CAPITOLO

16

Giotto e i maestri del primo Trecento

«Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno.» — Cennino Cennini, Il libro dell'arte, cap. I

OBIETTIVI

1. Distinguere, nella conoscenza di Giotto, le fonti del Trecento dagli aneddoti di Vasari, e spiegare i termini della questione giottesca.
2. Descrivere la Cappella degli Scrovegni: edificio, programma, scene principali, spazio e figure.
3. Spiegare passo per passo la tecnica dell'affresco e i problemi della sua conservazione, dalla conservazione preventiva allo strappo.
4. Riconoscere le novità delle opere fiorentine di Giotto e confrontarle con quelle di Cimabue e Duccio.
5. Caratterizzare la pittura senese di Simone Martini e dei Lorenzetti e leggere il Buon Governo come immagine politica.
6. Collocare la peste del 1348 e le principali opere del secondo Trecento, fino alle soglie del quarto anno.

INDICE DEL CAPITOLO

16.1 Giotto: le fonti e il mito 2
16.2 Assisi e la «questione giottesca» 3
16.3 La Cappella degli Scrovegni 4
16.4 Come si dipinge un affresco 11
16.5 Firenze: le ultime opere di Giotto 13
16.6 Siena, la peste e il secondo Trecento 15

Storia dell'arte 3 · Parte V · Romanico, Gotico e la nascita dell'arte italiana · versione 1.0
Capitolo 16: Giotto e i maestri del primo Trecento · pagine 401–424 del volume completo · estratto per lo studio

Nel canto XI del *Purgatorio*, tra i superbi che espiano la loro presunzione, Dante incontra un miniatore e gli fa dire che la fama degli artisti è un fiore che appassisce in fretta: «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura» (XI 94–96). Hai già letto questi versi nel cap. 15, dal punto di vista di Cimabue. Qui li leggiamo dal punto di vista del vincitore. Intorno al 1300 un pittore fiorentino era diventato così famoso che un poeta poteva usarlo come esempio proverbiale, e la sua pittura era riconosciuta da tutti come qualcosa di nuovo. In questo capitolo vedremo in che cosa consisteva quella novità, nella Cappella degli Scrovegni a Padova e nelle opere fiorentine; come si dipingeva un affresco; che cosa fecero, negli stessi anni, i grandi pittori di Siena, Simone Martini e i fratelli Lorenzetti; e come la peste del 1348 chiuse un'epoca. Un ultimo paragrafo accompagnerà la storia fino al 1400, dove comincerà il volume del quarto anno.

16.1 Giotto: le fonti e il mito

Di **Giotto di Bondone** sappiamo meno di quanto la sua fama farebbe pensare. Nacque intorno al 1267, nel Mugello, la valle a nord di Firenze; la data si ricava da una notizia trecentesca secondo cui morì a settant'anni, e la tradizione indica come luogo di nascita Vespignano, presso Vicchio. Morì a Firenze l'8 gennaio 1337. Tra queste due date i documenti lo mostrano a Firenze, ad Assisi, a Roma, a Padova, a Napoli alla corte di re Roberto d'Angiò e, negli ultimi anni, a Milano presso Azzone Visconti. Era insomma un artista che le città e i signori si contendevano. Non era un artigiano isolato, ma il capo di una grande impresa.

Quell'impresa era la **bottega**, il laboratorio in cui il maestro lavorava con collaboratori e apprendisti. Nei grandi cicli ad affresco il maestro progettava le scene, dipingeva le parti più importanti, come i volti dei protagonisti, e controllava che il risultato fosse uniforme; molte superfici erano eseguite dagli aiuti. Per questo, quando diciamo «Giotto», intendiamo spesso «Giotto e la sua bottega», e distinguere le mani è uno dei compiti più difficili degli studiosi.

16.1.1 Le parole dei contemporanei

Giotto è il primo pittore europeo di cui gli scrittori del suo tempo parlino come di un personaggio. Oltre a Dante, lo ricorda **Giovanni Boccaccio** nel *Decameron* (VI 5), in una novella in cui il pittore risponde con una battuta pronta a un giurista che lo prende in giro per il suo aspetto. Prima della battuta Boccaccio presenta Giotto con un elogio: ebbe un ingegno tale che nessuna cosa della natura «egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse»; e per questo, avendo riportato «in luce» un'arte che per molti secoli «era stata sepulta», merita di essere chiamato «una delle luci della

fiorentina gloria». Nell'elogio ci sono due idee che avranno lunga vita: la pittura come imitazione così perfetta da ingannare l'occhio, che è un luogo comune antico (ricordi Zeusi e Parrasio, cap. 6), e la pittura come arte «sepolta» e poi «riportata in luce», cioè l'idea di una rinascita.

Pochi decenni dopo, alla fine del Trecento, il pittore **Cennino Cennini** scrisse un manuale di tecnica, *Il libro dell'arte*, che ci accompagnerà in questo capitolo. Cennino si presenta come l'ultimo anello di una catena: imparò per dodici anni da Agnolo Gaddi, figlio di Taddeo Gaddi, che era stato allievo di Giotto per ventiquattro anni. E di Giotto scrive: «Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno» (cap. I). «Greco» indica la *maniera greca*, la pittura di tradizione bizantina che hai studiato nel cap. 15; «latino» una pittura nuova, occidentale; «moderno» vuol dire «del nostro tempo». Per un pittore del Trecento, dunque, con Giotto era cominciata la pittura contemporanea.

16.1.2 Gli aneddoti di Vasari

Due secoli più tardi, nelle *Vite* (1550 e 1568), Giorgio Vasari raccontò di Giotto storie destinate a diventare celebri. Cimabue avrebbe scoperto il ragazzo mentre, facendo pascolare le pecore, ne disegnava una su un sasso, e lo avrebbe preso con sé. Più tardi Giotto, a un messo del papa che chiedeva un saggio della sua bravura, avrebbe consegnato un foglio con un cerchio tracciato a mano libera, perfetto: l'«O di Giotto». Sono **aneddoti**, non documenti. Vasari li racconta per illustrare un'idea, l'artista che impara dalla natura e non dai maestri, e racconti simili si trovano già nelle biografie antiche di artisti. Lo storico dell'arte li conosce, li cita come parte della fortuna di Giotto, ma non li usa per ricostruire la sua vita.

16.2 Assisi e la «questione giottesca»

Nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi, costruita come hai visto nel cap. 14 per accogliere grandi cicli dipinti, la fascia inferiore delle pareti della navata è occupata dalle ***Storie di san Francesco*: 28 scene** ad affresco, separate da finte colonne tortili e da finte mensole dipinte, che raccontano la vita del santo secondo la biografia ufficiale scritta da san Bonaventura. Furono dipinte negli ultimi anni del Duecento; la data precisa è discussa, e le proposte vanno dagli inizi degli anni Novanta al 1300 circa. Vi si vedono il santo che restituisce le vesti al padre, il presepe di Greccio, la predica agli uccelli, in ambienti e paesaggi riconoscibili, con edifici che hanno un volume e uomini che hanno un peso.

Chi le ha dipinte? È la **questione giottesca**, il problema dell'attribuzione a Giotto delle *Storie di san Francesco*, uno dei dibattiti più lunghi della storia dell'arte. Da una parte ci sono le fonti: un cronista contemporaneo, Riccobaldo Ferrarese, che scriveva intorno al 1312–1313, elenca tra le opere di Giotto le pitture nelle chiese dei frati Minori di Assisi (leggerai il suo testo negli esercizi); Vasari, più di due secoli dopo, gli attribuisce esplicitamente il ciclo. Molti studiosi, soprattutto in Italia, vi riconoscono quindi l'opera del giovane Giotto, prima di Padova. Dall'altra

parte c'è lo stile: dal primo Novecento diversi studiosi, soprattutto di lingua tedesca e inglese, hanno osservato che le figure e il modo di costruire lo spazio sono diversi da quelli della Cappella degli Scrovegni, e hanno attribuito il ciclo a uno o più maestri diversi, forse di formazione romana. La notizia di Riccobaldo, poi, è generica e la sua datazione è discussa. La questione resta aperta, e un libro di scuola non deve chiuderla: deve insegnarti a riconoscere quando un'attribuzione si fonda su un documento e quando su un giudizio di stile (cap. 1).

Più sicura è l'attribuzione del ***Crocifisso di Santa Maria Novella*** (Firenze, c. 1290–1295, tempera e oro su tavola, 5,78 × 4,06 m; Firenze, Santa Maria Novella). Un testamento del 1312 lascia una somma per tenere accesa una lampada davanti alla croce dipinta «dal celebre pittore Giotto». È un *Christus patiens* (cap. 15), ma diverso da quelli di Cimabue: il corpo non si inarca in una curva elegante, cade verso il basso con il suo peso, il ventre sporge, la testa si piega in avanti, i piedi sono sovrapposti e fissati con un solo chiodo. Non è più un'icona del dolore, ma il cadavere di un uomo appeso a una croce. Il restauro concluso nel 2001 ha confermato l'attribuzione.

16.3 La Cappella degli Scrovegni

16.3.1 Un edificio per un banchiere

Nel 1300 **Enrico Scrovegni**, uno degli uomini più ricchi di Padova, acquistò un terreno nel luogo in cui si vedevano ancora i resti dell'anfiteatro romano, che i padovani chiamavano l'«Arena». Qui, accanto al suo palazzo, fece costruire una cappella dedicata alla Vergine dell'Annunciazione: per questo la **Cappella degli Scrovegni** si chiama anche, una volta per tutte, Cappella dell'Arena. Fu dedicata il 25 marzo 1303, festa dell'Annunciazione, e consacrata il **25 marzo 1305**. Gli affreschi di Giotto si datano tra queste due date, c. 1303–1305. Il denaro della famiglia veniva dal prestito a interesse, che la Chiesa condannava come usura; il padre di Enrico, Reginaldo, è con ogni probabilità l'usuraio che Dante colloca nel settimo cerchio dell'*Inferno*, riconoscibile dallo stemma con una scrofa azzurra (XVII 64–66). La cappella era anche un atto pubblico di pietà e di riparazione.

L'edificio è semplicissimo (Figura 16.1): un'aula rettangolare di 20,88 × 8,41 m, alta 12,65 m, coperta da una volta a botte, con un'abside poco profonda. Le finestre si aprono solo sulla parete sud; la parete nord è cieca. Non ci sono colonne, cappelle laterali o membrature architettoniche: tutte le superfici interne sono disponibili per la pittura. Giotto le dipinse tutte, volta compresa.

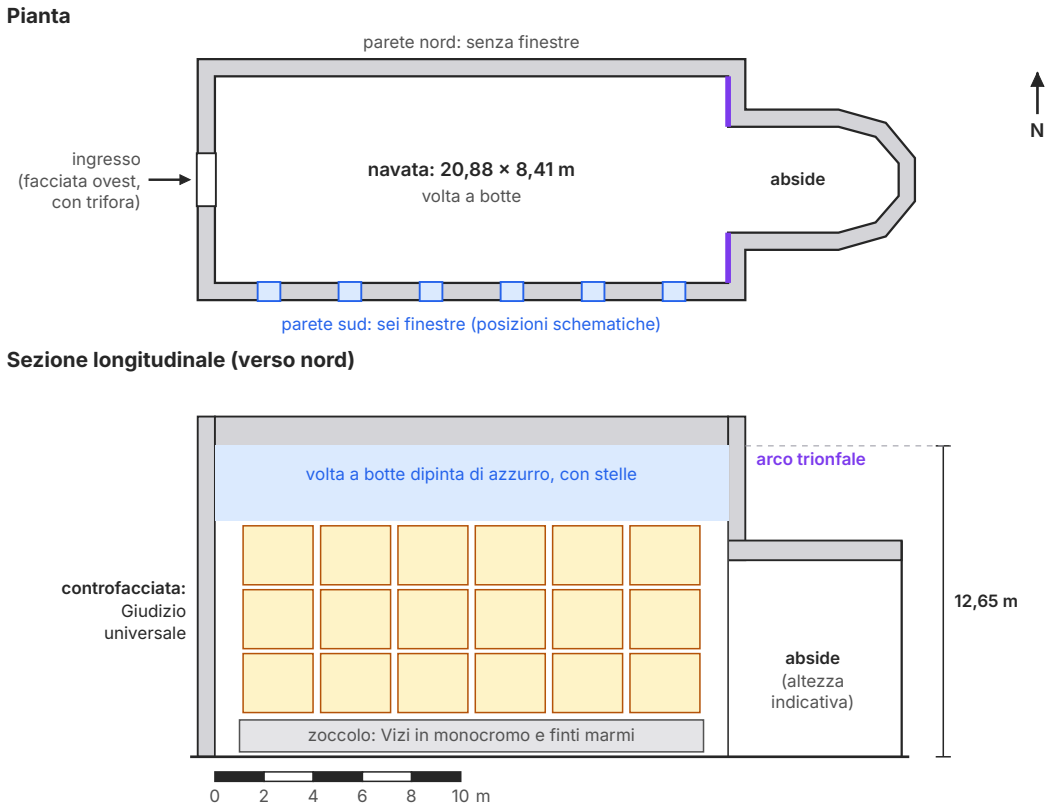


Figura 16.1 La Cappella degli Scrovegni a Padova. Pianta e sezione longitudinale schematiche: misure della navata secondo i dati pubblicati (20,88 × 8,41 m, altezza 12,65 m); spessore dei muri, posizione delle finestre e altezza dell'abside sono indicativi.

16.3.2 Il programma: una storia della salvezza

La decorazione forma un programma unico (Figura 16.2). Sulla volta, dipinta di azzurro e cosparsa di stelle, medaglioni con Cristo, la Vergine e i profeti. Le pareti lunghe sono divise in tre **registri** sovrapposti di scene quadrate, separate da fasce decorative. Il racconto comincia in alto, sull'arco trionfale, dove Dio Padre incarica l'arcangelo Gabriele dell'Annunciazione; prosegue nel registro superiore con le storie di Gioacchino e Anna, i genitori di Maria (parete sud), e con le storie di Maria (parete nord); torna sull'arco con l'Annunciazione; e scende nei due registri inferiori con la vita e la Passione di Cristo, fino alla Pentecoste. In tutto sono una quarantina di scene, che si leggono a spirale, sempre nello stesso verso.

Sotto le storie corre lo **zoccolo**, dipinto a imitazione di lastre di marmo, in cui sono inserite quattordici figure allegoriche: sette **Vizi** sulla parete nord e sette **Virtù** sulla parete sud, una di fronte all'altra. Sono dipinte in **monocromo**, cioè con un solo colore in diverse gradazioni di chiaro e di scuro, così da sembrare statue in nicchie, e ciascuna porta il suo nome in latino (*Ka-*

ritas, *Iusticia*, *Ira*, *Invidia*...). L'intera controfacciata, sopra la porta, è occupata dal **Giudizio universale**: Cristo giudice al centro, i beati alla sua destra, i dannati e l'inferno alla sua sinistra. In basso, tra i beati, Enrico Scrovegni in ginocchio offre alla Vergine il modellino della cappella. Chi usciva dalla chiesa aveva così davanti agli occhi la scelta finale: il percorso dei Vizi conduce all'inferno, quello delle Virtù al paradiso.

Ai lati dell'arco trionfale, in basso, Giotto dipinse due piccoli ambienti gotici, coperti da volte a crociera, con una lampada appesa: i cosiddetti **coretti**. Non esistono: sono finte cappelle dipinte sul muro piatto, così convincenti da sembrare vani reali che si aprono nella parete. Sono tra i primi esempi di un'architettura dipinta che vuole ingannare l'occhio, e mostrano quanto Giotto ragionasse in termini di spazio.

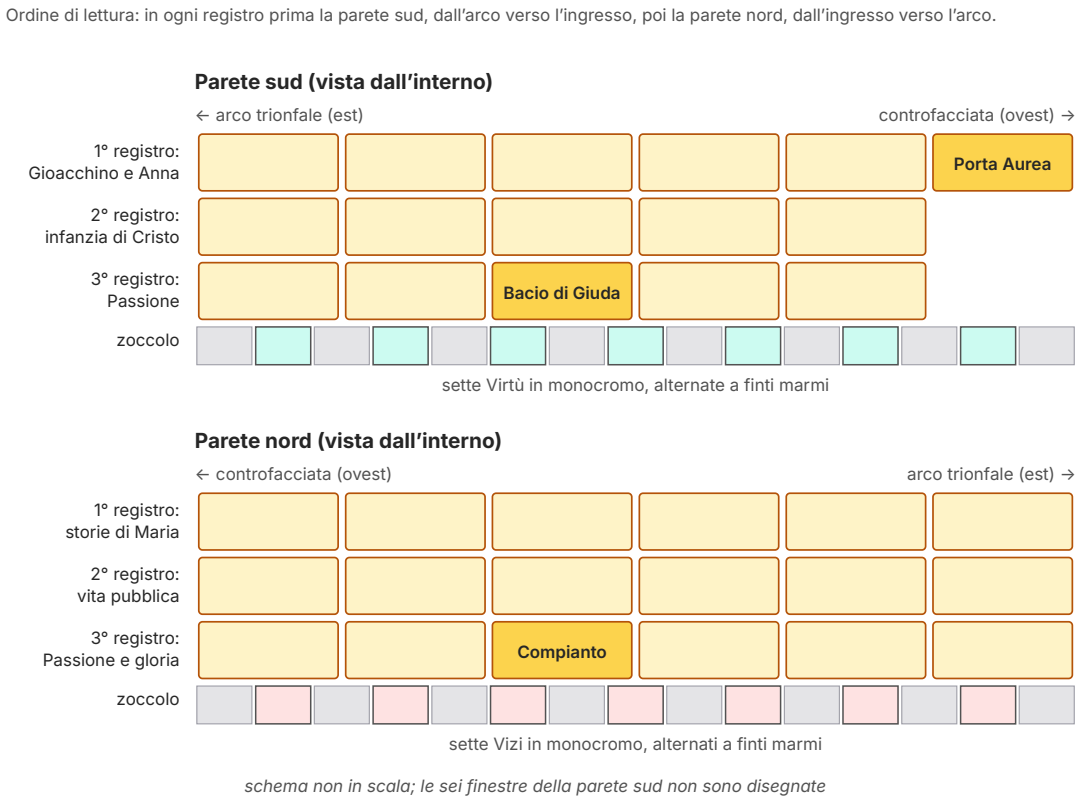


Figura 16.2 Lo schema del ciclo sulle pareti lunghe della Cappella degli Scrovegni: tre registri di storie e lo zoccolo con le Virtù (sud) e i Vizi (nord). Sono evidenziate le tre scene citate nel testo; le pareti sono viste dall'interno.

16.3.3 Tre scene

Nell'***Incontro alla Porta Aurea***, l'ultima scena delle storie di Gioacchino, i due sposi anziani, che hanno appena saputo da un angelo che avranno una figlia, si incontrano davanti a una

porta di Gerusalemme e si abbracciano. Le loro teste si toccano e i due profili quasi si fondono in uno: il centro della scena è un bacio. Accanto, un gruppo di donne assiste; una, avvolta in un mantello nero, ha un'espressione che gli studiosi interpretano in modi diversi.

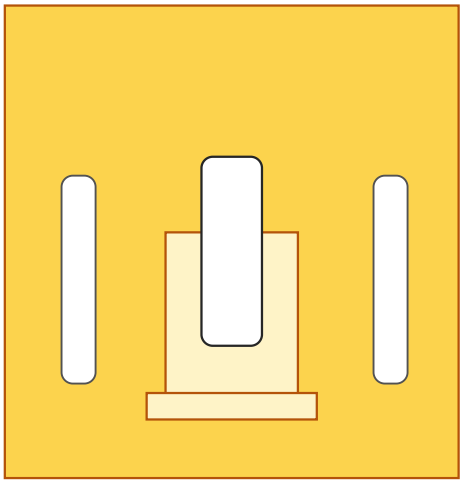
Nel ***Bacio di Giuda***, il traditore avvolge Cristo nel suo ampio mantello giallo, e i due volti si fronteggiano di profilo, a pochi centimetri: quello calmo e fermo di Gesù, quello teso di Giuda. Intorno, una folla di soldati, lance e fiaccole levate contro un cielo notturno; in primo piano, a sinistra, Pietro taglia l'orecchio a un servo. Tutta la confusione della scena converge sul silenzio dello sguardo al centro.

Il ***Compianto sul Cristo morto***, forse la scena più celebre del ciclo, sarà analizzato più avanti con la scheda di lettura, dopo aver visto come Giotto costruisce lo spazio e i corpi.

16.3.4 Lo spazio e i corpi

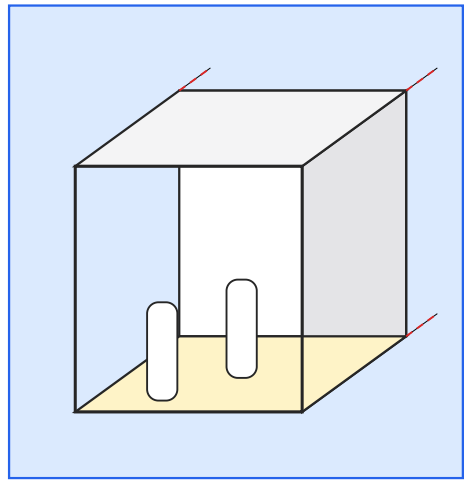
Che cosa rende nuova questa pittura? Prima di tutto lo **spazio**. Nella pittura di tradizione bizantina le figure stanno su un fondo d'oro, senza un luogo misurabile (Figura 16.3). Giotto invece costruisce per ogni scena un palcoscenico: un pavimento su cui le figure poggiano, edifici che si aprono come scatole per mostrare l'interno, rocce che fanno da quinta. È lo **spazio a scatola**: un ambiente chiuso, poco profondo, costruito in modo **intuitivo**, con le linee che vanno in profondità parallele tra loro, come in una proiezione obliqua. Non c'è un punto di fuga unico, e gli edifici visti da sinistra e quelli visti da destra possono convivere nella stessa scena. La prospettiva lineare, con le sue regole geometriche, sarà inventata a Firenze un secolo dopo, e la studierai nel quarto anno.

a) Fondo oro: figure su un piano



nessuno spazio misurabile: le figure stanno su un piano, l'oro è una luce senza luogo

b) La «scatola» di Giotto: proiezione obliqua



gli spigoli che vanno in profondità sono paralleli (rosso): non convergono in un punto di fuga

schemi geometrici, non riproduzioni di opere

Figura 16.3 Due modi di costruire lo spazio dipinto (schemi). a) Nel fondo oro le figure si allineano su un piano. b) Giotto costruisce un ambiente poco profondo, come una scatola aperta verso chi guarda; gli spigoli che vanno in profondità restano paralleli.

In secondo luogo i **corpi**. Le figure di Giotto sono blocchi solidi, modellati da una luce che viene da una direzione precisa; i panneggi cadono con il loro peso e rivelano le membra sotto la stoffa. Le persone poggiano i piedi a terra, si voltano, si chinano. Infine i **sentimenti**: lo sguardo tra Cristo e Giuda, l'abbraccio di Gioacchino e Anna, la disperazione di Giovanni. Ogni gesto è necessario.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: il Compianto sul Cristo morto di Giotto

1. Dati. Giotto di Bondone, *Compianto sul Cristo morto*, c. 1303–1305; affresco; Padova, Cappella degli Scrovegni, parete nord, registro inferiore, terza scena dall'ingresso. È ancora nel luogo per cui fu dipinto.

2. Descrizione e iconografia. Il corpo di Cristo, deposto dalla croce, giace a terra in basso a sinistra. La Madre lo abbraccia e avvicina il volto al suo; Maria Maddalena gli tiene i piedi; san Giovanni si china in avanti spalancando le braccia all'indietro; a destra stanno in piedi due uomini anziani, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. Due donne siedono in primo piano, viste di spalle. In cielo una decina di angeli si dispera, ciascuno con un gesto diverso. Sulla roccia, in alto, c'è un albero spoglio. Il tema è il pianto sul corpo di Cristo prima della sepoltura, che i Vangeli non raccontano ma che la devozione medievale aveva reso familiare.

3. Analisi formale. Il centro della scena non è al centro del riquadro: è in basso a sinistra, dove si incontrano le teste della Madre e del Figlio. Tutto vi conduce: la linea della roccia scende in diagonale da destra verso quel punto, gli sguardi dei personaggi vi convergono, le figure di spalle chiudono il gruppo. Le figure hanno volume e peso, costruiti con il chiaroscuro e con il panneggio ampio e semplice; le due donne di spalle, senza volto, sono un'invenzione audace che mette lo spettatore nella scena, dietro di loro. Il cielo è azzurro, non d'oro.

4. Funzione e committenza. La scena fa parte del ciclo della Passione e della salvezza voluto da Enrico Scrovegni per la sua cappella privata, aperta anche al culto. Doveva suscitare nel fedele la partecipazione al dolore di Maria.

5. Contesto. Siamo negli anni in cui la spiritualità francescana invita a meditare sulla vita umana di Cristo e sul dolore della Madre, e in cui la poesia volgare dà voce ai sentimenti. Giotto traduce in immagini un'emozione condivisa, con mezzi nuovi rispetto alla maniera greca. L'albero secco è stato letto come un richiamo all'albero della conoscenza del Paradiso terrestre: la morte di Cristo riscatta il peccato di Adamo; è un'interpretazione diffusa, ma non documentata.

6. Conservazione. L'affresco è stato restaurato con l'intero ciclo nel 2001–2002. Come in altre scene, parte dell'azzurro del cielo, steso a secco, si è indebolita. La conservazione dipende dal controllo del microclima della cappella (vedi il riquadro più avanti).

ERRORE FREQUENTE

Giotto non «usa la prospettiva»

Si legge spesso che Giotto «inventò la prospettiva». Non è così, e la differenza è importante. Giotto costruisce uno spazio credibile ma intuitivo: le linee di profondità restano parallele o convergono in più punti, gli edifici sono spesso più piccoli delle figure che li abitano, e lo spazio è sempre poco profondo, come un palcoscenico. La prospettiva lineare centrica è un metodo geometrico, con un solo punto di fuga e rapporti di grandezza calcolati, messo a punto a Firenze nel primo Quattrocento. Scrivi dunque «spazio tridimensionale costruito in modo intuitivo», non «prospettiva».

CONSERVARE E RESTAURARE: LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

Il nemico degli affreschi è l'ambiente: l'umidità che risale dai muri e si condensa, le polveri, gli inquinanti dell'aria, e anche il respiro e il calore dei visitatori. Nel corso del Novecento la cappella, frequentatissima e affacciata su strade trafficate, aveva subito danni che andavano dalle cadute di colore alla formazione di sali sulla superficie dipinta.

Dopo vent'anni di studi, nel 2000 è stato inaugurato accanto all'ingresso il **Corpo Tecnologico Attrezzato**, un ambiente in cui i visitatori, in gruppi al massimo di venticinque, sostano una quindicina di minuti prima di entrare: in questo tempo l'aria che portano con sé viene deumidificata e filtrata dalle polveri. La visita nella cappella è anch'essa a tempo limitato. Nel 2001–2002 l'Istituto Centrale per il Restauro ha poi restaurato l'intero ciclo. È un esempio di **conservazione preventiva** (cap. 1): invece di intervenire sull'opera quando è danneggiata, si controllano le condizioni in cui vive, e si accetta di limitarne la fruizione per trasmetterla al futuro. Nel 2021 la cappella è stata iscritta, con altri sette edifici della città, nella Lista del Patrimonio mondiale UNESCO come parte del sito «I cicli affrescati del XIV secolo di Padova».

COLLEGAMENTI

Italiano: Dante, Giotto e gli Scrovegni

Dante e Giotto erano contemporanei, nati a pochi anni di distanza, ed entrambi fiorentini. Un commentatore della *Commedia* del secondo Trecento, Benvenuto da Imola, racconta che Dante andò a trovare Giotto mentre dipingeva a Padova; è un aneddoto, forse nato proprio dalla fama dei due. Più interessante è un incontro sicuro: nella *Commedia* la famiglia del committente di Giotto compare tra gli usurai dell'*Inferno* (XVII 64–66): «E un che d'una scrofa azzurra e grossa / segnato avea lo suo sacchetto bianco, / mi disse: "Che fai tu in questa fossa?"». La scrofa è lo stemma degli Scrovegni. Leggendo il canto in Italiano, ricorda che il figlio di quell'usuraio pagò, negli stessi anni, uno dei capolavori della pittura europea.

16.4 Come si dipinge un affresco

Nel cap. 1 hai visto il principio dell'affresco: i pigmenti stemperati in acqua sono stesi sulla calce ancora umida, che asciugando li fissa. Ora possiamo seguire il lavoro passo per passo, con l'aiuto di Cennino Cennini, che dedica all'affresco il cap. LXVII del suo *Libro dell'arte*: «Il modo e ordine a lavorare in muro, cioè in fresco».

16.4.1 Gli strati e le giornate

Si comincia montando il **ponteggio**, l'impalcatura di legno da cui si lavora. Sul muro si stende un primo strato di malta grossolana, di calce e sabbia, l'**arriccio**, lasciato un po' ruvido perché lo strato successivo vi aderisca. Sull'arriccio il pittore tracciava la composizione: prima con il carbone, poi ripassando le linee con un pennello intinto in una terra rossa, la **sinopia**, che prende il nome dalla città di Sinope, sul Mar Nero, da cui la terra si importava nell'antichità. La sinopia è un disegno preparatorio a grandezza naturale, e sarebbe stata coperta.

Sopra si stende l'**intonaco** (cap. 9), uno strato sottile di malta più fine, liscia, su cui si dipinge. Ma l'intonaco resta umido, e quindi capace di fissare il colore, solo per alcune ore. Il pittore ne stende perciò ogni mattina soltanto la porzione che riuscirà a dipingere entro sera. Cennino lo dice in modo semplice: «Poi considera in te medesimo quanto il dì puoi lavorare; chè quello che smalti, ti convien finire in quel dì» (cap. LXVII). Ogni porzione si chiama **giornata**. I confini tra una giornata e l'altra seguono di solito i contorni delle figure, dove la giuntura si nota meno; l'intonaco della giornata successiva ricopre di poco il bordo di quella precedente (Figura 16.4).

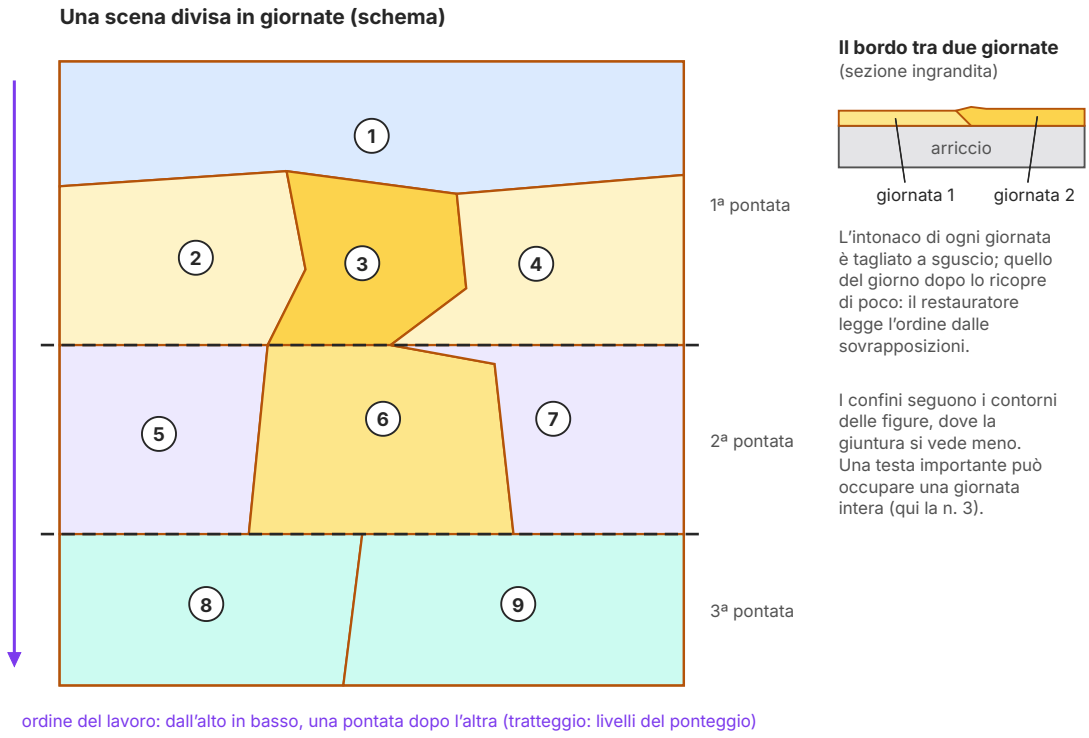


Figura 16.4 Una scena ad affresco divisa in giornate (schema). Il lavoro procede dall'alto verso il basso, un livello di ponteggio (pontata) dopo l'altro; il riquadro a destra mostra in sezione come l'intonaco di una giornata ricopre il bordo di quella precedente.

Il lavoro procede dall'**alto in basso**, per evitare che gocce e schizzi rovinino le parti già dipinte, e per fasce orizzontali corrispondenti ai livelli del ponteggio, le **pontate**. Studiando con luce radente le sovrapposizioni dell'intonaco, i restauratori possono contare le giornate e ricostruire l'ordine e il ritmo del lavoro: sapere, per esempio, che una testa importante ha richiesto da sola un giorno intero. Per ripetere uno stesso motivo, come una cornice decorativa, si poteva usare lo **spolvero**: il disegno su carta veniva bucherellato lungo i contorni e appoggiato al muro, poi si batteva sui fori un sacchetto di polvere di carbone, che lasciava sull'intonaco una traccia punteggiata.

16.4.2 Il secco e l'azzurro perduto

Non tutti i colori sopportano la calce. Alcuni pigmenti si alterano a contatto con essa; altri erano troppo preziosi per rischiare. Il caso più importante è l'**azzurrite**, un carbonato di rame da cui si ricavava il blu dei cieli e dei manti della Vergine: si stendeva di solito sull'intonaco già asciutto, mescolata a un legante come la colla o l'uovo, su una base scura preparata a fresco. È

la **pittura a secco**, usata anche per i dettagli e le rifiniture. Il secco, però, non fa corpo con il muro come l'affresco: con il tempo si stacca e cade. Per questo in molti affreschi del Trecento i manti azzurri sono diventati grigi o neri, e i cieli mostrano la preparazione sottostante. Cennino lo sapeva bene, e raccomanda di lavorare il più possibile a fresco, perché il lavorare «di quel dì» è «la più forte tempera e migliore» (cap. LXVII).

IN SINTESI

Le fasi di un affresco

- **ponteggio**: diviso in livelli (pontate); si lavora dall'alto in basso;
- **arriccio**: malta grossolana di calce e sabbia, lasciata ruvida;
- **sinopia**: disegno preparatorio in terra rossa sull'arriccio;
- **intonaco**: malta fine, stesa ogni giorno solo nella porzione da dipingere (giornata);
- **pittura a fresco**: pigmenti in acqua sull'intonaco umido, fissati dalla calce;
- **finiture a secco**: dettagli e colori come l'azzurrite, con un legante; sono le parti più fragili.

16.4.3 Salvare un affresco: strappo e stacco

Quando un muro è in pericolo, per un incendio, un'infiltrazione d'acqua o un crollo, si può separare la pittura dalla parete. Con lo **strappo** si incolla sulla superficie dipinta una tela e, quando la colla è asciutta, la si tira via portando con sé la sola pellicola di colore con un velo d'intonaco; con lo **stacco** si asporta anche l'intonaco, e talvolta parte dell'arriccio. La pittura viene poi fissata su un nuovo supporto. Sono interventi estremi e irreversibili: l'opera perde il suo rapporto con l'edificio. Il caso più celebre è il **Camposanto di Pisa**, il recinto monumentale del cimitero accanto al Duomo (cap. 13). Il 27 luglio 1944, durante la Seconda guerra mondiale, una granata incendiò il tetto, rivestito di piombo, che fuse e colò sugli affreschi delle pareti. Per salvarli, i restauratori li staccarono; sotto apparvero le sinopie, che furono staccate a loro volta. Oggi le sinopie sono esposte in un museo a parte, il **Museo delle Sinopie**, sulla stessa piazza, mentre gli affreschi restaurati sono tornati progressivamente sulle pareti del Camposanto. Così la catastrofe ci ha restituito un documento prezioso: il disegno con cui i pittori del Trecento preparavano il loro lavoro.

16.5 Firenze: le ultime opere di Giotto

16.5.1 La Maestà di Ognissanti

Intorno al 1310 Giotto dipinse per la chiesa fiorentina di Ognissanti una grande pala con la Madonna in trono: la ***Maestà di Ognissanti*** (c. 1310, tempera e oro su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi). Oggi è esposta agli Uffizi nella stessa sala della *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue e della

Madonna Rucellai di Duccio, che hai studiato nel cap. 15: tre opere con lo stesso soggetto, a una generazione di distanza, che si possono confrontare con un solo colpo d'occhio (Tabella 16.1).

Tabella 16.1 Tre Maestà nella stessa sala degli Uffizi.

	Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*	Duccio, *Madonna Rucellai*	Giotto, *Maestà di Ognissanti*
Data	c. 1290–1300	1285	c. 1310
Trono	frontale, costruito in profondità, con archi da cui si affacciano quattro profeti	trono di legno visto di sbieco	tabernacolo gotico a cuspide, in cui la Vergine siede come dentro un piccolo edificio
Angeli	otto, sovrapposti ai lati in una scala simmetrica	sei, inginocchiati e sovrapposti ai lati del trono	in piedi e in ginocchio sul pavimento, davanti e dietro il trono
Corpo della Vergine	linee dorate (agemina) sul manto, forme allungate	bordo dorato del manto in linea sinuosa, eleganza	volume solido, ginocchia sotto la veste, seno sotto la tunica

Nella pala di Giotto il trono è un piccolo edificio gotico con una profondità misurabile, e gli angeli stanno *davanti* e intorno a esso. Il fondo resta d'oro, come voleva la funzione della pala: ma dentro quell'oro c'è ora un luogo.

16.5.2 Santa Croce e il campanile

Negli anni Venti del Trecento Giotto dipinse, nella chiesa francescana di Santa Croce (cap. 14), due cappelle per famiglie di banchieri: la **Cappella Peruzzi**, con le storie di san Giovanni Battista e di san Giovanni Evangelista, e la **Cappella Bardi**, con le storie di san Francesco. Le due cappelle hanno però avuto una storia sfortunata: dipinte in buona parte a secco, furono imbiancate nel Settecento, riscoperte nell'Ottocento e completate allora con pesanti ridipinture, che i restauri del secondo Novecento hanno rimosso. Ne resta soprattutto l'invenzione delle composizioni.

Nel 1334 il Comune di Firenze nominò Giotto capomastro dei lavori della cattedrale, Santa Maria del Fiore (cap. 14): un pittore alla guida del cantiere più importante della città. Giotto progettò il **campanile**, iniziato in quell'anno, ma alla sua morte, nel 1337, ne era stata costruita solo la parte inferiore. I lavori furono continuati da Andrea Pisano fino al 1348 e conclusi nel 1359 da Francesco Talenti, che modificò il progetto. Il rivestimento di marmi bianchi, verdi e rossi e la serie di rilievi alla base, che rappresentano la creazione dell'uomo e le attività umane, sono la traduzione in architettura di un'idea pittorica: la superficie come un insieme di riquadri colorati.

DA RICORDARE

Giotto in sei date

- **c. 1267**: nascita nel Mugello; muore a Firenze l'8 gennaio 1337.
- **c. 1290–1295**: *Crocifisso* di Santa Maria Novella; negli stessi anni le *Storie di san Francesco* ad Assisi, di attribuzione discussa.
- **c. 1303–1305**: Cappella degli Scrovegni a Padova, consacrata il 25 marzo 1305.
- **c. 1310**: *Maestà di Ognissanti*.
- **anni Venti del Trecento**: Cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce.
- **1334**: capomastro della cattedrale di Firenze; progetto del campanile.

16.6 Siena, la peste e il secondo Trecento

Mentre a Firenze e a Padova si affermava la pittura di Giotto, Siena seguiva un'altra strada, che partiva da Duccio (cap. 15): la linea elegante e sinuosa, i colori preziosi, l'oro lavorato, il gusto per i dettagli raffinati che venivano dall'arte gotica francese. Siena era allora una delle città più ricche d'Europa, governata dal 1287 al 1355 da una magistratura di mercanti, i Nove, che aveva sede nel nuovo **Palazzo Pubblico** (cap. 14).

16.6.1 Simone Martini

Simone Martini (documentato dal 1315, morto ad Avignone nel 1344) dipinse nel 1315, nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico, una grande ***Maestà*** ad affresco: la Vergine siede in trono sotto un baldacchino di stoffa, sostenuto dalle aste di alcuni santi, circondata da una corte di angeli e santi, come una regina. Il soggetto è lo stesso della *Maestà* di Duccio per il Duomo, ma la sede è civile: in versi in volgare, scritti sotto il trono, la Vergine ammonisce i governanti della città a essere giusti.

Simone lavorò anche per i re angioini di Napoli. Nel ***San Ludovico di Tolosa*** (1317, tempera e oro su tavola; Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte) il santo, fratello del re Roberto d'Angiò, che aveva rinunciato al trono per farsi francescano ed era stato appena proclamato santo, incorona il fratello inginocchiato: un manifesto politico che rende sacra la legittimità del re. L'opera più celebre di Simone è l'***Annunciazione*** (1333, tempera e oro su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi), firmata insieme al cognato **Lippo Memmi** e dipinta per il Duomo di Siena. Su un fondo d'oro uniforme l'angelo, appena atterrato, con il mantello ancora mosso dal volo, pronuncia il saluto, le cui parole sono incise in rilievo nell'oro e corrono dalla sua bocca verso la Vergine; Maria si ritrae, stringendosi nel manto in un gesto di turbamento. Tutto è affidato alla linea: è il contrario dello spazio a scatola di Giotto, ed è altrettanto moderno.

Verso la metà degli anni Trenta Simone si trasferì ad **Avignone**, sede in quegli anni della corte papale, dove morì nel 1344. Qui conobbe **Francesco Petrarca**, che gli dedicò due sonetti del *Canzoniere* per un ritratto di Laura, oggi perduto, e per il quale miniò il frontespizio di un codice di Virgilio (c. 1338; Milano, Biblioteca Ambrosiana).

COLLEGAMENTI

Italiano e Greco: Petrarca, Simone e Policleto

Il sonetto 77 del *Canzoniere* comincia così: «Per mirar Policleto a prova fiso / con gli altri ch'ebber fama di quell'arte / mill'anni, non vedrian la minor parte / de la beltà che m'ave il cor conquiso. // Ma certo il mio Simon fu in paradiso / (onde questa gentil donna si parte), / ivi la vide, et la ritrasse in carte / per far fede qua giú del suo bel viso». Neppure Policleto, guardando per mille anni, vedrebbe la bellezza di Laura; Simone invece l'ha vista in paradiso. Petrarca non aveva mai visto una statua di Policleto: lo conosceva dai testi latini, da Plinio e da Cicerone, come il nome stesso dell'artista perfetto (cap. 5). Il sonetto mette accanto un pittore vivente e il più famoso scultore antico: è uno dei primi segni di quella gara con gli antichi che sarà il programma del Rinascimento.

APPROFONDIMENTO

Il Guidoriccio: un'attribuzione contesa

Nella stessa sala della *Maestà*, sulla parete di fronte, un affresco mostra un condottiero a cavallo, di profilo, che avanza in un paesaggio deserto tra due castelli: è Guidoriccio da Fogliano, comandante delle truppe senesi, all'assedio di Montemassi (1328). Per secoli è stato considerato un'opera di Simone Martini del 1330, e un documento di quell'anno registra un pagamento a Simone per dipingere i castelli conquistati. Dal 1977, però, alcuni studiosi hanno sostenuto che il dipinto sia molto più tardo, forse un rifacimento del Quattrocento; nel 1980 un restauro ha scoperto, sotto di esso, un altro affresco con un castello, e la discussione si è accesa. Gli argomenti riguardano la sovrapposizione degli intonaci, lo stile, l'abbigliamento, la storia della sala. Oggi il *Guidoriccio* resta un'opera di attribuzione e datazione discusse: un buon esempio di come la tecnica dell'affresco (quale intonaco copre quale) diventi uno strumento della storia dell'arte.

16.6.2 I fratelli Lorenzetti

Pietro e **Ambrogio Lorenzetti** (documentati dagli anni Dieci e Venti del Trecento fino al 1348) unirono la tradizione senese e la lezione di Giotto. Pietro lavorò nella chiesa inferiore di Assisi; nella ***Natività della Vergine*** (1342, tempera e oro su tavola; Siena, Museo dell'Opera del Duomo) trasformò un trittico in una stanza: i montanti della cornice dorata diventano i pilastri di una casa, e la scena continua dietro di essi, attraverso i tre scomparti, in un unico ambiente.

Ambrogio dipinse tra il 1338 e il 1339, nella sala in cui si riuniva il governo dei Nove nel Palazzo Pubblico, l'***Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo***, il più importante ciclo di

soggetto politico del Medioevo europeo (Figura 16.5). È un'**allegoria**: un discorso che si esprime attraverso figure il cui significato va oltre ciò che rappresentano. Sulla parete di fondo il **Bene comune**, un vecchio re in trono vestito dei colori di Siena, è affiancato da **personificazioni**, cioè idee rappresentate come persone e riconoscibili dalle scritte e dagli attributi: la Pace, distesa in abito bianco, la Fortezza, la Prudenza, la Temperanza, la Giustizia. A sinistra un'altra grande figura della Giustizia regge una bilancia; sotto, la Concordia passa una corda a ventiquattro cittadini che la portano in processione verso il Bene comune: il governo è un vincolo che lega tutti. Sulla parete destra gli **effetti del Buon Governo**: una città piena di botteghe e di cantieri, con un gruppo che danza in strada, e fuori dalle mura una campagna coltivata, con contadini al lavoro, viaggiatori e mercanti; sopra di loro vola la Sicurezza con un cartiglio e una forca. Sulla parete sinistra, molto rovinata, la Tirannide con i Vizi e una città in rovina, dove regna la paura.

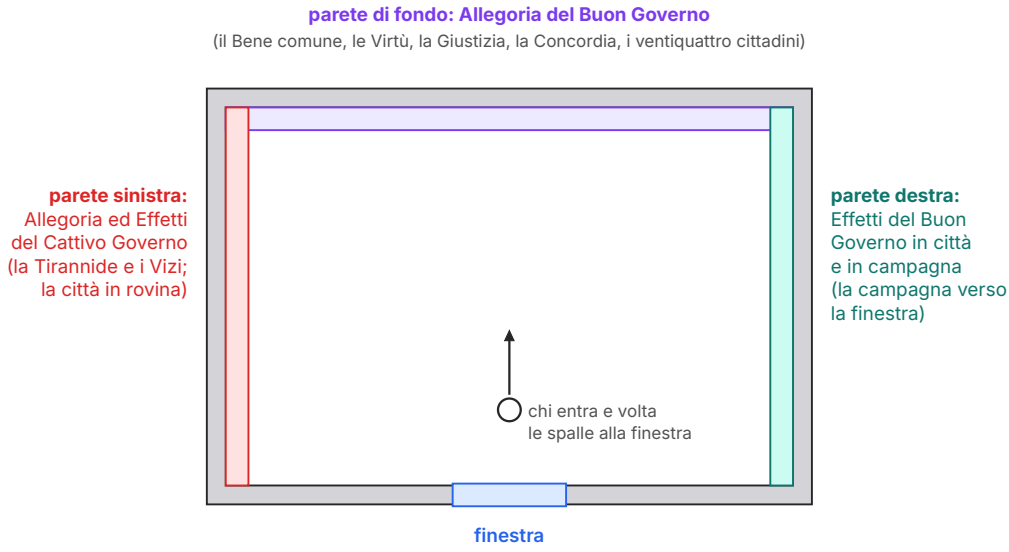


Figura 16.5 La Sala dei Nove nel Palazzo Pubblico di Siena e la distribuzione degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti (pianta schematica, non in scala).

La città e la campagna degli *Effetti*, che ricordano Siena e le sue colline, sono tra i primi grandi paesaggi della pittura europea; le scritte in volgare spiegano ai governanti la lezione: dove regna la giustizia ci sono pace e prosperità.

ERRORE FREQUENTE

Il Trecento non è «tutto Giotto»

Non ridurre la pittura del Trecento a Giotto e ai suoi seguaci. Accanto alla pittura dei volumi e dello spazio di Giotto e dei **giotteschi**, i pittori fiorentini che ne continuarono la lezione (come Taddeo Gaddi e Maso di Banco), c'è la pittura della linea, del colore e dell'oro di Simone Martini, e c'è la sintesi dei Lorenzetti. Sono due strade diverse e ugualmente nuove, e la seconda avrà grande fortuna nelle corti europee.

COLLEGAMENTI

Filosofia e Storia: il bene comune

Nel terzo libro della *Politica* (III 7, 1279a–b) Aristotele distingue le forme di governo rette, che mirano all'utile comune, da quelle deviate, che mirano all'utile di chi comanda: la tirannide è la deviazione della monarchia. Attraverso le traduzioni latine e il commento di Tommaso d'Aquino, l'idea del *bonum commune* era al centro del pensiero politico del Duecento e del Trecento, e il ciclo di Ambrogio ne è una traduzione in immagini, rivolta a governanti mercanti. In Storia vedrai che negli stessi anni molti Comuni italiani passavano alla signoria: gli affreschi di Siena difendono il governo collettivo proprio quando questo era minacciato. Nel cap. 9 hai visto come Augusto usava le immagini per il suo potere; qui le immagini insegnano al potere i suoi limiti.

16.6.3 1348: la peste

Nella primavera del 1348 la **peste nera**, l'epidemia di peste bubbonica arrivata in Sicilia dall'Oriente nell'autunno del 1347, raggiunse le città della Toscana. In pochi mesi morì una parte enorme della popolazione: le stime moderne, incerte, parlano per molte città di un terzo o più degli abitanti. A Siena si interruppe la costruzione del Duomo Nuovo (cap. 14). Dei fratelli Lorenzetti non si hanno più notizie dopo il 1348: Ambrogio fece testamento nel giugno di quell'anno, ed è probabile che entrambi siano morti di peste. L'introduzione del *Decameron* di Boccaccio, che leggerai in Italiano, descrive la peste a Firenze.

Al tema della morte è legato il ***Trionfo della Morte*** del Camposanto di Pisa, un grande affresco oggi attribuito a Buonamico Buffalmacco: una brigata di cavalieri e dame che vanno a caccia si imbatte in tre bare aperte con tre cadaveri in diversi stati di decomposizione, mentre la Morte, una vecchia con la falce, piomba su un gruppo di giovani in un giardino. Per molto tempo l'affresco è stato considerato una risposta alla peste del 1348; oggi molti studiosi lo datano invece agli anni Trenta del Trecento, prima dell'epidemia. La questione è discussa. Il tema, del resto, la morte che non risparmia nessuno, era già della predicazione medievale. Danneggiato nell'incendio del 1944 e staccato, l'affresco è stato restaurato e ricollocato nel Camposanto nel 2018.

16.6.4 Uno sguardo fino al 1400

La peste non fermò l'arte. A Firenze, già prima del 1348, lo scultore **Andrea Pisano** aveva realizzato la porta bronzea del Battistero (1330–1336), oggi detta porta sud: due battenti con **28 formelle**, 20 con le storie di san Giovanni Battista e 8 con le Virtù (Figura 16.6). Ogni scena è inscritta in un **quadrilobo**, una cornice formata da quattro lobi semicircolari intorno a un quadrato, una figura tipica del Gotico; le figure, poche e solide, raccontano con la chiarezza di Giotto. La stessa cornice sarà richiesta agli scultori nel concorso del 1401 per una nuova porta del Battistero, con cui comincerà il volume del quarto anno.

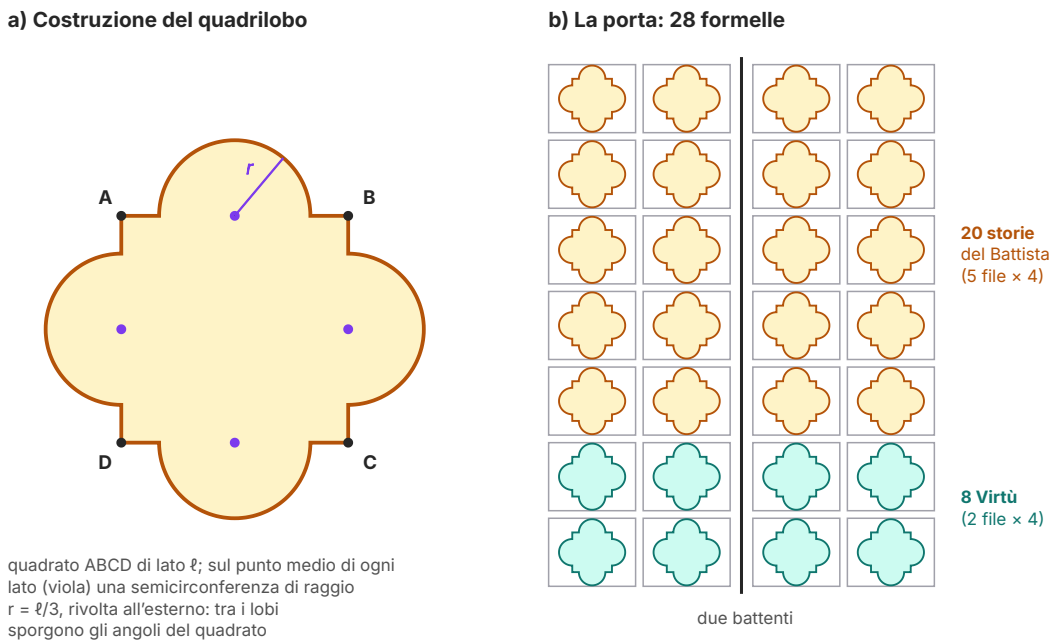


Figura 16.6 La porta di Andrea Pisano per il Battistero di Firenze (schemi). a) Costruzione di un quadrilobo: quattro semicirconferenze sui punti medi dei lati di un quadrato. b) La distribuzione delle 28 formelle sui due battenti.

Nel 1359 **Andrea di Cione**, detto l'**Orcagna**, firmò il grande tabernacolo di marmo e mosaico di Orsanmichele a Firenze. A Padova, dopo Giotto, la tradizione dell'affresco continuò con **Giusto de' Menabuoi**, che tra il 1375 e il 1378 dipinse l'interno del Battistero per la moglie del signore della città, Francesco da Carrara, e con **Altichiero**, autore negli anni Settanta e Ottanta degli affreschi della cappella di San Giacomo nella basilica del Santo e dell'Oratorio di San Giorgio:

sono gli edifici che formano, con la Cappella degli Scrovegni, il sito UNESCO padovano. Nel 1386 si aprì il cantiere del Duomo di Milano (cap. 14).

Intanto, nelle corti d'Europa, da Parigi a Praga a Milano, si diffondeva uno stile elegante, prezioso, attento ai dettagli della natura e della moda, che studierai nel quarto anno con il nome di **Gotico internazionale**. Quando il secolo si chiuse, Firenze stava per bandire il concorso del 1401: la storia che comincia lì è quella del Rinascimento.

SINTESI

- Giotto di Bondone (c. 1267–1337) fu celebrato già dai contemporanei: Dante (*Purgatorio* XI), Boccaccio (*Decameron* VI 5), Cennino Cennini («rimutò l'arte del dipignere di greco in latino»); gli aneddoti di Vasari sono leggende, non documenti.
- Lavorava con una grande bottega; nelle opere più vaste distinguere le mani è difficile.
- Le 28 *Storie di san Francesco* nella chiesa superiore di Assisi sono al centro della questione giottesca: le fonti le attribuiscono a Giotto, ma parte della critica le ritiene di altri maestri; la questione è aperta.
- Il *Crocifisso di Santa Maria Novella* (c. 1290–1295) mostra un corpo umano che pesa e cade.
- La Cappella degli Scrovegni (affreschi c. 1303–1305; consacrazione 25 marzo 1305) è un'aula di 20,88 × 8,41 m interamente dipinta: tre registri di storie che si leggono a spirale, lo zoccolo con Vizi e Virtù in monocromo, il Giudizio universale in controfacciata.
- Giotto costruisce uno spazio a scatola, intuitivo, senza punto di fuga unico, e figure solide e cariche di sentimento; la prospettiva lineare arriverà nel Quattrocento.
- L'affresco si esegue su arriccio e sinopia, stendendo ogni giorno l'intonaco da dipingere (giornata), dall'alto in basso; le finiture a secco, come l'azzurrite, sono le più fragili.
- Strappo e stacco separano la pittura dal muro; a Pisa, dopo l'incendio del 1944, hanno rivelato le sinopie del Camposanto.
- La conservazione preventiva protegge la Cappella degli Scrovegni (Corpo Tecnologico Attrezzato, 2000; restauro 2001–2002); dal 2021 è patrimonio UNESCO con i cicli trecenteschi di Padova.
- A Firenze Giotto dipinse la *Maestà di Ognissanti* (c. 1310), le Cappelle Peruzzi e Bardi, e dal 1334 progettò il campanile.
- A Siena Simone Martini (*Maestà* 1315, *San Ludovico* 1317, *Annunciazione* 1333) sviluppa una pittura della linea e dell'oro; Ambrogio Lorenzetti dipinge il Buono e il Cattivo Governo (1338–1339), un'allegoria politica.
- La peste del 1348 chiude un'epoca; nel secondo Trecento si ricordano la porta di Andrea Pisano (1330–1336), l'Orcagna, i cicli di Padova, il Duomo di Milano (1386); il Gotico internazionale e il concorso del 1401 aprono il quarto anno.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Chi scrisse che Giotto «rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno»?
   - **A.** Dante Alighieri, nel *Purgatorio*
   - **B.** Giovanni Boccaccio, nel *Decameron*
   - **C.** Cennino Cennini, nel *Libro dell'arte*
   - **D.** Giorgio Vasari, nelle *Vite*

2. ● La Cappella degli Scrovegni fu consacrata
   - **A.** il 25 marzo 1305
   - **B.** nel 1300, anno del giubileo
   - **C.** il 25 marzo 1303
   - **D.** nel 1334

3. ● Nella Cappella degli Scrovegni i sette Vizi si trovano
   - **A.** sulla volta, nei medaglioni
   - **B.** sulla controfacciata, sotto il Giudizio
   - **C.** nel registro superiore della parete sud
   - **D.** nello zoccolo della parete nord

4. ● Che cos'è una «giornata» in un affresco?
   - **A.** il tempo necessario per dipingere un'intera scena
   - **B.** la porzione di intonaco stesa e dipinta in un giorno
   - **C.** un livello del ponteggio
   - **D.** il disegno preparatorio sull'arriccio

5. ●● Lo spazio delle scene di Giotto è costruito
   - **A.** con la prospettiva lineare, a un solo punto di fuga
   - **B.** con il fondo d'oro uniforme della tradizione bizantina
   - **C.** in modo intuitivo, come una scatola poco profonda
   - **D.** con la proiezione centrale insegnata da Vitruvio

6. ● L'*Annunciazione* degli Uffizi (1333) è firmata da Simone Martini insieme a
   - **A.** Lippo Memmi
   - **B.** Pietro Lorenzetti
   - **C.** Duccio di Buoninsegna
   - **D.** Taddeo Gaddi

7. ● L'*Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* si trova
   A. nella chiesa inferiore di Assisi
   B. nel Camposanto di Pisa
   C. nel Palazzo Vecchio di Firenze
   D. nel Palazzo Pubblico di Siena

8. ● La porta di Andrea Pisano per il Battistero di Firenze ha
   A. 10 formelle con storie dell'Antico Testamento
   B. 28 formelle: 20 storie del Battista e 8 Virtù
   C. 28 formelle: 14 storie di Cristo e 14 profeti
   D. 20 formelle con la vita di Cristo

9. ●● A che cosa serve il Corpo Tecnologico Attrezzato della Cappella degli Scrovegni?
   A. a deumidificare e filtrare dalle polveri l'aria dei visitatori prima che entrino
   B. a illuminare gli affreschi con luce artificiale
   C. a conservare le sinopie staccate
   D. a ospitare i laboratori del restauro del 2001–2002

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) arriccio; *b*) sinopia; *c*) intonaco.

11. ● Abbina ogni termine alla definizione. Termini: 1) giornata; 2) pontata; 3) spolvero; 4) pittura a secco. Definizioni: A) livello del ponteggio da cui si dipinge una fascia orizzontale della parete; B) colore steso con un legante sull'intonaco asciutto; C) porzione di intonaco stesa e dipinta in un giorno; D) trasferimento di un disegno sul muro battendo polvere di carbone attraverso i fori di un cartone.

12. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Giotto costruisce le scene con un unico punto di fuga. *b*) Le parti dipinte a secco sono le più fragili di un affresco. *c*) Nella Cappella degli Scrovegni i Vizi e le Virtù sono dipinti a colori vivaci, come le storie. *d*) I coretti della Cappella degli Scrovegni sono due piccole cappelle reali che si aprono nell'arco trionfale.

13. ●● Spiega la differenza tra *strappo* e *stacco*. Perché sono interventi estremi?

14. ●● Definisci *allegoria* e *personificazione*, con un esempio ciascuno tratto dagli affreschi di Ambrogio Lorenzetti.

15. ●● Che cosa si intende con «questione giottesca»? E chi sono i «giotteschi»?

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: *Annunciazione* di Simone Martini; consacrazione della Cappella degli Scrovegni; peste nera in Toscana; inizio del campanile di Giotto; *Maestà* di Simone nel Palazzo Pubblico; tabernacolo dell'Orcagna; *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti; *Crocifisso* di Santa Maria Novella.

17. ● Abbina ogni opera al luogo in cui si trova: 1) *Maestà di Ognissanti*; 2) *San Ludovico di Tolosa*; 3) *Natività della Vergine* di Pietro Lorenzetti; 4) *Trionfo della Morte*; 5) *Compianto sul Cristo morto*. Luoghi: A) Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte; B) Padova, Cappella degli Scrovegni; C) Firenze, Gallerie degli Uffizi; D) Pisa, Camposanto; E) Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

18. ●● Su una carta muta dell'Italia centro-settentrionale e della Francia meridionale colloca le città in cui lavorarono i pittori del capitolo: Padova, Assisi, Firenze, Siena, Pisa, Avignone. Per ciascuna indica la regione e un'opera.

19. ●● Ricostruisci la carriera di Giotto come un itinerario: elenca in ordine le città in cui lavorò e, per ciascuna, un'opera o una notizia del capitolo.

Leggere l'opera

20. ●● Applica le prime tre voci della scheda di lettura (dati, descrizione e iconografia, analisi formale) al *Bacio di Giuda* della Cappella degli Scrovegni.

21. ●● Leggi con la scheda l'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi: dati, iconografia, analisi formale (fondo, linea, colore), funzione.

22. ●● Osserva la Figura 16.5. Spiega perché gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti si trovano proprio in quella sala e in che ordine li vedeva un membro del governo dei Nove; che cosa doveva imparare?

23. ●●● Osserva la Figura 16.4. *a*) Quante giornate richiede la scena, al minimo? *b*) Perché il lavoro comincia dalla giornata 1? *c*) Come può un restauratore stabilire che la giornata 6 è stata dipinta dopo la 3? *d*) Perché la giornata 3 ha i confini irregolari?

Le fonti

24. ●● Riccobaldo Ferrarese, *Compilatio chronologica* (c. 1312–1313): *Zottus pictor eximius Florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue ac per ea que pinxit palatio Comunis Padue et in ecclesia Arene Padue.* (*Zottus* = Giotto; *Arimini* = Rimini; *que* = *quae*; *Padue* = *Paduae*). *a*) Traduci. *b*) Quali luoghi elencati hai incontrato nel capitolo? *c*) Perché questo testo è importante nella questione giottesca, e quali sono i suoi limiti?

25. ●● Dal testamento di Francesco Petrarca (1370), il lascito al signore di Padova, Francesco da Carrara, nella forma in cui lo riporta Vasari nella vita di Giotto (1568): *Et prædicto igitur domino meo Paduano [...] mitto tabulam meam sive historiam Beatæ Virginis Mariæ, opus Jocti pictoris egregii, quæ mihi ab amico meo Michæle Vannis de Florentia missa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent. a*) Traduci (*Jocti* = di Giotto; *historiam*: qui «immagine dipinta»; *Michæle Vannis* = Michele di Vanni). *b*) Quale distinzione fa Petrarca tra due tipi di spettatori? *c*) Che cosa ci dice il testo della fama di Giotto trent'anni dopo la sua morte?

26. ●●● Benvenuto da Imola, commentando il canto XI del *Purgatorio* (c. 1375–1380), racconta che Dante incontrò Giotto *dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis iuvenis, unam cappellam in loco ubi fuit olim theatrum, sive harena*. *a*) Traduci. *b*) Di quale cappella si tratta e da dove viene il suo secondo nome? *c*) Il «teatro» di cui parla Benvenuto era in realtà un anfiteatro: qual è la differenza (cap. 8)? *d*) L'espressione *adhuc satis iuvenis* è compatibile con le date di Giotto?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta la *Maestà di Ognissanti* di Giotto con la *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue e la *Madonna Rucellai* di Duccio (cap. 15): trono, angeli, spazio, corpo della Vergine. Usa la Tabella 16.1 come traccia, ma scrivi un testo continuo.

28. ●● Confronta l'uso politico delle immagini nell'Ara Pacis di Augusto (cap. 9) e negli affreschi del *Buon Governo*: chi parla, a chi, per dire che cosa? Collega il secondo alla distinzione aristotelica tra governi rivolti all'utile comune e tirannide.

29. ●●● Disegna a mano libera la pianta schematica della Cappella degli Scrovegni in scala 1 : 200, con questi dati: navata rettangolare di 20,88 × 8,41 m; abside sul lato corto orientale, larga 4,31 m e profonda in tutto 7,06 m (4,49 m di parte quadrata e 2,57 m di parte poligonale a cinque lati); sei finestre sulla parete sud, nessuna sulla parete nord; ingresso al centro della facciata ovest. Calcola prima le misure in centimetri sul foglio; indica il nord.

Verso la verifica

30. ●● In 10–15 righe: in che cosa consiste la novità della pittura di Giotto? Rispondi con almeno due scene della Cappella degli Scrovegni e una fonte del Trecento.

31. ●● In 10–15 righe: confronta la pittura di Simone Martini e quella di Giotto. Si può dire che una delle due sia «più moderna»?

32. ●●● In 10–15 righe: la conservazione degli affreschi. Partendo dalla Cappella degli Scrovegni e dal Camposanto di Pisa, spiega da che cosa sono minacciati, che cosa sono la conservazione preventiva, lo strappo e lo stacco, e quali vantaggi e quali perdite comporta ciascuna scelta.

PER APPROFONDIRE

- BEL — L. Bellosi, *La pecora di Giotto*: la questione di Assisi e la pittura intorno al 1300.
- CEN — Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*: cap. I (Giotto) e cap. LXVII (come si lavora in fresco).
- VAS — G. Vasari, *Le vite*: la vita di Giotto, da leggere come racconto e come fonte da verificare.
- GOM — E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul Trecento.
- BRA — C. Brandi, *Teoria del restauro*: per i principi della conservazione preventiva.

Glossario del capitolo

Allegoria
Rappresentazione che esprime un concetto astratto attraverso figure e situazioni il cui significato va oltre ciò che mostrano, come il Buono e il Cattivo Governo di Ambrogio Lorenzetti.

Arriccio
Primo strato di malta grossolana di calce e sabbia steso sul muro da affrescare, lasciato ruvido; vi si traccia la sinopia.

Azzurrite
Carbonato basico di rame usato come pigmento blu; nell'affresco si stendeva di solito a secco e per questo spesso è caduto.

Coretti
Nella Cappella degli Scrovegni, due finte cappelle gotiche dipinte da Giotto ai lati dell'arco trionfale, che sembrano vani reali.

Giornata
Porzione di intonaco che il pittore stende e dipinge in un solo giorno, finché la calce è umida.

Giotteschi
Pittori, soprattutto fiorentini, che nel Trecento continuarono la lezione di Giotto, come Taddeo Gaddi e Maso di Banco.

Gotico internazionale
Stile elegante e prezioso delle corti europee tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento; studiato nel quarto anno.

Monocromo
Pittura in un solo colore, in gradazioni di chiaro e di scuro, spesso a imitazione della scultura.

Personificazione
Figura umana che rappresenta un'idea astratta (una virtù, la Pace), riconoscibile da scritte e attributi.

Peste nera
Epidemia di peste che dal 1347 colpì l'Europa e nel 1348 le città italiane, uccidendo una parte enorme della popolazione.

Pittura a secco
Pittura murale eseguita sull'intonaco asciutto con colori legati da colla, uovo o altro legante; meno resistente dell'affresco.

Pontata
Ciascun livello del ponteggio da cui si dipinge una fascia orizzontale di parete; gli affreschi si eseguono per pontate, dall'alto in basso.

Quadrilobo
Cornice formata da quattro lobi circolari disposti intorno a un centro, tipica dell'arte gotica; inquadra le formelle della porta di Andrea Pisano.

Questione giottesca
Il dibattito sull'attribuzione a Giotto delle *Storie di san Francesco* nella chiesa superiore di Assisi.

Sinopia
Disegno preparatorio di un affresco, tracciato sull'arriccio con una terra rossa che prende il nome dalla città di Sinope.

Spazio a scatola
Spazio dipinto costruito come un ambiente chiuso e poco profondo, aperto verso lo spettatore, con le linee di profondità tracciate in modo intuitivo.

Spolvero
Tecnica per trasferire un disegno sul muro: il cartone forato lungo i contorni è battuto con un sacchetto di polvere di carbone.

Stacco
Distacco di un affresco dal muro insieme all'intonaco (e talvolta a parte dell'arriccio), per trasferirlo su un nuovo supporto.

Strappo
Distacco della sola pellicola pittorica di un affresco con un velo d'intonaco, mediante una tela incollata sulla superficie.

Soluzioni

1. C. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. I; Cennino era allievo di Agnolo Gaddi, figlio dell'allievo di Giotto Taddeo.

2. A. Dedicata il 25 marzo 1303, consacrata il 25 marzo 1305, sempre nella festa dell'Annunciazione.

3. D. I Vizi sono nello zoccolo della parete nord, le Virtù di fronte, sulla parete sud, in monocromo.

4. B. La giornata è la porzione di intonaco che si stende al mattino e si dipinge finché è umida.

5. C. Spazio a scatola intuitivo, con linee di profondità parallele; la prospettiva lineare è del Quattrocento.

6. A. Lippo Memmi, cognato di Simone.

7. D. Nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico, 1338–1339.

8. B. 28 formelle: 20 storie di san Giovanni Battista e 8 Virtù.

9. A. I visitatori sostano una quindicina di minuti mentre l'aria viene deumidificata e depurata dalle polveri.

10. *a*) Arriccio: primo strato di malta grossolana di calce e sabbia steso sul muro, lasciato ruvido. *b*) Sinopia: disegno preparatorio a grandezza naturale tracciato sull'arriccio con una terra rossa. *c*) Intonaco: strato sottile di malta fine su cui si dipinge; nell'affresco si stende a giornate.

11. 1–C; 2–A; 3–D; 4–B.

12. *a*) Falso: lo spazio di Giotto è intuitivo, senza un punto di fuga unico; la prospettiva lineare è del Quattrocento. *b*) Vero. *c*) Falso: sono in monocromo, a imitazione di statue, entro finti marmi. *d*) Falso: sono finte cappelle dipinte sul muro piatto.

13. Con lo strappo si porta via, incollandovi una tela, solo la pellicola pittorica con un velo d'intonaco; con lo stacco si asporta anche l'intonaco (talvolta parte dell'arriccio). Sono estremi perché irreversibili e perché separano l'opera dall'edificio per cui era stata pensata; si usano solo quando il muro è in pericolo.

14. Allegoria: discorso che si esprime con figure il cui significato va oltre ciò che rappresentano (l'intero ciclo: il buon governo produce pace e prosperità). Personificazione: un'idea rappresentata come persona, riconoscibile da scritte e attributi (la Pace distesa in bianco, la Giustizia con la bilancia, la Sicurezza con la forca).

15. Questione giottesca: il problema dell'attribuzione a Giotto delle *Storie di san Francesco* nella chiesa superiore di Assisi, sostenuta dalle fonti (Riccobaldo, Vasari) e messa in dubbio per ragioni di stile; resta aperta. Giotteschi: i pittori, soprattutto fiorentini, che continuarono la lezione di Giotto (Taddeo Gaddi, Maso di Banco).

16. *Crocifisso* di Santa Maria Novella (c. 1290–1295); consacrazione degli Scrovegni (1305); *Maestà* di Simone (1315); *Annunciazione* (1333); inizio del campanile (1334); *Buon Governo* (1338–1339); peste (1348); tabernacolo dell'Orcagna (1359).

17. 1–C; 2–A; 3–E; 4–D; 5–B.

18. Padova (Veneto, a nord-est): Cappella degli Scrovegni. Assisi (Umbria): *Storie di san Francesco*, chiesa superiore. Firenze (Toscana): *Maestà di Ognissanti*, campanile. Siena (Toscana, a sud di Firenze): *Maestà* di Simone, *Buon Governo*. Pisa (Toscana, vicino alla costa, a ovest di Firenze): *Trionfo della Morte*, Museo delle Sinopie. Avignone (Provenza, sul Rodano, oltre le Alpi occidentali): corte papale, ultimi anni di Simone Martini.

19. Traccia: Firenze (formazione, *Crocifisso* di Santa Maria Novella); Assisi (le *Storie di san Francesco*, attribuzione discussa; le chiese dei Minori citate da Riccobaldo); Roma (lavori legati alla corte papale intorno al 1300, citati senza approfondire); Padova (Scrovegni, 1303–1305; palazzo del Comune secondo

Riccobaldo); Firenze (*Ognissanti* c. 1310; Peruzzi e Bardi negli anni Venti); Napoli (corte di Roberto d'Angiò); Firenze (capomastro dal 1334, campanile); Milano (presso Azzone Visconti, ultimi anni); morte a Firenze nel 1337.

20. Traccia: dati (Giotto, c. 1303–1305, affresco, Padova, Scrovegni, registro inferiore della parete sud); iconografia (Giuda bacia Gesù per farlo riconoscere ai soldati, Pietro taglia l'orecchio al servo, folla armata di notte); analisi formale (mantello giallo che avvolge Cristo, profili affrontati al centro, lance e fiaccole che si irradiano nel cielo scuro, contrasto tra calma e agitazione, figure di spalle).

21. Traccia: dati (Simone Martini e Lippo Memmi, 1333, tempera e oro su tavola, per il Duomo di Siena; oggi Uffizi); iconografia (Gabriele annuncia a Maria, le parole del saluto in rilievo nell'oro, santi ai lati); analisi formale (fondo oro senza spazio, linea elegante e sinuosa, mantello dell'angelo ancora mosso, Maria che si ritrae, colori preziosi); funzione (pala d'altare in cattedrale, devozione e prestigio cittadino).

22. Traccia: la sala era quella in cui si riuniva il governo dei Nove; chi entrava e voltava le spalle alla finestra aveva davanti l'Allegoria del Buon Governo, a destra i suoi effetti in città e in campagna, a sinistra la Tirannide e i suoi effetti; la lezione: governare per il bene comune, con giustizia e concordia, produce pace e ricchezza, la tirannide paura e rovina.

23. *a*) Almeno nove giornate (una per porzione), salvo interruzioni. *b*) Si lavora dall'alto in basso, per non sporcare con gocce e schizzi le parti finite, e la giornata 1 è nella fascia più alta. *c*) Dalle sovrapposizioni dell'intonaco: il bordo della giornata successiva copre quello della precedente; con luce radente si vede quale intonaco sta sopra. *d*) Perché i confini seguono il contorno della figura, dove la giuntura si nota meno; una testa importante si dipinge in un'unica giornata.

24. *a*) «Giotto è riconosciuto come pittore fiorentino insigne; quale sia stato nella sua arte lo testimoniano le opere da lui eseguite nelle chiese dei frati Minori di Assisi, di Rimini e di Padova, e quelle che dipinse nel palazzo del Comune di Padova e nella chiesa dell'Arena di Padova.» *b*) Assisi (chiese francescane, con le *Storie di san Francesco*) e la chiesa dell'Arena, cioè la Cappella degli Scrovegni. *c*) È una fonte contemporanea, scritta mentre Giotto era vivo, e nomina Assisi; ma dice solo «nelle chiese dei Minori», senza precisare quale chiesa e quale ciclo, e la sua datazione (forse una aggiunta più tarda) è discussa.

25. *a*) «E dunque al predetto mio signore di Padova [...] lascio la mia tavola, cioè l'immagine della beata Vergine Maria, opera di Giotto, pittore insigne, che mi fu mandata da Firenze dal mio amico Michele di Vanni: della sua bellezza gli ignoranti non si rendono conto, mentre i maestri dell'arte ne restano stupiti» (traduzione della redazione). *b*) Tra gli *ignorantes*, che non capiscono, e i *magistri artis*, gli esperti del mestiere, che ammirano: l'arte di Giotto richiede competenza per essere apprezzata. *c*) Che una sua opera era un dono degno di un signore e un bene da lasciare in testamento, e che la sua grandezza era riconosciuta soprattutto dagli artisti.

26. *a*) «mentre Giotto, ancora piuttosto giovane, dipingeva a Padova una cappella nel luogo in cui un tempo c'era il teatro, ovvero l'arena». *b*) La Cappella degli Scrovegni, detta dell'Arena perché sorge sui resti dell'anfiteatro romano di Padova. *c*) Il teatro ha cavea semicircolare e scena, per gli spettacoli teatrali; l'anfiteatro è ellittico, con arena al centro, per giochi gladiatori e cacce (come il Colosseo). *d*) Nel 1303–1305 Giotto, nato c. 1267, aveva circa 36–38 anni: «piuttosto giovane» rispetto alla fama successiva; Benvenuto scrive settant'anni dopo, e l'incontro con Dante è un aneddoto da usare con cautela.

27. Traccia: Cimabue (c. 1290–1300), trono frontale costruito in profondità con quattro profeti sotto, otto angeli in scala simmetrica, agemina; Duccio (1285), trono visto di sbieco, sei angeli inginocchiati, linea sinuosa, eleganza gotica; Giotto (c. 1310), trono-tabernacolo gotico con profondità misurabile, angeli a terra davanti e intorno, Vergine solida e grave, corpo sotto le vesti; in tutte il fondo d'oro, ma in Giotto lo spazio è un luogo.

28. Traccia: Ara Pacis: l'imperatore parla ai cittadini, celebra la pace come dono suo e della sua famiglia, legittima il potere personale; Buon Governo: il Comune parla ai propri governanti, mostra che il potere è al servizio del bene comune e ne indica i limiti; Aristotele, *Politica* III 7: governi retti (utile comune) e deviati (utile di chi comanda, tirannide), idea ripresa nel Medioevo come *bonum commune*.

29. Misure sul foglio (1 : 200, 1 m = 0,5 cm): navata 10,44 × 4,21 cm (20,88 m : 200 = 10,44 cm; 8,41 m : 200 ≈ 4,21 cm); abside larga 2,16 cm e profonda 3,53 cm (2,245 cm + 1,285 cm). Verifica del disegno: rettangolo allungato con rapporto circa 2,5 : 1; abside centrata sul lato est, più stretta della navata (circa metà della larghezza), con terminazione poligonale; sei finestre sul lato sud; porta al centro del lato ovest; nord indicato.

30. Traccia: spazio a scatola intuitivo; corpi solidi modellati dal chiaroscuro; peso; sentimenti espressi con sguardi e gesti; racconto essenziale; esempi: Compianto (diagonale della roccia, figure di spalle, angeli disperati), Bacio di Giuda (profili affrontati), Incontro alla Porta Aurea; fonti: Cennini («di greco in latino… al moderno»), Boccaccio (imitazione della natura, arte «sepolta» riportata in luce), Dante.

31. Traccia: Giotto: volume, spazio a scatola, peso dei corpi, racconto drammatico, cieli azzurri; Simone: linea, oro, colore prezioso, eleganza gotica e cortese, spazio ridotto (*Annunciazione*), ma anche architetture e racconto nei cicli e nelle predelle; fortuna diversa: Giotto a Firenze e nei giotteschi, Simone nelle corti europee (Avignone) e nel Gotico internazionale; entrambi moderni rispetto alla maniera greca, in due direzioni diverse. La risposta va motivata, non c'è una soluzione unica.

32. Traccia: minacce (umidità, sali, polveri, inquinamento, calore e respiro dei visitatori, eventi come incendi e guerre); conservazione preventiva agli Scrovegni (Corpo Tecnologico Attrezzato del 2000, gruppi limitati, tempi di visita; restauro ICR 2001–2002): l'opera resta nel suo luogo, ma la fruizione è limitata; strappo e stacco a Pisa dopo il 1944: hanno salvato gli affreschi e rivelato le sinopie (Museo delle Sinopie), ma sono irreversibili e separano la pittura dall'edificio; ricollocazione del *Trionfo della Morte* nel 2018.