

GIOTTO

A detail from Giotto's fresco 'St. John the Evangelist Preaching to the Disciples'. The image shows the upper body and face of a figure, likely St. John, with long brown hair and a serene expression. He is wearing a red tunic over a greyish-brown garment. His right hand is raised towards his chest. The background is a dark, textured reddish-brown.

L'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Giotto

I'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Testi di Stefano Zuffi

l'Unità

Direttore Renzo Foa

Vicedirettore vicario Piero Sansonetti

Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice l'Unità S. p. A.

Emanuele Macaluso, presidente

Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,

Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,

Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,

Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,

Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura

Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori

e abbonati dell'Unità

© 1991 by **Arnoldo Mondadori Arte**,
Milano

Elemond Editori Associati

Tutti i diritti riservati

Nei tre secoli più celebri dell'arte italiana, fra il Trecento e il Seicento, sono vissuti alcuni uomini il cui nome è universalmente conosciuto. Giotto, Leonardo, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, sono figure che incarnano l'idea medesima della pittura. La storia dell'arte senza di loro non sarebbe stata la stessa. Ma neppure la storia dell'uomo. Ne ritroviamo la presenza non solo sui libri o nei musei ma nelle immagini e nei colori della nostra vita quotidiana, che dall'opera di quei maestri trae ancora oggi illuminazione e impulso. Riproporli oggi non significa ignorare l'importanza delle figure minori ma riconoscere semmai che in questi grandi pittori è sintetizzato al livello più alto un ampio tessuto di cultura e di civiltà. Divulgare non vuol dire soltanto presentare belle immagini, ma proporre un'avventura di conoscenza e di scoperta il cui fascino resta

intatto nel tempo. Per questo l'Unità offre ai suoi lettori, con la collaborazione dell'Arnoldo Mondadori Arte, una serie di volumi sui maestri dell'arte italiana. Ogni monografia, pur pensata per essere letta d'un fiato, contiene tutto ciò che è indispensabile alla conoscenza di un grande dell'arte italiana. A un profilo biografico che racconta l'intreccio della vita con le opere maggiori, nella cornice storica e sociale, segue una rassegna delle riflessioni critiche più significative. Le illustrazioni consentono di leggere le opere nell'insieme e nei dettagli, anche grazie al commento puntuale delle didascalie, che aiutano a collocarle lungo il percorso dell'artista. Ogni volume, infine, è corredato da una traccia bibliografica essenziale.

ottobre 1991

l'Unità

Giotto

Intorno all'anno 1300, Firenze, e insieme ad essa tutta la Toscana, conosce gli effetti di una significativa fioritura economica e culturale: il comune antico, i cui severi e semplici costumi vengono rimpianti dall'esule Dante per bocca del suo antenato Cacciaguida, cede il posto a una città imprenditoriale, benestante, forte di una solida borghesia mercantile e finanziaria. In questa congiuntura si inserisce positivamente Giotto: di origini umili, il figlio del contadino Bondone trova la propria dimensione di uomo e di artista nella vita cittadina, conscio dell'acquisito ruolo sociale e del successo delle opere lasciate in diversi centri italiani nel corso di lunghi viaggi. La sua pittura sarà l'immagine di questa sicurezza morale e materiale, della soddisfazione del conoscere e interpretare il proprio tempo e il proprio ambiente. I personaggi dipinti da Giotto sono senza dubbio uomini e donne veri: con il loro carico di ansie e di speranze, di stupore e di sentimento, e d'altra parte con il solido volume del loro corpo occupano un ruolo sociale e uno spazio fisico, tangibile, nello scenario quotidiano della città o della campagna.

La piena consapevolezza della presenza attiva dell'individuo nella storia e nel mondo è la maggiore conquista della cultura italiana alle soglie del XIV secolo: in questo periodo compie i primi passi il movimento intellettuale che, un secolo dopo, sfocierà nella matura stagione dell'umanesimo. Prende corpo un linguaggio nuovo, il "volgare" di Dante e di Boccaccio, le cui cadenze chiare e sonore corrispondono pienamente al dipanarsi delle scene e dei personaggi nei dipinti di Giotto, mentre anche la scultura, con Arnolfo di Cambio e con Giovanni Pisano, raggiunge la completa estensione della gamma espressiva, dall'animazione vibrante alla calma solennità.

Secondo i contemporanei, Giotto cam-

biò la lingua dell'arte "dal greco al latino": eppure, il suo apprendistato si svolge in una cultura figurativa ancora influenzata dall'arte bizantina. Secondo i dettami di questa tradizione ispirata alla corte imperiale di Bisanzio e saldamente radicata in tutta l'Europa orientale, le immagini create dall'arte bizantina devono seguire le regole di un codice di rappresentazione molto preciso: non si cerca di produrre l'impressione della realtà, ma di dare espressione visibile, con aristocratico simbolismo, a vicende e personaggi ultraterreni. Così, le singole scene della storia sacra seguono un filone iconografico che rimane immutato nel tempo, ripetuto con diligente osservanza. Il maestro di Giotto, Cimabue, e il grande coetaneo Duccio da Boninsegna, pur con risultati fra loro diversissimi, sono ancora in parte legati a questo modo di intendere la pittura, elegante, prezioso, calligrafico: Giotto, fin dalle sue prime opere conosciute, è mosso da un desiderio diverso, e realizza una delle più decisive svolte dell'arte occidentale.

Un più che probabile viaggio a Roma, compiuto in giovane età, suggerisce a Giotto una chiara e personale interpretazione dell'antichità, vista come modello di sobrietà e di compostezza, e, insieme, di sottile e acuta indagine della natura e dei sentimenti umani. Gli artisti romani del tardo Duecento (come Pietro Cavallini, Jacopo Torriti e Filippo Rusuti) si erano già incamminati lungo una strada simile: ma solo con Giotto questa via diventa grandiosa conquista, ben presto distribuita dall'artista stesso in tutt'Italia, da Assisi a Roma, da Rimini a Padova, da Napoli a Milano, tappe contrassegnate da cicli di affreschi e opere di straordinaria importanza, alcune di esse sono perdute, ma hanno avuto un ruolo determinante per la formazione di scuole locali ispirate a Giotto. Nel giro di pochi decenni, spuntano

dappertutto scuole di "giotteschi", più o meno originali: ma è soprattutto Firenze la città che accoglie in modo duraturo la lezione del proprio illustre figlio. Al punto che la civiltà figurativa del Rinascimento, sbocciata all'inizio del XV secolo grazie a Brunelleschi, Donatello e Masaccio, ha sempre riconosciuto in Giotto una salda, incrollabile radice.

Sembra paradossale, ma in realtà, per il fatto di essere e di sentirsi un uomo del proprio tempo, Giotto, come Dante, è da settecento anni un uomo moderno.

Realtà e leggende della giovinezza, fino alla rivelazione degli affreschi di Assisi (1267-1300)

Ci sono pervenute solo scarse notizie sulla giovinezza e la formazione di Giotto. Non sappiamo nemmeno se il suo nome sia completo oppure un diminutivo di Biagio o di Agnolo. La data di nascita non è attestata da documenti, ma ricavata dal fatto che il pittore è morto nel gennaio del 1337 a settant'anni: il 1267 è comunque una data molto plausibile, in stretta coincidenza con la nascita di Dante, che cade, com'è noto, nel 1265.

Nato in una famiglia contadina di Colle di Vespignano, non lontano da Firenze – il padre, Bondone, è "lavoratore di terra e naturale persona" – Giotto viene descritto dai più antichi commentatori (in particolare da Lorenzo Ghiberti seguito poi da Vasari) come un fanciullo prodigio. L'incontro tra il pastorello che graffisce le pecore sui sassi del Mugello e il grande maestro Cimabue, in strada verso Bologna, è uno dei più tipici e ripetuti esempi di "talento naturale" dell'intera storiografia artistica. A di là della verosimiglianza dell'antica leggenda (recentemente però riproposta per vera da Luciano Bellosi), è certa l'esistenza di un rapporto molto diretto tra Cimabue e Giotto, tanto che è possibile che maestro e allievo abbiano la-

vorato insieme ad alcune opere, come la Madonna della prepositura di Castelfiorentino.

Lo stile di Cimabue rappresenta l'estrema evoluzione dell'arte bizantina in Italia: le pose delle figure, lo scarso interesse nei confronti della rappresentazione dello spazio, i gesti e i lineamenti rispondono alle regole dettate dalla tradizione orientale. D'altro canto, Cimabue ha una visione grandiosa e drammatica della storia sacra, un senso di conflitto tra bene e male che si traduce in una nuova energia plastica nei suoi dipinti, con risultati di forte impatto emotivo, "espressionistico".

Altrettanto importante dell'alunnato presso Cimabue, un altro episodio segna la formazione artistica del giovane Giotto: un viaggio a Roma. Prima di entrare a far parte del grandioso cantiere della Basilica di San Francesco ad Assisi il giovane pittore va per la prima volta nella "città eterna". Giunto là, incontra una situazione particolare: un centro di trentamila abitanti, circa la metà di Firenze, in cui emergono montagne di monumenti antichi in rovina. Fra le macerie dell'antica Roma spiccano le splendide costruzioni delle basiliche cristiane, parecchie delle quali sono state decorate con mosaici e affreschi nel corso del XIII secolo. In quel tempo si sviluppa un'importante scuola romana di pittura, i cui rappresentanti principali sono Pietro Cavallini, Jacopo Torriti e Filippo Rusuti. Senza rinnegare del tutto l'iconografia bizantina, i pittori e i mosaicisti romani recuperano la tranquilla monumentalità dell'arte classica: nella città del papa sembra rinascere un'arte imperiale, alla quale partecipa anche lo scultore e architetto toscano Arnolfo di Cambio, autore a Roma di significativi complessi ornamentali.

Anche se non sono state finora identificate opere certe di Giotto anteriori agli affreschi di Assisi (qualcuno suggerisce di

cercare tracce della giovinezza di Giotto fra i mosaici del Battistero di Firenze), i critici sono concordi nel sottolineare l'importanza decisiva del suo soggiorno romano, al punto che si discute se Giotto sia arrivato nel cantiere di San Francesco ad Assisi al seguito di Cimabue oppure nell'ambito degli artisti provenienti da Roma. Comunque, dall'ultimo decennio del Duecento inizia il suo stretto rapporto con l'ordine dei Francescani, che saranno a più riprese suoi committenti.

Il grande complesso architettonico del Convento e della Basilica di San Francesco era stato avviato solo due anni dopo la morte del santo, caduta nel 1226, e si era velocemente sviluppato, fino a diventare il più importante monumento dell'architettura e della pittura italiana tra Due e Trecento. Una cripta sotterranea (in seguito murata, poi riaperta nel Settecento) costituisce il primo livello: in essa si trova la tomba di San Francesco. Sopra la cripta è impostata la bassa e larga Basilica Inferiore, di architettura ancora romanica, terminata già poco dopo il 1230; sopra sorge la Basilica Superiore, consacrata nel 1253 (tav. 1). Come la chiesa sottostante, è a navata unica, ma è molto più slanciata, ormai del tutto gotica. Grandi bifore con vetrate istoriate la rendono molto luminosa, in contrasto con l'oscurità e il senso di raccoglimento della Basilica Inferiore, e lo spazio viene tranquillamente ritmato dal semplice avanzare di quattro campate con volte a crociera; inoltre, grandi pareti sono lasciate libere, pronte a essere decorate con affreschi.

Nei due ambienti i lavori procedono in parallelo, anche con l'apporto di artisti nordici, ma mentre nella Basilica Inferiore, dalla pianta più articolata, si individuano diverse cappelle e zone, affidate via via a differenti artisti, i vasti muri della Basilica Superiore suggeriscono un programma unitario, ancor oggi leggibile nono-

stante i gravissimi danni subiti dagli affreschi nel corso dei secoli. Le *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* sono infatti collegate all'illustrazione di passi della *Legenda Maior*, la vita e i miracoli di San Francesco secondo il racconto di San Bonaventura, composto nel 1260-1263. Il santo viene presentato non in modo agiografico o aneddotico, ma storico, come se il disegno divino, attraverso i precedenti della Bibbia e del Vangelo, trovasse in Francesco una logica e diretta conseguenza.

Intorno al 1277-1280 è dunque Cimabue a dare un impulso straordinario alla decorazione del transetto sinistro, comprese le volte, affrescando tra l'altro la drammatica scena della *Crocifissione*. In seguito, verso il 1285, pur mantenendo Cimabue la direzione dei lavori, l'esecuzione degli affreschi passa ai suoi collaboratori, fra cui emergono il romano Jacopo Torriti e l'esordiente senese Duccio da Boninsegna. Si iniziano così a decorare le parti alte della navata, in particolare gli spazi fra le finestre con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, sovrapposte su due registri. In questa fase, all'altezza della quarta campata, si assiste alla prima comparsa della mano di Giotto. L'attribuzione a Giotto di alcuni episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento è generalmente accettata, mentre ancora controversa è la cronologia, da fissare comunque intorno al 1290. Nella volta della campata d'ingresso, meglio conservata rispetto alle pareti laterali e alla controfacciata, sono dipinti i quattro *Dottori della Chiesa*, seduti davanti a leggi e scansie che simulano la decorazione geometrica a mosaico tipica del romanico laziale, mentre nel contiguo sottarco sono visibili piccole coppie di santi. Ancor più interessanti sono le poche parti conservate delle scene bibliche ed evangeliche fra le finestre. Divise in regolari spazi quadrati di tre metri per lato, queste scene sono uno dei campi privilegiati per lo studio

della pittura italiana alla fine del Duecento: la personalità del giovane Giotto è presto avvertibile, specie nelle due *Storie di Isacco* (tavv. 2, 3) e nella frammentaria *Deposizione nel sepolcro*, nei termini di una sottile attenzione al gioco delle espressioni e dei sentimenti, mentre il racconto segue la scansione di un metro classico, regolare e pausato, e non il ritmo incalzante e drammatico di Cimabue.

Ma se nelle *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* Giotto collabora con altri importanti pittori, confrontandosi con essi, passando al registro inferiore diventa il solo protagonista. La parte bassa delle pareti è leggermente aggettante, e sembra essere stata appositamente predisposta, durante la costruzione della basilica, per far da supporto a un ciclo di affreschi. Le *Storie di San Francesco* (tavv. 4 - 9), sviluppate secondo un senso di lettura che parte dal fondo della parete destra per risalire, passando per la controfacciata, lungo la sinistra, segnano l'affermarsi di un'idea nuova nell'arte. Composte durante la seconda metà degli anni Novanta del Duecento, seguono la vita di San Francesco dall'adolescenza fino ai miracoli compiuti dopo la morte: senza precedenti iconografici (se non per le fattezze del santo), Giotto può affrontare liberamente l'impresa, e solo in alcune delle ultime scene si nota un certo allentamento della qualità, segno dell'intervento di allievi. La novità di questi affreschi consiste nell'aver presentato San Francesco in carne e ossa (si veda il nudo parziale della *Rinuncia ai beni paterni*, tav. 5), fra la sua gente (spesso rappresentata in modo corale, come nella *Morte del cavaliere di Celano*, tav. 9), in luoghi riconoscibili e concreti (la piazza di Assisi fa da sfondo all'*Omaggio di un semplice*, tav. 4); e, soprattutto, in spazi architettonici o naturali concepiti in modo tridimensionale e funzionale alla scena rappresentata. Ad esempio, le linee delle col-

line del *Dono del mantello a un povero* convergono verso la testa del santo, che diventa così il vertice non solo dell'episodio narrativo, ma di tutto il paesaggio; le architetture del *Colloquio col Crocifisso di San Damiano* e della *Conferma della regola* sono autentiche "scatole" spaziali, descritte con un'inedita visione a tre dimensioni, in anticipo sulle ricerche della prospettiva: notevole, in tal senso, è l'iconostasi vista da dietro nel *Presepe di Greccio* (tavv. 6, 7).

Senza disperdersi in un racconto puramente biografico, e anzi mantenendo testualmente il programma iconografico, Giotto realizza una sequenza di immagini, di personaggi e di scenari reali, chiudendo in modo definitivo ogni rapporto con lo stile bizantino. L'equilibrio delle sue scene raggiunge l'obiettivo di un racconto commovente ed emozionante per il semplice fedele, denso di interesse di novità per gli artisti e gli uomini di cultura.

Alcuni momenti della vita di San Francesco figurano anche in un grande dipinto su tavola a fondo oro, *San Francesco riceve le stimmate* (tav. 10), firmato, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Pisa e oggi al Louvre, coevo all'esecuzione degli affreschi assisati.

Nell'anno 1300, quando probabilmente aveva appena finito le *Storie di San Francesco*, Giotto ritorna a Roma e partecipa alle manifestazioni del Giubileo, indetto da papa Bonifacio VIII. In questo periodo dipinge alcuni affreschi, ricordati dalle fonti e oggi per lo più scomparsi: rimane il frammento di una *Composizione celebrativa dell'anno santo*, inserita in un pilastro di San Giovanni in Laterano.

Dopo Assisi e Roma, finalmente Giotto è a Firenze. Del primo periodo fiorentino rimangono tracce significative nella *Madonna di San Giorgio della Costa*, in alcuni resti di affreschi nella chiesa di Badia (dove si trovava anche un polittico, ora agli Uffizi), e soprattutto nel grande *Crocifisso*

su tavola sagomata, nella sagrestia di Santa Maria Novella (tav. 11). Prima versione di un tema che Giotto replicherà più volte, mostra l'abbandono degli eleganti e rigidi stilemi bizantini per una più diretta rappresentazione anatomica: un particolare significativo è l'uso di un solo chiodo per fissare i due piedi di Cristo alla croce, il che implica una sovrapposizione prospettica delle gambe, molto semplificata nei crocifissi di tradizione bizantina, in cui ciascun piede è fissato da un chiodo.

Giotto ritornerà ancora ad Assisi anche dopo il suo periodo giovanile, e curerà la decorazione, nella Basilica Inferiore, della volta con *Allegorie francescane* e della Cappella della Maddalena. In entrambi i casi l'artista si è limitato soprattutto a un compito di sovrintendenza e di coordinamento, lasciando ad allievi l'esecuzione diretta degli affreschi.

La Cappella degli Scrovegni e la fase centrale della maturità (1300-1320)

Tra il 1304 e il 1306 Giotto lavora a Padova, per affrescare la cappella fatta erigere da Enrico Scrovegni in espiazione del peccato di usura commesso dal padre, condannato da Dante all'inferno. Non è provato da documenti, ma è probabile che Giotto stesso abbia curato l'architettura dell'edificio, che sorge sui resti dell'anfiteatro romano di Padova, e che viene pertanto ricordato anche come Cappella dell'Arena. Infatti, la struttura è semplicissima, essenziale, e lo spazio interno è perfettamente funzionale a contenere un complesso ciclo di affreschi: un'unica navata, con strette finestre solo su un lato, e una volta a botte, dipinta con un cielo stellato e alcune figure divine (la *Madonna col Bambino*, *Cristo benedicente*, gli *Evangelisti*, i *Dottori della Chiesa*) entro medaglioni. Il programma iconografico esalta la figura della Madonna come madre di Cristo, a

sua volta protagonista della redenzione, via di salvezza per l'uomo, lungo la strada fra il vizio e la virtù (impersonati dalle fantasiose allegorie in monocromo che decorano lo zoccolo, dipinto in modo da simulare un rivestimento in marmo), verso il Giudizio finale. La grande parete della controfacciata è occupata appunto dal *Giudizio Universale* (tav. 13), impostato intorno all'energica figura di Cristo, attorniato da compatte schiere di angeli, che divide i beati e i dannati, i quali precipitano fra le orrende pene infernali. La scena è affollata, vivace, ma molti particolari sembrano essere stati affidati ad allievi. Sulla stessa parete compare il ritratto di Enrico Scrovegni, che dedica il modellino della cappella alla Madonna.

Lungo i lati e sull'arco trionfale si allineano su tre registri sovrapposti, senza soluzione di continuità, le *Storie di Gioacchino e Anna* (tavv. 16 - 19) e le *Storie della vita e della Passione di Cristo* (tavv. 20-23; 25-27) per un totale di trentasei riquadri; il senso di lettura è simile a quello delle *Storie di San Francesco* (tavv. 4 - 9). Realizzati in un periodo di tempo circoscritto, gli affreschi di Padova segnano la fase della prima maturità di Giotto nei termini di una grande coerenza stilistica, un controllo formale continuo, senza attimi di caduta, un'affermazione solenne della dignità della figura umana e, insieme, del suo ruolo centrale nella Storia.

Ancora più che ad Assisi, Giotto domina e organizza lo spazio in cui agiscono i personaggi. Le figure, squadrate e compatte, quasi come dei solidi geometrici, occupano volumi fisicamente misurabili in ambienti dilatati, architettonici o naturali che siano. L'ordine cronologico delle scene inizia con le vicende dei genitori della Madonna. I riquadri che raffigurano il padre di Maria esule nel deserto (come *Gioacchino tra i pastori*, tav. 15) sono indicativi della disposizione "psicologica" degli

elementi della natura e del paesaggio, con personaggi solitari, aspri e rocciosi come i colli dello sfondo. Il nodo di sentimenti reciproci che lega Gioacchino e Anna si scioglie nell'*Incontro alla Porta Aurea* (tavv. 18, 19), una delle prove più complete della ricchezza di possibilità espressive da parte di Giotto, che qui rappresenta anche il tenero bacio tra i due protagonisti. Con la *Natività di Maria* (ambientata nella stessa architettura dell'*Annuncio a Sant'Anna*), sempre nel registro più alto, si passa alla parete sinistra. Fra i diversi momenti in cui è diviso l'episodio dello *Sposalizio della Vergine* emerge, per suggestione ed energia compositiva, la *Preghiera per la fioritura delle verghe*, con il gruppo del sacerdote e dei pretendenti risolto nell'incontro tra imponenti masse. Le figure dell'*Arcangelo Gabriele* e dell'*Annunciata*, sull'arco trionfale, collegano la parete sinistra con la destra: inquadrati in elementi architettonici identici fra loro, disposti in scorcio, sono due masse piene e robuste, salde nella "cubatura" dei volumi, ben diverse dalla nervosa sagoma della *Madonna col Bambino* di Giovanni Pisano, collocata sull'altare della cappella insieme ad altre sculture, due angeli che reggono candelieri. Al centro dell'arco trionfale è inserito un dipinto su tavola raffigurante Dio Padre, in cattive condizioni di conservazione.

L'infanzia di Cristo, inaugurata dalla *Visitazione* nell'arco trionfale, nel registro intermedio si apre con alcuni episodi di commossa intimità: la Madonna, che ha i capelli raccolti in una treccia, acconciatura comune nel Veneto del primo Trecento, assume nella *Natività* (tav. 20) una posa distesa, inconsueta in pittura ma di grande naturalezza. Nella *Fuga in Egitto* (tav. 21) Giotto fa di nuovo uso degli elementi naturali per potenziare l'effetto psicologico dei personaggi: la Madonna e il Bambino appaiono compatti, stretti, e inseriti entro il profilo di una roccia sullo sfondo. Vice-

versa, le coste delle colline sembrano schiudersi simmetricamente nel *Battesimo di Cristo*, la scena con cui si apre la sequenza dedicata ai miracoli e alla Passione di Gesù. Il *Tradimento di Giuda*, posto sull'arco trionfale, fa da collegamento con le pareti, e indica il passaggio al registro inferiore: i lineamenti del traditore sono ripresi in modo caricaturale nel diavolo nero che gli sta alle spalle.

L'*Ultima Cena* (uno degli episodi, insieme alla *Salita al Calvario* e all'*Ascensione* in cui maggiormente si riscontra l'intervento di un collaboratore) e la *Lavanda dei piedi* sono ambientate all'interno di un identico padiglione prospettico, che dà alle scene un tono grave e raccolto, molto diverso dalla caotica atmosfera del *Bacio di Giuda* (tavv. 22, 23): intorno all'abbraccio di Giuda, folgorato dallo sguardo sereno e severo di Cristo, si agita una folla di personaggi, con effetti dinamici sottolineati dall'agitarsi di picche e di lanterne, di cui Giotto fa un uso quasi teatrale. Le scene centrali della parete (*Crocifissione*; *Compianto su Cristo morto*, tavv. 25, 26; *Noli me tangere*, tav. 27) formano quasi un trittico, sono momenti spesso rappresentati nell'arte, e proprio in essi Giotto concentra alcune delle più innovative soluzioni spaziali. Lo strazio degli angioletti, intorno al Crocifisso, è un'ennesima prova della sensibilità del maestro nel cogliere le espressioni umane; Cristo risorto, apparendo alla Maddalena, ha una movenza leggera, elegante, che l'ha fatto paragonare ai bassorilievi dell'Atene di Fidia. Nella scena del pianto intorno al Cristo morto, le figure sono scalate in una sequenza di piani in profondità, a partire dall'innovativa presenza di due figure viste di schiena. San Giovanni, piegato verso il cadavere di Gesù, allarga le braccia in senso perpendicolare al piano d'immagine, aprendo un'ulteriore breccia nello spazio.

A tal proposito, nella Cappella degli

Scrovegni Giotto ha dipinto due "inganni ottici": nell'arco trionfale ha simulato, grazie all'uso calcolato della prospettiva, due cappelle o "coretti" (tav. 28), dimostrazione della sua eccezionale e anticipatrice conoscenza delle regole della rappresentazione tridimensionale.

Dalla Cappella degli Scrovegni proviene un *Crocifisso* su tavola, oggi ai Musei Civici di Padova (tav. 29): secondo alcuni studiosi, è stato eseguito da Giotto durante un secondo soggiorno padovano, nel 1317, quando decora con affreschi, oggi perduti, il Palazzo della Ragione.

Nel periodo che va dagli affreschi della Cappella degli Scrovegni a quelli delle cappelle Bardi e Peruzzi in Santa Croce, e cioè all'incirca dal 1305 al 1320, Giotto attraversa il momento più "classico" della sua produzione. Durante questi anni viaggia ancora parecchio, toccando Rimini (dove rimane lo splendido *Crocifisso* nel Tempio Malatestiano, tav. 31, considerato il miglior saggio di Giotto in questo genere specifico di dipinti) e Roma, dove ritorna nel 1310 per eseguire il grande mosaico con la *Navicella di San Pietro* per l'esterno della Basilica Vaticana: non ne restano che alcuni frammenti, pesantemente restaurati.

La sua fama e la sua fortuna crescono: economicamente e socialmente, è un uomo "arrivato". È sposato con Ciuta (Ricevuta) di Lapo del Pela, da cui ha otto figli, e mette in pratica la sua predisposizione commerciale, investendo i guadagni di pittore in una serie di fortunate iniziative economiche. I dipinti di questi anni sono composizioni solenni e ritmate, in cui le figure si dispongono in modo regolare, senza mai alcun eccesso espressivo o sgradevole deformazione. Risalgono a questo periodo tavole di notevole formato, come la *Pala d'Ognissanti* degli Uffizi (tav. 30) e la più tarda *Dormitio Virginis* dei Musei di Berlino, paragonata, anche per la sua for-

ma sagomata, ai frontoni dei templi greci. Nella prima sala degli Uffizi la *Madonna* di Giotto è collocata accanto a due simili *Maestà* di Cimabue e di Duccio: il confronto mostra come il nostro pittore si sia staccato decisamente dai moduli bizantini, per dare alle sue figure un volume solido, tangibile, e nello stesso tempo inserito in uno spazio ambientale misurabile (il trono su cui siede la *Madonna* di Giotto è una sottile struttura gotica, ben diversa dai pesanti e massicci scranni romanici delle altre due *Maestà*).

Gli affreschi fiorentini e l'ultimo periodo: da Giotto al giottismo (1320-1337)

A partire dal 1320 Giotto risulta particolarmente attivo a Firenze. Molte delle opere ricordate dalle fonti antiche sono andate perdute, alcune invece disperse in vari musei del mondo. È il caso di un grande polittico, formato da cinque tavole cuspidate e dalla predella con *Scene della vita e della Passione di Cristo*, faticosamente ricostruito dagli studiosi a partire da un *Santo Stefano* del Museo Horne di Firenze e dalla *Madonna col Bambino* della National Gallery of Art di Washington, in origine al centro del complesso. Le piccole tavole della predella riprendono con grazia temi e composizioni della Cappella degli Scrovegni.

Tra il 1320 e il 1325 Giotto lavora assiduamente nelle cappelle delle famiglie fiorentine allineate lungo la parte absidale della grande chiesa di Santa Croce, confermando il proprio stretto legame con l'Ordine francescano e, d'altro canto, la posizione di artista d'élite in città. Secondo le fonti, ben quattro erano le cappelle affrescate: ne rimangono due, entrambi appartenenti a famiglie di banchieri, a destra dell'abside maggiore. In entrambi i casi, gli affreschi erano stati completamente ridipinti nel secolo scorso: la rimo-

zione dei restauri ha restituito un'immagine parziale, ma almeno originale, delle scene.

La Cappella Peruzzi, eseguita per prima, presenta *Storie di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista*, affrontate sui due muri laterali. L'interesse di Giotto per la prospettiva è sempre più evidente, e l'artista tiene conto del punto di vista del riguardante, essendo la cappella stretta e alta: gli edifici sono molto complessi (come nel *Festino di Erode*), con vani di diversa profondità e dimensione; anche nelle scene all'aperto (*Resurrezione di Drusiana*) l'articolazione degli spazi urbani e architettonici è insolitamente varia. Di forte suggestione è la scena con *Visione di San Giovanni a Patmos* (tav. 36): il santo addormentato è circondato dai simboli dell'Apocalisse, che gli appaiono in sogno.

La contigua Cappella Bardi riprende il tema, caro a Giotto, delle *Storie di San Francesco* (tavv. 33-35), a cominciare dall'ampio riquadro con *San Francesco che riceve le stimmate* sull'arco d'ingresso (tav. 35). Rispetto al ciclo di Assisi, dipinto trent'anni prima, Giotto ha acquisito un linguaggio più fermo e pacato, disteso completamente nello spazio. Anche i più forti sentimenti sono come trattenuti da una salda serenità, che si traduce in strutture compositive ampie e ben distribuite. Esempio è l'*Accertamento delle stimmate*, con il commosso pianto dei frati per la morte di San Francesco. Lo stato di conservazione degli affreschi è compromesso dalla storia di manomissioni subite dalla cappella: le parti superstiti, però, hanno una freschezza di colore maggiore rispetto alle più spente pitture della Cappella Peruzzi.

Sempre in Santa Croce, nella Cappella Baroncelli, si trova il *Polittico dell'Incoronazione della Vergine*, dipinto probabilmente poco dopo gli affreschi della Cappella Bardi. Nelle compatte schiere di angeli

che inneggiano alla Vergine, e anche nelle massicce figure dello scomparto centrale è ravvisabile l'esteso intervento di aiuti. Ai singoli collaboratori di Assisi e di Padova si è ormai sostituita una ben organizzata bottega, nella quale cominciano a mettersi in luce alcuni parenti di Giotto e personalità di artisti sempre meglio definite. Nel 1327 insieme a Taddeo Gaddi e a Bernardo Daddi, Giotto si iscrive all'Arte dei Medici e degli Speziali, aperta da allora agli artisti. Una conferma dell'intervento della bottega nel *Polittico Baroncelli*, paradossalmente, è la presenza della firma di Giotto, che sembra quasi preoccuparsi di certificare il controllo del maestro nell'esecuzione. Interessante è il "riuso" rinascimentale del polittico, inserito in un'elegante cornice quattrocentesca.

Tra il 1328 e il 1333, dopo un decennio di attività a Firenze, Giotto riprende a viaggiare: risiede ripetutamente a Napoli, dove il re Roberto d'Angiò lo impegna in numerose opere (fra cui affreschi in Castel dell'Ovo), tutte perdute. Intorno al 1330, inoltre, si reca a Bologna, dove coordina l'esecuzione del cosiddetto *Polittico di Bologna* (oggi nella Pinacoteca Nazionale, tav. 37), anch'esso vistosamente firmato e prevalentemente opera di allievi.

Ancor più importante è il *Polittico Stefaneschi* (Roma, Pinacoteca Vaticana, tavv. 38, 39), dedicato a San Pietro e commissionato dal cardinale Jacopo Caetani Stefaneschi per l'altar maggiore della Basilica di San Pietro. Il polittico, dotato di predella, è dipinto su entrambe le facce: da un lato, Cristo in gloria è affiancato dalle rappresentazioni dei martirii di San Pietro e San Paolo; dall'altro, San Pietro siede in cattedra, come primo papa, fra altri santi. Il donatore (come faceva anche Enrico Scrovegni) è presentato in atto di donare il polittico. Benché riveli in più punti l'intervento di un aiuto, forse senese, il dipinto ha parecchie parti di alta qualità, diretta-

mente di mano di Giotto, il quale, nella figura del donatore inginocchiato, si conferma acuto ritrattista.

I polittici di Bologna e di Roma sono fra le ultime opere di Giotto a noi pervenute. Il 12 aprile 1334 l'artista assume l'incarico di "magister et gubernator" dell'Opera di Santa Reparata, cioè il cantiere del duomo di Firenze. La sua abilità di architetto è ben presto dimostrata dalla fondazione e dal primo piano del campanile, completato nell'alzato durante la seconda metà del Trecento.

Tra il 1335 e il 1336 Giotto, sempre accompagnato da allievi, si trasferisce presso la corte milanese di Azzone Visconti: come accade per Napoli, anche a Milano non rimane traccia delle sue pitture, se non in tavole e affreschi di epigoni.

Successivamente Giotto torna a Firenze, per seguire i lavori del campanile: muore, settantenne, l'8 gennaio 1337, e viene sepolto in Duomo con grandissimi onori pubblici.

L'eredità

Secondo un noto aforisma di Roberto Longhi, l'unico vero "giottesco" è Giotto stesso. Solo lui, infatti, ha avuto l'energia per un rinnovamento radicale della tradizione artistica italiana: i seguaci, anche se grandi artisti, non riescono a superare il maestro. I frequenti viaggi di Giotto favoriscono la nascita di scuole "giottesche" in tutt'Italia: tipico è il caso dei pittori riminesi, forse i più pronti ad accogliere le novità del maestro e a tradurle in un piacevole senso narrativo. La cultura prospettica e geometrica attecchisce però soprattutto a Firenze, che durante la prima metà del Trecento prende il posto di Assisi all'avanguardia delle ricerche artistiche: nei luoghi stessi in cui lavora Giotto, a iniziare dalla Basilica di Santa Croce, maestri come Maso di Banco, Agnolo Gaddi, Bernardo Daddi e i parenti di Giotto Stefano

e Giotto costituiscono un gruppo compatto, ispirato a un solido realismo. Insomma, la profezia dantesca che prevedeva un successore di Giotto in grado di superare il maestro, come Giotto stesso aveva fatto con Cimabue, sembra non avverarsi.

Come ha ampiamente dimostrato Milard Meiss, la "peste nera" del 1348 provoca un profondo ripensamento nella cultura e nell'arte toscana: la pittura recupera il rapporto di dipendenza del destino dell'uomo dal volere di Dio, che le immagini di Giotto avevano parzialmente limitato. Così, per circa mezzo secolo si assiste al ritorno a un'arte ieratica, severa: Giotto viene ammirato e studiato, ma più dal punto di vista artigianale che da quello compositivo.

Le novelle del Boccaccio e del Sacchetti ricordano la figura storica del maestro, tanto brutto quanto arguto: trapela la nostalgia per un tipo di pittura che più nessuno è in grado di praticare. Il *Libro dell'Arte*, scritto alla fine del Trecento da Cennino Cennini, è il compendio della tecnica giottesca, minutamente descritta in ogni fase della preparazione e dell'esecuzione dell'opera d'arte.

All'inizio del Quattrocento la lezione di Giotto viene riproposta come base irrinunciabile dell'umanesimo. Masaccio viene salutato come un "Giotto redivivo", per aver applicato le regole della proiezione prospettica della pittura, nelle figure come nell'architettura. Mentre lo stile dominante era il ricco e ornato tardogotico, l'austerità asciutta e forte di Giotto torna in auge con la linearità delle architetture di Brunelleschi (che alza la cupola del duomo accanto al campanile di Giotto) e l'energia plastica propria delle sculture di Donatello.

Il recupero storico di Giotto, sentito come l'antenato del Rinascimento fiorentino, viene sancito dal pubblico decreto

con cui, nel 1490, viene eretto a Giotto un monumento celebrativo, comprendente una scultura di Benedetto da Maiano e l'epigrafe dettata dal Poliziano. Nello stesso periodo il giovane Michelangelo si esercita nel copiare gli affreschi giotteschi, ricavandone il gusto per figure di robusto volume.

Dal Cinquecento in avanti, nonostante gli alti elogi decretati da Vasari e da tutta la storiografia d'arte successiva, la fortuna di Giotto, e di tutti i "primitivi", tende a eclissarsi. I pittori anteriori alla metà del Quattrocento vengono considerati una "curiosità" da eruditi, e molte delle loro opere vengono irrimediabilmente distrutte o manomesse: le cappelle Bardi e Peruzzi, ad esempio, vengono ricoperte di intonaco.

Nel corso dell'Ottocento, sulla scorta del recupero avviato dal Romanticismo tedesco, Giotto viene considerato con crescente attenzione, e le sue opere riscoperse, anche attraverso restauri non sempre rispettosi. Alla fine del secolo scorso si studiano in modo approfondito gli affreschi di Assisi: la ricerca di Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokriphen*, pubblicata nel 1912) inaugura la lunga polemica sulle attribuzioni, compendiata nel 1939 da Offner con un lungo articolo dal significativo titolo di *Giotto-non Giotto*. Mentre i critici si dividono, il maestro Giotto viene recuperato come fonte per la pittura: Cézanne e i cubisti trovano in lui un punto di riferimento molto forte, e Carlo Carrà (autore anche di una monografia critica sul maestro) pone Giotto alla base dell'estetica del gruppo chiamato Novecento.

Le ricerche critiche del dopoguerra, favorite da restauri e scoperte, affrontano i più vari aspetti dell'arte giottesca, e in modo particolare tre punti considerati significativi: la rappresentazione dello spazio, la cronologia delle opere, la formazione.

Antologia di scritti

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, ed ora ha Giotto il
grido, sì che la fama di colui è oscura.
(Dante, *Purgatorio*, Canto XI, c. 1310)

Giotto ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice del continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, intanto che molte volte le cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error di alcuni più a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere l'intelletto de' savi dipingendo intendevano, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro; il qual titolo rifiutato da lui, tanto più in lui risplendeva quanto con maggior disidéro da quegli che men sapevano di lui o da' suoi discepoli era cupidamente usurpato.

(G. Boccaccio, *Decamerone*, VI giornata, V novella, c. 1350)

Rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta ch'avessi mai più nessuno.
(C. Cennini, *Il libro dell'Arte*, c. 1390)

Fra l'altre questioni mosse uno, che avea nome l'Orcagna, il quale fu capo maestro dell'oratorio nobile di Nostra Donna d'Orto San Michele [la chiesa di Orsanmichele, a Firenze]: "qual fu il maggior maestro di dipingere, che altro, sia stato da Giotto in fuori?" Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano, chi Bernardo [Daddi] e chi Buffalmacco, e chi uno e chi un altro.

Taddeo Gaddi, che era nella brigata, disse "Per certo assai valenti dipintori sono stati, e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare: ma questa arte è venuta e viene mancando tutto dì".

(F. Sacchetti, *Novelle*, CXXXVI, c. 1395)

Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria, in una villa allato della città di Firenze la quale si chiamava Vespignano. Nacque uno fanciullo di mirabile ingegno il quale si ritraeva del naturale una pecora; in su passando Cimabue pictore per la strada di Bologna vide el fanciullo sedente in terra et disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima amirazione del fanciullo, essendo di sì piccola età fare tanto bene; domandò veggendo aver l'arte da natura, domandò il fanciullo come egli aveva nome. Rispose et disse: "Per nome son chiamato Giotto, el mio padre à nome Bondone et sta in questa casa che è appresso", disse. Cimabue andò con Giotto al padre, aveva bellissima presentia, chiese al padre el fanciullo, el padre era poverissimo. Concedetegli el fanciullo a Cimabue, menò seco Giotto et fu discepolo di Cimabue.

(L. Ghiberti, *Commentarii*, II, c. 1450)

Si condusse in Ascesi, città dell'Umbria, essendovi chiamato da Fra Giovanni di Muro della Marca, allora generale de' frati di San Francesco; dove, nella chiesa di sopra, dipinse a fresco, sotto il corridore che attraversa le finestre, dai due lati della chiesa, trentadue storie della vita e dei fatti di San Francesco, cioè sedici per facciata, tanto perfettamente, che ne acquistò grandissima fama. E nel vero, si vede in quell'opera gran varietà non solamente nei gesti ed attitudini di ciascuna figura, ma nella composizione ancora di tutte le storie; senza che fa bellissimo vedere la diversità degli abiti di que' tempi, e certe

imitazioni ed osservazioni delle cose della natura.

(G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, 1568)

Si sa ch'egli fu anche scultore, e che i suoi modelli fino all'età di Lorenzo Ghiberti si conservarono. Ne' gli mancavano buoni esemplari. Eran marmi antichi a Firenze, che oggi veggonsi presso il duomo (per tacer di que' che poi vide a Roma), e il loro merito, se già era accreditato per l'esempio di Niccola e di Giovanni Pisani, non potea ignorarsi da Giotto, a cui natura aveva dato sentimento pel buono e pel bello.

Quando si veggono certe sue teste virili; certe forme quadrate lontanissime dalla esilità de' contemporanei; certo suo gusto di pieghe rare, naturali, maestose; certe sue attitudini che su l'esempio degli antichi spiran decoro e posatezza; appena può dubitarsi ch'egli profitasse non poco da' marmi antichi.

(L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 1795-1796)

Giotto mutò la maniera di preparare i colori fino allora usata e mutò il concetto e le direttive della rappresentazione pittorica. Egli si attenne al presente e alla realtà; e le figure e gli effetti da lui presi a esprimere confrontò sulla vita che gli si agitava intorno.

Assieme a tali disposizioni, si dette la felice congiuntura che non soltanto, ai tempi di Giotto, i costumi divennero più liberi e la vita si fece più gaia, ma intervenne il culto dei nuovi santi, fioriti in tempi prossimi a quelli in cui visse il pittore. Nel contenuto stesso della sua pittura fu così implicita la naturalezza delle figure corporee, la presentazione di caratteri definiti, di azioni, passioni, situazioni, atteggiamenti e movimenti. A causa di questa tendenza venne tuttavia perdendosi, relativamente par-

lando, quella grandiosa, sacra austerità posta a fondamento nei gradi maggiori dell'arte precedente. Il mondano preposto e si estese; e, secondo lo spirito del tempo, anche Giotto, accanto al patetico, accolse il burlesco.

(G.F. Hegel, *Vorlesung über Aesthetik*, 1829)

Con le realizzazioni di Giotto e di Duccio comincia il superamento della visione figurativa medievale. Perché la raffigurazione di uno spazio interno conchiuso e concepito come un corpo cavo significa di più che un semplice consolidarsi degli oggetti; essa comporta una autentica rivoluzione nella valutazione formale della superficie pittorica: essa non è più la parete o la tavola su cui vengono disposte le forme delle singole cose o figure, ma è tornata ad essere il piano trasparente attraverso il quale noi possiamo pensare di guardare in uno spazio aperto per quanto circoscritto in tutte le direzioni: un "piano figurativo" nel senso pregnante della parola.

(E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, 1927)

Traverso con il peso dei miei anni il prato sul quale affiorano come ossa di scheletro rasato le mura dell'antica arena, ma quando traverso anche la soglia della cappella Scrovegni, il tempo d'improvviso si arrotonda a ritroso, e rientro, bambino, nella mia camera dei giochi. Giochi a destra e giochi a sinistra. Una doppia fila di giochi, in mezzo ai quali l'uomo rinfantolito passa solenne e leggero, nella luce sempre giovanile dell'immortalità terrestre. La pittura di Giotto è la mamma dei giocattoli. Questa la sua suprema qualità, la sua qualità segreta. La composizione segue le istruzioni del "Piccolo Architetto". Questi colori schietti, vivaci, sono gli stessi che brillavano sui dadi, sulle palle, sui birilli della mia infanzia. Ed ecco laggiù il mio cavallo a dondolo. L'arte sempre riaccende le luci

del paradiso perduto, che la tetra mano dei non-artisti torna ogni volta a spegnere; ma Giotto, più che l'immagine del paradiso perduto, riaccende i giochi che in quella luce dolce al tatto, in quel vivere come dentro una perla, noi si faceva per passare il tempo senza tempo. Qui come nell'arte della Grecia antica, nulla supera le forze dell'uomo, tutto è previsto per essere scomposto e ricomposto diversamente, tutto è portatile. Pennello paziente di educatore, lavoro pacato di nonno che vuole regalare balocchi ai nipotini. Nulla è annegrato ancora dall'ombra del peccato. Nube non è scesa ancora su questo cielo terso. Chiodi d'argento fissano questa immutabile serenità, questo turchino intenso e senza fine.

(A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, 1944)

Per chi, ora, si collochi al centro del pavimento della cappella [Scrovegni], e cioè nel luogo più adatto ad abbracciare con un solo sguardo la parete in cui si apre l'abside, torna subito chiaro, palmare, sensibile fino all'illusione, che i due finti vani "bucano" il muro, mirano ad intervenire nell'architettura stessa del sacello. All'effetto di veridica illusione convergono le due volte gotiche concorrendo su un solo centro che è sull'asse della chiesa e cioè nella profondità "reale", esistenziale dell'abside; conviene la luce interna, che, partendo dal centro, si diffonde inversamente nei due vani, persino sulle colonnine e sugli stipiti delle due bifore; conviene la luce esterna di cielo che colma l'apertura delle bifore stesse non di un oltremarino "astratto" ma di un azzurro biavo che si accompagna a quello (vero) fuor dalle finestre dell'abside; al punto che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le rondini che sfrecciano dalla gronda, poco distanti, degli Eremitani.

(R. Longhi, *Giotto spazioso*, "Paragone", 31, 1952).

Nessun trattato di scienza può, con più immediatezza ed efficacia della pittura, raccontarti le cose umane della terra e del cuore, attraverso la forma, che è incarnazione e purificazione, attraverso lo stile e lo stilismo, che sono il durevole assetto di sofferte e dominate passioni. È così che Giotto *vede* e sente per primo il valore della figura umana, possiede il senso della composizione larga, grandiosa, il senso del volume, del peso delle cose, ed al suo linguaggio sono obbedienti, familiari, il colore squisito che anima, nei suoi inenarrabili cangianti, le superfici, che un senso tutto toscano e fatale della forma ha disegnato e fermato con precisione, che – fino a Michelangelo – resterà intatto anche di fronte alle profonde seduzioni dello sfumato leonardesco; gli è familiare il senso dello spazio, dell'atmosfera, dei piani, il primo gusto del mondo esterno, voglio dire paese, montagna, alberi, rocce, in cui austerità ed eroicità portano, come le sue figure umane, tocco singolare ed unitario di visione cosmica.

(G. Delogu, *Antologia della pittura italiana*, 1947)

Fra il 1260 e il 1290 Cimabue, che dovette dividere la sua attività fra Roma e Firenze, fu indubbiamente il pittore italiano – e potremmo dire europeo – di maggiore grandezza e forza poetica, ed anche, nell'ambito della grande tradizione medievale, di più alta e complessa cultura. C'è in lui una forza morale, una potenza evocativa ed espressiva, che ancora si sente premere dall'interno delle forme medievali, che le trasforma fino a farne una cosa nuova, ma pur sempre entro i limiti che egli sembra soffrire drammaticamente, che egli tende a spezzare, ma che pur lo costringono. E la forza fantastica in quell'urto si ingigantisce e si esalta, manifestandosi in forme dilatate e superumane.

Giotto accoglie il messaggio poetico di Ci-

mabue giungendo subito, tuttavia, alla consapevolezza che l'umanità ha ora altre vie per esprimere intera – nella sua ampiezza e varietà, e non solo in quella verticale ascesa e abissale profondità drammatica – la propria verità. Si apre con Giotto un nuovo cielo, in serenità. Cimabue è eroica passione che dilata e sconvolge l'umano. Giotto è armonia, misura che domina e contiene le passioni, grandezza dell'umano.

(C. Gnudi, voce *Giotto*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI, 1958)

Nel commento della *Commedia*, fatto dall'Anonimo fiorentino, si trova scritto che il vecchio pittore, diventato Capomastro, “compose e ordinò il campanile di marmo di Santa Reparata di Firenze; notabile campanile, et di gran costo. Commisevi due errori; l'uno che non ebbe ceppo da piè; l'altro che fu stretto. Posesene tanto dolore al cuore, ch'egli si dice, ne infermò et morissene”. Gli errori non erano che critiche di maldicenti, poiché il campanile dimostrò poi di avere ceppo ben resistente e lo stelo marmoreo le giuste proporzioni. Ma lo scolaro d'Arnolfo, il pittore che aveva finto tante ardite ed elaborate architetture, morì forse col dubbio d'aver sbagliato la sua unica opera d'effettiva architettura, l'8 gennaio del 1337, quando il campanile che anch'oggi porta il suo nome, non era che a poche braccia dal suolo. (P. Bargellini, *Belvedere. L'Arte Gotica*, 1961)

La Cappella Scrovegni fu fatta in luogo di più modesta e antica costruzione, davanti alla quale si rappresentava, ogni anno, una Sacra Rappresentazione che aveva per soggetto l'Annunciazione e altre storie della Madonna.

Niente di più naturale che Giotto, così attento a quanto avveniva dintorno a lui, abbia guardato la Sacra Rappresentazione di

Padova mentre si accingeva a dipingere quelle stesse scene sulle pareti della costruenda cappella [...], abbia tenuto conto di queste emozioni e di quella stessa chiarezza narrativa, disposizione delle varie fasi dello spettacolo, del valore allusivo di certe quinte architettoniche, i cosiddetti 'luoghi deputati', tanto da lasciare sulle pareti della cappella un più duraturo spettacolo, che della Sacra Rappresentazione annuale fosse il riconoscimento ufficiale, il sigillo e insieme un ricordo perenne. Non è da scartare, perciò, con un Giotto architetto, anche un Giotto per dirla con parola moderna, ideale scenografo, un Giotto supremo regolatore di gesti, di sentimenti calati e misurati nei personaggi di una vicenda, e dunque regista ideale dei suoi stessi "creato", quei modernissimi e semplici attori che fa recitare, o meglio disporre, atteggiare nel suo magico "quadro vivente", pretendendo da ognuno di essi, e perciò da se stesso, il massimo dell'espressione con il minimo spreco di mezzi. (M. Bacci, *Giotto*, 1966)

Alle soglie del Duemila, che forse potrebbe affacciarsi con terrori maggiori di quelli dell'anno Mille, questo rimisurarci a tastoni nell'unità etica e poetica di tutto il Medioevo – e sull'esempio così tangibile di Giotto: dal Giotto lirico di Assisi a quello tragico di Padova – è una profonda lezione, può essere un invito alla salvezza. Il nostro tempo, e più ancora il nuovo millennio che sta per nascere da questa attuale doglia planetaria, pare annunciarsi più medievale, a bene intenderci, che classico o rinascimentale [...]. Anche l'età moderna, pur nel meritorio gioco perpetuo delle ricerche e delle crisi, ha già dato più di una "summa", magari dissacrata ma reintegrante. Ma se, fino a ieri, eravamo appena capaci di una "summa" soltanto univoca e unilaterale, che puntava cioè verso valori tuttora isolati, forse domani – come Giotto

– torneremo a essere propensi e pronti a darci, e a dare, una "summa" nuovamente unitaria e plenaria.

(G. Vigorelli, *Giotto e l'invito all'unità*, in *L'opera completa di Giotto*, a cura di E. Bacceschi, 1967)

Nel proporre ai fedeli la vita del santo [Francesco, negli affreschi di Assisi], Giotto è dunque ora tenero ora solenne, ora drammatico ora sereno, ora colloquiale ora lirico, ora mistico ora popolare, ora apostolico ora cronistico; alterna la notazione contemporanea con l'ammonimento dell'eterno, il miracoloso con il quotidiano. Nato come opera di agiografia, questo ciclo pittorico ci appare ispirato a un eroismo naturale, ad un sovrannaturale domestico, irraggiungibile ma al tempo stesso accessibile (non è così, sempre, la grande poesia?). Il santo è l'eroe dell'umano: non è un modello, ma un esempio, di cui, pur nella infinita distanza che ci separa dalla santità, siamo nel profondo della nostra umanità intimamente partecipi. In questo senso il ciclo francescano di Assisi è uno dei monumenti meno clericali di tutta l'arte religiosa.

(G. Pampaloni, *Giotto ad Assisi*, 1981)

Cosa c'è di più moderno in tutta l'arte occidentale, verso il 1290-95, di queste Storie di San Francesco? E non si tratta soltanto della riappropriazione del mondo visibile in termini di volume e di spazio: questo aspetto, pur fondamentale, che significava ritornare a dar valore dopo quasi un millennio alla realtà fenomenica che l'uomo controlla con la propria esperienza (di contro al cosiddetto "realismo" medievale che concepiva la realtà sensibile come simbolo della "vera" realtà, quella oltremondana), rientrava in una più vasta riconsiderazione del mondo e dell'uomo in termini più naturali e terreni. Dalla figura umana scomparivano quelle defor-

mazioni grafiche astrattive, di formulazione bizantina, che con Cimabue e col giovane Duccio si erano soltanto addolcite [...]. L'anatomia umana si normalizza, conquistando una verità prima sconosciuta: ne è un esempio il nudo parziale del giovane San Francesco nella Rinuncia ai beni, che, pur nell'impaccio come di crisalide che rimarrà sempre nei nudi trecenteschi, mostra una verità straordinaria nella descrizione delle scapole e delle costole, che deve aver sbalordito i contemporanei. Il profilo di un volto torna ad assumere quel valore positivo che gli era stato negato per quasi un millennio, o almeno la neutralità e la normalità che gli attribuisce l'esperienza visiva. Per la prima volta, in pittura, la gente torna a sorridere.

(L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, 1985)

I primi a stupirsi del grande valore di Giotto non solo come artista, ma come imprenditore e forgiatore della propria fortuna, furono i contemporanei. Se la leggenda di Giotto si crea rapidamente è grazie al fatto che egli percorre il proprio itinerario artistico ad una cadenza del tutto inconsueta, che manifesta eccezionali capacità d'innovazione e grazie al fatto che i caratteri nuovi e moderni del suo operare stupiscono per la sua singolarità.

D'altra parte è certo che le opere di Giotto resero assolutamente desueti sia per la struttura di organizzazione dei cantieri sia per qualità di estrema raffinatezza dei risultati estetici i vecchi schemi dei predecessori.

(S. Bandera Bistoletti, *Giotto. Catalogo completo*, 1989)



1

1. Assisi, Basilica Superiore, interno.

La luminosa struttura, uno dei prototipi del gotico italiano, è sorta in previsione di una complessa decorazione ad affresco, avviata prima del 1280, distribuita in tutti gli spazi disponibili. Il programma iconografico prevede uno stretto rapporto simbolico fra le Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento (tavv. 2, 3), dipinte nelle parti alte della navata e lungo il transetto, mentre le Storie di San Francesco (tavv. 4-9)

lungo lo zoccolo, si propongono come la realizzazione esemplare dell'insegnamento della Bibbia.

L'avvio della decorazione è nel transetto, e i lavori proseguono poi lungo le fiancate, nelle zone più alte. Dopo i primissimi interventi di maestri anonimi, la responsabilità degli affreschi passa a Cimabue e collaboratori e a un gruppo di pittori provenienti da Roma. Giotto si inserisce gradualmente, durante l'ultimo decennio del XIII secolo, dipingendo una delle volte e alcune scene bibliche

(molto deteriorate), all'altezza delle finestre. In seguito, divenuto il protagonista della decorazione, affronta la fascia inferiore, destinata alle Storie di San Francesco. A trent'anni Giotto dimostra di aver ormai acquisito uno stile di piena personalità, non solo nell'articolazione delle scene, ma anche nello sviluppo narrativo dell'intero ciclo. Anni dopo, Giotto tornerà ad Assisi, per sovrintendere alla realizzazione di alcuni cicli di affreschi nella Basilica Inferiore.



2, 3. Isacco respinge Esaù, c. 1290, affresco. Assisi, Basilica Superiore.

L'episodio, la cui attribuzione a Giotto vede oggi concordi molti studiosi, fa parte delle Storie dell'Antico e del Nuovo

Testamento, affrescate nella fascia fra le finestre, inizialmente sotto il controllo dei maestri romani Filippo Rusuti e Jacopo Torriti. Nonostante il precario stato di conservazione il giovane Giotto offre qui un

precoce saggio di coerenza spaziale e di attenzione per le espressioni dei protagonisti, liberandosi dalle rigide convenzioni delle regole iconografiche della tradizione bizantina.





4

4. L'omaggio di un semplice, 1295-1300, affresco. Assisi, Basilica Superiore.

È uno dei momenti della giovinezza di San Francesco, ambientato in un contesto urbano tratto dalla realtà. Un uomo stende il proprio mantello

al passaggio di Francesco nella piazza centrale di Assisi, nel cui sfondo spiccano il prospetto classico del tempio romano dedicato a Minerva e il Palazzo Comunale. La leggibilità degli edifici è agevolata dalla discreta conservazione.



5

5. La rinuncia ai beni paterni, 1295-1300, affresco. Assisi, Basilica Superiore. Il decisivo distacco di San Francesco dal padre e dai beni è sottolineato da Giotto mediante una forte interruzione

compositiva. Il santo, seminudo e ricoperto dal mantello del vescovo di Foligno, si rivolge a una mano che esce dal cielo, mentre il popolo di Assisi si stringe intorno al padre, a stento trattenuto. Due complicati

edifici, costruiti con una prospettiva ancora ingenua ma con un senso dei volumi già molto evoluto, sottolineano i due blocchi in cui si divide l'azione.



6

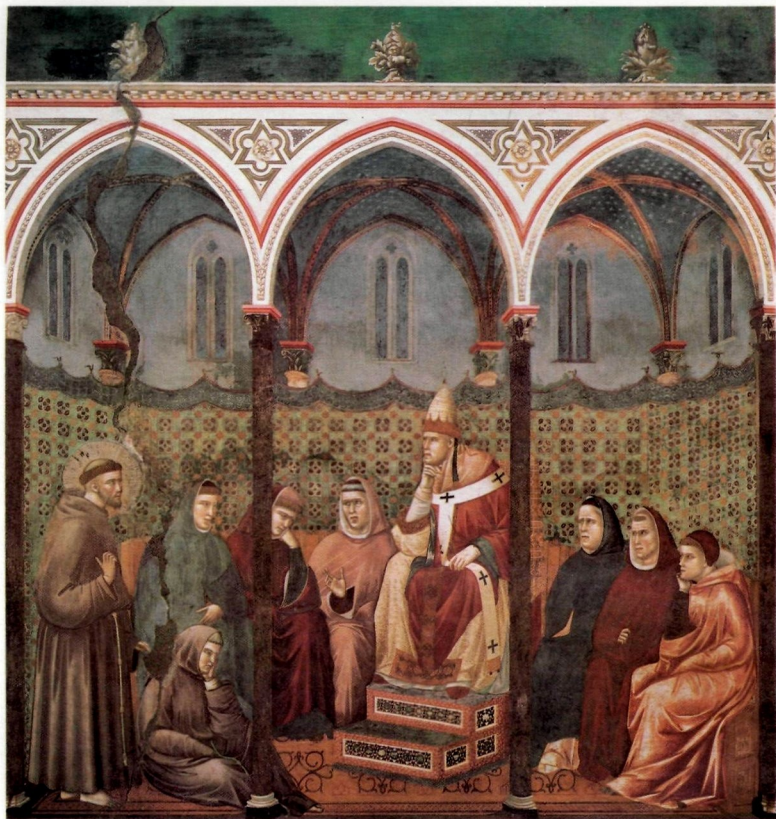
6, 7. Il presepe di Greccio, 1295-1300, affresco. Assisi, Basilica Superiore.

La scena, in evidente rapporto con l'episodio della Natività, è una delle più direttamente collegate con le Storie

dell'Antico e del Nuovo Testamento (tavv. 2, 3) affrescate negli ordini superiori della navata, e che costituiscono il "precedente" delle vicende di San Francesco. La capacità di misurare lo spazio in profondità

da parte di Giotto tocca qui uno dei momenti più intensi, con l'iconostasi vista da dietro, e quindi con il Crocifisso sagomato e gli altri arredi che si sporgono verso il fondo dell'affresco, affollato di fedeli.





8

8. La predica davanti
a Onorio III, 1295-1300,
affresco.

Assisi, Basilica Superiore.

La ricerca spaziale di Giotto si
muove verso una progressiva
consapevolezza: la "scatola"
tridimensionale dell'aula in cui
si svolge il dibattito è

sottolineata dall'accorta
disposizione degli elementi
architettonici e delle figure
umane, che assumono così un
valore volumetrico. Come tutte
le scene del ciclo francescano,
anche questa è stata restaurata
un po' troppo pesantemente in
passato.



9

9. La morte del cavaliere di Celano, 1295-1300, affresco. Assisi, Basilica Superiore.

Il soggetto ricorda l'avverarsi istantaneo di una profezia di San Francesco che preconizza al cavaliere la salvezza eterna ma anche la morte immediata. La contrapposizione di "pieno" e di

"vuoto" nella struttura compositiva collega i personaggi con l'ambiente, e la figura del santo fa da giuntura tra i due diversi spazi: nei dolenti intorno al cadavere del cavaliere Giotto trova accenti di dramma corale, passando attraverso vari sentimenti e stati d'animo.

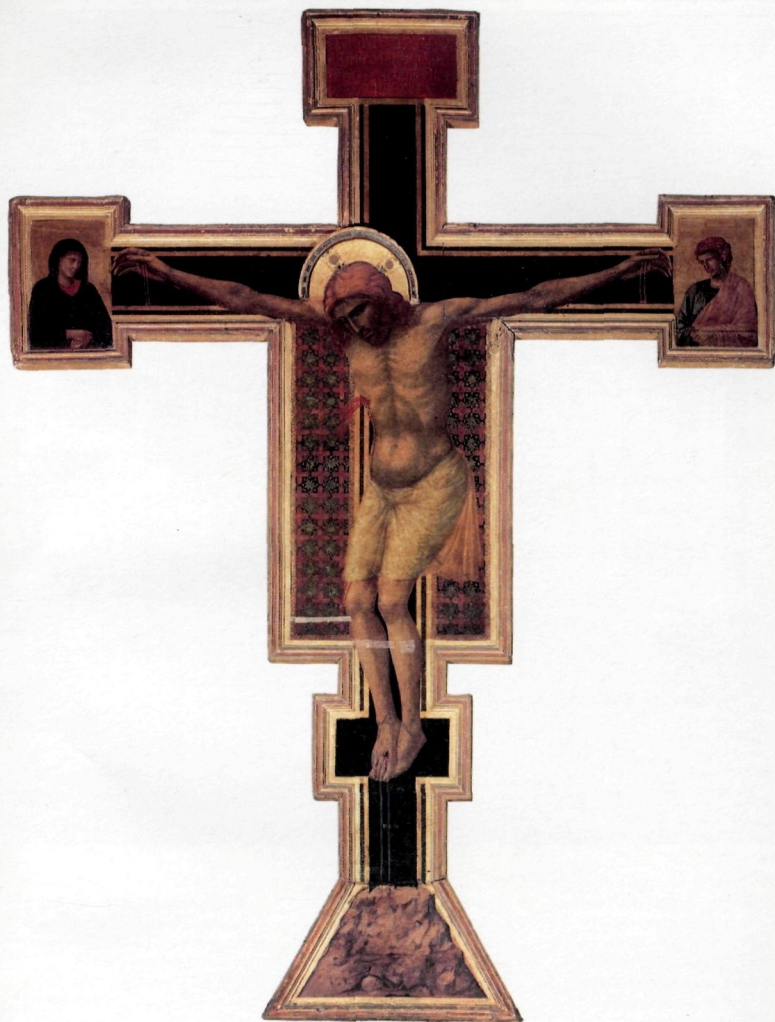


10. San Francesco riceve le stimmate, c. 1300, tavola, 314×162 cm. Parigi, Louvre.

In buone condizioni di conservazione la tavola sagomata proviene dalla chiesa di San Francesco a Pisa, ed è la conferma dell'ottimo legame con l'Ordine francescano, che caratterizza tutta la carriera di Giotto. L'uso del tradizionale fondo-oro limita gli effetti di profondità spaziale ottenuti negli affreschi di Assisi, ma conferisce all'immagine, e soprattutto alle tre piccole scene in basso, una delicata poesia.

11. Crocifisso, c. 1300, tavola, 578×406 cm. Firenze, sagrestia di Santa Maria Novella.

È il grande e il più precoce tra i cristi in croce su tavola sagomata di Giotto: anche se la conoscenza anatomica non raggiunge i risultati dei crocifissi più avanzati, è già notevole il distacco di Giotto dalla tradizione bizantina, evidente nella posa non sforzata, nei lineamenti delicati, nella semplicità del perizoma e nella sovrapposizione dei due piedi, fissati da un unico chiodo.





12

12. Padova, Cappella degli Scrovegni, veduta dell'interno verso la controfacciata. Voluta da Enrico Scrovegni come espiazione dei peccati d'usura del padre, la cappella ha una struttura semplicissima, forse ispirata da Giotto stesso, con alte monofore su un solo lato. L'intenso azzurro del cielo accomuna molte scene e il soffitto, sottolineando la coerenza della concezione. In basso su uno zoccolo a finti

marmi, sono le raffigurazioni in monocromo dei Vizi e delle Virtù; lungo le pareti e sull'arco trionfale che chiude il coro della cappella, tre fasce sovrapposte di Scene della vita di Gioacchino e Anna, della Vergine e di Cristo (tavv.15 - 23; 25 - 27). Sul soffitto, tondi con gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa. Il programma iconografico, ispirato alla dottrina della salvezza attraverso la redenzione

operata da Gesù, si completa con il Giudizio Universale (tav. 13). La conservazione degli affreschi rende giustizia delle innovazioni di Giotto nella visione in profondità e nella rappresentazione dei sentimenti.

13. Enrico Scrovegni dedica la Cappella alla Madonna, particolare del Giudizio Universale, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.







15

14. L'Incostanza, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

È una delle allegorie dei Vizi e delle Virtù che si affrontano, contrapposte, lungo lo zoccolo della cappella. Simulando attraverso il monocromo dei bassorilievi, Giotto ha elaborato un repertorio simbolico di grande vivacità e forte libertà espressiva, sganciata dai canoni tradizionali e basata invece sull'impatto dell'immagine.

15. Gioacchino tra i pastori, 1304-1306 affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

La sequenza cronologica delle scene ha inizio in fondo alla parete sinistra, dal registro superiore, con le storie dei genitori della Vergine. Giotto utilizza il paesaggio come potenziamento dell'effetto psicologico dei personaggi: in questo caso lo scabro sfondo roccioso sottolinea la solitudine delle robuste masse dei tre protagonisti.



16

16, 17. Il sogno di
Gioacchino, 1304-1306,
affresco. Padova, Cappella degli
Scrovegni.

*L'identificazione della figura
umana con una forma
geometrica regolare trova nella
"cubatura" di Gioacchino
addormentato una significativa
conferma. Il silenzio della scena
è rotto dalla vivacità del gregge
di pecore: Giotto ritorna qui
al tema naturalistico legato
al leggendario incontro
con Cimabue nella prima
adolescenza.*





18

18, 19. Incontro alla Porta Aurea, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Il ritorno di Gioacchino, accolto dal gesto affettuoso di Anna, è il tema per una delle più celebri scene dell'intero ciclo. Qui Giotto prende spunto dal soggetto per riportare sulla scena dell'arte sentimenti e gesti che erano scomparsi da quasi un millennio: il sorriso, il bacio, l'emozione.





20

20. Natività, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Nelle storie dell'infanzia di Cristo, che iniziano a loro volta dalla parete destra, ma a partire dall'ordine mediano, il tono degli affreschi di Giotto si fa più

colloquiale. Sono sempre più frequenti le deroghe alla tradizione iconografica, a tutto vantaggio della spontaneità narrativa: si noti la posizione distesa della Madonna, che pone Gesù nella mangiatoia con un'espressione commossa.



21

21. Fuga in Egitto, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Il paesaggio è ancora una volta utilizzato per potenziare l'effetto morale e sottolineare l'impianto compositivo: le coste delle colline assecondano il ritmo dell'azione isolando i protagonisti.



22, 23. Il bacio di Giuda, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni. È la scena più animata e affollata, pur se costruita intorno al nucleo immobile delle due teste di Giuda e di Cristo: il gesto del tradimento si può

confrontare con l'abbraccio di Gioacchino e Anna, sulla stessa parete. Giotto, solitamente sobrio e pausato, conferisce al notturno del Bacio di Giuda un drammatico dinamismo, grazie anche all'agitarsi nel cielo di picche, torce, lanterne.







25

24. Giona inghiottito dalla balena, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

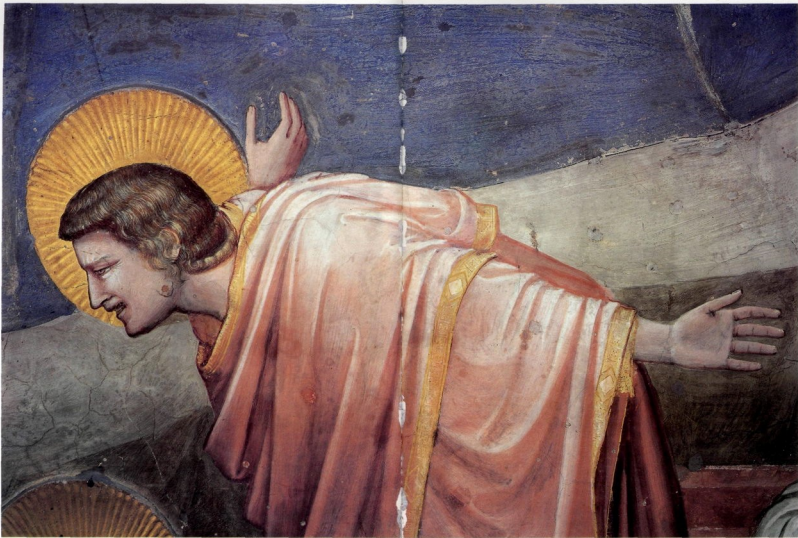
Lungo la parete sinistra della cappella non si aprono finestre, e Giotto utilizza il maggiore spazio disponibile per inserire tra le scene larghe fasce decorative, con piccole scene bibliche da intendere come prefigurazione dei fatti evangelici: il profeta inghiottito e dopo tre giorni uscito dal ventre del cetaceo è dipinto tra le scene della Crocifissione e del Compianto su Cristo Morto

(tavv. 25, 26), come precedente iconografico e simbolico di Cristo morto e dopo tre giorni risorto.

25, 26. Compianto su Cristo morto (Deposizione), 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

In questa scena si compendiano molti dei più innovativi esperimenti di Giotto a Padova: l'uso del paesaggio come importante elemento compositivo e non come semplice sfondo neutro, l'attenzione accorata per i sentimenti umani, la

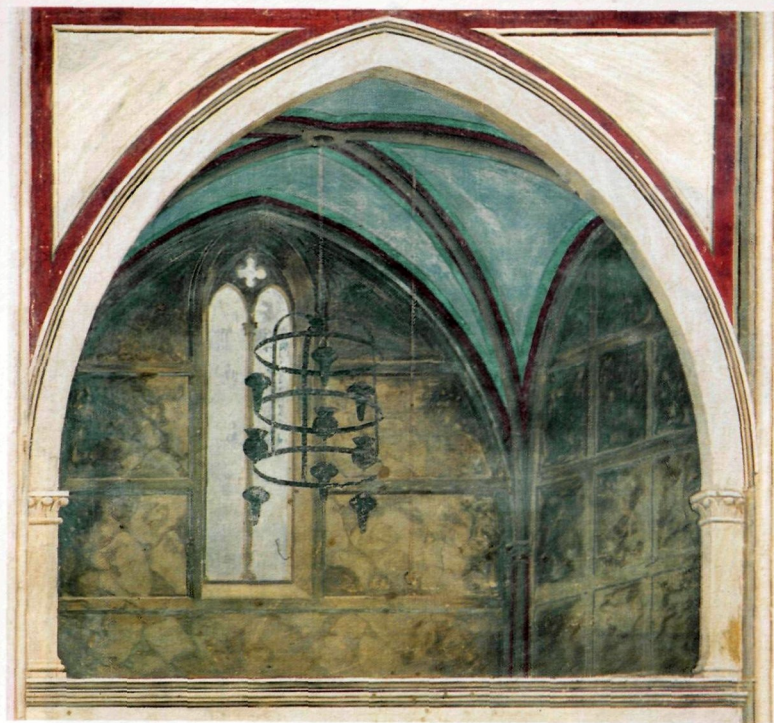
spregiudicatezza del taglio narrativo, che comprende figure viste di schiena, la varietà dei gesti disperati degli angeli. Inoltre, la disposizione degli elementi scenici in profondità trova qui un pieno sviluppo: dalle due Marie di spalle, al corpo di Cristo, alla Madonna si assiste a un susseguirsi di tre piani scalati verso l'interno della scena, e San Giovanni, con le braccia aperte in senso perpendicolare rispetto al piano d'immagine, sfonda ulteriormente lo spazio.





27

27. Noli Me Tangere, 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni. L'elegante passo "incrociato" di Cristo che si allontana dalla Maddalena è combinato con il sonno inerte dei soldati presso il sepolcro vuoto: al Noli Me Tangere si unisce così anche l'allusione alla Resurrezione.



28

28. "Coretto" (cappella segreta), 1304-1306, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Sull'arco trionfale della cappella, nel registro più basso, Giotto ha simulato due piccoli ambienti con volte a crociera e finestre gotiche. È il primo esempio di uso della prospettiva "pura", senza figure, solo per dare l'illusione dell'aprirsi dello spazio al di là del piano d'immagine.

29. Crocifisso, 1304-1306/1317? tavola, 223×164 cm.

Padova, Musei Civici.

La tavola sagomata, di non grandi dimensioni e in discreto stato di conservazione, proviene dalla Cappella degli Scrovegni. È dubbio se sia da considerarsi coeva agli affreschi oppure se sia stata realizzata durante un secondo soggiorno a Padova, nel 1317.

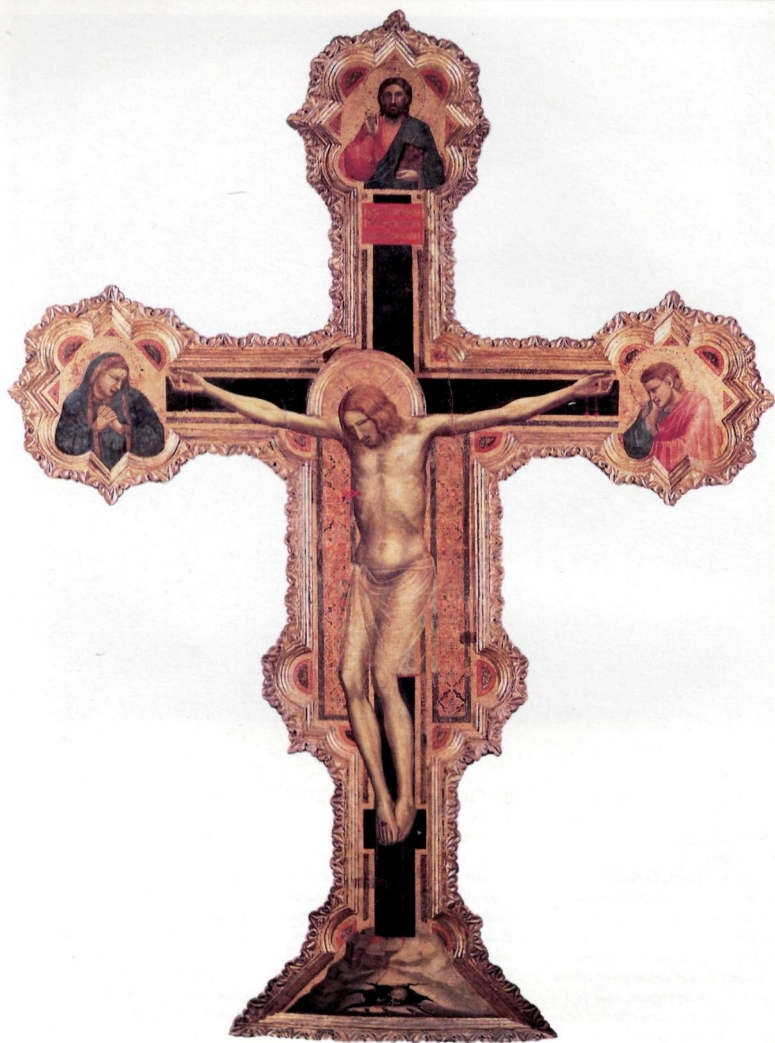
30. Madonna in trono (Pala d'Ognissanti), 1306-1310, tavola, 325×204 cm.

Firenze, Uffizi.

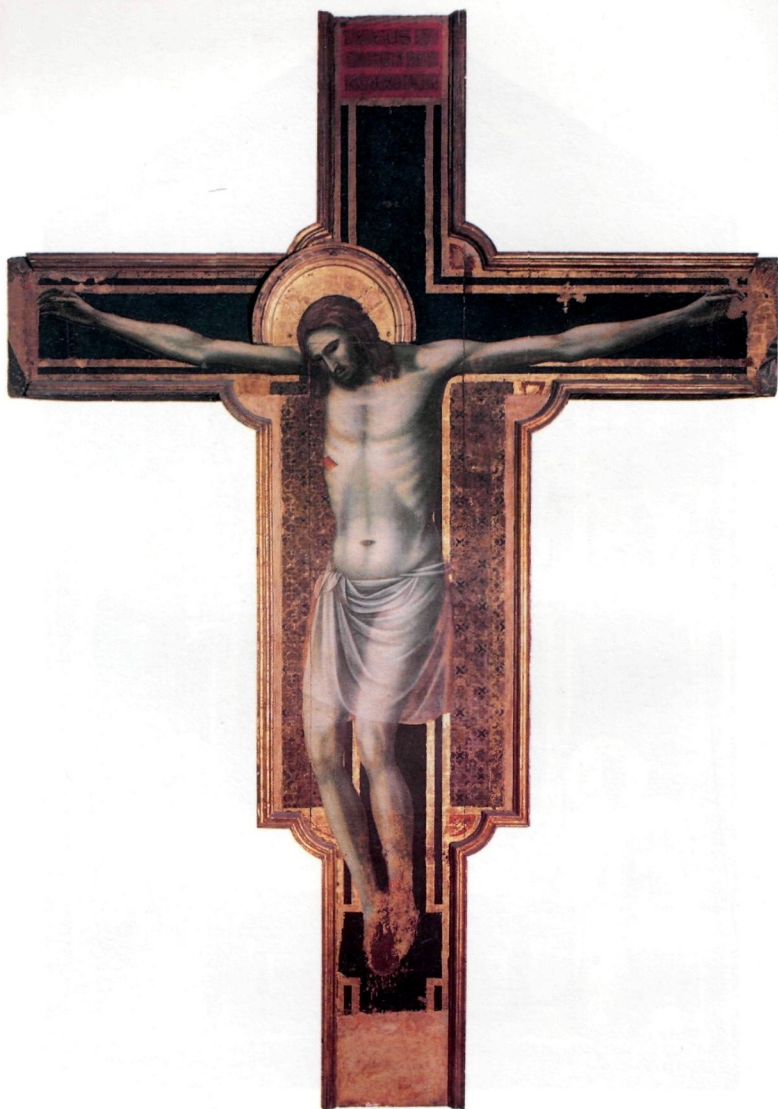
La composizione, in ottime condizioni e recentemente restaurata, rientra nella tradizione toscana delle Madonne a fondo oro su tavola pentagonale.

I solidi volumi delle figure di Giotto, volutamente esemplati su solidi geometrici regolari, spiccano entro un trono di architettura gotica, esile ed elegante.

Insolito il gesto dei due angeli inginocchiati, che reggono vasi di fiori.









32

31. Crocifisso, c. 1310, tavola, 430×303 cm. Rimini, Tempio Malatestiano.

Testimonianza del soggiorno riminese di Giotto (circa 1310), e punto di riferimento per lo sviluppo della scuola di pittura locale, è il miglior esempio di questo particolare genere. Lo studio attento e delicato

dell'anatomia è favorito dalla sensibilità luministica che sfiora le membra allungate: Cristo è rappresentato come già morto, e sul volto non si legge più lo spasimo tipico della tradizione precedente. La tavola è in buone condizioni, anche se appare mutilata delle piccole figure delle estremità.

32. Santo Stefano, 1320-1325, tavola, 84×54 cm. Firenze, Museo Horne.

La tavola, in ottime condizioni, era originariamente un elemento di un polittico, oggi disperso in vari musei, il cui pannello centrale era la Madonna attualmente alla National Gallery of Art di Washington. Il Santo Stefano è una delle opere di Giotto più attente alla trasparenza dei colori, stesi con rara finezza.



33

33, 34. La rinuncia agli averi, affresco, c. 1325.

Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi.

La più intensa attività di Giotto a Firenze è concentrata nella basilica di Santa Croce: sappiamo dalle fonti che ben quattro cappelle gentilizie, lungo la parte absidale, erano decorate di affreschi giotteschi. Dopo le distruzioni e i rimaneggiamenti

(anche in considerazione dello scarso conto in cui erano tenuti i "primitivi" tra Sette e Ottocento), sopravvivono i cicli nelle due cappelle dei banchieri Peruzzi e Bardi, a destra della cappella maggiore, dipinti nell'ordine dopo il 1320. Ricoperti di intonaco nel passato, gli affreschi sono in cattive condizioni, ma lasciano intendere lo sviluppo della

ricerca di Giotto dopo Padova: un arricchimento delle possibilità espressive e dinamiche, senza nulla perdere della dignità volumetrica della figura umana e degli elementi architettonici e spaziali. La Cappella Bardi, dedicata a San Francesco, consente di confrontare le scene con i simili soggetti del ciclo assisate, compiuto circa trent'anni prima.





35

35. San Francesco che riceve le stimmate, c. 1325, affresco. Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi.

Dipinto sull'arco d'ingresso della Cappella Bardi, l'affresco evidenzia le conquiste di Giotto nella rappresentazione del corpo umano. Rispetto alle immagini padovane, in cui i personaggi

erano ricomposti come figure geometriche regolari, questo San Francesco ha un volume complesso, ottenuto mediante la combinazione di diversi solidi.

Come nella Cappella Peruzzi, Giotto tiene in considerazione il punto di vista ribassato del riguardante.



36

36. Visione di San Giovanni a Patmos, c. 1325, affresco. Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi.

La Cappella Peruzzi è dedicata a San Giovanni Evangelista e a San Giovanni Battista. Gli affreschi, benché alquanto sbiaditi, mostrano un'intensità di grande effetto drammatico: questa lunetta mostra San Giovanni, all'interno del profilo frastagliato dell'isola di Patmos, mentre ha la visione dell'Apocalisse, i cui simboli appaiono a semicerchio nel cielo.



37

37. Polittico di Bologna, c. 1330, tavole, 91×340 cm.
 Bologna, Pinacoteca Nazionale.
 Importante saggio della tarda attività di Giotto, e del suo rapporto con una ben organizzata bottega, il polittico è da mettere in relazione con lo sviluppo della scuola trecentesca di pittura bolognese.
 La struttura complessiva dell'insieme è poco sottolineata, per dare maggior risalto alle singole e solide figure dei santi e della Madonna.



38

38, 39. Polittico Stefaneschi,
c. 1330, tavole, 220×245 cm.
Roma, Pinacoteca Vaticana.
Destinato all'altar maggiore
della Basilica di San Pietro,
fra i numerosi dipinti eseguiti
da Giotto per Roma è il meglio
conservato. Il committente,
il cardinale Jacopo Caetani
Stefaneschi, è effigiato in una
delle due facce del polittico,
dipinto su entrambi i lati. Il
gesto del cardinale è curioso:
reca infatti in mano il polittico
stesso, in cui è ulteriormente
riconoscibile la minuscola
immagine del committente
con il dipinto.



Bibliografia essenziale

M. Bacci, *Giotto*, Firenze 1966.

L'opera completa di Giotto, a cura di E. Baccheschi, Milano 1967.

F. Bologna, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969.

Giotto e il suo tempo, atti del convegno internazionale di studi per il VII centenario della nascita (Roma 1967), Roma 1971.

G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, 2ª ed. Milano 1974.

Da Giotto al Mantegna, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Padova, Palazzo della Ragione, 1974.

L. Bellosi, *Giotto*, Firenze 1981.

C. Brandi, *Giotto*, Milano 1983.

L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

G. Bonsanti, *Giotto*, Padova 1985.

S. Bandera Bistoletti, *Giotto. Catalogo completo*, Firenze 1989.

Referenze fotografiche
Sergio Anelli, Milano
Archivio Elemond, Milano
Foto Saporetti, Milano
Scala, Firenze

Stampato per conto della Arnoldo Mondadori Arte
a cura della Elemond Impianti Industriali s.r.l.