belting 1977, pp. 101-102; Boskovits 1981, p. 9; Bellosi 1985, p. 153; Bellosi 1998, pp. 226-230. Il rispetto degli spessori architettonici e il controllo sulla collocazione delle figure oltre la cornice dà segno di una norma che nel transetto Cimabue non rispetta, o che non impone alla propria bottega. Questo potrebbe anche significare che in questo problematico passaggio il cantiere non sia da lui diretto, seppure l'evidenza stilistica di molte figure dimostri la presenza di pittori che a lui devono il proprio mestiere.

³⁶ A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, schede 1463, 1475.

³⁷ *Ivi*, pp. 473-474, schede 1492-1505. Secondo Monciatti in questo frangente i frescanti romani, privi di una vera tradizione di fascia abitate, desumono dai clipei coi ritratti papali delle antiche basiliche romane questa soluzione, qui anticipata dalle figure di santi pontefici che affiancano il trono papale.

³⁸ *Ivi*, p. 456, schede 1382-1395; pp. 488-489, schede 1550-1558; pp. 488-489, schede 1571-1582.

³⁹ Bellosi 1998, p. 157.

⁴⁰ A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, p. 549, scheda 1753.

⁴¹ Bellosi 1985, pp. 175-178.

⁴² «Il fatto che in un primo momento, già nella fase giottesca della prima campata, si usino ancora le mensole prospetticamente divergenti del tipo cimabuesco e solo sotto i trifori dell'imposta dell'arcone di ingresso si sperimenti la prima piccola fila di mensole prospetticamente convergenti, che anticipano quelle della Leggenda di san Francesco, sta ad indicare con chiarezza che l'evoluzione di questo motivo è avvenuta proprio nella Basilica di Assisi e che lì sono nate le mensole prospetticamente convergenti.» Bellosi 1985, p. 35, n. 29; ma vedi anche *Ivi*, pp. 149-151.

⁴³ Bellosi 1985, p. 56.

⁴⁴ Ad esempio nel portale meridionale del Duomo di Carrara, come rifacimento di modelli genovesi che contemplano l'elaborazione di trabeazioni di reimpiego. Cfr. Tigler 2006, pp. 34-35. Non manca come struttura portante, ma soprattutto decorativa, nella Firenze di fine Duecento: *Il centro di Firenze* 1989, p. 291.

⁴⁵ Bellosi 1985, p. 16.

⁴⁶ Tintori-Meiss, 1967, pp. 49-50.

⁴⁷ Belting 1977, p. 143; Bellosi 1985, p. 190; Belting 1983, p. 96, afferma che le bifore di Assisi "sviluppano un'idea decorativa dal progetto del papa Orsini per il Sancta Sanctorum". Una dettagliata

ta descrizione in A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, pp. 487-488, schede 1563-1570. In riferimento a due frammenti superstiti dopo il terremoto del 1997, si veda anche la scheda, con bibliografia precedente: G. Ragionieri, in *Giotto. Bilancio critico* 2000, pp. 107-108.

⁴⁸ Gran parte dell'arcone di ingresso alla basilica superiore è crollato nel terremoto del 26 settembre 1997, e tali osservazioni possono essere fatte solo sulle precedenti fotografie.

L'*eccesso prospettico*, se così vogliamo chiamare il ricorso a un'accentuata visibilità delle superfici in scorcio, è una caratteristica di molte strutture di questi e dei successivi anni, tipica di sperimentazioni giovanili, come quella osservabile nel trittico Orsini di Pietro Lorenzetti, fortemente influenzato dal suo corrispettivo giottesco sul fondo della cappella di san Nicola.

⁴⁹ Se ne è accorto anche Baggio 2013, pp. 190-191.

⁵⁰ A. Monciatti, in *La Basilica di san Francesco* 2002, pp. 489-490. La cornice dell'angelo di destra era interrotta dalla fuoriuscita di un uccellino, forse un "cristologico" pettirosso, che fu poi coperto dalla pittura a secco in un ripensamento. Cornice e figura sono dipinte all'interno della medesima giornata. Zanardi 2002, ill. LX.

⁵¹ Le aureole degli angeli si sovrappongono alla cornice. Il fatto già contemplato nei dipinti cimabueschi sembra dichiarare lo "statuto", fuori dal tempo, di questa "irradiazione".

⁵² Romano, 2012b.

⁵³ Bellosi 1983, p. 127.

⁵⁴ Bruschi 2004 (1978), p. 48-49; Edgerton 1991, pp. 47-76.

⁵⁵ La vasta e antica tradizione medievale del velario non necessita di alcuna giustificazione, ma si noti che intorno all'anno 1300 le preferenze giottesche in materia di decorazione dello zoccolo di un ambiente si sposteranno coerentemente sull'uso di lastre marmoree, ovviamente dipinte.

⁵⁶ La prospettiva giottesca non prevede il punto di fuga quattrocentesco. Le mensole vicino al centro del sistema si aprono secondo una sensibilità visiva straordinaria, ma allontanandosi da quelle le strutture non si piegano in maniera graduale, bensì finiscono per poggiare i propri scorcio su linee parallele.

⁵⁷ Si vedano a titolo di esempio le spesse cornici scolpite a contorno delle formelle del pulpito di San Piero Scheraggio a San Leonardo in Arceri, oppure nel pulpito di San Miniato al Monte. Cfr. Tiggler 2006, pp. 149-153, 163-165.

⁵⁸ L'idea di caratterizzare con un disegno speculare il motivo cassettonato sui differenti lati della costruzione prospettica tornerà nella cornice con le mensole della sala capitolare del convento francescano di Padova, a dimostrare l'originalità di questo settore della decorazione in un cantiere largamente ridipinto in età moderna. Nella cappella Scrovegni il motivo a cassettoni è abolito, e così sembrerebbe nei successivi lavori giotteschi, almeno per quel che riguarda la pittura esterna alle *Storie*, vale a dire nello spazio delle cornici.

⁵⁹ Meiss-Tintori 1962, p. 48.

⁶⁰ Rebold Benton 1993, p. 133.

⁶¹ Camerota 2006, p. 36.

⁶² Il riferimento alle basiliche costantiniane si trovava già in Isermeyer 1937; fra i "classici" al riguardo: White 1971 (1957), p. 59, n. 36; White 1966, p. 137. Più recentemente: Romano 2008, pp. 39-42. Si osserva un precedente romano anche nelle *Storie di san Benedetto* nella chiesa inferiore di San Crisogono, ambiente poco accessibile nel Duecento, che comunque solleva sul tema delle storie incorniciate da un'architettura la sensazione di numerosi modelli oggi perduti. Sulla tradizione romana discendente dai modelli "costantiniani": Belting 1977, pp. 155-169; Romano 2000.

⁶³ Romano 2008, pp. 33, 41.

⁶⁴ Romano 2008, p. 40.

⁶⁵ Romano, 2002, p. 43.

⁶⁶ Gioseffi 1963, p. 21, rimanda ai dipinti della navata di San Pietro in Valle a Ferentillo e a Sant'Urbano alla Caffarella, in cui i capitelli staccano dalla parete in forma scultorea, ma poggiano su colonne dipinte. Figure iconiche inquadrare da un "porticato" si osservano in ambito romano negli affreschi staccati dall'abside di san Basilio ai Pantani, o nella navata sinistra della basilica dei Santi Giovanni e Paolo; molto interessante anche l'uso di elementi architettonici dipinti nel ciclo di San Giovanni a Porta latina sul finire del secolo XII.

⁶⁷ Krufft 1971, p. 171; Bellosi 1983, p. 127; Romano 2008, pp. 41-42.

⁶⁸ Chiamato in causa nel confronto con Giotto da Krufft 1971, pp. 174-175; quanto da Romano 2008, pp. 44-45.

⁶⁹ Queste osservazioni riguardo alla presenza e alla funzione delle cornicette cromatiche possono essere valide per gran parte della pittura trecentesca, ma proprio nel percorso giottesco si osservano anche sperimentazioni di altra concezione, a cominciare dall'*Annunciazione* della cappella Orsini.

⁷⁰ Gioseffi 1963, p. 24.

⁷¹ «L'abitudine medievale di muoversi simultaneamente su vari livelli di pensiero offre sempre la possibilità di scoprire nell'edificio un significato diverso e inatteso. Se poi questo significato sia stato anche determinante per la forma, è un'altra questione: si tratta di una possibilità che non può mai essere data per certa». Questa citazione dal *poscritto* a una edizione del 1987, tradotta in italiano in Krautheimer 1993, p. 146; Krautheimer 1942. Per un'introduzione critica all'iconologia architettonica medievale Schenkluhn 2006.

⁷² Si veda la scheda di L. Bellosi, in *Duccio. Siena* 2003, p. 200. Non credo sensato segnalare l'invenzione di Duccio come "nuovissima e quasi futuribile, perché costituisce un precedente per tanti dipinti del Quattrocento europeo"; non vi è un'intenzione in tal senso, né si osserva alcun tentativo per mettere in relazione la figura della Vergine con la cornicetta architettonica. Si tratta di una citazione frammentaria, come tante altre perfette riprese ducchesche, vocaboli raccolti dal discorso giottesco che non si avvantaggiano della sintassi grazie a cui potrebbero attingere al proprio senso originario.

⁷³ Bellosi 1985, pp. 178-179; Christiansen 2008, pp. 50-52; in quest'ultimo il rimando al successivo *San Giovanni* di Simone Martini al Barber Institute of Fine Arts a Birmingham, che porta la data 1320 incisa su una fascia marmorea, troppo sottile e irrelata per dirsi un parapetto, si comprende ancor meglio considerando le figure dipinte dallo stesso nel transetto destro della basilica inferiore, che condividono con il dipinto su tavola un simile rapporto, illusivamente integrato, fra figura e cornice.

⁷⁴ Non voglio qui semplificare il tema scottante dello scambio certamente consumatosi fra Cimabue, Duccio e Giotto nella seconda metà degli anni Ottanta, ancora da decifrare a fondo, nonostante importanti voci si siano spese al riguardo. La vetrata senese e ducchesca del 1287/90, nel trono che per primo manifesta un'idea di solida monumentalità in linea con la poetica giottesca, vede formelle quadrangolari innestate ai piedi dei protagonisti dell'*Incoronazione* che potrebbero trovare i loro più fedeli riscontri nella bellissima idea portata da Cimabue sui costoloni delle vele centrali della basilica superiore, illuminati da una sequenza ininterrotta di piastrelle rosse e blu con ombrose cornicette bianche inclinate verso l'interno a formare una volumetria a diamante. Un segno di riferimento per la cronologia dei primi decori assisiati?

La *Madonna* di Castelfiorentino, che deve i propri decori alla *Maestà* Rucellai (1285), ha suscitato commenti che coinvolgono Duccio, anche nella veste di autore primario del dipinto: De Marchi 2012b, p. 45.

⁷⁵ Solo il retro di alcuni dipinti su tavola (la *Croce* Scrovegni o il polittico di Santa Reparata, fig. 77) propone un'affascinante combinazione fra la forma polittico e le soluzioni sperimentate dalla bottega giottesca nella pittura murale, ma l'idea è comunque sviluppata con particolare coerenza; se ne discuterà nel capitolo dedicato alla Cappella della Maddalena.

⁷⁶ Ad esempio nella tavola del 1283 del Maestro della santa Chiara nella stessa Assisi.

⁷⁷ Fra le più precoci trascrizioni di un'idea giottesca in un contesto materico di natura difforme si trova anche il dossale eponimo del Maestro del Farneto, che è oggi osservato fra le più precoci reazioni all'arte giottesca, forse entro la fine del secolo XIII. Tipologia e particolari della *Madonna col Bambino* in effetti non sembrano poter prescindere dal trittico Orsini. Potrebbe ispirarsi ad altri precedenti esempi giotteschi, ma la *Madonna* nell'oculo della controfacciata della basilica superiore non mi sembra adempiere a questa funzione in maniera soddisfacente. Cfr. De Marchi 2009, p. 68. La tavola è schedata da V. Picchiarelli, in *Capolavori del Trecento* 2018, 10, pp. 212-214.

⁷⁸ De Marchi 2012a, p. 293.

⁷⁹ Novelli 2020.

La cappella di san Nicola nella basilica inferiore

La cappella Orsini nella basilica inferiore di Assisi si presenta come la successiva possibile tappa in questo studio e mostra sorprendenti novità nell'ambito della cornice giottesca.

Il ciclo non è più considerato a margine delle ricerche sul pittore per il fatto di apparire in gran parte dipinto dalla sua bottega; in effetti solo alcuni busti negli sguanci delle finestre sono attribuiti alla mano di Giotto con una condivisa osservazione critica¹. In ogni caso è del tutto affermata l'idea che le composizioni portate a termine dal cosiddetto Maestro di san Nicola e dal giovane (supposto) Palmerino di Guido siano approntate da Giotto qualche anno prima o subito dopo l'anno 1300², in anni prossimi al soggiorno riminese di Giotto.

In questa sede non appare così importante affermare quale sia precedente tra l'esperienza riminese e il compimento di questa cappella assisiata; le idee giottesche in questo campo si muovono soprattutto in relazione alla realtà architettonica con cui la pittura deve confrontarsi e l'ingegno del pittore attinge alle proprie esperienze visive anche a distanza di tempo, in relazione alle necessità imposte dalla committenza, dall'iconografia figurata, e, lo ribadisco, dalle forme dell'architettura che deve decorare; per altro l'assenza del maestro dal cantiere assisiata permetterebbe di affermare la contemporaneità delle due imprese.

Tuttavia alcuni elementi che si osservano proprio fra le cornici sembrano sollevare almeno l'ipotesi che la cappella di san Nicola sia stata decorata prima della sala dei Notari di Perugia, che vanta una precocità rarissima fra i riflessi umbri dell'arte giottesca, essendo certamente compiuta tra il 1298 e il 1300³. I confronti, che forse non risolvono definitivamente la questione cronologica che investe la cappella Orsini, saranno discussi al termine di questo capitolo.

Le cornici interne

Seppure a un primo sguardo la cappella sembri decorata da *Storie* contornate dalle cornici meno appariscenti fra quelle che il pittore seppe inventare, una più attenta considerazione vi troverà importanti sperimentazioni a cui non manca l'evidenza di un progetto "architettonico", certo meno unitario di quello ammirato nella basilica superiore, soprattutto a causa delle ridotte dimensioni delle pareti, mancanti dell'uniformità necessaria per ospitare un coerente sistema illusionistico.

In questo spazio dalle superfici brevi e articolate e dall'immediata evidenza architettonica delle tre alte finestre gotiche, la prima intenzione di Giotto si osserva nell'incorniciatura delle storie che occupano le due pareti restanti nella ripartizione in cinque spazi della zona absidale, corrispondenti alla volta costolonata pentapartita (fig. 25); le altre tre sono appunto occupate dai finestroni e sarà intenzione primaria in questo contesto far sì che il decoro della zona più alta di queste pareti non risulti disarmonica rispetto al taglio delle fasce decorate sopra le finestre e rispetto alla finestre stesse⁴.

Di queste due pareti si osservi la destra, poiché la sinistra fu in buona parte distrutta⁵ e ridipinta, e in particolare risulterà significativo lo sforzo per far sì che l'incorniciatura delle storie sia sottomessa alle necessità di armonizzare pittura e architettura. Per questa ragione le due storie più alte di queste pareti⁶ riposano sull'incorniciatura inclinata come arco acuto dipinto a contorno delle storie sottostanti e tale incorniciatura è pensata attraverso un severo e articolato progetto architettonico e illusivo.

Sopra allo spazio tripartito e occupato da tre apostoli nell'ordine inferiore della decorazione, corre orizzontale una breve fascia marmorea con importanti inserti che ambiscono a imitare una struttura scultorea di particolare complessità. Questa è pensata come parte dell'architettura unitaria che contiene, come cornice, le *Storie di Adeodato* (fig. 26)⁷.

Il giovane Adeodato, rapito dagli Agareni, era stato messo al servizio del re; si trova infatti alla mensa regale mentre Nicola planando dall'alto lo rapisce, prendendolo per i capelli; nella scena inferiore lo restituisce alla famiglia nel giorno in cui si celebra la festa del santo, e qui è accolto dai genitori e dallo scheletrito cagnolino che si impunta festeggiandolo sotto il tavolo⁸.

Quel che più conta in questa sede è osservare che la scena è incorniciata da un pilastro internamente scolpito, il cui capitello è concepito come una mensola che si allarga lateralmente e sorregge un architrave dalle caratteristiche decorazioni che alludono a una cassettonatura⁹; il pilastro si mostra, per ovvie regole prospettiche, solo su un lato della scena, sull'altro sfugge allo sguardo di chi si immagina posizionato all'ingresso della cappella; ne osserviamo quindi solo lo spigolo e lo sviluppo laterale della mensola superiore.

La cornice descritta in relazione al devoto che entra nella cappella partecipa unitamente all'architettura della storia sacra, un effetto accentuato dalla presenza di un'anziana figura che si affaccia dal suo margine misurando lo spazio tra pilastro e velario che decora la parete di fondo. Il pilastro in questione formalmente non è molto diverso da quello che incornicia sui due lati la stanza in cui si svolge *L'apparizione a Gregorio IX* nella basilica superiore (fig. 21), ma questo elemento, parte di uno dei pensieri architettonici più svolti e geniali del giovane Giotto, si trova oltre la cornice, mentre quello in esame ne è parte integrante, come se fossero stati del tutto aboliti i passaggi che nel dipinto più antico conducono all'apparizione francescana: il colonnato, il fondo rosso e giallo della parete da cui il colonnato stacca, la cornicetta verde che contorna la storia vera e propria e il misurato spazio di azione che a terra descrive anco-

ra qualche centimetro prima che i pilastri suddetti trovino il proprio appoggio.

La struttura di contorno alle *Storie di Adeodato* si sviluppa verso l'alto, in una soluzione particolarmente originale: in due basse colonnine su cui poggia l'alto arco trilobato che, come si diceva, non conclude la decorazione, ma la interrompe per ritmare queste pareti laterali in maniera coerente rispetto agli altri spicchi finestrati della cappella¹⁰.

Assolutamente originale appare anche il fatto che queste due scene, per non ridurre l'effetto illusivo prodotto dalla cornice architettonica che le contorna e la conseguente continuità rispetto agli ambienti che ospitano le storie, mancano dei listelli colorati che solitamente inquadrano le vicende sacre, una disposizione normalmente rispettata sia nel secolo precedente che in quello successivo, come anche per le altre immagini della stessa cappella, ma non per l'*Annunciazione* dipinta all'esterno di questa, di cui si dirà tra poco.

Le fasce che dividono orizzontalmente le *Storie di Nicola* osservano una modanatura lapidea dettagliatamente misurata nello spazio e scorciata per una visione dal basso (fig. 31); si tratta di un'importante innovazione che si deve registrare in questa sede poiché non si sono conservate le elaborazioni giottesche sul tema in cantieri che andrebbero collocati tra la basilica superiore e la cappella Orsini. Al centro di queste fasce, all'interno di una losanga quadrata, una fresca immagine vegetale in verde e grigio è replicata ai margini della struttura, dimezzata; lo spazio risultante dalla forma di due trapezi sovrapposti ospita una fascetta con ornati cosmateschi e, più internamente, su una superficie ulteriormente ribassata, un'iscrizione esplicitiva riguardante la storia soprastante.

La fascia che si trova al culmine dell'arcosolio con le suddette storie si differenzia per l'eleganza dei racemi policromi e per la decorazione della losanga centrale occupata da una rosetta marmorea. Quest'ultima partecipa a un'importante storia, già avviata più timidamente nella basilica superiore: la commistione tra pittura e finta scultura, che si aprirà a un ventaglio di altre inesauribili varianti.

La fascia abitata

Le strombature delle finestre, ove si osservano i busti attribuiti alla mano di Giotto, ospitano una tipologia di fascia abitata (fig. 27) che si confronta con quella della prima campata della basilica superiore (tav. IX; fig. 16), la quale, se non cadeva nella sua interezza sotto la responsabilità giottesca, lo vide comunque presente accanto a pittori che, io credo, seguivano il suo giovane maestro. Il confronto rende evidente una parentela stretta, ma si osserva finalmente, in questa più moderna soluzione, il preciso intento a voler consegnare uno spessore ben determinato ai margini oltre i quali si trovano i santi, rispettato dalle figure che si dipongono al di là da quello¹¹.

I racemi vegetali qui hanno una spessa consistenza e una fantasiosa articolazione cromatica che certo non appariva nelle fasce della basilica superiore, inoltre la qualità pittorica di questi elementi vegetali lascia intendere una note-

vole libertà concessa alla bottega giottesca in questa occasione; queste carnose foglie appaiono grossolane nel confronto coi sottili racemi di altre esperienze cronologicamente limitrofe¹². Ma si noti soprattutto la particolare invenzione che distingueva la fascia giottesca nella basilica superiore dalle precedenti, sia cimabuesche (tav. VIII), sia “romane” (figg. 11-13), che qui viene sviluppata: consisteva nel dare ininterrotta continuità alla linea chiara che forma il margine di contorno alle figure, due linee bianche oblique e speculari che incrociandosi costruiscono vani quadrangolari, per poi aprirsi nelle forme quadrilobate (nella basilica superiore, tav. IX) o polilobate (nella cappella di san Nicola, fig. 27), con i lobi semicircolari aperti sui lati di un quadrato¹³. Nei riquadri risultanti fra le figure iconiche, lo spazio che nella basilica superiore era occupato da rosette policrome ospita nella cappella Orsini lo stemma della famiglia, la cui immagine è moltiplicata a dismisura nei dipinti come anche nelle finestre figurate. Nella stessa posizione è stata recentemente osservata la scrofa che rimanda al patronato Scrovegni nella cappella di santa Caterina della chiesa del Santo a Padova (fig. 28). La forma di questa cornice Orsini appare in buona parte replicata nel sottarco d'ingresso di quella sfortunata cappella padovana; probabilmente la prima commissione della famiglia Scrovegni a Giotto, precedente il 1303, in prossimità cronologica con questi lavori assisiati.

Il trittico Orsini

Sul fondo della cappella, sopra al sepolcro di Gian Gaetano Orsini scolpito secondo una tipologia ben aggiornata rispetto alle sperimentazioni romane¹⁴, si osserva un “trittico”¹⁵ che a sua volta appare come luogo di innovazione giottesca, seppure anche in questo caso sia portato a termine da un fidato collaboratore di Giotto su una superficie leggermente inclinata a favore del devoto che lo osserva dal basso (fig. 29). Il dipinto in alcuni casi ha sollevato il sospetto di essere stato compiuto in tempi diversi e successivi rispetto agli altri dipinti della cappella, ma questa idea sembra ormai essere caduta, vista la prossimità con il polittico di Badia, che si può estendere a varie parti del ciclo¹⁶. Le forme architettoniche e l'ingegnosa invenzione del trittico Orsini conservavano intatto il loro fascino quasi una ventina di anni dopo, quando furono osservate e riportate da Pietro Lorenzetti nell'omologo trittico¹⁷ affrescato sul fondo della cappella della stessa famiglia, simmetrica a questa sul lato opposto della basilica inferiore.

Le tre superfici su cui sono dipinte le figure della Madonna col Bambino, di san Nicola e di san Francesco, si mostrano come fossero tavole dal fondo dorato, finzione nella finzione, poiché sono dipinte sull'intonaco e contornate da una cornice marmorea dalla struttura ben articolata e descritta in prospettiva forzata, a cominciare dagli eccessivi scorci interni alla cornice, perfettamente simmetrici intorno alla tavola centrale che svetta leggermente sulle altre due, disegnate da un arco a tutto sesto¹⁸. Anche le figure di angeli e profeti nei clipei che trovano spazio sull'incorniciatura architettonica del dipinto rimandano al genere del polittico; così, seppure in altra posizione, si osservano

anche nel polittico di Badia¹⁹, dove l'autografia giottesca raggiunge un'ineguagliata qualità²⁰.

Il dipinto sembra completato a secco con qualche incertezza proprio nelle parti che esprimono la maggior complessità dell'impianto prospettico, dunque la condizione conservativa non consente di affermarlo con sicurezza, ma il notevole spessore della cornice in marmo si direbbe prevedere ai lati della Madonna il sostegno di due coppie di colonne tortili, seppure di quelle posteriori si osservi oggi solo qualcosa di simile a un piccolo capitello in marmo rosa su uno dei lati.

Tra i molteplici motivi di confronto fra questa particolare vicenda giottesca e l'antico, si segnala anche l'appoggio delle colonnine su una sporgenza architettonica, che potrebbe trovare i propri antecedenti proprio nella tradizione romana, già osservata da Giotto nel progetto portato a termine per la basilica superiore, ma non per quel che riguarda l'avanzare del basamento nei dadi corrispondenti all'appoggio degli elementi verticali. L'incorniciatura plasticamente sporgente si osservava infatti nelle basiliche di San Pietro e di San Paolo fuori le mura, ma anche nella chiesa inferiore di san Crisogono (figg. 22-23)²¹.

Il degrado dovuto principalmente a un'originaria tecnica pittorica imperfetta e le incertezze dimostrate dal Maestro di san Nicola non possono rassicurarci sulle vere intenzioni di Giotto in questa occasione, ma mi pare come minimo problematico che il raziocinio giottesco potesse prevedere l'affaccio delle figure come da un loggiato, visto il consistente e misurato spessore architettonico della cornice; sarei propenso a pensare che in origine il braccio di san Nicola fosse coperto dalla colonna tortile, così come appare abbastanza evidente per la mano destra di san Francesco²². Le figure apparirebbero quasi come se fossero dipinte su una piatta tavola collocata al di là di una spessa cornice, se non fosse che entrambi i santi avanzano con le braccia oltre il margine più interno dell'architettura che li incornicia, e, con un'inattesa invenzione per altro perfettamente centrata in ambito francescano, il Bambino che si aggrappa allo scollo della madre sembra muovere i propri passi²³, a piedi nudi, sul freddo marmo della cornice.

Il passo del bambino *sulla* cornice induce a una digressione che credo non secondaria. La storia francescana si esprime in svariati eventi miracolosi che coinvolgono immagini come il *Crocifisso* parlante di San Damiano²⁴ o il Presepe di Greccio (tav. XVI), in cui Gesù bambino appare e prende vita in una stalla natalizia, episodi di non secondaria importanza nella storia dell'immagine, della *presentificazione* portata nelle immagini e a proposito del governo visuale gestito dalle cornici in questo contesto. La notissima versione giottesca del *Presepe* nella basilica superiore è ambientata in uno spazio ecclesiale riconoscibile, abitato da una moltitudine di persone tipologicamente differenziate il cui comportamento, consono alla loro posizione, agevola la percezione della scena come credibile e prossima alla quotidianità²⁵; una scena ben più articolata e descritta, ma anche più "miracolosa" di quanto non avvenga nelle fonti francescane di riferimento (Tommaso da Celano e Bonaventura), secondo cui il bambino apparve allo sguardo e nell'esperienza di un solo testimone. La ver-

sione giottesca degli avvenimenti francescani accredita con crescente convinzione un potere vivificante alle immagini.

Il fenomeno delle immagini agenti, parlanti, sanguinanti... già attestato nei secoli precedenti, da principio per i soli crocifissi, quindi investendo anche la figura della vergine, prolifera tra il Due e il Trecento, coinvolgendo anche le figure dei santi²⁶. Nella stessa cappella di san Nicola un episodio dipinto racconta una vicenda incentrata su un'icona, ispirata, come il resto delle storie qui riportate, dalla recente *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze²⁷: un avido ebreo, essendo venuto a conoscenza del potere delle immagini di san Nicola, si era procurato un'icona del santo e lo minacciava attraverso di essa per ottenere la sua protezione. Nel dipinto giottesco (fig. 30) viene colto mentre frusta l'immagine del santo²⁸, che non aveva impedito ai ladri di impadronirsi del suo tesoro; tutto questo la dice lunga sulla consuetudine relazionale, fisica e dialogica, tra i devoti e le immagini sacre, così come poteva essere accettata e compresa dal cattolicesimo due e trecentesco. Il dipinto successivo andò distrutto, ma con ogni probabilità narrava del santo livido e sanguinante che convinceva i ladri a restituire il maltolto, con la conseguente conversione del violento ebreo.

La relazione tra immagine dipinta e il santo a cui l'immagine si riferisce non può certo essere ricondotta allo statuto della rappresentazione: un diverso sistema conduce il santo in presenza nell'immagine e quel che accade all'immagine dipinta si ripercuote sull'immagine del santo nelle sue apparizioni, sul suo aspetto fisico e sulla sua salute; una sorta di presenza del sacro nell'immagine è percepita senza troppe sorprese, nessuna scossa di natura teologica solleva perplessità al riguardo. In questa modalità, che potremmo anche considerare nell'ambito del "visuale"²⁹, sorge l'idea dell'invenzione e della percezione di una fuoriuscita delle immagini dall'alveo tradizionale al mondo, un piccolo passo sulla cornice come avvio di una cultura visuale che giungerà nel corso del secolo successivo alla descrizione di un'ininterrotta continuità tra il mondo e lo spazio della figura sacra.

L'apparente paradosso appena descritto, per cui il Bambino "dipinto su tavola" si muove sullo spazio mondano della cornice, non contraddice affatto la natura dell'immagine sacra duecentesca, ai nostri occhi ricercatamente ambigua; è proprio sulla complessità della natura dell'immagine sacra che Giotto lavora escogitando in maniera sempre varia, ma internamente coerente, soluzioni che parlano della creduta presenza del sacro nelle immagini, attraverso la loro azione e la concreta fuoriuscita dalla cornice o sulla cornice stessa. A questa quasi timida mossa ne seguiranno altre ben più esplicite, sia con la fuoriuscita delle figure sacre dalla cornice, sia con l'ingresso del mondo e dei suoi riconoscibili protagonisti al suo interno.

La storiografia francese propone di usare il termine "presentificazione" per chiarire la modalità con cui l'immagine sacra si presta alla visione devota nel basso medioevo³⁰; non si tratta di rappresentazione, vale a dire della ri-presentazione di una figura che già si trova o si trovava nel mondo, di cui l'immagine è un doppio somigliante e non sostitutivo; non si tratta di "presenza", poiché

l'immagine non può farsi tramite con infallibile certezza di questa auspicata eventualità, come nel caso dell'eucarestia³¹, riguardo a cui la certezza della presenza del corpo di Cristo sottrae al pane la necessità della somiglianza con la carne; al termine "presentificazione" corrisponde una condizione ambigua e complessa che *auspica* e ritiene possibile la presenza del sacro in un'immagine. Del resto l'arte medievale, così come da tradizione ormai quasi millenaria, non aveva intenzione di mostrare un'altra fallace immagine del mondo, bensì di rendere visibile ciò che sarebbe stato altrimenti invisibile, dunque di mostrare quel che, pur nella sua parziale e misteriosa visibilità, costituisce l'unica struttura ontologica permanente del mondo stesso.

L'immagine è qui costruita e dipinta per potersi prestare a un'invocata possibilità di presenza, e anche Giotto di volta in volta lavora su questo assunto con una sagacia e una strumentazione tecnica tale da consegnare alle generazioni successive i mezzi che, paradossalmente, condurranno al superamento di queste premesse visuali. Se l'immagine sacra presentifica il proprio prototipo, quasi fosse un'apparizione, l'illusionismo giottesco partecipa senza conflitti di sorta a questa dimensione visuale e contribuisce all'apparizione attraverso tutto ciò che il pittore è in grado di fare in termini di credibilità visiva.

Naturalmente con questa dinamica si rafforza il rapporto fra il dipinto e il mondo, fino al momento in cui, nell'arco del secolo quindicesimo, il dipinto si troverà a essere corrispettivo paritario e rappresentativo del mondo: il ritratto come genere autonomo farà la sua apparizione, la prospettiva geometrica calcolerà gli spazi del sacro come coerenti con il mondo, e via via l'occidente si abituerà a confrontarsi con uno spazio sacro non solo prossimo, ma contiguo e omologo al mondo³².

Segnalare in questi dipinti di bottega, in una cappella solo apparentemente secondaria, un *passo* di questa importanza nella storia dell'immagine occidentale ha certamente il limite a cui ci costringe la perdita di molti altri dipinti autografi giotteschi, e si accompagna all'incertezza sulle sue vere intenzioni, che qui appaiono trascritte da un paio di esecutori. Qualche difficoltà devono avere incontrato questi pur valenti collaboratori di fronte alle indicazioni del maestro, così ricche di invenzioni, il cui funzionamento era affidato a minimi particolari dalla valenza ottica irrinunciabile. Altrove capita loro di cadere in errore, specialmente sulle strutture dalla complessità spaziale particolarmente elaborata, una vera e propria difficilissima ricerca d'avanguardia per quei tempi: nel dipingere il palazzo dove l'imperatore Costantino sogna il santo (fig. 31), il Maestro di san Nicola si confonde, forse anche a causa del passaggio da una pontata alla successiva, e incastra le verdi paraste che ritmavano classicamente il fondo tripartito della sala davanti, non dietro, al corpo dell'imperatore, compromettendo così la credibilità ottica della struttura.

L'Annunciazione e il decoro esterno della cappella Orsini

Alla classicità di questi spazi corrisponde culturalmente un episodio di particolare interesse per lo studioso delle cornici giottesche: l'apparato scultoreo

dipinto (tav. XVII) sui due lati dell'*Annunciazione* che sovrasta esternamente l'ingresso della cappella.

Relativamente piatto rispetto alla struttura imponente lasciata nella basilica superiore, questo tipo di apparato decorativo si troverà ben presente in altri cantieri giotteschi, ma qui, per la prima volta, si mostra coerentemente svolto nel misurare attentamente oggetti e piani ribassati, curando particolarmente gli scorci delle cornici e la loro visibilità da un basso punto di vista; per quanto lo spessore descritto sia minimo, il disegno con cui è misurato è studiosamente corretto.

Si muova la propria osservazione a cominciare dalla fascia decorativa che incornicia inferiormente l'*Annunciazione*, saldata senza alcuna soluzione agli spicchi di superficie risultanti sui due lati, tagliati dalla volta a botte del transetto destro della basilica inferiore³³. L'attenzione portata allo spessore delle modanature dei margini, in relazione alla loro visibilità dalla posizione dei devoti a terra, denota già un'elaborazione del tutto inedita su questo tipo di fascia, come si è già osservato all'interno della cappella.

L'inserimento di un elemento fitomorfo colto centralmente, come visto dall'alto nei quadrati disposti a losanga in questa cornice, dialoga con un oggetto che lo sovrasta, del tutto simile ma di grandezza doppia, che imita una scultura marmorea. Il primo è dipinto in grigio e in verde e si staglia sulla foglia d'oro, richiamando con chiarezza gli incroci delle fasce decorative centrali nella volta dei Dottori del poco più giovane Giotto nella basilica superiore, il secondo si presenta nel ricercato monocromo della scultura dipinta.

Le cornicette a foglia d'edera che segmentano elegantemente queste due simmetriche superfici si intervallano a un decoro cosmatesco e parlano, dunque, di un ornato di gusto contemporaneo, nonostante la colta classicità a cui rimandano. La conservazione dei dipinti impone un risarcimento mentale: originariamente le sottili cornici decorate a fogliette spiccavano, probabilmente con l'attuale tonalità lapidea, su un fondo blu; similmente accadrà nelle cornici degli archi di fondo della cappella Scrovegni.

I busti che colmano le conchiglie inserite nel muro a due a due in questo decoro sono i chiari testimoni di un volontario e ricercato episodio di reimpiego di un oggetto archeologico in una decorazione moderna. Sono innestati con misurato risalto di una prominenza rispetto alla parete, realizzato grazie al decentramento della loro posizione rispetto al cerchio che li contiene, coerentemente calcolato per un osservatore a terra, al centro del transetto.

A differenza dell'oggetto reale di reimpiego, la scultura in causa non si presta alle mani del decoratore con la propria fisica incombenza e col fascino portato dal tempo, dal suo essere sopravvissuto, non attinge al sentimento prossimo alla reliquia di cui ha goduto, in quanto antico, nell'arco di molti secoli, nel lungo corso del medioevo; al contrario: è selezionato da Giotto, memorizzato e trascritto, quasi semplicemente citato, se non si trattasse comunque di un'impresa illusionistica che la tecnica solleva a un grado più vicino alla presenza reale di quanto non faccia una semplice citazione³⁴.

Appare necessario rimandare a quanto detto più sopra a proposito delle vo-

luminose colonne antiche dipinte da Cimabue ai lati degli ingressi al presbitero della basilica superiore (tavv. V-VI), ugualmente pensate come parte di una struttura dalle moderne forme gotiche: in quel caso il fastigio gotico dei due portali.

La cappella di San Nicola va segnalata come la più antica cappella “privata” che si apre in un chiesa monastica³⁵, necessita quindi di una nuova e particolare invenzione iconografica per introdurre all’area sepolcrale della famiglia Orsini; per questo fine Giotto sceglie d’innestare nella parete i busti clipeati che aveva osservato al centro dei sepolcri tardo antichi (fig. 34), che gli si saranno presentati innanzi durante il suo soggiorno romano, se non già in Toscana. Frammenti di una devota antichità³⁶, i primi testimoni della speranza soteriologica cristiana, i busti sono innestati in parete a contorno dell’ingresso al luogo in cui il corpo di Gian Gaetano Orsini finirà per destarsi, nel giorno del giudizio, a pochi metri dall’eletto Francesco.

L’affresco che sovrasta l’ingresso alla cappella, che propone questi coltissimi rimandi anticheggianti, si distingue anche per una singolare e modernissima intenzione. L’*Annunciazione* è dipinta sui due lati dell’apertura archiacuta dell’ingresso (figg. 32-33), ma Giotto riesce a concepirla in un ambiente unificato dall’architettura interna alla casa di Maria, in particolare descrivendo una sala la cui forma è imposta dalla volta a botte del transetto della chiesa inferiore. Un dialogo tra architettura reale e architettura dipinta che qui giunge a costruire un singolarissimo spazio per la storia sacra.

Su questa innovativa linea di ricerca Giotto concepisce le strutture della decorazione interna in continuità con la cornice stessa, sopprimendo i listelli cromatici che normalmente inquadrano le *Storie*, in modo che la cornice cosmatesca scivoli senza soluzione di continuità nello spazio della *storia*, nel soffitto dai cassettoni scolpiti, immersi nell’ombra di una superficie che sprofonda verso il fondo della stanza della Vergine. Sulla parete poggia una serie di archetti sospesi sulle tipiche mensole giottesche, simili agli “archinvoltini” di derivazione romana già studiati come cornici vere e proprie nella basilica superiore (fig. 10), ma qui realizzati con lucido calcolo degli scorci.

La qualità dell’invenzione altissima deve essere intesa d’un fiato con la constatazione della portata innovativa della concezione del dipinto stesso, in cui lo spazio architettonico è pensato in continuità con la cornice e, quindi, con lo spazio del transetto stesso, similmente a quanto era stato concepito per certe storie interne alla cappella e a quanto accadrà per i coretti segreti della cappella Scrovegni; questi ultimi tuttavia sono disabitati e di difficile interpretazione dal punto di vista semantico, ma tecnicamente e visivamente questa invenzione ne è la premessa.

Non manca, per altro, un germe d’ideazione che consentirà a Giotto di dare spaziosa profondità alle cornici cosmatesche della cappella della Maddalena: il rapporto si coglie quando si intuisce la solida e razionale continuità tra la cornice cosmatesca che sovrasta la parete di fondo del transetto e il soffitto ombroso della sala in cui si svolge l’annuncio.

Ultima breve osservazione architettonica dalla cappella di san Nicola indi-

rizza l'attenzione verso un singolare oggetto, un vano quadrato posto in obliquo che sembra voler mostrare un foro nello spessore del muro nella zona più alta del dipinto dedicatorio (fig. 35). L'unica ragion d'essere di questo strano foro, che nelle superfici superiori mostra il caratteristico decoro "cassettonato" usato allora per coprire le superfici dei soffitti, consiste nell'ipotesi di un vano della stessa forma corrispondente al foro che fino a pochi anni fa si apriva nella stessa parete; in questa maniera il dipinto servirebbe a dare simmetria ad un inconveniente tecnico murario, forse niente più di questo. Il recente restauro della cappella ha ripristinato una perfetta simmetria, tamponando il foro e dipingendo un'immagine speculare a quella che si osservava sul lato sinistro dell'affresco secondo una logica che ricorda in maniera sinistra un digitale "copie e incolla".

*La sala dei Notari a Perugia e le cornici della cappella Orsini:
un ante quem nel 1298*

La decorazione della sala dei Notari a Perugia è valsa in passato come punto di riferimento cronologico per le *Storie di san Francesco* nella basilica superiore, e dal momento che la data di conclusione della decorazione perugina era stata fissata entro il giugno del 1297, quest'anno era stato accolto come un sicuro *ante quem* per la più antica e importante decorazione assiate³⁷.

I confronti portati a tal fine da Luciano Bellosi riguardano soprattutto le cornici: la mensola giottesca del registro inferiore della basilica (fig. 21) ha un'evidente derivazione nella successiva sala (fig. 37), entrambe superano il disegno utilizzato da Cimabue per quella struttura architettonica (figg. 4-5) in favore di una soluzione più spaziosa e credibile e, naturalmente, si attribuisce a Giotto nella decorazione francescana l'invenzione che gli attenti e precoci pittori filo giotteschi portarono successivamente a Perugia.

In questa sede tuttavia, oltre a evidenziare che rispetto a quelle prime segnalazioni sono state precisate le date più consone ai dipinti di Perugia, che oggi sappiamo compiersi fra il 1298 e il 1300³⁸, non possiamo tacere alcune osservazioni che devono sollevare almeno un dubbio sul fatto che questa data dei dipinti perugini non possa valere come *ante quem* anche per gli affreschi della cappella di san Nicola.

Il motivo polilobato che contorna le figure degli sguanci delle finestre della sala dei Notari (fig. 36), che Bellosi osservava "derivato chiaramente"³⁹ da quelli giotteschi della basilica superiore (tav. IX; fig. 16), in effetti non è propriamente sovrapponibile a questi, anzi: il motivo geometrico della prima campata della basilica superiore di Assisi sembra sorpassato a Perugia, per aderire a una soluzione più moderna e di enorme successo nell'arco dei decenni successivi, a cominciare dall'uso che ne fa Giotto stesso: una forma quadrilatera disposta a losanga sui cui lati si allargano dei semicerchi⁴⁰. Questa stessa forma si osserva piuttosto nella più antica cappella giottesca della basilica inferiore, la cappella Orsini, appunto (fig. 27). Vero è che la cornicetta a due sottili fasce che costituisce il polilobo e prosegue formando rombi o triangoli nella cappel-

la di San Nicola, ma anche forme circolari a Perugia, è qui concepita come nella più antica basilica superiore, come si trattasse di liste bidimensionali; d'altra parte i pochi personaggi dipinti ancora apprezzabili a Perugia si trovano oltre la lista più interna, il che accade solo nella cappella di san Nicola, dove tali cornici sono concepite come tridimensionali.

I tralci che a Perugia riempiono gli spazi risultanti fra le linee speculari dell'intera fascia e le superfici occupate dall'inseguirsi simmetrico delle liste binarie sono più facilmente confrontabili con quelli sottili e simmetrici della basilica superiore che con i più moderni, dalle ampie foglie crescenti, della cappella di san Nicola.

Alle mensole giustamente osservate da Bellosi come trascrizioni, dalla basilica superiore alla sala dei notai, si aggiungono in quest'ultima, come soluzione decorativa alternata, gli archetti sovrapposti alle mensole, i cosiddetti archinvoltini che abbiamo osservato anche diffusi nell'incorniciare i lunghi costoloni che disegnano la struttura della basilica superiore. Tuttavia la forma degli archinvoltini di Perugia è ben più misurata e razionale di quella precoce variazione giottesca su un modello decorativo portato ad Assisi dalle maestranze romane. Se non vogliamo attribuire ai pittori attivi a Perugia la capacità di unire il razionalismo delle mensole giottesche con gli archetti che li sovrastano, li si può ancora una volta immaginare colpiti dal fregio continuo e ben disposto sul fondo della sala che accoglie l'*Annunciazione* Orsini (figg. 32-33).

Nessuna di queste osservazioni è assolutamente probante per affermare che i decori della cappella di san Nicola siano precedenti il 1298: il polilobo costruito su un quadrangolo può ben essere un'idea tratta dal vasto mondo gotico, trasferita nelle dimensioni della pittura monumentale da una vetrata⁴¹ o da un pezzo di oreficeria⁴²; vero è che ci immaginiamo più facilmente che sia Giotto a fare questo tipo di trasposizioni piuttosto che i pittori umbri della sala perugina. Gli archinvoltini acquistano una forma più razionale anche nella sala della *Conferma della regola* del ciclo francescano giottesco, seppure in misure del tutto diverse; inoltre non si può mai escludere l'esistenza di decorazioni che oggi non conosciamo più e che possono aver informato i pittori umbri di possibilità a cui lo stesso Giotto attinge nei dipinti Orsini.

Ma cosa comporterebbe un simile *ante quem* per la decorazione della cappella di San Nicola? Sembrerebbe chiamare nuovamente in causa la datazione precoce, precedente al 1297, proposta da Irene Hueck⁴³, a scapito di quella affermata più recentemente da Serena Romano⁴⁴.

La prima aveva messo in relazione la decorazione della cappella sepolcrale di Gian Gaetano Orsini con il conclave che si sarebbe concluso nel 1294, in concomitanza con la morte di questo. I committenti realizzati in un primo momento nel dipinto dedicatorio, sostituiti poco dopo dai soli Napoleone e Gian Gaetano (figg. 136-137) e riportati in luce durante un restauro novecentesco (fig. 35), sarebbero stati coperti in anni in cui, morti alcuni e caduti in disgrazia altri, Napoleone avrebbe preso in carico la committenza della cappella nella sua interezza (1296 circa). Romano, vice versa, afferma che la data più credibile per l'importante commissione si colloca in concomitanza con l'arrivo in Um-

bria di Napoleone in qualità di cardinal legato per il ducato di Spoleto (1300-1301) e osserva che la presenza di san Giorgio accanto a sant'Adriano fra i santi dello zoccolo della cappella presuppone il cardinalato di Jacopo Stefaneschi sotto il titolo di san Giorgio al Velabro (1295/96, che varrebbe in questo caso come *post quem*)⁴⁵.

La singolarissima vicenda tecnico-pittorica che investe le figure dei committenti si incrocia con difficoltà con le vicende storiche che ruotano intorno alla famiglia Orsini e in questa sede non possiamo che rimandare alla bibliografia relativa.

Nessuna delle due proposte sembra poco credibile nell'ancora instabile cronologia giottesca di quegli anni; la cappella è certamente prossima all'esperienza riminese di Giotto, di cui sappiamo solo che si svolse prima dell'anno 1300⁴⁶, e molti apprezzano la vicinanza stilistica degli autografi giotteschi nella cappella e del trittico Orsini (fig. 29) al polittico di Badia⁴⁷, seppure per quest'ultimo si possa pensare a una piena autografia, e comunque si colloca nell'ultimo lustro del secolo.

Un altro fattore da tenere in considerazione è il fatto che la cappella di san Nicola è stata dipinta da almeno un paio di pittori alle dirette dipendenze da Giotto e fra questi c'è chi osserva le prime prove del Maestro espressionista di Santa Chiara, il probabile Palmerino di Guido, il braccio destro di Giotto in Umbria, documentato ancora in relazione al maestro nel 1309.

Ora, lo stesso Maestro espressionista è stato osservato da Boskovits⁴⁸ fra i pittori del cantiere perugino, seppure questa identificazione non soddisfi affatto l'opinione di Bellosi e di Lunghi⁴⁹. Una personale partecipazione di uno dei pittori della sala dei Notari al cantiere giottesco potrebbe essere una soluzione per incoraggiarci ad accettare l'*ante quem* qui sollevato dal confronto delle cornici, poiché i tempi per la realizzazione dei dipinti giotteschi risulterebbero strettissimi fra il *post quem* del 1296 portato dai confronti fra la tomba Orsini e quella di Bonifacio VIII⁵⁰ e l'*ante quem* che si colloca nel 1298, anno in cui i lavori di Perugia dovrebbero essere iniziati. Non c'è quasi il tempo per un apprezzamento delle novità giottesche, a meno che a portarle con sé non sia un pittore attivo in tempi ravvicinati nei due cantieri⁵¹.

Una semplice occhiata alle fasce abitate dei tre cicli chiamati in causa (dalla prima campata della basilica superiore, dagli sguanci delle finestre nella sala dei Notari e nella cappella Orsini) sembrerebbe consigliare che l'episodio perugino si collochi in una posizione intermedia, quasi fosse il luogo della mutazione da un'invenzione alla successiva. Ma è molto difficile pensare che in un cantiere "umbro" si compiano passi a cui il giovane Giotto rechi omaggio, è più probabile e sensato agli occhi di uno storico dell'arte che le invenzioni di Giotto siano raccolte dai suoi ammiratori e si assommino in una soluzione combinatoria, e che dunque la sala dei Notari sia dipinta dopo la cappella Orsini.

NOTE

¹ Boskovits 1981, p. 6; Bonsanti 1983; Bonsanti 2000, p. 63; Volpe 2002, pp. 28-42; Lunghi 2012, pp. 19-34; Tartuferi 2012, p. 27; De Marchi 2012b, pp. 32-35.

² Per la cappella di San Nicola si veda la vicenda storiografica ed il commento alle storie di san Nicola approntate da chi scrive: A. Volpe, in *La Basilica di san Francesco* 2002, pp. 421, 430-439, 444; a queste si aggiunga, Romano 2010; Monciatti, 2018, pp. 66-69.

Su Palmerino di Guido, la figura che darebbe un nome al cosiddetto Maestro Espressionista di santa Chiara, possibile aiuto di Giotto in Assisi, riconoscibile fin da questa prova, vedi il recente Bezzazi 2018, pp. 57-67.

³ Scarpellini 2009, pp. 13-14.

⁴ Di questo progetto terranno conto i decoratori delle cappelle che, con forma simile, verranno aperte sulla basilica inferiore, quindi Simone Martini e, più tardi, Andrea de Bartoli.

⁵ Il danno risalirebbe all'apertura di una tribuna in questa sede intorno alla metà del Settecento secondo Cenci 1974, p. 444. Lunghi 2012, p. 186, ricorda che "all'inizio del XIX secolo un religioso del Sacro convento, fra Carlo Blau, vi dipinse una Ultima cena, che fu poi cancellata nel 1913 nei restauri compiuti da Domenico Brizi".

⁶ Si tratta delle immagini relative al *Vecchio ebreo che colpisce l'immagine di san Nicola* e di *San Nicola che resuscita un giovane strangolato dal demone*.

⁷ Forse a questo si riferisce Luciano Bellosi quando accenna: "l'uso di solide colonne ai lati delle figurazioni a fresco si ritrova nella cappella di San Nicola e in quella della Maddalena nella Basilica inferiore di Assisi, nella cappella Baroncelli e in quella Rinuccini a Santa Croce etc." Bellosi 1985, p. 58. Più attento all'incorniciatura delle storie di Adeodato: Lunghi 2012, pp. 182-184.

⁸ *Legenda Aurea*, III, (ed. cons., p. 33); A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, schede 1246-1247, p. 437.

⁹ Accanto a quel che si osserva nella ex sala capitolare del Santo a Padova, la cui incerta datazione potrebbe assumere da questo dato un ulteriore indizio di precocità cronologica, sarà l'ultima occorrenza di questo elemento, caduto in disuso nell'arte della cornice giottesca per evidenti ragioni legate a un più ricercato "realismo", dalla cappella Scrovegni in poi.

¹⁰ Mi sono accorto in passato solo del fatto che le due scene di una unica storia "si sovrappongono all'interno di un unico vano, rastremato nella parte superiore da un inserto di architettura dipinta che riduce l'arco acuto in trilobate [...] e instaura una relazione mimetica tra questi spazi dipinti e l'architettura reale delle tre finestre." A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, schede 1246-1247, p. 437.

¹¹ Si noti che Giotto, o chi per lui, non sembra qui aver intenzione di calcolare la visibilità dello spessore delle cornicette bianche in relazione alla loro altezza da terra.

¹² Guazzini 2019, p. 182.

¹³ Si noti che la forma di queste aperture, un quadrato in posizione obliqua sui cui lati si aprono dei semicerchi, sono le medesime inaugurate da Giotto per gli estremi del *Crocifisso* malatestiano, della stessa epoca, ma anche per l'immane decoro sui guanti di san Nicola nel coevo polittico di Badia.

¹⁴ Gardner 1973, p. 439: "the design of the Orsini chapel derives directly from that of Boniface VIII". Lo stesso aggiunge che l'idea del trittico dipinto sul fondo della cappella sia il seguito di una tradizione duecentesca a cui partecipa anche il dipinto che oggi si mostra come il più antico frammento di pittura murale della Basilica, un largo frammento nella navata della basilica inferiore danneggiato dall'apertura d'ingresso della cappella della Maddalena, ad opera di un pittore confrontabile coi maestri vetrai di provenienza germanica della Basilica superiore (tav. I). Cfr. A. Monciatti, in *La Basilica di San Francesco* 2002, scheda 318, pp. 340-342; con bibliografia precedente.

¹⁵ Sui "politici murali" e sull'episodio giottesco qui in discussione come precedente significativo: Camporeale 2011, pp. 26-28.

¹⁶ La contemporaneità del concepimento di tomba e "trittico" Orsini risulterebbe anche dalla presenza di un frammento di paramento decorativo all'interno della camera di morte omogeneo a quelli esterni e partecipi della decorazione pittorica. E. Neri Lusanna, in *La Basilica di San Francesco* 2002, scheda 1255-1258, pp. 438-439.

Per il polittico di Badia si veda il volume edito in seguito al restauro: *Giotto. Il restauro* 2012.

¹⁷ Nei suoi primi passi, l'interesse del giovane senese per le conquiste spaziali si estende ad Assisi ai risultati conseguiti anche nella basilica superiore, cfr. Monciatti 2002, p. 28. Per una scheda sul trittico Orsini: A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, scheda 1042-1044, pp. 406-407, 439.

¹⁸ Benelli 2012, p. 148.

¹⁹ Di grande interesse l'osservazione per cui, analogamente a quanto accade nel trittico Orsini, nel coevo polittico di Badia: "La Madonna col Bambino e i quattro santi si ergono a mezzo busto, con le loro sagome potentemente scampanate, abitano la cornice alla stregua di un'architettura reale, si affacciano da un loggiato [...]. La cornice si qualifica come telaio illusionistico grazie a queste sottigliezze e alla resa suprema dei volumi, ma anche grazie alla sua chiara struttura micro-architettonica". De Marchi 2012b, pp. 36-37.

Per uno sguardo allargato alla progettazione delle opere su tavola giottesche: De Marchi 2009; De Marchi 2013c.

²⁰ Volpe 1963, pp. 10-11.

²¹ Non in relazione con questo episodio giottesco, sono citati fra gli altri da Krufft 1971, p. 171.

Anche l'ideazione dell'apparato funerario composto dalla tomba e dal trittico che lo sovrasta rimanderebbe al recente modello di tomba papale ideata per Bonifacio VIII sulla controfacciata di San Pietro, in cui l'altare era disposto davanti alla tomba con il sarcofago innalzato su di esso. Gardner 1973, p. 439.

²² Si osservi che la struttura architettonica ci consegna informazioni spaziali evidenti sulla sua conformazione. Nonostante il degrado è evidente la distanza in profondità fra i pilastri laterali del trittico, sopravanzati dai santi, e le colonne che si appoggiano su una sporgenza che questi difficilmente potrebbero oltrepassare.

²³ Sul motivo del Bambino "marciante", De Marchi 2009, pp. 68-70.

²⁴ Bollati 2016. L'immagine del crocifisso parlante ha una sua precedente tradizione: Sansterre 2011.

²⁵ Romano 2006, p. 543.

²⁶ Sansterre 2015.

²⁷ *Legenda Aurea*, III, (ed. cons. pp. 31-32).

²⁸ L'umiliazione delle reliquie e delle immagini dei santi era in uso in ambito monastico cluniacense dall'undicesimo secolo (Geary 1979), successivamente, e in particolare con il diffondersi delle confraternite laiche, la contrattazione con l'immagine di culto in una dinamica di dare e avere si applica anche nell'azione rituale punitiva nei suoi confronti. D'altra parte negli statuti di Tivoli del 1305 il comune prevede pene pecuniarie e corporali per chi offende un'immagine sacra (Belting 2001, p. 377).

²⁹ Nell'ambito della cultura visuale, che qualcuno ama definire una in-disciplina, sono osservate unitamente l'opera, l'azione dell'artista, il dispositivo approntato e lo sguardo del devoto osservatore.

³⁰ Vernant 1983; Baschet 2014 (2008), pp. 26-30.

³¹ Nel 1215 il Concilio Lateranense IV proclama il dogma della transustanziazione. A questo evento si riferisce Carlo Ginzburg (1998, p. 94) osservando una conseguente apertura nella concezione di altri gradi di presenza del sacro nelle immagini; critico nel riconoscere al progresso in ambito teologico una funzione più che marginale, Claudio Bernardi (2005, pp. 443-444), ma si vedano anche: Belting 2007 (2005), p. 101; Canetti 2012, pp. 288-303.

³² Benjamin 2012, p. 463, frammento J 77a, 8.

³³ Nessun dubbio sul fatto che la parte alta del fondo del transetto destro spetti al Maestro di san Nicola, certo che l'Annunciazione non è un tema in relazione al resto del programma iconografico della cappella Orsini, era piuttosto il più precoce intervento ad aprire un programma ancora in fieri, o in qualche dialogo con quel che preesisteva alla decorazione del transetto che oggi osserviamo, tutta successiva, se non per quel che riguarda la Maestà cimabuesca con la figura di Francesco che venne salvata e integrata in una cornice giottesca nel secondo decennio del Trecento. Lunghi osserva anche che a questo momento spettano le giornate superiori della *Morte e della Resurrezione del fanciullo di Suessa*, e le quattro dolenti al margine destro del dipinto che narra il recupero del corpo del bambino dalle rovine di un palazzo: Lunghi 1996a, p. 114. Tornando ad osservare le figure delle dolenti in questione mi pare che non siano estranee alle disperate compagne nel resto del dipinto e la pittura sfumata e dalle volumetrie complesse è forse al di là delle competenze della bottega giottesca impegnata nell'impresa Orsini.

³⁴ Volpe 2013.

³⁵ Romano 2010, p. 584.

³⁶ L'antico sarcofago, anche pagano, è fra i primissimi e favoriti oggetti di reimpiego medievali. Greenhalgh 1989, pp. 183-201.

³⁷ Bellosi 1985, pp. 14-17; Bellosi 2000, p. 42.

³⁸ Scarpellini 1997, pp. 216-224. Nessi 1988, p. 114 n. 28, pubblica un documento del 27 giugno 1299 dove ci si riferisce a un ingente pagamento ai pittori che avevano lavorato alla sala dei Notari.

³⁹ Bellosi 1985, p. 15.

⁴⁰ Si tratta di una forma che avrà uno straordinaria diffusione. In merito alle derivazioni nel mediterraneo orientale, ad esempio: Bacci 2018.

⁴¹ Nelle vetrate della basilica superiore, che ovviamente, dove si conservino, precedono l'opera pittorica, si trovano tutte le componenti per elaborare questo più moderno modulo decorativo; sia l'accostamento della forma quadrata ai semicerchi che l'allargano, sia il tema della doppia linea che costruisce le aperture iconiche incrociandosi simmetricamente. Tuttavia questi elementi necessitano di una rielaborazione sintetica, di un'operazione di forte autorialità per giungere alla forma di grande successo trecentesco che si osserva nella sua dimensione pittorica sia nella cappella Orsini che nella sala perugina. Per altro la stessa forma appare come cornice d'elezione per i tabelloni del *Crocifisso* malatestiano, il cui compimento cade negli stessi anni.

⁴² Si noti comunque che la forma più moderna di polilobo, quello perugino, si osserva nel calice donato da Benedetto XI (1303-1304) alla città di Perugia e non già nel celebre calice di Guccio di Mannaia dei tempi di Nicolò IV. Cioni 1998, p. 31. Per una scheda del calice di Benedetto: F. Pomarici, in *Anno 1300*, 2000, p. 145.

⁴³ Hueck 1983.

⁴⁴ Romano 2010.

⁴⁵ Romano 2010, p. 585; anche De Marchi 2012b, pp. 32-33, propone una data a ridosso del 1297, valido il *post quem* della Romano, ma al più presto, considerando che Gian Gaetano è morto nel '94. Recentemente a favore della datazione più tarda: Monciatti, 2018, p. 68 (ma già in Monciatti 2014, pp. 297-298), che osserva grifo e leone alato su un edificio alle spalle della scena in cui san Nicola salva i tre innocenti dalla decapitazione: "evidentemente allusivi ai due bronzi del 1272 che coronavano la *fons pedis platee* di Arnolfo a Perugia e soprattutto furono trasferiti sul portale nord del palazzo dei priori nel 1301".

⁴⁶ Volpe 2002, pp. 21-28.

⁴⁷ A. Tartuferi, in *Giotto e il Trecento* 2009, pp. 159-160, propone sensatamente una generica indicazione cronologica fra il 1295 e il 1300, ribadita nel volume dedicato al polittico: *Giotto. Il restauro* 2012. De Marchi (2009, p. 69-70) si spinge a datarlo verso il 1295.

⁴⁸ Boskovits 1981; Neri Lusanna 2009, pp. 52-54; Benazzi 2018, p. 67.

⁴⁹ Bellosi 1985, pp. 14-17, 34 n. 26; E. Lunghi, in *Galleria nazionale dell'Umbria* 1994, pp. 95-96.

⁵⁰ Gardner 1973, p. 439.

⁵¹ Benazzi 2018, pp. 57-58.

Giotto in Romagna

La collocazione cronologica del soggiorno di Giotto a Rimini è ormai assestata in anni che precedono di poco l'anno 1300¹; il percorso del pittore appare segnato dalle tappe (Assisi, Rimini, Padova) toccate presso le sedi francescane e così sembra testimoniato anche da una figura di non secondario valore come Riccobaldo ferrarese: "Qualis in arte fuerit, testantur opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisiis Arimini Padue ac per ea que pinxit palatio Comunis Padue et in ecclesia Arene Padue"²; tuttavia altre, più complesse trame, in buona parte sconosciute, erano mosse negli interessi dei potenti e delle famiglie che furono in relazione col pittore, il quale seppe gestire tali rapporti con ineguagliato successo³.

Il capitolo sulle cornici giottesche dipinte a Rimini, in particolare nella chiesa francescana, risulterà inevitabilmente difficoltoso, poiché gli affreschi in questione furono distrutti all'inizio del Cinquecento⁴ per volontà dei frati che governavano il Tempio Malatestiano; la parte absidale della chiesa che li ospitava non era comunque stata interessata dalla realizzazione del progetto di Leon Battista Alberti, e mai lo sarebbe stata.

L'unica opera di Giotto sopravvissuta a Rimini è il *Crocifisso*⁵ ancora in sede, mutilato dei tabelloni originariamente ai suoi estremi; solo attraverso il riflesso delle immagini giottesche sulla pittura locale si possono desumere alcune considerazioni di non secondaria importanza.

Gli storici dell'arte hanno fatto alcune ipotesi riguardo ai soggetti dei dipinti lasciati dal fiorentino a Rimini, desunte soprattutto da una persistenza iconografica su un determinato soggetto nella produzione dei riminesi dei decenni seguenti all'avvento giottesco, dalla ripetitività di alcuni particolari che lasciano intendere l'esistenza di un modello che continua a lasciare tracce nella pittura per alcune generazioni: si può pensare con qualche credibilità che Giotto avesse dipinto una spaziosa e movimentata *Crocifissione*⁶, una *Maestà*, un certo numero di *Storie di san Francesco*⁷ e una serie di Apostoli o di figure stanti abbigliate all'antica⁸.

Qualcosa di simile può essere tentato concentrandosi sulle cornici architettoniche, che i riminesi sembrano osservare con maggiore o minore capacità mimetica e intelligenza progettuale.

La frequenza con cui la colonna tortile si affaccia nella pittura della regione e nelle zone di confine in cui i riminesi si spingono a lavorare sembrerebbe vo-

ler produrre qualcosa di più sostanzioso di un'ipotesi sul fatto che Giotto abbia dipinto un sistema architettonico strutturato e spazioso caratterizzato da una colonna dalle scanalature profonde a sostegno di un qualche architrave. Per altro non stupisce affatto che i francescani riminesi abbiano desiderato, o abbiamo perlomeno accettato di buon grado, un apparato decorativo imparentato con quello che lo stesso pittore aveva completato per la casa madre di Assisi.

Il modiglione, un altro elemento architettonico che abbiamo osservato nella basilica superiore, appare nella pittura riminese con una notevole continuità, ma è mutato rispetto alla formula classica che ad Assisi recava omaggio all'invenzione cimabuesca e alla tradizione romana, rispettata forse anche per mantenere una certa uniformità nella decorazione dell'intera Basilica superiore.

In questo frangente di maggiore libertà, poiché è lecito supporre che la chiesa riminese non avesse precedenti decorativi importanti, in anni prossimi allo scadere del secolo XIII, Giotto potrebbe aver proposto un modiglione più gotico e ornato di foglie aggettanti.

La struttura più coerente nella quale si intuisce una più diretta e intelligente riflessione sulle strutture di contorno giottesche non a caso si osserva nei più antichi dipinti murali attribuiti a Giovanni da Rimini, nella cappella *a cornu epistolae* della chiesa agostiniana di San Giovanni (tav. XVIII)⁹; ma anche Giuliano, fratello di Giovanni, con ridotta coerenza rispetto a questo, utilizza in vari modi le mensole caratterizzate da varie balze e motivi fogliati: sia a Fermo (fig. 38), in relazione a una struttura orizzontale, che a Jesi, in San Marco, per incorniciare la *Crocifissione* lungo il perimetro dell'arco in cui è iscritta¹⁰.

Anche a Bologna, in uno dei primi episodi gotici della pittura locale, probabilmente entro il secondo decennio del Trecento, la *Battaglia di Clavijo* strappata dalle pareti della chiesa di San Giacomo e oggi in Pinacoteca Nazionale, mostra possenti colonne tortili e beccatelli gotici a balze multiple, con ogni probabilità desunte nel dialogo con i riminesi, come del resto appare in molti altri frangenti per la prima generazione pittorica trecentesca bolognese, fortemente imparentata con i "cugini" romagnoli¹¹.

La distanza fra la condotta mentale dei due fratelli riminesi, Giovanni e Giuliano, si può calcolare anche considerando l'uso che questi fecero delle invenzioni giottesche "di contorno". Per quel che possiamo osservare dai pochi reperti giunti fino a noi ad opera di questa prima generazione, Giovanni sembra rispettare la logica del raziocinio giottesco, utilizzando le strutture architettoniche nelle dimensioni monumentali per cui sono state concepite e in relazione a un'architettura reale, dipingendo invece su tavola semplicissime incorniciature piatte e lineari; diversamente Giuliano fraziona il dossale ora a Boston, firmato e datato nel 1307, utilizzando diversi tipi di colonne a sostegno di piatti archetti e cadendo in varie contraddizioni spaziali (fig. 39)¹². Similmente a quanto abbiamo potuto osservare nella *Madonnina* Stoclet di Duccio (tav. XV), e come accadrà in molti altri frangenti, la capacità tecnica desunta dal modello giottesco consegna a pittori animati da un minor rigore compositivo la possibilità di usare oggetti architettonici anche sulle superfici e con i

materiali che con l'architettura non avrebbero niente a che vedere. Del resto apparteneva già alla cultura duecentesca l'idea di utilizzare piatte strutture architettoniche come contorno alle immagini.

Tornando alla più antica e altissima esperienza su Giotto documentata nelle invenzioni portate da Giovanni nella chiesa agostiniana di Rimini¹⁵, si noterà che la struttura architettonica comprendente colonne tortili¹⁴ e architravi si propone replicata su più piani nella stretta cappella: a una architettura/cornice se ne sovrappone una seconda che poggia su una notevole sporgenza sorretta da i gotici modiglioni già commentati, non privi di una diffusa ombra che si distende su un lato.

Una recente e bellissima campagna fotografica permette finalmente di ammirare il progetto complessivo per la decorazione della cappella (tav. XVIII)¹⁵ che si ancora all'architettura reale sotto le lunette delle pareti laterali, dove l'architrave modanato replica e arricchisce quello reale e si estende fino a sovrapporsi ai peducci dei costoloni; su ognuna delle due pareti laterali l'architrave poggia su due possenti e voluminose colonne tortili, dai capitelli ampiamente descritti da una pittura tenera e ombrosa, ma questa funzionale architettura poggia a sua volta su una notevole sporgenza sorretta dai rosei modiglioni¹⁶, e ciò comporta che il registro inferiore con le medesime colonne si collochi, almeno nelle intenzioni, in uno spazio ancor più distante dall'osservatore, oltre la parete reale a cui solo il vertice della struttura si congiunge. In questo progetto, dunque, l'idea fondante sembrerebbe quella di ampliare via via lo spazio illusivo della cappella corrispondente ai registri inferiori¹⁷; difficile dire se l'effetto ottico fosse raggiunto, poiché la chiusura dell'ingresso della cappella compiuta in relazione alla costruzione del campanile soprastante ne ha compromesso l'apprezzamento.

Naturalmente ci si potrà chiedere a quale invenzione giottesca possano ispirarsi strutture del genere e nell'assenza dei dipinti riminesi di Giotto la questione rimarrà in buona parte irrisolta; l'incognita si può estendere anche alla vicinissima avventura del fiorentino a Padova, dove, nella ex sala capitolare del Santo, una simile problematica si apre nell'osservare la struttura che sovrasta le aperture architettoniche che incorniciano santi e profeti nelle pareti brevi dell'aula: una fila di mensole in prospettiva sostiene un architrave, ma le lastre che risolvono superiormente questa sporgenza architettonica, come si dirà nel prossimo capitolo, sono opera di un rifacimento successivo.

La seconda generazione di pittori riminesi sembra avere un grado di rispetto minore nel confronto coi modelli giotteschi: la colonna tortile è usata spesso come cornice orizzontale, oppure si piega su una curva, per contornare spazi e non per sostenere un peso¹⁸; i beccatelli "gotici" appaiono ancora nella loro funzione di sostegno nel refettorio di Pomposa (fig. 40), ma disposti nella prospettiva invertita¹⁹, quella utilizzata da Cimabue nella basilica superiore, che Giotto aveva corretto e che certamente anche a Rimini aveva saputo gestire in maniera più sensata di quanto non faccia questo bellissimo pittore riminese, come del resto aveva fatto anche Giuliano a Jesi²⁰.

Nello stesso refettorio pomposiano, sulla parete opposta, una larga superfi-

cie è occupata da motivi decorativi di grande interesse, incorniciati da colonne tortili nella più varia e irrazionale posizione, qui si osservano riquadri che sembrano alludere all'*opus sectile* di antica discendenza; tuttavia un confronto fra questi e i riquadri inventati da Giotto per isolare alcune figure iconiche nella cappella Scrovegni²¹ (fig. 72) potrebbe far pensare che il fiorentino potesse aver lasciato qualcosa di simile anche nel repertorio decorativo per i francescani di Rimini. Comunque il pittore riminese non riesce a dare alla decorazione lo spessore dei modelli giotteschi.

Le cornici abitate dei riminesi, Giotto a Ravenna

Nell'ambito delle cornici abitate – vale a dire quella particolare fascia decorativa che intervalla le storie o si stende nei sottarchi accostando decori geometrici o fitomorfi ad aperture di varia forma che ospitano figure iconiche – possono essere fatte varie osservazioni, poiché l'esordio della pittura locale nell'ambito di una famiglia e la stretta vicinanza al modello giottesco ne chiarisce gli esordi, ma nel tempo si osserva con chiarezza l'ingresso di nuovi motivi decorativi le cui origini sollevano incognite di un certo interesse.

La cornice abitata pensata da Giuliano a Fermo (fig. 42), forse entro la prima decade del secolo, prevede una spessa e doppia linea bianca che si rincorre lungo la fascia, come nei progetti giotteschi precedenti alla cappella Scrovegni, ma le forme di questa sono curvilinee e producono un'apertura circolare fra i quadrilobi figurati, il cui spessore è descritto da uno scorcio ombrato, come un falce di luna. Purtroppo non è possibile osservare la fascia decorativa probabilmente concepita da Giovanni all'ingresso della succitata cappella dipinta in sant'Agostino a Rimini, oscurata quando lo spazio fu isolato dal resto della chiesa e l'accesso murato. Una attenta ma superficiale trasposizione delle idee giottesche da parte di Giuliano potrebbe condurre a pensare che questa sia la forma più prossima al modello di fascia abitata lasciata da Giotto a Rimini; se ne osservano altre derivazioni nei decenni successivi, per esempio a Santa Maria in Porto Fuori.

Una particolare tradizione si afferma in ambito riminese, il suo più antico esempio si osserva in quel che resta dei dipinti che decoravano l'arco trionfale della stessa chiesa agostiniana, oggi ricoverati presso il palazzo dell'Arengo. Qui su una larga fascia che sovrasta il *Giudizio Universale* del cosiddetto Maestro dell'Arengo²² si distende un ricco motivo fogliato intervallato da due quadrati sovrapposti a formare una stella a otto punte il cui interno è colmato da una decorazione cosmatesca. Lo stesso oggetto è replicato nelle larghe fasce orizzontali fra le storie di san Giovanni nella cappella maggiore; presumibilmente opera della stessa prima bottega familiare sul finire del secondo decennio²³. Ridotti i preziosi racemi, la fascia alterna la stella a una semplice apertura circolare e fra questi corre un bianco e sottile racemo chiuso in volute che oggi trova i migliori confronti nelle decorazioni giottesche padovane; ma nei sottarchi delle finestre altre foglie larghe e dai colori accesi rimandano al decoro usato dalla bottega di Giotto nelle stesse superfi-

ci per la cappella Orsini, in tempi contigui ai suoi lavori riminesi.

Il tema della larga fascia interrotta dalla stella, con qualche variante, si ritrova a Bagnacavallo, dove si segnala anche il motivo spazioso dell'architrave cassettonato che taglia orizzontalmente l'intero abside della chiesa, mentre il pittore del cappellone di Tolentino (fig. 41) sovrappone a questa tradizione una diffusa valutazione delle invenzioni che la basilica inferiore di Assisi offre sul finire del secondo decennio: la forma stellata che caratterizza le fasce orizzontali incontra aperture angolari simili a quelle che ospitano figure di angeli nella cappella assisiata di Simone Martini, l'inserito di volti pittorici combina libertà giottesche conquistate a contorno delle vele di Assisi al tema della scultura inestata nella cappella della Maddalena e nei transetti.

Naturalmente dopo un certo numero di anni dall'apparizione di Giotto a Rimini, dopo una serie di trasferte e di esperienze, i pittori riminesi si aprono a nuove o altrimenti aggiornate composizioni per l'elaborazione delle fasce abitate. Pietro da Rimini a Padova è ovviamente segnato dai capolavori giotteschi della città, ma nel sottarco di ingresso alla cappella absidale di Santa Chiara a Ravenna (fig. 44) semplifica il decoro in una forma similissima a quanto Giotto aveva compiuto nella stessa posizione per la cappella Peruzzi in Santa Croce (fig. 43), di cui questo testo si occuperà più avanti. Il tema di cui parliamo consiste in una forte semplificazione degli elementi decorativi: due triangoli contrapposti al vertice sono i soli elementi che frammentano la fascia abitata lasciando un esagono allungato alle figure iconiche.

Lo stesso accade ad atri frescanti riminesi a Ravenna, a Giuliano in San Domenico²⁴ (fig. 45) e al Maestro di Santa Maria in Porto Fuori (fig. 46). La collaborazione fra questi pittori²⁵, la loro vicinanza, che ha condotto anche alla sovrapposizione identitaria fra Pietro e il Maestro di Santa Maria in Porto Fuori, può ridurre il significato di questa innovazione, ma se due o tre differenti pittori propongono una fascia del genere nella stessa città è lecito chiedersi se questo avvenga in seguito a una visita in Santa Croce o a un'esperienza di diverso tipo, non esclusa l'influenza di un modello giottesco che oggi non conosciamo.

La concentrazione di questi elementi decorativi a Ravenna deve risollevar l'ipotesi d'esistenza di una decorazione giottesca del secondo decennio del secolo nella città, una vicenda a cui si riferiscono fonti antiche non più verificabili, fra cui ovviamente Vasari: «Intanto venendo agli orecchi di Dante poeta fiorentino che Giotto era in Ferrara, operò in maniera che lo condusse a Ravenna, dove egli si stava in esilio, e gli fece fare in San Francesco per i Signori da Polenta alcune storie in fresco intorno alla chiesa, che sono ragionevoli. [...] tornò a Ravenna, e in San Giovanni Evangelista fece una cappella a fresco lodata molto»²⁶. Difficilmente ipotizzabile, invece, che queste osservazioni si spieghino con la presenza di più tardi dipinti giotteschi a Bologna: il Maestro di Santa Maria in Porto Fuori dovrebbe aver dipinto prima della cacciata del legato papale Bertrando del Poggetto dalla città se l'iconografia relativa all'Anticristo nell'arco trionfale deve essere letta in chiave filo papale²⁷, dunque prima del 1333, e in quegli anni non è detto che la cappella segreta del papa a Bologna²⁸ fosse accessibile a un pittore riminese.

L'ipotesi andrà ulteriormente verificata; ad esempio a Sesto al Reghena, in Friuli, si osserva un altro possibile fattore utile a questa difficile questione filologica, poiché i partimenti decorativi della nota chiesa abbaziale assommano alle ovvie discendenze padovane²⁹ altre componenti, non escluse quelle derivanti dal Giotto Peruzzi o da un cantiere sconosciuto dello stesso pittore compiuto nel secondo decennio. Se ne apprezza l'originalità negli intradossi degli archi che conducono ai transetti, nei ricchissimi tralci vegetali a contorno delle storie del tiburio e nelle modanature che entrano a contatto con le figurazioni³⁰.

NOTE

¹ Volpe 2002, pp. 21-28. Recentemente è stata sollevata l'affascinante ipotesi di una responsabilità significativa consegnata da Giotto al Maestro della Santa Cecilia nella realizzazione dei dipinti riminesi: Cobuzzi 2019. Un'idea che sorge nell'osservazione dei riflessi dei perduti dipinti giotteschi sulla pittura riminese, che potrebbe apparire certamente azzardata ma tutt'altro che fuori luogo, già in nuce in un pensiero di Bellosi (1983, pp. 128-129; 1985, p. 136) e che a mio parere consiglia soprattutto una riflessione sulla cronologia del soggiorno giottesco in Romagna, che potrebbe essere anticipata di alcuni anni sul termine ormai accertato dell'*ante quem* rappresentato dal foglio di Neri da Rimini datato 1300 e conservato presso la Fondazione Cini a Venezia.

² Per la figura di Riccobaldo: Hankey 1996.

³ Per un'apertura sulle relazioni famigliari (compresa la parentela tra Malatesta e Scrovegni), in un contesto politico mobile e complesso, nella realtà in cui Giotto si mosse nei primi anni del secolo, vedi Romano 2008, pp. 146-150.

⁴ Turchini 2000, p. 748; Volpe 2010, p. 145.

⁵ La scheda del *Crocifisso*, con bibliografia precedente: A. Volpe, in *Il Tempio Malatestiano* 2010, pp. 218-220.

⁶ Medica 2008, pp. 61-65; Medica nota nel coronamento architettonico della *Crocifissione* di Villa Verucchio una "cornice" ad archetti sostenuti da mensole, derivanti direttamente da episodi pre-giotteschi nella basilica superiore di Assisi, come motivo per sostenere la precocità del dipinto. Volpe 2009, p. 166.

⁷ Benati 2019, p. 21.

⁸ Queste conclusioni empiricamente svolte non destano particolari sorprese rispetto a quel che potremmo immaginare essere le richieste provenienti a quel tempo da una comunità francescana. Cfr. Benati 1995, p. 37; Volpe 2002; Medica 2008; Volpe 2009.

⁹ Benati 1995, p. 41; Volpe 2002, pp. 101-109; Benati 2019, pp. 22-26.

¹⁰ Volpe 2004a.

¹¹ Il sistema di mensole a cui ci si riferisce rimane visibile sulle pareti della chiesa agostiniana bolognese, non fu strappato assieme al resto del dipinto, che va quindi integrato mentalmente o virtualmente. Cfr. Volpe 2007, p. 28 n. 13; Volpe 2009, p. 167.

¹² Volpe 2004a, p. 26.

¹³ Sarà commentato nel capitolo dedicato alla cappella della Maddalena il fatto che il margine esterno alle pareti laterali della cappella di Giovanni, che era originariamente aperta sulla chiesa seppure oggi appaia quale cella campanaria, era arricchito da un pilastro reale di una decina di centimetri di lato, che sale incurvandosi con l'arco della parete. Sulle due facce appare un decoro con motivi cosmateschi; in questa sede si osserva con un qualche interesse poiché si confronta con particolare aderenza alla struttura dipinta da Giotto nella succitata cappella della basilica inferiore, presumibilmente solo qualche anno dopo.

¹⁴ Giovanardi 2019, p. 50.

¹⁵ Le foto di Gilberto Urbinati sono visibili in *Il Trecento riscoperto* 2019.

¹⁶ Qualcosa di simile si osserva anche, ad opera di Giuliano da Rimini, negli affreschi in San Francesco a Fermo, ma in forma irrelata rispetto a una struttura architettonica organica e stabile che il fratello di Giovanni non era in grado di concepire; così i voluminosi modiglioni che sovrastano l'*Incoronazione della Vergine*, con tanto di ombra portata lateralmente, sostengono uno spazioso architrave

immediatamente contraddetto dalle cornici cosmatesche di contorno. La superficie orizzontale dell'architrave visibile dal basso è decorata dal caratteristico motivo astratto che rimanda a una cassettonatura, motivo che in quella sede Giotto sembra abolire per la decorazione Scrovegni, a conferma della precedenza dei lavori riminesi sulla cappella dell'Arena.

Anche le idee portate nella composizione dell'*Incoronazione*, con il gruppo di angeli che assistono alla scena dal basso fra i quali si nota l'invenzione di quello centrale che rivolge le spalle al pubblico, a Fermo e similmente nella stessa scena dipinta da Giovanni nella valva di dittico già ad Alnwick Castel, sembrano degne di un modello gotico.

¹⁷ Benati 2019, p. 23.

¹⁸ La colonna tortile utilizzata al di fuori della sua funzione strutturale, funzione in cui suppongo che fosse originariamente inserita nell'invenzione giottesca, si trova nel refettorio di Pomposa (nella parete aniconica, che accosta vari tipi di decoro a imitazione di costosi innesti lapidei), a Bagnacavallo (in orizzontale lungo tutta la conca absidale), a Tolentino (sulle colonne reali ai quattro angoli del cappellone), a Santa Chiara a Ravenna e in Santa Maria in Porto Fuori (arcuata a contorno dell'apertura dell'abside sull'arco trionfale), ma anche ad opera del Maestro di Sant'Emiliano a Fabriano.

La filologia complessa riguardante la pittura riminese del Trecento non permette una definitiva affermazione sull'attribuzione di molti dei cicli di dipinti murali sopra citati. Si veda, per quelli più vicini alla figura di Pietro da Rimini: Volpe 2016b; con bibliografia precedente e un'approfondita discussione storiografica.

¹⁹ Anche nella succitata cappella agostiniana dedicata alla Vergine dipinta da Giovanni da Rimini l'inclinazione dei modiglioni lascerebbe a desiderare, sembra semplicemente disposta per assecondare lo sguardo di chi entra nella cappella, ma probabilmente Giovanni evitò di fare incontrare al centro del progetto oggetti architettonici in prospettiva errata e approfittò della finestra centrale alla parete di fondo per interrompere la serie che pure "sorreggeva" l'*Ingresso della Vergine al tempio*. In questa posizione un frammento di struttura architettonica in marmo chiaro, ben distinto da quello delle pareti laterali in pietra rosa, si osserva oggi grazie alla suddetta campagna fotografica di Gilberto Urbani.

²⁰ Volpe 1999, pp. 136-141. Su Pietro da Rimini, a cui il ciclo è sovente attribuito si veda, per una disamina storiografica, Volpe 2016b.

²¹ *La Cappella degli Scrovegni* 2005, figg. 152-153, 163-164.

²² Sui dipinti, in ultimo, Benati 2019, pp. 28-30.

²³ *Ivi*, p. 32.

²⁴ Martini 2001; Massaccesi 2008, p. 14.

²⁵ La collaborazione fra Giuliano e Pietro è testimoniata dalla firma congiunta per un politico perduto per gli agostiniani di Padova nel 1324. Volpe 2016b, p. 57.

²⁶ Vasari 1906 (1568), I, p. 388. Una tradizione difficilmente verificabile coinvolge Dante e l'arcivescovo Rinaldo da Concorrezzo in una chiamata di Giotto per dipingere "intorno alla chiesa" di San Francesco; sul versante degli studi danteschi: Pasquini 1993, p. 611.

Sull'esterno della chiesa francescana, probabilmente già all'interno di una sala oggi sostituita dal chiostro quattrocentesco adiacente alla basilica, dietro un pilastro si osserva con difficoltà un dipinto che portava una pseudo firma di Giotto, in una dizione che sfiorerebbe la comicità, se non si trattasse di una sovrascrittura testimoniale: "Iocte Pictoris anticuum opus" (Fabri 1664, pp. 180-181). Il dipinto attribuito a Giotto stesso (Corbara 1984, p. 48), a Giovanni da Rimini (Benati 1985, p. 199), o a Pietro da Rimini (Medica 1995, p. 94), si lascia studiare oggi solo per la struttura architettonica che ospitava una o più figure, e questa si accosta con facilità alle più consistenti architetture dipinte nella seconda metà del secolo, e in particolare a quella di Jacopo Avanzi osservabile su una parete del castello di Montefiore Conca (Benati 1992, p. 25); se lo stato di conservazione del dipinto ravennate lo permettesse mi spingerei ad attribuirlo con maggiore certezza al pittore bolognese, in ogni caso non appartiene ai tempi della parabola riminese, che nella seconda metà del secolo è ormai conclusa.

Anche la cappella affrescata sul fianco sinistro di San Giovanni a Ravenna ha sembianze neo giottesche, di discendenza padovana. Cfr. Volpe 1965, p. 54; Benati 1992, pp. 120, 128 n. 105.

²⁷ Bisogni 1975.

²⁸ Medica 2005.

²⁹ Interessante il fedele rimando alla decorazione della cappella di Santa Caterina al Santo nell'intradosso dell'arcone che divide la navata dal presbiterio nella chiesa friulana.

³⁰ Cozzi 2001.

I lavori al Santo di Padova

La presenza di Giotto nella Basilica del Santo è stata segnalata in quattro diversi cantieri. Nel capitolo del convento, nella contigua sala detta “parlatorio”, nella cappella di santa Caterina di committenza Scrovegni e per la cosiddetta Madonna Mora¹, quest’ultima oggi priva degli originari contorni d’incorniciatura non farà parte di questa ricerca.

Non vi è certezza sulla cronologia di questi interventi, nemmeno in senso relativo, su quale sia stato compiuto per primo, dunque non sappiamo con certezza quale incarico abbia portato Giotto a Padova. In questa sede si può osservare che alcuni elementi decorativi partecipano come indizi a sostegno dell’ipotesi che i lavori al Santo siano stati avviati prima del maggiore impegno assunto per la cappella dell’Arena, cominciata intorno al 1303. In quel frangente Giotto sembra rivoluzionare il proprio armamentario decorativo, come le fasce abitate, e le nuove tipologie saranno utilizzate immancabilmente nei cantieri successivi; in questi cicli pittorici del Santo, al contrario, si riscontrano chiari legami con decorazioni trattate nei capitoli precedenti.

L’ex Sala capitolare

La decorazione della sala capitolare padovana è fra le più affascinanti per quel che riguarda i partimenti architettonici dipinti. Conservatasi solo per grandi frammenti, esprime un pensiero architettonico monumentale e di largo respiro, seppure non si riesca a intendere appieno a quale progetto complessivo Giotto avesse lavorato per questo ambiente.

Le pareti minori della sala rettangolare mostrano ancora uno dei più articolati disegni architettonici giotteschi in prospettiva empirica (fig. 47), mentre la parete maggiore conserva oggi solo alcuni frammenti in cui si scorgono *San Francesco che riceve le stigmate*, la *Crocifissione* ed il *Martirio dei francescani a Marrakesh*, ma non si apprezza quale strumento architettonico potesse incorniciare in maniera organica questi episodi; la parete di fronte a quest’ultima è occupata dalla vetrata che affaccia sul chiostro e solo alcuni frammenti di specchiature marmoree molto ridipinte si osservano sui ritagli d’intonaco risparmiati fra gli archi gotici di apertura sull’esterno e le volte quattrocentesche².

Come di consueto Giotto affronta il progetto di decorazione confrontandosi con l’architettura reale, e in questo senso si apprezzerà la dimensione mime-

tica dei capitelli dipinti rispetto a quelli scolpiti sul lato adiacente al chiostro.

Quale idea concludesse le strutture architettoniche nella parte alta delle pareti minori (fig. 47) non è dato sapere, poiché nel 1442 una serie di volte ha abbassato l'originaria altezza dell'aula tagliando di netto i dipinti giotteschi e rendendo incomprensibile il senso della struttura che sovrasta gli arconi abitati dalle figure sacre: una sequenza di beccatelli di forma classica in prospettiva centrica a sostegno di una solida balconata che sporge verso il centro della sala. Quest'ultima lastricata sporgenza va intesa come opera di ridipintura, poiché mostra brutte cornici che corrono assecondando l'arco che nel secolo quindicesimo tagliò il dipinto giottesco³. Fin dove si estende questa ridipintura scendendo sulla parete è difficile dirlo nei particolari e i prossimi restauri e le indagini connesse forniranno risposte che è imprudente anticipare⁴. Tuttavia il taglio vivo che l'arcata quattrocentesca opera sulla fascia di beccatelli e la loro qualità (tav. XIX) inducono a pensare alla loro originalità. Presentano una rigogliosa foglia d'acanto che sporge oltre la voluta esterna, quasi fosse una versione più controllata di quella che si suppone Giotto abbia dipinto a Rimini. Si confronta agevolmente con la mensola concepita nell'architettura di cornice alla *Storia di Adeodato* nella cappella di san Nicola (fig. 26) e con le mensole di piccole dimensioni che corrono sopra lo zoccolo della cappella Scrovegni (tav. XXIX); le date di questi tre cantieri potrebbero essere contigue e collocarsi nell'arco di poco più di un lustro a cavallo del 1300.

Le ridipinture moderne in questa occasione devono necessariamente indurre a una riflessione prudente su un testo colmo di insidie: ovviamente le specchiature marmoree che tagliano inferiormente la scena delle *Stigmatate* sono opera moderna, poiché la interrompono malamente, ma che dire di quelle che occupano il basamento delle pareti minori? (fig. 48) Si tratta di immagini giottesche ripassate dalle ridipinture o di una trascrizione di restauro ispirata al basamento della cappella Scrovegni? La prima ipotesi sembra la più credibile⁵, avvantaggiandosi anche del confronto con le vecchie foto del cosiddetto parlatorio, spazio contiguo e comunicante con questo la cui decorazione dipinta è quasi del tutto perduta.

Per quel che riguarda i beccatelli, le mensole che rappresentano la parte più alta della decorazione ad oggi conservata, un'osservazione oggettiva può testimoniare sulla loro originalità, se non ci si affida al giudizio sulla qualità pittorica di molte di queste (tav. XIX). Il motivo cassettonato che decora la superficie dell'architrave sorretto dalle mensole stesse, per quanto oggi si osservi tracciato malamente, risponde all'intelligente osservazione applicata fra le mensole del registro inferiore nella basilica superiore di Assisi (figg. 18, 21): il disegno costituito da forme geometriche gialle e nere è invertito in corrispondenza della mensola centrale; dunque anche questo antico decoro tipologico, caduto in disuso nella cappella dell'Arena, risponde sensatamente all'inclinazione delle volumetrie secondo una logica prospettica.

Le pareti meglio conservate, che pure al centro sono danneggiate dall'apertura di una grande porta e l'appoggio di un altare contornati da affreschi moderni, si aprono in sei archi in cui alloggiavano figure francescane, profeti e san-

ti, assieme al corpo di sorella Morte (fig. 47). Le paraste che separano i vani (tav. XXI; fig. 48), anch'esse in prospettiva, per cui quella centrale è quasi perfettamente frontale e le altre mostrano il fianco del lato rivolto al devoto spettatore⁶, si pregiano di un decoro diversificato nelle due parti in cui tali pilastri sono tagliati da una cornice orizzontale, che segna tutte le strutture all'altezza in cui si staccano gli archi interni. I decori verticali richiamano con chiarezza le sculture a girali di basso spessore che accompagnano molte simili superfici nella cappella Scrovegni⁷ (tav. XXIX) e sul pilastro superstite all'ingresso della cappella delle benedizioni che si apre sul coro della chiesa del Santo (tav. XXII).

I vani rettangolari fra le paraste sono ulteriormente ridotti da un arco acuto, a cui corrisponde un ulteriore spessore architettonico, ancora in prospettiva, e da quest'arco al vano oltre il quale si colloca la figura sacra si osserva una notevole incorniciatura piana, di semplice parete, che si conclude con una più articolata modanatura (figg. 47-48). Dunque una vasta parte della superficie muraria è occupata dall'architettura che incornicia figure gravemente isolate nel loro spazio; uno spazio da cui queste figure non sembrano aver intenzione di uscire⁸.

Certo, le spesse ridipinture "ottocentesche" ancora presenti su molta parte di questi affreschi non consentono una chiarissima percezione della qualità delle cornici quanto delle figure, tuttavia uno sguardo d'insieme lascia intendere quale originalissimo progetto questo lavoro giottesco potesse consegnare alla cultura padovana. In effetti non sono frequenti i successivi rimandi a questo capolavoro, ma va segnalata in questo senso la decorazione del capitolo dell'abbazia di Pomposa, dell'anonimo padovano che ha preso il nome da quest'opera, il quale entro i primi decenni del secolo seppe combinare l'ampiezza architettonica degli archi e la loro corretta messa in prospettiva centrica con l'adozione delle sculture dipinte dei profeti che da questi si affacciano, con un rimando non scontato, libero dalla citazione pedissequa, a queste strutture quanto allo zoccolo della cappella Scrovegni⁹.

Altre derivazioni dalle architetture del capitolo del Santo si avvertono nella spaziosa inquadratura delle storie della passione, anche queste monocrome, già nella cappella maggiore degli Eremitani, ad opera di Guariento¹⁰; nell'incorniciatura dei santi francescani sulla parete est di San Francesco a Udine¹¹, e a Mantova, nella cappella Bonacolsi¹².

La decorazione del capitolo del Santo non vanta la stessa mole di studi delle altre vicende giottesche, complice lo stato di conservazione che ancora la deprime. La partecipazione di una bottega all'impresa giottesca non sorprende, è un fatto che non comporta particolari ripensamenti in occasione della presente ricerca, ed è comunque difficilmente giudicabile a causa delle ridipinture moderne. Gli studi più recenti si differenziano soprattutto sulla sua datazione, che alcuni collocano nei primissimi anni del Trecento¹³, in anticipo su ogni altra impresa giottesca a Padova, mentre altri preferiscono pensarla intorno al 1310, in virtù di confronti con i dipinti della cappella della Maddalena¹⁴ o con il contesto culturale e devozionale verificatosi in preparazione alla traslazione delle spoglie di sant'Antonio che si colloca in quell'anno¹⁵.

La possibilità di considerare le strutture architettoniche dipinte ai fini di un chiarimento sulla cronologia solleva problemi filologici e di metodo da maneggiare con prudenza; in ogni caso l'uso di beccatelli conformi a quelli inaugurati nella basilica superiore di Assisi e, in misura ridotta, nella cappella Scrovegni, le decorazioni a tralci fitomorfi usate nella stessa cappella padovana, l'utilizzo del motivo astratto per i "cassettoni", abbandonato nella cappella dell'Arena e l'isolamento delle figure nei loro vani architettonici, che sarà messa in discussione con lucida coerenza verso la fine di questo primo decennio del secolo nella cappella della Maddalena, sembrerebbero indizi a sostegno di una precoce datazione della ex sala capitolare del convento francescano¹⁶.

Accanto alla sala capitolare si trovava il cosiddetto "parlatorio", originariamente gli ambienti erano comunicanti, e anche questo spazio recava importanti decorazioni di stretto ambito giottesco. La rovina dei dipinti ha compromesso inesorabilmente la loro comprensione, tuttavia si registra la possibilità ben ragionata per cui gli ambienti contigui fossero pensati e decorati in relazione reciproca¹⁷. In questa sede si trovavano accostati il *Lignum vitae Christi* e il *Lignum vitae sancti Francisci*. Un frammento di decorazione cosmatesca, l'angolo in alto a destra a contorno del ciclo cristologico, mostra ancora una cornice tanto semplice quanto curata, in perfetto stile Scrovegni, anche per quel che riguarda una modanatura che scala in profondità avvicinandosi al corpo dell'immagine, e "sulle due porzioni di superficie a destra e a sinistra trovano posto larghe pannellature quadrangolari a finto marmo, di schietto impianto tipologico giottesco" che "occupavano anche tutta la parete ovest (cioè il muro interno, sopra l'ingresso)"¹⁸.

La cappella di santa Caterina

La sfortunatissima decorazione della cappella di Santa Caterina, la prima a destra fra le cappelle radiali aperte sul tornacoro della basilica del Santo a Padova, fu commissionata dalla famiglia Scrovegni, presumibilmente da Enrico nei primissimi anni del secolo XIV¹⁹. Si osserva ora in pochi ma insostituibili resti su un pilastro (tav. XXII) e nel sottarco d'ingresso (fig. 28), ma anche attraverso le fotografie del 1924²⁰, precedenti un restauro che si dedicò a ripassare i resti della decorazione trecentesca²¹. Questa situazione è in parte documentata da immagini a colori che presentano pareti che erano state in buona parte oggetto di ridipintura presumibilmente aderente al tracciato giottesco; prima che queste considerazioni potessero divenire patrimonio comune, fra il 1981 e il 1983, i dipinti interni furono malauguratamente distrutti e sostituiti dall'intervento del pittore Luigi Annigoni.

La foto storica che ritrae lo scorcio di una parete della cappella (fig. 49) non finirà mai di stupire chi ha intrapreso questa ricerca sulle cornici giottesche. Se fosse foriera di autenticità trecentesca potremmo ammirare un'intera parete completamente occupata da architetture dipinte: dal colonnato a terra che sostiene quattro archi a tutto sesto, alle specchiature marmoree che lo sovrastano e sostengono un sistema ternario di larghe aperture separate da paraste e ra-

stremate al loro interno da incorniciature piatte, come nella sala capitolare. Anche queste alte aperture, che teoricamente potevano ospitare figure iconiche di cui ora non vi è traccia alcuna²², si concludono in alto con tre archi a tutto sesto e infine con altre specchiature.

Lo spessore delle strutture, descritto attraverso le ombre relative alla luce proveniente dalla finestra che si apriva sul fondo della cappella, è calcolato dagli scorci che si sarebbero resi visibili al visitatore posizionato sul suo ingresso²³, così come il pittore aveva pensato qualche anno prima per le storie laterali della cappella di san Nicola²⁴.

Quali rifacimenti e quali perdite potesse aver subito questa parete è difficile dire; in ogni caso quel poco che sopravvive sulle pareti della cappella parla ancora un linguaggio pienamente giottesco: la fascia del sottarco (fig. 28) si presenta abitata da figure facilmente confrontabili con quelle della sala capitolare, ma l'andamento della lista bianca che ritma la superficie per produrre le aperture iconiche polilobate è del tutto sovrapponibile a quella degli sguanci delle finestre della cappella Orsini²⁵ (fig. 27); inoltre la specchiatura sulla parete interna del pilastro d'ingresso di destra²⁶ (tav. XXII), su cui ancora si apprezzano le tonalità azzurre e verdi delle pietre imitate, conserva l'intelligenza inaspettata di una misura nuova: il racemo saliente, ben noto per la sua presenza nel capitolo del convento padovano (tav. XXI) e naturalmente sui pilastri dipinti della cappella dell'Arena (tav. XXIX), appare in una composizione che somma classicità citata e proporzioni disegnative moderne. Il confronto fra i suddetti decori sembrerebbe collocare quello in esame in una posizione intermedia fra l'ex sala capitolare e la cappella dell'Arena²⁷.

Certo che, osservando l'inezza della parete documentata dalla fotografia, si direbbe che forme così classiche appaiano quasi inaspettate nel dettato giottesco, per quanto egli abbia potuto sperimentare qualcosa di simile nella vicina sala capitolare. L'arco all'antica non è certo sconosciuto a Giotto, poiché sa bene chiamarlo in causa in alcune delle strutture vissute dalle figure del nuovo testamento nella cappella Scrovegni, ma anche, poco prima, per il palazzo di Costantino nella cappella di san Nicola, nella basilica inferiore di Assisi (fig. 31) e in molti altri edifici abitati dalle sue *Storie*. L'arco antico a tutto sesto sembrerebbe avere per Giotto un'inscindibile relazione con la materia architettonica; viene scelto infatti anche per le "tavole" incorniciate ai lati della *Madonna* Orsini, il trittico architettonico del catalogo giottesco (fig. 29), una possibilità che non ci aspettiamo certo in un vero e proprio polittico ligneo, che non potrebbe sottrarsi a una qualche vocazione gotica.

Si può essere colpiti dell'originalità trecentesca di soluzioni del genere per l'architettura di una "cornice", di una struttura che abita una cappella gotica e partecipa al suo presente; altro vale per un edificio che è abitato da una storia sacra, che appartiene a un altro tempo e nell'antichità trova una sua naturale ambientazione. Comunque non sorprende tanto l'uso dell'arco a tutto sesto, che l'architettura trecentesca italiana usa frequentemente, piuttosto il progetto della parete nel suo complesso, che ha davvero un ridottissimo spirito gotico, e gioca con forme che sembrano manifestare una precisa e coerente intenzione

classicista, a cui contribuisce certo la familiarità col geometrico decoro delle pareti che appartiene all'ambiente di provenienza giottesco e al romanico fiorentino in particolare²⁸.

Forse in questa riflessione si trova la miglior ragione per pensare che le decorazioni della parete laterale della cappella tramandateci dalla fotografia degli anni Venti e dalle foto successive al restauro di Cherubini abbiano un fondo di pittura giottesca originaria, dal momento che un pensiero compositivo successivo a quello del Giotto d'inizio secolo sarebbe inevitabilmente più gotico e quasi inevitabilmente più elaborato e decorato di questo.

Questa idea decorativa, che partecipa a un'antica e quasi ininterrotta tradizione²⁹, rappresenterebbe un'importante tappa nella sperimentazione giottesca, non solo per quel che riguarda la cornice dipinta, ma anche per la sua forma architettonica. Del resto la città che lo ospitava³⁰ era una sede di ricerche avviate per una profonda conoscenza dell'antico e basterà osservare le forme che si stagliano sulla facciata della cappella Scrovegni per comprendere quali colti tentativi potessero allora essere in campo nell'inscrivere, ad esempio, una trifora gotica in un arco leggermente ribassato, descritto da Giotto stesso nella sua rappresentazione della cappella (fig. 65) come un arco a tutto sesto per la finestra di facciata³¹, e come per il "modellino" della chiesa ritrasse il portale d'ingresso della cappella con caratteri del tutto "classici".

NOTE

¹ Guazzini 2015.

² Sono stati giustamente chiamati in causa di recente nel confronto con i più larghi decori architettonici della cappella di santa Caterina nella stessa Chiesa del Santo: Guazzini 2019, p. 189.

³ Un'indagine sulle superfici parietali superiori, condotta nel 2013 fra le volte tardogotiche e il solaio, non ha aggiunto informazioni sull'originaria intenzione giottesca. Copia delle riprese fotografiche effettuate da Giuseppe Rampazzo sono conservate presso il Centro Studi Antoniani.

⁴ Indagini tecniche sui dipinti, confronti con le campagne fotografiche trascorse, e analisi di materiale documentario hanno già avviato lo studio sulle condizioni odierne e sulla storia dei restauri occorsi nell'aula. Alcuni risultati sono stati esposti da Anna Maria Spiazzi nel convegno *Giotto e la Cappella degli Scrovegni* tenutosi a Padova nel novembre 2002, i cui atti tuttavia non sono stati pubblicati. Risultati comunque significativi in Spiazzi 2012. Ringrazio vivamente Serena Di Giovanni per avermi fatto leggere la sua tesi di specializzazione in Beni Storico Artistici presso la Sapienza, rel. Fabio Betti, a.a. 2019/20: *I dipinti murali giotteschi nella Sala Capitolare della Basilica di S. Antonio a Padova: ricostruzione della vicenda conservativa*.

⁵ Serena Di Giovanni consiglia di interpretare il passaggio del Gonzati (1852, vol. I, pp. 266-267) sui restauri ottocenteschi come narrazione di rifacimenti su un disegno in qualche forma ancora leggibile. Appare evidente inoltre, anche dai disegni di Cavalcaselle sul posto (Biblioteca Marciana, Lascito Cavalcaselle, Taccuini di viaggio, It. IV, 2036 (=12277), Taccuino XVII, ff. 36v-43r), che le finte specchiature della parete nord siano frutto di ricostruzione soprattutto sulla base dei maggiori resti della parete opposta.

⁶ In qualche caso un grave errore prospettico si osserva nel concepimento dello spessore scavato sul corpo dei pilastri per collocarvi la decorazione scultorea a racemo anticheggiante: capita che lo spessore sia descritto mostrando il lato errato dell'incavo, la prospettiva e l'ombatura di quest'ultimo sono invertite rispetto a quelle del pilastro in cui si trova. Si tratta di una ridipintura maldestra o di un errore di bottega? La collocazione di questo errato calcolo prospettico sul lato nord della sala, il più danneggiato e ridipinto nell'Ottocento, sembra consigliare la prima ipotesi come la più probabile.

⁷ D'Arcais 2004, p. 26.

⁸ L'osservazione vuole alludere alla diversa intenzione giottesca espressa nella cappella della Mad-

dalena, ai cui tempi alcuni vorrebbero ricondurre anche questo ciclo.

⁹ Per il Maestro del Capitolo di Pomposa: Boskovits 1990; Volpe 1999, pp. 126-130.

¹⁰ Franco 2007, p. 343.

¹¹ Franco 2011.

¹² In particolare mi riferisco ai due santi Pietro e Paolo sulla parete alla destra del *Gesù fra i dottori*, in un sistema che sembra voler replicare in minore le decorazioni della cappella dell'Arena. Cfr. Bazzotti 1993, p. 267; De Marchi 2000, p. 59; L'Occaso 2013, pp. 13-15.

¹³ D'Arcais 1968, pp. 23-34; Conti 1981, pp. 61-62; D'Arcais 1984; D'Arcais 1995a, pp. 128-133; Boskovits 1990, pp. 126-127; Boskovits 2000, pp. 83-84; Sgarbi 2000, pp. 144-145; Volpe 2002, pp. 56-67, p. 71 n. 49 con altri rimandi bibliografici; Stein-Kecks 2004, p. 284; Baggio 2010; Simbeni 2012, pp. 141-142; Guazzini 2015, pp. 13, 20-21, 30-31 n. 54; Monciatti, 2018, p. 70 n. 13. Recentemente Benati (2019, pp. 19-21) suppone la precedenza dei decori del capitolo padovano rispetto al soggiorno riminese di Giotto; in questo caso entrambe le vicende sarebbero precedenti lo scadere del secolo XIII.

A monte delle considerazioni in ambito "stilistico" e iconografico, rimane la testimonianza del documento francescano che nel 1303 fa esplicito riferimento al "capitolo novo", il quale, accostato ad altre notizie documentarie, assicura che la zona del chiostro interessata dalla attuale sagrestia (1301) e dal capitolo in questione, unitamente all'andito che ospita traccia dei due *Alberi della Vita*, era stata edificata nei primissimi anni del Trecento; queste relative certezze non riguardano necessariamente i dipinti in questione, ma rimangono un importante indizio di cui tenere conto. *Regesto*, in *L'edificio del Santo* 1981, p. 215; Baggio 2010.

¹⁴ Gnudi 1959, p. 186; Previtali 1967, p. 365; Cozzi 2002, pp. 83-84; Cozzi 2007, p. 83.

¹⁵ Romano 2008, pp. 155-156: "l'uso delle specchiature di marmo, di effetto possente ma ben lontano dalla raffinatezza intellettuale di quelle dell'Arena" sarebbe conferma di una data attardata, in linea con i tempi dei cantieri giotteschi nella basilica inferiore e con quello della Maddalena in particolare. L'intero ragionamento che accosta fatti storici e iconografia della sala in: Romano 2012a; più recentemente e in sintesi: Romano 2018, pp. 134-136.

¹⁶ Per quanto mi sia in altre occasioni espresso in favore di una precoce datazione per questa decorazione, non mi sembra utile, in nessun caso, affermare in maniera assertiva questa soluzione. La dialettica che si crea sull'immagine del percorso giottesco, laddove si tengano in vita i possibili dispareri, rappresenta sempre un arricchimento, mentre la tendenza all'asserzione storicista che sembra esprimersi nei trattamenti "scientifiche" storico artistiche non mostra che la debolezza di un pensiero che tenta ad allargarsi alla molteplicità degli sguardi possibili su un tema d'inesauribile complessità.

¹⁷ Simbeni 2012.

¹⁸ Cozzi 2002, p. 85.

¹⁹ La prima attribuzione a Giotto dei dipinti sopravvissuti in pessime condizioni nel sottarco di ingresso si deve a Francesca D'Arcais (D'Arcais 1968). Per la bibliografia successiva, che non mise mai in discussione la responsabilità giottesca e una datazione prossima alla cappella dell'Arena: Guazzini 2019, pp. 169-170, n. 3.

²⁰ Le foto più antiche furono pubblicate dapprima da Negri-Sesler 1981; quindi da Romano 2008, pp. 156-158, n. 10; ma si osservano in ultimo in Guazzini 2019, che propone anche l'aiuto di elaborazioni digitali.

²¹ Guazzini 2019 pubblica alcune foto a colori che documentano il restauro di Giuseppe Cherubini.

²² L'ipotesi dell'originaria presenza di alcune figure ospitate dalle incorniciature qui presenti non è da escludere a priori, anche se non è impensabile un decoro della cappella che limita la presenza di figure alle storie che potevano essere osservate nella parete di fronte all'ingresso, per la quale è certa almeno la presenza di un'*Annunciazione* dipinta al colmo della parete, e nell'intradosso dell'arco di ingresso.

²³ Guazzini 2019, p. 176.

²⁴ Si veda qui, nell'apposito capitolo, quel che si dice dell'incorniciatura delle *Storie di Adeodato*.

²⁵ Guazzini (2019, p. 182) preferisce confrontare il decoro del sottarco con le fasce abitate della volta della cappella Scrovegni, che presentano figure naturalmente vicine a queste, ma in un progetto decorativo che predilige l'isolamento dell'apertura poliloba, la frattura della fascia che in questo modello più antico è invece realizzata in una sequenza decorativa ininterrotta. La distinzione non è di poco conto, comporta importanti ricambi su una filologia ancora da precisare, sono numerose le ricerche che possono giovare di questo discrimine, di cui diamo alcuni esempi possibili: il sottarco veronese alla Santissima Trinità trascrive il modello giottesco di questa cappella e non la seguente elaborazione Scrovegni. (Cozzi 1992, p. 318, fig. 400); lo stesso vale per la fascia staccata da San Domenico

e ora presso il Museo di palazzo ducale a Mantova (Bazzotti 1993, p. 267); un'evidente derivazione dal sottarco in questione anche in Lombardia, ad opera della bottega del Maestro dei Quattro Elementi in San Francesco a Lodi (Novelli 2020, p. 105), ma la decorazione non ignora la cappella dell'Arena, da cui, per quel che riguarda le cornici, trascrive anche l'inedito motivo a frecce innestate a contorno dei clipei con i Dottori della chiesa della terza campata.

Inoltre Guazzini ha finalmente osservato la presenza di una scrofa che documenta l'originaria committenza Scrovegni (pp. 194-195), in un'apertura intermedia rispetto ai polilobi con sante, nella stessa posizione, aggiungerei, in cui si trovano gli stemmi Orsini nelle fasce dei sottarchi della cappella assiate.

Anche i frammenti di tralcio fitomorfo che correva accostandosi ai costoloni della cappella è visibilmente prossimo a quello della cappella di san Nicola; *Ivi*, pp. 184-185.

²⁶ La decorazione dell'altro pilastro dovrebbe essere opera di rifacimento novecentesco. Guazzini 2019, p. 186.

²⁷ Guazzini (2019, p. 184) nota e confronta i tralci vegetali nelle vele della cappella del Santo: "In the very worn lateral bands of the groins there are original portions of fresco with elegant coiled tendrils in green and ochre-yellow on a red ground, very similar to those in the chapel of Saint Nicholas, but not as developed as the ones in the Arena Chapel, and even less than those in the chapel of the Magdalene".

²⁸ Si veda ad esempio la facciata di San Miniato al Monte.

²⁹ Catalano 2016.

³⁰ Valenzano 2007.

³¹ Da non dimenticare il possibile rimando alla trifora inscritta in un simile arco sulla facciata di San Vitale a Ravenna. Gioseffo 1963, p. 47.

La cappella degli Scrovegni

La cappella Scrovegni (1303-1305)¹ rappresenta forse il capitolo più impegnativo in questo percorso sugli apparati giotteschi di contorno. Molte novità vi si osservano: il decoro sul basamento della cappella con lo straordinario ordito di paramenti murari in finti marmi intervallati dalla presenza di statue dipinte a rappresentare Vizi e Virtù², lo sviluppo di queste strutture architettoniche nella verticalità delle pareti più brevi della cappella, intorno al *Giudizio universale* di controfacciata e sull'arco trionfale dove si aprono i celebri coretti segreti, le nuove tipologie di cornici utilizzate per intervallare le storie..., sono vicende pittoriche il cui commento potrebbe finanche esorbitare l'economia di questa ricerca.

Va detto innanzi tutto che le soluzioni escogitate da Giotto in questo contesto mostrano una complessità inedita, ma certo non sono incompatibili con quel che testimoniano le sue esperienze precedenti³.

Una dettagliata analisi degli apparati architettonici, scultorei, e dei materiali decorativi concepiti da Giotto per la cappella dell'Arena si legge in un intervento di Prosdocimi a un noto convegno giottesco del 1967 e a quell'intervento si rimanda per non annoiare il lettore con una lettura troppo descrittiva⁴. La complessità dell'apparato decorativo nella sua interezza si osserva in maniera articolata anche attraverso un intervento di Radke⁵, accanto alla discussione sul fatto che lo spazio reale della cappella è pensato per essere studiosamente coperto di affreschi, ma alcune incongruità consigliano di distinguere tra il progetto architettonico e quello decorativo giottesco, costretto ad alcuni adattamenti a cui forse non sarebbe incorso se Giotto stesso fosse stato l'architetto dell'edificio.

Il progetto complessivo

Il basamento, lo zoccolo o dado, che dir si voglia, corrisponde al registro più basso della decorazione (tav. XXIII), non giunge a terra, poiché la superficie ultima era coperta da una qualche struttura, presumibilmente lignea⁶. Rappresenta materiale architettonico e scultoreo che è certo un raggiungimento straordinario, ma a questo punto del percorso giottesco non del tutto inedito, nell'affermazione di un'unità nelle arti che ad opera di Giotto si realizza in favore della pittura, poiché qui la pittura si impossessa delle arti sorelle, falsificandole⁷.

La ragione per cui queste articolatissime strutture sono qui trattate nell'ambito della cornice giottesca dipende dalla larga e complessa accezione che si vuole dare alla categoria estetica della cornice, come partecipante all'*ornatus* al pari delle storie sacre o delle immagine iconiche. Le contorna, ma soprattutto mostra un apparato, una serie varia di oggetti dipinti, che appartengono allo spazio terreno e al tempo "di volta in volta" presente, in una parola, al mondo. Si tratta quindi, quando si parla di cornice, di ciò che unisce e divide, fungendo da confine tra il mondo e l'immagine sacra, partecipando all'*ornatus* in quanto dipinto o scolpito, e al mondo in quanto pensato come oggetto ancorato alla realtà architettonica su cui si dispone.

All'interno della cappella Scrovegni, lo zoccolo in marmi e sculture, per la sua posizione, per la materia e l'iconografia proposta, risponde a un progetto che indica una via alla redenzione, che in questa bassa zona mondana espone le qualità e le tentazioni a cui l'uomo deve aspirare o da cui deve rifuggire, in uno spazio separato da quello delle *Storie* sacre.

«La finzione del materiale è un'iperbole visiva che attira l'attenzione sul significato dello zoccolo, delle sue figurazioni e della fascia che lo conclude; al di sopra e al di là di esso, la rappresentazione si svincola dal rapporto obbligato con la natura della materia e la messa in scena si emancipa da esso, si amplia, diviene narrazione e storia sacra.»⁸

Significativamente lo zoccolo nella sua interezza è separato dai registri superiori attraverso una fascia rossa che corre sopra alla cornice di mensole che attraversa le pareti lunghe della cappella⁹, simile a quella che incornicia singolarmente le *Storie di Cristo* secondo una tradizione che il Trecento raramente metterà in discussione, con l'uso di fasce bicrome a contatto con la sacralità delle storie (nella cappella Scrovegni sono rosse e verdi). Se ne osserva un precedente nel fondo da cui stacca l'architettura delle bifore che ornano l'arcone d'ingresso della Basilica superiore d'Assisi (fig. 16).

Fin d'ora si potrà notare che questa fascia rossa s'interrompe sulle pareti brevi della cappella, circonda esternamente il *Giudizio Universale*, secondo una logica del tutto coerente con la separazione tra il nostro mondo e la storia sacra, come si dirà meglio più avanti, e s'impenna verticalmente a contorno dell'arco trionfale¹⁰.

Uno sguardo più allargato sul progetto decorativo della cappella deve soffermarsi su questo segno, la fascia rossa, poiché questa incide sulla superficie delle pareti e le divide in due grandi settori. Sorprendente, quindi significativo, è il fatto che le pareti lunghe della cappella ospitano una struttura architettonica integra, che appena sopra la cornice di piccole ma limpidissime mensole disposte prospetticamente rispetto al centro della sala (questo il limite superiore dello zoccolo terreno), sembra galleggiare a contatto con il rosso scuro.

Le cornici cosmatesche, che contengono un'importante parte di blu che concorre alla dominante cromatica della cappella, caratterizzano l'incorniciatura delle *Storie di Cristo* dei due registri mediani. Si noti che anch'esse si dispongono in relazione alla descrizione di complesse e minime differenze di piano su cui poggiano, distanziate da sottili modanature di volta in volta de-

scritte nel rispetto della loro visibilità dal punto di vista di un visitatore della cappella.

La solidità di questa struttura è segnalata dalla modanatura del marcapiano orizzontale, sopra le *Storie di Cristo* e di nuovo sopra le *Storie della Vergine*, sporgente sulla fascia rossa (verticale) che sale ai due estremi delle pareti lunghe¹¹. Questa semplice osservazione consegna alla vasta superficie che contiene le *Storie di Cristo* una solidità architettonica non altrettanto evidente, se lo sguardo si perde fra le molte tentazioni del capolavoro giottesco; le due rigide intelaiature istoriate delle pareti lunghe si saldano fra loro attraverso le fasce che attraversano la volta, ma questa solidità non ha punti di appoggio, non si ancora alla propria base e la razionale poetica di Giotto sembra qui sospesa o sottomessa a una ragione di genere escatologico. In ogni caso, una volta percepita con lo sguardo la solidità strutturale delle pareti laterali, ci si avvede del fatto che la fascia rossa che le contorna alla base e sui lati è una vistosa frattura per l'unità architettonica dell'*ornatus* Scrovegni e lo suddivide fra *Storie* delle pareti lunghe e zoccolo che si innalza fino alle volte sulle pareti brevi.

«I believe that this band, like those red bands framing the individual stories in the Arena Chapel, is clearly meant to demonstrate that narrative level is painted and not real. In other words, it needs no physical support, for it is illusion. The red strip acts like the frame of a panel picture; it is a demarcator between the real and the fictive. By putting it in, Giotto, it seems to me, is saying: here you see the line that delineates two level of reality.»¹²

L'isolamento delle *Storie* sacre, realizzato attraverso il mancato appoggio della solida struttura che le ospita su un'architettura che giunga fino a terra, certamente può essere coerente con la diversa natura della Parola che veicolano, nel confronto con la dottrina espressa attraverso le immagini/statue del basamento; ma va osservato che un teologo medievale considererebbe più "reali" quelle storie rispetto al mondo che si attraversa nel corso di una breve vita, e che l'illusionismo del dado si addice appunto all'illusione dei sensi a cui questo mondo è legato, almeno fino al ricongiungimento con il volto di Dio, che si compie nel Giudizio finale. Ha ragione Cole, quindi, quando afferma: «However, when we turn from the narratives to the Virtues and Vices, the balance shift towards illusionism [...] Certainly their relationship with the spectator is of a different, more realistic, and closer order than that of the narrative pictures above»¹³, a patto che ci si accordi su quel che s'intende con la parola "reale"¹⁴.

Le pareti minori possono altresì avere un trattamento differente rispetto a quelle longitudinali, poiché non sono considerate come pareti "portanti" e le immagini possono metterne in dubbio la solidità con un largo sfondamento, come in controfacciata, o attraverso variazioni di diverso grado illusivo, come sull'arco trionfale¹⁵.

I marmi

Parte non secondaria della decorazione dello zoccolo è la serie di specchiature marmoree di sapore antico, accentuato dall'incorniciatura arricchita da

perline e fusarole in una complessa modanatura¹⁶. Potrebbe portare il ricordo di esperienze romane, come il decoro dell'atrio del Battistero lateranense, quanto fiorentine, ricchissime nell'uso di marmi di diverso colore accostati in epoca romanica¹⁷.

La specchiatura di marmi mischi è già il campo di una sperimentazione tecnica di altissima qualità¹⁸, che non andrà intesa solo quale semplice divertimento per la ricercata varietà dei minerali imitati o l'ostentazione di un materiale prezioso, seppure mai come in questa occasione lo sguardo possa indugiare rapito dalla qualità del risultato¹⁹.

Il marmo che nell'arco del medioevo aveva coperto la superficie in muratura degli edifici liturgici, partecipando così alla consacrazione dell'ambiente, ornava gli spazi anche attraverso la dura bellezza della propria materia naturale. Alla sua materia si riconosceva un'elezione divina risalente ai tempi della creazione, come per le pietre preziose, seppure certo con la percezione di una qualità differente²⁰. Alberto Magno interpretava la varietà dei disegni nel marmo come derivanti dall'influenza degli astri al momento della loro formazione, che indirettamente rimontava alla volontà divina, ed è stato sostenuto anche che la scelta dei marmi e il loro disegno partecipò a caratterizzare cromaticamente ogni finta statua dipinta²¹.

Lo zoccolo alterna dunque specchiature marmoree a nicchie che ospitano le allegorie dei Vizi e delle Virtù in un sistema decorativo che rimanda verosimilmente a modelli osservati a Roma: le indicazioni di Serena Romano sulla tipologia delle cosiddette *Nationes*, statue delle provincie sotto il dominio imperiale innestate su strutture orizzontali di spessore variabile, conducono ai modelli architettonici più prossimi a questo, che Giotto, come in ogni altro caso, deforma e riaccorda alle proprie necessità, reinventando l'immagine della propria memoria fino a condurla in prossimità a una dissoluzione della riconoscibilità del modello stesso nella nuova opera²². Ma non è difficile incontrare strutture architettoniche rettangolari che ospitano statue nel vasto panorama dell'antico, se ne trovano un paio anche nel Museo civico degli Eremitani che avrebbero potuto consegnare all'intelligenza giottesca il materiale utile a questa invenzione. In ogni caso il processo che si osserva nelle decorazioni prossime a questa, nella ex sala capitolare e nella cappella di santa Caterina al Santo²³, riduce, ma solo parzialmente, la necessità di un diretto rimando a un preciso modello antico.

La straordinaria capacità illusiva dello zoccolo dipinto, nell'accostamento dei marmi e delle sculture, colpisce il visitatore inesperto, a cui ancora oggi si deve far notare che quel che osserva è in tutto opera pittorica; partecipa a questa illusione il fattore *tempo*, poiché a differenza della brevità dell'inganno prodotto da una figura umana dipinta che presto lo sguardo percepisce come immobile, non ci si aspetta alcun movimento dalle statue, dunque l'invenzione giottesca sembra motivata anche dal voler consentire una più duratura e stabile sensazione illusiva²⁴.

Di un qualche interesse le osservazioni di Bruce Cole, che propone alcuni punti di riferimento per l'invenzione giottesca: nei pulpiti di Nicola e di Gio-

vanni Pisano²⁵ la presenza delle virtù esposte in una dimensione più prossima all'osservatore rispetto alle Storie sacre, più alte e diversamente incorniciate, condivide col progetto dell'Arena un trattamento che distingue le parti istoriate da quelle allegoriche, appartenenti a un'altra categoria della comunicazione; a questo si aggiunge la tradizione duecentesca che nel decoro di cappelle e sagrestie si dedica alla fascia più bassa con semplici ma efficaci soluzioni illusorie, come era in uso da molti secoli nel decorare il cosiddetto "dado"²⁶.

Alla credibilità di questi marmi si riferisce anche la materia imitata sul retro della *Croce* dipinta su tavola per questo ambiente da Giotto stesso²⁷; l'episodio si accosta ad altri rari casi in cui in un dipinto su tavola il raziocinio giottesco forza la propria intransigenza imitando del materiale lapideo, in forma di decori adatti alla pittura murale; per quel che ne sappiamo accadde solo sul tergo delle tavole, su una superficie che Giotto intende come aperta a differenti sperimentazioni rispetto al fronte dorato, dove le figure appaiono immerse nella materia rilucente per l'applicazione della lamina sull'incorniciatura "reale" dell'oggetto e inserite in una struttura architettonica costruita col legno dorato²⁸. Il retro delle tavole potrebbe essersi prestato al concepimento di un decoro che coinvolgesse materiali imitati quali l'azzurra solidità della pietra; in linea con queste invenzioni si apre la possibilità realizzata sul tergo del polittico di Santa Reparata, che qui si commenta nel capitolo dedicato alla cappella della Maddalena²⁹.

Vizi e Virtù

Le statue dipinte a impersonare Virtù e Vizi che si fronteggiano sui due lati dell'aula sono oggetto di un vasto patrimonio di studi; si fronteggia un'inesauribile complessità se attraverso di essi si cerca di risalire alle fonti che hanno condotto alla scrittura di questo articolatissimo programma. Non si intende a quale modello possa riferirsi la scelta dei vizi da contrapporre alle virtù, né un modello letterario o figurativo precedente; si osservano tuttavia una molteplicità di tradizioni, per le quali molte indicazioni frammentarie sono segnalate dagli studi. Si direbbe che Giotto e il letterato che con ogni probabilità lo affianca, anche nella stesura dei versi latini che sono scritti ai piedi delle figure, si avvantaggino di fonti disparate e non si adagino su un modello preesistente, sia per la struttura nella sua interezza, sia per le scelte iconografiche che caratterizzano le singole statue³⁰.

Al di là dei riferimenti iconografici si osserva un'inedita capacità di narrare lo stato mentale caratteristico della Virtù o del Vizio rappresentato attraverso le espressioni e l'atteggiamento fisico delle figure³¹.

*Prudentia - Stultitia / Fortitudo - Incostantia / Tenperantia - Ira / Iusticia - Iniustitia / Fides - Infidelitas / Karitas - Invidia / Spes - Desperatio*³² si dispongono sui due lati della cappella in un crescendo direzionato al *Giudizio universale*, verso cui molte delle figure della cappella si rivolgono, culminando con le virtù teologali.

Le statue sono pensate ospiti di una nicchia dalla semplicissima forma rettangolare, posano su un basamento in marmo rosa, con qualche eccezione dovuta a una ricercata scelta iconografica, e alle loro spalle, oltre a una apertura centrata nella nicchia, si dispone una lastra di pietra scura, simile al rosso porfido o a una pietra più azzurrata, ma anche in questo caso l'eccezionalità di un caso rispetto alla norma sembra sensatamente ricercata dal punto di vista iconologico³³.

La profondità della nicchia, che a guardar bene non sembrerebbe in alcuni casi sufficiente a ospitare le statue nella loro volumetria³⁴, appare costante come valore assoluto, ma è di volta in volta descritta da uno scorcio diversificato autonomamente, in relazione alla posizione dell'apertura all'interno della cappella: hanno uno scorcio prospettico simmetrico e centrale *Giustizia e Ingiustizia* che si fronteggiano al centro delle due pareti lunghe, ma aumenta l'asimmetria nel disegno degli spessori visibili nella direzione in cui ciò accadrebbe a nicchie reali osservate dal centro della sala³⁵.

Giustizia e Ingiustizia (tavv. XXV-XXVI) si distinguono anche per altre ragioni dal resto delle allegorie scultoree, poiché ai piedi delle figure si dispongono spazi "narrativi", che mostrano gli effetti del buono e del cattivo governo, come si sarebbe detto a Siena una trentina di anni più tardi. Sembrano quindi fronteggiarsi la danza lieta e balzante di un uomo intorno alla sua corteggiata quasi immobile e con le braccia alzate³⁶, mentre una donna batte su un largo tamburello (fig. 50), e lo stupro che sta per consumarsi ai piedi dell'*Ingiustizia* (fig. 51), forse il più crudo e realistico sguardo sul mondo nel secolo che si sta aprendo³⁷.

Nella "predella" che si colloca ai piedi della *Giustizia*, un altorilievo³⁸ trova il suo miglior commento nella didascalia che è stata finalmente letta correttamente: "[...] Tutto gode di libertà sotto il suo regno; ciascuno svolge con gioia l'attività che preferisce. Il buon soldato va a caccia; si canta e ci si diverte; al mercante viene data strada: per il predone è tempo di nascondersi"³⁹.

Gli orrori della parete di fronte si collocano ai piedi dell'*Ingiustizia* con altra strategia compositiva, non un ordinato e incorniciato bassorilievo, bensì figure dalla tonalità più calda rispetto al marmo del resto dell'allegoria che sembra, più di ogni altra, liberarsi da un rigido mimetismo scultoreo e indulgere a vari effetti pittorici, in special modo per quel che riguarda la leggerezza trasparente e la mobilità degli alberi che crescono incolti nel paesaggio immaginato alle porte della diruta città dell'*Ingiustizia*⁴⁰.

Giustizia è una figura in maestà (tav. XXV), siede su un trono che l'iconografia del tempo e l'arte giottesca destinano normalmente alla Madonna col Bambino, rammenta la Madonna di Ognissanti, cronologicamente vicina, e le fattezze del trono si confrontano con quelle del Cristo nella tavola innestata nell'arco trionfale e con svariate successive derivazioni padovane. Sostiene sui palmi delle mani⁴¹ due *exempla* di giustizia distributiva e commutativa.

Di notevolissimo interesse, se non siamo ingannati da una particolare conservazione, è l'osservazione di Serena Romano circa l'azzurro che si apre alle

spalle della *Giustizia*, in effetti simile a quello che si mostra oltre le bifore dei cosiddetti coretti segreti, vale a dire una tonalità ben distinta dal blu minerale che occupa il fondo delle storie sacre soprastanti, unica occorrenza trecentesca, entusiasmante e quasi anacronistica, di un cielo naturale e presente, mondano. L'apertura sarebbe una significativa allusione al "regime dei Giudici" padovani, e mostra la coerenza che in questo frangente Giotto dimostra rispetto alla trattazione diversificata concessagli dal fatto che la cornice è uno spazio rappresentativo e mondano. «Per converso, la lastra di porfido davanti alla quale si staglia la personificazione dell'*Iniustitia* (tav. XXVI) veicola allusioni imperiali, associabili all'idea di cieca tirannia che la figura allegorica trasmette e che ai padovani, chissà, poteva evocare recenti cattivi ricordi ezzeliniani»⁴².

In ogni caso la centralità di Giustizia fra le virtù Scrovegni e la similarità ricercata col Cristo del Giudizio in controfacciata deve essere registrata fra i perni della complessa iconografia della cappella⁴³.

La coppia più vicina alla zona absidale, *Prudentia* e *Stultitia* (figg. 52-53), contrappone la saggezza di una figura al lavoro nel proprio studio alla follia dello stolto che sfida apertamente il Cristo del *Giudizio universale*, verso cui solleva una clava⁴⁴: una delle tante emozionanti invenzioni giottesche grazie a cui le relazioni fra dipinti distanti sulla superficie delle pareti sono annullate da una intensa poetica del gesto e dello sguardo, immediatamente percepibile in una esperienza diretta dello spazio della cappella.

La *Prudenza* si commenta con asciutta aderenza attraverso l'iscrizione che Giulia Ammannati ha recentemente trascritto e tradotto in questa maniera: «La Prudenza considera i fatti e il tempo con grande attenzione, per scrutare il futuro con la sua preveggenza. Ricorda le cose già passate, ordina quelle presenti; la mente non soffre rovina, se le è concessa questa grazia. Il compasso gira in tondo tenendo la direzione; lo specchio conosce il futuro, e il volto orientato verso dove è trascorso il tempo (conosce) le cose passate»⁴⁵ (fig. 52).

Il compasso che la figura tiene nella mano destra, lo specchio convesso nella sinistra ed il volto barbuto che si intuisce sul retro del capo, come in un Giano bifronte, sono chiaramente menzionati, in un commento che chiama in causa lo spazio e il tempo, la memoria e la preveggenza. La posizione di quest'ultima virtù è relativa anche alla sua immediata visibilità per chi entrava nella cappella dalla porta laterale, coincidente con l'attuale ingresso, in origine riservato alla famiglia Scrovegni proveniente dal palazzo adiacente.

Partecipano all'iconografia dello zoccolo i due busti contornati da preziosi tralci fitomorfi⁴⁶ e all'antica che decorano il fastigio di questo privilegiato ingresso alla cappella (tav. XXIX), i quali hanno ricevuto finalmente un'interpretazione convincente. Giulia Frojmovič ha riconosciuto la particolarissima immagine di donna coronata dai cui occhi sembrano fuoriuscire due piccole clave nella virtù della *Circumspectio*⁴⁷. Una figurazione allegorica a cui corrisponde la capacità di tenere sotto controllo ogni cosa, vedendo intorno a sé, e in questi termini appare ovviamente come virtù divina a cui gli uomini non possono che aspirare. Con una figura simile Francesco da Barberino presenta *Cir-*

cumspectio come una componente della Prudenza nel suo *Documenti d'amore*, un testo in volgare che nel suo stesso manoscritto conservato presso la Biblioteca Vaticana⁴⁸ appare tradotto e commentato in latino e accompagnato in tempi prossimi al 1320 da una ricca serie di miniature attribuite a un pittore fiorentino denominato Maestro del Crocifisso Corsi.

L'immagine allegorica dai cui occhi escono due *cannellae* che circondano la terra nella sua interezza è commentata da Francesco in questi termini: "est contrariorum vitiorum cautela, cuius officium est virtutes sic observare ut vitia homo non cadat". La vicinanza fra le due immagini potrebbe riguardare semplici strumenti ottici, o altresì lo stesso sguardo raffigurato in forma di fisici robusti rami, frutto della concezione materiale della luce in un periodo in cui l'ipotesi della estromissione della luce dagli occhi soggiace alla opposta concezione che prevede una intromissione della luce negli organi visivi⁴⁹.

Seppure il manoscritto vaticano sia successivo alla decorazione della cappella dell'Arena, la sua scrittura si compone di materiale precedentemente approntato da Francesco, la cui permanenza a Padova dal 1304 in conseguenza all'esilio da Firenze appare ovviamente significativa; l'esplicito riferimento all'*Invidia* giottesca, che tra poco verrà commentata, documenta l'attenzione prestata dall'autore al ciclo pittorico. Entrambe le figure del sovrapporta partecipano a una cultura che maneggia unitamente ricerca scientifica, in special modo nel campo dell'ottica (allora detta *perspectiva*), ed esortazioni morali, in un sistema che si specchia nell'unità inscindibile della comunicazione letteraria e visiva, utilizzando metafore che attingono alle conquiste della scienza come dispositivi retorici e strumenti di persuasione⁵⁰, in un campo in cui scienza, etica ed estetica possono essere distinte solo da una disciplina che brillerebbe per la sua miopia.

La figura compagna della *Circumspectio* non gode di un confronto altrettanto stringente, tuttavia, in accordo al sistema che presenta vizi e virtù in controparte nel resto della cappella, non sarà troppo azzardato osservare la figura del selvaggio ottuso e minaccioso come una rappresentazione adatta a mostrare cecità e avventata aggressività, in opposizione alla circospezione. Le due figure minori, collocate tuttavia in una posizione di particolare significato come ultimo messaggio consegnato ai committenti nell'uscire dalla cappella, rimandano alla *Prudentia*, la prima immagine visibile dall'ingresso, con cui condividono la dimensione visuale dell'allegoria, e alla *Stoltitia*, di cui il calvo selvaggio ripete il gesto⁵¹.

Fortezza (fig. 54) stringe una mazza ferrata⁵², si presenta mobile e colta sul punto di uscire dal proprio spazio architettonico, una virago in azione che rimanda alla figura di Ercole, per la pelle di leone che indossa con le quattro zampe annodate sul busto e la testa a guisa di elmo, in una inversione di genere che l'antico aveva concepito nella *Juno Sospita*⁵³. Un altro leone rampante è magistralmente scolpito di scorcio sul grande scudo⁵⁴, frecce di balestra (verrettoni) e punte di lancia sono ancora confitte sul palvese (fig. 55). Nonostante la statua sia abile rappresentazione di una figura in azione è ovviamente

espressione di una virtù morale caratterizzata da una temibile fermezza⁵⁵, specie se raffrontata col vizio che le si oppone, l'*Inconstantia* (fig. 56), figura che beccheggia su una ruota⁵⁶ che scivola sul piano inclinato di un marmo multicolore⁵⁷, in balia del vento e della rapida discesa, priva di controllo su di sé; alle sue spalle si solleva un panneggio che come una vela si gonfia sostenendola sotto il petto⁵⁸.

Temperanza (fig. 57) ed *Ira* sono in una contrapposizione efficacemente espressa nelle figure, l'una, dall'elegante contegno, lega la spada, frena l'azione e la parola, la bocca chiusa da un morso, l'altra scomposta, dai capelli sciolti e l'enorme seno in parte scoperto dal gesto dello strapparsi le vesti⁵⁹, il volto deformato in una smorfia.

Le tre virtù teologali si trovano fra la *Giustizia*, centrale al gruppo, e il *Giudizio universale*. La *Fede* sembra un'allegoria della chiesa cattolica⁶⁰: regge una croce astile in marmo rosa, solleva un cartiglio che recita il Credo, calpesta gli idoli e altri fogli che portano sconnessi simboli⁶¹, porta una chiave legata alla cintola e si regge su una salda pietra (metafora evangelica per la chiesa); la veste reca diversi strappi: «nonostante le lacerazioni subite, essa rimane salda»⁶²; *Infidelitas* è cieca e zoppa, sorda alla profezia della figura che appare alle sue spalle, tenuta al cappio da un piccolo idolo femminile che la trascina verso le fiamme della perdizione; la corda termina, nelle mani dell'idolo, con un piccolo albero, forse un riferimento ad antichi culti pagani⁶³.

Karitas (fig. 58) è una lieta figura femminile in vesti classiche, incoronata di fiori, si erge su sacchi di denaro, che disprezza, offre fiori e frutti con la destra (fig. 59) e a Cristo il proprio cuore, descritto con straordinaria attenzione anatomica. Si contrappone a *Invidia*⁶⁴ (fig. 60), particolarissima scelta nel confronto con la tradizione che avrebbe normalmente visto in questa sede l'*Avarizia* (si addice a una famiglia di banchieri, concentrandosi sul problema altrui). Una figura che gode del precocissimo apprezzamento di Francesco da Barberino nei già citati *Documenti d'amore*: «[...] unde ividiosus invidia comburitur intus et extra hanc Padue in Arena optime pinti Jottus»⁶⁵ e ha attirato l'attenzione degli studiosi per la singolarissima iconografia, che anche l'iscrizione leggibile inferiormente sembra sottolineare: «Ecco qui l'invidia, con i suoi attributi, dipinta dall'industria di una dotta mente. Con le corna logora, con i morsi serpentine morde, con le mani ghermisce le fortune della buona gente. Indagando tutto con il suo orecchio, arde continuamente con bramosia: non si sazia, ritorcendosi contro nei risultati»⁶⁶. Si tratta di una vecchia dalle corna ritorte, le immense orecchie, una serpe che le esce dalla bocca per accecarla; stringe un sacchetto di denari, ma avanza la destra con gesto rapace⁶⁷, arde in un fuoco, ma non si tratta di fiamme verosimili, come per altro Giotto sa dipingere in altre occasioni, bensì (coerentemente) di solide lingue di fuoco pensate in marmo veronese ben levigato⁶⁸.

Il marmo della cornice di fondo è dipinto con tale attenzione da descrivere sulle due lastre laterali la sezione della stessa pietra tagliata e aperta a libro, come appare del resto nelle specchiature marmoree dello zoccolo già descritto e

come da secoli si esponeva con l'uso a "macchia aperta" del marmo reale⁶⁹.

L'ultima coppia di statue allegoriche dipinte presso la parete d'ingresso sono *Spes* e *Desperatio*. *Speranza* (fig. 61) si solleva dalle cose terrene «destinata a essere coronata da Cristo»⁷⁰, appare così sospesa e in movimento ascensionale nel proprio spazio; le mani dipinte dall'incarnato roseo sembrano già prendere corpo nell'avvicinarsi allo spazio/tempo del *Giudizio universale* che si apre sulla parete contigua⁷¹; *Disperazione* è impiccata a un'asta puntellata alle pareti della nicchia, le braccia irrigidite, i pugni chiusi; un demone le ha già arpionato il volto che risulta solo in parte apprezzabile nella smorfia a causa dei danni portati al dipinto da zelanti devoti.

I coretti segreti

L'apparato architettonico osservato su tutto il basamento a contorno della cappella s'innalza senza interruzione sui due lati dell'arco trionfale, ognuno dei quali è strutturato architettonicamente grazie alla possente e illusiva presenza di aggettanti pilastri dagli angoli smussati⁷², che salgono fino all'imposta dell'arco fungendo da piedritti e culminando con un capitello reale e scolpito con basse e carnose volute sul lato interno della cappella e con un suo corrispondente identico, ma dipinto, sul lato esterno (fig. 62).

L'idea di un pilastrino dallo spessore consistente che percorre il perimetro esterno dell'arcata di una parete è forse imparentata con la precoce invenzione romana e torritiana dell'ultima campata della basilica superiore (tav. VII), realizzata secondo una logica "pregiottesca" e tralasciata dai frescanti che seguirono in quella basilica, compreso lo stesso Giotto della prima campata vicino all'ingresso.

L'assottigliarsi di questi arconi architettonici nella loro parte più alta, sia a contorno dell'arco trionfale che sulla parete di controfacciata, non è qui causato da un fraintendimento ottico, come nel suo predecessore assiate, bensì, si direbbe, dalla descrizione di un arco di minor spessore che stacca con leggerezza appoggiandosi ai pilastri inferiori.

L'architrave sorretto dai suddetti capitelli, reali o fittizi, deve essere osservato con attenzione, seppure in entrambi i casi appaia mal conservato. Intendo in particolare riferirmi alla superficie orizzontale inferiore di queste strutture, oggi di una tinta omogenea (di restauro?) sopra la *Visitazione*, mentre mostra ancora una singolare lavorazione dipinta sulla superficie che sovrasta il *Tradimento di Giuda* (fig. 62).

Questa superficie è di particolare importanza poiché fino a questo momento, per quel che si è conservato, Giotto in queste occasioni aveva utilizzato il decoro di tradizione antica, che accostava forme angolari di due colori fortemente contrastanti che rimandavano sinteticamente al soffitto cassettonato (figg. 16, 26; tavv. XII, XIX, XXI); una soluzione condivisa e indiscussa per sottarchi e architravi, che apparve improvvisamente inadeguata al razionale e sensibile mimetismo che Giotto estende ormai ad ogni superficie pensata e dipinta.

Osserveremo presto, nella cappella della Maddalena, questa idea portata al naturale illuminarsi o adombrarsi di tali superfici in relazione alla provenienza della luce (tavv. XXXIV-XXXV).

Si noterà anche che il taglio portato dalla fascia rossa, che sembra confinare le storie sacre rispetto agli oggetti mondani, contorna le storie dell'arco trionfale appena citate, ma segue anche esternamente la parete circondandola interamente, in modo che vi sia iscritta anche la cornicetta, arricchita dalle finte sculture fitomorfe che un tempo si staccavano marmoree da un fondo rosso e blu alternato, correndo lungo tutta l'arcata superiore ed esterna all'arco trionfale. Si direbbe che anche l'*Incarico di Dio padre all'arcangelo Gabriele* quanto l'*Annunciazione* si trovino in uno spazio simile al *Giudizio universale*, che, come si dirà oltre, si sviluppa studiosamente in una continuità visuale e ontologica col mondo terreno; si tratterebbe dell'ingresso del verbo nella storia umana e della conclusione di questa alla fine dei tempi⁷³.

Fra i due pilastri che sostengono il coerente sistema architettonico dell'arco trionfale si trovano i celebri coretti segreti (tavv. XXIII, XXVII-XXVIII), apice dell'illusionismo giottesco e momento centrale di questo stesso saggio.

Si tratta di due spazi architettonici descritti in una prospettiva empirica prossima alla correttezza geometrica⁷⁴, costruiti per essere osservati dal centro della sala, parzialmente coperti da una transenna che li inquadra inferiormente. Mostrano la parte alta di due "cappelle" dalla volta gotica, quadripartita da un sottile costolone a sezione circolare di cui si osserva un appoggio angolare su una colonnina cilindrica, del tutto confrontabile con l'architettura reale del coro della cappella dell'Arena. Le pareti sono ripartite in sezioni quadrangolari e in una delle due si osserva una sintetica descrizione dei marmi mischi alle pareti⁷⁵. L'originaria forma del coro della cappella, precedente al rifacimento trecentesco⁷⁶, aveva una parete piana sul fondo e, a mio modo di vedere, nella stringente logica giottesca poteva essere fedelmente replicata nella forma dei coretti segreti, i quali in questo modo si mostravano come l'alta sezione delle absidi minori.

I due spazi architettonici si differenziano fra loro per la diversa luce che si osserva oltre le bifore aperte sul fondo, mentre accarezza il lato visibile dell'alto pilastrino che le divide; tuttavia la luminosità degli spazi sembra omogenea a quella della cappella stessa, illuminata realmente dalle finestre. Al di là delle bifore l'azzurro pallido sembra essere ben diverso dal blu che si stende uniforme sul fondo delle storie sacre.

«All'effetto di veridica illusione [...] conviene la luce esterna di cielo [sic] che colma l'apertura delle bifore stesse non di un oltremarino 'astratto' ma di un azzurro biavo che si accompagna a quello (vero) fuor delle finestre dell'abside; al punto che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda, poco distante, degli Eremitani (e non gli esemplari da museo della 'Predica agli uccelli' di Assisi).»⁷⁷

I coretti sollevano una problematica differente rispetto ad altri sistemi architettonici dipinti da Giotto nelle cornici, poiché presentano un'autonomia di

altro tipo: non incorniciano una storia sacra o una figura iconica, sono essi stessi incorniciati dalle paraste che si sollevano da terra e partecipano a queste strutture estendendone «il senso vero di sottilissimo sistema spaziale»⁷⁸; altresì assumono un'autonomia di significato, che andrà in qualche modo ricercato. A differenza delle altre strutture architettoniche dipinte da Giotto costituiscono uno spazio che fora la parete reale, crea uno spazio abitabile e percorribile di cui osserviamo la parte superiore, dove si colloca solo un lampadario⁷⁹ a gabbia sorretto da una fune che si aggancia al muro e questo si apre sul mondo esterno nella bifora da cui entra una luce mattutina e familiare.

Seppure a un occhio moderno tutto questo possa apparire normale, ai tempi di Giotto si trattava di una novità assoluta, un'invenzione che ci sorprenderebbe anche per la sua gratuità. Giunge a concludere quasi un millennio di arti visive in cui la rappresentazione di un cielo velato da nubi era del tutto abrogata⁸⁰ in favore della determinata asserzione visuale di uno spazio/tempo *altro* rispetto al mondo terreno, affermata anche attraverso l'uso di un blu di intatta superficie minerale o dell'oro sul fondo della figurazione.

Se l'irrefrenabile desiderio giottesco di scoprire nuovi sistemi pittorici con cui riprodurre oggetti del tutto simili a quelli che nel mondo si incontrano l'aveva condotto a perfezionare tecniche e composizioni architettoniche che sfidavano l'intelligenza visiva dei dotti, nemmeno lui, per quel che ne sappiamo, si era attentato a scavare nella solida realtà muraria di un edificio consacrato fino a scorgere la luce del sole al di là di quella.

L'invenzione già commentata per l'*Annunciazione* all'esterno della cappella Orsini (figg. 32-33) rimane un importantissimo precedente rispetto ai coretti segreti, in quanto già sperimenta la continuità illusiva di uno spazio abitato non distinto da quello architettonico reale; tuttavia la dimensione sacrale di quella Storia impone la distinzione per cui solo in questo frangente, oltre la finestra, è concepibile osservare l'azzurro "biavo" del cielo padovano.

Naturalmente alcuni studiosi hanno voluto indagare quale significato potessero avere questi spazi architettonici dipinti⁸¹, mentre una storiografia di tradizione "moderna" ha voluto affermare la gratuità di tali esercizi prospettici⁸².

Il rimando alla recente *Annunciazione* Orsini poteva essere vivo nella memoria di Giotto, seppure l'avesse lasciata portare a compimento dalla sua bottega umbra, ma una riflessione "teologica" di altro tipo sembra sollevarsi nel comporre gli spazi di questa parete padovana: l'*Annunciazione* soprastante è concepita, come da una secolare tradizione, sui due versanti dell'arco, intervallata da uno spazio vuoto che sovrasta l'altare, vistosamente occupato dalla croce dipinta poggiata su un tramezzo; la casa di Maria è dettagliatamente dipinta per apparire la medesima duplicata specularmente (si vedano i particolari studiatamente replicati) e la prospettiva adottata è inversa: l'edificio posto alla nostra destra ci mostra quel lato in scorcio, e vice versa. Spazio e tempo sono sottoposti a una violenta e irrazionale deformazione che non possiamo aspettarci da Giotto se non in linea con un'affermazione di senso che si potrebbe declinare in vario modo nel confronto con le scritture e la loro esegesi, che nei

secoli appena trascorsi si era esercitata lungamente sulla riflessione riguardante il tempo figurale complesso che fiorisce nell'annunciazione⁸³.

Il confronto fra l'edificio duplicato per l'*Annunciazione* e i coretti segreti non può non chiamare in causa la complessità temporale portata da questi opposti sistemi della figurazione: la prospettiva centrica dei coretti descrive spazi illusivamente coerenti col nostro in un tempo presente, la specularità della casa della Vergine in prospettiva inversa, è in figura, forse, della temporalità complessa dell'evento messianico: l'ingresso di Dio nel corpo intatto di Maria si compie in un momento storico, che il sistema figurale moltiplica nelle dimensioni del passato delle prefigurazioni, del presente nella quotidianità della preghiera "Ave..." e del futuro nella salvazione, con un rimando alle immagini in controfacciata.

Le letture possibili applicate a un testo del genere, intendo la cappella Scrovegni nella sua interezza, che nell'*Annunciazione* ha comunque uno dei suoi temi centrali, non possono e non vogliono essere ridotte a una sola, definitiva e illuminante; la retorica dei tempi di Giotto ambiva ad aprirsi a molti significati simultanei e ad alludere al mistero che si trova al centro di questi come a un nucleo non afferrabile di verità; dunque la cappella non si adatta a una lettura univoca e moderna, e tantomeno a una lettura iconografica risolutiva, poiché il mistero vuole rimanere nell'ombra di una retorica figurale la cui complessità, che si moltiplica in un sistema di rimandi tipologici all'interno di un sistema decorativo come questo, dovrebbe certo illuminare le scelte dei devoti, ma anche accrescersi nel tempo in un'inesausta rete di rimandi possibili, compresi quelli non previsti dai compilatori.

Il Giudizio Universale

Anche sulla parete della controfacciata la struttura muraria dello zoccolo magnificamente ornato di lastre marmoree, girali scolpiti, mensole e modanature, s'innalza lungo i margini laterali in due pilastri dagli spigoli rastremati. Questi si concludono in magnifici capitelli all'antica (fig. 63), in cui gli elementi ispirati all'ordine corinzio si applicano a una superficie neutra, senza dare l'impressione di coprire e dare corpo al capitello, come è prerogativa della maniera antica. Su di essi un dado segnalato da un inserto rettangolare di pietra scura e bluastra sostiene l'arco che corre lungo il margine superiore della parete, con un decoro simile al suo opposto corrispondente sull'arco trionfale.

Avevamo già notato che la fascia rossa che separa cornice e storie sacre corre esternamente a questa struttura, ma si potrebbe osservare che proprio a cominciare dal dado appena segnalato sopra il capitello corre contigua all'arco esterno alla figurazione sacra una fascetta turchese⁸⁴ evidente soprattutto laddove separa dal marmo della cornice gli angeli e la Gerusalemme celeste che questi svelano (fig. 68).

Ma questa fascia appare solo intorno al cielo del Giudizio, mentre il mondo sottostante apparirebbe contiguo al mondo della cornice. In effetti nella parte

bassa della figurazione accade qualcosa di particolarmente significativo per il corso di questa ricerca: tutto ciò che appartiene alla zona inferiore del dipinto è pertinente al mondo terreno e come tale è dipinto a contatto diretto con la cornice, senza alcuna soluzione di continuità. I morti che risorgono dalle tombe (fig. 64), uscendo dai sarcofagi o dagli anfratti delle rocce, le figure dei donatori (fig. 65), i demoni e i dannati, si muovono gravitanti su una superficie dipinta omologa alla cornice stessa, tanto che l'ecclesiastico⁸⁵ che sostiene su una spalla il modello della cappella offerta alla Vergine deborda con la propria veste bianca sulla cornice della porta, mentre demoni e dannati si avviano all'inferno camminando sullo spessore del portale dipinto (fig. 67).

Una coerente riflessione si mostra a monte di questa straordinaria precisazione visuale: Enrico Scrovegni è ritratto, somigliante a se stesso, in perfetto profilo, inginocchiato sul terreno/cornice che è anche la terra di sepoltura degli uomini alle sue spalle; del resto anche l'inferno che si spalanca alla sinistra di Cristo può dirsi una realtà terrena. Nessuno degli eletti è in contatto col nostro mondo, né la fitta schiera di santi che sembrano ben sollevati da terra, né la Vergine o le due figure che l'accompagnano, per le quali l'unico contatto con i viventi avviene attraverso la chiesa, strumento necessario all'intercessione: si noti che tra le dita di Enrico e quelle della Madonna intercorre un breve ma significativo spazio vuoto e che il 25 marzo, festa dell'Annunciazione, un fascio di luce si interpone fra le dita dei protagonisti e tocca l'ingresso della cappella dipinta⁸⁶.

Alcune figure hanno una posizione equivoca: prima di tutto il personaggio, che si direbbe quasi da commedia, che si aggrappa o si nasconde dietro la grande croce, calpesta il nostro mondo e per la nudità e le dimensioni sembra appartenere alla schiera dei corpi che si preparano al giudizio⁸⁷.

Secondariamente attira una qualche attenzione anche un gruppo di persone fra le ultime schiere dei beati. Si distinguono per il fatto che i loro volti, almeno all'occhio di un osservatore moderno, sembrano decisamente caratterizzati come ritratti (fig. 66). Sei figure in perfetto profilo le cui fattezze stridono a confronto con l'idealizzazione degli altri santi o beati. Difficile nascondere il desiderio di riconoscere in queste persone la bottega giottesca, ritratta e dunque riconoscibile ai soli interessati⁸⁸; in ogni caso la presenza degli intrusi non è sfuggita al beato in veste rossa che distoglie lo sguardo da Cristo e li squadra con sospetto.

La riconoscibilità della figura ritratta è una delle tante straordinarie capacità giottesche, che si pone come inedita possibilità per i maggiori fra i pittori della generazione successiva. La capacità di cogliere i tratti fisionomici che rendono riconoscibile una persona è segnalata molto presto da un commento di Pietro d'Abano⁸⁹ a un testo pseudo aristotelico: pochi anni dopo l'inaugurazione della cappella, viene esplicitamente chiamato in causa Giotto fra i pittori in grado di dedicarsi a questa sofisticata operazione mimetica, e in effetti non saranno molti i pittori che nel Trecento sapranno prestarsi con successo a questo difficile compito.

Ci si può chiedere se Giotto non si preoccupi affatto della libertà che si prende nel collocare fra gli eletti alcune figure viventi e riconoscibili, chiunque essi siano, ma in quegli anni la pratica del ritratto è così rara da sembrare forse anche difficilmente percepibile come tale a un occhio poco avvezzo a tali esperimenti, né Giotto poteva sapere quale successo e quale futuro il genere del ritratto avrebbe avuto nei secoli successivi.

L'attenzione posta nella composizione del *Giudizio* si pone come riflessione escatologica, ma anche come importante precedente storico artistico: il *Giudizio* si distingue dalle altre storie sacre poiché si colloca nel futuro del mondo, non nella verità depositata nella *sacra historia*, ma nella dimensione, non meno certa, degli eventi profetizzati; l'immagine presentifica la fine dei tempi, il momento in cui il mondo sarà giudicato e la dicotomia portata in scena dall'ornato medievale finalmente risolta.

Un'osservazione sul cielo raffigurato nel Giudizio sembra confermare questa interpretazione. Il blu del fondo della grande parete è quello delle storie sacre, non quello atmosferico di cui si osserva la tenue luminosità attraverso le bifore dei coretti segreti, tuttavia in alto, come recita l'apocalisse, due angeli riavvolgono i cieli, quasi si trattasse dei vecchi progetti per il creato archiviati da un Dio architetto, e in queste volute di cielo appaiono il sole e la luna accanto alle tracce di qualche stella (fig. 68): il cosmo è riavvolto, «il tempo degli uomini è finito»⁹⁰.

D'altra parte, dal punto di vista storico artistico, qui si osserva un'importante esperienza giottesca sulla complessità gestita con l'avvicinamento del committente alle figure sacre nel contesto spazio-temporale del mondo nel giorno del giudizio, ma anche la sua relazione con la "mondanità" della cornice: la figura di Enrico continuerà a testimoniare fino all'ultimo giorno il proprio atto dedicatorio.

Nella successiva impresa giunta fino a noi apparirà un'altrettanto epocale presa di posizione che investe l'intero sistema decorativo: nella francescana cappella della Maddalena della basilica inferiore di Assisi le figure sacre esorbiranno dal loro spazio canonico per invadere quello mondano (tavv. XXXIV-XXXV; figg. 73-74). Il precedente elaborato in questo frangente padovano è un passo intermedio e meditato rispetto a quella radicale messa in discussione della dicotomia tra immagine sacra e mondo, in cui la cornice dovrebbe avere funzione di confine.

Non che l'immagine dedicatoria sia una novità di per sé; nuova è la problematica che sorge dovendo decidere come gestire immagini in cui lo spazio (e quindi il tempo) e la somiglianza del committente appaiono quantomai verosimili, dunque descrivono modalità che precedentemente non erano precisate da un *medium* tecnicamente incapace di contenere informazioni che dal punto di vista teologico potrebbero essere quantomeno discutibili.

Altre cornici Scrovegni

Altre cornici si osservano nella cappella Scrovegni e sembrano potersi in parte distinguere rispetto alle tipologie in uso prima e dopo questa straordinaria avventura giottesca. In particolare le strutture ideate a contorno della fascia più alta delle storie sacre, dedicata alla Vergine, propongono una tipologia particolarmente originale e ben distinta da quelle che inquadrano le storie evangeliche vere e proprie, tratte dai vangeli sinottici e incorniciate in maniera più tradizionale.

Le *Storie di Maria*, ispirate ai Vangeli apocrifi e alle leggende derivate in ordine alla formazione della credenza relativa all'immacolata concezione⁹¹, hanno un immediato e diretto contatto con la cornice scultorea che le contorna (tav. XXX), vale a dire che non usufruiscono di quella fascia di rispetto colorata, in questa cappella rossa e verde, che contorna le *Storie di Cristo*. Sarebbero per questo caratterizzate da un diverso grado di sacralità oltre che dalla rispettabile antichità di un colto rimando formale. L'interpretazione di questa differente incorniciatura come rispecchiamento della diversa natura della fonte scritturale di riferimento non mancherebbe di una certa logica, ma qualcosa del genere accade in altre occasioni⁹² in cui questa osservazione non può essere ribadita.

In fin dei conti Giotto potrebbe aver fatto una scelta del genere anche per motivi di nessuna importanza dottrinale, attento piuttosto all'efficacia portata da questo inedito sistema d'incorniciatura per storie che sembrerebbero caratterizzate dalla loro posizione sulla parete, particolarmente alta; la soppressione delle cornicette interne consente l'estensione della storia fino al margine ultimo e un conseguente allargamento dello spazio d'azione rispetto ad altre scene più vicine allo spettatore, dunque apparentemente più grandi. Questa semplice constatazione non deve indurre a pensare come marginale l'innovazione portata dall'apertura illusiva creata per l'*Annunciazione* all'ingresso della cappella Orsini (figg. 32-33), anch'essa priva di cornicette cromatiche, che deve comunque essere osservata come passaggio di una certa importanza per il concepimento dei coretti segreti; invita piuttosto a un pensiero dialettico necessario per chi si confronta con un ingegno che si muove anche su un piano pragmatico, sottraendosi a un'analisi visuale troppo rigida, indirizzata a interpretare le forme della cornice in chiave "teologica".

A margine delle *Storie di Gioacchino, Anna e Maria* davvero originali sono anche le fasce che più di ogni altra appaiono destinate a una percezione pittorica (tav. XXX), poiché la purezza scultorea a cui la pittura allude altrove è complicata da inserti naturalistici. Si distinguono da ogni altra cornice due e trecentesca per il fondo color senape ritmato da freschi tralci vegetali immancabilmente fioriti, che fuoriescono a coppie da una rosetta in marmo rosa. Il sapore anticheggiante di queste quasi si sottrae alla trascrizione in gotico di molti altri motivi di cui ora si dirà; la relazione tra questa scelta stilistica e le storie che incornicia, la loro appartenenza a una "preistoria" di Cristo, potrebbe non essere casuale⁹³.

I motivi vegetali utilizzati da Giotto per decorare le superfici delle cornici sono in linea generale ispirati alla scultura antica, da cui il pittore trae un girale che con un oggetto minimo, ma ben percepibile, ravviva le paraste e le rosette che colmano gli spazi di risulta a contorno dell'arco delle finestre. Il motivo scultoreo in marmo grigio ritorna in altri minimi spazi incorniciati all'interno di riquadri differenziati in un programma quanto mai complesso, votato alla variazione e alla sottile ricerca di un ordine nel disporre le figure iconiche all'interno delle fasce che si dispongono agli estremi delle pareti lunghe della cappella, ma anche a intervallare le storie della Vergine, a separare le storie di Cristo sulla parete priva di finestre con le immagini figurali di riferimento agli episodi evangelici, e nelle tre fasce che incorniciano e dividono la volta stellata.

La più generale osservazione da esprimere riguarda la caduta in disuso della cornice abitata che Giotto aveva dipinto fino a questa occasione (tav. IX; figg. 16, 27). La complessità dell'impianto decorativo e la fantasia giottesca solleticata dal gusto gotico, quanto dal rimando all'antico, lo conducono a superare il concetto compositivo che governava le fasce che ancora usava nel sottarco della cappella Scrovegni nella Chiesa del Santo (fig. 28): la doppia linea che corre lungo tutta la fascia producendo aperture iconiche e altre forme geometriche grazie alla specularità del proprio andamento ininterrotto, come se rimbalzasse sui margini interni della fascia stessa.

Come parte del progetto complessivo, ma non costretto da questo, Giotto riduce l'uso della linea bianca ininterrotta: la si ritrova solo nella fascia centrale alla volta, che a sua volta esprime un gusto inedito alternando margini polilobati a esagoni irregolari⁹⁴ (fig. 69), strutture il cui spessore colpisce poiché è descritto non solo nel margine interno che digrada verso lo spazio iconico attraverso una semplice ma ricercata modanatura, ma anche sull'altro lato, verso l'interno della fascia stessa, attraverso un margine obliquo e rosato, illuminato in maniera razionale, che costruisce un piano ribassato dove trovano spazio coppie di cardì verdeggianti, così corposi da crescere esplicitamente aggrappati allo spigolo della losanga che intervalla le aperture iconiche⁹⁵.

Le altre due fasce che corrono agli estremi della volta (tav. XXXIII) sono percorse ai margini dalla lista col fondo color senape, già osservata precedentemente, ma al proprio interno alternano aperture iconiche isolate, polilobi inquadri in una losanga dagli angoli laterali resecati, a un motivo che rammenta le volte della basilica superiore di Assisi: angeli o giovani beati il cui copricapo è parte dell'incorniciatura fitomorfa che li contorna.

La frammentazione delle fasce appena descritte si osserva nel resto delle cornici abitate della cappella, risolte sempre in composizioni rettangolari, all'interno delle quali si osserva una differenziata ripartizione in tre spazi.

Differenti composizioni per questi alti rettangoli sempre incorniciati da una fascia cosmatesca, possono essere catalogati come segue:

- due tipologie per gli inserti figurali della parete nord in relazione al registro in cui si trovano⁹⁶; quelli inferiori (fig. 70) appaiono come un passaggio imprescindibile per la genesi delle fasce abitate utilizzate poi nella cappella

della Maddalena (fig. 74) e nel transetto destro della Basilica inferiore di Assisi (fig. 82). I gotici racemi che crescono centrati e simmetrici in spazi ridotti si pregiano di un cromatismo fantasioso e nel registro superiore crescono intorno a una testina frontale e scultorea⁹⁷.

– agli estremi delle pareti laterali, alla base delle fasce che li unirà attraversando la volta stellata, tre rettangoli sovrapposti in corrispondenza ai tre registri della narrazione sono composti alternando (dal basso, con dottori della chiesa ed evangelisti⁹⁸) due figure a una specchiatura marmorea simile a quelle dello zoccolo della cappella; nel registro mediano due riquadri mistilinei in marmi di varia natura e una santa centrale in un polilobo⁹⁹ (fig. 71); nel registro più alto due figure di santi e una semplice specchiatura marmorea¹⁰⁰.

– sono identici a questi ultimi, nella composizione, i due rettangoli che sulle pareti si trovano in corrispondenza, e quindi alla base, della fascia che attraversa la volta stellata al suo centro¹⁰¹.

– intervallano le *Storie della Vergine*, escludendo quelli appena descritti, rettangoli che su una larga e libera lastra di marmo, di volta in volta pensata in una pietra ben caratterizzata per la cromia e l'irregolarità della struttura, espongono un solo santo in un polilobo generato secondo le norme già frequentate da Giotto, dalla doppia linea bianca che si insegue simmetricamente (fig. 72); tuttavia questa linea si chiude su se stessa, centrando il motivo all'interno della lastra e concludendosi in una serie di losanghe, la maggiore delle quali ospita un motivo fitomorfo che cresce, come di consueto, su un fondo rosso e blu distinto dalla forma della stessa pianta¹⁰².

Non erano idee a cui, in particolare, la pittura romana duecentesca non avesse prestato attenzione¹⁰³, ma ancora una volta la capacità illusiva con cui la pittura di Giotto si manifesta ispirandosi alla scultura non ha precedenti, e la libertà con cui trae da un inesauribile repertorio di modelli l'immagine che decide di utilizzare produce qualcosa d'inedito e inevitabilmente legato all'autorialità che la sua figura impone all'immagine dell'artista stesso.

Anche il taglio polilobato delle aperture da cui si affacciano le molte figure iconiche della cappella Scrovegni ha una lunga tradizione che affonda nell'antico ed era apprezzata nel mondo gotico d'oltralpe, già usato in altra forma nella basilica superiore di Assisi e da Giotto riconsiderato per le fasce decorative della Cappella di San Nicola; qui si distingue poiché i margini modanati sono di volta in volta scorciati in relazione alla loro presunta visibilità da terra.

Come si è osservato, sulla parete priva di finestre lo spazio acquistato fra le storie è occupato da quadrilobi dedicati all'arricchimento figurale del nuovo testamento (fig. 70), vale a dire alle vicende correlate rintracciate nel vecchio testamento secondo il metodo tipologico, ma anche al riferimento alla leggenda naturalistica, da bestiario medievale, del leone che resuscita i suoi piccoli; vicende storiche o reali che acquistano senso grazie al loro essere riconosciute quali prefigurazioni di vicende cristologiche¹⁰⁴.

Le aperture circolari che contornano i clipei a fondo oro nel cielo stellato della cappella presentano singolari cornici e motivi di riflessione.

Nella metà di cielo vicina all'abside le figure di Cristo e di quattro profeti (fra di essi anche il Battista) sono contornate da una fascia di petali luminescenti di varie e sfumate intonazioni cromatiche. Quest'ultima è figura che rimanda alla tradizione dell'arcobaleno che contorna Cristo giudice e su cui egli siede; una distinzione significativa fra le cornici delle cinque figure è il fatto che quella di Cristo mostra sul margine esterno una irregolarità studiata, per cui si può ben dire che si tratti di una cornice fiammante (tav. XXXI), astro che arde nel "cielo nuovo"¹⁰⁵ della volta Scrovegni.

La *Madonna col Bambino* e gli altri quattro *Profeti* del cielo Scrovegni presentano una cornice che sul margine interno ed esterno inaugura un motivo che su un sottile cerchio sembra innestare piccole frecce bianche azzurre e oro (tav. XXXII); un tema che avrà un seguito nei clipei della volta della Cappella della Maddalena (tav. XXXVII), a contorno delle vele della basilica inferiore, nella cappella Peruzzi (fig. 112) e oltre, con l'avvertenza, in questi successivi casi, di dare corpo alla struttura attraverso un'ombratura che consegna tridimensionalità alla cornicetta che acquista così una sezione triangolare. I quattro profeti di questo gruppo sono ben noti per il fatto che il cartiglio su cui si legge il testo che li rende riconoscibili si appoggia sulla cornice a ricade mollemente nel nostro spazio, nell'alto vuoto della cappella.

NOTE

¹ *La Cappella degli Scrovegni* 2005.

² Giustamente Steiner, riflettendo sulla natura delle statue dipinte nella cappella dell'Arena, le accomuna al resto delle cornici Scrovegni. Steiner 1990, p. 71.

³ Le motivazioni addotte dai cosiddetti "separatisti", che intendevano escludere l'attribuzione a Giotto delle *Storie francescane* della basilica superiore, contemplavano anche le ridotte funzioni illusivo portate dal pittore nella cappella Scrovegni in contrasto con lo sviluppo architettonico del colonnato assisiato; complice forse la condizione conservativa della cappella Scrovegni alcuni studiosi non avvertono la complessità spaziale e illusiva delle cornici padovane, cfr. White 1971 (1957), p. 63. La vicenda, che alla luce di questo studio appare ormai quasi trascurabile, fu discussa a suo tempo in Bellosi 1985, pp. 54-57, per il superamento di Offner 1939.

⁴ Prosdocimi 1971.

⁵ Radke 2004. Le misurazioni oggettive in Verdi 2000, pp. 123-124. Sul tema, precedentemente, una sorta di antologia critica in Mellini 1962 pp. XL-XLII, n. 3.

⁶ Romano 2008, pp. 214, 233 n. 72.

⁷ Stimolanti le riflessioni in proposito di Steiner 1990.

⁸ Romano 2007, p. 9.

⁹ Romano 2008, p. 214.

¹⁰ Prosdocimi 1971, p. 137.

¹¹ È quel che accade anche nel sottarco appoggiato alla controfacciata della Basilica superiore di Assisi, dove il loggiato che contiene le coppie di santi si solleva solidamente e autonomamente sul fondo rosso.

¹² Cole 1996, p. 338. Vedi anche Radke 2004, p. 87.

¹³ Cole 1996, p. 339.

¹⁴ Volpe 2016a.

¹⁵ Bruschi 2004 (1978), pp. 50-60.

¹⁶ Il motivo, già in uso nei vari lavori di Giotto al Santo, avrà una vastissima diffusione e un successo particolare presso le corti venete: Franco 2013.

¹⁷ Gardner 1991, pp. 66-67.

¹⁸ Guglielmi-Capanna 2005.

¹⁹ Romano 2007; Romano 2008, p. 215; Lazzarini 2008; Luisi 2008; Cordez 2013.

²⁰ Nell'alto medioevo l'unicità *materiale* dell'ornato era percepita anche come portatrice di qualcosa prossimo a un potere, per questo la cappella palatina di Carlo Magno fu in parte rivestita dei marmi strappati alla basilica di San Vitale di Ravenna, l'ultima chiesa "imperiale" d'occidente, e questa presenza fisica si aggiungeva al rimando formale portato dall'iconografia architettonica. Brenk 1987, p. 109: "Charlemagne's abduction of building material from Theodoric's palace is a form of imperial legitimation and not simply an importation of material. It is not by mere accident that spoil from Rome and Ravenna were used in Charlemagne's palace at Ingelheim (Poeta Saxo). [...] With this gesture of the importation as such as well as with the material from Italy, Charlemagne intended to place himself in the midst of the Roman imperial succession."

²¹ Cordez 2013. Il saggio ripropone la partecipazione di Pietro d'Abano alla decorazione della cappella o almeno ad un proficuo dialogo con Giotto, nell'avviare il suo interesse per l'astrologia, la fisiognomica e per la singolare teoria fisiologica delle Virtù. Vedi anche Federici Vescovini 1987; Mariani Canova 2008, questa aggiunge una riflessione sul ciclo astrologico del Palazzo della Ragione, nel quale le competenze di Pietro dovettero essere fondanti. Quest'ultimo ciclo, distrutto da un incendio nel 1420, non è oggetto di discussione in questa sede, poiché le derivazioni padovane del sistema di incorniciatura appaiono troppo difficilmente riconoscibili in un contesto così ricco di altri modelli giotteschi.

²² Romano 2008, pp. 226-228.

²³ Guazzini 2019, pp. 187-189.

²⁴ Krieger 1996, p. 8.

²⁵ Ovviamente l'ultimo pulito del duomo di Pisa potrebbe avvantaggiarsi dell'esperienza padovana dello scultore, e non certo il contrario.

²⁶ Cole 1996, pp. 341-342; Osborne 2003.

²⁷ D'Arcais 1995b; D. Banzato, in *La Cappella degli scrovegni* 2005, pp. 291-293, scheda 350-351.

²⁸ De Marchi 2012b, pp. 36-37.

²⁹ Si veda oltre, nel capitolo riguardante la cappella della Maddalena, quando si osserveranno il polittico di Santa Reparata e la tavoletta nel Museo Amedeo Lia di La Spezia.

³⁰ Si rimanda soprattutto a Pfeiffenberger 1966; e ai più recenti Frugoni 2008, pp. 273-375 e Romano 2008, pp. 217-238.

³¹ Cole 1996, pp. 343-344.

³² Si propone qui l'intitolazione originale, che, al pari del resto delle iscrizioni citate, è tratta da Ammannati 2017.

³³ Si allude al fondo alle spalle della Giustizia, di cui si dirà fra poco. Romano 2008, p. 216, osserva questo particolare di non secondaria importanza, nota qualcosa di simile alle spalle di *Prudenza*, dove mi pare di osservare piuttosto l'imitazione di una pietra sui toni dell'azzurro.

³⁴ Steiner 1990, pp. 71-72.

³⁵ Come in molti altri episodi giotteschi questo tipo di osservazione è rispettata in linea di principio, come regola di una razionale composizione, ma non è calcolata in maniera rigidamente geometrica.

³⁶ Si tratterebbe di una precocissima apparizione per una danza di coppia nella storia della coreutica medievale, non a caso ambientata in un paesaggio extra urbano caratterizzato da una sorta di capanna e da un alberello. Thomson De Grummond 1986, pp. 21-23, afferma di osservare qui figure "dancing in an Etruscan style".

³⁷ Forse non andrà trascurato il fatto che i malfattori appaiono danneggiati da una mano devota e intransigente, come del resto è consueto per i malvagi dipinti nel medioevo su cui si infierisce fisicamente. La cosa non va osservata senza avanzare almeno una considerazione sul fatto che una semplice rappresentazione non condurrebbe un osservatore all'aggressività fisica, e nella storia della "conservazione" questo tipo di riscontro va annoverato al fianco di altri comportamenti nei confronti dell'immagine tardo medievale che sottintendono un sentimento riguardo alla presenza nell'immagine del suo correlativo prototipo, vale a dire quel che vi è figurato. Non dico rappresentato: la rappresentazione è una categoria dell'immagine che presuppone la riproduzione di quel che esiste nel mondo e via via conduce a un raffreddamento dei rapporti tra chi guarda e l'immagine, ad una sua più distaccata considerazione, consapevole del fatto che nell'immagine non si trova il rappresentato, che appunto svolge altrove la sua esistenza terrena.

³⁸ Le figure scolpite si muovono sul breve spazio dell'incorniciatura di questa sorta di predella, mentre la capanna e l'alberello sembrerebbero dipinti sul fondo; anche in questo caso, come appare evidente per il trono della *Giustizia* soprastante, quello spessore non sarebbe sufficiente a ospitare le piccole ma voluminose statue; la verosimiglianza della pittura vince in efficacia visiva sul calcolo che il nostro occhio potrebbe fare.

³⁹ Viene qui proposta la traduzione di Giulia Ammannati, che segue un prezioso lavoro di paleografia filologica. Ammannati 2017, p. 55.

⁴⁰ Qualche considerazione su questo anche in Bokody 2012: “I propose that the style of the predella may have had its origin in the same artifacts which provided the source for iconography” (p. 58), chiama in causa avori con scene di amore cortese (la coppia d’amore a caccia col falcone appartiene certo a questa tradizione) oltre al cavaliere di maggio, di cui un magnifico esempio nella fontana maggiore perugina.

⁴¹ Edwards 1990, pp. 146-148, tenta il rimando a una figura di Ercole nell’Arco di Costantino.

⁴² Pfeiffenberger 1966, vv. 34-37; Riess 1984, p. 75; Romano 2008, p. 216; Frugoni 2008, pp. 309-316. Per altre indicazioni e la bibliografia precedente si veda Hueck 2005, pp. 222-223.

⁴³ Riess 1984.

⁴⁴ Cole 1996, p. 362, interpreta il gesto della mano sinistra della *Stultitia* come invito, grazie al confronto con una xilografia quattrocentesca. L’interpretazione del gesto nei confronti del Giudice come a una sfida appare forse più appropriata dell’invito diretto all’inferno della stessa parete, proposto da Cole.

⁴⁵ Ammannati 2017, p. 29.

⁴⁶ D’Arcais 2004, p. 26.

⁴⁷ Frojmovič 2007; Romano 2008, p. 220, anche per l’equilibrata posizione presa nel considerare Francesco da Barberino parte di un ambiente di cultura progredito e raffinatissimo a cui Giotto e il suo misterioso consigliere iconografo per il cantiere Scrovegni in qualche modo partecipano; Curzi 2011, pp. 19-24. La lettura iconografica di Frojmovič è stata contestata da Pisani 2014.

⁴⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4076, c. 101r. Una riproduzione è visibile nel sito della biblioteca: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4076.

⁴⁹ Le nodose strutture possono essere intese come rami, sulle cui punte si osservano altrettanti occhi, come del resto appare nella versione giottesca (Frojmovič 2007, p. 200), o strutture dalla forma simile a trombe innestate le une nelle altre, strumenti privi di lenti che gli antichi astronomi utilizzavano per osservare il cielo (Frugoni 2008, pp. 286-289).

⁵⁰ Frojmovič 2007, p. 204; Cecchini 2006, pp. 35-37.

⁵¹ La figura maschile del sovrapporta è stata intesa anche come la forza che deve accostarsi alla circopezione in difesa della salvezza: Mariani Canova 2008, p. 472. Derbes-Sandona 2009, pp. 138-139, consigliano una lettura differente, incentrata sul Discorso della Montagna (Matteo 7, 1-15), con un’esplicita immagine che si riferisce alla “trave nell’occhio” dell’ipocrita e al guardarsi dai “falsi profeti che vengono a voi in veste di pecore” per la figura che indossa la pelliccia. Trave e pagliuzza evangeliche sono riconoscibili invece in una composizione non dissimile a quella qui esaminata nell’abside di Sant’Abbondio a Como. Cfr. Novelli 2020, p. 143.

⁵² Frugoni 2008, pp. 292-295.

⁵³ Smart 1971, p. 97.

⁵⁴ Nella tradizione recente Nicola Pisano aveva presentato un figura erculea in sostituzione della stessa virtù, almeno così potrebbe essere: Romano 2008, p. 224. Vedi Luisi 2008, p. 389, per la trattazione pittorica della pietra dello scudo.

⁵⁵ Cole 1996, p. 343

⁵⁶ Un rimando alla ruota della fortuna, tema diffuso nel basso medioevo, in Smart 1971, p. 97.

⁵⁷ Africano secondo Gaggiotti 1996, pp. 15-16; diaspro tenero di Sicilia secondo Luisi 2008, p. 390.

⁵⁸ Sul rapporto di questa virtù con l’immagine di Tarpea dal fregio della Basilica Emilia si vedano: Gaggiotti 1996 e Romano 2007, pp. 15-17. In aperta polemica col primo Grassigli 2002, che avverte sulla complessità del tema (p. 165): “Perché non per ogni forma a cui dà vita, l’artista ha bisogno di copiare un preciso modello altrui, ma buona parte di quelle forme esistono e fanno parte del suo bagaglio, di una sorta di linguaggio diffuso in un determinato contesto culturale.” Infatti Edwards (1990, pp. 144-146) aveva indicato nella *Luna* dell’arco di Costantino un altro modello classico per la stessa immagine giottesca.

⁵⁹ L’immagine è stata spesso confrontata con quella di Caifa nella scena della *Passione* dipinta nella stessa cappella, ma la figura di Caifa non è priva di rimandi all’Ingiustizia. Riess 1984, p. 72.

⁶⁰ Frugoni 2008, pp. 318-326; vedi anche D’Arcais 1998, che osserva per *Fede e Temperanza* un rimando formale alle statue di Giovanni Pisano per la stessa cappella Scrovegni.

⁶¹ I disegni sul cartiglio ai piedi della Fede sono stati interpretati come simboli della cabala (Supino 1920, p. 140), come segni astrologici (Bellinati 1997, p. 133), greco-arabi (Romano 2008, p. 223), ma anche magici (Frugoni 2008, pp. 318-323) veicolati da Pietro d’Abano (Cordez 2013, pp. 18-19).

⁶² Così recita un frammento dell'iscrizione ai suoi piedi. Ammannati 2017, p. 68.

⁶³ L'interpretazione di Schumacher Wolfgarten 1984, che pure avrebbe una certa coerenza, secondo cui la piccola figura sarebbe da intendere come l'Ecclesia-Maria che strangola la sinagoga, non trova riscontro nell'iscrizione sottostante: Ammannati 2017, p. 74. Vedi anche I. Hueck, in *La Cappella degli Scrovegni* 2005, scheda 122, p. 225.

⁶⁴ Shoaf 2009.

⁶⁵ Jacobus 1998, p. 181; *I Documenti d'amore*, p. 165.

⁶⁶ Ammannati 2017, pp. 85-86, la studiosa sottolinea l'autolesionismo dell'invidia giottesca.

⁶⁷ Il gesto di *Invidia* potrebbe essere paragonato al misterioso simile gesto di una delle figure che segue il gruppo della *Fuga in Egitto* nella stessa cappella; potrebbe essere utile nell'interpretazione di quest'ultimo, per sciogliere uno dei riquadri evangelici più ricchi di misteriosi rimandi figurati. Nell'iconografia orientale i compagni della sacra famiglia durante la Fuga sono attestati con maggiore frequenza (Lafontaine-Dosogne 1975, pp. 226-227), e vanno ricercati probabilmente nello Pseudo Matteo (18:1) dove tuttavia non sono caratterizzati in alcun modo: "tre giovani che facevano la strada con Giuseppe e una ragazza con Maria".

⁶⁸ Luisi 2008, p. 286.

⁶⁹ Luisi 2008, p. 388; Benelli 2012, p. 74; Cordez 2013, p. 14.

⁷⁰ Ammannati 2017, p. 88.

⁷¹ Riess 1984, p. 70.

⁷² Benelli 2012, p. 76.

⁷³ La figura del Dio padre dipinta su tavola si presta comunque a questa ricercata continuità col mondo se il giorno della festa dell'Annunciazione la tavola era rimossa per far scendere una colomba verso la Madonna dipinta sulla parete opposta; anche l'Annunciazione può essere intesa nella particolare relazione che potrebbe avere assunto con le pratiche para-liturgiche consuete a Padova e ben documentate nella festività del 25 marzo. Sul tempo abolito o sfocato delle immagini dell'arco trionfale, che riflette la dimensione comparativa di vizi e virtù messa in scena nello zoccolo, cfr. Ladis 2008, p. 19. Sull'*Annunciazione* Scrovegni vedi anche Jacobus 1999.

Bruschi 2004 (1978), p. 57: «l'ampia figurazione nella lunetta, al di sopra dell'arco reale, con l'*Annunciazione* e l'*Eterno in trono*, in cielo, tra gli angeli (*Missione di Gabriele*), non è circondata da una fascia con funzione di cornice; non è cioè un "quadro" – come gli affreschi delle pareti – ma una rappresentazione che si svolge nello spazio "reale" (forse, ha proposto il Prandi, rappresentato come su di una superficie curva), come visibile attraverso la doppia arcata della lunetta».

⁷⁴ Prandi 1971, pp. 156-157.

⁷⁵ Suggestivo il rimando alla decorazione architettonica dipinta da Giotto sulle pareti laterali della cappella di Santa Caterina al Santo, proposto da Guazzini 2019, p. 187.

⁷⁶ Radke 2004, p. 77, n. 7.

⁷⁷ Longhi 1952, p. 20.

⁷⁸ Longhi 1952, p. 19. Longhi intende con questo sottrarre gli spazi architettonici dipinti da Giotto ad un'interpretazione allegorica, per poter dar loro un valore fondativo in ambito storico artistico, come preistoria del sistema decorativo moderno. Vedi sul tema Volpe 2016a.

⁷⁹ Schlegel 1998 (1955), pp. 51, 54: per una complessa simbologia ricercata sui lampadari.

⁸⁰ Qualche eccezione, come nelle miniature dell'Evangelario dell'Incoronazione di epoca carolingia, appare come frutto di eccezionale complessità, posto al termine di una ricerca votata alla rivitalizzazione della cultura antica, un raro fiore di serra, destinato a estinguersi fuori dal suo *scriptorium*. Nel panorama post giottesco è altresì significativa l'apparizione di alcune formazioni nuvolose nei cieli veri dei paesaggi morali del buono e del cattivo governo lorenzettiano.

⁸¹ Schlegel 1998 (1955) ha esposto una delle ipotesi più articolate, affermando che si tratti di camere sepolcrali.

⁸² Longhi 1952. Esiste un'inscindibile relazione tra la cultura storiografica e l'estetica in uso in ogni ricerca, e il frutto di questa combinazione di fronte ai coretti segreti o alle cornici giottesche è stato discusso da chi scrive in Volpe 2016a. Sul tema dei coretti appare equilibrata la posizione di Radke 2004, pp. 88-89.

⁸³ Didi-Huberman 2009 (1990), pp. 153-160.

⁸⁴ Esiste la possibilità che questa fascetta cromatica sia nata per descrivere lo scorcio dell'arco, lo spessore corrispondente a quello attentamente descritto e adombrato per i pilastri sottostanti, e che una conservazione problematica non restituisca l'originaria pittura adeguatamente adombrata perché questa piatta fascia appaia come profondità della struttura architettonica.

⁸⁵ Per il riconoscimento della figura inginocchiata accanto a Enrico Scrovegni si veda Gioseffii 1987, pp. 15-16; Bellinati 2000, pp. 87-91; Bellinati 2003, pp. 22-40, ne propone l'identificazione con

Altegrado de' Cattanei. Altra ricerca avanza la figura di Alberto da Padova, membro del capitolo agostiniano a Padova fra il 1299 e il 1301: Pisani 2008, pp. 194-209.

⁸⁶ Romano-Thomas 1991; Jacobus 1999, p. 104.

⁸⁷ Schlegel 1998 (1955), p. 47, n. 16; Frugoni 2008, pp. 234-236, 345: lo interpreta come Cartofilo, l'ebreo errante.

⁸⁸ Una tradizione dalle origini non bene accertate volle riconoscere l'autoritratto giottesco fra questi volti. Non è mancata la ricerca mobilitata in seguito al ritrovamento di un supposto teschio di Giotto: Sieni 2000.

⁸⁹ «[...] quia per imagines faciei representatur qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago et maxime cum fuerit depicta pictore per omnia assimilare, puta Zoto, ut ea deveniamus in cognitionem illius». Cfr. Thomann 1991.

⁹⁰ Frugoni 2008, p. 342. Vedi anche d'Onofrio 2009.

⁹¹ Giunta 1974-1975, pp. 79-80.

⁹² Ci riferiamo all'*Annunciazione* Orsini, alle successive lunette Peruzzi, alle storie della cappella Bardi e a una *Crocifissione* per le clarisse napoletane.

⁹³ Derbes-Sandona 2008, p. 101; Benelli 2012, p. 232, n. 17.

⁹⁴ Al lato obliquo degli esagoni si accostano lunette ugualmente voluminose colmate da una decorazione cosmatesca.

⁹⁵ Per completezza di riferimento alle immagini discusse, indico le illustrazioni dell'atlante *La Cappella degli Scrovegni* 2005, figg. 241-251.

⁹⁶ *Ivi*, figg. 167-171, 172-176.

⁹⁷ Il motivo della maschera era già stato adottato nella basilica superiore di Assisi, nelle cornici della volta degli Evangelisti di Cimabue, che con la bottega in cui lo stesso Giotto poteva essere impegnato si dedica a varianti espressive particolarmente ricercate per questi volti giovanili, inseriti in un contesto cromaticamente ricchissimo, di cui queste partiture padovane ricordano l'opulenza, tradotta qui in una variante più materica, come di pietre multicolori. Tale motivo, comunque, potrebbe riferirsi a una tradizione pittorica antica, segnalata nella pittura romana del quarto stile: Meoli Toulmin 1971, pp. 184-185.

⁹⁸ *La Cappella degli Scrovegni* 2005, figg. 154-155, 165-166.

⁹⁹ *Ivi*, figg. 152-153, 163-164.

¹⁰⁰ *Ivi*, figg. 145, 151, 156, 162.

¹⁰¹ *Ivi*, figg. 148, 159.

¹⁰² *Ivi*, figg. 146-147, 149-150, 157-158, 160-161.

¹⁰³ Meoli Toulmin 1971, pp. 183-184. Questo il testo di riferimento più dettagliato per le cornici della cappella, se intendiamo questa parola in senso stretto, che qui sono descritte e analizzate con pertinenti riferimenti all'antico e al gotico. La studiosa, con cognizione di causa, smentisce Gioseffi (1963) che vorrebbe cospicuo il contributo dell'esperienza avuta sui mosaici ravennati nel preparare il decoro della cappella Scrovegni, osservando i motivi in discussione anche nella più antica basilica superiore di Assisi.

¹⁰⁴ H.L. Sale 1999; si aggiunga A. Volpe, in *La Cappella degli Scrovegni* 2005, scheda 212, p. 241, per il definitivo riconoscimento di una problematica iconografia nei *Dieci uomini che afferrano un Giudeo per il mantello* (Zc 8, 23) per l'immagine che si accosta all'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*.

¹⁰⁵ d'Onofrio 2009, p. 522.

La cappella della Maddalena nella basilica inferiore

La comprensione della cappella si avvantaggia di alcune circostanze favorevoli. La discreta conservazione consente un'agevole lettura che ha condotto gli studi a percepirla come successiva e prossima alla cappella degli Scrovegni. Per questa ragione è stato quasi automatico metterla in relazione con il solo documento assisiense che coinvolga la figura di Giotto, in cui il pittore Palmerino di Guido nel 1309 restituisce un prestito "pro se et Iocto Bondoni de Florentia"¹. Potrebbe trattarsi di un fatto posteriore al compimento di questo cantiere, avviato quindi nel 1307, o nell'anno successivo².

Nella cappella della Maddalena si consuma un passaggio di grande importanza nella storia delle cornici giottesche. Una coerente elaborazione della irrisolvibile problematica tecnico compositiva riguardante l'incontro fra diverse geometrie ottiche, fra lo spazio abitato dalle figure e le strutture di incorniciatura architettonica. Nell'ambito della cultura visuale rappresenta la scottante questione del contatto fra lo spazio e il tempo della figura sacra e il mondo su cui questa si affaccia, ma per Giotto sembra ridursi a un problema geometrico affrontato, ma solo in parte risolto, attraverso diverse escogitazioni.

I dipinti dedicatori

Sono ben noti ai lettori appassionati alle conquiste giottesche i solidi spazi architettonici ospitanti voluminose colonne tortili nel registro pittorico inferiore nella cappella della Maddalena (tavv. XXXIV-XXXV; fig. 73).

Una vicenda che chiama in causa, ovviamente, il precedente giottesco della basilica superiore, gestito qui in misura minore e in relazione con possibili altri modelli: il tema architettonico delle colonne inserite in una nicchia non è senza precedenti e attinge con felice libertà a immagini portate a memoria o trascritte in vario modo.

Due di questi inserti architettonici sono anche episodi di importanza capitale nella storia del ritratto, poiché mostrano Teobaldo Pontano nelle differenti vesti di Generale dell'ordine francescano al cospetto della Maddalena (tav. XXXIV) e di vescovo di Assisi al cospetto di San Rufino (tav. XXXV)³. La semplice osservazione del committente conduce a notare che nei due frangenti Giotto ha voluto mostrarci Teobaldo in due momenti della sua vita, con il volto segnato diversamente dall'età.

Nella storia della cornice giottesca questi episodi appaiono davvero sperimentali, al limite di una presunta liceità, come apparirà evidente dopo una semplice osservazione. L'ultima cornice, quella che segna il confine oltre il quale la figura sacra abitualmente si mostrava e di cui abbiamo in tante occasioni osservato la concreta e credibile stabilità, è letteralmente scavalcata dai santi, rimane vuota alle loro spalle; persiste il tradizionale blu del fondo, ma a questo punto è rimasto disabitato. Rufino e Maddalena sono usciti dalla loro collocazione istituzionale, sostano sul piano spazioso che si crea fra le magnifiche colonne e toccano fisicamente Teobaldo Pontano.

L'incorniciatura alle spalle delle figure era stata sperimentata per le statue della cappella Scrovegni (tavv. XXV-XXVI), tuttavia si osserva una differenza significativa all'interno di un sistema della figurazione tutt'altro che casuale. Il fondo che rimane alle spalle delle statue è in dura pietra, nella sua imitazione pittorica, e appartiene al mondo quanto la statua contenuta a fatica nella nicchia che dal fondo si apre verso lo spettatore; la dimensione pittorica a cui appartengono le figure della cappella della Maddalena hanno altra consistenza ontologica: si tratta dell'immagine sacra di santi che appaiono viventi e mobili in contatto col committente.

Ogni santo o profeta che si mostra nella sua dimensione iconica in questa cappella viola il confine della cornice portando i piedi o la veste sopra di essa (fig. 74). La fuoriuscita di una mano, o del cartiglio sorretto da una figura sacra, oltre la cornice che li dovrebbe ospitare non è una novità assoluta nel percorso giottesco, lo si osserva per quattro profeti i cui cartigli fuoriescono piegandosi sulla cornice del soffitto stellato degli Scrovegni (tav. XXXII), tuttavia episodi che si mostrano come eccezionali o almeno originali sono qui sistematicamente gestiti, quasi una norma, o, se così si vuole intendere, nella cappella della Maddalena la norma che distingue tra lo spazio sacro dell'immagine e quello mondano della cornice è messo sistematicamente in discussione o addirittura negato. Per quale ragione questo accada non è facile dire senza azzardare una motivazione che si muova nel difficile ambito "visuale"; certo che il tema dello sconfinamento della figura nel nostro spazio, nel nostro mondo, deve essere registrato in questa occasione sottolineando la coerenza con cui viene perseguito quasi per ogni singola figura della cappella. Potrebbe trattarsi di una tentazione giottesca conseguente ad altre sperimentazioni, che solo in parte conosciamo, come anche una realizzazione consapevole e condivisa dalla cultura visuale francescana o, in particolare, dal committente.

Il precedente più palese si trova appunto nella cappella Scrovegni, dove è usato in maniera ben più prudente per le immagini dei vizi e delle virtù (tavv. XXV-XXVI; figg. 50-61), le cui figure in qualche caso fuoriescono dalle nicchie che abitano: in questo caso si noterà ancora che il *valore* dello sconfinamento è ben più ridotto, non solo per la natura delle figure – figure allegoriche, non sacre – ma anche perché le statue già si trovano nel nostro mondo, nello spazio condiviso dai devoti, a cui appartiene lo zoccolo con le finte statue.

Non appare secondaria la precisazione per cui lo sconfinamento delle figu-

re rispetto alla cornice è cosa ben avvertita da Giotto nella cappella dell'Are-
na, per il semplice fatto che l'unica figura che si presta a questa possibilità è il
chierico che assiste Enrico Scrovegni nella consegna del modellino architetto-
nico alla Vergine (fig. 65), il quale, come si è visto più sopra, è inginocchiato
su una superficie terrena, con lo stesso Scrovegni, con i corpi che fuoriescono
dalle tombe e l'inferno. Poco prima il Bambino del trittico Orsini aveva di-
mostrato la propria presenza sulla terra muovendo un passo sulla cornice
marmorea (fig. 29); la più prossima provocazione del genere lasciata dalla
bottega giottesca ad Assisi assume il valore di precedente e d'idea germinale
per l'assunzione di questa possibilità come una regola applicata nella cappella
Pontano.

Al di fuori della rischiosa discussione sul Giotto "visuale", un'altra motiva-
zione più facilmente attribuibile al pittore per giustificare questa fuoriuscita
delle figure dalla loro cornice si evince dall'osservazione dei precedenti iconici
dello stesso. Fin dai tempi in cui aveva compiuto le bifore abitate da santi
nell'intradosso dell'arcone d'ingresso alla Basilica superiore (fig. 16) e fino alle
figure ben incorniciate nella ex sala capitolare del convento del Santo (figg.
47-48), si era verificata quella particolare incongruenza fra la visibilità calcolata
e verosimile delle strutture di contorno e la superficie di appoggio delle figure
al loro interno. Quest'ultima superficie doveva necessariamente inclinarsi a fa-
vore dello sguardo del devoto perché non fossero resi invisibili i piedi delle fi-
gure sacre, con uno spiacevole e inaccettabile risultato.

La logica giottesca giunge ad affermare che se i piedi dei santi devono esse-
re visibili dovranno necessariamente sporgere oltre la cornice, in questo modo
il piano di appoggio retrostante, notevolmente ridotto in profondità, apparirà
meno irrazionalmente inclinato (fig. 74).

Questa presa di posizione non appare priva di conseguenze nella produzio-
ne successiva di Giotto, per quel poco che si può apprezzare fra le opere con-
servate: le figure iconiche della cappella Bardi (tav. XXXVIII; fig. 116) si avan-
taggiano di un piedistallo per ridurre l'effetto per cui da terra è possibile vede-
re il pavimento di uno spazio che si colloca più in alto dell'osservatore.

L'intelaiatura architettonica

Lo zoccolo della cappella era stato arricchito dai plutei risultanti nella de-
molizione della recinzione presbiterale della basilica inferiore⁴, dunque la de-
corazione pittorica sorge da questa reale e più antica "cosmatesca"; il registro
pittorico inferiore si dovette confrontare con varie aperture e irregolarità ar-
chitettoniche attraverso un ricercato isolamento per due figure iconiche e per i
due dipinti dedicatori già commentati, mentre i registri superiori hanno lar-
ghezza e disponibilità a essere organizzati attraverso un progetto pittorico/ar-
chitettonico che gode di maggiore autonomia.

Le *Storie della Maddalena* sono inquadrare con un originalissima intenzione:
una maglia di spaziose indicazioni che rispecchia un virtuosismo tecnico, dise-

gnativo e pittorico, che potrebbe sfuggire all'osservatore disattento, come del resto è accaduto ai massimi esperti in materia fino ad oggi⁵. La cornice che contorna le storie nei registri più alti della cappella potrebbe sembrare più tradizionale e appiattita, invece un'attenta revisione credo possa sorprendere molti.

I pilastri incurvati a contorno delle tre pareti e l'architrave che si distende sotto l'episodio in cui *Maddalena riceve la veste da Zosimo* (tav. XXXVI; fig. 76) mostrano un diverso intarsio rispetto a quelli più interni, che hanno una più tradizionale decorazione cosmatesca; sono pregiati da specchiature marmoree verdi e rosa, in accordo ai marmi della parete d'ingresso, alternate a losanghe il cui minimo oggetto è segnalato con millimetrica attenzione rispetto alle fasce che intervallano.

Questi inserti marmorei che inquadrano tutte le *Storie della Maddalena* e la decorazione cosmatesca che le separa, ove la prevalenza del colore blu lascia spazio oggi alla preparazione rossa su cui il colore un tempo poggiava, non sono appiattiti sulla parete reale, si stendono su un voluminoso spessore (fig. 75): una serie di pilastri e architravi a sezione quadrata⁶ o romboidale realizzati attraverso la descrizione dei loro lati, arricchiti da decorazione pittorica fitomorfa compiuta in bianco, a risparmio, su un fondo rosso o blu, alternata a stelle d'oro a sei punte.

Architravi invisibili nella loro faccia orizzontale superiore, come deve accadere secondo una visione dal basso, ma attentamente descritti laddove la posizione lo consenta; pilastrini i cui lati sono pregiati naturalisticamente da una tonalità verosimile, calcolata in relazione alla luce che vi si posa provenendo dalla finestra della cappella o all'ombra che si vi annida, se i volumi lo prevedono.

A questa osservazione segue uno sguardo nuovo sull'intera decorazione, integralmente pensata e gestita attraverso l'uso di cornici solide e modellate architettonicamente, fra cui quelle del registro inferiore per gli affreschi dedicati appaiono ancora come le più complesse, ma non sono le uniche illusivamente spaziose, sono piuttosto parte integrante di una griglia di spessore costante, concreta e voluminosa, fino al colmo delle pareti.

Nell'economia di questa ricerca deve essere annotato anche il fatto che gli scorci di questa spaziosa griglia architettonica sono calcolati rispetto a un punto di vista perfettamente centrato all'interno della cappella. In altre occasioni, per decorazioni di spazi poco più grandi di questo, come nella cappella di san Nicola o nella cappella di santa Caterina al Santo, le ombre si dispongono in relazione alla fonte di luce naturale (la finestra della cappella), mentre gli scorci sono geometricamente misurati per un osservatore che si collochi sulla soglia d'ingresso della cappella. In questa scelta ha forse giocato un ruolo la diversa accessibilità dello spazio dipinto, poiché fin dalle origini la cappella Pontano era aperta su tre lati, dunque non le si può attribuire facilmente un punto di osservazione più frequente e privilegiato.

Nel razionale disporsi dei margini interni a queste strutture voluminose colpisce la visibilità di entrambi i lati del pilastrino che divide le storie del regi-

stro mediano delle due pareti laterali⁷ (fig. 75). Sembra che per dimostrare la profondità dell'oggetto se ne mostrassero entrambi i lati in scorcio, in contraddizione con quel che ci aspettiamo dal raziocinio giottesco, il quale solitamente non si piega a forzature di questo tipo. Una più allargata osservazione su un particolare tema rincorso e replicato nella cappella conduce ad altre considerazioni.

I costoloni della volta della cappella, nella faccia esposta al pubblico, hanno una struttura complessa, la cui sezione corrisponde a un trapezio, un esagono dimezzato (tav. XXXVI; figg. 76, 79)⁸. Il motivo architettonico è ripreso da Giotto e replicato in varie occasioni in questa cappella, e fra queste anche per i pilastri centrali alle pareti, che dunque non hanno sezione quadrangolare, bensì rispondono con la propria forma al resto dell'architettura e in particolare si confrontano intelligentemente con i costoloni reali che svettano dalle colonnine angolari con la medesima sagoma.

Tenendo nel proprio sguardo questa aspettativa, alla ricerca di un riferimento complesso all'architettura reale, l'osservazione delle lastre marmoree che completano la decorazione della parete d'ingresso consegna una delle esperienze più straordinarie nella vasta proposta illusionista dell'arte di Giotto.

Le immagini pubblicate di solito (tav. XXXVI) non rispettano l'effetto spazio visibile nella cappella, che assolve meglio alla propria funzione illusiva quando è guardato dal punto di vista ribassato di un devoto, col solo ausilio della luce naturale proveniente dalla grande finestra.

Il margine dell'arco d'ingresso alla cappella è smussato realmente e decorato dalla consueta fascia cosmatesca, ma a questa smussatura corrisponde un'uguale superficie inclinata dipinta sulla parete che contorna l'arco, in modo che l'occhio percepisca un'incorniciatura innestata sullo spigolo dell'ingresso, che ripropone la struttura dei costoloni dalla sezione trapezoidale. Questa, salendo, si incurva sull'arco, ma assieme ad altre cornici che rendono la visione coerente dà vita sulla parete stessa a una superficie ribassata, all'interno della quale giacciono i marmi verdi e rosa inquadrati anche da ulteriori sottili modanature. Inferiormente si ammira la specchiatura variegata che risponde a quella curva che poggia su uno dei possenti pilastri della basilica, e, più in alto, ad altre lastre marmoree inquadrare nel rosso profondo della parete di fondo⁹.

Il politico di Santa Reparata

La comprensione del concetto messo in opera nell'intelaiatura cosmatesca della cappella della Maddalena non può non trovare un richiamo significativo nel cosiddetto politico di Santa Reparata.

Nel catalogo giottesco quest'ultimo appare quale eccezione rara alla norma che vuole imitati i materiali lapidei nella sola pittura murale, lasciando altri caratteristici decori ai dipinti su tavola. A molti appare come opera di bottega e del cosiddetto Parente di Giotto in particolare, ma questo fatto non sottrae il dipinto da una probabilissima ma imprecisabile responsabilità del maestro.

L'anomalia appare solo, significativamente, sul retro del polittico a due facce; sul lato visibile solo dal celebrante, e a breve distanza, le cinque tavole sono separate da una cornice cosmatesca e si apprezza lo scorcio del materiale della cornice stessa in un breve digradare verso il centro delle cinque figure. Un pensiero spazioso che si complica notevolmente nelle tavole più esterne del polittico, dove san Nicola (fig. 77) e santa Reparata appaiono su un fondo scuro, come in un dipinto murale, oltre una cornicetta lapidea che taglia la superficie della tavola cuspidata fino a comporre un semplice rettangolo.

Il rimando alla tipologia del dipinto murale dunque non si limita all'uso di una colonna come strumento di separazione delle figure su un fondo oro, ma si esplicita in una scelta che coinvolge tutta la faccia più riposta del polittico, che sul "recto" è realizzato con figure che staccano direttamente sull'oro del fondo, mentre sul "verso" si articola coerentemente secondo norme che appartengono al mondo della decorazione murale¹⁰.

Alcuni aspetti di tale singolarissima incorniciatura rimandano inevitabilmente a quel che abbiamo appena osservato nella cappella della Maddalena: la combinazione tra il decoro cosmatesco e la struttura voluminosa su cui questo si dispone, la possibilità di mostrare entrambi i fianchi scorciati di un pilastro, come se avesse sezione trapezoidale, sono indizi che possono aggiungersi ad altri nella difficile discussione sulla cronologia del dipinto¹¹. Trattandosi in ogni caso della stessa bottega all'opera, non è necessario affermare la precedenza della cappella assiate sul polittico fiorentino, poiché gli stessi artisti nell'arco di alcuni anni possono portare con sé un'idea che avrà diverse applicazioni; comunque può essere corretto supporre una prossimità cronologica fra le due vicende¹².

L'idea di una struttura simile a una griglia che si appoggia al muro si osserva in una derivazione fiorentina, nel vestibolo della sagrestia di Ognissanti, la cui decorazione aniconica è stata accostata a quella di Santa Croce e a quella della sagrestia della basilica inferiore di Assisi. Ma ad Ognissanti si noterà un fraintendimento simile a quello perpetrato sul retro del polittico di Santa Reparata, in cui le strutture sono visibili da ogni lato (come per i pilastri centrali della cappella della Maddalena), ma questo si ripete per ogni riquadro che si apre sulla parete poggiando su un ricco architrave che sovrappone piccoli dentelli ben adombrati a una spaziosa fuga di modiglioni, a questi si aggancia un velario descritto con perizia¹³.

Tornando ai dipinti dedicatori (tavv. XXXIV-XXXV) si osservi che la stessa attenzione all'illuminazione concessa alle superfici in scorcio nelle cornici dei registri superiori si applica qui alla trabeazione sorretta dai capitelli e soprastante alle figure; abbandonata la geometrica soluzione del cosiddetto motivo casettonato, che il più giovane Giotto non disdegnava, qui il pittore si dedica a una calda variazione cromatica sulla superficie della decorazione che mantiene coerentemente il tema vegetale in bianco su fondo rosso e la stella in oro¹⁴. Uno dei passaggi giotteschi che un appassionato osservatore della storia della cornice troverà perfino commovente, per la tonalità cromatica scelta di volta

in volta e che apparirà in coerente continuità con lo spessore delle cornici soprastanti.

Non stupirà a questo punto osservare la similitudine fra i capitelli stupendamente dipinti e quelli che adornano scolpiti le quattro colonnine reali su cui poggiano i costoloni della volta; c'è invece un particolare che sorprende nella lucida realizzazione degli spazi illusori abitati dai sentiti incontri tra committente e santi, e che si ritrova anche nel dipinto in cui una *Santa francescana* occupa la stessa spaziosa area fra le colonne (fig. 73), fuoriuscita anch'essa dallo spazio incorniciato che rimane alle sue spalle: almeno in due casi nel margine inferiore destro, appena accanto alla base della colonna, laddove sarebbe stato logico e necessario concludere orizzontalmente il segno corrispondente alla superficie di appoggio delle figure correttamente impostata sull'altro lato, la mimesi si inceppa, la decorazione della parete verticale giunge a terra, il progetto, del resto lucidissimo, manca dell'ultimo segno per chiudere coerentemente il cerchio, anzi, la scatola prospettica.

Si ripropone il problema particolarmente sentito in questo cantiere: l'inclinazione del piano di appoggio delle figure, minimo in questa occasione e tuttavia consistente, non può coincidere con quello della base delle colonne; le vesti delle figure mascherano in parte il problema geometricamente irrisolvibile e l'incongruenza fra i due lati delle figurazioni incorniciate architettonicamente rispecchia questo paradosso prospettico.

Le vele propongono un altro linguaggio nelle decorazioni che si affiancano come fascia ai costoloni (fig. 79), portando il caratteristico motivo fitomorfo policromo su fondo rosso e blu alternato, incentrato forse sul tema del giglio marmoreo che ne diventa protagonista, mentre le quattro figure nei larghi clipei a fondo oro (*Cristo, Maddalena, Marta e Lazzaro*) si affacciano da una cornice piatta, che ancora una volta si fa notare per l'originalità del doppio contorno pensato come di un voluminoso alternarsi di strutture blu rosse/gialle e bianche che sporgono dalla parete con una volumetria di sezione triangolare (tav. XXXVII).

Lo stesso motivo, che nella sua versione bidimensionale era stato inventato per il contorno di certi clipei della volta Scrovegni (tav. XXXII), nella cappella Pontano si trova anche sul margine esterno delle fasce che si accostano ai costoloni, a contatto col blu delle vele. Sarà replicato in questa posizione nelle vele centrali ai transetti della stessa basilica inferiore (figg. 87, 88)¹⁵.

I sottarchi della finestra e dell'ingresso della cappella necessitano di un'osservazione attenta. In entrambi appaiono soluzioni che sembrano consistere in una maturazione delle sperimentazioni formali portate nella cappella Scrovegni. Del resto la cronologia affermata dagli studi in materia trova conferma in queste osservazioni.

Lo sgancio della finestra (fig. 80) si confronta con la fascia composta da Giotto per attraversare la volta Scrovegni ai suoi estremi (tav. XXXIII), contigua

alla controfacciata e all'arco trionfale. Di importante valore, anche per future osservazioni di carattere filologico, appare la caduta del modello che vede la doppia linea bianca che si insegue simmetrica lungo tutta la fascia, ancora in uso nella cappella Orsini (fig. 27) e nella cappella di santa Caterina al Santo (fig. 28), per la preferenza accordata ad aperture iconiche isolate, intervallate da un aereo ed elegantissimo motivo fitomorfo.

Nel sottarco d'ingresso alla cappella, la fascia orizzontale che separa le coppie di santi (fig. 74) sembra fondere il ricordo delle fasce orizzontali della vicina cappella Orsini (figg. 31-32; tav. XVII) al più elaborato sistema decorativo dei rettangoli che ospitano le immagini figurali nel registro inferiore della Scrovegni (fig. 70). Appartiene significativamente a una scelta ripetuta e coerente nei decori della basilica inferiore la profonda modanatura adombrata e visibile in relazione al suo posizionamento rispetto al devoto, molto più ridotta nel ciclo padovano.

In ultimo si osservi che le fasce abitate nei passaggi che conducono in uscita sui lati della cappella, accanto ai polilobi abitati che appaiono del tutto isolati nella decorazione, ospitano anche motivi scolpiti in marmo (fig. 81), teste contornate da una corona di ricche foglie che avranno un largo uso nel seguente cantiere del transetto (fig. 83).

NOTE

¹ Il documento è stato pubblicato in Martinelli 1973; trascritto in ultimo da Schwarz-Theis 2004, n. I a 9, pp. 102-103.

² Precoce per una datazione del genere appare l'osservazione di Bellosi sulle scollature delle vesti indossate dalle figure femminili nella cappella: Bellosi 1977, (2006, p. 434).

Sono stati avvistati accanto al maestro, riguardo alla cui presenza in questa occasione non ho mai capito come si possa seriamente dubitare, il più affezionato Palmerino di Guido, accanto a figure di straordinario talento, i cui precedenti in altri cantieri giotteschi non appaiono evidenti, ma che sembrano persino prendere il sopravvento nel portare a termine le altre imprese assiate, fino alle Vele, e fra questi il cosiddetto Parente di Giotto e il Maestro delle vele. Sulla bottega giottesca nella Cappella della Maddalena si veda Previtali 1967, pp. 90-93; per una schedatura, descrizione e storiografia: A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, pp. 381-393, schede 630-717. Non ritengo si possa rinunciare a figure come il Parente di Giotto, nonostante la sua individualità risulti ovviamente sfumata all'interno della bottega di Giotto.

³ Schwartz 1991; Romano 2008, pp. 133-134. La doppia immagine di Teobaldo in veste di francescano e di vescovo è letta in favore del francescanesimo conventuale, e le figure incorniciate alla stessa altezza fra colonne tortili sembrano potersi specchiare nelle due figure del committente: una santa penitente in veste francescana e una figura non ancora riconosciuta con certezza, che porta un globo e una corona di rango imperiale (molto simile a quella portata da Enrico VII nella statua di Tino da Camaino oggi nel Museo dell'Opera del duomo di Pisa) o regale (come alcuni profeti del transetto destro della stessa basilica inferiore).

⁴ Hueck 1984.

⁵ Si citano per tutti: Previtali 1967, p. 87: "colonnelle tortili dalla apparenza assai robusta [...] paiono sporgere dal muro, come fossero architettura reale, a sostenere la parte più alta e più leggera della partizione decorativa, a semplici fasce ornamentali"; Borsook 1980, p. 15, di solito particolarmente attenta in questo frangente: "In contrast to the lower register, the scenes above have flatter Cosmatesque frames and the figures are somewhat reduced in scale compared to the saints below".

⁶ Rammentano la sperimentazione di scuola romana tentata a contorno della quarta campata nella basilica superiore, e i pilastri angolari della cappella Scrovegni. Per i casi suddetti vedi *supra*, nei capitoli relativi.

⁷ Si tratta dei pilastri che separano da un lato *La cena in casa del Fariseo* da *La resurrezione di Lazzaro*, dall'altro il *Noli me tangere* da *L'arrivo al porto di Marsiglia*.

⁸ Questa forma era stata usata anche per i costoloni della gotica cappella di san Nicola, decorata quasi un decennio prima di questa, ma non era stata considerata da Giotto con la stessa volontà mimetica.

⁹ Le specchiature marmoree di Simone Martini nella cappella di San Martino e del Maestro di Figline nella sagrestia della stessa basilica inferiore devono a queste idee giottesche la propria esistenza, ma non partecipano a questa complessità, limitandosi a giocare, ognuno secondo il proprio gusto, con gli incroci delle cornicette modanate o con la fantasiosa voluttà di marmi dai colori improbabili su vaste superfici murali. Cfr. De Marchi 2010a; il quale in particolare (p. 18) sulla cappella della Maddalena si esprime in questi termini: «La difficoltà ambientale suggerì a Giotto soluzioni geniali, specie nei piedritti interni dell'arco di controfacciata, impegnati dalla pittura aniconica di soli marmi, fortemente differenziati per accordarsi con la diversità dei due registri, iconico quello inferiore, narrativo quello superiore».

Il Maestro di Figline, ad Assisi sul finire del secondo decennio, sembra tuttavia tenere a mente quasi indiscriminatamente modelli di riferimento di varia epoca, come del resto continuerà a fare anche in seguito: la fascia a racemi sfolgoranti, che nel materiale in uso deve molto ai dipinti dei transetti della basilica inferiore, si posiziona alla base della Maestà con una logica non dissimile a quanto accadeva nella basilica superiore ai tempi del «Maestro di Isacco»; l'idea di collocare una colonna dipinta su un pilastro reale – come si faceva da tempo immemorabile (ad esempio nella cripta del IX secolo a Saint Germain ad Auxerre) lo costringe a gestire lo spazio circostante incorniciandolo nuovamente, un pensiero che Giotto considererebbe semplicemente errato.

¹⁰ Sull'originaria collocazione del dipinto Bonsanti 2019.

Appare significativo che un'altra eccezione al raziocinio a cui qui ci riferiamo appaia sul retro del *Crocifisso* su tavola per la cappella degli Scrovegni; qui l'Agnello mistico e i simboli evangelici sono incorniciati in cinque clipei a rilievo inseriti su una superficie marmorea (D. Banzato in *La Cappella degli scrovegni* 2005, pp. 291-293, schede 350-351). Si aggiunga a questo breve catalogo «tipologico» la tavoletta del Museo Lia di La Spezia (fig. 78) di cui non si conosce il contesto fisico di provenienza (S. Chiodo, in *Giotto. Bilancio critico* 2000, cat. 15, pp. 144-146), dove un donatore laico si inginocchia ai piedi del Battista su una lastra descritta oltre un'incorniciatura muraria tanto semplice quanto rigorosa ed efficace, che ripropone la fuga «centralizzata» delle superfici in scorcio, similmente a quanto accade alle strutture che contornano due figure sul retro del polittico di Santa Reparata. La tavola è stata assottigliata e risagomata e potrebbe essere stata concepita come il tergo di un dipinto bifronte. Anche in questo caso la coerenza della cultura giottesca non ammette il fondo oro abbinato a una cornice architettonica e lo schizzo di piccolissime macchie di vernice bianca su una superficie scura sembra alludere alla solida consistenza di una lastra di pietra simile a quella che si chiude alle spalle delle *Virtù* Scrovegni.

¹¹ La prossimità fra il polittico di Santa Reparata e la cappella della Maddalena era già stata segnalata con dovizia di confronti da Previtali 1969, p. 126.

¹² La cronologia proposta per il polittico di Santa Reparata è ancora abbastanza mobile, raccogliendo opinioni che lo collocano nei primi due decenni del secolo; segnale due autorevoli schede dell'opera, con differenti opinioni sulla cronologia: A. Tartuferi, in *Giotto e il Trecento* 2009, pp. 162-163, scheda 5; Bonsanti 2015.

¹³ La decorazione del vestibolo in Ognisanti si colloca verosimilmente nel secondo decennio del secolo. De Marchi 2010, p. 629; Chiodo 2018, p. 67.

¹⁴ Si osservi che l'astratto gioco di forme geometriche per l'effetto cassettonato, qui abbandonato, era ancora in uso nella sala capitolare di Padova che alcuni storici vorrebbero datare negli stessi anni della Cappella della Maddalena. Quest'ultima appare decisamente più evoluta e complessa anche sul tema della problematicità del rapporto tra figure e cornice.

¹⁵ Il tema della cornice composta da forme cromatiche «a freccia» elevato a una certa volumetria appare a Napoli, in Santa Maria Donnaregina vecchia, nel coro delle monache, come cornice interna a una struttura illusiva formata da una serie di colonne tortili che ricorda le architetture dipinte della basilica superiore. Tuttavia la fascia napoletana sembra avere sezione rettangolare.

Ultimi lavori ad Assisi

Il transetto della basilica inferiore

Le cornici del transetto destro della basilica inferiore di Assisi potrebbero deludere le aspettative del lettore che fino a questo punto dell'avventura giottesca ha potuto osservare un percorso di sperimentazioni inesauste, costruzioni inattese e lucide realizzazioni spaziali.

Certo che la larga volta a botte del transetto, alla cui decorazione la bottega giottesca si dedicherebbe fra il 1310 e il 1313 circa¹, non aveva consegnato loro una superficie adatta a ospitare la costruzione di un'architettura illusiva, poiché questa sarebbe apparsa fortemente distorta al minimo spostamento del punto di osservazione. Inoltre la bottega che porta a termine il dettato giottesco su questa particolarissima superficie curva sembra ben informata del fatto che ogni struttura, quasi come se la osservassimo proiettata su una semisfera e ci trovassimo al suo centro, non si sottomette alle regole della visibilità che una parete verticale impone con più forza, dunque la differenziazione degli scorci delle modanature apparirà molto ridotta o quasi inesistente.

Di fatto le cornici del transetto ripropongono il motivo della fascia attraversata da linee orizzontali e oblique che ritagliano superfici riccamente decorate (fig. 82), oggi gravemente deteriorate per la caduta delle lamine di metallo che si disponevano sulle fasce di risulta. La caratteristica figura del trapezio replicato sulla propria base minore, a ripresa delle fasce della cappella Orsini, è frutto di una elaborazione che trova nel sottarco d'ingresso alla cappella della Maddalena il suo corrispettivo più prossimo. Si formano così le aperture modanate a losanga (quadrati poggianti su un angolo) o polilobe, a ospitare figure che appaiono su un fondo d'oro: una singolarità per la pittura murale, riservata precedentemente alle aperture iconiche sulle volte, che nelle vele dispiegherà largamente la propria unicità con un diffusissimo e raro uso del metallo per la decorazione muraria, replicando in qualche modo le vele cimabuesche della basilica superiore.

Le modanature che spostano su un sottosquadro le superfici su cui sono innestate con minimo oggetto le decorazioni scultoree (fig. 83), o che sollevano i polilobi figurati (fig. 84), quasi non si prestano alle deformazioni imposte dal punto di vista del riguardante, bensì a un'illuminazione leggermente diversificata e lo scorcio del margine interno dell'incorniciatura oltre la quale si colloca

la figura, il più delle volte un profeta, non mostra di essere realizzato attraverso la misurata comprensione dello spessore della cornice stessa, altrove descritto come quello di una lastra tagliata a vivo. Anzi, con una certa irregolarità le figure tagliano con il proprio corpo la visibilità della superficie marginale, negandone la consistenza materiale. Qualcosa di simile a quel che era accaduto nelle prime esperienze pittoriche in relazione a cui si era mosso lo stesso Giotto nella basilica superiore. Una mancanza di attenzione derivante forse dalla diversificata bottega giottesca, che in questo frangente è abitata da straordinari talenti, ma che nelle fasce decorative offre un'occasione anche ad aiutanti di minor talento.

Dal punto di vista iconografico andrà apprezzato il fatto che alcune delle figure profetiche chiamate a testimoniare alle *Storia dell'infanzia di Cristo*, alla *Crocifissione* e ai *Miracoli post mortem di Francesco*, partecipano emotivamente alla scena a cui sono affiancati (fig. 85), mostrando quindi una nuova forma di cornice abitata e un ripensamento particolarmente vivace sulla concezione tipologico-figurale. Ma Giotto ci aveva abituati all'interazione tra dipinti distanti nella propria natura eppure dialoganti all'interno dello spazio fisico in cui si trovano, come era accaduto alle statue dipinte nella cappella Scrovegni e al loro rapporto col *Giudizio universale* che si compie su una diversa parete della cappella (fig. 53). In questo modo era coinvolta l'esistenza del devoto spettatore, poiché il suo spazio è attraversato dagli sguardi delle figure dipinte, da relazioni pateticamente narrate tra figure allegoriche e personaggi che esorbitano dall'originaria appartenenza storica, riunite nella verità sovratemporale cristiana in un sistema decorativo che descrive eminentemente quella complessa epistemologia.

Come è logico, la fascia che chiude inferiormente la *Resurrezione del fanciullo di Suessa* (fig. 86) è in buona parte simile a quella già in essere quando la bottega giottesca riprende i lavori su questa parete, vale a dire l'opera che incorniciava inferiormente l'*Annunciazione* dipinta all'ingresso della cappella Orsini, contestualmente all'impresa trattata qui in un apposito capitolo precedente. Tuttavia il confronto mette in luce una delle più importanti caratteristiche di questa fase: l'innesto di sculture nella parete che era già stato tentato proprio a margine della suddetta *Annunciazione* con motivi che si distinguevano per il rimando diretto all'antico (tav. XVII).

Le sculture inserite illusivamente in queste cornici (fig. 83) del secondo decennio del secolo sembrano più moderne e gotiche delle precedenti, prossime semmai a quelle innestate nelle fasce che decorano le uscite laterali alla cappella della Maddalena (fig. 81). Portano con sé la classicità di molte altre sculture contemporanee nel tema del busto giovanile all'interno di un clipeo riccamente fogliato, che si ripete nel ritmare le fasce orizzontali. Tuttavia non si tratta del busto clipeato all'antica, che nell'esplicito reimpiego dipinto all'ingresso della cappella Orsini alludeva alla funzione sepolcrale di quegli oggetti.

Di notevole interesse possono essere le teste leonine nelle cui fauci è innestato il perno e l'anello utile, forse, a contenere la fune che reggeva le lampade a olio, che in altri casi la pittura giottesca aveva descritto con attenzione. L'ar-

te giottesca attinge a un vastissimo patrimonio e si avvale anche della libertà e dell'inventiva "romanica", prima di tutto toscana².

La fascia gialla a contatto con le Storie sacre sembra un nastro ricamato e si differenzia rispetto a quella verde della parete inaugurata al tempo della cappella di san Nicola; questa fascia partecipa alla ricercata tonalità dorata, luminosa e minerale, che entrambi i transetti concorrono a sostenere a contorno delle vele. Il decoro lorenzettiano del transetto sinistro ricalca infatti il modello giottesco, che viene ripreso in maniera quasi speculare, per rispetto di una simmetrica corrispondenza e per unificare un contesto iconografico unitario³.

L'intero progetto brilla per la sontuosa ricchezza dei materiali valorizzati per la più golosa concupiscenza visiva, se così possiamo permetterci, per aggredire il pauperismo francescano con il più elegante dei decori sulle pareti più prossime al corpo glorioso del santo.

Le vele della basilica inferiore

Il cantiere giottesco in opera presso la basilica inferiore si dedicò alle vele, che corrispondono all'incrocio dei transetti con la navata, al termine di una serie di altri cantieri la cui sequenza cronologica non è più in discussione. Le stesse mani sotto la direttiva di Giotto si dedicarono prima alla cappella della Maddalena, quindi al transetto destro, per concludere l'avventura giottesca ad Assisi coi dipinti in questione⁴.

Più incerta è la cronologia assoluta del percorso giottesco e soprattutto la collocazione della cappella Peruzzi in relazione a queste vicende. In ogni caso, a mio parere è condivisibile l'idea che l'avventura assisiata si concluda, per la bottega del fiorentino, intorno al 1313/15⁵.

I pittori di maggior importanza realmente coinvolti in questa esperienza, accanto a Giotto, sono figure il cui profilo è in qualche modo offuscato dal maestro: il cosiddetto Maestro delle vele e il Parente di Giotto, ammesso che qualcuno sia ancora disposto a riconoscere l'evidenza di una personalità il cui battesimo storiografico si deve a Giovanni Previtali⁶.

I costoloni che trattengono le vele della basilica inferiore e le fasce che le incorniciano costituiscono un apparato che contribuisce alla complessa iconografia francescana progettata per la basilica inferiore e per lo spazio che sovrasta la cripta in cui si conserva il corpo del santo.

Alcuni motivi erano stati avviati nella basilica superiore, ma il ruolo salvifico della figura di Francesco e dell'ordine da lui fondato sembra qui ribadito attraverso il tema della conformità fra Cristo e il santo, la sua vicinanza e la vittoria sulla morte, narrata attraverso i miracoli dipinti nel transetto destro, mentre più complesso appare il nesso tra Passione, gerarchie angeliche e Apocalisse, che risuona nell'elaborazione dell'immagine del poverello come l'angelo del sesto sigillo della profezia di Giovanni.

Il programma disteso nelle cornici delle vele prevede infatti una vasta gamma di immagini tratte dall'Apocalisse a contorno delle virtù francescane; una descrizione dettagliata può essere osservata in un noto atlante della basilica

edito nel 2002⁷, ma prima di tutto si noterà la coerenza del programma svolto *nella* cornice, che dialoga con il cuore semantico del ciclo, le Virtù francescane (fig. 87) e la Gloria (fig. 95) delle vele, e che tuttavia aspira a una completezza che gli assicura anche un'autonomia iconologica⁸.

In posizione digradante dalla chiave di volta verso il basso, sulla superficie più esposta dei costoloni, si riconoscono al centro la figura "simile al figlio dell'uomo" (Ap 1, 13-16; fig. 88), e sui quattro lati: il mare di cristallo (Ap 4, 6; Ap 15, 2), l'altare d'oro (Ap 8, 3), la nuvola (Ap 14, 14) e l'agnello (Ap 5, 6); quindi, scendendo lungo le fasce: i quattro Viventi "pieni di occhi davanti e dietro", simili a leone, a vitello, all'uomo e all'aquila in volo (Ap 4, 7); e le apparizioni conseguenti all'apertura dei sigilli, "un cavallo bianco, su cui sedeva un cavaliere con un arco" (Ap 6, 2), "un altro cavallo rosso vivo; a colui che lo montava era stata data la potestà di toglier via dalla terra la pace, in modo che gli uomini si sgozzassero l'un l'altro; per questo gli fu data una grande spada" (Ap 6, 4); "un cavallo nero: colui che lo montava aveva in mano una bilancia" (Ap 6, 5); "un cavallo verdastro; colui che lo montava aveva nome Morte, e l'Ade lo seguiva" (Ap 6, 8; fig. 89).

Più complesso in alcuni casi il riconoscimento degli angeli in atteggiamenti non sempre facilmente identificabili con quelli di cui si legge nel testo di Giovanni: tuttavia vi si osservano l'angelo che reca un Vangelo (Ap 14, 6) confondibile con quello del libricino (Ap 10, 1), quello con le chiavi e la catena (Ap 20, 1), e con la falce (Ap 14, 19).

Sempre scendendo sui quattro costoloni appaiono gli angeli con le trombe (Ap 8, 7 e ss.) e altri ancora, fino ai quattro che concludono la serie: "ritti sui quattro angoli della terra a trattenere i quattro venti della terra, affinché non soffiassero vento sulla terra né sul mare né su albero alcuno" (Ap 7, 1; fig. 93).

Sulle fascette cosmatesche che uniscono i poligoni che ospitano le figure apocalittiche (fig. 88), difficilmente osservabili nelle riproduzioni note⁹, si collocano dei piccoli clipei a fondo d'oro con teste monocrome, dunque pensate come sculturine marmoree (figg. 90, 92). Busti di varia qualità, in qualche caso altissima, alcuni dei quali sorprendono per vivacità d'espressione, a volte persino ridente, o per la mobilità dello sguardo; il tema sembra una variazione sulle sculture fogliate di maggiori dimensioni già dipinte nel transetto destro (fig. 83) e inaugurate nella controfacciata della basilica superiore (fig. 19), tuttavia il fondo d'oro e la vaga connotazione all'antica conducono queste immagini fra i più sorprendenti affacci delle cornici giottesche. Potrebbero essere pensate come figure angeliche, al pari delle tante altre ospitate in queste cornici, e molte di queste portano il caratteristico cerchietto/diadema sopra la frangia, ma il riso sguaiato o la piena femminilità di alcune figure non si addice agli angeli: forse in questa dimensione minima, difficilmente osservabile a distanza e nella penombra, i pittori giotteschi si sono concessi alcune libertà altrimmenti pregiudizievoli.

Si aggiunga che contemplando le invenzioni portate nelle cornici attraverso la scultura dipinta, dalle sue origini sulla controfacciata della basilica superiore, e senza tenere conto dell'ipertrofia semantica della cappella degli Scrove-

gni, si osserva in queste figure una libertà che le immagini colorate e pittoriche non hanno. La scultura dipinta innestata nelle fasce dimostra una gratuità in vari casi prossima al divertimento: teste che si muovono in ogni direzione, apparentemente prive di rapporti iconografici o emotivi con le storie a cui si affiancano. Tutto ciò appare ancor più evidente per quel che riguarda queste piccole teste che intervallano i costoloni apocalittici e risulterà significativo per considerare e giustificare la presenza di altri busti in cantieri di datazione prossima a questa¹⁰ o ancora successiva¹¹, in cui figure dalla cromia naturalistica, dunque non statue, abitano le cornici senza un chiaro rapporto iconologico con la sacralità del messaggio portato dalle storie.

Nella logica giottesca il fatto non è privo di senso. La scultura innestata non è necessariamente correlata al contesto iconografico, si finge trovata e disponibile nella sua fisica consistenza, si inserisce nella parete come un oggetto prezioso e come tale gode di una particolare autonomia, forse non completamente estranea all'antica estetica per cui si ammiravano i camei incastonati sulla coperta di un evangelario o su un crocifisso alto medievale, oppure, successivamente, si era attratti dalle meraviglie irrelate¹² che la scultura o la miniatura potevano proporre in special modo ai margini della decorazione, un gusto ancor più in auge nel quattordicesimo secolo molto più controllato nei decori murali di quanto non fosse in scultura o sulla pagina dei codici miniati¹³; evidentemente la finzione pittorica si arricchisce di questa ulteriore finzione concettuale. L'esperienza descritta più sopra, in cui i busti clipeati dipinti erano parte di un ritrovamento archeologico dal contenuto contestuale alla decorazione dell'ingresso a una cappella sepolcrale (tav. XVII), intendo la cappella Orsini, è una possibilità che cresce in un largo ricchissimo alveo a cui non è estranea, almeno come origine, la *varietas* "romanica"¹⁴.

Sui lati dei costoloni si trovano altre figure dell'Apocalisse: otto angeli in preghiera, sette con le braccia conserte, forse corrispondenti agli angeli delle sette chiese (Ap 1, 20), sette angeli con le coppe (Ap 15, 7), i ventiquattro Seniores (Ap 4, 4; 5, 8), i sette candelabri (Ap 1, 20; fig. 91), le sette lampade (Ap 4, 5) e l'altare con i martiri di Dio (Ap 6, 9).

Sulle bande che contornano come vere e proprie cornici le quattro vele, altre figure angeliche su fondo oro si collocano in un'apertura che replica la forma quadrata poggiata su un angolo già usata nel transetto di destra, alternata a un doppio cardo su fondo blu e rosso che ospita un busto di putto scolpito (figg. 93-94): l'assenza di pupille fa pensare a sculture marmoree, dai capelli fitomorfi, che qui appaiono come parte di un sistema decorativo di altro genere rispetto alla scultura innestata vera e propria.

I primi dodici compagni di Francesco¹⁵ e le iscrizioni che accompagnano le allegorie ampiamente descritte nelle vele occupano il lato interno degli archi che contornano questa difficile impresa; sui quattro lati le superfici più esposte di questi archi sono dipinte dalla stessa bottega giottesca durante l'impresa del transetto destro, dai pittori duecenteschi della navata maggiore, da Pietro Lorenzetti che da questo margine si avvia alla decorazione dell'altro transetto,

mentre la fascia che confinava con la *Gloria celeste*¹⁶ dell'abside è perduta con gli affreschi di quell'importante settore della basilica.

I margini delle vele vere e proprie, che ostentano una delle più vaste superfici in foglia d'oro del basso medioevo, sono separate dalle cornici/costoloni «tramite una fascia multicolore con un motivo a spina di pesce»¹⁷ che si solleva in un volume a sezione triangolare (fig. 93), già osservato nella stessa posizione nella cappella della Maddalena (tav. XXXVII) e, prima ancora, ma risolta in una più semplice forma bidimensionale, a contorno di parte dei clipei sulla volta Scrovegni (tav. XXXII).

Mentre sul versante iconografico questo capitolo rappresenta sicuramente un episodio di particolare prestigio nel catalogo delle cornici giottesche, non fosse altro che per l'inedita autonomia del tema che si sviluppa attraverso le figure che la cornice ospita, l'aspetto delle bande non attira lo sguardo di chi si appassiona alla costruzione illusiva di strutture inesistenti, anzi si distingue per la sua aderenza a strutture reali già di per sé complesse, poiché si allarga figurando tutte le superfici dei costoloni. La ricchezza e l'eleganza osservate nell'adiacente transetto qui giungono al loro apice¹⁸, illuminate dallo specchio delle vele dorate, che riflettono la luce del corpo glorioso del santo, che pure vi è rappresentato.

La gloria del santo in trono contornato da una danza angelica rispecchia anche il futuro del corpo che si conserva in quello stesso luogo (fig. 95). Seppure sembri che l'Ordine non preme per rafforzare il culto reliquiale¹⁹, spostando significativamente la devozione dal corpo all'immagine del santo, deve ritenersi ancora viva l'antica tradizione che alle reliquie corporee consegna un potere straordinario, dovuto soprattutto al futuro che le attende, il trovarsi presto quelle ossa, quella carne, al cospetto di Dio. La comprensione della natura materica della fede cristiana, in special modo quella medievale, non è un traguardo secondario per chi voglia avvicinarsi alla comprensione della natura delle immagini sacre dipinte fra Due e Trecento.

L'immagine abbagliante della gloria francescana²⁰ si riferisce a qualcosa di molto concreto nel futuro prossimo del corpo di Francesco, e questo accade in un contesto culturale in cui il tempo ha un andamento diverso rispetto alla semplificazione moderna: intendo l'idea accarezzata in epoca moderna e ormai assediata da osservazioni meno semplicistiche, per cui il tempo dovrebbe avere un percorso rettilineo, costante e a senso unico.

Il tempo medievale è eternamente presente nella mente del creatore e si manifesta nel tempo umano, nella storia, attraverso fioriture figurali il cui significato si indirizza verso il passato o il futuro; qui ne danno testimonianza anche le cornici con i dettagliati rimandi all'apocalisse, il primo grande testo profetico cristiano, che risuonava nelle profezie di Gioacchino da Fiore, coinvolgendo la figura di Francesco²¹. La profezia sopravvive solo in un contesto culturale che concepisce il tempo in maniera più articolata di quella moderna e storicista.

Nessuna possibilità di comprendere l'immagine gotica cristiana si prospetta a chi non è disposto ad affrontare un concetto di storia molto diverso dal no-

stro, condizionato dalla prospettiva *figurale*, a cui il mondo delle immagini si riferisce continuamente. Si tratta di comprendere la diversa natura delle “figure” rispetto ad allegorie e simboli²². I rimandi figurali tracciano rapporti tra fatti *reali*; fatti che acquistano il proprio senso e la ragione per cui dovrebbero essere tramandati *nella* storia in virtù della realtà escatologica a cui rimandano; la storia acquisisce una prospettiva di salvezza grazie a questa ricca rete di relazioni tra fatti e realtà distanti nel tempo e nello spazio; il mondo è trasfigurato e la sua inconsistente natura acquisisce sostanza attraverso la manifestazione di una verità incorruttibile.

Quel che più conta forse è comprendere che non ci troviamo di fronte a simbolismi privi di sostanza, piuttosto a una lettura del mondo in cui la solida realtà si mobilita, in maniera più o meno sottomessa, in relazione a un disegno che comprende la salvezza dell'uomo.

Nel passato, nel presente e nel futuro la materia partecipa concretamente a questo disegno e anche le immagini parlano di questa sostanziale partecipazione: si osservi ad esempio un particolare della *Gloria* per intendere qualcosa della concretezza a cui ci stiamo riferendo. Mentre le allegorie delle virtù francescane sono descritte attraverso edifici e personaggi che appoggiano solidamente sulla cima di un monte, la gloria celeste si solleva in un cielo dorato sopra qualche brandello di nube. Ma il trono marmoreo che ospita il corpo glorioso di Francesco non galleggia nell'etere inspiegabilmente, è connesso al vesillo crociato sostenuto da un cherubino, ed è trattenuto da due angeli che lo sorreggono sui lati grazie ad anelli che potrebbero essere di stoffa o di cuoio (fig. 95). La concretezza del pensiero cristiano medievale si unisce qui al razionalismo narrativo giottesco. L'immagine che osserviamo non è allegorica, accadrà e deve quindi essere descritta affrontando i problemi logistici che comporta la sollevazione aerea di un trono marmoreo.

Coerentemente la materia preziosa partecipa nel presente della decorazione a questa profezia, secondo l'estetica gotica e in consapevole dispregio delle limitazioni che certo francescanesimo aveva dettato in materia.

NOTE

¹ Di recente, assieme al riconoscimento di Gonsalvo di Valboa nel francescano dalla mascella pronunciata che assiste alla crocifissione, tra i santi Francesco e Antonio, Serena Romano (2015b, p. 352) osserva: «Se non con la certezza di una data inscritta nell'affresco, una forte plausibilità incoraggia a datare la *Crocifissione* di Assisi tra la Pentecoste dell'anno 1310 e la data di morte di Gonsalvo di Valboa, a Parigi, il 13 aprile 1313». A questa importante indicazione si aggiunga che Simone Martini sarebbe a conoscenza dei dipinti del transetto ai tempi della prima fase della composizione della *Maestà* per il palazzo pubblico di Siena nel 1315: Bagnoli 1999, pp. 66-72. Queste osservazioni vanno a confermare una griglia cronologica assestata negli studi degli ultimi cinquant'anni, per illuminare la quale si veda, almeno per cominciare, Previtali 1967, p. 105.

La sequenza con cui i dipinti dei due transetti furono stesi è stata da tempo chiarita in Tantillo Mignosi 1975, Maginnis 1976, Simon 1976. Una schedatura dei dipinti: A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, pp. 419-430, schede 1121-1223.

² Garzelli 2002.

³ Robson 2005.

⁴ La sequenza fra questi due cicli, a cui seguono i lavori dovuti a Pietro Lorenzetti, è accertata dal-

la sovrapposizione degli intonaci: Tantillo Mignosi 1975; Maginnis 1976; Simon 1976.

⁵ Per la storiografia di questa parte della basilica inferiore si veda A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, scheda 730, pp. 394-395. Questa impresa, come altre limitrofe, sembra essere stata interrotta, o comunque non portata del tutto a termine, manca una conclusione alla base degli archi sulla navata. Per un'ultima considerazione sul tema cfr. Monciatti 2015, pp. 40. Altre voci dissentono sulla cronologia qui proposta: Schönau 1983; Thomas 1984; Lunghi 1996b; Lunghi 1997; De Castris 2006, pp. 87-102, 151; Gardner 2015 (2011), p. 120.

⁶ Previtali 1967, pp. 90-104. Per la distinzione fra i pittori impegnati nelle vele si veda A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, schede 731-933, pp. 395-399; Monciatti 2015, pp. 43-45.

⁷ A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, schede 730-933, pp. 394-399; ancor più dettagliati: Monciatti 2015, pp. 37-40; Bollati 2012, pp. 80-88.

⁸ La posizione delle immagini apocalittiche, in una sorta di cornice, ha condotto a pensarla come commento a margine, per la comprensione dei temi francescani, quasi come glossa a un testo. Gardner 2015 (2011), pp. 101, 117-118.

⁹ Ne sono riprodotte alcune in Gosebruch 1965, ff. 195-200.

¹⁰ Si veda *infra* per quel che riguarda i busti dipinti nelle cornici della cappella Peruzzi.

¹¹ Il seguito di questa vicenda si osserva nella numerosa presenza di figure laiche nelle fasce di contorno dipinte dalla bottega giottesca a Napoli. Su questa scia si ammirano le teste dipinte da Puccio Capanna più di venti anni dopo, nella ex sala delle reliquie della basilica inferiore di Assisi. Busti caratterizzati come ritratti, teste appena abbozzate in un espressionismo senza tempo, si dispongono nel seguito di queste ultime invenzioni giottesche raccogliendone, forse, la gratuità, ammesso che questa categoria dello spirito e dell'etica dell'immagine possa essere in vita a queste date. Se ne discute oltre nelle conclusioni a questo volume.

¹² Celebre il passo di San Bernardo a proposito della mancanza di significato delle fantasiose bellezze della scultura romanica: "deforme formositas ac formosa deformitas".

¹³ Camille 1992.

¹⁴ Schapiro 1982 (1947); la fantasiosa libertà concessa a figure di contorno dipinte a monocromo si osserva anche altrove in tempi ancora precoci, ad esempio in Sant'Abbondio a Como, cfr. Travi 2011.

¹⁵ Bollati 2012, pp. 71-73.

¹⁶ Stando a Vasari: «Cominciò Stefano questa opera per farla di tutta perfezione, e gli sarebbe riuscito, ma fu forzato lasciarla imperfetta e tornarsene a Firenze da alcuni suoi negozi d'importanza», G. Vasari, *Le vite...*, II, 1967, p. 137. Le ipotesi di restituzione compositiva proposte sono riprodotte in Bollati 2012, fig. 11, ma vedi nello stesso testo a pp. 89-94.

¹⁷ Gardner 2015 (2011), p. 100.

¹⁸ Monciatti 2015, p. 43: «Ancorché, ad esempio, la cornice abitata avesse conosciuto nella Peruzzi un notevole sviluppo, mai si era vista una scansione così fitta e ricca fra figure ed elementi fitomorfi, con diverse soluzioni inedite, vuoi nelle facce dei costoloni – ad esempio la composizione agli angoli delle finte specchiature di serrati polilobi geometrici con il prolungamento spezzato delle linee perimetrali, evocativi di conduzioni grafiche diffuse nell'ebanisteria mudéjar – vuoi nei loro spessori con l'apertura della banda cosmatesca intermedia ai clipei in un quadrilobo fogliato che 'esplode' il quadrato centrale».

¹⁹ Romano 2015b; Bollati 2012, pp. 140-141.

²⁰ La *Gloria* è intesa differentemente rispetto alle allegorie delle altre tre vele, indirizzata piuttosto ai pellegrini inginocchiati ai piedi dell'altare, secondo Robson 2005.

²¹ La problematicità della relazione tra la profezia gioachimita e l'iconografia assiate non lascia molto spazio all'abbreviazione; rimando a Lunghi 1996b, 1997; Bollati 2012.

²² Auerbach 1974 (1939).

Firenze, Santa Croce e la chiesa di Badia

«[...] la basilica di santa Croce fra 1320 e 1340 divenne un cantiere fondamentale nell'elaborazione di partimenti a finti marmi, tanto nelle zoccolature quanto nell'inquadramento delle pareti, dando sviluppo organico alle ricerche di illusionismo piuttosto scultoreo che architettonico, avviate da Giotto con l'oratorio Scrovegni e con la Cappella della Maddalena ad Assisi»¹.

Prima di entrare nel merito della decorazione giottesca della cappella Peruzzi è necessario discutere l'ipotesi dell'esistenza di un progetto decorativo unitario per la chiesa francescana fiorentina, di una responsabilità giottesca in proposito e della cronologia che ne deriva.

Le architetture di Santa Croce avevano probabilmente un diffuso apparato decorativo provvisorio, cronologicamente contiguo al termine delle operazioni di copertura del transetto che un documento attesterebbe intorno al 1310²; un apparato bicromo che con semplicità rimandava ai tradizionali paramenti marmorei tipici del romanico fiorentino, precedente agli interventi che molto presto, già nel corso del secondo decennio, cominciarono a coprire le pareti della chiesa muovendo dalle singole commissioni delle cappelle³.

L'ipotesi di un progetto giottesco per l'intera decorazione della chiesa, o almeno per la zona absidale di questa, discende dalle osservazioni compiute sui decori aniconici diffusi nelle superstiti cappelle che si aprono sui transetti. Le condizioni conservative e gli invasivi restauri compiuti negli ultimi centocinquanta anni impongono una prudenza particolare nel giudizio di quel che ora si presta alla vista; tuttavia uno studio più articolato di queste complesse superfici ha condotto a valutare come originali diverse decorazioni di grande interesse, in particolar modo nella cappella Velluti-Zati (fig. 96) e Pulci-Berardi⁴ (fig. 97), oltre a quelle giottesche.

Le cappelle appena citate presentano un comparabile progetto che comprende una vasta decorazione a campiture marmoree di forma quadrangolare, arricchite al centro da rosette scultoree di raffinata eleganza, che coprivano la metà superiore delle pareti laterali, esprimendo il colto rimando a modelli familiari alla storia della scultura romanica fiorentina⁵.

La cronologia di tali pitture aniconiche deve precedere, forse di poco, la presa in carico della cappella Velluti-Zati da parte di Gemma Pulci, vedova di Filippo Velluti, che alla morte del figlio, dopo il 1321⁶, subentrò alla famiglia Zati nel patronato completandone la decorazione con le due note storie di san

Michele Arcangelo. Prima di quella data, ma dopo il completamento architettonico del transetto avvenuto nel 1310, il pittore che recentemente è stato riconosciuto nel Maestro della Santa Cecilia, avrebbe contribuito alla decorazione con le importanti e vaste pitture di formelle marmoree che si conservano in questa cappella, come nella Pulci Berardi, completata solo verso il 1328 da Bernardo Daddi.

Deve essere certamente confermata l'osservazione di Andrea De Marchi⁷ riguardo alla generale adesione a un progetto decorativo che accomuna le cappelle che appartengono alla prima fase decorativa del transetto, le dieci cappelle di testata o almeno quelle che ancora si conservano; ciò sembra sufficiente a convincersi del fatto che, se non si attuò una vera e propria "soprintendenza" giottesca sui cantieri pittorici degli spazi di competenza privata come De Marchi ipotizza, quantomeno venne di volta in volta osservato il rispetto per un modello che avrebbe uniformato il decoro della chiesa. Questo modello, d'altra parte, potrebbe essere riconosciuto nella decorazione della cappella Peruzzi, a causa della precedenza che sono personalmente convinto di doverle consegnare sulla decorazione della cappella Bardi, e per merito dell'autorevolezza giottesca dimostrata da tutto quel che a Giotto è stato riconosciuto in precedenza nel campo della progettazione architettonica e scultorea di uno spazio dipinto.

Gli elementi decorativi che accomunano le decorazioni, seguendo lo schema di Andrea De Marchi, sono:

1) le innovative edicole trilobate che ospitano una figura iconica stante ai lati delle finestre (figg. 99, 116; tav. XXXVIII); secondo uno schema che aveva come prototipo, almeno a noi noto, la cappella dei Laudesi affrescata da Duccio in Santa Maria Novella;

2) simili decori per gli sguanci delle finestre;

3) «gli zoccoli a specchiature marmoree cui si raccordano finte colonne angolari (fig. 100-101), [...] dipinte a libro su due pareti contigue»;

4) lo stacco di questi ultimi elementi architettonici, quanto delle incorniciature delle storie delle pareti laterali delle cappelle contro un fondo rosso; le «pitture di finti capitelli ai vertici delle colonne angolari, estesi sui peducci delle volte a crociera»⁸ (fig. 98, 102-103).

All'interno di questo sistema scientemente uniformato si osserva che la cappella Velluti presenta ai suoi angoli colonne scanalate (fig. 98), a differenza di quelle giottesche, quasi come se il pittore volesse rievocare l'ormai distante esperienza cimabuesca compiuta ad Assisi, un rimando presente anche nelle *Storie di san Michele* narrate sulle pareti⁹, una colta memoria forse quasi polemica nei confronti del magistero di Giotto da parte di un maestro della sua stessa generazione, ugualmente formatosi vicino a Cimabue, e riconoscibile accanto a Giotto nelle ultime storie della leggenda francescana della chiesa madre.

A distanza di qualche decennio da quella fondante esperienza assiate, il Maestro della Santa Cecilia porta le colonne scanalate, che abbiamo ammirato ad opera di Cimabue in apertura di questa ricerca, fin quasi a terra, ritmando-

le in altezza con una modanatura anulare (fig. 99), mentre Giotto nella cappella Bardi le concepisce lisce (fig. 101) e le vuole poggiare su un limpido plinto esagonale all'altezza dei vani architettonici che ospitano i santi ai lati della finestra¹⁰.

L'autonomia minima asserita dal frescante della cappella Velluti Zati rispetto al modello giottesco forse non comporta necessariamente che il progetto originario sia precedente l'avvio della decorazione Peruzzi (fig. 100); potrebbe spiegarsi altrimenti, poiché assolve comunque a una presunta richiesta di uniformità¹¹. Comunque ci stiamo confrontando con una decorazione largamente ridipinta e compiuta con ogni verosimiglianza in almeno due fasi, il cui riconoscimento sulle pareti e la cui cronologia appaiono quantomeno problematici.

La cappella Peruzzi

In linea di massima la seconda parte della carriera di Giotto appare più sfumata e complessa agli occhi degli studiosi; le opere di cui si ha notizia sono distrutte o solo parzialmente giunte fino a noi e i documenti insufficienti a disegnare lucidamente una vicenda su cui gli studi si sono soffermati con maggior fatica e minori risultati rispetto ai capitoli che abbiamo osservato in precedenza.

Le cappelle attribuite a Giotto nella chiesa francescana di Firenze sono ancora oggetto di ricerche che giungono a conclusioni discordanti, specialmente per quel che riguarda la loro datazione. La cappella Peruzzi, malamente conservata e non dipinta a fresco, alla maggioranza degli studiosi appare come più antica della Bardi¹², e viene collocata intorno al 1310 da coloro¹³ che osservano una significativa vicinanza stilistica rispetto alla cappella della Maddalena, la cui cronologia sembra più assestata in seguito alla Scrovegni e precedente al documento del 1309, in cui il pittore Palmerino di Guido ad Assisi restituisce un prestito "pro se et Iocto Bondoni de Florentia"¹⁴.

Il problema di maggior conto è sollevato dalla diversa intonazione stilistica del transetto destro e delle vele della basilica inferiore, che si collocano verosimilmente entro la prima metà del secondo decennio. Una tradizione critica che risale a Giovanni Previtali tenta di risolvere questa discrasia stilistica col riconoscimento di una personalità attiva all'interno della bottega del fiorentino¹⁵, il cosiddetto Parente di Giotto, responsabile di un'attenzione naturalistica e di un gusto gotico che si apprezza negli ultimi cantieri assisiati e che non sembra potersi conciliare col classicismo Peruzzi. A mio parere non è da escludere che i primi lavori giotteschi in Santa Croce si collochino negli anni che precedono la metà del secondo decennio¹⁶. Un recente studio di Serena Romano incentrato sulla presenza della torre delle milizie "ritratta" al fianco della gotica sala in cui si svolge il banchetto di Erode, mette questa presenza architettonica in riferimento al conflitto con l'imperatore Arrigo VII, a cui la famiglia Peruzzi partecipò direttamente finanziando la parte guelfa. Il condottiero alla testa delle milizie che aggredirono la presenza imperiale a Roma, Inghira-

mo di Biserno, fu imprigionato nella torre che appare ben riconoscibile nel dipinto giottesco, e Arnolfo di Arnolfo Peruzzi cadde in battaglia vicino a Firenze in uno scontro con le armate imperiali. Questi avvenimenti estremamente significativi per la famiglia committente accaddero tra l'agosto e il settembre del 1312, dunque i dipinti, o il loro concepimento, potrebbero collocarsi in tempi prossimi ma successivi a quella data¹⁷.

Ampie cadute impediscono un'articolata considerazione del progetto decorativo della parete di fondo, a contorno dell'altissima bifora che illumina la cappella, che a sua volta è stretta e alta, tanto da impedire progetti di spazioso illusionismo architettonico. Negli strombi della finestra «losanghe con iscritto un polilobo gotico, si alternano a quadripoli a petalo e doppi racemi fitomorfi abitati secondo un motivo già di lungo corso»¹⁸.

Intorno all'ogiva della finestra su una larga specchiatura marmorea, alcune aperture circolari ritmavano un'ampia fascia (fig. 104); in quella apicale, al culmine della parete, l'immagine dell'agnello sacrificale lascia gocciolare un sangue scuro e denso che deborda e si arresta sul margine interno dello spessore del clipeo¹⁹.

Le imponenti cadute di intonaco in questo settore della cappella Peruzzi consentono solo di osservare un clipeo analogo a quello superiore alla base della specchiatura marmorea che copre la superficie di contorno dell'arco acuto della finestra, e, inferiormente, ai due lati dell'apertura strombata, solo sul lato di destra si osserva ancora, sotto il marcapiano da cui muove l'arco, per un tratto reale e per il resto dipinto, una losanga marmorea oltre la quale si trovava un angelo e un'incorniciatura architettonica coronata da un trilobo, come di nicchia che ospitava una figura stante, similmente a quanto si osserva nel sottarco d'ingresso alla cappella di San Martino, di Simone Martini, intorno al 1317 e a quanto Giotto concepirà nella cappella Bardi²⁰. Si tratta di un indizio di non secondaria importanza per la cronologia della decorazione giottesca²¹.

Figure stanti oltre un arco gotico, nel percorso precedente di Giotto, si osservano solo nella ex sala capitolare del Santo a Padova (fig. 47) e nella parete di fondo, accanto alla finestra, nella cappella della Maddalena. Ma l'accento gotico di questo decoro Peruzzi non ha confronti con la moderata semplicità degli esempi trascorsi. Purtroppo non si possono osservare le modalità con cui i santi sui lati della finestra si disponevano, dunque l'originalità portata su questo tema nella cappella Bardi apparirà senza confronti.

Sulle pareti laterali l'arco che inquadra le lunette superiori (fig. 105), compiuto di semplici lastre marmoree intervallate da elementi esagonali, non disdegna un confronto con gli stessi archi concepiti al sommo delle pareti nella cappella della Maddalena (fig. 76); lo stato di conservazione permette di affermare che gli esagoni che scandiscono il contorno delle lunette laterali, almeno alcuni di loro, ospitavano teste di anziani (fig. 106), che seppure non possano essere ventiquattro, rimandano probabilmente ai *Seniores* dell'Apocalisse²².

Il margine interno di questi arconi potrebbe consentire²³ la constatazione di un progetto spazioso, ancora una volta figlio dell'idea realizzata nella cappella

Pontano, seppure ingentilito, abbassato e ridotto nello spessore dalla presenza di due listelli modanati che lo seguono al suo interno, sul fondo della cappella come nelle pareti laterali; in queste ultime, anzi, si apprezza meglio lo spessore in oggetto degli elementi esagonali rispetto al resto della fascia.

Scendendo con lo sguardo sui due lati della cappella, non sembrano prendere consistenza le fasce marmoree appiattite sulle pareti, fino alle specchiature che occupano il registro inferiore, arricchite dagli spessori minimi²⁴, seppure descritti, che Giotto mette in uso fin dall'inizio del secolo.

Ancora una volta – si era già osservato nell'*Annunciazione* Orsini (figg. 32-33) e nel registro superiore con le *Storie della Vergine* nella Cappella Scrovegni (tav. XXX) – le *Storie* nelle lunette non sono contornate dalla consueta doppia fascia cromatica che incornicia le storie sottostanti: evidentemente nel sentire di Giotto questa mancanza non significa un diverso grado di sacralità e una qualche esigenza visiva conduce ad alleggerire le aperture più alte da quel cromatico contorno.

Una singola colonna a sezione circolare sale dipinta agli angoli della cappella²⁵ (fig. 100), un oggetto di notevole volumetria se se ne considera la consistenza “proiettata” su entrambi gli spigoli delle pareti; è stata descritta come «dipinta a libro su due pareti contigue», un intervento ridotto ed elegante che va a congiungersi, non senza qualche difficoltà, con il peduccio dei costoloni, spingendo le foglie di un capitello su una superficie inclinata e quasi conica (fig. 102). Il tema ricorre in altre cappelle dello stesso transetto, che, come si diceva, si è pensato fosse stato concepito in un progetto decorativo unitario, portato a compimento da diversi pittori, fra cui a sovrintendere o a imporsi come modello per autorevolezza dovrebbe trovarsi Giotto stesso. La colonna ricorda quelle che si accostano (dipinte) agli angoli dei coretti segreti nella cappella Scrovegni (tavv. XXVII-XXVIII), quanto quelle (reali) alla base dei quattro costoloni della cappella Orsini.

Mentre le cornici orizzontali sottostanti alle lunette sono intervallate da splendide rosette a imitazione di una scultura marmorea²⁶, «la committenza consortile, su base familiare e non personale, si riflette in una singolare manifestazione figurativa. I due quadrati terminali e le tre losanghe che scandiscono la cornice orizzontale fra le scene rettangolari delle due pareti ospitano teste rimarcabilmente caratterizzate, in una posizione di visibilità massima»²⁷. Una singolarissima sequenza di teste maschili, di varia età e rango (figg. 107-111): un monaco, due mercanti, due bambini, la cui posizione sembra rispondere a una ricercata *varietas*, trasgrediscono la norma, almeno in un caso, che impone ai proto-ritratti di committenti la loro collocazione di profilo o di tre quarti²⁸.

Non si tratta di una trasgressione di poco conto: la varietà ricercata nelle figure ci consegna il primo caso, nella pittura italiana e forse nell'intero occidentale, di una figura laica, di un vivente, che guarda fuori dal dipinto, nella nostra direzione. Per intendere lo spessore di tale innovazione, che non ha un importante seguito nella pittura trecentesca, si deve osservare la tipologia del cosiddetto proto-ritratto giottesco che sembra essere condotto in ogni altra oc-

casione precedente in conformità a regole non scritte e tuttavia genericamente osservate.

Il ritratto giottesco, che come in molti altri ambiti dell'universo della pittura ha una portata innovativa epocale, si mostra in perfetto profilo nel caso che la figura sia ancora in vita, oppure in un misurato tre quarti, nel caso in cui la figura ritratta sia deceduta²⁹.

La trasgressione osservabile in queste figure apparentemente marginali, innestate nelle cornici della cappella Peruzzi, potrebbe essere imputabile al fatto che queste teste non si riferiscono a persone riconoscibili³⁰, ma a una varia tipologia a cui riferire, come gruppo, una committenza consortile³¹.

Una storia delle testine incastonate nelle cornici giottesche sembrerebbe osservabile parallelamente compiersi ad Assisi, nella basilica inferiore, ma nella forma della scultura dipinta. Dai sottarchi degli ingressi laterali della cappella della Maddalena (fig. 81), alle teste di fantasia bordate di foglie nel transetto destro (fig. 83), fino alle piccole teste all'antica dipinte su fondo oro fra le figure apocalittiche dei costoloni che separano le vele (figg. 90, 92); questa sequenza potrebbe condurre all'idea delle teste Peruzzi, ma ogni studioso vorrà trarre le proprie conclusioni su un tema che qui si deve confrontare con la problematica cronologia relativa di questi cantieri.

La sovrapposibilità cronologica fra gli ultimi lavori di Assisi e la cappella Peruzzi, che qui a grandi linee si propone come concausa di altre considerazioni riguardanti l'autorialità dei dipinti, è sostenuta anche dalla singolare apparizione, nei due cantieri, di queste singolari teste di difficile interpretazione. Non è escluso che l'indicazione giottesca per le figurine marmoree sui costoloni delle vele della basilica inferiore sia stata liberamente interpretata dalla sua bottega assisiata e che nelle intenzioni originarie non si discostasse troppo dal simile episodio nella cappella Peruzzi, su cui comunque la committenza laica induce a un commento più circostanziato sul piano della storia sociale.

Le vele Peruzzi sono decorate da una fascia sottile di soli elementi fitomorfi in finto marmo rilevato dal breve modulo ripetuto di due foglie che si chiudono specularmente su sé stesse (fig. 113), un inedito in questa posizione, mentre certamente significativo è il fatto che le immagini dei viventi (fig. 112) che appaiono nei quattro spicchi sono contornate da una cornice circolare che ripropone la fascetta cromatica osservata, nella stessa posizione, nella Cappella della Maddalena (tav. XXXVII), che a sua volta sembra dare spessore a un tema avviato per quattro *Profeti* (tav. XXXII) e la *Madonna col Bambino* della cappella Scrovegni.

Il sottarco d'ingresso (fig. 43) si distingue nettamente dalla sequenza osservata (Orsini - Scrovegni al Santo - Arena - Pontano - transetto e vele della basilica inferiore di Assisi), proponendo il più moderno concetto d'isolamento delle aperture iconiche in una variante nuova e fortemente semplificata rispetto al ricercato goticismo delle ultime imprese ad Assisi. Semplici esagoni ospitano le figure, e coppie di triangoli colmati da una decorazione cosmatesca riempiono gli spazi di risulta. La similitudine, riscontrata in un capitolo prece-

dente, fra questa fascia e quella utilizzata dai pittori riminesi attivi a Ravenna (figg. 44-46) fra il terzo e il quarto decennio del secolo conduce a pensare che Giotto possa davvero aver dipinto nell'antica capitale imperiale in tempi non troppo distanti da quelli di questa cappella fiorentina.

Una certa prudenza deve essere messa in gioco nel considerare le specchiature marmoree dello zoccolo, che potrebbero essere frutto di un antico rifacimento, forse fra il 1335 e il 1336, anni corrispondenti allo stanziamento di una cifra da parte della famiglia Peruzzi che potrebbe voler coprire i ripari necessari e conseguenti ai presumibili danni causati dall'alluvione del 1333³².

Concludendo, molti elementi dell'incorniciatura della cappella Peruzzi richiamano temi osservabili nella cappella della Maddalena, e ciò apparirà significativo a chi propone una datazione alta per la decorazione fiorentina, ma alcune novità, le teste nelle cornici, la cornicetta semplificata per le vele e gli archi gotici trilobati per i santi accanto alle finestre, sembrano pretendere un qualche lasso di tempo perché la diversità di queste idee possa affermarsi nel vocabolario giottesco. Queste osservazioni sembrano confermare la recente ipotesi di Serena Romano, per una datazione vicina, ma successiva, al 1312.

La cappella maggiore della chiesa di Badia

Sopravvivono pochi frammenti del ciclo di affreschi che decorava la cappella maggiore della chiesa di Badia a Firenze dando visibilità alle *Storie della Vergine*. I dipinti godono dell'autorevole riferimento a Giotto da parte di Lorenzo Ghiberti. Recenti opinioni propongono una datazione nel corso del secondo decennio del secolo, fra la Cappella Peruzzi e la cappella Bardi³³. L'esame delle cornici, in maniera più evidente di quanto non possa in altri casi, sembra confermare questa ipotesi.

La cornice che contorna la lunetta in cui si osserva ancora un pastore incapucciato (fig. 114) rammenta le soluzioni adottate nella cappella Peruzzi³⁴, unisce anzi su una sola fascia il tema dell'apertura esagonale che ospita una rosetta alla catena di foglie scolpite, che a Santa Croce contornano le vele (fig. 113), secondo una soluzione già sperimentata nella sua forma di base a contorno delle superfici curve nella cappella Scrovegni. Eppure questa soluzione appare semplificata, nella direzione che conduce all'elegante soluzione della cappella Bardi³⁵ (fig. 121); in questa maniera si osserva una sequenza che non contraddice le conclusioni della più recente storiografia sulla collocazione cronologica dei frammenti in questione, che in questa sede si propone tra il 1315 e il 1320.

Superiormente all'edificio in scorcio (fig. 115), unico sopravvissuto dalla scena della *Presentazione al tempio*, si trovava anche una larga fascia occupata da girali di foglie all'antica dipinte con vivacità e spessore, all'interno di una complessa alternanza di modanature che ospitano anche una elegantissima iscrizione in lettere maiuscole gotiche. Fra i tanti decori giotteschi osservati fino ad ora questo tema non era mai stato espresso con tanta consapevole intenzione

archeologica, seppure girali marmoree si osservino nel repertorio giottesco dal suo momento padovano, ma si trattava di sculture dal minimo spessore, in cui il valore citazionista era adombrato nell'invenzione giottesca.

La cappella Bardi

La cappella voluta da "Doffo", Ridolfo de' Bardi, nella chiesa di Santa Croce si pregia di dipinti in discreta condizione conservativa, ridotti soprattutto da ampie lacune³⁶.

La datazione ancora una volta non è accertata, ma potrebbe oscillare fra il 1317, data della canonizzazione di san Ludovico di Tolosa dipinto ben in vista sul fondo della cappella, e il 1328, anno del trasferimento del maestro a Napoli³⁷.

I danni subiti dalla parete di fondo non permettono un'osservazione complessiva del progetto, che risulterebbe di enorme interesse in questo frangente che presenta importanti innovazioni. La nicchia in cui si trova il san Ludovico della cappella Bardi (tav. XXXVIII) sviluppa il tema della presenza iconica delle figure stanti, che apparirà subito come una novità con cui confrontarsi³⁸, realizzando una vera e propria apertura di spazio illusivo entro cui si colloca il santo. Non vi è frattura fra lo spazio mondano e quello abitato dalla figura: le due colonnine a sezione circolare, che sostengono un fastigio gotico trilobato³⁹ dialogano con una soluzione già adottata nella cappella Peruzzi⁴⁰, poggiano su un piano illuminato con naturalezza, misurato dalla presenza del basamento esagonale e dalla corona angioina abbandonata a terra da Ludovico.

Alle spalle del santo una parete dalle caratteristiche decorazioni a fasce orizzontali bianche e rosse dovrebbe rimandare all'insegna angioina⁴¹ si interrompe nella parte alta intorno alla testa nimbata, quasi che la consegna di uno sfondo blu astratto fosse una necessità di carattere sacrale. Una soluzione di cui purtroppo, per ragioni conservative, non si comprende esattamente il meccanismo adottato per descrivere il confine fra i due sfondi.

L'articolazione di uno spazio al di là del muro era stata sperimentata per l'*Annunciazione* Orsini (figg. 32-33), per i coretti segreti della Cappella Scrovegni (tavv. XXVII-XXVIII), ma le figure di santi in piedi avevano invece abitato i propri confini consueti, vale a dire uno spazio irrelato costruito dalla sola base di appoggio monocroma e dal fondo blu, o si erano al limite sporti da questi, come nella cappella della Maddalena (fig. 74), in bilico tra l'eterno del fondo e il presente mondano sul quale si sporgevano con un passo o con il lembo della veste.

In questo caso confluiscono in una soluzione complessa gli spazi architettonici coerenti col nostro spazio/tempo e la presenza di una figura iconica stan- te, che necessita quindi di uno spazio di sosta: il piedistallo a base esagonale occupato dalla voluminosa figura del vescovo francescano. Le due sante (fig. 116) che si osservano nel registro inferiore a quello appena commentato poggiano su un più modesto piedistallo ligneo, con un inserto cosmatesco, e proprio questo oggetto ben piazzato oltre le colonnine laterali produce lo spazio in cui le figure si posizionano.

Queste sono le uniche figure iconiche stanti sopravvissute dalla produzione pittorica del Giotto più maturo, non può mancare dunque un riferimento alla problematica che il pittore dovette affrontare cercando di ridurre l'effetto di frattura prospettica prodotto dall'accostamento della base di appoggio delle figure rispetto alla corretta visibilità della cornice, che si era palesato già nelle bifore ospitate dall'arco d'ingresso della Basilica superiore di Assisi (fig. 16) e aveva incontrato una compromissoria soluzione nella fuoriuscita dei santi dalle loro cornici nella cappella della Maddalena.

Nella cappella Bardi la coerenza della struttura architettonica concepita registro per registro vince sul calcolo della visibilità da terra e anche le colonnine del gotico tabernacolo si mostrano poggiare sul pavimento come se fossero viste dall'alto. D'altra parte i santi sono sollevati da terra, su un piedistallo che riduce l'incongruenza visiva anche attraverso la proposta di uno spazio coerentemente descritto, seppure in deroga al concetto altrove genericamente rispettato su quel che un devoto potrebbe o non potrebbe vedere dalla propria posizione. L'inclinazione della superficie di azione delle figure, come del resto per le *Storie*, non è un problema risolvibile secondo una prospettiva razionale e gli sforzi giotteschi andranno nella direzione di alleviare il contrasto tra le superfici d'appoggio interne e le cornici che illusivamente le contornano, sacrificando qui il principio di visibilità dal basso a quello di coerenza interna alla figurazione.

In linea con questa presa di posizione, nel realizzare la continuità dello spazio mondano che sembra inoltrarsi nella parete attraverso l'illusionismo pittorico, vengono soppresse le cornicette cromatiche per tutti i riquadri istoriati; la cornice, similmente alla moderna cornice che contorna un dipinto da cavalletto, scivola verso la raffigurazione attraverso una serie di sottili e dettagliate modanature in cui qui si distingue la citazione anticheggiante di un astragalo a perline allungate e fusarole (fig. 117). Il decoro nel suo complesso risulta per le ragioni suddette di una modernità difficilmente comparabile con quelli del secolo che si è appena aperto; lo statuto dell'immagine medievale è visivamente mantenuto in vita attraverso il fondo blu astratto che ancora si osserva per frammenti, tagliato dalle architetture che si spingono verso il margine dell'immagine e in molti casi lo sorpassano, nascondendosi oltre la cornice. Ma la memoria della cornicetta cromatica rimane nella bellissima soluzione Bardi in una sottile fascia di rosso porpora interna alla modanatura, probabilmente ammirata in un qualche fregio romano antico, dove questi interventi cromatici sulla modanatura scolpita non sono rari, mentre a contatto con l'immagine Giotto usa quella "lista di sezione triangolare percorsa da fettucce verdi e arancio alternate"⁴² inaugurata, in questa versione tridimensionale per i clipei nelle vele della cappella della Maddalena (tav. XXXVII), ripresi poi nella Peruzzi (fig. 112) e nelle vele della basilica inferiore di Assisi (fig. 88). L'illuminazione di questa fettuccia, come del resto del sistema, procede calcolando gli spessori rispetto alla luce naturale che si immagina entrare dalla finestra reale.

Le alte colonne che salgono agli angoli della cappella (figg. 101, 116) e sembrerebbero essere gli elementi decorativi che condividono un chiaro intento

architettonico e illusorio⁴³, dialogano con le colonnine reali incastonate nello strombo della finestra e sono parte del sistema che comprende l'intera decorazione che in buona parte recede oltre la parete reale, come, appunto, per intenderci, i coretti segreti Scrovegni. Di straordinaria qualità appaiono i decori degli strombi delle finestre che inquadrano le insegne familiari fra tralci voluminosi, cromaticamente imprevedibili, dove le teste dei putti sono variamente avviluppate in preziose corolle (figg. 118-120).

Le cornicette che seguono il percorso dei costoloni sulle vele si distinguono per l'asciutta eleganza di semplici gigli marmorei infilzati, forse in origine su un fondo blu, facilmente confrontabili con le cornici della chiesa di Badia (fig. 114), non troppo distante da questa, e ancor più aderenti risultano i confronti fra le cornici che contornano le storie nei due cicli. Più in generale il confronto fra le cornici delle vele nelle due cappelle di Santa Croce (figg. 113, 121) mostrano la loro stretta parentela, ma queste, più recenti, si distinguono per la semplicità e la voluminosità degli elementi scultorei, all'interno di progetti votati a risolvere il decoro con soli mezzi lapidei; ci riferiamo ovviamente all'imitazione che la pittura produce di quei mezzi.

La cornice interna ai clipei che si aprono al centro delle vele propone il tema del polilobo regolare (fig. 122), per intenderci a forma di corolla geometricamente stilizzata, che tornerà nel frammento superstite del decoro della nave di Santa Chiara a Napoli, come anche, ad esempio, nella predella del polittico Baroncelli⁴⁴.

Lo stesso clipeo a fiore incornicia le immagini in cui si riconoscono probabilmente i progenitori (fig. 123), sotto alle *Stigmati di san Francesco* sulla mostra della cappella (fig. 124)⁴⁵. Quest'ultima immagine è contornata dalla più tradizionale doppia cornicetta cromatica, gialla e rossa, il suo esterno architettonico invece porta elementi anticheggianti, uno scorciato margine a dentelli di grande efficacia prospettica; il tema decorativo è inedito nel percorso giottesco a noi noto, ma ha precedenti illustri, a cominciare forse dalla *Maestà* di Simone Martini a cui spetta la data 1315, in un qualche probabile anticipo rispetto ai dipinti Bardi di Santa Croce⁴⁶.

NOTE

¹ De Marchi 2010b, p. 14.

² Gardner 1971, p. 391.

³ Monciatti (2018, pp. 212-213) riferisce delle indagini pubblicate in Bandini-Felici-Lanfranchi-Mariotti 2014, p. 281. Qualcosa di simile, un apparato che imita pittoricamente la decorazione marmorea a commessi in pietra reale, si osserva anche nel matroneo del Battistero fiorentino, cfr. Parri 2010, p. 43.

⁴ Parri, 2010, p. 37. Sono evidentemente frutto di rifacimento le decorazioni nelle cappelle Giugni e Tolosini-Spinelli.

⁵ Si vedano, per esempio, i plutei già parte della recinzione nel battistero fiorentino, in una foto ottocentesca pubblicata da: Tigler 2006, p. 142. Ma come confronto sono stati proposti anche alcuni plutei della transenna di San Miniato al Monte: Parri 2010, p. 46.

⁶ De Luca 2010; Parri 2010, p. 42.

⁷ De Marchi 2010b. Da qui (pp. 15-17) sono tratte le citazioni successive.

⁸ *Ivi*, p. 23, n. 9: «La profilatura contro un fondo rosso angolare di queste incorniciature, quasi come *frontes scenae* staccate, parete per parete, è novità introdotta da Giotto nella Scrovegni e sviluppata nelle cappelle di Santa Croce, in antitesi all'incardinamento organico dei partimenti sulle architetture reali, come integrazione illusiva, ad Assisi. Il maestro della cappella Velluti-Zati non ha messo a punto tale soluzione indipendentemente da un suggerimento di Giotto stesso».

⁹ Bellosi 1998, pp. 228-229, 260: le storie dell'arcangelo Michele hanno un imprescindibile modello nelle composizioni di Cimabue per la basilica superiore. De Luca 2010, p. 28.

¹⁰ Nella cappella Peruzzi le colonne di marmo mischio poggiano su un dado ben più alto degli spartimenti marmorei, ma non conosciamo in questa cappella il posizionamento dei santi della parete di fondo.

¹¹ Differentemente, De Marchi 2010b, p. 17: «Nelle cappelle Peruzzi e Bardi ci sono peraltro elementi più elaborati, cui si adegueranno le seguenti (Pulci-Berardi e Bardi di Mangona), come il citato sdoppiamento delle edicole coi santi a lato della bifora (nella Bardi, non sappiamo nella Peruzzi) e l'imposta della colonna angolare sopraelevata su di un plinto, sostegato ad ulteriori specchiature sotto i santi della parete di fondo, perché le proporzioni del sostegno risultassero più armoniche e credibili. Perciò le pitture della cappella Peruzzi dovrebbero essere successive almeno all'impostazione di quelle della cappella Velluti-Zati, che la testimonianza della *Cronica domestica* di Donato Velluti impone di collocare poco prima del 1321, quando il patronato passò a Gemma Velluti che ne completò la decorazione iniziata dagli Zati («cominciata per altrui») nella sezione alta aniconica con le parti basse istoriate. Difficilmente però le pitture della cappella di San Michele saranno state concepite al di fuori di una prima impostazione giottesca unificante, varata alla fine del secondo decennio».

¹² La precedenza della cappella Bardi sulla Peruzzi è ancora sostenuta da una tradizione storiografica anglofona: Maginnis 2004, pp. 18-23; Radke 2004, p. 94, chiama in causa Gilbert 1968, il quale suppone che le due cappelle giottesche siano più o meno contemporanee. Gardner 2015 (2011), pp. 68-70, sostiene la precedenza della cappella Bardi sulla Peruzzi e sulla cappella Velluti, che fornirebbe alla prima un *ante quem* nel 1321. Si aggiunga Schwarz-Theis 2008, pp. 409-426, 538-569.

¹³ La più recente e complessa rilettura del problema si legge in Monciatti 2018, con una riflessione storiografica di notevole spessore (pp. 265-295), a cui si rimanda, non per aderire alle posizioni prese dall'autore, ben ponderate ma come sempre accade frutto di uno sguardo condizionato da una personalissima condizione culturale, bensì per nutrirsi di una complessità che non si può esaurire in una sola presa di posizione.

¹⁴ Il documento è trascritto in ultimo da Schwarz-Theis 2004, n. I a 9, pp. 102-103.

¹⁵ Previtali 1967, pp. 90-104.

¹⁶ Per la datazione della cappella Peruzzi e in risposta alla sua anticipazione ai primissimi anni del secondo decennio o ancor prima, chiamerei in causa, fra i tanti possibili, un passo di Ferdinando Bologna, ancora utile nel condurre lo sguardo sul percorso giottesco nel passaggio da Padova alla Cappella della Maddalena, ai murali Peruzzi, poiché è anche a osservazioni di questo genere che la recente storia dell'arte deve continuare a riconoscere il giusto valore: «Gli affreschi Peruzzi proseguono la medesima ricerca senza interruzioni e la concludono al colmo, mediante una dosatura ancor più armoniosa e calcolata delle forme e degli intervalli, mediante un'architettura ormai affatto consapevole della figura umana, a cui viene attribuito sempre più il valore di registro e di misura del mondo circostante.» Bologna 1969, p. 63. A questo, più recentemente, si aggiunge De Marchi 2010b, p. 15, sulla cappella Peruzzi «il cui stile a mio avviso non si inquadra fra la cappella della Maddalena e le *Storie dell'infanzia* del transetto destro della Basilica Inferiore di Assisi, rappresentando una maturazione ulteriore per grandiosità e complessità scenografica».

¹⁷ Romano 2019.

¹⁸ Monciatti 2018, p. 24.

¹⁹ L'*Agnello* appare come eccezione tecnica, poiché è dipinto a fresco. Bandini 2016-2017, p. 79.

²⁰ Conti 1972, pp. 253-254.

²¹ Difficile valutare quale valore dare all'importante comparsa di un'architettura gotica di siffatta complessità nel percorso giottesco, poiché, seppure nella consistenza architettonica complessa che qui si osserva possa trovare confronto col giovane Simone Martini, la forma era già in uso da tempo per le cornici lignee o per altre architetture interne alle storie. La si osserva a contorno delle figure del polittico di Badia, del quale si può apprezzare una trascrizione, completa di cornice trilobata, ad opera del Maestro della santa Cecilia in Santa Maria Novella a date già ritenute vicine all'inizio del secolo. Cfr. A. Tartuferi, in *Giotto. Bilancio critico* 2000, p. 120, cat. 6.

²² Tintori-Borsook, 1965, ff. 110-111; Monciatti 2018, p. 11.

²³ Lo stato di conservazione dei dipinti è compromesso da una lunga storia di degrado, ridipinture

e ripristini; il giudizio si deve qui esprimere in maniera sempre prudente. Cfr. *Progetto Giotto* 2016-2017.

²⁴ Le specchiature marmoree dello zoccolo, assieme all'Agnello sopra la finestra, sono le sole parti dipinte a fresco nella cappella Peruzzi. Potrebbero essere frutto di un rifacimento trecentesco, magari successivo all'alluvione del 1333. L'ipotesi basata sull'osservazione di "una doppia e ravvicinata successione di giunture fra le stesure a pontate dell'intonaco" è segnalata in Bandini 2016-2017, p. 79.

Monciatti (2018, p. 10) descrive dettagliatamente la cornice Peruzzi, ma rimanda anche a Monciatti 2011, in particolare per gli interventi di restauro che comprenderebbero il rifacimento delle specchiature alla base della cappella e la cancellazione delle iscrizioni che correivano sulle specchiature a finto marmo nelle cornici orizzontali nella superficie incorniciata da un doppio listello.

²⁵ Borsook 1980, p. xxx: «[...] faced with a gothic site, as with the Bardi and Peruzzi Chapels at Santa Croce, Giotto tried to wed the painted scheme to the pre-existing structural articulations by painting columns in the corners of the chapel with appear to support the vault ribs.

This fictive architecture also serves to hinge the painted imagery on the three walls together in much the same way as the architectural frames which began to appear around multi-panelled paintings of the time. Giotto's solution at Santa Croce became a convention among his immediate followers. [...] With Giotto, *trompe l'oeil* is limited to a few details in the framework».

²⁶ Se ne osserva un primo esempio ai tempi della cappella di San Nicola, nella basilica inferiore di Assisi, ma queste appaiono splendidamente classicheggianti. Recentemente si è osservato che queste rosette sono dipinte su una giornata di intonaco a sé stante, e, dal momento che la cappella non è dipinta a fresco, potrebbero essere frutto di un pentimento piuttosto che di una esigenza tecnica. Bandini 2016-2017, p. 78. Il ripensamento sul decoro di questi spazi esagonali potrebbe aver voluto ridurre la presenza delle teste di carattere che sono ospitate dai medesimi spazi nelle zone inferiori della cappella; ogni ipotesi in proposito appare comunque azzardata.

²⁷ Monciatti 2018, p. 6.

²⁸ Antal 1960 (1947), p. 230; Castelnuovo 2002, p. 48; Castelnuovo 2009, pp. 116-119; Monciatti 2011, p. 614; Monciatti, 2018, pp. 6-7.

²⁹ Si vedano, ad esempio, le figure relative ai fratelli Napoleone e Gian Gaetano Orsini nella cappella di San Nicola presso la basilica inferiore di Assisi; l'immagine di Enrico Scrovegni, il doppio ritratto di Teobaldo Pontano, il profilo di Gonsalvo di Valboa e, ad opera di Simone Martini, la figura del defunto Gentile Partino da Montefiore. Le immagini corrispondenti nelle vetrate rispettano la stessa regola, ritratto di profilo per il vivente, e in leggero scorcio per il defunto.

Altre riflessioni sul tema in questo stesso volume, nelle conclusioni.

³⁰ La riconoscibilità del ritratto giottesco è un fatto estetico che oggi si osserva con evidenza nei tratti ricercati e naturalistici di alcune figure, ma già era stato segnalato significativamente da Pietro d'Abano, colpito dalle fattezze di Enrico Scrovegni. Thomann 1991; Castelnuovo 2002.

³¹ Monciatti, 2018, p. 7: «La rappresentazione di uomini di diverse età e generazioni qualificati come mercanti nella maturità, ben illustra come il mondo reale, assunto dall'arte e nei termini di 'realismo gotico' che non è puro naturalismo, sia prima di tutto usato per rappresentare una potente famiglia laica e, al fine, risponde alla necessità di illustrare proprio la committenza consortile. In questa prospettiva rientra evidentemente la possibilità di attingere da modelli reali, che tuttavia non si impongono come tali, né vanno a comporre una specifica 'foto di gruppo'».

Una singolarissima derivazione da questa idea si trova nella cornice della *Crocifissione* di Puccio Capanna, nella ex sala delle reliquie a cui si accede dalla basilica inferiore di Assisi; in figure abbozzate, alcune non finite, che la rapidità del pennello costringe in un limbo espressionista e antistorico.

³² Monciatti 2011, p. 610.

³³ I frammenti sopravvissuti sono conservati nei depositi della Soprintendenza fiorentina, a parte quello che si distingue per la figura di un pastore, esposto alla Galleria dell'Accademia.

Si veda la scheda di A. Tartuferi, in *Giotto. Bilancio critico* 2000, pp. 130-132, catt. 10 a,b. I grandi frammenti venuti in luce verso la metà del Novecento sono stati spesso giudicati coevi al politico di Badia, quindi collocati vicino al 1300; una serie di recenti osservazioni correggono la datazione verso un'epoca più prossima a noi.

Si aggiunga: Tartuferi, 2003, n. 13, pp. 85-87; Monciatti, 2012, p. 308; Romano 2015a, che colloca la decorazione in relazione alla consacrazione dell'altare maggiore avvenuta nel 1310; Monciatti, 2018, pp. 150-159.

³⁴ Monciatti 2018, p. 157.

³⁵ Tartuferi, 2003, n. 13, pp. 85-87: "le sobrie fascia decorative, semplici e classicheggianti" e la stesura vibrante e pastosa indirizzano alla cappella Bardi.

³⁶ Sulla tecnica e la conservazione del ciclo si veda *Progetto Giotto* 2016-2017.

³⁷ Boskovits 2000, p. 92. Per una discussione del problema con bibliografia precedente, si veda il recente Monciatti 2018, pp. 258-264. Fra le voci più originali in proposito si segnala De Marchi 2010b, che pensa alla sovrintendenza di Giotto sulla decorazione delle cappelle del transetto destro della chiesa, dunque Cappella Bardi e Peruzzi sarebbero pressoché contemporanee, compiute comunque dopo il 1320; mentre Gardner 2015 (2011), pp. 68-69, sostiene la precedenza della cappella Bardi sulla Peruzzi. Lo stesso osserva due teste dal gruppo di spettatori al *Miracolo del Monte Gargano* nella cappella Velluti (qui supposte posteriori e prossime al 1321), che ritiene “copied” da alcune figure della cappella Bardi, il che fornirebbe un *ante quem* per la cappella giottesca costringendola intorno al 1320: Gardner 1991, pp. 72-73.

³⁸ Fra le più ammirate e intelligenti trascrizioni di questa apertura giottesca non stupisce trovare il Maso della cappella Bardi di Vernio.

³⁹ Gardner 2015 (2011), pp. 71-72: «[...] i triangoli di risulta della nicchia di santa Chiara sono decorati a motivi cosmateschi ciechi, quelli della nicchia di san Ludovico sono più leggeri e hanno un timpano con gattoni e un rosone a sei lobi. L'intento è doppiamente illusivo, visto che il rosone al di sopra di san Ludovico è decorato a porfido serpentino (è un dettaglio illusivo apparso già nei triangoli di risulta del pulpito di Siena di Nicola Pisano e nel ciborio di San Paolo fuori le mura di Arnolfo di Cambio, 1285) [...] sia le finte cornici che le scene narrative sono dipinte tenendo conto del punto di vista di uno spettatore che guardi dall'esterno della cancellata con cui, in origine, si chiudeva l'ingresso della cappella: ben lo si vede se si osservano i capitelli e le cornici ad astragali ai lati della nicchia di santa Chiara.»

⁴⁰ Il confronto con quel poco che rimane sul fondo della cappella Peruzzi induce a riflettere sulle prime fasi in cui l'arco acuto trilobato nella sua forma architettonica sia giunto fra le preferenze giottesche. Questa importante assunzione era stata notata nella cappella Bardi, da Conti 1972, pp. 253-254: «Caratteristico di Giotto tardo è anche il gusto per gli archi acuti trilobati di proporzioni più slanciate di quanto non gli fosse piaciuto nel secondo decennio.»

⁴¹ Gardner 2015 (2011), p. 86.

⁴² Monciatti 2018, p. 215.

⁴³ Gardner 2015 (2011), p. 71.

⁴⁴ Il vano polilobato ha un importante sviluppo “spazioso” nella cappella Baroncelli, dove lo spessore della muratura si direbbe misurato e descritto per creare lo spazio di azione delle Virtù di Taddeo Gaddi, un progetto che a mio parere necessita dell'idea dello sdoppiamento delle strutture architettoniche che ospitano le figure iconiche di contorno alle finestre della cappella di Simone Martini in Assisi, e che ha una fortuna successiva tra Firenze, e il nord Italia: Volpe 2004b, p. 8; Cerutti 2012, pp. 167-174.

⁴⁵ In ultimo Gardner 2015 (2011), pp. 80-83.

⁴⁶ Ovviamente si può ipotizzare l'esistenza di opere non conosciute per cui l'origine di un tema non può essere affermata con certezza; per altro i dentelli in prospettiva non necessitano certo di un apparato teorico più complesso di quanto non accada per un sistema di mensole.

Giotto a Napoli

Giotto lavorò per anni a Napoli; una ricca, seppure problematica, serie di documenti e di fonti concorrono ad accertare la presenza del pittore nella città, al servizio di Roberto d'Angiò, dalla fine del 1328 al 1332 e poco oltre; durante questo periodo si dedicò ai dipinti per le clarisse, alle cappelle di Castel Nuovo, a un ciclo con gli *Uomini famosi* nella "sala magna" del castello¹.

Santa Chiara

Della chiesa di Santa Chiara le memorie rimandano l'immagine di una grande aula decorata dalla bottega giottesca, con una *Apocalisse* e con le *Storie dell'antico e del nuovo testamento*; pare accertato il loro scialbo nel primo decennio del 1600.

In seguito ai danni bellici dell'ultima guerra, i restauri hanno portato alla luce alcuni decori nei margini delle finestre, numerosi, frammentari e di qualità molto disuguale, specie per quel che riguarda i motivi a foglie e gli intarsi cosmateschi, una faccina scultorea innestata e numerosi stemmi familiari. La loro importanza è notevole per dimostrare l'originaria esistenza di un vasto ciclo giottesco *in situ*; ne è stata notata la vicinanza rispetto a simili decori nella cappella Palatina napoletana da Pierluigi Leone de Castris, che li descrive con dovizia pubblicandone le immagini².

Fra questi si ammirano alcune teste (figg. 125-126), maschili e femminili – queste ultime in perfetto profilo – di notevole interesse, poiché non sembrano dissimili, nel concetto, dalle figure che appaiono nelle cornici orizzontali della cappella Peruzzi (figg. 107-111): laici presentati in forma pittorica (non sculture innestate nella parete) che si affacciano da un'apertura romboidale dallo spessore minimo ma in qualche caso misurato, che non testimoniano molto più della propria presenza, della propria partecipazione, o almeno così sembrerebbe. Sono fra le invenzioni giottesche più innovative e difficilmente interpretabili, se non in un contesto di crescente libertà, per cui è ricercata la presenza della varietà umana a margine di un vasto e teologicamente controllato programma iconografico, nelle sedi che pochi decenni prima erano riservate a figure canoniche e nimbate.

La presenza di stemmi di varie famiglie in questo contesto, nonostante sia certo l'interesse regio nella commissione degli affreschi giotteschi, potrebbe

condurre a un'interpretazione non dissimile da quella avanzata per i volti Peruzzi, giustificati da una committenza consortile; potrebbero queste figure rimandare alle molte committenze coinvolte per le singole piccole cappelle che ritmano la navata della chiesa, e tuttavia non possono godere della sofisticata arte del ritratto giottesco, riservata a committenti singoli e di posizione altrimenti elevata.

Per concludere, nella navata un singolo frammento dal contenuto difficilmente interpretabile, consegna il ricordo di una forma circolare contornata da listelli a sezione di cerchio (fig. 127), spaziosi e disposti tutto intorno come petali colmati da una decorazione cosmatesca. Si trova forse una particolare predilezione per queste forme circolari complesse a Napoli, dove si ammira anche, ma è più antica, una delle più singolari incorniciature spaziose e circolari di questi primi decenni del secolo, ad opera di Pietro Cavallini, che sembra descrivere un ingranaggio di assoluta solidità e rapida fuga prospettica a contorno dei clipei che si aprono sulle pareti della cappella Sant'Aspreno in duomo.

Gli stalli delle clarisse

Altra attenzione richiede l'altrettanto sfortunato destino dei dipinti per il coro delle clarisse, di cui il terremoto del 1456, le scialbature seicentesche e i decori del secolo successivo avevano cancellato la visibilità. Pochi frammenti giunti fino a noi godono di una certa meritata notorietà, tornarono in luce grazie al bombardamento e all'incendio del 1943.

Importanti frammenti di una *Crocifissione* allargata alla narrazione delle croci dei ladroni, e alcune figure di ploranti intorno a un *Compianto* non offrono la visione delle cornici preesistenti; di maggiore interesse ai nostri fini sono i lacerti in cui si osservano gli stalli lignei dipinti (fig. 128) a confronto con quelli reali, che numerosi occupavano il coro delle suore³. Di questi ultimi si conserva memoria nelle fonti e in foto dell'inizio del novecento, e mostrano la medesima decorazione con un arco gotico trilobato sullo spazioso schienale.

La pittura mimetica e spaziosa giottesca si arricchisce in questo frangente di un importante tassello che non può non rimandare, nella memoria, alla panca dipinta da Pietro Lorenzetti, accostata a una parete del transetto della basilica inferiore di Assisi (tav. XXIV).

I tempi a cui questi affreschi sono consegnati dalla storiografia con buona approssimazione consegnerebbero al senese la precedenza⁴; tuttavia l'invenzione del tema non può essergli attribuita con certezza, poiché non possiamo essere certi che Pietro non avesse avuto esperienza di altre invenzioni giottesche del genere.

Anche lo scomparto spazioso con gli strumenti liturgici dipinto accanto all'altare dal senese nello stesso transetto si propone come il più antico esempio di pittura illusionista di questo genere, e sarà ripreso da altri pittori successivamente⁵; ma non è escluso che la bottega giottesca avrebbe potuto fare qualcosa di simile in altre occasioni precedenti, che non sono giunte fino a noi.

Gli stalli dipinti nel coro delle monache clarisse napoletane, sui quali si am-

mira la lucida volumetria dei braccioli scandita dai netti contrasti luministici e ancor più significativamente la concezione architettonica degli oggetti, la volta costolonata che poggia su una colonnina angolare e l'ombra che si annida sugli schienali sfumando i decori, "se non proprio alla mano, rivelano sicuramente l'ideazione e il disegno di Giotto"⁶.

La Crocifissione delle clarisse

Una *Crocifissione* attribuita alla bottega giottesca nell'attuale sala Maria Cristina del convento francescano (tav. XXXIX), un tempo pertinente alle clarisse, documenta in modo purtroppo frammentario la lucidissima capacità descrittiva di un pittore la cui prossimità a Giotto consiglia di ipotizzare la presenza del maestro almeno nella fase progettuale del dipinto⁷.

Un sistema di mensola sovrasta la scena del calvario, correttamente scorciate ma prive dell'ombra che ai tempi dell'invenzione assiate aveva consegnato un'inedita credibilità a queste strutture. La forma della mensola si distingue da altre, tutte precedenti, per il corpo regolare della struttura, arrotondata fino a coincidere con un quarto di cerchio nel disegno della propria sporgenza, arricchita sul fronte da una foglia appena visibile. La somiglianza con le mensole della ex sala capitolare padovana (tav. XIX) è abbastanza impressionante, tenendo conto della distanza geografica e cronologica, comprende le proporzioni generali del modiglione, il listello in pietra rosa che li contorna superiormente, il decoro in sottosquadro tra le mensole, a racemi a Padova o con quattro rosette a Napoli, ma se ne distingue per la mancanza dell'arcaico motivo a cassettoni stilizzati che Giotto abbandona nel dipingere la cappella Scrovegni.

Ugualmente misurati dall'ombra sulle superfici dovevano apparire i pilastri laterali, di cui si osserva solo la base di quello sinistro; ma presso la base di questo si ammira la soglia su cui, letteralmente, poggia la roccia del Golgota, lasciando qualche centimetro di misurata e spaziosa area piana e orizzontale come continuazione ortogonale della stessa materia della cornice cosmatesca sottostante.

Un sistema di particolare interesse nella storia della dinamica intercorsa tra immagine e spazio mondano, una continuità su cui Giotto aveva riflettuto dai tempi delle sperimentazioni avviate nella cappella Orsini (figg. 32-33), o per il *Giudizio* della cappella dell'Arena (fig. 65) e con la generale "invasione di campo" compiuta dalle figure iconiche della cappella della Maddalena (fig. 74).

Le *Storie sacre*, con importanti eccezioni⁸, godono della presenza di fasce colorate, monocrome o intese come nastri decorati in varia maniera. L'assenza di queste a contorno della *Crocifissione* deve essere segnalata in linea con le più tarde sperimentazioni giottesche, seppure fosse già stata tentata in varie altre occasioni fin dalla fine del Duecento. Certamente una *Crocifissione* in ambiente francescano, attraverso la pittura giottesca, si mostra come un'apparizione di grande effetto: il senso della presenza delle figure incombenti e voluminose, la verosimiglianza del corpo del martire, l'affettività espressa dichiaratamente dai dolenti, tutto partecipa a co-muovere gli affetti delle monache; la scomparsa

della cornice cromatica serve a ridurre la “distanza” della scena e la descrizione, centimetro per centimetro, del contatto tra la terra su cui le figure si dispongono credibilmente e l’architettura del contorno, così fisicamente illusiva, concorre a una nuova concezione dell’immagine, segnando traguardi che avranno una completa realizzazione un centinaio di anni più tardi.

Va segnalato infatti che questo tipo di sperimentazioni, evidentemente lungi dal creare scandalo, non avranno comunque un immediato e largo seguito. Fra le conquiste giottesche probabilmente appaiono più significative a uno storico dell’arte appassionato di questioni teologico-estetiche che ai committenti o ai pittori successivi, che ne ammireranno il mimetismo senza intendere quel che tutto ciò potrebbe significare all’interno di un processo di cambiamento nello statuto dell’immagine, che si apprezza piuttosto sulla distanza di alcuni secoli.

La reggia di Castel Nuovo

Gli affreschi per la cappella palatina con le perdute *Storie del vecchio e del nuovo testamento*, secondo i documenti giunti fino a noi (solo attraverso trascrizioni), furono compiuti fra il 1329 e il 1333, e andarono distrutti attorno al 1470. Rimangono ancora gli sguanci di sette finestre e ci consegnano una tappa dell’ultimo percorso giottesco attraverso l’opera della sua bottega, seppure in questa occasione non sono mancate attribuzioni di prestigio per le figure che occhieggiano da queste zone periferiche della decorazione⁹.

La numerosa presenza di figure che non sembrano ambire a un riconoscimento analitico si osserva in linea con quel che si è detto per simili decori in Santa Chiara, ma il numero e la varietà delle aperture nella Cappella Palatina sembra segnare un traguardo di cultura cortese, mondana, che trova nei precedenti giotteschi le sperimentazioni adatte solo a preparare il terreno alla divertita e varia umanità che qui si dispone sui margini di un contesto sacro¹⁰.

Alla tipologia che unisce il finto mosaico cosmatesco ad aperture di forma varia si accostano motivi ornamentali fitomorfi (fig. 129) che cercano un’inedita volumetria¹¹, contraddicendo la tradizione che li vorrebbe voluminosi ma disposti su un’ideale superficie corrispondente alla parete reale, questi sembrano in qualche caso descrivere un cespo dalla volumetria descritta in uno spazio più indefinito alternarsi ad aperture incorniciate da forme polilobate, mistilinee o lanceolate, che ospitano «busti di santi, di frati, di donne, ed anche stemmi [...]. Il solo finestrone centrale del coro sostituisce a quest’ultima fascia uno straordinario e compatto festone tortile di foglie e frutta stretto da un nastro saliente e dipinto pressoché a monocromo con vero effetto plastico e scultoreo»¹² (figg. 130-131).

Della “cappella segreta”¹³ e della sala degli *Uomini illustri dell’antichità e dei loro amori*¹⁴ distrutta fra il 1453 e il 1457, che Giotto avrebbe dipinto secondo le fonti, non si conserva alcun frammento. Quest’ultima, che appare come la più antica decorazione documentata nel suo genere, avrebbe certamente consegnato informazioni preziose sul valore consegnato alle cornici e alla loro funzione in un contesto più “laico” e cortese.

NOTE

¹ I documenti riferibili più o meno direttamente a Giotto vanno dal dicembre del 1328 all'agosto del 1333; il che non assicura la continuata presenza del maestro nella città partenopea. Precisazioni in proposito in: Aceto 1992, pp. 55-61; Perriccioli Saggese 2002; De Castris 2006, pp. 19-22.

² De Castris 2006, pp. 120-121.

³ De Castris 1986, pp. 334; Paone 2009, pp. 182-183.

⁴ I tempi assegnati alle prime esperienze lorenzettiane sono ormai assestati tra il 1315 e il 1321, e la panca, così come altri dipinti di questo registro inferiore della decorazione non saranno certo distanti dal polittico Tarlati, commissionato nel 1320, a cui si accosta con facilità la cosiddetta *Madonna dei tramonti*. Tuttavia, per una datazione attardata delle ultime vicende assisiati giottesche e lorenzettiane si veda de Castris 2006, pp. 87-102.

⁵ Si rammentano ad esempio le aperture illusive di Taddeo Gaddi (Ladis 1982, pp. 35, 88) o del riminese Maestro del capellone di San Nicola a Tolentino (*Il capellone di San Nicola* 1992, p. 252).

⁶ Boskovits 2000, p. 91; sugli stalli napoletani si vedano anche Conti 1972, p. 254; De Castris 2006, p. 80. Quest'ultimo chiama giustamente in causa i coretti segreti della cappella dell'Arena come precedente spazioso e illusivo dell'arte giottesca a confronto con questi; ovviamente nella ricerca in corso sono anche altri gli episodi che si accostano all'illusionismo così accentuato nei due episodi.

⁷ De Castris 1986, pp. 332-333; I. Hueck, in *Giotto. Bilancio critico* 2000, pp. 204, 207, vi riconosce una traccia del figlio di Giotto, Donato. Tartuferi (2011, p. 44) preferisce riconoscervi il Maestro della Cappella Barrile, "principale interprete dell'arte giottesca a Napoli e in vaste aree dell'Italia meridionale".

⁸ Abbiamo osservato sopra altre occasioni in cui la storia sacra manca dei listelli colorati che la separano come prima cornice: *L'Annunciazione* esterna alla cappella Orsini, le *Storie della Vergine* e le due pareti minori nella cappella Scrovegni, le lunette istoriate della cappella Peruzzi e l'intera decorazione interna alla cappella Bardi.

⁹ Sono stati fatti i nomi di Maso di Banco e di Taddeo Gaddi dalla storiografia che si può ripercorrere in De Castris 2006, pp. 169-185; in questa sede anche descrizione e illustrazioni dettagliate.

¹⁰ Paone 2017, p. 346.

¹¹ De Castris 2006, p. 188. Per un commento al festone si veda *Ivi*, pp. 189-190, con suggestive aperture alla cultura della corte napoletana, agli interessi in campo medico e botanico, quanto al proto umanesimo che si va formando anche grazie ad altri illustri toscani, fra i quali naturalmente il giovane Boccaccio.

¹² *Ivi*, pp. 169-172.

¹³ *Ivi*, pp. 198-200.

¹⁴ *Ivi*, pp. 217-226; Di Simone 2012.

Giotto a Bologna e Milano

La presenza di Giotto a Bologna non è del tutto accertata, ma è verosimile e indirettamente documentata la sua partecipazione al decoro della rocca di Galliera, la prevista dimora papale che fin dal terzo decennio si costruisce per volere del pontefice e sotto il comando del cardinal legato Bertrando del Poggetto¹. Ovviamente il più importante indizio a favore della partecipazione del fiorentino ai progetti papali in città consiste nel polittico firmato da Giotto, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, presumibilmente compiuto per la cappella segreta del papa in quel castello. Ma le sorti papali in Emilia non consentirono la conclusione dei lavori, la rivolta bolognese e l'abbattimento del castello comportarono lo stabilirsi della corte papale ad Avignone, mentre dei dipinti murali che Giotto aveva compiuto per la cappella maggiore, dove all'altare campeggiava il polittico scultoreo di Giovanni di Balduccio, non è rimasta traccia.

Di questi affreschi pare fossero visibili ancora dei resti nel secolo XVI², eppure non è facile scorgerne le dirette conseguenze nella pittura murale bolognese, per diverse ragioni: oltre al fatto che sono scarsissime le sopravvivenze di affreschi appartenenti a quell'epoca³, si aggiunga che la pittura bolognese aveva già sperimentato le proprie capacità a una certa distanza dal Giotto riminese⁴, fiorentino o padovano, elaborando un linguaggio che intorno al 1330 avrebbe potuto certo giovare di un modello giottesco in città, ma non ne sarebbe stata segnata quanto ogni altra cultura pittorica locale all'aprirsi di quel secolo.

Altrettanto complessa la riflessione sulle conseguenze della presenza di Giotto a Milano, dove nel 1336 avrebbe dipinto una *Gloria mondana* per il palazzo Visconteo e per Azzone in particolare. Soggiorno plausibile, ma non documentato direttamente⁵, né sostenuto da alcuna testimonianza pittorica. La distruzione dei dipinti, di poco posteriore alla metà dello stesso secolo, sarebbe stata prossima al loro completamento, causata dalla demolizione del palazzo ad opera del nuovo signore Galeazzo II⁶.

La breve sopravvivenza dell'esempio giottesco e la ridotta accessibilità della sala, che Petrarca ricorda "*auro vestitis muri ac trabibus, insignis fulgoris mirabilis*", ne riducono la possibilità d'influenza sulla pittura locale, e, come accadde per la pittura bolognese, il modello giottesco si aggiunse, al limite, a

una tradizione locale già consolidata e debitrice alle invenzioni giottesche per vie indirette, non rettilinee e filtrate dalla cultura composita di varie maestranze⁷.

Non secondaria in questo frangente appare la tradizione, se di tradizione si può parlare, che proprio verso la Lombardia conduce il germe dell'illusionismo giottesco della prima ora assiate nelle sperimentazioni più avventurose a cui già mi sono riferito in chiusura del capitolo sulla basilica superiore di Assisi, e questa fantasiosa elaborazione degli strumenti illusivi giotteschi era già in uso se e quando Giotto e la sua bottega si presentarono fisicamente a Milano, dunque anche il segno lasciato dai supposti affreschi viscontei sarà necessariamente ridotto e difficilmente riconoscibile nell'arte lombarda.

Tuttavia almeno due casi appaiono significativi nell'economia di questa ricerca: prima di tutto la posizione della committente in relazione alla *Crocifissione* di San Gottardo in corte: unica sopravvivenza alla demolizione del palazzo, in relazione alla cappella di corte la cui dedicazione del 1336 è rammentata da una lapide. La *Crocifissione* dipinta alla base del campanile è oggi un ammirato e danneggiatissimo dipinto a cui la critica ha consegnato interpretazioni tanto distanti quanto è apparsa evidente la sua altissima qualità, e non mi pare sia stata ancora avanzata un'opinione convincente fra chi la intende come un capolavoro di marca lombarda e chi ne cerca l'autore tra le file dei pittori fiorentini o più genericamente giotteschi, come Puccio Capanna⁸ o Giotto⁹.

Quel che conta in questa sede è segnalare che a contorno della spaziosa e affollatissima *Crocifissione* una larga fascia abitata si compone come nella tarda tradizione giottesca, proponendo un margine goticamente arricchito al polilobo figurato, ma soprattutto che una santa, probabilmente Caterina, si trova dipinta all'esterno di questa cornice (tav. XL): la sua figura intera si staglia contro le sagome della piatta fascia abitata dipinta sul muro, e questo stratagemma ne accentua l'illusione di presenza nel nostro spazio, dunque appoggia su una superficie illusivamente conquistata perpendicolarmente alla parete in una posizione particolarmente prossima a terra, poiché il dipinto si trovava appunto sul muro esterno del campanile in una posizione vicina al piano di calpestio e su questo spazio presenta Caterina di Savoia-Vaud, moglie di Azzone¹⁰.

Che questa costruzione di spazio esterno al dipinto e del tutto appartenente allo spazio del devoto che si approssima all'affresco sia un'invenzione giottesca proposta a Milano ripresa dal pittore di San Gottardo, o che quest'ultimo ne sia il responsabile, è difficile dire. In questa impossibile ricostruzione, sarà il caso di richiamare alla memoria anche il danneggiato episodio di una gotica nicchia abitata da un san Tommaso in Santa Maria Novella, che Gaia Ravalli¹¹ ha recentemente ricondotto alla figura di Stefano Fiorentino, pittore a cui molti vogliono attribuire un catalogo al cui centro si trovano l'*Assunta* del camposanto pisano e quella del tiburio di Chiaravalle milanese¹². L'affresco ritrovato in Santa Maria Novella espone l'architettura gotica in cui si trova il santo nello spazio della chiesa, costruita su una sporgenza architettonica scientemente ricercata, "pare detta figura fuori del muro rilevata" (così Lorenzo

Ghiberti!) e questa è la ragione per cui è qui chiamato in causa, in una qualche relazione non facilmente precisabile con la sporgenza su cui si trovano committente e santa esposti in San Gottardo.

L'idea della collocazione della committente viscontea non rimase priva di altre citazioni ed elaborazioni che segnalerei nel posizionamento di Innocenzo VI rispetto ai dipinti che commissionò a Matteo Giovannetti nella Certosa di Villeneuve-les-Avignon poco dopo la metà del secolo¹³ e nella figura di Egidio Albornoz, inginocchiato su una predella lignea "appoggiata" alla parete sotto le nicchie iconiche nella cappella dipinta intorno al 1366 da Andrea de' Bartoli¹⁴ nella Basilica inferiore di Assisi. Si rammenti che Andrea è documentato nel 1365 a Pavia¹⁵, dove lavorerebbe nel palazzo di Galeazzo Visconti in compagnia dell'ancora misterioso pittore bolognese Jacopino di Francesco¹⁶.

Nel percorso giottesco osservato fino a questo punto una così invadente esposizione delle figure nello spazio mondano non si era osservata; quel che si concepì per santi e committente nella cappella della Maddalena (tavv. XXXIV-XXXV) prepara questa invenzione, ma mantiene le figure nello spessore di una muratura scavata nella parete, sperimenta la permeabilità tra mondo e dipinto, ma non conduce l'illusione a descrivere oggetti così distanti dall'intonaco affrescato. Troppo frammentarie e incerte le sopravvivenze lombarde per potersi esprimere circa la pertinenza di questa idea di non secondaria importanza a questa ricerca.

La seconda questione lombarda e giottesca da osservare brevemente è il sistema di incorniciature architettoniche dipinte in relazione alla decorazione del tiburio di Chiaravalle milanese, attribuito con sempre maggiore concordia degli studiosi al più vicino creato di Giotto, almeno a sentire le fonti che lo nominano, Stefano Fiorentino.

Senza voler entrare in merito al difficile problema della ricostruzione dell'opera di Stefano, qui già accennato¹⁷, trovo comunque necessario segnalare l'estraneità dell'organizzazione delle immagini e della loro incorniciatura sul tiburio di Chiaravalle (tav. XLI) rispetto alla tradizione giottesca¹⁸: in primo luogo nel catalogo del fiorentino non sono mai apparse figure tagliate direttamente dallo spigolo della muratura come accade a quelle che sovrastano i pennacchi avviandosi o rivolgendosi verso le scene mariane; secondariamente gli stessi pennacchi dalla struttura a gradini sono decorati con diverse varianti decorative: "finti concì a specchio incassato, *phalerae*, profili reali e finti profili con nastri spiraliformi [...]"¹⁹; inoltre sono convinto che nessuno nella bottega giottesca avrebbe potuto concepire una colonna tortile distante dalla sua funzione architettonica, come fascia decorativa e in particolare su una superficie curva: la poetica giottesca non avrebbe tollerato una così evidente mancanza di razionalità architettonica. I pittori di Chiaravalle, per quel che riguarda le cornici, si riferiscono a una tradizione che unisce memorie romaniche a idee giottesche profondamente fraintese, e con questo dato sarà necessario confrontarsi per discutere la posizione del presunto Stefano fiorentino nei confronti di un insegnamento a cui in questa occasione sembrerebbe ribellarsi con una certa superficialità²⁰.

NOTE

¹ Medica 2005.

² Lamo 1976 (1560), p. 27.

³ Volpe 2005; Volpe 2015.

⁴ Si è già detto di una precoce trascrizione bolognese da modelli riminesi di primo Trecento nel capitolo dedicato alla città romagnola.

⁵ Non può dirsi una fonte diretta, bensì una testimonianza significativa e cronologicamente prossima, la voce di Giovanni Villani in proposito. Villani 1990-1991, III, p. 53.

⁶ Travi 2009, p. 241. A questo saggio rimando per le notizie sulla presenza di Giotto a Milano.

⁷ Volpe 1983, pp. 288-304; De Marchi 1998; Novelli 2020.

⁸ Castelfranchi Vegas 1988-89, p. 155.

⁹ Bellosi 2001, pp. 30-31.

¹⁰ La presenza di Azzone sull'altro lato del dipinto, nella medesima posizione della consorte, come proposto da Travi, sembra oggi improbabile. Travi 2009, p. 243; Romano 2012c, pp. 147-151; Di Simone 2014, pp. 465-466.

¹¹ Ravalli 2016.

¹² Volpe 1983, p. 294; Boskovits 1994, p. 26, n. 4; Travi 2003; Gregori 2010; Tartuferi 2009, pp. 78-80; Bandera 2010.

¹³ Castelnuovo 1962, pp. 124, 127-128.

¹⁴ Benati 1992, p. 62; A. Volpe, in *La Basilica di San Francesco* 2002, p. 312, e scheda 183.

¹⁵ Filippini-Zucchini 1947, p. 8.

¹⁶ Volpe 2005, p. 72.

¹⁷ Vedi nota 12.

¹⁸ Una differente percezione in Cerutti 2012, p. 171.

¹⁹ Autenrieth 1993, p. 371. Vero è che la decorazione del tiburio di Chiaravalle segue un primo intervento largamente documentato dalle figure che lo sovrastano e dai resti di una decorazione che sottostà ai dipinti di marca più fiorentina, ad opera del Primo Maestro di Chiaravalle (Novelli 2020, pp. 262-269), e che le decorazioni dei pennacchi rimandano certo a quelle precedenti della cupola, cfr. Travi 1992, pp. 333, 368-369, n. 28; Bandera 2010, p. 34, n. 231, Novelli 2020, p. 262.

²⁰ La fascia decorativa che limita inferiormente gli affreschi è in buona parte opera di rifacimento: si osserva, credo, quella contemporanea alle *Storie della Vergine* per metà solo sulla parete ovest, e questa in parte rimanda alle sequenze di riquadri che contornano superiormente i quattro pennacchi; anche in questo caso il riferimento a Giotto è parziale e distante e, ad esempio, il taglio netto e irrisolto dei riquadri decorativi che contornano i pennacchi laddove la parete incontra la parete contigua e figurata non è certo operazione degna del miglior allievo di Giotto.

Ultime opere fiorentine

Firenze, Bargello, la cappella della Maddalena

La cappella vanta un'antica e autorevole attribuzione a Giotto¹ e un moderno giudizio indirizzato comunemente a intendere la cappella come opera tarda, compiuta con una vasta partecipazione di bottega²; era adibita a luogo di conforteria per i condannati a morte nella loro ultima notte, si trova nel Palazzo del Podestà o del Bargello, che è l'attuale sede dell'omonimo museo. Fu conclusa in tempi prossimi alla morte di Giotto, avvenuta l'otto gennaio del 1337: un'iscrizione ancora leggibile sotto un dipinto dedicatorio con l'immagine di san Venanzio, sulla parete sinistra della cappella, si riferisce chiaramente alla podesteria di Fidesmino da Varano, che si colloca in quello stesso anno.

La campagna pittorica potrebbe anche essere stata intrapresa diversi anni prima di quella data, che ne rappresenta in ogni caso il termine ultimo; in seguito al ritrovamento di una documentazione che attesta un stanziamento di fondi per la decorazione della cappella nel 1321, Janis Elliott ha avanzato l'ipotesi che in quell'anno o nel seguente avesse preso inizio la decorazione³; un cantiere evidentemente tormentato se si tiene conto dell'incendio del palazzo del Comune avvenuto (secondo Giovanni Villani) nel 1332, dell'alluvione del 1333 e dell'incarico che il comune assegnò a Giotto come capomastro dell'Opera del Duomo nel 1334; quest'ultima data sembra la più probabile per un avvio dei lavori decorativi, comunque prossimi alla morte del maestro, che precede di pochi mesi la conclusione dei lavori attestata nell'iscrizione *in situ*.

Le pareti di fondo e d'ingresso presentano una cornice esterna che corre lungo l'arco della volta a botte con un motivo scultoreo a giglio infilzato intervallato a inserti esagonali. Il margine interno di questa cornice consiste in una modanatura mal conservata, che sembra una versione impoverita del motivo concepito per le pareti laterali della cappella Bardi; comunque nessuna fascetta separa la cornice dalla figurazione dell'inferno e del Paradiso/Giudizio, come del resto accadde nella cappella dell'Arena.

Differentemente le *Storie della Maddalena e del Battista* sulle pareti laterali combinano il motivo della fascia abitata del transetto destro della basilica inferiore di Assisi (fig. 82) ad aperture lobate "a fiore", come si osservano nella volta della cappella Bardi (fig. 122) e a Napoli (fig. 127).

La volta è solo in parte leggibile, ma da quel che resta si comprende il tema di fondo incentrato sull'Apocalisse⁴ e l'innovativo utilizzo di varie forme stellate per incorniciare le figure (fig. 132).

Maestà e figure allegoriche nel Museo Nazionale del Bargello

La Maestà che oggi si trova nella sala delle armi del Museo nazionale del Bargello (fig. 133) fu staccata a massello perdendo quasi completamente la cornice che la contornava; appare dunque in questa ricerca in una posizione decisamente marginale, e solleva l'incognita sulla scelta adottata per spartire l'originario spazio di rappresentazione che s'immagina dedicato all'esercizio di funzioni civili, data la particolarissima iconografia di contorno alla *Maestà*, con una figura che rappresentava *Firenze* seguita dai suoi sestieri e la *Carità* sull'altro lato del trono⁵.

Appartiene comunque alla bottega giottesca⁶, o agli ultimissimi anni di vita del maestro⁷. Il tabernacolo che la contiene, un baldacchino innalzato alla categoria di un lussuoso ciborio, consiste nello sviluppo del trono stesso, le cui forme vanno confrontate con quelle della *Madonna* centrale al polittico di Bologna⁸; si tratta di una struttura interna al dipinto o è parte di un pensiero architettonico legato all'architettura reale da cui il dipinto murale proviene? Un frammento di cornice arcuato sopra le guglie del coronamento mostra quel che doveva essere la cornice originaria, o almeno parte di essa, ma è impossibile dire come si sviluppasse, o in che modo si chiudesse sui lati o in relazione al piano di appoggio delle figure allegoriche e allo spazio di parete circostante.

Quel che conta nella *Madonna* ora conservata al Bargello è anche il blu delle volte di questo trono architettonico e il suo rapporto col fondo del resto del dipinto; la prossimità fra questi potrebbe confondere lo sguardo che troverebbe continuità tra vari livelli di figurazione: superfici architettoniche dipinte e pittura dello spazio architettonico reale; Giotto sarebbe riuscito sicuramente a sorprenderci con una soluzione inaspettata e, quindi, non ricostruibile in sua assenza. I tabernacoli concepiti nella cappella Bardi esprimono un'estrema problematicità che quasi comporta il superamento della distinzione tra cornice e spazio abitabile dalla figura sacra. La struttura architettonica di contorno al *San Ludovico* Bardi (tav. XXXVIII) non si trova più sulla superficie del muro o al di qua di esso, bensì al suo interno, tuttavia si sviluppa in continuità con l'architettura ed è abitato dalla figura iconica.

La navata di santa Croce

«In un momento che dovrebbe coincidere con l'indomani della disastrosa alluvione del 1333 e col rientro a Firenze del maestro dopo i prolungati soggiorni a Napoli e Bologna, nella primavera del 1334, Giotto sovrintese alla qualificazione pittorica delle navate, al di là del tramezzo che si stava erigendo proprio in quegli anni [...] Di questa esperienza non rimangono che tracce sporadiche, ma sufficienti a intuire la portata an-

che di modello, per lo sviluppo di un complesso sistema di partimenti illusionistici e marmorei, codificato anche grazie alla continuazione nell'opera immediatamente limitrofa, nello spazio e nel tempo, dei due più fedeli seguaci, Taddeo Gaddi e Maso di Banco.»⁹

Fra la settima e la sesta campata della chiesa sono sopravvissuti solo frammenti di una complessa decorazione: quel che rimane di un'*Annunciazione* (probabilmente l'*Annuncio della morte alla Vergine*; fig. 134) e delle cornici cosmatesche che inquadrano in un complesso sistema di sottosquadri "un fregio orizzontale, con motivi vegetali monocromi, a girali speculari, ben paragonabili a quelli nella cappella del Podestà, al Bargello"¹⁰ e, sull'altro lato della navata, una *Crocifissione*, dietro alla *Pentecoste* di Giorgio Vasari, che per quel che si riesce a intuire dalle vecchie fotografie era arricchita da inserti circolari che la connotavano quale una *Crocifissione* allegorica, che nelle cornici si arricchisce di rimandi all'apocalisse, combinazione particolarmente cara ai francescani, come si è già osservato. Un trono marmoreo su cui giace l'agnello mistico è ospitato in una formella aperta sulla cornice verticale, dalle geometrie del tutto originali e spigolose, che intervallano specchiature marmoree a racemi dal ricco impasto pittorico¹¹ (fig. 135).

NOTE

¹ Notizie in proposito da Filippo Villani e Lorenzo Ghiberti. Cfr. Neri Lusanna 2010, p. 621, n. 3.

² Previtali 1967, pp. 128-129; Boskovits, 2000, p. 94; Danti-Felici 2005; Neri Lusanna 2010.

³ Elliott 1998, pp. 510-514. Durante i restauri del 2003/2004 si è sviluppata l'ipotesi per cui a quella data potessero risalire i resti di una decorazione aniconica precedente al ciclo che oggi si osserva. Mariotti 2005, p. 42.

⁴ Si osservano un angelo tubicino, una lampada, un cavaliere e i viventi.

⁵ Camelliti 2009.

⁶ Previtali 1967, p. 341; Boskovits 2000, p. 94; Neri Lusanna 2010, pp. 618-619.

⁷ I. Hueck, in *Giotto. Bilancio critico* 2000, p. 206: segnala come significativo lo scollo, ancora più largo di quello della *Madonna* di San Giorgio a Ruballa del 1336. Per il rapporto tra moda e cronologia cfr. Bellosi 1977, p. 26.

⁸ Medica 2005, pp. 46-47.

⁹ De Marchi 2011, pp. 33-34.

¹⁰ *Ivi*, p. 40.

¹¹ Il dipinto fu segnalato da Conti 1968, pp. 11-12, ripreso in ultimo da De Marchi 2011, pp. 42-43. La collocazione cronologica proposta da questi studiosi potrebbe trovare una conferma anche nel confronto col trono della Vergine nel polittico bolognese, di poco precedente.

Conclusioni

«In contrast to Byzantine painting, in which space is immeasurable and action virtually timeless, murals with illusionistic frameworks tie their imagery to the actual world. Once this became a convention, it was simply a question of time before the study of nature and optical effects developed perspective devices to involve the beholder further in the imagery. For those sensitive to its dramatic possibilities, murals could bring out the significance of a theme more effectively than flat panel paintings».¹

«Nella tradizione duecentesca, tanto nella pittura murale quanto in quella su tavola, l'uno sfuma nell'altro, la cornice è un prolungamento del campo figurato che talvolta deborda nella prima. Ora la cornice diviene una struttura concettualmente e fisicamente autonoma e si qualifica pertanto come diaframma illusionistico, che media ed esalta il transito dalla dimensione reale a quella virtuale».²

Illusionismo

Le strutture architettoniche ideate e realizzate da Giotto a contorno dei dipinti sacri che gli furono commissionati mostrano una complessa articolazione spaziale e una precisa volontà di mostrare oggetti che vantano un illusionismo che ancora colpisce l'odierno osservatore.

L'illusione in cui si cade osservando le strutture che incorniciano le storie sacre è di natura diversa rispetto a quella che pure si realizza in quelle stesse storie: è di grado superiore. Come si diceva nelle premesse a questo stesso testo, mentre nemmeno l'osservatore trecentesco poteva pensare che una *Crocifissione* si trovasse realmente oltre le pareti della chiesa in cui appariva dipinta – semmai poteva pensare che sembrasse trovarsi lì – lo stesso poteva invece essere vittima dell'illusionismo di un'architettura di contorno, studiata nelle dimensioni, nelle forme e nel materiale imitato dalla pittura, in stretta relazione con l'architettura reale e votata propriamente a ingannare l'occhio di chi la guardava.

L'intenzione giottesca nell'ambito della cornice è spesso indirizzata a far credere reale quel che in verità è solo dipinto, e questa è la più elementare, ma non secondaria, indicazione di cultura visuale che lo riguarda, poiché coinvolge in maniera diretta lo sguardo del devoto immerso in un "dispositivo" approntato per ammalciare i suoi sensi. L'immobilità delle architetture e delle sculture dipinte concorre a questa stessa intenzione, poiché una figura dipinta e vivente presto tradisce la propria natura pittorica.

Tale illusionismo mostra un raziocinio particolarmente attento al luogo in cui l'oggetto architettonico è dipinto, alla dimensione e alle materie imitate, scelte fra quelle adatte a rappresentare l'oggetto in questione, a differenza delle mille varianti e derivate che l'arte trecentesca produce in condizione di dipendenza dai modelli giotteschi. Abbiamo osservato come in vari casi la pittura trecentesca si avvantaggi nel modo più ingenuo delle tecniche giottesche, ma non apprezzi la logica stringente, il senso metodico e concreto, con cui il maestro governava i decori distinguendo prima di tutto tra pittura murale e opere su tavola³.

Da ciò si evince che la diversa natura e il funzionamento visuale delle cornici rispetto alle storie o alle figure iconiche non appaiono così palesi ai pittori che li osservano, dunque presumibilmente nemmeno allo "sguardo" trecentesco. Nella maggior parte dei casi la decorazione nella sua interezza si prestava piuttosto a uno sguardo distratto e mobile fra una figura e una storia in un contesto di generale e apparentemente naturale coerenza visiva.

Attraverso una generalizzata semplificazione delle idee giottesche si afferma una sua volgarizzazione e la diffusa appropriazione di un sapere sulla cui esperienza il secolo successivo costruirà quella tipica e moderna unità di spazio, tra il mondo e una sua estensione dipinta, attraverso la più assestata e rigida strumentazione geometrica della prospettiva.

L'immagine tra Due e Quattrocento

Queste osservazioni si prestano in maniera complessa a una riflessione sulla natura dell'immagine duecentesca e trecentesca, su cui Giotto esercita un'azione che indubbiamente e inevitabilmente produce un cambiamento, un'accelerazione nel movimento verso l'immagine rinascimentale quattrocentesca, un mutamento che solo in parte fu condiviso dal suo stesso secolo. Ma tralasciando il "futuro" dell'immagine giottesca, quel che più sostanzia storicamente questo mutamento muove dallo statuto dell'immagine sacra duecentesca e si osserva nel tentativo di realizzarne le richieste attraverso un'arte che esorbita, nel risultato, da quelle premesse.

Forse non è questo il luogo per discutere se l'idea dell'immagine sacra promossa in ambito francescano, non estranea a quanto la cultura del secolo dodicesimo aveva concepito, trovi nell'illusionismo giottesco il suo coronamento, una sua piena realizzazione. Ci si può domandare tuttavia se la presenza visiva consegnata alle figure sacre dall'arte di Giotto possa essere una risposta alla *presentificazione* che il sacro cercava di realizzare attraverso le immagini.

Mi spiego. Nei secoli precedenti all'avvento giottesco la pratica e la credenza avevano consegnato all'immagine sacra un singolare potere, quest'ultimo ovviamente non si localizza in un'immagine attraverso la rappresentazione (ri-presentazione di quel che si trova nel mondo), e d'altra parte nulla rassicura il devoto sulla continua *presenza* del sacro nell'immagine: il termine "presentificazione" adottato da certa storiografia francese⁴ risponde ai parametri complessi con cui l'immagine basso medievale viene concepita. L'immagine "pre-

sentifica” in quanto tenta di dare forma a una figura presso cui si ammette la possibilità di una presenza. Si produce un’immagine di colui che, si spera, possa affacciarsi sul mondo con le benevole intenzioni di un santo e agire, eventualmente, attraverso una materia figurata concepita come luogo di presentificazione del sacro.

Bisogna tenere conto del fatto che la storia dell’immagine si documenta attraverso costanti visuali, numerose immagini concordi, piuttosto che sul singolo capolavoro o sull’opera in cui l’ingegno di un unico artista può essersi messo alla prova⁵; eppure, se si vuole rispondere anche solo parzialmente o provvisoriamente alla domanda che riguarda le motivazioni culturali che muovono la ricerca e l’innovazione, s’incontreranno necessariamente singole immagini in una posizione “d’avanguardia”, e con tutta la prudenza necessaria si può forse procedere a un ragionamento in proposito.

In effetti il piede del Bambino sul marmo della cornice del trittico Orsini (fig. 29) sembra parlare proprio di una mobilitazione dell’immagine sacra nel mondo, realizzata attraverso una tecnica pittorica che si pone al servizio di tale evento speciale, realizzandolo visivamente; in altre parole, la sensazione che accompagnava la fuoriuscita dalla cornice dei secoli precedenti concepita come un debordare dai margini di una composizione diventa un evento narrato in termini visivi.

Un effetto che rende visibile una credenza che appartiene proprio all’immagine duecentesca e in particolare a quella francescana. Le immagini sacre dei secoli precedenti potevano sconfinare oltre le cornici, ma trattandosi di cornici pittoriche e piatte, non voluminose o visivamente credibili, l’evento non destava il sicuro effetto che la pittura giottesca produce nel descrivere corpi in posizione misurata rispetto a cornici che hanno la solidità mondana di un oggetto architettonico. Il generale sconfinamento delle figure oltre la propria cornice, nella cappella della Maddalena della stessa basilica inferiore (tavv. XXXIV-XXXV; figg. 73-74), sembrerebbe l’evoluta conferma di una mobilitazione dell’immagine, o ancor meglio dei corpi a cui ormai l’immagine consegna sensibilmente una inedita consistenza: l’efficace affacciarsi di questi corpi/immagini sul mondo si realizza visivamente⁶.

Il secondo tratto della vicenda giottesca non è percorribile con la stessa ricchezza di documenti pittorici, ma fra i pochi esempi che si possono chiamare in causa il *San Ludovico* e la *Santa Chiara* della cappella Bardi (tav. XXXVIII; fig. 116) lasciano intendere l’esistenza di molti casi di sperimentazione che per sventura ci sono stati sottratti. In ogni caso in quella immagine della cappella Bardi lo spazio del sacro è concepito in continuità col nostro, ma oltre la parete, come si trattasse di uno spazio architettonico ideato in maniera omologa a quello dei coretti della cappella Scrovegni (tavv. XXVII-XXVIII). Una diversa e forse più sofisticata sorta di apparizione.

In ultimo, la *Crocifissione* di Napoli (tav. XXXIX) sembra voler rispondere alle premesse estetiche di questo stesso saggio: se nessuno poteva davvero credere che una *Crocifissione* si svolgesse oltre le pareti di una chiesa affrescata, e la forma della cornice aveva di solito assecondato questa ovvia premessa, nel

dipinto francescano di Napoli il progetto pittorico contraddice proprio questa razionale convinzione. Le credibili strutture architettoniche di contorno sono accompagnate con cura fino alla superficie su cui il terreno del Golgota si appoggia. La forza dello strumento pittorico afferma il proprio incondizionato vigore per sostenere quel che la mente non potrebbe in alcun modo credere, sottintendendo l'appartenenza dell'intero sistema alla finzione, o al grado di finzione che ogni devoto concede alla credibilità dei suoi sensi nella contemplazione del dipinto.

Nessun timore nel confondere spazi e tempi della figurazione che forse solo la semiotica contemporanea sa distinguere, mettendo in scena uno spazio teatrale o di rappresentazione ormai prossimo a quello dell'immagine moderna.

Un segno di coerenza nel percorso giottesco su questo tema si osserva nel rapido tragitto della sua giovinezza, nel precoce uso di un sistema compositivo di antica origine, e nel suo pronto abbandono, si apprezza un passo necessario nella direzione di una concezione dell'immagine che sarà realizzata nella sua maturità: fra le storie francescane concepite per la basilica superiore di Assisi, *Il dono del mantello* e *Il miracolo della fonte* presentano quel particolarissimo stratagemma compositivo per cui il terreno precipita a poca distanza dalla cornice orizzontale inferiore. Si tratta di una tradizione tardo antica⁷ che descrive una frattura insanabile fra lo spazio figurato e quello del devoto; ripescata dal giovane Giotto in qualche immagine antica, poiché il Duecento non sembra averla frequentata, sarà fra le prime istanze compositive a cadere in disuso nel percorso giottesco, poiché contrastava con l'aspirazione a una continuità visiva tra i due regni, il mondo e le immagini, che nella *Crocifissione* napoletana si compie in maniera definitiva; i secoli successivi torneranno frequentemente all'uso di quest'apertura abissale fra il terreno e il margine inferiore della cornice, con minore sensibilità nei confronti di un problema che per Giotto era invece scottante.

Continuità dello spazio e fascette colorate

La possibilità tecnica e l'apertura mentale a cui corrisponde la capacità di dare credibile volumetria agli oggetti dipinti comporta la sollevazione di un problema che forse allora non fu affatto percepito come tale: la continuità fra lo spazio del dipinto sacro e il mondo, la parziale dissoluzione dell'alterità spazio temporale dell'immagine sacra rispetto al mondo, la permeabilità della superficie pittorica sono invece temi cardinali per chi si occupa di cornici giottesche. Nel corso della sua vita Giotto si occupa di questo in diversi frangenti e in modo non convenzionale.

L'*Annunciazione* Orsini⁸ (figg. 32-33) è concepita in uno spazio contiguo alla sua cornice, non se ne distanzia attraverso l'uso delle cornicette piatte e colorate che caratterizzeranno la stragrande maggioranza delle pitture due e trecentesche. Lo stesso avviene nelle *Storie di Nicola e Adeodato* della stessa cappella (fig. 26), per non vanificare l'efficacia del progetto architettonico che le contorna.

Qualcosa di simile accadrà per le *Storie della Vergine* (tav. XXX) e sulle pareti brevi della cappella Scrovegni (fig. 63; tav. XXXIII), in special modo nel *Giudizio finale* (figg. 65, 67), in un contesto che sembra comprensibile anche dal punto di vista scritturale; ma ancora si osserva per le lunette al sommo delle pareti nella cappella Peruzzi (fig. 105), per le *Storie francescane* nella cappella Bardi (fig. 117) e per la *Crocifissione* delle clarisse napoletane (tav. XXXIX).

Una frequenza irregolare, a cui si accostano più numerosi i casi in cui si adotta la tradizionale frattura portata dalle cornicette colorate. Un'irregolarità che inibisce una rigida interpretazione, che voglia osservare questo fenomeno come connotazione di minor sacralità per le storie incorniciate in questa maniera; a questo si aggiunga che le cornicette cromatiche non sono quasi mai usate come contorno delle figure iconiche, come per dar loro maggior vicinanza al mondo rispetto alle *Storie*, forse per rispondere alla presentificazione a cui questa tipologia d'immagine ambisce.

Dunque Giotto sembra poter rinunciare alla tradizione delle fascette colorate laddove convenga all'effetto spazioso a cui mira il suo avventuroso sguardo, e le mantiene dove più gli piace, senza sollevare alcuno scandalo in entrambi i casi.

Le cornicette, come altre istituzioni pittoriche, appartengono a una tradizione ininterrotta⁹, ma evidentemente non hanno un irrinunciabile valore nel campo della questione teologica che l'immagine commenta nel mostrarsi, se davvero l'arte si presta a essere una "metafora epistemologica"; in ogni caso appare innegabile una crescente tendenza ad affermare una ricercata continuità fra l'immagine e il mondo.

Disciplina e libertà

Forse la disciplina delle immagini, che Giotto mette continuamente in crisi con le sue sperimentazioni, non è immediatamente discutibile attraverso il loro aspetto: quel che sembra significativo a uno storico dell'arte nell'osservare certe innovazioni, poiché sono evidentemente fondative in relazione alla pluriscolare storia dell'immagine sacra, non appare così rivoluzionario nel momento in cui sono inaugurate, in primo luogo perché lo sguardo che si posa su di loro non può sapere a cosa condurranno in futuro (il loro significato storico artistico), in secondo luogo, probabilmente, poiché la cultura visuale non è facilmente o immediatamente traducibile in concetti o affermazioni verbali alla cui enunciazione un teologo del tempo avrebbe avuto molto da discutere.

Bisogna dunque pensare che l'occasionale soppressione delle cornicette cromatiche, la fuoriuscita delle figure dalla loro cornice e l'ingresso dei committenti ritratti nell'immagine sacra siano stati concepiti con la leggerezza di una qualsiasi invenzione pittorica? Come se la capacità tecnica per compiere queste imprese fosse una sufficiente motivazione per portarle a termine, e, al contempo, il desiderio di compierle fosse premessa sufficiente alla ricerca per ottenere la capacità tecnica necessaria a realizzarle? Questa circolarità ci consegna l'immagine di un pittore che procede a testa bassa, senza considerare mo-

tivazioni e conseguenze di quello che compie, divertito dalla propria inventiva, gettato in una sperimentazione senz'argini di manovra. Ci si deve chiedere se questa sembra un'immagine congrua al percorso giottesco.

Le tradizioni che Giotto mette in discussione sono evidentemente discutibili, non irrinunciabili, e possono essere forzate laddove il suo ingegno sconfini nel concepimento di un'immagine che il suo tempo è disposto ad accogliere senza scandalo; Giotto sembra anzi godere del favore del suo tempo, portando innovazioni che in buona parte rientrano nell'orizzonte di attesa del suo pubblico.

Un ambiente ideale per le sperimentazioni giottesche sembra generato sia dalla mancanza di un rigido regolamento su come l'immagine sacra debba essere gestita attraverso la propria cornice, sia da una cultura che concepisce immagini efficaci, agenti, quanto quelle narrate nelle leggende due e trecentesche.

Logica nella credibilità: visivo/visuale

Una logica nel percorso giottesco si osserva, ma sembra pertinente piuttosto alla credibilità di quel che dipinge, al razionale disporsi delle immagini rispetto a quel che l'occhio si aspetta da una solida apparizione; su questo il percorso del pittore si mostra straordinariamente coerente.

Lo sconfinamento dei santi sulle cornici della cappella Pontano (tavv. XXXIV-XXXV; figg. 73-74) può essere concepito in termini *visuali* come un evento di una qualche importanza; d'altra parte io credo che la logica giottesca elabori questa possibilità per aggirare un problema *visivo*: ridurre l'effetto per cui il piano d'appoggio delle figure iconiche, inclinato a favore del devoto, entra in conflitto con l'inclinazione opposta del piano di appoggio dell'architettura circostante, o di cornice, rispettosa della visibilità calcolata dal basso. Le problematiche visive non solo concorrono alla realizzazione delle conquiste visuali, probabilmente sono il primo motore delle sperimentazioni giottesche.

In quest'ambito si osserva anche l'adozione della scultura dipinta nelle cornici, in sostituzione della pittura cromatica che la cultura duecentesca gli aveva consegnato per tradizione e a cui dovette sottomettersi nella prima fase dei suoi lavori nella basilica superiore di Assisi. In quel frangente dipinse i rosei putti alla base delle fastose fasce che incorniciavano le vele dei dottori nella basilica superiore (fig. 15), in accordo a quel che era stato compiuto sulla vela precedente; non dipingerà più nulla del genere: non è posto per un putto, si sarà detto, in carne ed ossa e misteriosamente sospeso. Le figure che pur fantasiosamente abiteranno le sue cornici saranno in pietra, incastonate nella solida parete, e se figure pittoriche appariranno ancora lo faranno incorniciate a loro volta, in quello spazio oltre la cornice dove la pittura può essere abitata senza temere le leggi della "fisica" mondana. Unica eccezione a questo "regolamento poetico" giottesco consiste nel tralcio fitomorfo che in forma di foglie crescenti e simmetriche si muove sulla superficie delle cornici, festoso di gotiche avventure cromatiche innaturali, a volte arricchito da piccole teste fisicamente connesse alla vegetazione: in nome del vitalismo della creazione Ildegarda di Bingen, molti anni prima, l'aveva chiamata *viriditas*¹⁰; ma anche questa

antica tradizione tenderà a essere sostituita, nel secondo decennio del '300, dal suo corrispettivo marmoreo.

Raziocinio e credibilità conducono Giotto a dipingere oggetti nella materia e nella dimensione consona al loro luogo, senza incrociare il decoro murale con quello delle tavole lignee, se non sul tergo di certe tavole e con l'avvertenza di rinunciare alla foglia d'oro del fondo (fig. 77); certo le forme e il gusto del decoro si intersecano vicendevolmente, ma non sarà Giotto a dipingere colonne tortili o mensole in marmo sulla tavola dei suoi polittici; mentre la pittura del suo tempo confonderà i campi senza comprendere il suo raziocinio (tav. XV).

La scultura dipinta cresce dai piccoli clipei in controfacciata nella basilica superiore (fig. 19), ai busti all'antica della cappella Orsini (tav. XVII), dallo straordinario zoccolo dell'Arena (tav. XXIII) ai mascheroni fogliati delle ultime imprese nella basilica inferiore di Assisi (figg. 81, 83), si conclude con il festone marmoreo della cappella della reggia napoletana (figg. 130, 131), che allude alla mancanza di notizie sulle imprese dell'ultimo tratto di carriera del pittore.

In linea con la crescente credibilità ricercata nelle cornici va assunto anche il dato seguente: nel primo tratto del suo percorso Giotto ha utilizzato il modulo bicromo, ripetitivo e convenzionale, che con geometrica sintesi allude all'articolazione voluminosa di un soffitto a cassettoni, un motivo che viene usato su tutte le superfici piane, orizzontali o arcuate, visibili dal basso; l'ultima occorrenza di questo motivo astratto si osserva in una cornice nella ex sala capitolare del convento francescano di Padova (tav. XIX), per essere sostituito da quel che la pittura può meglio imitare su quelle superfici già nella cappella Scrovegni (tav. XXIX; fig. 62), per poi graduare le ombre ambrate sui decori nelle medesime occasioni della cappella della Maddalena (tavv. XXXIV-XXXV).

Libertà crescente: il ritratto somigliante

Parte della coerenza del percorso giottesco si osserva, a mio parere, nella crescente libertà con cui il pittore si confronta con la tradizione, così giunge a proporre sperimentazioni che non raccolgono immediati e ammirati imitatori.

Il tema della posizione concessa alla figura umana non sacra è certamente di rilievo in questo contesto, seppure sembri avvantaggiarsi di una libertà non dissimile a quella che Giotto gode nell'uso spregiudicato dei confini cromatici che abbiamo sopra osservato.

Una norma non scritta (forse anche la sua trasgressione controllata) potrebbe sussistere a monte del comportamento di Giotto nel gestire le figure umane ritratte, mondane e riconoscibili, dipinte a margine o all'interno della storia sacra; naturalmente questo complesso fenomeno è in qualche rapporto con la fuoriuscita delle figure sacre dalla loro tradizionale cornice, come uno sconfinamento che si verifica in entrambe le direzioni, un'accentuata permeabilità della superficie pittorica o dello spazio del sacro. Un tema inscindibile da una trattazione sulla cornice giottesca.

Così come le figure sacre possono uscire dal proprio spazio (si rammentino il *Bambino* del trittico Orsini - fig. 29 - o i *Santi* della cappella della Mad-

dalena - fig. 74), anche i viventi, committenti o meno, possono abitare lo spazio della sacralità, secondo una tradizione che ha diffusi precedenti, una modalità in passato riservata a personalità di altissimo rango, come i pontefici nelle decorazioni romane che precedono l'avvento di Giotto, molto diffusa in una varietà di soluzioni a lungo compresenti, che ci impone di non ritenere l'avvicinamento del vovente o il suo ingresso nello spazio ristretto della sacralità come una conquista che si compie gradualmente o in un certo arco di tempo storico¹¹.

Tuttavia la credibilità della pittura giottesca e l'abilità del tutto nuova nell'arte del ritrarre le persone, la spazialità descritta e misurabile, in una parola la verosimiglianza del risultato conducono comunque la pittura a confrontarsi con una nuova soglia, oltre la quale la liceità dell'immagine che ne sorge avrebbe potuto essere messa in discussione.

La riconoscibilità dei ritratti giotteschi apparve subito come un fatto significativo¹², ma che dire dell'ingresso di una persona con tutta la forza del proprio apparire voluminosa e credibile in uno spazio che il medioevo aveva sempre riconosciuto come altro dal mondo? Una norma sembra apparire coerentemente, quasi per rispondere a questo interrogativo.

Il primo "ritratto"¹³ autografo giottesco giunto fino a noi ri-propone la figura di Enrico Scrovegni (fig. 65), che appare inginocchiato e di profilo in uno spazio caratterizzato in maniera specifica, sulla terra *durante* o *al cospetto* del giudizio universale. In uno spazio/tempo che anche la cornice distingue dal resto delle storie sacre (si rammentino le figure dei dannati che camminano sullo stipite della porta): si tratta della terra in un futuro prossimo, il giorno in cui i cieli, col loro corredo planetario che per i brevi secoli di storia dell'umanità hanno segnato lo scorrere del tempo, saranno riavvolti come una pergamena. In quel momento l'immagine di Enrico testimonierà la sua donazione, mentre nel suo presente concorre a promuovere la sua immagine nel contesto sociale padovano.

Questa complessa immagine teologicamente sensata viene messa in discussione dalla figura di Teobaldo Pontano, che a differenza dello Scrovegni incontra i propri santi di riferimento, Rufino e Maddalena (tavv. XXXIV-XXXV), nello spazio della cornice stessa, o, se preferite, nello spazio della cappella in cui si trovano dipinti, nella basilica inferiore di Assisi. Il contatto fra committente vivente e santi è narrato con serena affettività, e i pochi centimetri che separavano la mano del padovano da quella della Vergine annullati.

Gonsalvo da Valboa, diversamente, è inginocchiato sul Golgota, tra Francesco e Antonio, nel cuore di una tradizionale *Crocifissione* nel transetto della basilica inferiore (fig. 82).

Una sequenza del genere, che si compie nell'arco di una decina d'anni, narra di un percorso ragionato o di una libertà incontrastata nel gestire l'incontro o il contatto tra uomini e figure sacre? La sensibilità del committente, se non quella del pittore, concorre in qualche modo a misurare queste distanze?

Posizione del committente

Una norma sembra potersi osservare: a cominciare dai committenti della cappella Orsini, la cui posizione potrebbe essere stata dettata da Giotto ai pittori della sua bottega assiate e che sembrano dipinti in un secondo tempo rispetto a una prima stesura degli affreschi, su due autonome giornate sovrapposte all'impianto generale della parete d'ingresso della cappella (fig. 35).

Le figure di Gian Gaetano Orsini e del fratello Napoleone sono ben distinguibili nell'affresco dedicatorio attraverso i nomi scritti inferiormente. Entrambi inginocchiati di fronte a Francesco e Nicola, i santi a cui sono dedicati la chiesa e la cappella in cui si trovano.

La loro condizione si distingue anche per la posizione del viso: Gian Gaetano (fig. 137), il giovane diacono caduto e sepolto nella cappella, mostra un'angolazione del viso differente dal fratello committente e vivo, Napoleone, in perfetto profilo (fig. 136).

La stessa norma è rispettata per le omologhe figure nella vetrata della cappella e si osserva per tutti i ritratti della basilica inferiore: i vivi di profilo, i trapassati di tre quarti: questo vale per Teobaldo Pontano (tav. XXXIV), Gonsalvo da Vaboa (fig. 82), ma anche per Gentile di Partino da Montefiore (fig. 138), il vescovo morto nel 1312 che Simone Martini dipinge qualche anno dopo secondo le sue volontà testamentarie¹⁴.

Una norma questa, per la posizione della testa delle figure morte o viventi, che non è conosciuta nella Roma papale, come se ne sorgesse la necessità in relazione alla riconoscibilità della figura dipinta, alla sua verosimiglianza. D'altra parte la norma sembra dissolversi nei decenni successivi, nella seconda metà del secolo non sembrerebbe più nemmeno conosciuta.

Si entra in un difficilissimo ambito interpretativo, davvero azzardato, ma questa singolare normativa sulla posizione della figura ritratta non sorprenderà gli storici dell'arte esperti del periodo, seppure non mi pare sia stata segnalata prima d'ora. La sensazione che la distinzione tra vivi e morti possa essere sottolineata in questa maniera si accorda con la più antica tradizione con cui si dava composizione alle storie, riservando la posizione di profilo alle figure malevoli o demoniache, la perfetta frontalità alle figure più sacre, mentre le posizioni intermedie potevano essere assunte da personaggi di altra natura.

Fu Giotto, ancora una volta, a mettere in discussione questa meccanica nella narrazione, fin dai suoi esordi, poiché era in grado di usare altri mezzi descrittivi e di "regia" per rendere comprensibili le proprie storie, ma anche per riprendere modalità figurative osservate nell'arte antica, che non sottostavano a queste più deterministiche tecniche compositive medievali¹⁵.

In ogni caso il "sentimento" che consegna alla figura frontale, o come si diceva *in maestà*¹⁶, una posizione di rilievo e in linea generale una qualche superiorità all'interno di una gerarchia sacrale, rimane evidente nella composizione di molti dipinti iconici: le cosiddette *Maestà*, appunto, o i politici di varia specie¹⁷; tuttavia non si conserva la stessa rigidità interpretativa che quasi si dissolve all'interno delle *Storie*, dove prendono importanza altri sistemi narrativi,

più naturali e votati a una riconoscibilità consegnata dall'aspetto, dal gesto, all'interno di un sistema di comunicazione immediata e moderna. Per altro si osservano santi di ogni rango e Cristo stesso di profilo nei contesti narrativi, e questo ci assicura che il profilo giottesco non connota negativamente una figura.

La posizione delle figure ritratte potrebbe rispondere a una sopravvivenza culturale, al sentimento che attribuisce un potere alle figure in maestà, relegando i viventi nella posizione di massima modestia (il profilo), mentre ai trapassati consegna una posizione (di tre quarti) a cui corrisponde un diverso stato, come se l'accesso all'altro mondo permettesse a queste figure di mostrare al devoto entrambi i lati del viso. Un'interpretazione di questa evidente modalità nella figurazione dei defunti rimanda intuitivamente alla dimensione antropologica dell'immagine e ad una sua semiologia conseguente nell'ambito del visuale: il morto partecipa all'immagine più di quanto non possa fare il vivente, che nell'immagine si osserva; dal profondo dell'immagine il defunto ruota leggermente la propria testa verso il mondo esterno, mentre il vivente è colto nella posizione più vicina al suo essere nel mondo (dovrebbe essere raffigurato di spalle!) che tuttavia lo renda riconoscibile, dunque di profilo.

Il secolo XIII aveva elaborato una concezione dell'individuo in cui l'anima e il corpo sembrano potersi influenzare a vicenda, secondo Tommaso il volto esteriore reca le tracce dell'identità spirituale, come l'orma di un animale sul terreno o le ceneri di un fuoco spento, e nella morte l'identità si manifesta definitivamente perdendo il velo che l'aspetto fisico comunque solleva sulla verità, dunque una diversa visibilità concessa al volto di un trapassato è del tutto in linea con la contemporanea concezione dell'individuo¹⁸.

Comunque la posizione della figura chiamava probabilmente in causa convenzioni d'immediata comprensibilità, al pari di quella che assegnava una dimensione maggiore alla figura di superiore rango spirituale, e anche questa convenzione¹⁹, seppure sia ridimensionata nella composizione giottesca tendenzialmente più verosimile nel raccontare le sue storie, certo non è del tutto abrogata: basterà riguardare le figure che affollano la controfacciata della cappella Scrovegni per farsene una ragione.

Difficile dire se e per quanto questa "norma" riguardante il profilo dei viventi fosse rispettata. Il numero di opere di cui conosciamo con certezza l'anno di esecuzione, oltre all'identità del committente e alla sua data di morte, non sono molte. Una ricerca statistica promette di essere particolarmente difficile e comunque potrebbe anche essere disattesa in qualche occasione, in quanto, almeno così credo, si tratta di una norma non scritta, dettata soprattutto da una sensibilità viva che sorge di fronte all'inedita possibilità di dare sembianze riconoscibili ai ritratti. In ogni caso a qualche decennio di distanza da queste fondamentali aperture giottesche si riduce la memoria riguardante questa distinzione.

Mi permetto in questo frangente di esprimere un pensiero che non mi pare facilmente dimostrabile: a un'immagine fisicamente riconoscibile, come mai era stata vista dai tempi del ritratto romano antico, potrebbe corrispondere la necessità di limitare il potere agente di uno sguardo a cui non si vuole conce-

dere di uscire dal dipinto; quasi che il potere di cui l'immagine è dispositivo visuale non volesse essere consegnato a un vivente per il solo merito del prezzo pagato, in linea con un'etica dell'immagine che non sarà scritta e normata, ma che esiste, questo è certo, non fosse altro che per essere l'immagine sacra ampiamente rispettosa di una tradizione che è inevitabilmente etica ed estetica assieme.

A seguito di queste riflessioni si osserverà il profilo dei ritratti autonomi quattrocenteschi, i primi veri oggetti che possono entrare nella categoria del genere "ritratto", disporsi in linea con un sentimento che non rimanda tanto a una ripresa della monetazione antica²⁰, quanto a una tradizione viva, molto più presente e sentita. Quando appare il primo ritratto di borghese che guarda fuori del proprio spazio pittorico s'inaugura una nuova dimensione rappresentativa; a mio modo di vedere la lunga storia dell'immagine medievale tramonta in favore della modernità²¹.

Il "ritratto" nelle cornici

Questa ipotetica normativa riguardo alla posizione dei ritratti entra in crisi in uno spazio specifico; non nelle figure di committenti maggiori e ben riconoscibili, ma nelle teste che appaiono in misura minore nelle cornici, a cominciare dalla cappella Peruzzi, nei busti a cui si fa riferimento ipotizzando una committenza consortile, familiare, che non deve condurre a un vero e proprio riconoscimento (figg. 107-111). Teste che non hanno un'impronta identitaria forte, come poteva essere per il vescovo Pontano, e che si dispongono nelle posizioni più varie nello stringato spazio dei poligoni aperti sulla cornice cosmatesca. Nelle cornici delle vele della basilica inferiore, negli stessi anni, piccole teste, poco segnalate dagli studi, si presentano in marmo e su fondo oro, con chiara accezione culturale all'antica (figg. 90, 92), dunque potrebbero rimanere fuori da questa disamina. Il progresso, se di progresso si tratta, conduce piuttosto alle numerose teste, anche femminili, che la corte napoletana vede apparire a margine dei cicli che, purtroppo, conosciamo solo in minima parte (figg. 125-126, 130-131).

Probabilmente nello spazio della cornice è possibile osservare una maggiore libertà d'azione e di scelta, come se l'etica dell'immagine concedesse una maggiore libertà di manovra in questo spazio di confine tra l'immagine sacra vera e propria e la sacralità mondana della chiesa in cui si affaccia. Nei margini delle immagini si annidano sempre figure di diversa natura rispetto al centro della figurazione, qui lo sguardo basso medievale ha sempre goduto di una felice libertà nell'inventiva quanto nella realizzazione.

A una libertà crescente nel corso della maturazione del pittore si aggiunge forse la maggiore libertà che si può concedere nelle cornici, nello spazio marginale ed esterno rispetto all'immagine sacra vera e propria.

NOTE

¹ Borsook 1980, p. XXIV.

² De Marchi 2012b, p. 36.

³ Krieger 1996, p. 4.

⁴ Vernant 1983; Schmitt 2002; Baschet 2014 (2008).

⁵ Schmitt 2002, p. 21.

⁶ Abbiamo osservato in questo stesso saggio il probabile interesse giottesco per la dimensione visiva dell'immagine prodotta, il suo funzionamento ottico, piuttosto che per la sua dimensione visuale, se con quest'ultimo termine si chiamano in causa le motivazioni e le conseguenze di un qualche significato nell'ambito di una storia culturale dell'immagine stessa. Tuttavia una prevalenza nell'interesse del pittore su una delle due "discipline" non esclude del tutto l'altra.

⁷ Si osserva, ad esempio, nella lunetta del *Buon Pastore* del Mausoleo di Galla Placidia (V sec.).

⁸ Anche se l'*Annunciazione* dipinta sopra l'ingresso della cappella Orsini non ha un forte legame con l'iconografia della cappella e si intonava piuttosto con l'ambiente del transetto destro prima del suo rifacimento, o con il progetto instradato con l'*Annunciazione* stessa, la denominazione qui usata è relativa ai tempi e agli autori competenti: gli ultimi anni del Duecento, Giotto e il Maestro di san Nicola.

⁹ Singolarmente accade che, nella cappella Baroncelli, Taddeo Gaddi trasformi la cornicetta cromatica in una struttura che rimanda vagamente a un'ulteriore architettura, sagomando il suo lato inferiore in una rapida sequenza di archetti. Per quanto la tradizione trecentesca ne assicuri la permanenza e l'uso, la cornicetta è oggetto di elaborazioni che sembrano negarne una chiara valenza teorica.

¹⁰ Schmitt 2015, p. 14.

¹¹ Bacci 2003, p. 189.

¹² Si è già detto di Pietro d'Abano e del suo apprezzamento per il ritratto giottesco: Thomann 1991; Castelnuovo 2002. Non si intende qui confondere questi ritratti dedicatori con il ritratto autonomo quattrocentesco, cfr. Belting 2009; per le origini del ritratto somigliante nell'ambito funerario duecentesco e in relazione alla crescente idea di una manifestazione delle virtù spirituali nel corpo e nel suo aspetto, cfr. Olariu 2009, o più diffusamente Olariu 2014.

¹³ Mi riferisco in questa sede all'immagine riconoscibile di una persona col termine ritratto, seppure questo termine alluda in epoca moderna a un vero e proprio genere.

Per i ritratti Scrovegni, Di Fabio 2009. Stefania Paone attribuisce a Giotto una ridotta capacità ritrattistica, specie nel confronto con le prove dimostrate dalla statuaria contemporanea, d'altra parte da un pittore attratto dalle regolarità geometriche del mondo non mi aspetterei una lenticolare attenzione al somigliante; in ogni caso rimane intatto il suo ruolo nell'avvio di un'arte alla cui realizzazione possono concorrere poetiche più adatte della sua. Paone 2017, pp. 332-334; Paone 2019, p. 49.

¹⁴ Non è stato ancora possibile riconoscere il personaggio che, di profilo, occupa uno scomparto della "predella" della *Madonna dei tramonti*, ma secondo questa indagine si può supporre che fosse ancora vivo mentre Pietro Lorenzetti lo ritrasse. Tantomeno, nonostante le ipotesi tentate, è possibile identificare i prelati che si accostavano ai due noti Orsini nel dipinto dedicatorio della cappella di San Nicola, scialbati in blu in tempi prossimi al loro compimento; per la vicenda si veda il capitolo sulla cappella Orsini; in ogni caso furono dipinti precedentemente alla serie qui descritta, ma anche presto coperti, dunque la loro posizione potrebbe anche non essere coerente rispetto alle norme suddette. Nelle *Storie di san Stanislao* di Puccio Capanna nella cantoria che si affaccia sulla nave della basilica inferiore, tre figure brillano come ritratti e sono in perfetto profilo con le mani giunte, si tratta forse dei membri della famiglia Soldani, il cui stemma è ripetuto nelle fasce di contorno. Fra i tre, il padre Jolo morto nel 1337 potrebbe essere il più anziano, e il suo profilo consiglierebbe di ipotizzare che nell'anno del dipinto fosse ancora in vita; dietro di lui in piedi il figlio Giovanni, era frate e mostra la tonsura seppure non veste l'abito, fu custode del convento nel 1337-38. Lunghi 1993, p. 6.

Al di fuori di Assisi, fra i "ritratti" giotteschi, si trova naturalmente anche la figura di Jacopo Stefaneschi, di profilo nel polittico da lui commissionato per l'altare vaticano. Castelnuovo 2009, p. 115.

¹⁵ Bellosi 1985, pp. 52-53.

¹⁶ *Il libro dell'arte*, p. 11.

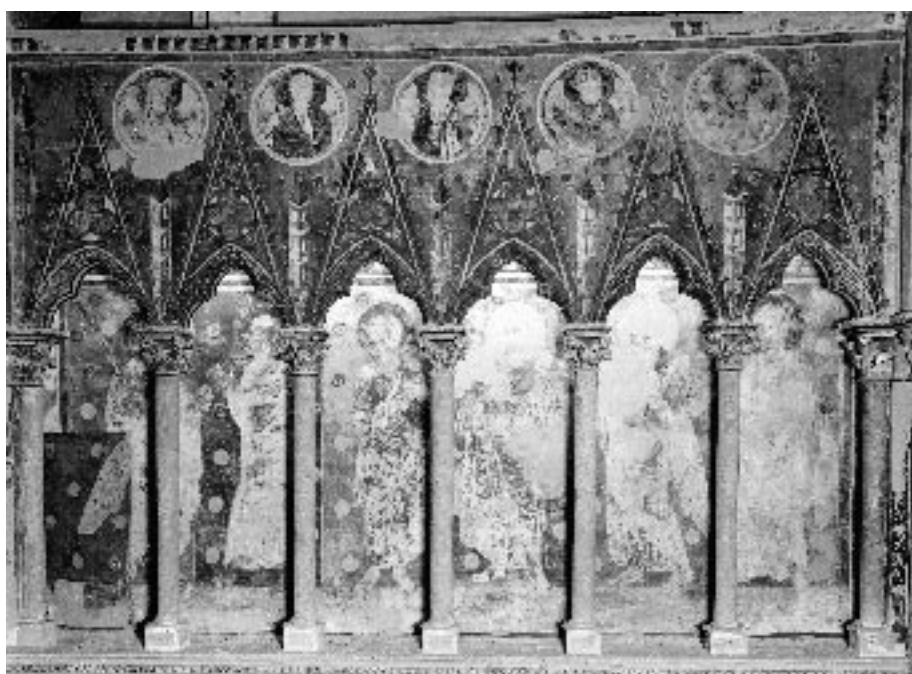
¹⁷ Schmitt 2015, p. 13.

¹⁸ Olariu 2015, pp. 474-476.

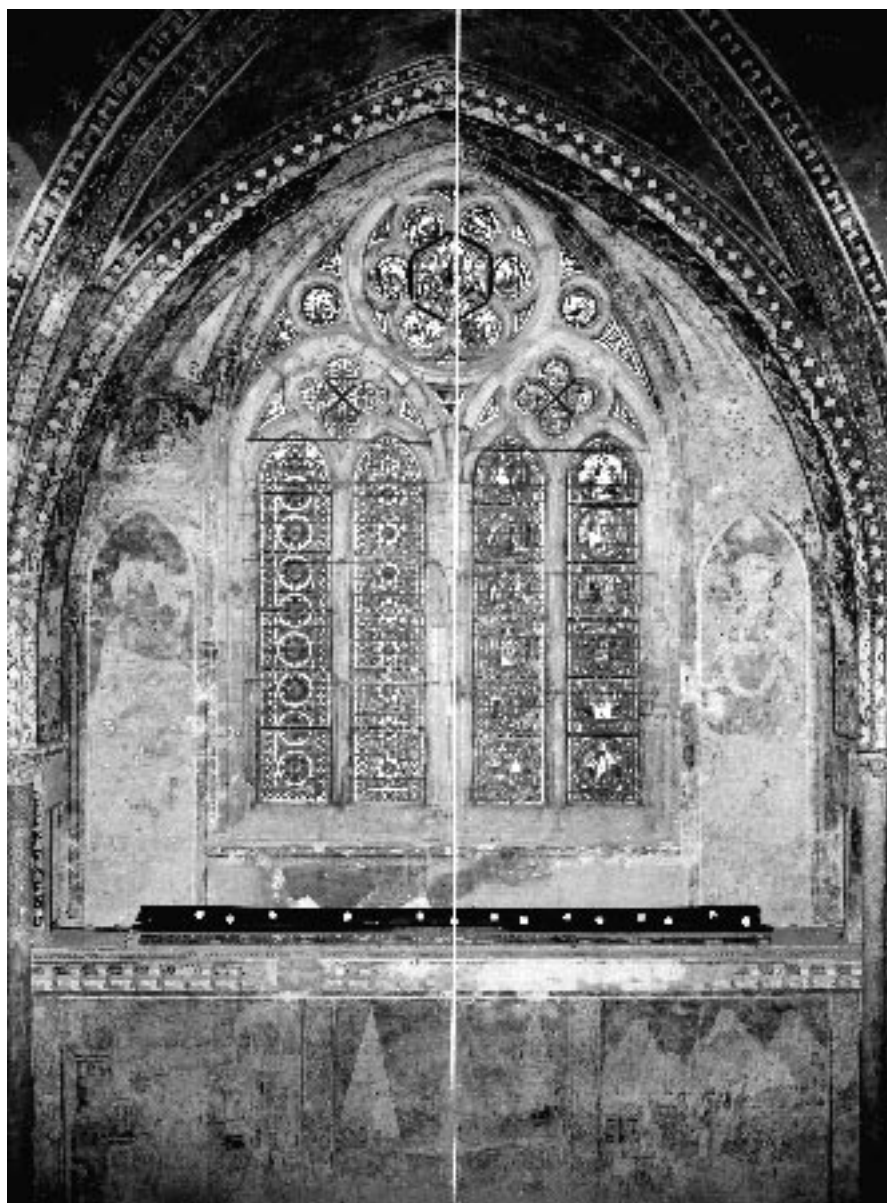
¹⁹ Sulla grandezza come categoria semiotica: Schapiro 1969, pp. 236-237.

²⁰ Castelnuovo 2015, pp. 22-36.

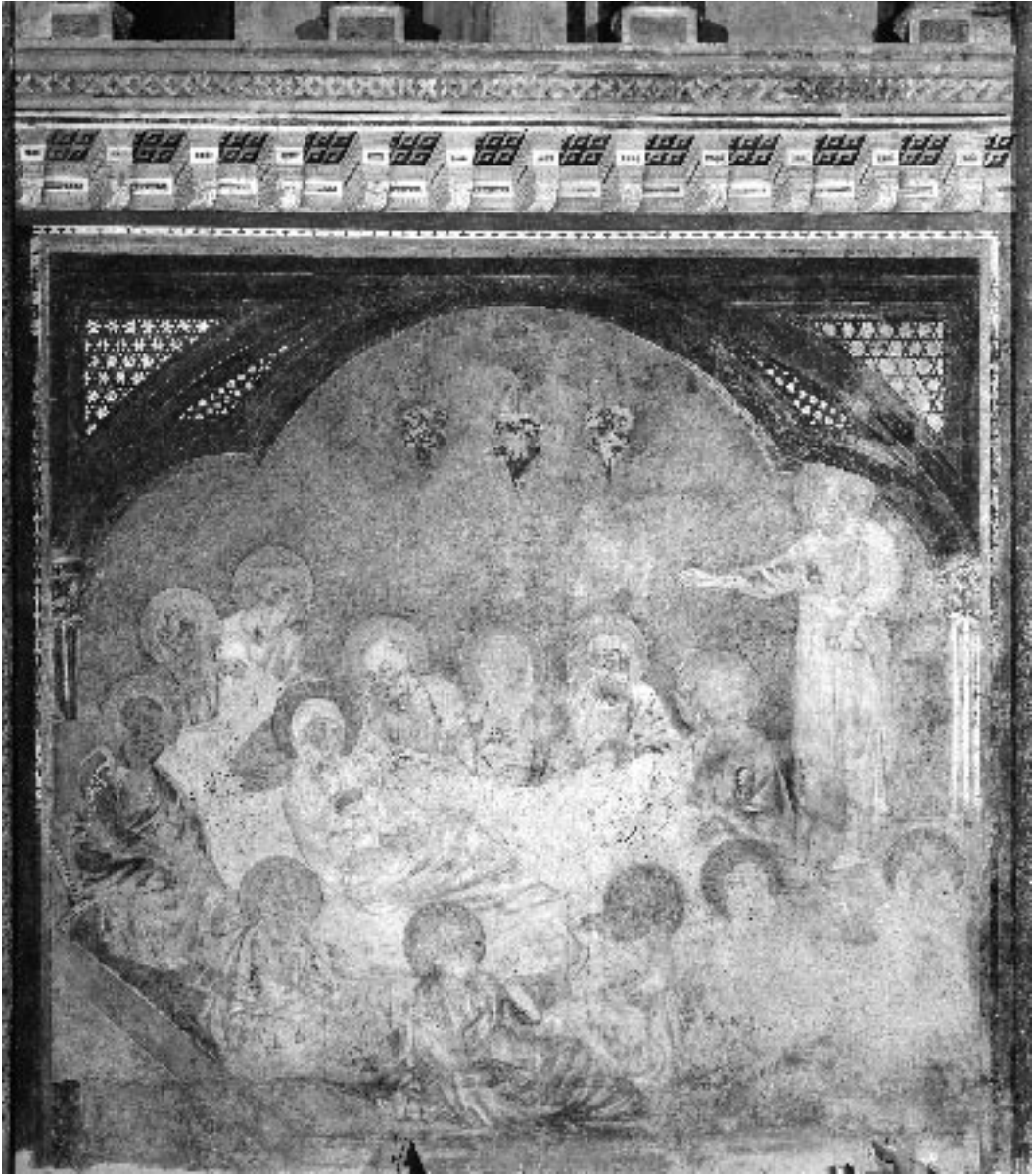
²¹ Belting 2009, pp. 131-135.



1. Bottega cimabuesca, *San Giovanni battezza le folle*, Firenze, Battistero, volta
2. Maestro Oltremontano, loggetta del transetto destro, Assisi, basilica superiore



3. Maestro Oltremontano, decorazione del fondo del transetto destro, Assisi, basilica superiore



4. Cimabue, decorazione architettonica sopra *Gli apostoli al capezzale della Vergine*, Assisi, basilica superiore

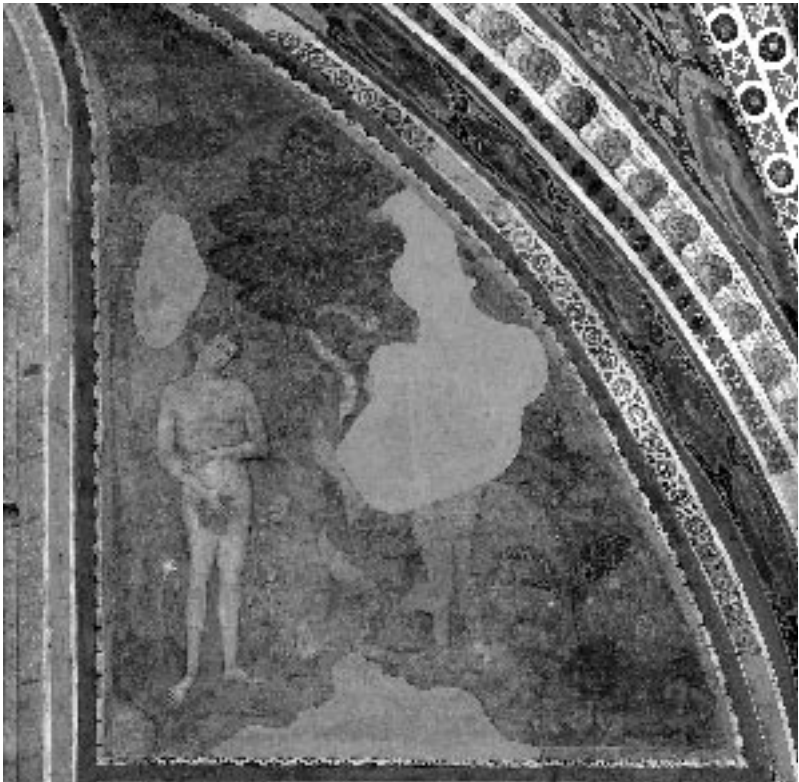


5. Cimabue, decorazione sul fondo dell'abside, Assisi, basilica superiore

6. Pittore romano, decorazione di una lunetta, Roma, San Saba



7. Giotto,
decorazione
a contorno
di *Isacco
benedice
Giacobbe*,
Assisi,
basilica
superiore



8. Pittori
romani,
*Peccato
originale e
"archivol-
tini"*, Assisi,
basilica
superiore





9. Pittori romani, "archinvoltini", Assisi, basilica superiore, terza campata
10. Giotto, "archinvoltini", Assisi, basilica superiore, prima campata
11. Pittore cimabuesco-romano, fascia abitata nella quarta campata, Assisi, basilica superiore
12. Pittore cimabuesco-romano, fascia abitata nella terza campata, Assisi, basilica superiore
13. Pittore romano, fascia abitata nella seconda campata, Assisi, basilica superiore



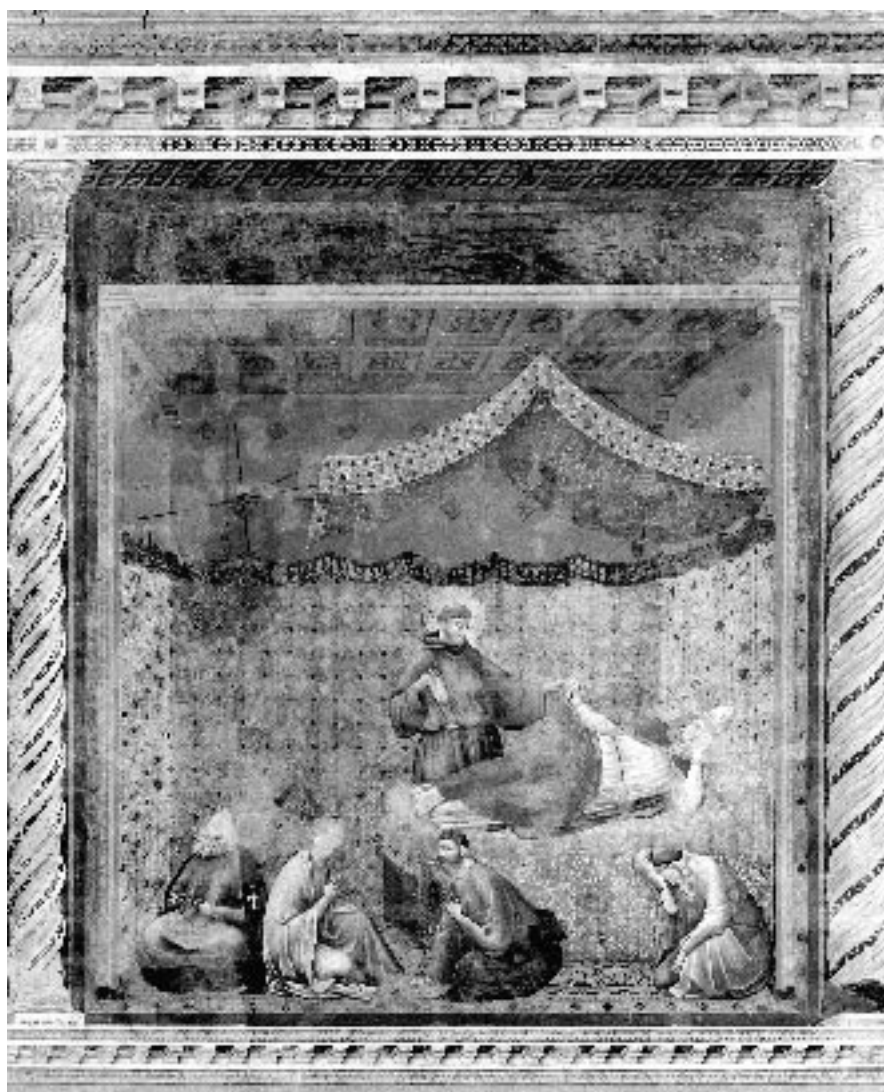


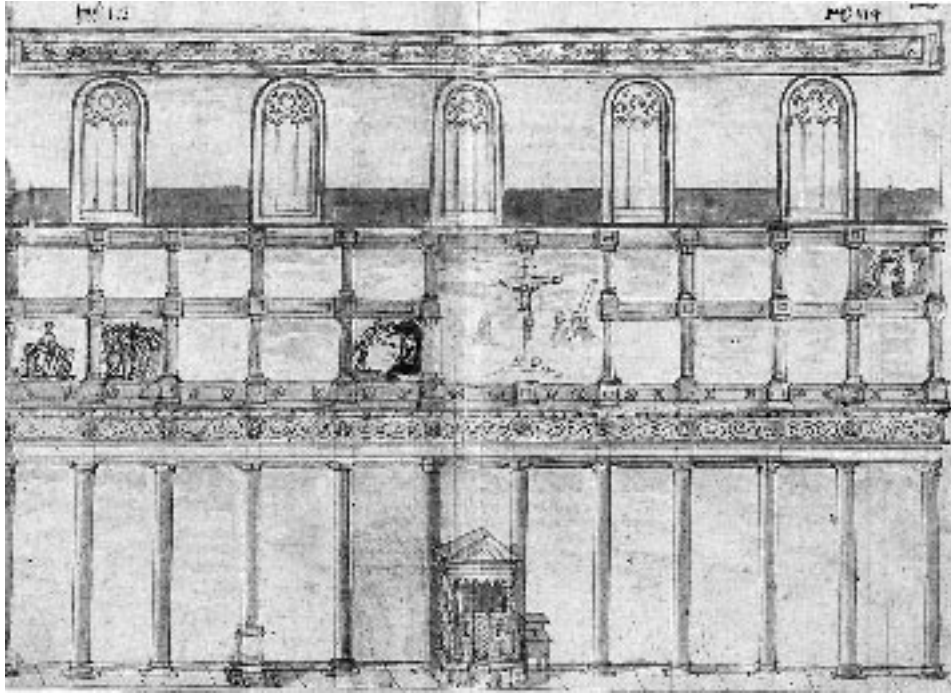
- 14. Giotto e bottega, vele dei *Dottori della chiesa*, Assisi, basilica superiore
- 15. Bottega di Giotto, *Putto alato*, Assisi, basilica superiore, vele dei *Dottori della chiesa*
- 16. Giotto, bifore con santi e fascia abitata, Assisi, basilica superiore



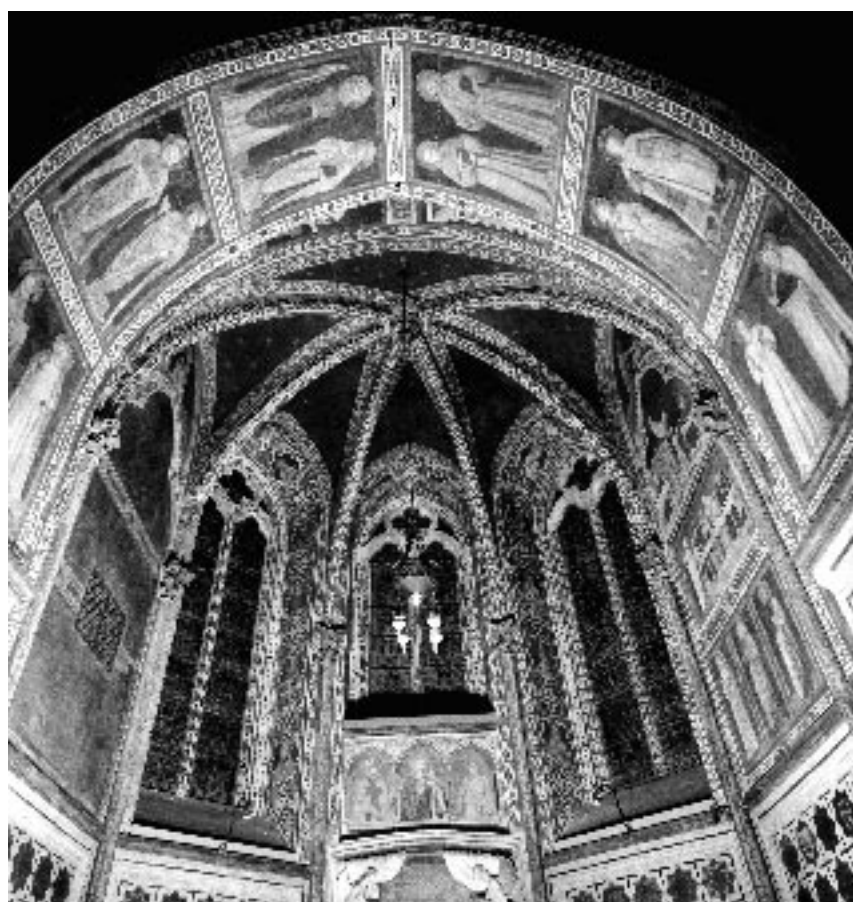
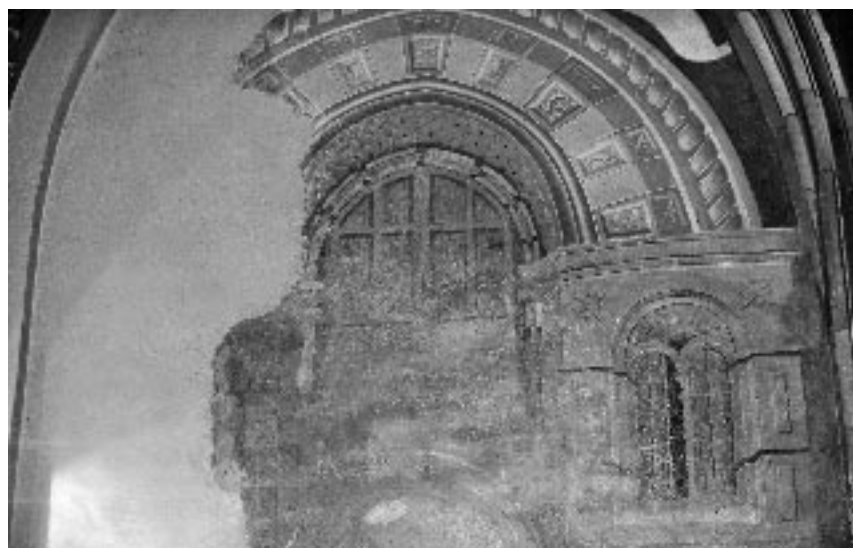


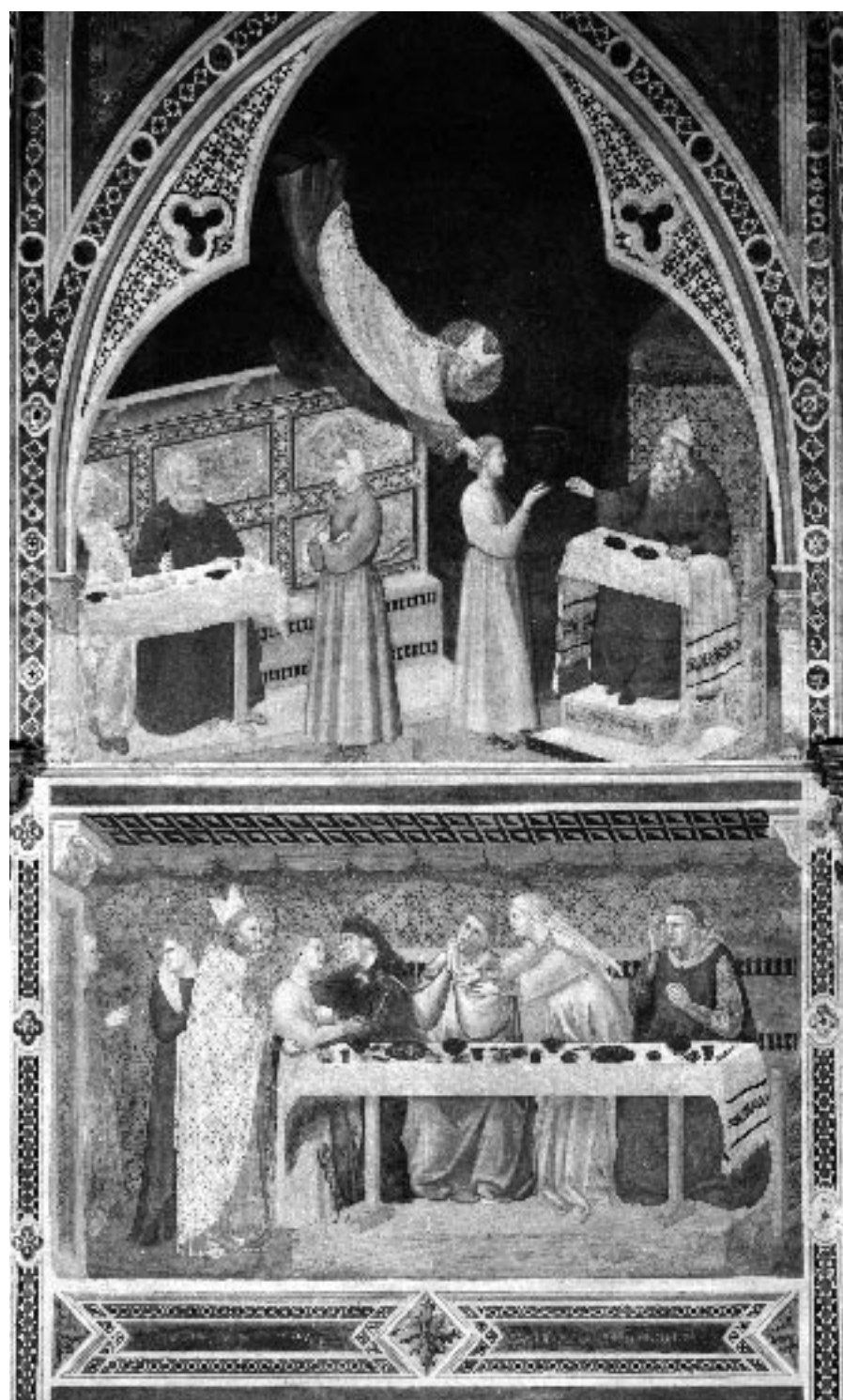
17. Giotto, controfacciata, Assisi, basilica superiore
18. Giotto, *Madonna col Bambino*, Assisi, basilica superiore, controfacciata
19. Giotto, *clipeo scolpito*, Assisi, basilica superiore, controfacciata
20. Giotto, decorazione architettonica per le *Storie di san Francesco*, Assisi, basilica superiore
21. Giotto, decorazione architettonica per *Francesco appare a Gregorio IX*, Assisi, basilica superiore





22. Biblioteca apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro A ter, Album, fol. 15r., riproduzione dei dipinti dalla navata di San Pietro, parete sinistra
23. Roma, San Crisogono, chiesa inferiore
24. Pittore lombardo, decorazione architettonica, Chiaravalle della colomba
25. Giotto e bottega, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola







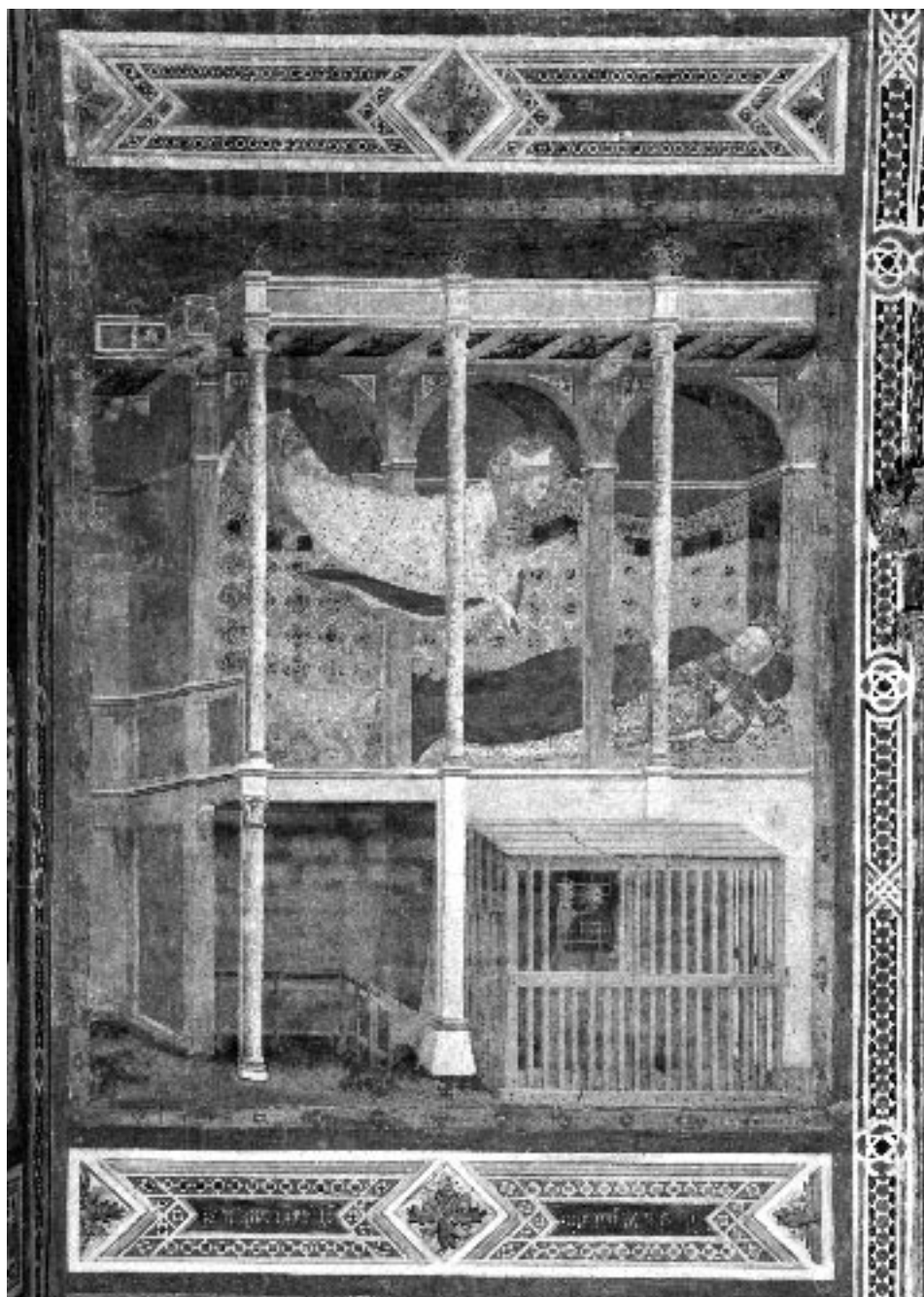
26. Bottega di Giotto, cornice architettonica a contorno delle *Storie di Adeodato*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola

27. Giotto e bottega, decorazione del sottarco delle finestre, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola



28. Giotto, decorazione del sottarco d'ingresso, Padova, basilica del Santo, cappella di santa Caterina
29. Bottega di Giotto, *trittico Orsini*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola
30. Bottega di Giotto, *L'ebreo frusta l'immagine di san Nicola*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola





31. Bottega di Giotto, *Il sogno di Costantino*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola
32. Bottega di Giotto, *Arcangelo Gabriele* e decorazione scultorea, Assisi, basilica inferiore, transetto destro
33. Bottega di Giotto, *Annunciata* e decorazione scultorea, Assisi, basilica inferiore, transetto destro







34. Fronte di sarcofago, III sec., Verona, Museo Lapidario Maffeiano

35. Bottega di Giotto, dipinto dedicatorio, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola

36. Pittore umbro, decorazione del sottarco della finestra, Perugia, Sala dei Notari

37. Pittore umbro, decorazione architettonica sopra il *Roveto ardente*, Perugia, sala dei Notari







40. Maestro del refettorio di Pomposa, decorazioni architettoniche a contorno della *Maestà e santi*, Pomposa, refettorio

41. Maestro del cappellone di Tolentino, fasce abitate, Tolentino, Capellone di san Nicola

42. Giuliano da Rimini, fascia abitata, Fermo, San Francesco

43. Giotto, decorazione del sottarco d'ingresso, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi





44. Pietro da Rimini, decorazione del sottarco d'ingresso, già in Santa Chiara, Ravenna, Museo Nazionale
45. Giuliano da Rimini, fascia abitata, Ravenna, San Domenico
46. Maestro di Santa Maria in Porto Fuori, decorazione del sottarco d'ingresso alla cappella maggiore, già Ravenna, Porto Fuori, Santa Maria



47. Giotto e bottega, decorazione architettonica della parete di ingresso, Padova, convento del Santo, ex sala capitolare

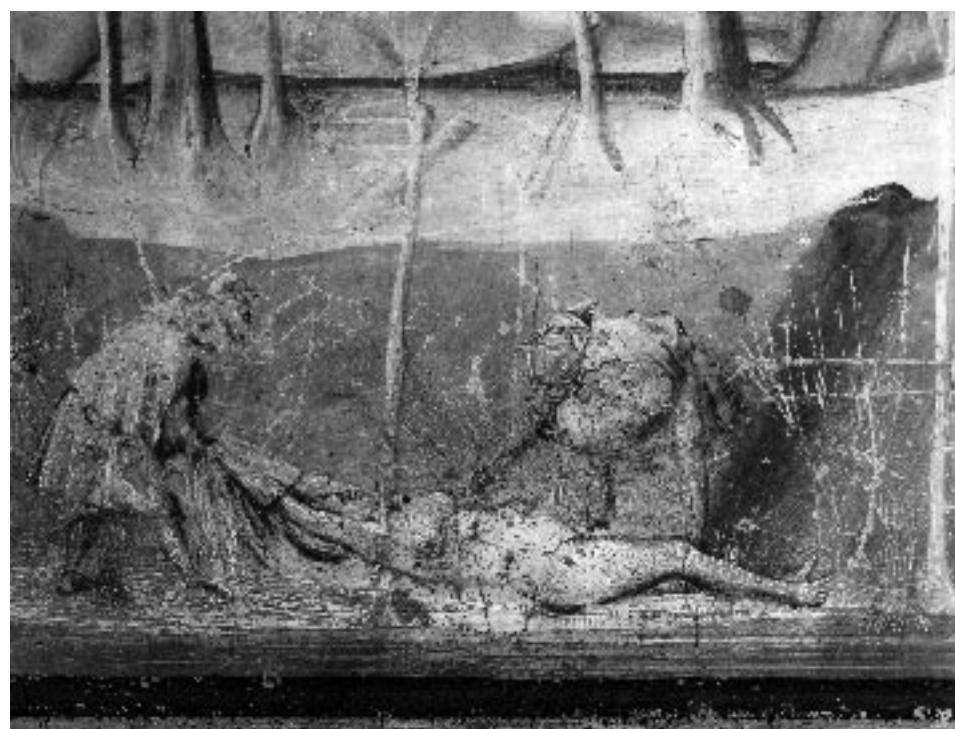
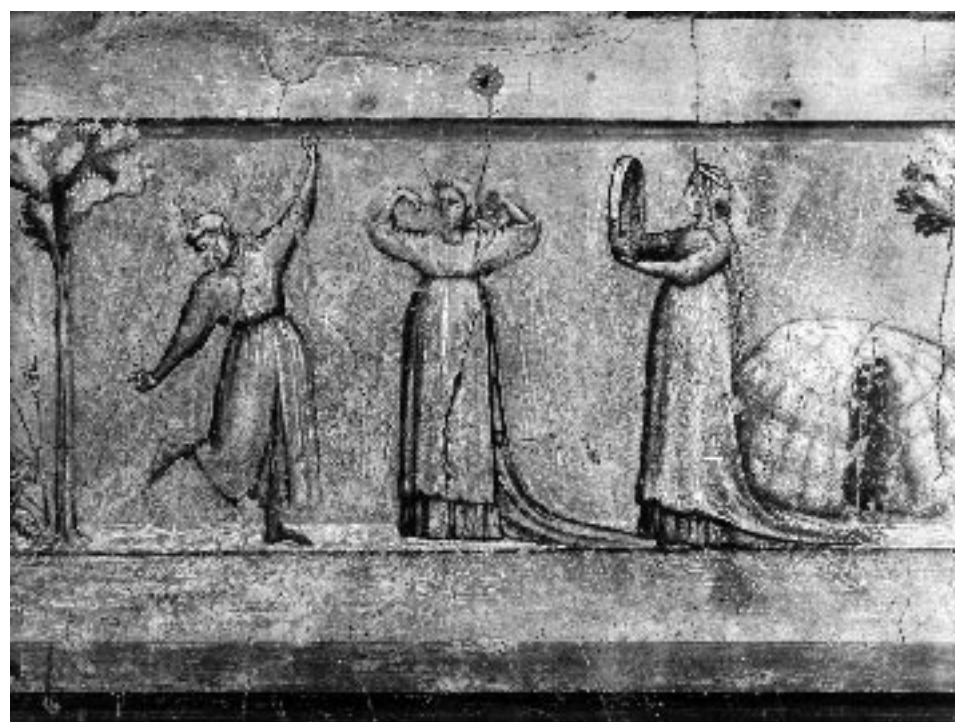
48. Giotto, bottega e rifacimenti moderni, decorazione architettonica, Padova, convento del Santo, ex sala capitolare



49. Giotto e bottega, fotografia del 1924, già Padova, chiesa del Santo, cappella di Santa Caterina

50. Giotto, *Giustizia* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni

51. Giotto, *Ingiustizia* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni





- 52. Giotto, *Prudentia*, Padova, cappella degli Scrovegni
- 53. Giotto, *Stoltizia*, Padova, cappella degli Scrovegni
- 54. Giotto, *Fortezza*, Padova, cappella degli Scrovegni



55. Giotto, *Fortezza* (paricolare),
Padova, cappella degli Scrovegni



56. Giotto, *Incostanza*, Padova,
cappella degli Scrovegni



57. Giotto, *Temperanza*, Padova,
cappella degli Scrovegni



58. Giotto, *Carità*, Padova, cappella degli Scrovegni

59. Giotto, *Carità* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



60. Giotto, *Invidia*, Padova,
cappella degli Scrovegni



61. Giotto, *Speranza*, Padova,
cappella degli Scrovegni



62. Giotto, decorazioni architettoniche dell'arco trionfale e *Tradimento di Giuda*, Padova, cappella degli Scrovegni

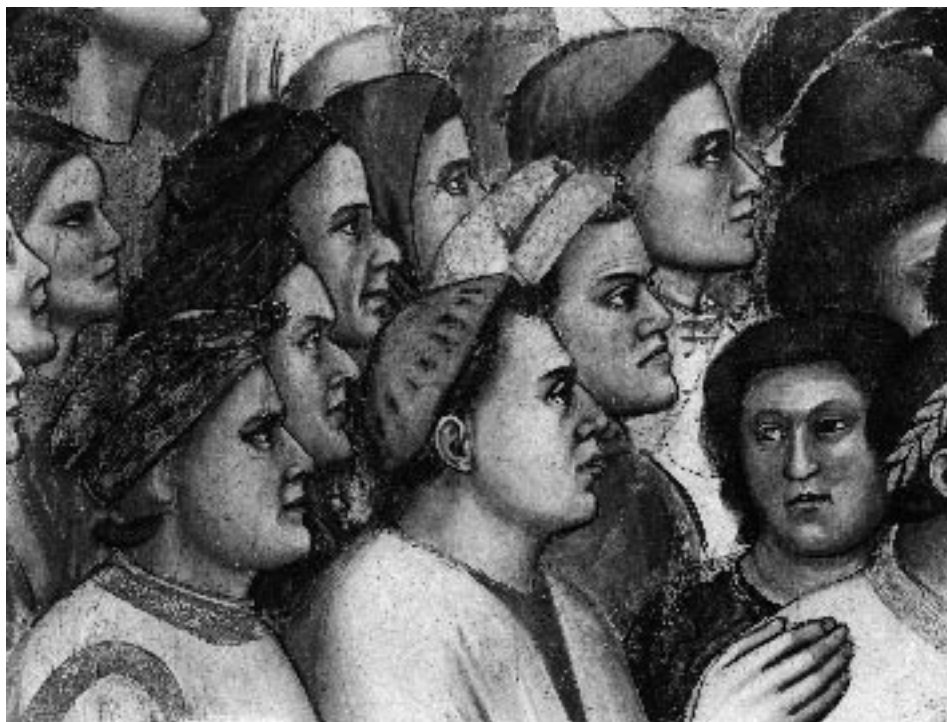
63. Giotto, decorazione architettonica, controfacciata, Padova, cappella degli Scrovegni



64. Giotto, *resurrezione dei corpi*, *Giudizio universale* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni

65. Giotto, dipinto dedicatorio, Padova, cappella degli Scrovegni





66. Giotto, *ritratti fra beati, Giudizio universale* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni
67. Giotto, *dannato sulla cornice, Giudizio universale* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni
68. Giotto, *Angelo dell'apocalisse che arrotola i cieli, Giudizio universale* (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni





69. Giotto, fascia abitata, Padova, cappella degli Scrovegni, volta



70. Giotto, decoro a contorno delle immagini figurali e *Giona inghiottito dalla balena*, Padova, cappella degli Scrovegni

71. Giotto, decoro con santa, Padova, cappella degli Scrovegni



72. Giotto, decoro con santa, Padova, cappella degli Scrovegni

73. Giotto, decorazione architettonica per *Santa francescana*, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena



74. Giotto, sottarco d'ingresso, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena



- 75. Giotto, decorazione architettonica della parete destra e *Noli me tangere*, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena
- 76. Giotto, decorazione architettonica della parete destra e *Estasi della Maddalena*, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena
- 77. Bottega di Giotto, *San Nicola e un devoto*, retro del polittico di Santa Reparata, Firenze, Santa Maria del Fiore
- 78. Bottega di Giotto, *San Giovanni Battista e un committente*, La Spezia, Museo Amedeo Lia
- 79. Giotto, decorazione della volta, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena





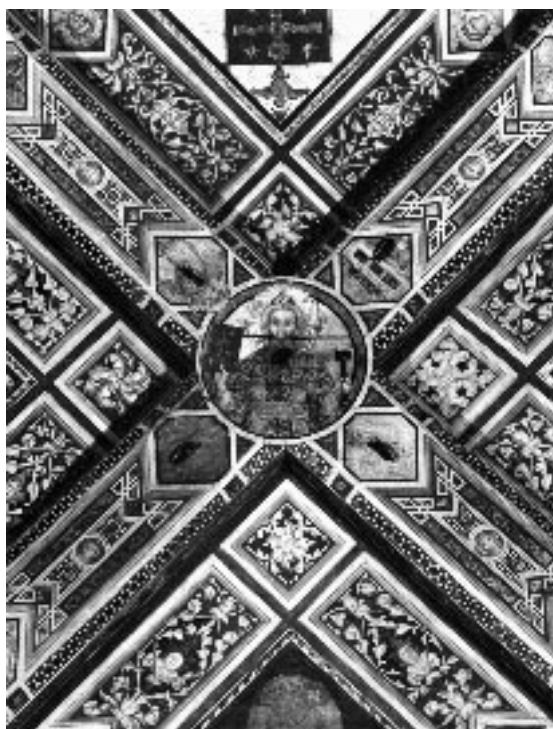
- 80. Giotto e bottega, fascia abitata nel sottarco della finestra, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena
- 81. Giotto e bottega, fascia abitata del sottarco di ingresso laterale, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena
- 82. Bottega di Giotto, fascia abitata a contorno della *Crocifissione*, Assisi, basilica inferiore, transetto destro
- 83. Bottega di Giotto, decorazione scultorea dipinta, Assisi, basilica inferiore, transetto destro







- 84. Bottega di Giotto, *Profeta*, fascia abitata di contorno alla *Fuga in Egitto*, Assisi, basilica inferiore, transetto destro
- 85. Bottega di Giotto, *Profeta*, fascia abitata di contorno alla *Storia del fanciullo caduto dal verone*, Assisi, basilica inferiore, transetto destro
- 86. Bottega di Giotto, Incorniciatura della *Resurrezione del fanciullo di Suessa*, Assisi, basilica inferiore, transetto destro
- 87. Bottega di Giotto, Fascie abitate a contorno dell'*Allegoria della povertà*, Assisi, basilica inferiore, vele
- 88. Bottega di Giotto, decorazione con figure apocalittiche (chiave di volta), Assisi, basilica inferiore, vele





89. Bottega di Giotto, *il quarto cavaliere dell'Apocalisse*, Assisi, basilica inferiore, vele
90. Bottega di Giotto, decorazione con teste a monocromo, Assisi, basilica inferiore, vele
91. Bottega di Giotto, *Candelabro dell'Apocalisse*, Assisi, basilica inferiore, vele
92. Bottega di Giotto, decorazione con teste a monocromo, Assisi, basilica inferiore, vele
93. Bottega di Giotto, cornici abitate, Assisi, basilica inferiore, vele

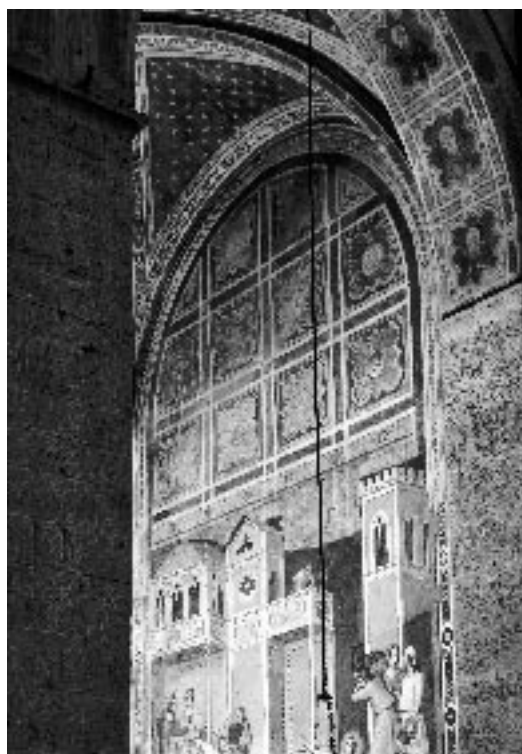
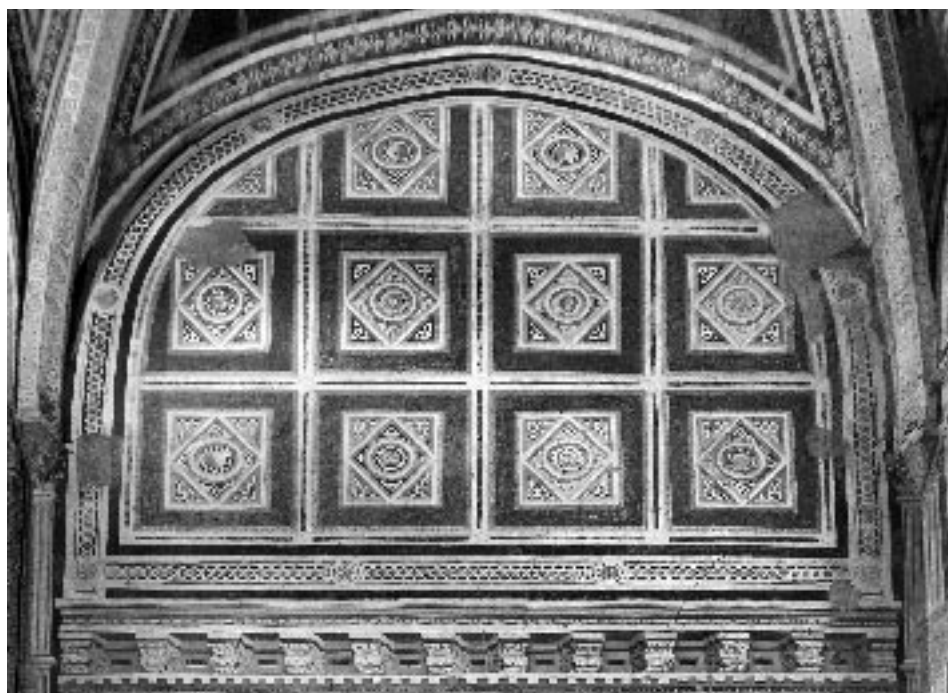




94. Bottega di Giotto, tralcio abitato, Assisi, basilica inferiore, vele

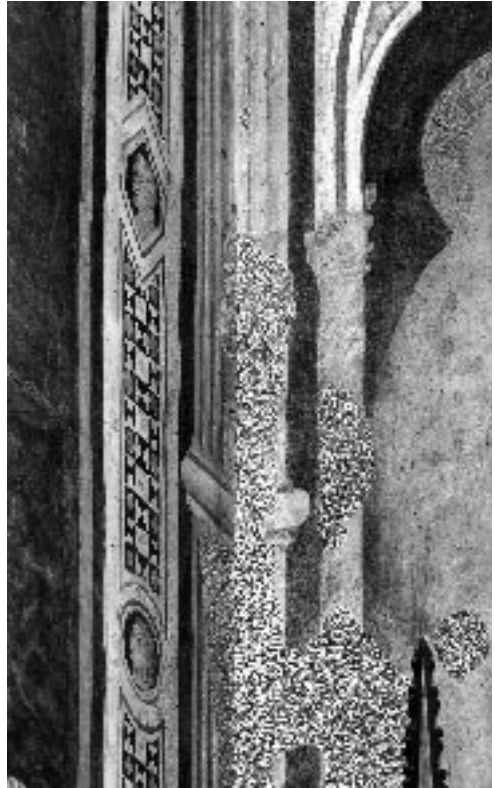


95. Bottega di Giotto, *San Francesco in gloria* (particolare), Assisi, basilica inferiore, vele



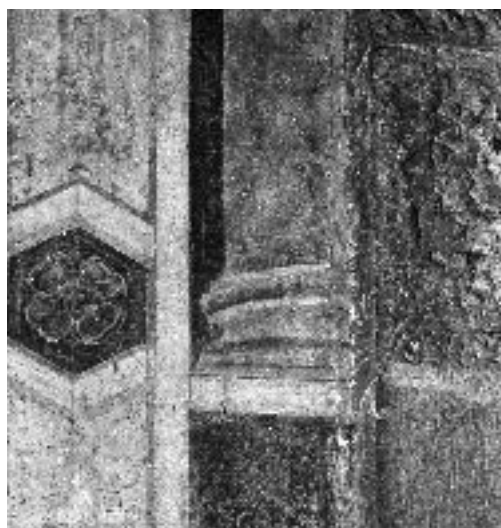
96. Maestro della Santa Cecilia?,
decorazioni architettoniche, Firenze,
Santa Croce, cappella Velluti-Zati

97. Maestro della santa Cecilia (?) e
Bernardo Daddi, Firenze, Santa
Croce, cappella Pulci Berardi



98. Maestro della Santa Cecilia?, finto capitello sul peduccio angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati

99. Maestro della Santa Cecilia?, finta colonna angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati



100. Giotto e bottega, base di finta colonna angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi.

101. Giotto e bottega, finta colonna angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi

102. Giotto e bottega, capitello dipinto su peduccio, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi

103. Giotto e bottega, capitello dipinto su peduccio, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi



104. Giotto, decoro della parete di fondo e *Agnello sacrificale*, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi
105. Giotto, Incorniciatura dell'*Annuncio a Zaccaria*, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi

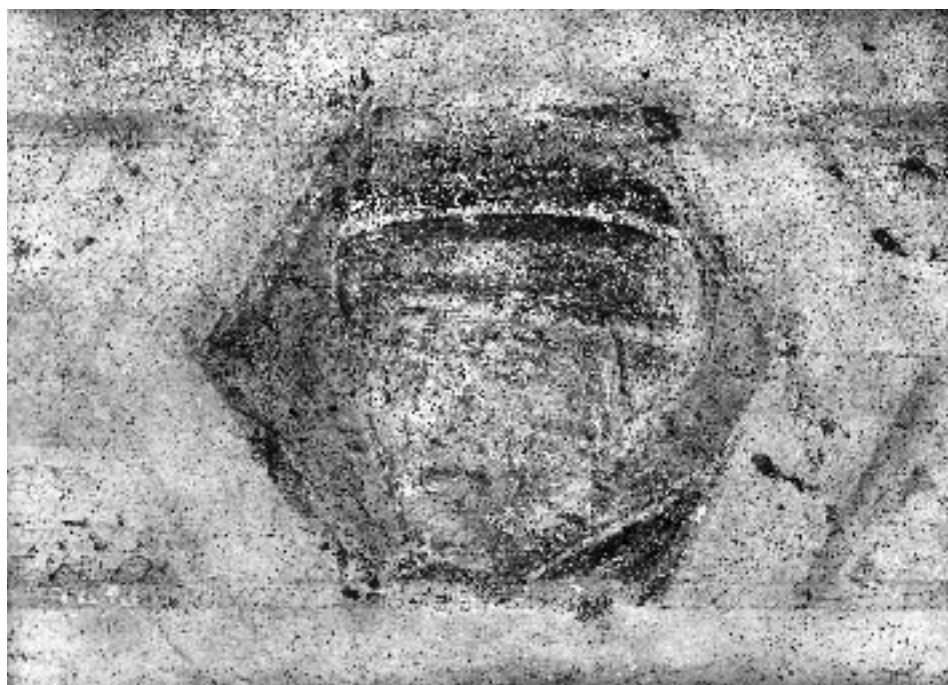


106. Giotto, testa di anziano dell'Apocalisse?, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi

107. Giotto, testa, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi

108. Giotto, testa, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi





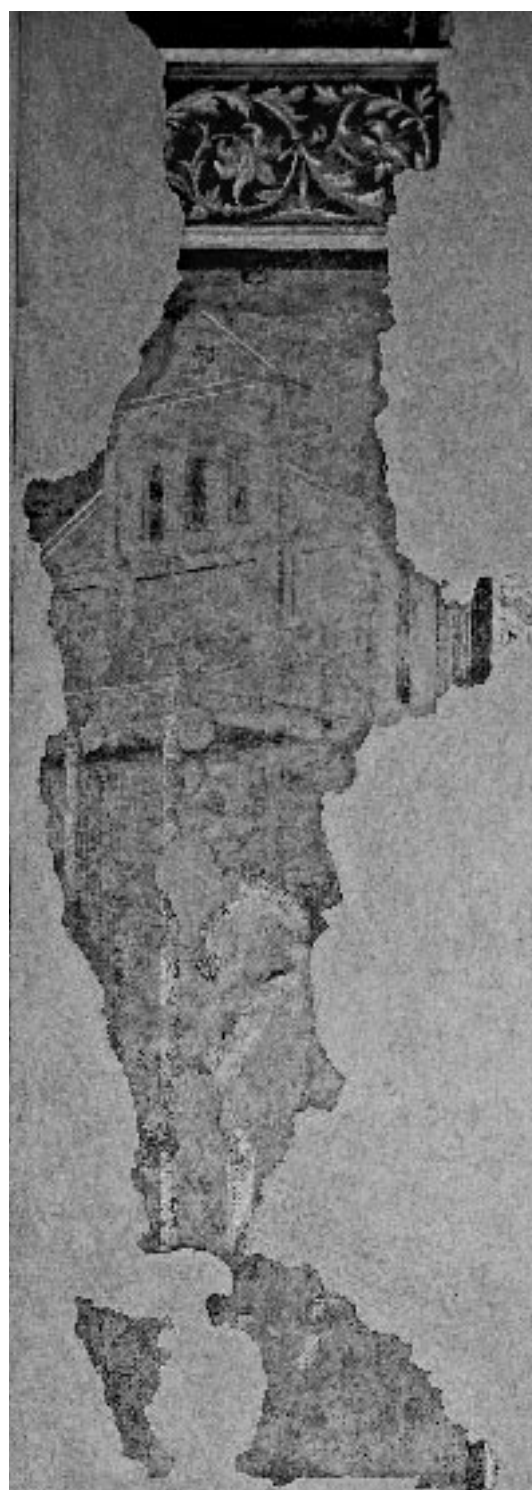
109. Giotto, testa, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi

110. Giotto, testa, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi



iii. Giotto, testa,
Firenze, Santa
Croce, cappella
Peruzzi

ii. Giotto, *Angelo*,
Firenze, Santa
Croce, cappella
Peruzzi, volta





- 113. Giotto e bottega, cornice scultorea per le vele, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi
- 114. Giotto, cornice scultorea, già nella chiesa di Badia, Firenze, Galleria dell'Accademia
- 115. Giotto, cornice scultorea, già nella chiesa di Badia, Firenze, depositi della soprintendenza
- 116. Giotto, *Santa Chiara*, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi



117. Giotto, cornice di
contorno all'*Ascesa
dell'anima di Francesco*,
Firenze, Santa Croce,
cappella Bardi

118. Giotto, decorazione
dell'intradosso della
finestra, Firenze, Santa
Croce, cappella Bardi



- 119. Giotto, decorazione dell'intradosso della finestra, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi
- 120. Giotto, decorazione dell'intradosso della finestra, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi
- 121. Giotto e bottega, cornice scultorea per le vele, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi





122. Giotto,
decorazione di
contorno
all'*Allegoria
dell'ubbidienza*,
Firenze, Santa
Croce, cappella
Bardi

123. Giotto,
decorazione di
contorno alla
figura di Adamo,
Firenze, Santa
Croce, mostra
della cappella
Bardi



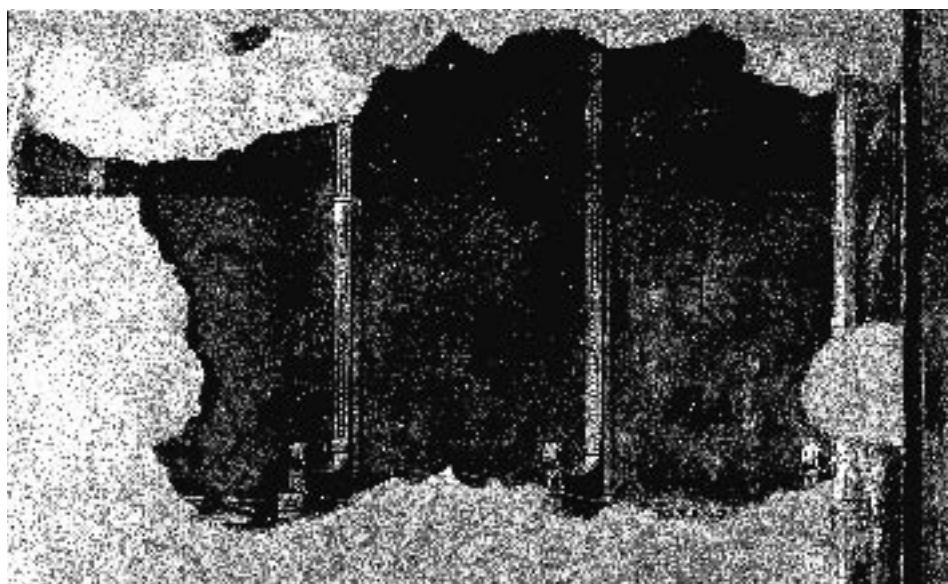
124. Giotto, decorazione di contorno alle *Stigmathe* e *Figure dei progenitori*, Firenze, Santa Croce, mostra della cappella Bardi



125. Bottega di Giotto, fascia abitata con busto maschile, Napoli, Santa Chiara

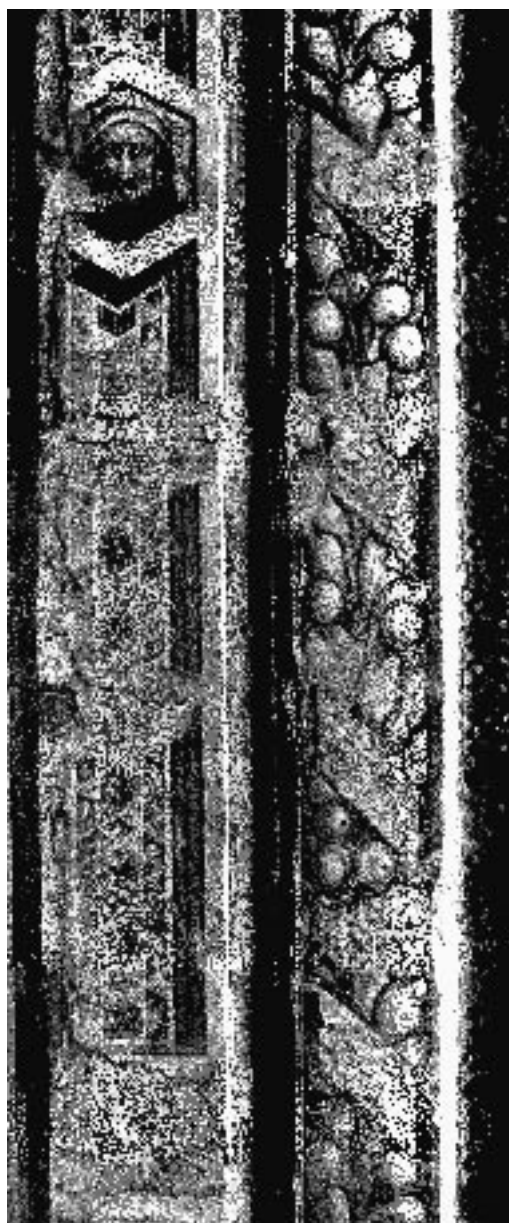
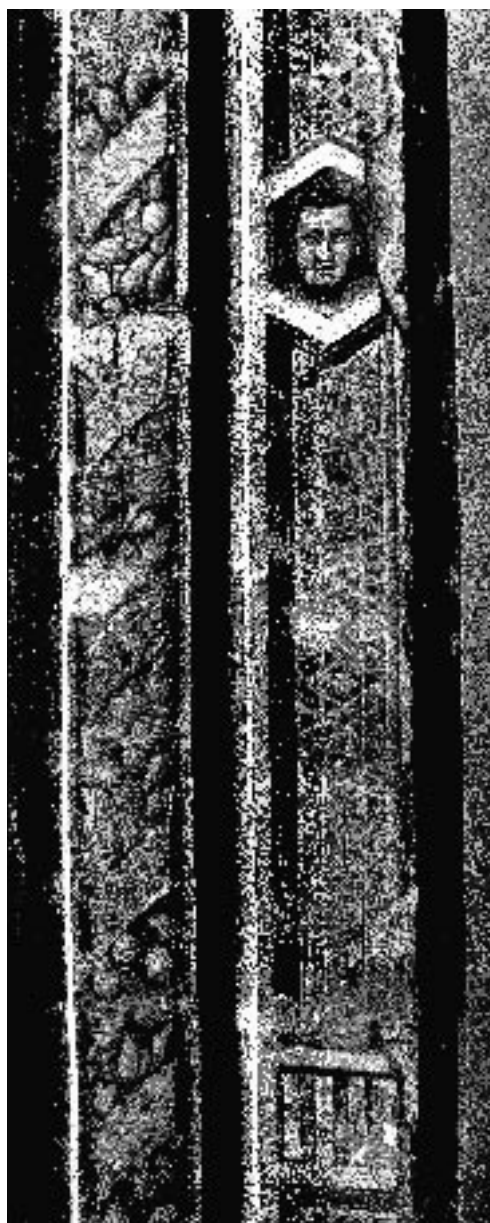
126. Bottega di Giotto, fascia abitata con busto femminile, Napoli, Santa Chiara

127. Bottega di Giotto, decorazione architettonica, Napoli, Santa Chiara



128. Bottega di Giotto, stalli dipinti, Napoli, Santa Chiara

129. Bottega di Giotto, fascia abitata nel sottarco di una finestra, Napoli, cappella palatina



130. Bottega di Giotto, fascia abitata e festone nel sottarco della finestra centrale, Napoli, cappella palatina

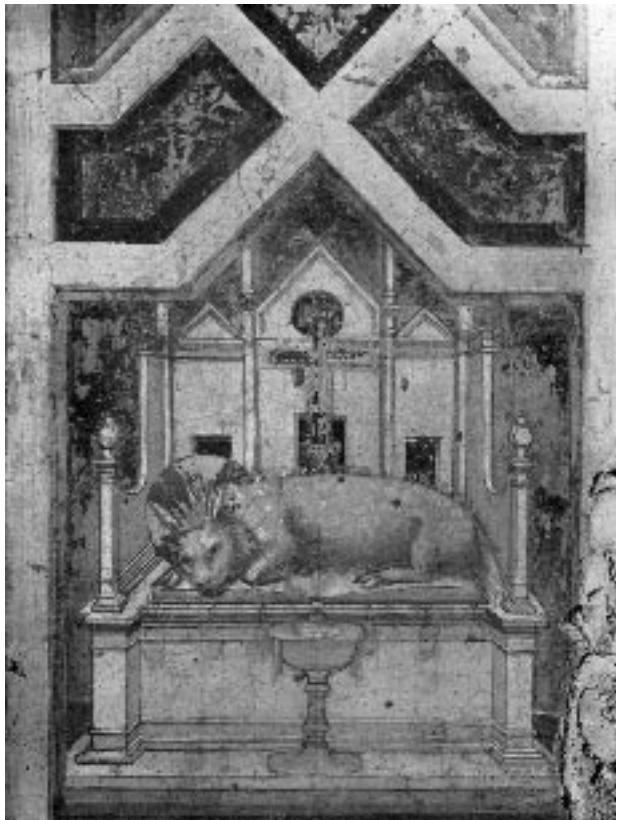
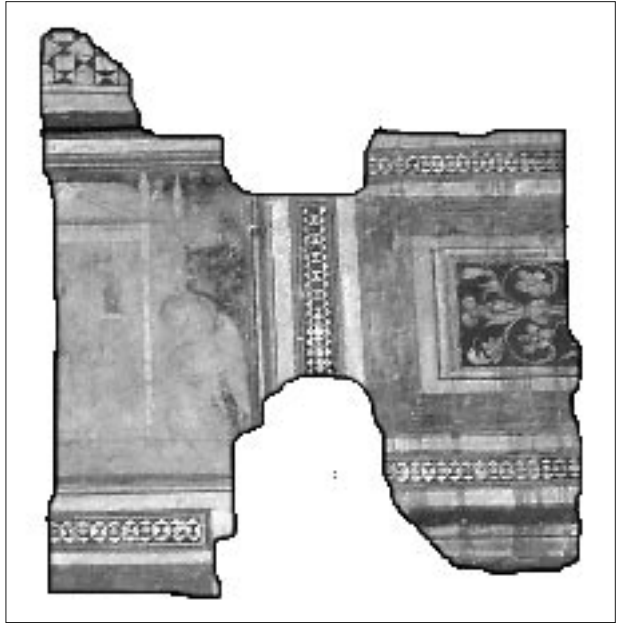
131. Bottega di Giotto, fascia abitata e festone nel sottarco della finestra centrale, Napoli, cappella palatina



132. Bottega di Giotto, decorazioni della volta, Firenze, Museo del Bargello, cappella della Maddalena



133. Bottega di Giotto, *Maestà e figure allegoriche*, Firenze, Museo del Bargello



134. Bottega di Giotto,
decorazioni a contorno di
un' *Annunciazione*, Firenze,
Santa Croce, navata

135. Bottega di Giotto,
decorazioni con immagini
apocalittiche, Firenze,
Santa Croce, navata



- 136. Maestro di san Nicola, *Napoleone Orsini*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola
- 137. Maestro di san Nicola, *Gian Gaetano Orsini*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Nicola
- 138. Simone Martini, *Gentile Partino da Montefiore*, Assisi, basilica inferiore, cappella di san Martino

Bibliografia

Fonti

FABRI 1664

G. Fabri, *Sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia 1664.

I Documenti d'amore

I Documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali, a cura di F. Egidi, 4 voll., Roma 1905-1927.

Il Libro dell'Arte

Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. cons. Vicenza 1971.

LAMO 1976 (1560)

P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo*, Bologna 1844, riedizione anastatica Bologna 1976.

Legenda Aurea

Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, ed. consultata a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino 1995.

VASARI 1906 (1568)

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, (prima ed. Firenze 1568), ed. cons. a cura di G. Milanesi, Firenze 1906.

VILLANI 1990-1991

G. Villani, *Nuova Cronica*, ed. cons. a cura di G. Porta, Parma 1990-1991.

Studi

ACETO 1992

F. Aceto, *Pittori e documenti nella Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in "Prospettiva", 67 (1992), pp. 53-65.

AMMANNATI 2017

G. Ammannati, *Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, Pisa 2017.

ANDALORO 1984

M. Andaloro, *Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue*, in "Arte Medievale", 2 (1984), pp. 143-181.

Anno 1300 2000

Anno 1300 il primo giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo, cat. della mostra a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000.

ANTAL 1960 (1947)

F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1947; ed. cons.: *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960.

AUERBACH 1974 (1939)

E. Auerbach, *Figura*, in "Archivium Romanticum", XXII, 1939, pp. 436-489; ed. cons.: E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 174-221.

AUTENRIETH 1991

H.P. Autenrieth, *Architettura dipinta (ad vocem)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991.

AUTENRIETH 1993

H.P. Autenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. il Trecento*, a cura di R. Terraroli, Milano 1993, pp. 362-392.

BACCI 2003

M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari 2003.

BACCI 2018

M. Bacci, *Giotto's Quadrilobes. Transmigrations of Italianate ornaments in the eastern Mediterranean*, in *Cross-cultural interaction between Byzantium and the West 1204-1669*, Abingdon - New York 2018, pp. 132-151.

BAGGIO 2010

L. Baggio, *Il cantiere pittorico di primo Trecento al Santo: note di lettura e riflessioni*, in "Il Santo", 50 (2010), pp. 141-158.

BAGGIO 2011

L. Baggio, *Giotto e il rinnovamento dell'iconografia antoniana nel Capitolo del Santo*, in "Bollettino del Museo civico di Padova", C (2011), pp. 41-58.

BAGGIO 2013

L. Baggio, *Iconografia di sant'Antonio al Santo di Padova nel XIII e XIV secolo. Spazi, funzioni, messaggi figurati, committenze*, tesi di dottorato XXVI ciclo, Università degli studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali, 2013.

BAGNOLI 1999

A. Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999.

BANDERA 2010

S. Bandera, *Gli affreschi del Tiburio*, in *Un poema cistercense. Affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, a cura di S. Bandera, Milano 2010, pp. 31-49.

BANDINI-FELICI-LANFRANCHI-MARIOTTI 2014

F. Bandini, A. Felici, M.R. Lanfranchi, P.I. Mariotti, *I recenti interventi di restauro sulle pitture murali di Giotto e del Maestro di Figline nel transetto della basilica di Santa Croce*, in "OPD restauro", 26 (2014), pp. 268-290.

BANDINI 2016-2017

F. Bandini, *La cappella Peruzzi. Analisi della tecnica di esecuzione delle pitture*, in *Progetto Giotto. Tecnica artistica e stato di conservazione delle pitture murali nelle cappelle Peruzzi e Bardi a Santa Croce*, a cura di C. Frosinini, Firenze 2016-2017, pp. 77-91.

- BASCHET 2014 (2008)
 J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008; ed. it. *L'iconografia medievale*, Milano 2014.
- BAZZOTTI 1993
 U. Bazzotti, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, a cura di R. Terraroli, Milano 1993, pp. 265-294.
- BELLINATI 1997
 C. Bellinati, *Padua Felix; atlante iconografico della cappella di Giotto*, Treviso 1997.
- BELLINATI 2000
 C. Bellinati, *L'estetica teologica nel ciclo di affreschi della cappella di Giotto all'Arena di Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, cat. della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 87-92.
- BELLINATI 2003
 C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, "Quaderni dell'Archivio Vescovile e della Biblioteca Capitolare di Padova", 2, Padova 2003.
- BELLOSI 1977
 L. Bellosi, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in "Prospettiva", 10 (1977), pp. 21-31; riedito in *Idem*, "I vivi parean vivi" *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, volume come numero speciale di "Prospettiva", 121-124, 2006, pp. 428-437.
- BELLOSI 1983
 L. Bellosi, *La decorazione della Basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 127-136.
- BELLOSI 1985
 L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.
- BELLOSI 1998
 L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998.
- BELLOSI 2000
 L. Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, cat. della mostra a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, pp. 33-54.
- BELLOSI 2001
 L. Bellosi, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in "Prospettiva", n. 101, 2001, pp. 19-40.
- BELLOSI 2003
 L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, cat. della mostra a cura di A. Bagnoli - R. Bartalini- L. Bellosi- M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003, pp. 102-129.
- BELLOSI 2007
 L. Bellosi, "Nicolaus IV fieri percepit". *Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", 126-127, 2007, pp. 2-14.

BELTING 1977

H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.

BELTING 2001 (1990)

H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, ed. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma 2001.

BELTING 2007 (2005)

H. Belting, *Das Echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005; ed. cons. *La vera immagine di Cristo*, Torino 2007.

BELTING 2009

H. Belting, *Le portrait médiéval et le portrait autonome. Une question*, in *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, a cura di D. Olariu, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2009, pp. 123-135.

BENATI 1985

D. Benati, *Pittura del Trecento in Emilia e Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, pp. 193-232.

BENATI 1992

D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

BENATI 1995

D. Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, cat. della mostra a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57.

BENATI 2019

D. Benati, *Il trecento riminese in Sant'Agostino*, in *Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Rimini*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo 2019, pp. 16-39.

BENZAZZI 2018

G. Benazzi, *Gubbio e il cantiere di Assisi. Il Maestro della Croce di Gubbio e il Maestro Espressionista di Santa Chiara*, in *Gubbio al tempo di Giotto*, cat. della mostra a cura di G. Benazzi - E. Lunghi - E. Neri Lusanna, s.l., 2018, pp. 57-69.

BENELLI 2012

F. Benelli, *The Architecture in Giotto's paintings*, Cambridge 2012.

BENJAMIN 2012

W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Vicenza 2012.

BERNARDI 2005

Claudio Bernardi, *I santi nella drammaturgia sacra*, in *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, atti del convegno a cura di A. Benvenuti e M. Garzaniti, Roma 2005, pp. 435-451.

BINSKI 2001

P. Binski, *How Northern was the Northern Master at Assisi?*, in "Proceedings of the British Academy", 117 (2001), pp. 73-138.

BISOGNI 1975

F. Bisogni, *Problemi iconografici riminesi. Le storie dell'Anticristo in S. Maria in Porto Fuori*, in "Paragone", XXVII (1975), 305, pp. 13-23.

BOKODY 2012

P. Bokody, *Justice, Love and Rape Giotto's Allegories of Justice and Injustice in the Arena Chapel, Padua*, in *The Iconology of law and Order (Legal and Cosmic)*, a cura di A. Kércy - G. Szönyi - A. Kiss, Szeged 2012, pp. 50-61.

BOKODY 2015

P. Bokody, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350): Reality and Reflexivity*, Farnham 2015.

BOLLATI 2012

M. Bollati, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova 2012.

BOLLATI 2016

M. Bollati, *Francesco e la Croce di S. Damiano*, Milano 2016.

BOLOGNA 1969

F. Bologna, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969.

BONSANTI 1983

G. Bonsanti, *Giotto nella cappella di San Nicola*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 199-205.

BONSANTI 2000

G. Bonsanti, *La bottega di Giotto*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, cat. della mostra a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, pp. 55-73.

BONSANTI 2015

G. Bonsanti, *Giotto e la cattedrale di Firenze. Il politico a due facce*, in *Giotto, l'Italia*, cat. della mostra a cura di S. Romano e P. Petrarola, Milano 2015, pp. 85-95.

BONSANTI 2019

G. Bonsanti, *Ancora sul politico giottesco di S. Reparata*, in "Arte medievale", IX (2019), 4, pp. 233-250.

BONSANTI 2021

G.B., *Giotto e boutique*, in *Domus sapienter staurata - Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, a cura di A.M. D'Achille - A. Jacobini - P.F. Pistilli, Cinisello Balsamo 2021, pp. 469-479.

BORSOOK 1980

E. Borsook, *The mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980.

BOSKOVITS 1981

M. Boskovits, *Gli affreschi della sala dei Notari di Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'Arte", LXVI (1981), 9, pp. 1-41.

BOSKOVITS 1990

M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in "Arte Cristiana", LXXVIII (1990), 737/738, pp. 123-142.

BOSKOVITS 1994

M. Boskovits, *Su Giusto de' Menabuoi e sul 'giottismo' nell'Italia settentrionale*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, pp. 26-34.

BOSKOVITS 2000

M. Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, cat. della mostra a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, pp. 75-95.

BRENNK 1987

B. Brenk, *Spolia from Costantine to Charlemagne: aesthetics versus ideology*, in "Dumbarton Oaks Papers", *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, XLI (1987), pp. 103-109.

BRUSCHI 2004 (1978)

A. Bruschi, *Prima del Brunelleschi: verso un'architettura sintattica e prospettica*. I. *Da Arnolfo a Giotto*, in "Palladio", s. III, XXVII (1978), 3-4, pp. 47-76; II. *Da Giotto a Taddeo Gaddi al tardo Trecento*, in "Palladio", s. III, XXVIII (1979), 1-4, pp. 23-42; ed. cons.: A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 19-83.

CAMELLITI 2009

V. Camelliti, *Civitas e Caritas: una Madonna giottesca al Bargello. Una allegoria della città di Firenze*, in "Critica d'arte", 70, 2008 (2009), 35/36, pp. 111-124.

CAMEROTA 2006

F. Camerota, *La prospettiva del rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano 2006.

CAMILLE 1992

M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992.

CAMPOREALE 2011

E. Camporeale, *Polittici murali del Trecento e Quattrocento: un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere" La Colombaria, LXXVI n.s. - LXII (2011), pp. 11-76.

CANETTI 2012

L. Canetti, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Roma 2012.

Capolavori del Trecento 2018

Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto. Spoleto e l'Appennino, cat. della mostra a cura di V. Garibaldi - A. Delpriori, Perugia 2018.

CARLETTINI 2006

I. Carlettini, *Deduzioni dall'antico nell'opera di Cimabue*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 24 - 28 settembre 2003, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 493-500.

CASTELFRANCHI VEGAS 1988-89

L. Castelfranchi Vegas, *Presenze toscane nella pittura lombarda della prima metà del Trecento*, in "Prospettiva", 53-56, 1988-89, pp. 153-167.

CASTELNUOVO 1962

E. Castelfranco, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962.

CASTELNUOVO 1986

E. Castelfranco, *Mille vie della pittura italiana*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 7-24.

CASTELNUOVO 2002

E. Castelfnuovo, "Propter quid imagines faciei faciunt". *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 33-50.

CASTELNUOVO 2009

E. Castelfnuovo, *Les Portraits Individuels de Giotto*, in *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, a cura di D. Olariu, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, 2009, pp. 103-120.

CASTELNUOVO 2015

E. Castelfnuovo, *Ritratto e società in Italia - Dal Medioevo all'avanguardia*, Torino 2015.

CATALANO 2016

L. Catalano, *Policromie marmoree dipinte: crustae e intarsi nella pittura tardoantica e medievale. Una testimonianza a Lucca*, in *Il colore nel medioevo: arte simbolo tecnica: tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, atti delle giornate di studi di Lucca, 24-26 ottobre 2013, a cura di P. A. Andreuccetti e D. Bindani, Lucca 2016, pp. 221-232.

CECCHINI 2006

F. Cecchini, *Ambiti di diffusione del sapere ottico nel Duecento: tracce per uno studio sulle conoscenze scientifiche degli artisti italiani del XIII secolo*, in *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, Atti del convegno, a cura di M. Cojannot- Le Blanc (Roma 2002), Roma 2006, pp. 19-42.

CENCI 1974

C. OFM Cenci, *Documentazione di vita assisiana. I. 1330-1348*, Grottaferrata 1974.

CERUTTI 2012

D. Cerutti, "... che dopo Giotto ponesse la pittura in grandissimo miglioramento...": *Stefano fiorentino a Vertemate?*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno (Lausanne, 7-8 maggio 2010) a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 163-205.

CHIODO 2018

S. Chiodo, *Uno sguardo indietro sul filo della memoria. La chiesa degli umiliati in età gotica*, in *San salvatore in Ognissanti. La chiesa e il convento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2018, pp. 51-79.

CHRISTIENSEN 2008

K. Christiansen, *Duccio and the Origins of Western Painting*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LXVI (2008), 1, pp. 6-61.

CIONI 1998

E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998.

CLAUSSEN 1987

P.C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Corpus Cosmatorum*, Stuttgart-Wiesbaden 1987.

COBUZZI 2019

M. Cobuzzi, *Il Giotto dei pittori riminesi e il Maestro della Santa Cecilia*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 128, 2019, pp. 57-67.

COLE 1996

B. Cole, *Virtues and Vices in Giotto's arena Chapel frescoes*, in *Studies in the History of Italian Art, 1250-1550*, London 1996, pp. 337-363; riedito in *The Arena Chapel and the Genius of Giotto*, a cura di A. Ladis, New York & London 1998.

CONTI 1968

A. Conti, *Frammenti pittorici in Santa Croce*, in "Paragone", XIX (1968), 225, pp. 10-20.

CONTI 1972

A. Conti, *Pittori in Santa Croce: 1295-1341*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere e Filosofia", s. III, vol. II/1 (1972), pp. 247-263.

CONTI 1981

A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.

COOPER-ROBSON 2009

D. Cooper - J. Robson, *'A great sumptuousness of paintings': frescos and Franciscan poverty at Assisi in 1288 and 1312*, in "The Burlington Magazine", 151 (2009), 1279, pp. 656-662.

CORBARA 1984

A. Corbara, *Il ciclo francescano di Francesco da Rimini*, in "Romagna arte e storia", XII (1984), pp. 5-62.

Cordez 2013

P. Cordez, *Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la Chapelle Scrovegni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LV (2013), 1, pp. 9-25.

COZZI 1992

E. Cozzi, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 303-379.

COZZI 2002

E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala Capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, "Il Santo", XLII (2002), 1-3, pp. 77-91, riedito in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di L. Baggio - M. Benetazzo, Padova 24-26 maggio 2001, Padova 2003.

COZZI 2007

E. Cozzi, *L'influenza di Giotto nelle Venezie*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 81-92.

CRETI 2002

L. Creti, *I "Cosmati" a Roma e nel Lazio*, Roma 2002.

CURZI 2011

G. Curzi, *Giotto "finxit". Figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo dei materiali nella pittura di Giotto*, in "Rivista d'Arte", n.s., 1 (2011), pp. 3-38.

DANTI-FELICI 2005

C. Danti - A. Felici, *Il ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze. Aspetti storico-artistici e vicende conservative*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di Bressanone, luglio 2005, a cura di G. Biscontin - G. Driussi, Marghera-Venezia 2005, pp. 30-38.

- D'ARCAIS 1968
F. D'Arcais, *Affreschi giotteschi nella Basilica del Santo a Padova*, in "Critica d'arte", XV (1968), pp. 23-34.
- D'ARCAIS 1984
F. D'Arcais, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 3-13.
- D'ARCAIS 1995a
F. D'Arcais, *Giotto*, Milano, 1995.
- D'ARCAIS 1995b
F. D'Arcais, *La Croce di Giotto*, in *La Croce di Giotto. Il restauro*, a cura di D. Banzato, Milano 1995, pp. 11-25.
- D'ARCAIS 1998
F. D'Arcais, *Osservazioni sul rapporto tra Giotto e Giovanni Pisano*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. Liebenwein - A. Tempestini, München 1998, pp. 87-91.
- D'ARCAIS 2004
F. D'Arcais, *Elementi decorativi di ispirazione classica nelle architetture dipinte della Cappella degli Scrovegni*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 25-28.
- DE CASTRIS 1986
P.L. De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.
- DE CASTRIS 2006
P.L. De Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.
- DE LUCA 2010
S. De Luca, *La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)*, in *Santa Croce: origini. Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 102 (2010), pp. 25-36.
- DE MARCHI 1998
A. De Marchi, *Alle radici della pittura gotica in Lombardia: il 'Maestro degli Evangelisti Visconti'*, in "Prospettiva", 91-92 (1998), pp. 21-28.
- DE MARCHI 2000
A. De Marchi, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, cat. della mostra a cura di A. De Marchi - T. Franco - S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 47-75.
- DE MARCHI 2009
A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009.
- DE MARCHI 2010a
A. De Marchi, *Partimenti assisiati. Il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Il Medioevo. Le officine*, atti del convegno internazionale di studi Parma, 22 - 27 settembre 2009, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-634.
- DE MARCHI 2010b
A. De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, in *Santa Croce: origini. Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 102 (2010), pp. 13-24.

DE MARCHI 2011

A. De Marchi, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi - G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 33-73.

DE MARCHI 2012a

A. De Marchi, *Rayonnement assisiato lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno (Lausanne, 7-8 maggio 2010) a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma, 2012, pp. 289-305.

DE MARCHI 2012b

A. De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo. Un'opera fondativa alle origini del concetto illusionistico del polittico gotico*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 31-51.

DE MARCHI 2013a

A. De Marchi, *Giorgio Vasari e i "partimenti"*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite*, Venezia 2013, pp. 359-370.

DE MARCHI 2013b

A. De Marchi, *Maso di Banco in Giotto's Workshop in Naples and an Unpublished Saint Dominic*, catalogo a cura di A. De Marchi, Galleria Moretti, Firenze 2013.

DE MARCHI 2013c

A. De Marchi, *Un cadre béant sur le monde. La révolution giottesque à travers le développement de nouveaux types de croix et de retables monumentaux*, in *Giotto e compagni*, cat. della mostra a cura di D. Thiébaud, Paris 2013, pp. 49-65.

DERBES-SANDONA 2008

A. Derbes - M. Sandona, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park, Pa., 2008.

DERBES-SANDONA 2009

A. Derbes - M. Sandona, *Enrico Scrovegni: i ritratti del mecenate*, in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 129-141.

DIDI-HUBERMAN 2009 (1990)

G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano 2009.

DI FABIO 2009

C. Di Fabio, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in *Medioevo: immagine e memoria*, XI convegno internazionale di studi Parma 2008, Milano 2009, pp. 532-546.

DI SIMONE 2012

P. Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - I*, in "Rivista d'arte", II (2012), pp. 39-76.

DI SIMONE 2014

P. Di Simone, *Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino*, in *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, a cura di R. Alcoy, UB, Barcelona 2014, pp. 461-483.

D'ONOFRIO 2009

M. d'Onofrio, *I cieli di Giotto agli Scrovegni tra immagine e memoria*, in *Medioevo:*

- immagine e memoria*, XI convegno internazionale di studi Parma 2008, Milano 2009, pp. 519-531.
- Duccio. Siena 2003
Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico, cat. della mostra a cura di A. Bagnoli - R. Bartalini - L. Bellosi - M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003.
- EDGERTON 1991
 S.Y. Edgerton Jr, *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, New York 1991.
- EDWARDS 1990
 M.D. Edwards, *The Impact of Rome on Giotto*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 79 (1990), pp. 135-154.
- ELLIOTT 1998
 J. Elliott, *Judgement of the Commune. The Frescoes of the Magdalen Chapel in Florenz*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXI (1998), pp. 509-519.
- FEDERICI VESCOVINI 1987
 G. Federici Vescovini, *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, a cura di W. Prinz - A. Beyer, Weinheim 1987, pp. 213-235.
- FILIPPINI-ZUCCHINI 1947
 F. Filippini - G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947.
- FRANCO 2007
 T. Franco, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano - F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 335-348.
- FRANCO 2011
 T. Franco, *Aspetti di iconografia francescana intorno al 1310*, in "Il Santo", 51 (2011), pp. 453-464, ripubblicato in *Varia et immensa mutatio 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio - L. Bertazzo, Padova 2012, pp. 151-162.
- FRANCO 2013
 T. Franco, *Dentro e fuori la corte: note sulla pittura a Padova e sulla committenza della famiglia Dotti nel Trecento*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno internazionale, Lausanne 2012, a cura di S. Romano - D. Zaru, Roma 2013, pp. 123-146.
- FROJMOVIĆ 2007
 E. Frojmović, *Giotto's Circumspection*, in "The Art Bulletin", 89 (2007), pp. 195-210.
- FRUGONI 2008
 C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008.
- GAGGIOTTI 1996
 M. Gaggiotti, *Un'insospettabile fonte d'ispirazione per Giotto: nota sul fregio della basilica Aemilia*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, Roma 1996, pp. 11-21.
- Galleria Nazionale dell'Umbria 1994
Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e ceramiche. Studi e restauri, a cura di C. Bon Valvassina - V. Garibaldi, Firenze 1994.

GARDNER 1971

J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence*, in "The Burlington Magazine", 113 (1971), 820, pp. 391-393.

GARDNER 1973

J. Gardner, *Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design*, in "The Burlington Magazine", CXV (1973), 844, pp. 420-439.

GARDNER 1991

J. Gardner, *Giotto: "First of the Moderns" or Last of the Ancients?*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XLIV (1991), pp. 63-78.

GARDNER 2015 (2011)

J. Gardner, *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage*, Cambridge 2011; ed. it. *Giotto e i Francescani. Tre paradigmi di committenza*, traduzione di Serena Romano, Roma 2015.

GEARY 1979

P. Geary, *L'humiliation des saints*, in "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 34 (1979), 1, pp. 27-42.

GARZELLI 2002

A. Garzelli, *Modelli di strutture di arredo nelle chiese della Toscana prima e dopo il Duecento*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno internazionale di Parma (27 sett.-1 ott. 1999), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 330-354.

GIANOLA 2006

G.M. Gianola, *Sui ritmi che accompagnano le immagini giottesche delle Virtù e dei Vizi nella cappella Scrovegni: prime ipotesi e congetture*, in "Italia Medievale e Umanistica", XLVII (2006), pp. 25-74.

GILBERT 1968

C. Gilbert, *L'ordine cronologico degli affreschi Bardi e Peruzzi*, in "Bollettino d'arte", 53 (1968), pp. 11-20.

GINZBURG 1998

C. Ginzburg, *Occhiacci di Legno*, Milano 1998.

GIOSEFFI 1963

D. Gioseffi, *Giotto Architetto*, Milano 1963.

GIOSEFFI 1987

D. Gioseffi, *Marginalia giotteschi*, in "Antichità viva", XXVI - N. 5-6 (1987), pp. 12-19.

Giotto. Bilancio critico 2000

Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, cat. della mostra a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000.

Giotto e il Trecento 2009

Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura», cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009.

Giotto. Il restauro 2012

Giotto. Il restauro del Polittico di Badia, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2012.

Giotto. L'Italia 2015

Giotto. L'Italia, cat. della mostra a cura di S. Romano - P. Petrarola. Milano 2015.

GIOVANARDI 2019

A. Giovanardi, *Una liturgia cosmica. Teologia e simbologia degli affreschi trecenteschi*

- in Sant'Agostino*, in *Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Rimini*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo 2019, pp. 40-55.
- GIUNTA 1974-1975
D. Giunta, *Appunti sull'iconografia delle storie della Vergine nella cappella degli Scrovegni*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", XXI-XXII (1974-1975), pp. 79-139.
- GNUDI 1959
C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1959.
- GONZATI 1852
B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, Padova 1852.
- GOSEBRUCH 1969
M. Gosebruch, *Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle "vele" centrali della chiesa inferiore di San Francesco*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, atti del convegno, 1969, pp. 129-198.
- GRASSIGLI 2002
G.L. Grassigli, *Un'insospettabile afonia creativa in Giotto. Considerazioni sommarie (e non fondamentali) sulla migrazione di schemi e soggetti*, in «Ostraka», XI (2002), pp. 157-165.
- GREENHALGH 1989
M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989.
- GREGORI 2010
M. Gregori, *Stefano fiorentino: itinerario da Assisi a Chiaravalle*, in *Un poema cistercense. Affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, a cura di S. Bandera, Milano 2010, pp. 11-30.
- GUAZZINI 2015
G. Guazzini, *Un nuovo Giotto al Santo di Padova*, in "Nuovi Studi", XX (2015), 21, pp. 5-40.
- GUAZZINI 2019
G. Guazzini, *A new Cycle by Giotto for the Scrovegni. The Chapel of Saint Catherine in the Basilica of Sant'Antonio in Padua*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXI (2019), 2, pp. 169-201.
- GUGLIELMI-CAPANNA 2005
A. Guglielmi - F. Capanna, *L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi*, in *Giotto nella Cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica*, a cura di G. Basile, Roma 2005, pp. 73-81.
- HANKEY 1996
A.T. Hankey, *Riccobaldo da Ferrara: his life, works and Influence*, Roma 1996.
- HUECK 1962
I. Hueck, *Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium*, Mondorf/Rhein 1962.
- HUECK 1969
I. Hueck, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in "Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz", XIV (1969), pp. 115-144.
- HUECK 1983
I. Hueck, *Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S. Nicola nella basilica francescana di Assisi*, in *Roma Anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte

- medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 187-193.
- HUECK 1984
I. Hueck, *Der Lettner der Unterkirche von San Francesco in Assisi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florence", XXVII (1984), 2, pp. 173-202.
- HUECK 2005
I. Hueck, *Il programma iconografico dei dipinti*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato - G. Basile - F. Flores D'Arcais - A.M. Spiazzi, *Mirabilia Italiae* 13, Modena 2005, pp. 81-96.
- Il capellone di San Nicola* 1992
Il capellone di San Nicola a Tolentino, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cini-sello Balsamo 1992.
- Il centro di Firenze* 1989
Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di san Marco, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989.
- Il Tempio Malatestiano* 2010
Il Tempio Malatestiano a Rimini, a cura di A. Paolucci, *Mirabilia Italiae*, Modena 2010.
- Il Trecento riscoperto* 2019
Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Rimini, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo 2019.
- ISERMAYER 1937
C.A. Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Würzburg 1937, pp. 1-20.
- JACOBUS 1998
L. Jacobus, *Piety and propriety in the Arena Chapel*, in "Renaissance Studies", XII (1998), 2, pp. 177-205.
- KRAUTHEIMER 1942
R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V (1942), pp. 1-33.
- KRAUTHEIMER 1993
R. Krautheimer, *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, Torino 1993.
- KRIEGER 1996
M. Krieger, *Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert - Ein Deutungsversuch*, in "Pantheon", 54 (1996), pp. 4-18.
- KRUFFT 1971
H.W. Krufft, *Giotto e l'antico*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto (Assisi - Padova - Firenze) 24 sett. - 1 ott. 1967, Roma 1971, pp. 169-176.
- La Basilica di San Francesco* 2002
La Basilica di San Francesco ad Assisi, a cura di G. Bonsanti, *Mirabilia Italiae* 11, Modena 2002.
- La Cappella degli Scrovegni* 2005
La Cappella degli Scrovegni a Padova, a cura di D. Banzato - G. Basile - F. Flores D'Arcais - A.M. Spiazzi, *Mirabilia Italiae* 13, Modena 2005.

- LADIS 1982
A. Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia 1982.
- LADIS 2008
A. Ladis, *Giotto's O. Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, Pennsylvania University Press 2008.
- LAFONTAINE-DOSOGNE 1975
J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in *The Karije Djami*, IV, a cura di P.A. Underwood, Princeton 1975, pp. 195-241.
- LAZZARINI 2008
L. Lazzarini, *I finti marmi di Giotto agli Scrovegni*, in "Marmora", 4 (2008), pp. 131-140.
- L'edificio del Santo 1981
L'edificio del Santo di Padova, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981.
- L'OCCASO 2013
S. L'Occaso, *La pittura a Mantova tra Bonacolsi e Gonzaga (1300-1330 ca.)*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno internazionale, Lausanne 2012, a cura di S. Romano - D. Zaru, Roma 2013, pp. 11-35.
- LONGHI 1952
R. Longhi, *Giotto spazioso*, in "Paragone", III (1952), 31, pp. 18-24.
- LUISI 2008
R. Luisi, *Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazioni e dei finti marmi negli affreschi della Cappella Scrovegni*, in *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella Scrovegni*, a cura di C. Frugoni, Torino 2008, pp. 377-396.
- LUNGI 1993
E. Lunghi, *Puccio Capanna nella confraternita di San Gregorio ad Assisi*, in "Arte Cristiana", 754 (1993), pp. 3-14.
- LUNGI 1996a
E. Lunghi, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Firenze 1996.
- LUNGI 1996b
E. Lunghi, *La perdita decorazione trecentesca nell'abside della chiesa inferiore del S. Francesco ad Assisi*, in "Collectanea Franciscana", 66 (1996), pp. 479-510.
- LUNGI 1997
E. Lunghi, *L'influenza di Ubertino da Casale e di Pietro di Giovanni Olivi nel programma iconografico della chiesa inferiore del S. Francesco ad Assisi*, in "Collectanea Franciscana", 67 (1997), pp. 167-188.
- LUNGI 2012
E. Lunghi, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi. Guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano 2012.
- LUNGI 2018
E. Lunghi, *Le arti del Duecento a Gubbio: il mito di Oderisi da Gubbio tra miniatura e pittura*, in *Gubbio al tempo di Giotto*, cat. della mostra a cura di G. Benazzi - E. Lunghi - E. Neri Lusanna, s.l. 2018, pp. 29-46.
- MAGINNIS 1976
H.B.J. Maginnis, *The Passion Cycle in the lower Church of San Francesco, Assisi: The Technical Evidence*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 39 (1976), pp. 193-208.

MAGINNIS 2004

H.B.J. Maginnis, *In Search of an Artist*, in *The Cambridge Companion to Giotto*, a cura di A. Derbes - M. Sandona, Cambridge 2004, pp. 10-31.

MARIANI CANOVA 2008

G. Mariani Canova, *Pietro d'Abano e l'immagine astrologica e scientifica a Padova nel Trecento: da Giotto ai Carraresi*, in "Medicina nei secoli", 20/2 (2008), pp. 465-507.

MARIOTTI 2005

P.I. Mariotti, *Le tecniche di esecuzione e lo stato di conservazione del ciclo giottesco della cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello a Firenze*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di Bressanone, luglio 2005, a cura di G. Biscontin - G. Driussi, Marghera-Venezia 2005, pp. 39-58.

MARTINELLI 1973

V. Martinelli, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in "Storia dell'arte", 19 (1973), pp. 193-200.

MARTINI 2001

L. Martini, *Lacerti di affresco nella torre campanaria della chiesa di S. Domenico a Ravenna*, in "Quaderni di Soprintendenza", 5 (2001), pp. 109-113.

MASSACCESI 2008

F. Massaccesi, *Nuovi argomenti per Ravenna "riminese": affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio*, in "Arte Cristiana", 844 (2008), pp. 9-23.

MEDICA 1995

M. Medica, *Pietro da Rimini e la Ravenna dei da Polenta*, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, cat. della mostra a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 94-112.

MEDICA 2005

M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, cat. della mostra a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-53.

MEDICA 2008

M. Medica, *L'insediamento francescano di Villa Verucchio. Note sulla provenienza del "dossale Corvisieri" e su un modello giottesco per la Romagna*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, cat. della mostra a cura di D. Ferrara, Milano 2008, pp. 59-67.

MELLINI 1962

G.L. Mellini, *Il problema artistico*, in *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento*, a cura di G. Folena e G.L. Mellini, Venezia 1962, pp. XXIX-LIX.

MEOLI TOULMIN 1971

R. Meoli Toulmin, *L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto (Assisi - Padova - Firenze) 24 sett.- 1 ott. 1967, Roma 1971, pp. 177-189.

MONCIATTI 2002

A. Monciatti, *Pietro Lorenzetti*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, pp. 13-114.

MONCIATTI 2011

A. Monciatti, *I Peruzzi e la loro cappella in Santa Croce. Appunti in vista di una ri-*

- considerazione*, in *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno (Parma, 21-26 sett. 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 607-617.
- MONCIATTI 2012
A. Monciatti, recensione a *Officina di Giotto 2010*, in “Arte Medievale”, s. IV, II (2012), pp. 304-309.
- MONCIATTI 2014
A. Monciatti, recensione a Benelli 2012, in “Arte Medievale”, s. IV, IV (2014), pp. 297-303.
- MONCIATTI 2015
A. Monciatti, «*Le facciate di sopra dalle bande dell'altra maggiore*». *Riflessioni per le Vele giottesche di Assisi*, in “Studi di Storia dell'arte”, 26 (2015), pp. 37-50.
- MONCIATTI 2018
A. Monciatti, «*E ridusse al moderno*». *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Centro di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina, Spoleto 2018.
- NEGRI-SESLER 1981
D. Negri - L. Sesler, *La cappella di Santa Caterina nella Basilica del Santo*, in “Il Santo”, XXI (1981), 3, pp. 651-668.
- NERI LUSANNA 2009
E. Neri Lusanna, *Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione*, in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 51-61.
- NERI LUSANNA 2010
E. Neri Lusanna, *La bottega nel cantiere: il ciclo giottesco della cappella della Maddalena e il Palazzo del Podestà a Firenze*, in *Medioevo. Le officine*, atti del convegno internazionale di Parma, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 609-622.
- NESSI 1988
S. Nessi, *Documenti sull'arte umbra. Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia*, in “Bollettino per la deputazione di storia patria per l'Umbria”, LXXXV (1988), pp. 107-155.
- NOVELLI 2020
S. Novelli, *Pittura e committenza in Lombardia tra Due e Trecento. L'ascesa di una signoria e la genesi di un linguaggio*, Roma 2020.
- OFFNER 1939
R. Offner, *Giotto - non Giotto*, in “The Burlington Magazine”, I, LXXIV (1939), 259-268, II, LXXV (1939), pp. 96-113.
- OLARIU 2009
D. Olariu, *Réflexions sur l'Avènement du Portrait avant le XVe Siècle*, in *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, a cura di D. Olariu, Bern 2009, pp. 83-101.
- OLARIU 2014
D. Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle*, Bern 2014.
- OLARIU 2015
D. Olariu, *Le portrait au Moyen Âge tardif*, in *Les Images dans l'Occident Médiéval*, a cura di J. Baschet - P.O. Dittmar, Turnhout 2015, pp. 471-484.

OSBORNE 2003

J. Osborne, *The dado program in Giotto's Arena Chapel and its Italian Romanesque antecedents*, in "The Burlington Magazine", 145 (2003), 1202, pp. 361-365.

PACE 1983

V. Pace, *Presenze oltramontane ad Assisi: realtà e mito*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 239-246.

PACE 2009

V. Pace, *Ingiustizia, lussuria e disordine sociale. La condanna della sessualità nel Giudizio universale della Cappella dell'Arena a Padova*, in "Iconographica", 8 (2009), pp. 42-46.

PAJARES-AYUELA 2002

P. Pajares-Ayuela, *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*, London 2002.

PAONE 2009

S. Paone, *Giotto a Napoli. Un percorso indiziario tra fonti, collaboratori e seguaci*, in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 179-195.

PAONE 2017

S. Paone, *Giotto e il "ritratto" dei committenti*, in *Giotto. Pictor egregius*, a cura di A. Tomei, Torino 2017, pp. 321-353.

PAONE 2019

S. Paone, *Giotto ritrattista? Qualche considerazione*, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Palermo 2019, pp. 47-61.

PARRI 2010

A. Parri, *Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce. Riflessioni sui motivi a finti marmi delle cappelle del transetto*, in *Santa Croce: origini. Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 102 (2010), pp. 37-48.

PASQUINI 1993

E. Pasquini, *Dante e la sua prima fortuna*, in *Storia di Ravenna*, III, a cura di A. Vasi-
na, Venezia 1993, pp. 605-620.

PENSABENE 2015

P. Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano 2015.

PERRICCIOLI SAGGESE 2002

A. Perriccioli Saggese, *Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno di Parma (27 sett.-1 ott. 1999) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 661-667.

PFEIFFENBERGER 1966

S. Pfeiffenberger, *The iconology of Giotto's Virtues and Vices*, Ph.D. Diss. Bryn Mawr College, 1966.

PISANI 2008

G. Pisani, *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*, Milano 2008.

PISANI 2014

G. Pisani, *La fonte agostiniana della figura allegorica femminile sopra la porta palaziale della Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIX, 2010 (2014), pp. 35-46.

POMARICI 1983

F. Pomarici, *Gli affreschi di S. Maria Maggiore a Tivoli: ipotesi per una lettura 'spaziosa' di alcune opere di pittura romana della fine del Duecento*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 413-418.

PRANDI 1971

A. Prandi, *Spunti per lo studio della prospettiva in Giotto*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto (Assisi - Padova - Firenze) 24 sett.- 1 ott. 1967, Roma 1971, pp. 149-159.

PREVITALI 1967

G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967.

PREVITALI 1969

G. Previtali, *Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, atti del convegno, 1969, pp. 93-127.

Progetto Giotto 2016-2017

Progetto Giotto. Tecnica artistica e stato di conservazione delle pitture murali nelle cappelle Peruzzi e Bardi a Santa Croce, a cura di C. Frosinini, Firenze 2016-2017.

PROSDOCIMI 1971

A. Prosdocimi, *Osservazioni sulla partitura delle scene affrescate da Giotto nella cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto (Assisi - Padova - Firenze) 24 sett.- 1 ott. 1967, Roma 1971, pp. 135-142.

RADKE 1984

G. Radke, *Medieval frescoes in the Papal Palaces of Viterbo and Orvieto*, in "Gesta", XXIII (1984), 1, pp. 27-38.

RADKE 2004

G.M. Radke, *Giotto and architecture*, in *The Cambridge Companion to Giotto*, a cura di A. Derbes - M. Sandona, Cambridge 2004, pp. 76-102.

RAVALLI 2016

G. Ravalli, *Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella*, in *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, a cura di A. Bisceglia, Firenze 2016, pp. 145-171.

REBOLD BENTON 1985

J. Rebold Benton, *Some ancient mural motifs in Italian Painting around 1300*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 48 (1985), pp. 151-176.

REBOLD BENTON 1989

J. Rebold Benton, *Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua*, in "Artibus et Historiae", 10 (1989), pp. 37-52.

REBOLD BENTON 1993

J. Rebold Benton, *Antique Survival and Revival in the Middle Ages: Architectural*

- Framing in Late Duecento Murals*, in "Arte medievale", serie II, VII (1993), pp. 129-145.
- RIESS 1984
J.B. Riess, *Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel Frescoes*, in "Arte Cristiana", LXXII (1984), 701, pp. 69-80.
- ROBSON 2005
J. Robson, *The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi*, in *The art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W. R. Cook, Leiden- Boston 2005, pp. 39-70.
- ROCCHI COOPMANS DE YOLDI 2002
G. Rocchi Coopmans de Yoldi, *L'architettura della Basilica di San Francesco in Assisi*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 97-105.
- ROMANO 1995a
S. Romano, *Il Santa Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Milano s.d., ma 1995.
- ROMANO 1995b
S. Romano, *Roma, Assisi*, in *Pittura murale in Italia dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Bergamo 1995, pp. 10-45.
- ROMANO 2000
S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro - S. Romano, Milano 2000, pp. 133-173.
- ROMANO 2001
S. Romano, *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.
- ROMANO 2006
S. Romano, *Il nuovo racconto. Assisi e la svolta della pittura narrativa*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300) funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 535-550.
- ROMANO 2007
S. Romano, *Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano - F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 7-30.
- ROMANO 2008
S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008.
- ROMANO 2010
S. Romano, *Le botteghe di Giotto. Qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi*, in *Medioevo. Le officine*, atti del convegno internazionale di studi di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 584-596.
- ROMANO 2012a
S. Romano, *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, in *Padova 1310: percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, a cura di L. Baggio - L. Bertazzo, Padova, 2012, pp. 115-128.
- ROMANO 2012b
S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, vol. V di *La pittura medievale a Roma 312-1431 Corpus*, a cura di M. Andaloro - S. Romano, Milano 2012.

ROMANO 2012c

S. Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione per la Crocifissione di San Gottardo*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno (Lausanne, 7-8 maggio 2010) a cura di S. Romano - D. Cerutti, Roma 2012, pp. 135-162.

ROMANO 2015a

S. Romano, *La Badia fiorentina. Il ciclo ad affresco*, in *Giotto, l'Italia*, cat. della mostra a cura di S. Romano - P. Petrarola, Milano 2015, pp. 64-75.

ROMANO 2015b

S. Romano, *Per la data della Crocifissione nel transetto nord della chiesa inferiore di Assisi*, in "Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 78 (2015), 3/4, pp. 345-355.

ROMANO 2018

S. Romano, *Giotto, Francesco, i Francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, Milano 2018, pp. 87-205.

ROMANO 2019

S. Romano, *Giotto e il paesaggio romano. La torre delle Milizie e la data dei dipinti Peruzzi*, in "Ricche Minere", 11 (2019), pp. 5-15.

ROMANO-THOMAS 1991

G. Romano - H. M. Thomas, *Sul significato di alcuni fenomeni solari che si manifestano nella cappella di Giotto a Padova*, in "Ateneo Veneto", 178 (1991), pp. 213-256.

SALE 1999

H.L. Sale, *Ten overlooked Quatrefoils from the Arena Chapel*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXXXIV (1999), 141, pp. 179-200.

SANDERS 1988

E. Sanders, *Osservazioni sulla cornice nella pittura e nella letteratura del Trecento e del Quattrocento*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del convegno internazionale (Toronto, Hamilton, Montreal 6-10 maggio 1985), Firenze 1988, I, pp. 375-381.

SANSTERRE 2011

J.-M. Sansterre, *Avant que le Crucifié ne "parle" à S. François: les mentions de crucifix parlants antérieurs à celui de San Damiano à Assise*, in "Analecta Bollandiana", 129.1, 2011, pp. 71-79.

SANSTERRE 2015

J.-M. Sansterre, *Vivantes ou comme vivantes: l'animation miraculeuse d'images de la Vierge entre Moyen Âge et époque moderne*, in "Revue de l'histoire des religions", 232, 2/2015, pp. 155-182.

SCARPELLINI 1997

P. Scarpellini, *Osservazioni sulla decorazione pittorica della Sala dei Notari*, in *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1997, pp. 211-233.

SCARPELLINI 2009

P. Scarpellini, *Giotto e la basilica superiore di San Francesco ad Assisi. Relazioni tra il ciclo assisiense e la decorazione pittorica della Sala dei Notari a Perugia*, conferenza tenuta il 4 marzo 2009 al Sacro Convento di Assisi, in "Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria", 11 (2009), 3, pp. 9-22.

SCHAPIRO 1969

M. Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs*, in "Semiotica", I (1969), 3, pp. 223-242.

SCHAPIRO 1982 (1947)

M. Schapiro, *On Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, in *Art and Thought*, London 1947, pp. 130-150; ed. it. *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica*, in *Arte Romanica*, trad. A. Sofri, Torino 1982, pp. 3-32.

SCHENKLUHN 2006

W. Schenkluhn, *Iconografia e iconologia dell'architettura medievale*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300) funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 59-78.

SCHLEGEL 1998 (1955)

U. Schlegel, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, in *GiOTTO: The Arena Chapel Frescoes*, a cura di J.H. Stubblebine, New York 1969, pp. 182-200; riedito in *The Arena Chapel and the Genius of Giotto*, a cura di A. Ladis, New York & London 1998, pp. 42-64, traduzione della conferenza tenuta al Kunsthistorisches Institut in Florence il 6 dicembre 1955, edita originariamente come *Zum Bildprogramm der Arena Kapelle*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20 (1957), pp. 125-146.

SCHMITT 2002

J.C. Schmitt, *Le Corps des Images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002.

SCHMITT 2015

J.C. Schmitt, *Introduction*, in *Les Images dans l'Occident Médiéval*, a cura di J. Bascchet - P.O. Dittmar, Turnhout 2015, pp. 7-18.

SCHÖNAU 1983

D. W. Schönau, *The 'vele' of Assisi. Their Position and Influence*, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", XLIII-XLV (1983), pp. 99-109.

SCHULZE 1963

J. Schulze, *Zur Kunst des "Franziskusmeisters"*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXV (1963), pp. 109-150.

SCHUMACHER WOLFGARTEN 1984

R. Schumacher Wolfgarten, *"Infidelitas" in der Arenakapelle*, in *Martin Gosebruch zu Ehren, Festschrift anlässlich seines 65. Geburtstages am 20. Juni 1984*, a cura di F.N. Steingerwald, Monaco 1984, pp. 113-120.

SCHWARTZ 1991

L. Schwartz, *Patronage and Franciscan iconography in the Magdalen Chapel at Assisi*, in "The Burlington Magazine", CXXXIII (1991), pp. 32-36.

SCHWARZ-THEIS 2004

M.V. Schwarz - P. Theis, *Giottus Pictor. Band I: Giottos Leben.*, Wien-Köln-Weimar 2004.

SCHWARZ 2008

M.V. Schwarz, *Giottus Pictor. Band 2: Giottos Werke*, Wien-Köln-Weimar 2008.

SCIREA 2012

F. Scirea, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012.

- SGARBI 2000
V. Sgarbi, *Nel convento di Sant'Antonio a Padova: dal Maestro del Capitolo a Giotto*, in *Giotto e il suo tempo*, cat. della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 144-145.
- SHOAF 2009
M. G. Shoaf, *Eyeing Envy in the Arena Chapel*, in "Studies in Iconography", XXX (2009), pp. 126-167.
- SIENI 2000
S. Sieni, *Il corpo ritrovato*, in *Giotto e il suo tempo*, cat. della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 111-117.
- SIMBENI 2012
A. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio» nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, in *Padova 1310: percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, a cura di L. Baggio - L. Bertazzo, Padova 2012, pp. 129-149.
- SIMON 1976
R. Simon, *Towards a Relative Chronology of the Frescoes in the Lower Church of San Francesco at Assisi*, in "The Burlington Magazine", CXVIII (1976), 879, pp. 361-366.
- SMART 1971
A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971.
- SPIAZZI 2012
A. M. Spiazzi, *Padova da Giotto a Guariento. Considerazioni sulle tecniche delle pitture murali*, in *Tomaso da Modena: pitture murali trecentesche restaurate nel Veneto orientale*, atti della giornata di studio, Treviso, Museo Civico di Santa Caterina, 22 aprile 2010, a cura di G. Delfini, Treviso 2012, pp. 105-112.
- STEINER 1990
R. Steiner, *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakappelle zu Padua*, in *Die Trauben des Zeuxis. Formen Künstlerischer Wirklichkeits-aneignung*, a cura di H. Koerner et al., Hildesheim-Zürich-New York 1990, pp. 62-86.
- STEIN-KECKS 2004
H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, Munich 2004.
- STEWART 1983
P.D. Stewart, *Giotto e la rinascita della pittura: "Decameron VI.5"*, in "Yearbook of Italian Studies", 5 (1983), pp. 22-34.
- SUPINO 1920
I.B. Supino, *Giotto*, Firenze 1920.
- TANTILLO MIGNOSI 1975
A. Tantillo Mignosi, *Osservazioni sul transetto della basilica inferiore di Assisi*, in "Bollettino d'arte", LX (1975), III-IV, pp. 129-142.
- TARTUFERI 1995
A. Tartuferi, *Firenze*, in *Pittura murale in Italia dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Bergamo 1995, pp. 46-61.
- TARTUFERI 2009
A. Tartuferi, *La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi*, in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 73-83.

TARTUFERI 2011

A. Tartuferi, *I giotteschi*, supplemento ad «Art e Dossier», 283, Firenze 2011.

TARTUFERI 2012

A. Tartuferi, *Il restauro del Polittico di Badia: Giotto 1295-1300*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 13-29.

THOMANN 1991

J. Thomann, *Pietro d'Abano on Giotto*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 54 (1991), pp. 238-244.

THOMAS 1984

H. M. Thomas, *Documenti di identità francescana per la datazione e le fonti delle allegorie di Giotto nel quadrato della chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi*, in "Libri & Documenti", X (1984), 1, pp. 1-13.

THOMPSON 2005

N.M. Thompson, *Cooperation and Conflict: stained Glass in the Bardi Chapels of Santa Croce*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W.R. Cook, Leiden 2005, pp. 257-277.

THOMSON DE GRUMMOND 1986

N. Thomson De Grummond, *I/Rediscovery*, in *Etruscan Life and Afterlife*, a cura di L. Bonfante, Warminster 1986, pp. 18-46.

TIGLER 2006

G. Tigler, *Toscana Romanica*, Milano 2006.

TINTORI-BORSOOK 1965

L. Tintori - E. Borsook, *Giotto. La cappella Peruzzi*, Torino 1965.

TINTORI-MEISS 1962

L. Tintori - M. Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, New York 1962.

TOMEI 2002

A. Tomei, *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, Cinisello Balsamo 2002.

TRAVI 1992

C. Travi, *I dipinti medievali*, in *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992, pp. 329-373.

TRAVI 2003

C. Travi, *Per Stefano fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento*, in "Arte Cristiana", XCI (2003), 816, pp. 157-172.

TRAVI 2009

C. Travi, *Giotto e la sua bottega a Milano*, in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 241-251.

TRAVI 2011

C. Travi, *Testimoni d'occasione: le figure marginali*, in *Sant'Abbondio a Como. Le pitture murali*, a cura di C. Travi, Milano 2011, pp. 197-208.

TURCHINI 2000

A. Turchini, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000.

Un pittore del Trecento 1980

Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline, cat. della mostra, Firenze 1980.

VALENZANO 2007

G. Valenzano, *La cultura architettonica a Padova nel primo Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano - F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 277-289.

VERDI 2000

A. Verdi, *L'architettura della cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, cat. della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 118-138.

VERNANT 1983

J.P. Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris 1983, pp. 25-37.

VOLPE 1963

C. Volpe, *Un momento di Giotto e il 'Maestro di Vicchio a Rimaggio'*, in "Paragone", 157 (1963), pp. 3-14.

VOLPE 1965

C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965.

VOLPE 1969

C. Volpe, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, atti del convegno, 1969, pp. 15-59.

VOLPE 1983

C. Volpe, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana*, v, *Dal medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 229-304.

VOLPE 1995

A. Volpe, *Proposte per la pittura bolognese del Trecento*, in "Arte Cristiana", 771, 1995, pp. 403-414.

VOLPE 1999

A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa Storia Arte Architettura*, Ferrara 1999, pp. 132-145.

VOLPE 2002

A. Volpe, *Giotto e i Riminesi, Il gotico e l'antico nella pittura del primo Trecento*, Milano 2002.

VOLPE 2004a

A. Volpe, *Giuliano da Rimini e il polittico di San Giorgio al foro*, in *Giuliano da Rimini. Il polittico dell'Incoronazione della Vergine*, Rimini 2004, pp. 13-50.

VOLPE 2004b

A. Volpe, *Frammenti di un'allegoria agostiniana. Quattro 'filosofi' di 'Dalmasio'*, in "Paragone", LV, 2004, pp. 3-19.

VOLPE 2005

A. Volpe, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005.

VOLPE 2007

A. Volpe, *Aggiunte al "Maestro dei politici di Bologna"*, in "Arte a Bologna", 6, 2007, pp. 19-29.

VOLPE 2009

A. Volpe, *L'insegnamento di Giotto a riminesi e marchigiani*, in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, cat. della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 165-178.

VOLPE 2010

A. Volpe, *Giotto a Rimini*, in *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, a cura di A. Paolucci, *Mirabilia Italiae*, Modena 2010, pp. 145-156.

VOLPE 2015

A. Volpe, "...quello credendo esser vero che era dipinto". *Umanesimo e illusione: il reimpiego simulato nella pittura trecentesca*, in *Boccace entre Liber et libri: les tensions d'un écrivain entre Moyen Age et Renaissance*, atti del colloquio internazionale, CESR, Tours-Chinon 5-6-7 juin 2013, *Etudes réunies* par E. Boillet - S. Ferrara - M. T. Ricci, Paris 2015, pp. 107-134.

VOLPE 2016a

A. Volpe, *La condizione estetica e storiografica delle cornici architettoniche giottesche*, in "Intrecci d'arte", *Dossier 1*, N. 1/2016, pp. 121-133.

VOLPE 2016b

A. Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano 2016.

WHITE 1966

J. White, *Art and Architecture in Italy: 1250-1400*, s.l. 1966.

WHITE 1971

J. White, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957; ed. it. *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, trad. di Rita e Mario Torelli, Milano 1971.

ZANARDI 2002

B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002.

ZUCKER 1982

M. J. Zucker, *Figure and Frame in the Painting of Giotto*, in "Source: Notes in the History of Art", N.4 (summer 1982), pp. 1-5.

Indice dei nomi

- Aceto, Francesco, 131
Alberti, Leon Battista, 55
Alberto Magno di Bollstädt, 74
Alberto da Padova, 93
Albornoz, Egidio, 135
Altegrado de' Catanei, 93
Amenduni, Lavinia, 33, 34
Ammannati, Giulia, 77, 90-92
Andaloro, Maria Crocifissa, 33
Andrea de Bartoli, 51, 135
Antal, Frederick, 124
Arnolfo di Cambio, 53, 125
Arrigo VII, imperatore, 115
Auerbach, Erich, 112
Autenrieth, Hans Peter, 33, 136
- Bacci, Michele, 53, 152
Baggio, Luca, 36, 69
Bagnoli, Alessandro, 111
Bandera, Sandrina, 136
Bandini, Fabrizio, 122-124
Banzato, Davide, 90, 103
Bardi, "Doffo" o Ridolfo, 120
Baschet, Jérôme, 52, 152
Bazzotti, Ugo, 69, 70
Bellinati, Claudio, 91, 92
Bellosi, Luciano, 14, 16, 17, 21, 33-37, 48-53, 60, 89, 102, 123, 136, 139, 152
Belting, Hans, 33, 35, 36, 52, 152
Benati, Daniele, 60, 61, 69, 136
Benazzi, Giordana, 51, 53
Benedetto XI, papa, Nicola Boccasini, 53
Benelli, Francesco, 51, 92, 93
Benjamin, Walter, 52
Bernardi, Claudio, 52
Bernardo, Daddi, 114
- Bernardo di Chiaravalle, 112
Bertrando del Poggetto, 59, 133
Betti, Fabio, 68
Binski, Paul, 33
Bisogni, Fabio, 61
Blau, Carlo, 51
Boccaccio, Giovanni, 131
Bokody, Péter, 91
Bollati, Milva, 52, 112
Bologna, Ferdinando, 35, 123
Bonifacio VIII, papa, Benedetto Caetani, 35, 50, 52
Bonsanti, Giorgio, 16, 51, 103
Borsook, Eve, 102, 123-124, 152
Boskovits, Miklós, 35, 50, 51, 53, 69, 125, 131, 136, 139
Brenk, Beat, 90
Brizi, Domenico, 51
Bruschi, Adriano, 36, 89, 92
- Camelliti, Vittoria, 139
Camerota, Filippo, 16, 36
Camille, Michael, 112
Camporeale, Elisa, 51
Canetti, Luigi, 52
Capanna, Francesca, 89
Caravaggio, Michelangelo Merisi, 9
Carlettini, Iole, 34
Castelfranchi Vegas, Liana, 136
Castelnuovo, Enrico, 9, 16, 124, 136, 152
Catalano, Lara, 70
Caterina di Savoia-Vaud, 134
Cavalcaselle, Giovan Battista, 68
Cavallini, Pietro, 34, 128
Cecchini, Francesca, 91
Cenci, Cesare OFM, 51

- Cennino Cennini 153
 Cerutti, Damien, 125, 136
 Cherubini, Giuseppe, 68
 Chiodo, Sonia, 103
 Christiansen, Keith, 37
 Cimabue, Cenni di Pepo, 14, 17, 20-21,
 23-27, 33-35, 37, 47, 48, 52, 57, 93, 105, 114,
 115, 123
 Cioni, Elisabetta, 53
 Claussen, Peter Cornelius, 16
 Cobuzzi, Mario, 60
 Cole, Bruce, 73, 74, 89-91
 Conti, Alessandro, 69, 123, 125, 131, 139
 Cooper, Donal, 33
 Corbara, Antonio, 61
 Cordez, Philippe, 90-92
 Cozzi, Enrica, 61, 69
 Creti, Luca, 16
 Curzi, Gaetano, 91
- Dante Alighieri, 16, 59, 61
 Danti, Cristina, 139
 D'Arcais, Francesca, 35, 68, 69, 90, 91
 De Castris, Pierluigi Leone, 16, 112, 127, 131
 De Luca, Silvia, 122, 123
 De Marchi, Andrea, 7, 16, 34, 37, 51-53, 69,
 90, 103, 113, 114, 122, 123, 125, 136, 139, 152
 Derbes, Anne, 91, 93
 Didi-Huberman, Georges, 92
 Di Fabio, Clario, 152
 Di Giovanni, Serena, 68
 Di Simone, Paolo, 131, 136
 Donato di Giotto, 131
 d'Onofrio, Mario, 93
 Duccio di Boninsegna, 32, 37, 56, 114
- Edgerton, Samuel Y., 36
 Edwards Mary D., 91
 Elliott, Janis, 137, 139
 Enrico VII di Lussemburgo, imperatore, 102
- Fabri, Girolamo, 61
 Federici Vescovini, Graziella, 90
 Felici, Alberto, 122, 139
 Fidesmino da Varano, 137
 Filippini, Francesco, 136
 Francesco da Barberino, 77-79, 91
- Franco, Tiziana, 69, 89
 Frojmović, Eva, 77, 91
 Frugoni, Chiara, 90, 91, 93
- Gaggiotti, Marcello, 91
 Gardner, Julian, 16, 51-53, 89, 112, 122, 123, 125
 Garzelli, Annarosa, 111
 Geary, Patrick, 52
 Gentile Partino da Montefiore, 124, 149
 Ghiberti, Lorenzo, 119, 134, 139
 Gilbert, Creighton, 123
 Ginzburg, Carlo, 52
 Gioacchino da Fiore, 110
 Gioseffi, Decio 31-32, 35-37, 70, 92, 93
 Giotto, Tommaso di Stefano, 134
 Giovanardi, Alessandro, 60
 Giovanni da Rimini, 56-58, 60-61
 Giovanni di Andrea, 16
 Giovanni di Balduccio, 133
 Giovanni Pisano, 74, 91
 Giuliano da Rimini, 56-61
 Giuliano da San Gallo, 34
 Giunta, Diego, 93
 Giustiniani, Vincenzo, 9
 Gnudi, Cesare, 69
 Gonsalvo di Balboa, 111, 124, 148, 149
 Gonzati, Bernardo, 68
 Gosebruch, Martin, 112
 Grassigli, Gian Luca, 91
 Greenhalgh, Michael, 52
 Gregori, Mina, 136
 Guariento di Arpo, 65
 Guazzini, Giacomo, 51, 68-70, 90, 92
 Guccio di Mannaia, 53
 Guglielmi, Antonio, 89
- Hankey, A. Teresa, 60
 Hueck, Irene, 33, 49, 53, 91, 92, 102, 131, 139
- Ildegarda di Bingen, 146
 Inghiramo, conte di Biserno, 116
 Innocenzo VI, papa, Étienne Aubert, 135
 Isermeyer, Christian Adolf, 36
- Jacobus, Laura, 92, 93
 Jacopino di Francesco, 135
 Jacopo Avanzi, 61

- Jacopo da Varazze, 44, 52
- Krautheimer, Richard, 37
- Krieger, Michaela, 16, 90, 152
- Kruft, Hanno-Walter, 36, 52
- Ladis, Andrew, 92, 131
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline, 92
- Lamo, Pietro, 136
- Lanfranchi, Mariarosca, 122
- Lazzarini, Lorenzo, 90
- L'Occaso, Stefano, 69
- Longhi, Roberto, 81, 92
- Lorenzetti, Ambrogio, 92
- Lorenzetti, Pietro, 36, 42, 51, 105, 109, 111, 128, 152
- Luisi Riccardo, 90-92
- Lunghi, Elvio, 33, 50-53, 112, 152
- Maestro dei quattro elementi, 70
- Maestro del capitolo di Pomposa, 65, 69
- Maestro del Cappellone di Tolentino, 59, 131
- Maestro del Crocifisso Corsi, 78
- Maestro delle Vele, 102, 107
- Maestro del Farneto, 37
- Maestro della cappella Barrile, 131
- Maestro dell'Arengo, 58
- Maestro della Santa Cecilia, 60, 114, 123
- Maestro di Figline, 103
- Maestro di Isacco, 103
- Maestro di san Francesco, 18
- Maestro di san Nicola, 39, 43, 45, 50, 52, 152
- Maestro di santa Chiara, 37
- Maestro di Santa Maria in Porto Fuori, 59
- Maestro di Sant'Emiliano, 61
- Maestro oltremontano di Assisi, 19, 33,
- Maginnis, Hayden B. J., 111, 112, 123
- Mantegna, Andrea, 31
- Mariani Canova, Giordana, 90, 91
- Mariotti, Paola Ilaria, 122, 139
- Martinelli, Valentino, 102
- Martini, Luciana, 61
- Maso di Banco, 125, 131, 139
- Matteo Giovannetti, 135
- Medica, Massimo, 60, 61, 136, 139
- Meiss, Millard, 35, 36,
- Mellini, Gian Lorenzo, 89
- Meoli Toulmin, Rachel, 34, 35, 93
- Monciatti, Alessio, 33-36, 51, 53, 69, 112, 122-125
- Negri Danilo, 69
- Neri da Rimini, 60
- Neri Lusanna, Enrica, 51, 139
- Nessi, Silvestro, 52
- Nicola Pisano, 74, 91, 125
- Nicolò III, papa, Giovanni Gaetano Orsini, 14, 33
- Nicolò IV, papa, Girolamo Masci, 17, 33, 53
- Novelli, Santina, 37, 70, 91, 136
- Offner, Richard, 89
- Olariu, Dominic, 152
- Orsini, Gian Gaetano, diacono, 42, 47, 49, 53, 124, 149, 152
- Orsini, Napoleone, cardinale, 49, 50, 124, 149, 152
- Osborne, John, 90
- Pace, Valentino, 33
- Pajares-Ayuela, Paloma, 16
- Palmerino di Guido, 39, 50, 51, 95, 102, 115
- Paone, Stefania, 131, 152
- Parente di Giotto, 99, 102, 107, 115
- Parri, Alice, 16, 122
- Pasquini, Emilio, 61
- Pensabene, Patrizio, 34
- Perriccioli Saggese, Alessandra, 131
- Peruzzi, Arnolfo di Arnolfo, 116
- Petrarca, Francesco, 133
- Pfeiffenberger, Selma, 90, 91
- Pietro d'Abano, 84, 90, 91, 124, 152
- Pietro da Rimini, 59, 61
- Pisani, Giuliano, 91, 93
- Pomarici, Francesca, 34, 53
- Pontano, Teobaldo, vescovo, 95, 96, 102, 124, 148, 149, 151
- Prandi, Adriano, 92
- Previtali, Giovanni, 16, 69, 102, 103, 107, 111, 112, 115, 123, 139
- Primo Maestro di Chiaravalle, 136
- Prosdocimi, Alessandro, 71, 89
- Puccio Capanna, 112, 124, 134, 152
- Pulci, Gemma, 113

- Radke, Gary, 35, 71, 89, 92, 123
 Ragionieri, Giovanna, 36
 Rampazzo, Giuseppe, 68
 Ravalli, Gaia, 134, 136
 Rebold Benton, Janetta, 34-36
 Riccolbaldo da Ferrara, 55, 60
 Riess, Jonathan B., 91, 92
 Rinaldo da Concorrezzo, 61
 Roberto d'Angiò, 127
 Robson, Janet, 33, III, 112
 Rocchi Coopmans de Yoldi, Giuseppe, 34
 Romano, Giuliano, 93
 Romano, Serena, 16, 30, 33-36, 49, 51-53, 60,
 69, 74, 76, 89-91, 102, III, 112, 115, 119, 123,
 124, 136
 Sale, Heather L., 93
 Sanders, Elma, 16
 Sandona, Mark, 91, 93
 Sansterre, Jean-Marie, 52
 Scarpellini, Pietro, 51, 52
 Schapiro, Meyer, 16, 112, 152
 Schenkluhn, Wolfgang, 37
 Schlegel, Ursula, 92, 93
 Schmitt, Jean-Claude, 16, 152
 Schönau Diederik W., 112
 Schumacher Wolfgarten, Renate, 92
 Schwartz, Lorraine, 102
 Schwarz, Michael Viktor, 102, 123
 Scrovegna, Enrico, 66, 84, 92, 124, 148
 Sesler Laura, 69
 Sgarbi, Vittorio, 69
 Shoaf, Matthew G., 92
 Sieni Stefano, 93
 Simbeni, Alessandro, 69
 Simone Martini, 37, 51, 59, 103, III, 116,
 122-125, 149
 Simon, Robin, III, 112
 Smart, Alastair, 91
 Soldani, Jolo e Giovanni 152
 Spiazzi, Anna Maria, 68
 Stefaneschi, Jacopo, cardinale, 50, 152
 Stefano Fiorentino, 134, 135
 Steiner, Reinhard, 89, 90
 Stein-Kecks, Heidrun, 69
 Stewart, Pamela D., 16
 Supino, Iginio Benvenuto, 91
 Taddeo Gaddi, 125, 131, 139, 152
 Tantillo Mignosi, Almamaria, III, 112
 Tartuferi, Angelo, 51, 53, 103, 123, 124, 131, 136
 Theis, Pia, 102, 123
 Thomann Johannes, 92, 124, 152
 Thomas, Hans Michael, 93, 112
 Thomson De Grummond, Nancy, 90
 Tigler, Guido, 35, 36, 122
 Tino da Camaino, 102
 Tintori, Leonetto, 35, 36, 123
 Torriti, Jacopo, 21-22, 34, 80
 Travi, Carla, 112, 136
 Turchini, Angelo, 60
 Ubaldo di Sebastiano da Gubbio, 16
 Urbinati, Gilberto, 60, 61
 Valenzano, Giovanna, 70
 Vasari, Giorgio, 16, 59, 61, 112, 139
 Velluti, Donato, 123
 Velluti, Filippo, 113
 Velluti, Gemma, 123
 Verdi, Adriano, 89
 Vernant, Jean-Pierre, 52, 152
 Villani, Filippo, 139
 Villani, Giovanni, 136, 137
 Visconti, Azzone, 133, 134, 136
 Visconti, Galeazzo, 135
 Volpe, Alessandro, 16, 34, 51-53, 60, 61, 69,
 89, 92, 93, 102, III, 112, 125, 136
 Volpe, Carlo, 33, 52, 61, 136
 White, John, 33-34, 36, 89
 Zanardi, Bruno, 33, 36
 Zucchini, Guido, 136

Referenze fotografiche

- figg. 1, 38-40, 42, 43, 50-61, 64-67, 72, 78, 103-113, 116-124, 132-133: La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti
- figg. 2-5, 9, 10, 12-21, 25-27, 29-31, 35-37, 62, 63, 68-70, 74, 76, 82, 83, 97, 100-102, 114, 115, 136, 138: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut
- figg. 15, 32-33, 41, 46, 73, 75, 77, 80, 81, 84-95, 137: dall'archivio dell'autore
- figg. 22-24, tav. 29: dall'archivio di Serena Romano
- figg. 28, 47, 49; tav. 22: foto Giuseppe Rampazzo; tavv. 19-21; foto Luca Baggio: fig. 48; su concessione della fototeca Centro Studi Antoniani, Padova
- fig. 34: Foto Anatolij Smaga
- fig. 44: Foto Mario Cobuzzi
- fig. 45: elaborazione dell'editore da due foto "su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini"
- figg. 96, 98, 99, 134, 135: dall'archivio di Andrea de Marchi
- figg. 125-131: dall'archivio di PierLuigi Leone de Castris
- tavv. 1, 4-6, 8-11, 17, 24, 36, 37; fig. 11, 79: tratte dalla campagna fotografica per *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, *Mirabilia Italiae*, 11, Franco Cosimo Panini ed., 2002; la pubblicazione è stata autorizzata dall'Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia
- tavv. 2, 3, 7, 12, 13, 16, 34, 35; fig. 7, 8: Foto Elvio Lunghi
- tavv. 14, 15: su concessione del Metropolitan Museum, New York
- tav. 18: Foto Gilberto Urbinati
- tavv. 23, 25-28, 30-33, fig. 71: su gentile concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura
- tav. 38: Foto Stock Alamy
- tav. 39: © archivio dell'arte | pedicini fotografi
- tav. 40, fig. 6: Foto Domenico Ventura
- tav. 41: © photo Antonio Quattrone



Prestampa Enrico D'Andrassi

Finito di stampare nel mese di novembre 2021
presso la tipografia O.Gra.Ro. srl, Roma
per conto della Campisano Editore srl - Roma