

SERENA ROMANO

La O di Giotto

Milano, Electa 2008. 420 pp., 226 figg. a colori. ISBN 978-88-370-5934-7. €38,-

A Roma, come a Rimini, Napoli e Milano ben poco rimane dell'attività di Giotto, e l'unico documento che ne attesti la presenza è del 1313, dal quale ricaviamo che l'artista aveva in affitto una casa di Filippa da Rieti presso la Torre dei Conti. Le opere con sicurezza a lui attribuibili rimandano alla committenza del cardinale Jacopo Stefaneschi, che all'artista commissionò i mosaici con Storie di S. Pietro per il portico della vecchia Basilica Vaticana (dei quali rimangono solo due frammenti della «Navicella», messi in opera, tra l'altro, da maestranze romane), e il grandioso polittico a due facce, oggi ai Musei Vaticani, per il coro dei preti di S. Pietro.

Ma se nelle altre città le perdite ispirano il rimpianto per i tasselli mancanti nella ricostruzione del percorso dell'artista e rendono problematico valutare l'effettiva portata della sua influenza sulla cultura artistica locale, il caso di Roma è molto più delicato, perché investe il tema della sua formazione e della sua crescita: il contatto con le vestigia della civiltà romana, meditate con lo stupore e la curiosità dello «straniero» che a quel paesaggio non è assuefatto, nonché il *revival* dell'antico e il clima culturale antiquario che negli anni del breve, ma fecondo (per l'arte e per la Chiesa) pontificato di Niccolò III (1277-1280), furono determinanti nell'ispirare a Giotto quel «salto» rispetto alle ancora pionieristiche prove di «presa sulla realtà» sperimentate in ambiente fiorentino da Cimabue, da cui sarebbe maturata la rivoluzione destinata a cambiare per sempre l'arte occidentale. Cosa però Giotto potesse effettivamente vedere, quali pitture si conservassero, ad esempio nelle case patrizie del Palatino, o quali sculture fossero sopravvissute alla sistematica spoliazione di marmi e materiali cui furono sotto-

posti nel Medioevo i monumenti antichi, è una questione delicata, che si intreccia con l'archeologia e la storia delle fonti.

Così, al tempo stesso, è quasi impossibile valutare appieno l'influenza che il clima artistico romano di fine Duecento potrebbe avere avuto su di lui per la perdita pressoché totale dei rinnovamenti che nella seconda metà del secolo interessarono le principali chiese cittadine: S. Pietro, S. Paolo fuori le Mura, S. Giovanni in Laterano, S. Cecilia in Trastevere, S. Maria in Aracoeli, solo per citare le principali. Quanto però, a fronte di questo panorama frammentario, l'importanza del nodo romano stia crescendo nella consapevolezza della critica storico-artistica degli ultimi anni, lo si misura, dopo le prime riflessioni di Felix Horb nel 1938 e di Decio Gioseffi nel 1961, dall'infittirsi dei contributi che, focalizzandosi sull'Antico quale fonte della crescita dell'artista e della sua rivoluzionaria «visione» della realtà, hanno enfatizzato la centralità del periodo romano nella sua formazione, variamente a scapito o in parallelo rispetto a quella toscana.

Tirando le fila di questo complesso quadro, e mettendo a frutto molti anni di studio dedicati alla pittura del Due-Trecento italiano, Serena Romano ha costruito il suo ultimo lavoro su Giotto ad Assisi e Padova alla ricerca delle premesse di quel cruciale quindicennio (tra il 1290 e il 1305 circa) di formidabili acquisizioni per l'arte italiana ed europea. La novità e l'importanza di questo libro, documentato e denso, e perfettamente equilibrato nel rapporto tra sofisticata erudizione e ariosità di argomentazione, è nella globalità dell'approccio al tema. L'A. ricostruisce per la prima volta in maniera complessiva il rapporto di Giotto con l'arte antica, inteso non solo come prestito di soluzioni compositive ed iconografiche, ma

come comprensione profonda dei suoi valori formali e delle sue possibilità espressive e retoriche; ma soprattutto come costante punto di riferimento della sua crescita che, anche dopo la fase formativa, si approfondisce e si rinnova arrivando a conquistare negli affreschi di Padova una dimensione «classica» tanto incontestabile e decisa, e al tempo stesso tanto «moderna» nella rinnovata attitudine all'osservazione della realtà, da far anche dubitare in passato dell'attribuzione delle due imprese allo stesso artista. Questa evoluzione personale di Giotto è delineata dall'A. non come un processo che si svolgerebbe quasi per leggi sue proprie ed interne, ma in relazione ad un intero contesto sociale, culturale e scientifico che lo avrebbe incoraggiato e probabilmente ispirato, e con il quale il pittore sembra gareggiare, con le proprie armi, con una forte consapevolezza della dimensione intellettuale del suo lavoro.

Impossibile stabilire quale fosse il grado di coinvolgimento dell'artista nei circoli culturali del suo tempo, o la conoscenza che egli poteva avere degli argomenti che in essi si dibattevano, ed infatti l'A. non si spinge mai al di là del confine del plausibile. È tuttavia significativo che il percorso artistico di Giotto si intrecci con un periodo particolarmente fecondo per la filosofia e la scienza, e Serena Romano delinea tale contesto nei dettagli e con profondità: gli studi nell'ambito della curia pontificia sull'ottica e sulla fisiognomica di Pietro d'Abano, sulla base anche di testi pseudo-aristotelici tradotti dall'antico, potrebbero aver ispirato all'artista la sua nuova «visione» della realtà; le riflessioni sul cangiantismo e sulla complementarietà dei colori degli intellettuali di ambiente francescano come Roger Bacon sembrano trovare applicazione nell'affinamento del colore a Padova.

Al tempo stesso Giotto avrebbe lavorato, spostandosi da Assisi a Rimini e poi a Padova, probabilmente su richiesta non solo di esponenti dell'Ordine francescano, come

suggerisce Riccobaldo Ferrarese intorno al 1312, ma anche di una *élite* politica ed intellettuale la cui sostanziale comunità di interessi e di cultura preumanistica e antichizzante si fondava su una fitta rete di relazioni diplomatiche e familiari, che univano da un capo all'altro della penisola i centri del potere e la curia pontificia.

La crescita di personaggi come Malatesta di Rimini, del quale Serena Romano ipotizza il coinvolgimento nella chiamata del pittore, e della famiglia Scrovegni di Padova avvenne infatti negli anni che, dopo la morte di Federico II, videro la Chiesa impegnata nella lunga e delicata operazione di ristabilimento della propria influenza politica sull'Italia settentrionale, mentre il Regno di Sicilia veniva conquistato su delega papale dagli Angiò, baluardi del partito guelfo in Italia e a loro volta grandi mecenati di Giotto tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta. In questo contesto la vicenda di Simone Paltanieri è presentata dall'A. come un esempio emblematico dei rapporti che negli ambienti dell'alta politica si intessevano al di là degli ufficiali canali diplomatici: dopo essere stato vescovo di Aversa, il nobile veneto fu infatti nominato cardinale (e come tale fu rettore della Marca Anconetana e legato in Umbria e in Romagna), mantenne stretti rapporti con i gruppi di potere padovani (era infatti originario di Monselice) e si imparentò con Malatesta attraverso il matrimonio di questi con sua nipote Margherita.

Su queste linee interpretative generali, il volume si articola in due ampie sezioni relative rispettivamente ad Assisi e a Padova, ed è riccamente illustrato a colori da immagini disposte con logica comparativa. Nella prima parte l'A. analizza in primo luogo il «contenitore», la Basilica Superiore di S. Francesco ad Assisi, evidenziando come la tradizionale impostazione tipologica del racconto, che su pareti affrontate sviluppa i temi del Vecchio e Nuovo Testamento, si rinnovi in relazione non solo alla divisione in campate dell'architettura gotica, ma anche

alla necessità di celebrare un nuovo santo, le cui storie, per evidenziarne la continuità nel processo di salvezza della Chiesa e l'alterità rispetto a Cristo, vengono dipinte al di sotto del ciclo biblico, su uno zoccolo leggermente avanzato rispetto alla parete ed in cui un ampio e prospettico partito di architetture dipinte finge quella reale. Ed è in questo contesto, insieme antico e moderno, che all'altezza della seconda campata fa la sua comparsa il Maestro di Isacco, *alias* il giovane Giotto. I due episodi che raccontano l'inganno ordito da Rebecca e dal figlio Giacobbe ad Isacco per strappare la primogenitura ad Esaù, sono di una novità dirimpente, che segnerà un punto di non ritorno per il cantiere di Assisi, ma che tuttavia non si rinnoverà con analoga potenza e coerenza nelle successive Storie francescane, per il coinvolgimento di aiuti, non tutti da lui formati ma «ereditati» da Cimabue, e per i condizionamenti stessi del lavoro di bottega. L'A. analizza le due scene dimostrando come in esse i principali elementi di novità abbiano le proprie radici nella pittura romana: la scatola spaziale, perfettamente illusiva e misurabile, è costruita dalla fuga prospettica delle direttrici ambientali entro le quinte scenografiche delle tende tirate, come negli affreschi romani di secondo stile, e lo scorcio della balaustra del letto di Isacco «il primo trompe-l'œil» dell'arte medievale, sembra riprendere effetti analoghi negli affreschi della Villa di Livia e della Casa dei Grifi al Palatino; il movimento libero delle figure nello spazio, ed in particolare la Rebecca colpevole che di spalle si allontana dal centro della scena, ricorda quello di tanti personaggi nelle pitture antiche di Pompei e Stabia, che avanzano verso sfondi indefiniti eppure misurabili; il colore rosso è profuso in abbondanza come nel Medioevo si vede solo in occasione di *revivals* classicistici, come quello romano di fine Duecento al Sancta Sanctorum e alle Tre Fontane; nella tecnica dell'intonaco si sperimenta infine la stesura a giornate, recuperando un'ormai quasi dimenticata prassi antica.

All'interno di questa sintassi «romana» l'artista dà vita al «primo dramma psicologico» della pittura italiana: la modernità del suo sguardo sulla realtà crea una perfetta orchestrazione compositiva ed emozionale in cui, rinunciando alla narrazione contestuale di più episodi nello stesso riquadro, fa sì che l'attenzione dello spettatore e dei personaggi stessi non si distolga dal nucleo drammatico della scena.

La capacità di Giotto di meditare i modelli antichi senza alcuna soggezione o spirito antiquario e anzi di reinventarne gli spunti con libertà e profondità estreme, si dispiega a Padova in una più sublime poetica dei sentimenti e in un'affinata capacità di orchestrazione narrativa per le quali, non escludendo, pur senza enfatizzarla, l'influenza della scultura gotica francese ed italiana, l'A. ipotizza piuttosto un «continuo, selettivo, critico e consapevole» contatto con la scultura antica, da cui l'artista avrebbe tratto spunti iconografici di volta in volta rispettandone o modificandone l'ambito semantico, sfruttandone o ampliandone le possibilità retoriche. Negli affreschi della cappella di S. Maria della Carità, realizzati su commissione di Enrico Scrovegni tra il 1303 e il 1305, Giotto affina in primo luogo la tecnica pittorica (le giornate sono ora più piccole e razionali) e la consapevolezza dei suoi mezzi: sfrutta a fini espressivi il disegno preparatorio facendolo emergere con la sua trama di chiaroscuri dalle superfici dipinte, e giunge a concepire la straordinaria finzione pittorica dello zoccolo scolpito con le figure di Vizi e Virtù. I rilievi ufficiali degli archi di trionfo della Roma imperiale (ben undici ne sono documentati nei *Mirabilia* e nel racconto del Magister Gregorius), grandi quadri rettangolari affollati ma narrativamente unitari, dovettero offrire a Giotto più di uno spunto per le sue composizioni solenni ed emotivamente intense, e soprattutto per le scene del Corteo nuziale della Vergine e dell'Andata al Calvario, esemplate probabilmente sui cortei trion-

fali e processionali della colonna di Traiano, e dei rilievi con storie di Marco Aurelio al Palazzo dei Conservatori. Anche le straordinarie figure dello zoccolo, per le quali nessun parallelo iconografico è stato finora possibile istituire con le composizioni medievali di analogo soggetto, ricondurrebbero a modelli antichi. Se già Marcello Gaggiotti ha accostato la Tarpea del fregio della Basilica Emilia al Foro Romano all'*Incostantia* di Padova, Serena Romano ha individuato quale modello per l'impostazione complessiva dello zoccolo il fregio oggi frammentario con la rappresentazione delle *Nationes* sottomesse all'Impero Romano proveniente dall'Hadrianeum del Campo Marzio e oggi al Palazzo dei Conservatori: una grandiosa sequenza di lastre decorate a rilievo con trofei e personificazioni di Province, figure ancorate al fondo eppure libere e rilevate con nettezza di profili, che proprio come a Padova si alternano a riquadri vuoti, e che forse, analogamente, potevano essere collocate alla base, all'interno o all'esterno, di un tempio.

Giotto antico e Giotto moderno, l'antichità delle fonti e la modernità della mente che le riscopre: sono questi i due poli che, posti dall'A. in uno scambio dialettico, contribuiscono a costruire un ritratto dell'artista dall'interno del suo processo creativo, la genialità della mente che sa assorbire, rielaborare, inventare e che più dei possibili modelli e fonti di ispirazione è al centro di questo lavoro. Il piano

concreto e al tempo stesso astratto di tale impostazione, insieme all'interesse dichiarato a ricostruire il rapporto di Giotto con l'Antico, fanno sì che questo libro non lo si debba considerare una ricostruzione complessiva della sua prima formazione ed attività. Senza nessuna pretesa di aver esaurito il problema, ma rimanendo fedele ad una programmatica chiave di lettura, Serena Romano non discute infatti i temi dell'alunnato del pittore presso Cimabue e le opere in cui la critica ha proposto di riconoscere i suoi inizi: le Storie di Isacco figurano in tal modo come un fulminante e sorprendentemente maturo esordio. Eppure ci piacerebbe, magari in un futuro lavoro, che l'A. volesse completare la sua «visione» di Giotto e togliesse dall'indeterminatezza, in cui per le finalità del lavoro volutamente la lascia, la componente fiorentina dell'artista, le premesse, cioè, che nella sua educazione hanno fatto di Giotto quello che fu. Ciò che tuttavia questo libro rappresenta in termini di novità nelle prospettive future degli studi, è senza dubbio la possibilità di vedere nel rapporto dell'artista con l'Antico una stimolante direzione interpretativa che, superando la vasariana e campanilistica ripartizione delle scuole pittoriche (che ha condizionato molti studiosi del tema), lo consideri, realisticamente, una personalità artistica «sovraregionale», tenendo così conto della straordinaria mobilità che nel Medioevo avevano gli uomini, le idee, le corti.

Paola

Vitolo

CHIARA FRUGONI

L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni

Con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di Attilio Bartoli Langeli e un saggio di Riccardo Luisi (ET Saggi 899). Torino, Giulio Einaudi editore 2008. 586 S., 128 teils farbige Abb., ISBN 978-88-06-18462-9. €65,00

Die zentrale Figur des Buches ist Enrico Scrovegni, der in Padua die Arenakapelle erbauen und ausmalen ließ. Es war sein Anliegen,

durch das Testament das Bestehen der Stiftung zu sichern, die er wohl von Anfang an in enger Verbindung zur Stadt und ihren Bürgern sah.