ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

BIBLIOGRAFIE E CATALOGHI

IV

CRISTINA DE BENEDICTIS

GIOTTO

BIBLIOGRAFIA

VOL. II (1937-1970)

ROMA

MCMLXXIII

ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

BIBLIOGRAFIE E CATALOGHI

IV

CRISTINA DE BENEDICTIS

GIOTTO

BIBLIOGRAFIA

VOL. II (1937-1970)

ROMA

MCMLXXIII

S.p.A. Arti Grafiche Panetto & Petrelli - Spoleto

PREMESSA

Nel 1938 l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, allora presieduto da Corrado Ricci, pubblicava nella serie « Bibliografie e Cataloghi » una bibliografia, dovuta a Roberto Salvini, su Giotto dagli inizi del Trecento fino al 1937, l'anno celebrativo della morte del grande artista.

Ma l'interesse della storiografia e della critica per l'opera di Giotto è andato aumentando e si è esteso fino al punto da giustificare il proseguimento, come a me parve, di quella utile fatica, quando nel 1967 fui nominato dal Ministro della Pubblica Istruzione Presidente del Comitato nazionale per le onoranze a Giotto nel VII centenario della nascita. E a quel comitato, composto di Sergio Bettini, Cesare Brandi, Cesare Gnudi, Roberto Longhi, Bruno Molaioli, Rodolfo Pallucchini, Roberto Salvini, Giorgio Vigni e Oreste Ferrari segretario, presentai per tale iniziativa un voto che ebbe la unanime approvazione.

La non lieve ricerca fu coraggiosamente affrontata dalla dr. Cristina De Benedictis sotto la direzione del Salvini. Nel frattempo l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte pubblicava nel 1970 una ristampa del primo esauritissimo volume. Senonché l'impresa apparve assai difficile perché, se quella prima bibliografia fino al 1937 raccoglieva 797 voci, il numero degli scritti pubblicati nel trentennio successivo superava assai quello dei contributi apparsi in ben sei secoli ! Tuttavia, con la perseveranza della ricordata studiosa, ecco ora questo secondo volume, del quale si doveva rian-

dare con brevità la vicenda prima della densa introduzione che lo accompagna, dovuta, come era ovvio, al Salvini.

Nel concludere, è doveroso un vivo ringraziamento al Consiglio Nazionale delle Ricerche che, mediante un suo contributo, ha permesso la realizzazione dell'opera, e al dr. Ernesto Prisinzano, nel 1967 Commissario dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, per avere aderito con prontezza a pubblicare il libro nella serie « Bibliografie e Cataloghi », che mi auguro si arricchisca di altri nuovi volumi.

MARIO SALMI

INTRODUZIONE

Concludendo il saggio sulla fortuna critica di Giotto premesso al primo volume di questa Bibliografia – e incentrato sul variare e maturare nei secoli dei giudizi sulla sostanza artistica e sulla posizione storica del maestro più che sui particolari della ricostruzione filologica della sua opera – affacciavo la previsione che, spenta l'eco delle celebrazioni centenarie, la critica si sarebbe con maggiore impegno di prima applicata alla soluzione di quei gravi problemi filologici, la cui mancata definizione rendeva troppo labili i confini della personalità e dell'opera dell'artista e non sufficientemente chiaro, in alcuni punti, lo svolgimento del suo stile: trentacinque anni orsono erano ancora da chiudere, fra l'altro, la controversia sulla Leggenda di S. Francesco, già secolare, e quella alquanto più recente sulle storie dell'Antico e del Nuovo Testamento nelle due prime campate della chiesa superiore di Assisi, quella relativa alla datazione della Navicella e i problemi cronologici riguardanti le cappelle di Santa Croce; mentre era addirittura da aprire ad una più ampia considerazione storica il problema della tarda operosità dell'artista e delle tavole e tavolette uscite dalla sua bottega, con o senza la marca di fabbrica, fino allora per lo più affidato alle soggettive intuizioni dei ' conoscitori '. Anche il problema della formazione di Giotto – strettamente legato del resto a quello della ricerca delle sue opere prime – esigeva non poche precisazioni, benché già fossero state avvistate le componenti essenziali: la scuola pittorica del Dugento romano, il (peraltro controverso) discepolato presso Cimabue, e l'ascendente di Arnolfo architetto e scultore, che già stava respingendo ai margini gli asseriti rapporti con Nicola e con Giovanni Pisano. La previsione era facile, tanto più che la memorabile Mostra del 1937, pur non potendo ovviamente facilitare il confronto tra i vari cicli di affreschi, aveva radunato quasi tutte le opere su tavola, certe, controverse o indiscussamente di scuola, e alcuni anni dopo il catalogo accuratissimo della Sinibaldi e della Brunetti (1943) doveva rendere esattissimo conto dello stato delle questioni e dei termini dei singoli problemi; e si è puntualmente verificata. Non è difficile constatare infatti, ripercorrendo con rapido sguardo la letteratura fra i due centenari, che gli studi dedicati

a grandi e piccoli problemi di attribuzione, cronologia, influenze, prevalgono nettamente sui saggi intesi ad approfondire da diversi, e talvolta anche nuovi, punti di vista il significato storico e i valori poetici dell'arte di Giotto. Cominceremo pertanto, in questa concisa rassegna, che, dato il breve anche se denso periodo che copre, ordineremo per metodi, aspetti e problemi anziché seguir pianamente il filo del tempo, col cercar di riassumere i risultati di questo intenso travaglio di filologia figurativa sui testi di Giotto.

Intanto, per cominciare con la ' querelle ' sulla Leggenda di S. Francesco, il riesame delle fonti, e specialmente del testo di Riccobaldo, da parte del Mather (1943), del Murray (1953) e dello Gnudi (1959), ha avvalorato la convinzione che il cronista abbia inteso riferirsi proprio alla Leggenda francescana e non a qualcuno dei cicli di affreschi, per lo più di scuola, della chiesa inferiore, tutti posteriori alla conclusione della ' Compilatio ' nel 1312-13. Soltanto lo Smart (1963) si attacca alla possibilità che Riccobaldo intendesse le storie dell'A.T. e del N.T. al sommo delle pareti nelle due prime campate (improbabile perché la tradizione che sui primi del Trecento avrebbe collegato a quegli affreschi il nome di Giotto si sarebbe poi subito spenta) e all'interpretazione del « quasi tutta la parte di sotto » del Ghiberti come allusivo alla chiesa inferiore (improbabile linguisticamente e mal rispondente alla realtà della situazione per la larga presenza nella chiesa inferiore di affreschi senesi e non giotteschi). Sul piano dell'esame stilistico la disputa registra quasi parallele nel tempo l'appassionata difesa della paternità giottesca della Leggenda da parte del Brandi (1938-39) e la ribadita negazione da parte dell'Offner (1939).

Quest'ultimo muove ancora da una concezione statica dell'arte di Giotto non dissimile da quella del Rintelen (1912), ma oltre ad insistere come quello studioso sulla maggiore unità compositiva e spaziale degli affreschi di Padova e di Firenze rispetto a quelli di Assisi, rileva soprattutto, come inconciliabili, la plastica unità delle composizioni a bassorilievo di Padova ed una visione spaziale che rispetta l'integrità della superficie della parete, di fronte alla concezione scultorea e volumetrica delle composizioni assisiati ed alla compenetrazione di spazio pittorico e spazio architettonico della chiesa. Opponeva il Brandi, quasi avesse divinato l'argomento principe dell'illustre contradittore, che ad Assisi la sintesi non è in realtà meno rigorosa che a Padova, solo che non è una sintesi plastica, ma, sotto l'ascendente di Arnolfo, una ricerca di equivalenza statuaria ed architettonica, solo incrinata a tratti dalla collaborazione degli allievi, e delineava il passaggio da Assisi a Padova come un processo, di assai logico svolgimento, di maturazione di una visione sull'unità della formulazione plastica. Argomenti di ' external evidence ' – principalissimo

quello della tavola del Louvre, dove un mediocre discepolo tenta di autenticare la firma del maestro copiando quattro composizioni del ciclo assisiate – confortano la tesi del Brandi, la cui dimostrazione si svolge insieme con la trattazione del problema della formazione dell'artista. Proprio per questo però il Brandi – che si rifiuta di scorgere elementi cimabueschi nei quadri della Leggenda – è portato a respingere le storie di Isacco e le altre connesse delle due prime campate, dove invece l'attacco con Cimabue appare evidente. Del resto tutto l'atteggiamento di questo autore nei confronti dei problemi attributivi è rigorosamente ' contrazionistico ': fino ad escludere dal catalogo del maestro non solo la Croce di S. Maria Novella – la cui riconferma a Giotto già appariva allora uno dei risultati più solidi acquisiti dalla Mostra –, ma anche la Croce di Rimini – anch'essa fra i pezzi più universalmente ammirati alla Mostra – e in blocco tutte le tavole in qualche modo collegate all'attività post-padovana di Giotto, compreso perfino il S. Stefano Horne. Lo studioso imboccava così una via opposta a quella che sarà battuta negli ultimi decenni dalla maggior parte degli storici, anche troppo in vena di ' espansionismo '. In seguito, mentre alcuni critici transalpini ancora legati alla vecchia tradizione continueranno a respingere il ciclo di S. Francesco (così Hetzer 1941, Smart 1960, con la invero singolare attribuzione della maggior parte della Leggenda ad un continuatore e discepolo del Maestro della S. Cecilia, Schrade 1964, Lazarev 1967), l'idea della sostanziale paternità giottesca della Leggenda farà ben presto breccia nella critica tedesca, a cominciare, già nel 1943, con lo Örtel per proseguire col Bauch (1953) e col Gosebruch (1962).

Rotto così il fronte, per tanti decenni compatto, dei negatori del ciclo di Assisi della tradizione critica Witte-Rintelen, l'acquisizione della Leggenda a Giotto nell'ideazione e, in misura variabile, nell'esecuzione, può considerarsi ormai tendenza stabile e progressiva degli studi giotteschi. Sostanzialmente analoga è la vicenda critica delle storie di Isacco e di quelle di Giuseppe e del N.T. al sommo delle pareti delle due prime campate. Qui, si ricorderà, la ripresa, sul 1927, da parte del Toesca della vecchia intuizione del Thode ebbe per qualche tempo difficoltà ad affermarsi. Dapprima sembrò troppo difficile il passaggio dall'alta fermezza delle storie di Isacco allo stile impetuoso e desultorio della Leggenda di S. Francesco. Poi, di fronte alla più affabile drammaticità del Pianto e degli altri frammentari affreschi della prima campata, cominciò ad affermarsi la soluzione intermedia proposta al tempo della Mostra dal Salmi e dal Coletti, che scorgeva nel Maestro di Isacco il mentore romano di Giotto e nel Pianto – e in vario grado nelle altre storie della prima campata – l'esordio di Giotto. È questa la tesi che il Coletti sostiene ancora nel 1941 ed alla quale si atterrà ancora l'autore di queste pagine (1952) prima di riconoscere anch'egli al giovane Giotto la serie intera, storie di

Isacco comprese (1962). Del tutto isolata rimase invece la soluzione opposta, messa avanti dal Bauch, di riconoscere a Giotto le storie di Isacco, assegnando a scolari le storie di Giuseppe e il Pianto. Ma intanto la tesi del Toesca veniva autorevolmente confermata dal Longhi (1948) e progressivamente accolta da pressoché tutti gli studiosi, salvo rare eccezioni (Battisti 1960). Soltanto la pattuglia di retroguardia dei negatori in toto dell'attività di Giotto ad Assisi continuerà ad escludere in blocco le storie delle due prime campate. Con un'importante eccezione tuttavia, rappresentata dal Meiss (1960), cui in ciò si accompagna, lo stesso anno, lo Smart, il quale propugna la paternità di Giotto per la serie degli affreschi al sommo delle pareti nelle due prime campate ma la rifiuta al ciclo della Leggenda, che dimostra non posteriore al 1307 (contro assai più tarde datazioni proposte da alcuni dei vecchi negatori a cominciare dal Rintelen), ma ritiene opera di un discepolo formatosi nella collaborazione col maestro negli affreschi della prima campata ma ormai edotto dello stile padovano.

Le difficoltà che, apparentemente superate, pur non mancano di tanto in tanto di riemergere, di considerare opera di uno stesso pittore le storie della zona superiore delle due prime campate e quelle della Leggenda di S. Francesco, hanno almeno in parte origine nella premessa che, all'interno del ciclo superiore, le due storie di Isacco seguano cronologicamente il Pianto e le altre composizioni della prima campata. A partire da questo presupposto, ci si trova poi a dover superare un valico troppo ampio per passare dalle storie di Isacco a quelle di S. Francesco. La motivazione di questa sequenza cronologica è in una visione 'prerinascimentale' dell'arte di Giotto, cui inconsapevolmente soggiacciono anche quei critici che pur vedono l'artista in un contesto culturale appartenente ancora al Medioevo. Si pongono al culmine della prima fase di Giotto le storie di Isacco perché qui la concezione dello spazio appare più matura che altrove e la composizione perfettamente calibrata. Poi ci si accorge che tali doti compositive e spaziali sono assai meno marcate anche nelle più autografe tra le storie di S. Francesco. Qualche studioso ha indicato la via per superare questa contradizione (Salvini 1962, e più particolarmente 1967, Previtali 1967): scorgere nelle storie di Isacco l'esordio di Giotto, considerarne la chiarezza spaziale come risultato di una profonda meditazione sui precedenti del Dugento romano e, di là da questi ed anche direttamente, sulla pittura tardo-antica – avvalorando in tal modo certe acute osservazioni del Gioseffi (1963) e dello stesso Meiss – e vedere nel Pianto e nelle storie dell'A.T. uno svolgimento suggerito anche dai più scoperti contenuti drammatici degli argomenti, specie quelli evangelici, che il pittore era adesso chiamato a figurare; scorgere nell'imperfetta chiarezza spaziale del Pianto più che un segno di giovanile inespe-

rienza il nascere di una concezione dinamica (e drammatica) dello spazio, diversa da quella solennemente statica (e in accordo anche col significato iconologico delle storie) delle scene di Isacco e tale da trovare sviluppo nelle storie di S. Francesco e più tardi, ma ormai in un equilibrio a perfetta tenuta, negli affreschi di Padova; considerare inoltre la più alta qualità, sul piano dell'esecuzione, delle storie di Isacco come segno non di maggiore maturità ma di totale autografia (come si conveniva ad un lavoro col quale l'artista doveva dar prova delle proprie capacità) al confronto delle storie della prima campata, dove, ormai libero da preoccupazioni competitive, il pittore poté farsi aiutare da collaboratori.

Un altro problema che la critica ha dibattuto nell'ultimo trentennio e la cui soluzione ha registrato progressi in questi ultimi anni è quello della scomparsa attività riminese di Giotto e della Croce malatestiana. Questa ultima, che aveva suscitato giustificati entusiasmi alla Mostra del '37, ha trovato poi qualche difficoltà ad affermarsi definitivamente come opera autografa del maestro, e la tesi riminese del Brandi parve fino ad un certo momento la più probabile anche all'autore di queste pagine (1952), che solo più tardi si decise ad accoglierla (1962), anche se con la datazione post-padovana del Longhi (1948) e dello Gnudi (1958). Ma, a parte la Croce, che le scomparse opere – certo almeno un ciclo di affreschi in S. Francesco – ricordate da Riccobaldo dovessero cadere nell'intervallo fra Assisi e Padova, e non dopo, fu brevemente asserito – e perciò sfuggì per lo più all'attenzione degli studiosi – da chi qui scrive nel 1952 (e poi nel 1962, e in modo più disteso in una comunicazione al Congresso giottesco del '67) e fatto valere a riprova della paternità giottesca della Leggenda assisiate, argomentando che i chiari riferimenti al ciclo di Assisi, che nei primi pittori riminesi si fondono con qualche umbratile orientamento verso lo stile padovano, trovino migliore spiegazione in un'attività di Giotto a Rimini intermedia fra Assisi e Padova che non nella supposizione che i riminesi oscillassero come pendoli fra la chiesa superiore di S. Francesco e la Cappella dell'Arena. E per merito del Gioseffi (1961) questa antedatazione del soggiorno riminese (e ravennate) di Giotto ha acquistato anche un notevole significato nello spiegare, attraverso l'assorbimento di una componente paleocristiana, il passaggio dallo stile della Leggenda di S. Francesco a quello dell'Arena. Un altro problema relativo ad un'opera perduta (almeno nel suo testo autentico) che si è continuato a dibattere è quello della collocazione cronologica della Navicella. Si oscilla fra la datazione precocissima del Körte (1938), quella tradizionale al 1298-1300 accolta dal Battisti (1960), e quella sul 1320 di recente ripresa dal Gosebruch (1968), ma si è andata sempre meglio affermando la datazione intermedia sul 1310-12, sostenuta specialmente dal Päseler (1941): precisata dal Bologna (1969), sullo spirare del 1312, essa appare,

sia per indizi documentari sia per le condizioni politiche romane, la più probabile.

Quanto alla cappella dell'Arena, l'ingegnoso tentativo dello Gnudi (1958) di spostarne gli affreschi verso il 1310 è stato reso vano dalla scoperta di miniature, databili per prove esterne al 1306, che derivano nell'assetto compositivo dalle storie della Passione (Walcher 1962, Gioseffi 1963), e, per quel che riguarda la cronologia interna, la vecchia tesi del Romdahl (vol. I, n. 506), ribadita con ancor meno convincenti argomenti che porterebbero ad escludere la personale esecuzione di Giotto da buona parte delle storie di Cristo (Romdahl 1951), è stata confutata ancora dallo Jantzen (1939) e dall'autore del presente scritto (Salvini 1952, 1962) con l'irrefutabile argomento che nelle storie dell'Infanzia di Cristo si continua il tipo di composizione a bassorilievo, che cederà più oltre a più complessi modi di comporre sull'incontro di più direttrici, e non è più riemersa. Può dunque ormai ritenersi assodato che la cappella fu affrescata nel 1304-05 e procedendo secondo l'ordine naturale dall'alto in basso. Non chiarita a sufficienza resta semmai la precisa collocazione cronologica del Giudizio sulla parete d'ingresso.

Sulla cronologia relativa delle cappelle di S. Croce, si è ormai universalmente affermata la precedenza della Peruzzi sulla Bardi: uniche eccezioni il Coletti (1941) e la Borsook (1965), il cui troppo ingegnoso uso di dati documentari è già stato adeguatamente confutato (Bologna 1969). Quanto alla distanza da ipotizzare fra i due cicli, si oscilla fra quella assai ristretta proposta dallo Gnudi (1958) e quella troppo larga sostenuta dal Previtali (1967), profilandosi come soluzione giusta quella intermedia di recente ribadita e precisata dal Bologna (1969).

Fino ai primi decenni del nostro secolo la filologia giottesca si era impegnata più nel restringere che nell'allargare il catalogo delle opere del maestro. Trovandosi di fronte ad una grossa congerie di opere indicate come di Giotto da più o meno incerte tradizioni, da attribuzioni di eruditi locali o da ' firme ' epigrafiche dubbie se non quanto all'autenticità grafica quanto a veridicità, la critica dovette impegnarsi in un radicale lavoro di sfrondamento, e la necessità di isolare una figura artistica dai chiari contorni finì per promuovere un atteggiamento ' contrazionistico ', le cui punte estreme portarono per molti decenni tutta la critica transalpina a negare compatta, fra l'altro, ogni attività del maestro ad Assisi. Ad un atteggiamento per lo meno cauto nel mantenere distinto il campo delle opere autografe da quello delle derivazioni di bottega e di scuola era spinta d'altronde in quel tempo la critica italiana dalla convinzione, di origine dalla tradizione del pensiero estetico che va da De Sanctis a Croce, che il proprio dell'arte risiedesse nel linguaggio, a sua volta inscindibile dalla sua estrinsecazione tecnica, e che pertanto non avesse gran senso l'andar

cercando riflessi della poesia di Giotto là dove non era chiaro il segno della sua mano. Ma negli ultimi decenni, sia per l'indebolirsi dell'ascendente di quella estetica, sia perché una buona definizione della sostanza dell'arte di Giotto era stata ormai raggiunta in base all'esame delle opere più certe, la tendenza si è decisamente invertita e si assiste ormai ad una sorta di gara fra gli studiosi ad ampliare sempre di più i confini dell'opera dell'artista. Né ciò sempre dipende, per verità, da obnubilata coscienza dell'essenza dell'arte o da disinteresse per i valori estetici. Si è forse fatta strada nella critica – dico 'forse' perché nessuno fino ad oggi mostra di essersi posto esplicitamente il problema – la convinzione che di fronte ai prodotti dell'attività figurativa quel principio dell'identificazione della poesia col linguaggio, pur restando teoricamente fermissimo, possa nella pratica trovare applicazione più elastica. Quando si tratta di opere letterarie o musicali il dilemma non ha che due corni: o le parole (o le note) sono quelle scritte dall'autore – e l'opera è autenticamente sua; o non lo sono, e l'opera non è sua. Nessun poeta, scrittore o musico – se non in casi non più verificabili come quello illustre ma antichissimo dei poemi omerici – concepisce l'idea generale della sua opera e ne affida ad altri l'esecuzione, ossia la formulazione linguistica. Ma il pittore può farlo, e per il pittore medioevale era questa largamente la regola. Diventa allora legittimo cercare il riflesso delle concezioni dell'artista attraverso un linguaggio in maggiore o minor grado alterato dagli interventi esecutivi della bottega. Ed è ciò che la critica ha fatto abbondantemente negli ultimi decenni specie per quanto spetta il periodo più tardo di Giotto. Così ad esempio per quel che riguarda la serie delle tavole che in parte recano la 'firma' o meglio il marchio della bottega del maestro, mentre prima si poneva l'accento sulle insufficienze esecutive, ossia sulle discrasie linguistiche, oggi si tende al contrario a giudicarle per quanto sembra riflettere la visione del maestro. E questo, come si diceva, è legittimo, purché non si superino certi limiti, che sono quelli al di là dei quali il contenuto poetico non può essere più, sia pure imperfettamente, esperito, ma solo supposto o intellettualmente ricostruito. E purché anche non si manchi di avvertire, ove del caso, la presenza di una diversa, anche se più debole, personalità che talvolta imprime il suo sigillo anche su forme che nascono dalla matrice di un'idea del maestro. Non è possibile in questa sede esaminare partitamente i modi e le fasi di questo espansionismo attributivo: basterà dire che esso ha ricevuto notevole impulso dai commenti del Longhi (1948) ai pezzi esposti nella Mostra del '37, è stato confortato da provvide opere di restauro, come quelle che hanno confermato il parziale recupero a Giotto della cappella della Maddalena, ed ha raggiunto il culmine con la riattribuzione a Giotto delle Vele della chiesa inferiore di Assisi insieme a due serie di affreschi nel transetto da parte del Gosebruch (1958);

che su questa strada si è giunti assai avanti nell'identificazione dei polittici citati dal Ghiberti (Bologna 1969), nonché al recupero della cimasa del polittico Baroncelli e di quella della Croce di Rimini (Zeri 1957), mentre la via al recupero di qualcosa della attestata operosità di Giotto a Napoli, per tempo aperta dal Salmi (1947) con l'identificazione di alcuni frammenti di Maso aiuto di Giotto, è stata più oltre percorsa dall'Örtel (1953, 1966) e dal Bologna (1969), fino a riconoscere in alcuni affreschi superstiti in Castelnuovo e in S. Chiara vivi riflessi o la mano stessa di Giotto. Da registrare infine come la tendenza ' espansionistica ' trovi un correttivo nello strenuo impegno posto dal Previtali (1967) – sulla scia di tentativi già abbozzati dal Toesca (1941) e dallo Gnudi (1958) – nel distinguere ed articolare, con risultati variamente accettabili o discutibili, l'opera della bottega nello svolgimento di Giotto. Gli ultimi decenni registrano anche pregevoli indagini tecniche come quelle di Tintori-Meiss (1962) sugli affreschi della Leggenda di Assisi e su quelli dell'Arena o quelle di Tintori-Borsook (1965) sulle condizioni e il restauro degli affreschi Peruzzi. Recenti aggiunte al catalogo di Giotto possono considerarsi – a parte il tentativo del Marchini (1938) di ricostruire iconograficamente le perdute composizioni della cappella Tosinghi in S. Croce – il recuperato frammento dell'affresco giubilare (Brandi 1952, 1956), il restaurato polittico del Museo di S. Croce, accertato dal Procacci (1956) come proveniente dalla chiesa di Badia, i frammenti d'affresco riemersi in quella stessa chiesa (Procacci 1968) e la Croce romana rinvenuta da Ilaria Toesca (1966), che, pur rovinatissima, è un importante contributo alla conoscenza delle prime fasi di Giotto. E per finire una nuova ricostruzione di tutta l'attività giovanile, con un anticipo di vent'anni della data di nascita, con sorprendenti antedatazioni delle due fasi di operosità ad Assisi (fase ' maestro d'Isacco ' 1277-81, ciclo francescano c. 1290) e con larga attribuzione a Giotto di cartoni per i mosaici del Battistero, è stata di recente proposta dal Ragghianti (1969) e dovrà essere attentamente e con rigore discussa.

Un capitolo quasi interamente nuovo della critica giottesca, che ha le sue radici nell'indagine filologica ma si proietta molto in avanti sulla definizione della sostanza e del significato storico dell'arte del maestro, riguarda le sue conoscenze prospettiche e la sua architettura reale e dipinta. Dalle precisazioni del Paatz (1937) sulle vicende costruttive del Campanile e sul posto di Giotto nello svolgimento dell'architettura toscana intorno al 1300 si passa ai saggi del Fasolo (1939) e del Pešina (1945), che oltre a precisare attraverso l'esame delle architetture dipinte la componente ' architettonica ' della spazialità e della composizione di Giotto, tentano di servirsi di questi elementi per dedurne, su basi che intenderebbero presentarsi come ' oggettive ', una più sicura successione cronolo-

gica dei cicli giotteschi: purtroppo con risultati inaccettabili, come la postdatazione della Leggenda di Assisi rispetto all'Arena da parte del Fasolo, o l'esclusione della Leggenda dall'opera di Giotto da parte del Pešina, o, ancora da parte di quest'ultimo, la postdatazione della cappella Peruzzi rispetto alla Bardi. Assai più centrato anzitutto il brillante saggio del Longhi su ' Giotto spazioso ' (1952), che per primo osservò come le due finte cappelle ai lati dell'arco trionfale dell'Arena fossero costruite secondo un punto di vista unico situato sull'asse centrale della cappella: con un anticipo della prospettiva quattrocentesca che Giotto tuttavia non sfruttò nelle storie per « meditata affermazione di un limite diverso ». Un'osservazione dello scrivente (1962) sul rapporto dialettico di quelle finte cappelle in prospettiva sfondante con la prospettiva divergente e in aggetto delle edicole dell'Annunciazione e con la plastica spaziale del Prologo in Cielo nell'economia compositiva dell'intero arco trionfale non è stata finora raccolta dalla critica. Dal saggio del Longhi muovono il Gioseffi (1957) e il Parronchi (1963) per precisare la portata, i limiti e il significato delle conoscenze prospettiche di Giotto e, dei vari modi di applicazione nei diversi momenti. Specialmente interessanti nel Gioseffi le osservazioni sull'ascendente esercitato sul pittore fiorentino dalla prospettiva della pittura antica specialmente nella fase Maestro di Isacco. Il Gioseffi (1963) si impegna poi nell'ampio volume su ' Giotto Architetto ' non soltanto nel recupero di tutta intera l'attività architettonica dell'artista qual'è indicata dalle fonti, ma anche e soprattutto nella definizione della spazialità di Giotto e nell'indagine dei rapporti fra cicli d'affreschi e architettura dell'edificio da decorare, ed amplia di lì la ricerca fino ad occuparsi di tutti i maggiori problemi della filologia giottesca e stendere in realtà una monografia su Giotto dall'angolazione della sua architettura reale e dipinta. Insiste sullo spirito architettonico dell'arte di Giotto fino alla conclusione, che può suonar paradosso, che egli sia stato anziché un pittore che abbia occasionalmente operato da architetto, un architetto cui capitarono più numerose le occasioni di esprimersi in pittura. Partendo invece dallo studio della pittura di Giotto e individuando nella sua resa spaziale l'unità della prospettiva dinamica determinata dalle esigenze del racconto drammatico e l'unità del punto di vista prospettico, due unità che sempre coesistono e vengono talvolta a coincidere, la Romanini (1965) studia nell'àmbito dell'architettura gotica gli edifici ideati da Giotto – la Cappella dell'Arena e il Campanile – li mette in rapporto con la visione pittorica del maestro, segnala l'influenza esercitata sull'architettura dell'Alta Italia dalla Cappella degli Scrovegni, scorge nella chiesa di S. Gottardo a Milano un'ispirazione giottesca e per converso l'ascendente della torre-guglia del S. Gottardo sul progetto di Giotto per il Campanile fiorentino.

Passando ora dalla filologia alla critica propriamente detta, a quella attività cioè che si applica più che ad assodare i dati di fatto ad interpretarli ai fini della definizione storica ed estetica dell'artista, si osserverà anzitutto che il metodo ' iconologico ' – pur così largamente diffuso negli ultimi decenni per impulso del Panofsky e della scuola warburghiana di Londra – non ha trovato che scarse e frammentarie applicazioni negli studi giotteschi. Gli studiosi se ne sono serviti quasi soltanto a proposito della Navicella, allegoria abbastanza chiara nelle linee generali ma aperta a contrastanti interpretazioni nei particolari, in rapporto anche con la datazione che ciascuno ritenga più conveniente al discusso mosaico. Così il Körte (1938), il quale insiste sull'ispirazione paleocristiana dell'iconografia, vi scorge la metamorfosi cristiana della favola antica della nave di Paride ed Elena in una simbologia dell'umanità e della Chiesa. Anche il Päseler (1941) sostiene l'origine tardo-antica del motivo e ritiene addirittura che si tratti del rinnovamento di un mosaico del v-vi secolo già esistente nell'atrio della basilica. Esso significherebbe il salvataggio dell'anima umana da parte del Cristo attraverso la Chiesa, in sottinteso parallelo tipologico con la biblica storia di Giona, e, eseguito verso il 1311, al tempo di Clemente V, rappresenterebbe una polemica risposta ai mosaici del Rusuti in S. Maria Maggiore (1306-1308) celebranti la vittoria dei Colonna, sostenitori delle pretese regalistiche di Filippo il Bello. Il Gosebruch (1962), che colloca il mosaico sul 1320, vi scorge invece un'allusione al processo di canonizzazione, allora in corso, di papa Celestino V, un Pietro (da Morrone) dubbioso talvolta nella fede come Pietro apostolo, mentre il Battisti (1960), che pone l'opera sul 1298-1300, interpreta la composizione, dove la barca è spinta da un solo remo, come una risposta di Bonifacio VIII alla teoria di Alexandre de Roes, che aveva asserito ugualmente necessari all'umanità il governo spirituale del papa e quello temporale dell'imperatore. Polemica anti-imperiale vi scorge pure il Bologna (1969), ma, collocando l'opera nel 1312, si tratterebbe di una polemica risposta del cardinale Stefaneschi al fallito tentativo di restaurazione dell'autorità cesarea da parte di Arrigo VII. Secondo il Matthiae (1966, 1967) si tratterebbe invece di una sorta di conforto offerto ai fedeli angosciati dalle dure vicissitudini dei tempi – saremmo sul 1310 – con l'ammonizione che Cristo assiste costantemente la Chiesa, anche quando questa è abbandonata dal papa, prigioniero ad Avignone, e dall'imperatore che lascia deserto ' il giardin dell'impero '. Il Kemp (1967) vede infine nel polittico Stefaneschi – dove l'iconografia riafferma l'origine divina del papato – e nella Navicella, che alluderebbe al pericolo corso dalla Chiesa durante la cattività avignonese dei papi, la manifestazione da parte del cardinale di un programma di ' restauratio ecclesiae '. Come è facile constatare, ciascuna di queste esegesi appare possibile e nessuna,

almeno di per sé, necessaria. E soprattutto nessuno si è posto il problema di un possibile rapporto fra il significato attribuito dal committente e dall'artista all'opera e la sua realizzazione stilistica, se non forse il Gosebruch (1968) quando insiste sulla perfetta unità fra concezione e realizzazione e scorge nella Navicella l'affermazione che « tutto ciò che accade è simbolo ed in quanto si presenta nella sua perfezione lascia presagire tutto il rimanente ».

Sull'affresco lateranense del Giubileo è da registrare la dimostrazione recata dal Mitchell (1951) che la composizione risale al rilievo dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli, ciò che è in significativo accordo con la pretesa di Bonifacio VIII di porsi come nuovo Costantino. Sulla Cappella dell'Arena appaiono anzitutto degne di ulteriore approfondimento le acute osservazioni del Meiss (1951) sull'iconografia delle Virtù dello zoccolo che calpestano non già le personificazioni dei Vizi, ma i loro simboli, intendendo Giotto evitare al possibile la raffigurazione di figure umane calpestate, presentandosi a lui l'essere umano come emblema di valori morali ed estetici. Interessanti anche le osservazioni dell'Alpatoff (1947) sul parallelismo che Giotto avrebbe istituito fra le storie dell'Infanzia di Cristo e quelle della Passione, alludendo così ad una nuova 'concordantia'. L'idea è degna di meditazione, anche se lascia adito a dubbio il fatto che tale corrispondenza fra singole scene è trovata ora in analogie compositive e stilistiche, ora invece in relazioni di tipo iconografico o illustrativo. Ma il tentativo più organico di interpretazione iconologica dell'Arena è nel saggio della Schlegel (1957): i due 'coretti' sarebbero loculi sepolcrali e l'intero programma figurativo punterebbe sul carattere sepolcrale dell'edificio e sull'impetrazione, attraverso l'intercessione di Maria, del perdono per i peccati d'avarizia del padre di Enrico Scrovegni. Intercessione della Vergine e Giudizio Finale sono motivi comuni all'iconografia delle cattedrali gotiche, ma qui esse acquisterebbero per la prima volta un significato personale. La tesi della Schlegel meriterebbe approfondimento, fino a scorgere negli affreschi dell'Arena sul piano iconologico una esatta corrispondenza con quella che partendo dall'interpretazione stilistica appare la singolare posizione di Giotto nella 'storia dello spirito': una partecipazione profonda agli ideali dell'età gotica e al tempo stesso una chiara premessa al Rinascimento. Questo potrebbe essere il significato dell'ambivalenza del programma iconografico del ciclo: la storia della Redenzione col particolare accento posto sulla figura di Maria avvocata nostra, il suo corollario etico (Virtù e Vizi), la conclusione, accompagnata dalla speranza nell'intercessione di Maria, del Giudizio Finale, e al tempo stesso il riferimento di questa universale vicenda all'implorazione di salvezza per il peccatore Scrovegni.

Il problema della collocazione della figura di Giotto nella 'storia dello

spirito' ha continuato ad essere dibattuto negli stessi termini nei quali era stato posto nei primi decenni del secolo: conclusione del Medioevo o inizio dell'età moderna. In senso decisamente rinascimentale la pittura di Giotto è interpretata dallo Hetzer (1941) e dal Toesca (1941): dal primo specialmente in base all'autonomia delle singole storie nell'àmbito della parete affrescata e all'indipendenza della pittura, non più subordinata ma armonicamente coordinata all'architettura, dal secondo perché vede scaturire il senso religioso dell'artista da un profondo sentimento umano, dalla penetrazione in profondo nell'animo dell'uomo anziché da un'aspirazione all'infinito. Comincia a prevalere tuttavia più che per l'innanzi la tendenza a collocare la personalità di Giotto al culmine del Medioevo e avvertirne la consonanza con lo spirito gotico: operazione senza dubbio facilitata dal prevalere ormai di una concezione meno strettamente 'stilistica' e, più immersa nella storia della cultura, dell'arte e della civiltà gotica. Apre in questo senso il Focillon (1938), che vede in Giotto il recupero nel campo della pittura dello stile monumentale della statuaria gotica proprio quando questa andava ormai addolcendo e stemperando nella ricerca di grazia i suoi più alti contenuti etici. Segue sulla stessa linea lo Jantzen (1939-40) cercando di puntualizzare non solo analogie ma rapporti, anche se indiretti, con la scultura di Reims. L'autore di queste pagine (1943) ha intanto occasione di ribadire quanto aveva già scritto sulla sostanziale appartenenza di Giotto alla civiltà del Gotico, aggiungendo tuttavia che l'artista può accampare il diritto ad essere considerato una 'summa' del Medioevo, in quanto non va perduta in lui la grande lezione dell'arte bizantina, che opera ancora in lui nella traduzione in una nuova 'metrica' del vecchio 'ritmo'. Mentre poi il Frey (1952) mette in risalto il rivoluzionario distacco del maestro dalla spazialità o non-spazialità bizantina e definisce il senso della realtà di Giotto come 'oggettivo' in quanto rescinde ogni rapporto con l'osservatore, e pertanto non rinascimentale. A questo punto il Weise (1956) svolge i concetti del Focillon e dello Jantzen, ribadendo l'importanza della scultura francese della prima metà del Dugento per la formazione di Giotto, ma afferma al tempo stesso che egli rimane ancora fuori dell'àmbito del Gotico vero e proprio, permeato com'è di uno spirito di classicità pregotica. E mentre il Fiocco (1953) vedeva Giotto in parallelo con Dante per aver creato una lingua che si diffonderà rapidamente per tutta l'Italia, ma concludeva che Dante rimane drammaticamente nel Medioevo mentre Giotto apre pacatamente l'età moderna, lo Gnudi, oltre ad approfondire le analogie fra il pittore e il poeta, vede Giotto emergere dalla cultura gotica, che va considerata tuttavia nei suoi aspetti di grande rinascita spirituale, di nuovo 'umanesimo', che rompendo i legami con la tradizione medievale astrattiva e bizantineggiante va ritrovando un sempre più sereno e chiaro contatto con la realtà.

Non sostanzialmente diversa appare la posizione storica di Giotto secondo il Battisti (1960) benché egli ponga più forte accento sugli aspetti ' razionalistici ' della sua personalità e su una sorta di ' conformismo ' rispetto alle forze politico-sociali del tempo, per cui si rifletterebbero nel ciclo di S. Francesco le concezioni di imperialismo ecclesiastico di Bonifacio VIII, in quello dell'Arena lo spirito di ' devozione cortese ' proprio all'ordine laico dei ' cavalieri gaudenti ' cui apparteneva il committente, nella solennità degli affreschi Peruzzi il significato civile del culto ai santi patroni della città.

Assai più povera di motivi si è dimostrata, almeno nel caso presente, la critica di ispirazione sociologica. I suoi risultati si riassumono facilmente nella definizione dell'Antal (1947), poi variamente riecheggiata, di Giotto esponente artistico dell'alta borghesia fiorentina in ascesa nel primo Trecento dopo gli ' ordinamenti di giustizia ' di Giano della Bella. La motivazione è trovata anzitutto nella situazione sociale dei committenti del pittore: la curia pontificia, legata da comuni interessi al ' popolo grasso ' fiorentino, il finanziere Scrovegni, i banchieri Peruzzi e Bardi, il Comune fiorentino espressione politica di quella classe, il re di Napoli, alleato del papa e di Firenze. E qui nascono i primi dubbi metodologici: ci si può chiedere per chi mai avrebbe potuto lavorare un artista della grandezza di Giotto se non per chi deteneva il potere e il denaro quand'anche non avesse condiviso l'ideologia della classe dominante, a meno di non volersi eroicamente ridurre, Cincinnato della pittura, a fornir di tavole o a frescare le più modeste parrocchie di città e di campagna. Il processo sarà stato piuttosto l'inverso: la classe borghese – si potrebbe sostenere – si riconobbe nell'arte, già per suo conto formata, di Giotto piuttosto che, poniamo, in quella del Maestro della S. Cecilia. Ma si potrebbe ugualmente pensare che a determinare l'orientamento dei grandi committenti verso Giotto sia stato il riconoscimento della sua eccellenza artistica. Le ragioni della consonanza fra la mentalità della classe alto-borghese e l'arte di Giotto risiederebbero negli aspetti razionalistici di quest'ultima, nell'atteggiamento naturalistico che si esprime nella convincente rappresentazione dello spazio e nel tentativo di scoprire la struttura del corpo umano, nello spirito di organicità e di ordine. Per far quadrare la definizione dello stile di Giotto con la sua preconcetta posizione di portavoce artistico dell'alta borghesia mercantile e finanziaria era necessario stabilire un rapporto fra la mentalità calcolatrice e pratica della classe sociale al potere e l'arte del maestro, calcando la mano sugli aspetti razionalistici della spazialità e della plasticità giottesca e sopprimendone invece la componente metafisica. Ciò che non mancò di rilevare il Castelfranco (1949), affermando che Giotto più che indagare la conoscenza del mondo crea un extramondo, nel quale svolge la sua narrazione evangelica, operando

una sintesi fra le due tradizioni illustrative cristiane – l'iconografia allusiva, di grande compostezza e spazieggiatura, dell'arte bizantina metropolitana, che giunge fino al Cavallini, e quella espressionistica della provincia bizantina, che culmina in Cimabue – fuse al fuoco della nuova visione gotica trasmessagli soprattutto da Arnolfo. Ma dove il metodo dell'Antal mostra la corda è quando si arriva a Masaccio, che l'autore non può definire altrimenti che l'interprete di un'alta borghesia oligarchica in tutto simile a quella dei tempi di Giotto. Sicché, esattamente come avveniva col metodo strettamente formalistico del Berenson (che definiva Masaccio un Giotto rinato che riprendesse il cammino là dove lo aveva fermato quasi cento anni prima la morte), non resta spazio per definire la pur sensibilissima distanza fra i due grandi fiorentini. Lo Hauser (1953) cerca di aggiustare il tiro e di prevenire le obiezioni chiarendo che la visione artistica di Giotto è originata da un mondo borghese ancora modesto benché già bene assestato in senso capitalistico. L'arte di Giotto si presenta così rigorosa ed obiettiva come la mentalità dei suoi committenti, i quali vogliono bensì prosperare e dominare, ma sono ancora del tutto alieni dalla pompa e dai segni esteriori del benessere e del potere. L'arte di Giotto è stata modernamente interpretata in senso astrattamente idealistico, la sua forma è stata sentita come ' classica ' perché la visione critica è stata obnubilata dal naturalismo più complesso ed episodico di età più tarde. Ma i suoi contemporanei, come attestano le fonti coeve, avevano avuto piena coscienza della spoglia forza del suo naturalismo, radicato in una visione razionale e semplificatrice della realtà. Del Battisti (1960) si è già accennato: insiste anch'egli sugli aspetti razionalistici dell'arte di Giotto, ma più che come interprete di una classe sociale lo vede come portavoce delle ideologie politiche dei suoi grandi committenti, mentre per certi altri aspetti legati alla civiltà gotica e alla cultura laica potrebbe essere addirittura considerato il più antico pittore di corte. Più cauta appare la posizione del Previtali (1967), fors'anche perché l'assunto filologico di precisare i rapporti fra il maestro e i collaboratori e seguaci lo tiene più stretto ai dati stilistici. L'abbandono dell'aspra tensione dello stile assisiate per la più distesa pittoricità degli affreschi di Padova è tuttavia almeno in parte attribuito al progressivo integrarsi di Giotto nella società: l'artista, condividendo l'etica, i costumi, le aspirazioni della classe dirigente, ne sarebbe divenuto l'interprete autorizzato. Dove par di scorgere, in luogo di una meccanica trasposizione di ideali politico-sociali in visione artistica, un atto cosciente dell'artista di adesione all'ambiente. L'enorme importanza storica di Giotto risiederebbe comunque nel fatto che, « genialmente organico al proprio ambiente sociale », egli avrebbe più chiaramente d'ogni altro saputo « individuare la linea di sviluppo della società in cui viveva », « interpretare

le esigenze dei gruppi egemoni », « antivedere i mutamenti della loro mentalità ». Ciò che è accettabile – si tratterebbe in fondo della radice ' strutturale ' del ' sovrastrutturale ' progressismo stilistico universalmente riconosciuto a Giotto –, purché non si confonda quell'importanza storica con l'intrinseco valore artistico della pittura di Giotto: perché anzitutto tale ruolo di corifeo delle aspirazioni di una classe sociale avrebbe potuto più efficacemente essere svolto in altri e più concreti campi dell'attività umana (un ' programmatore economico ' avrebbe potuto prevedere, e magari evitare, il fallimento delle banche dei Peruzzi e dei Bardi), e in secondo e principal luogo perché esso non spiegherebbe minimamente il valore universale della sua arte (come di qualsiasi altra), capace di parlare con la stessa forza che ai contemporanei a noi che viviamo in una società e in un'economia tanto diverse.

L'autore di queste pagine non vorrebbe che da queste critiche osservazioni si deducesse una sua irriducibile avversione alla storia sociale dell'arte. Solo che – come ha esposto e si ripromette di approfondire in altra sede –, tenendo egli fermo alla concezione dell'arte come linguaggio espressivo (e pertanto individuale e irriducibile ad altro), e considerando d'altronde come non secondaria e derivativa ma fondamentale e primaria la funzione comunicativa e pratica del linguaggio, è convinto che storia dell'arte debba sostanzialmente intendersi come storia della ' lingua figurativa ' e che possa e debba tentarsi pertanto – con tutte le cautele, già raccomandate da Marx e da Engels, necessarie a non cadere in un piatto meccanicismo – la storia sociale della lingua figurativa. Sulla lingua figurativa comune, legata come la lingua verbale alla sfera della pratica, si esercita direttamente, se pure in dialettica con la tradizione interna alla lingua stessa, l'influenza delle vicende economico-sociali, mentre il linguaggio individuale, ' espressivo ', dell'artista nasce dallo humus della lingua comune attraverso un atto di creazione per librarsi in una sfera non più direttamente attingibile da quelle premesse. Donde dovrebbe ricavarsi l'inanità dei tentativi di definire la sostanza artistica di una personalità o di un'opera in base ai diretti rapporti di queste con l'ambiente sociale o con ogni contesto di ' storia dello spirito ' o ' della civiltà '. Col che si vuole affermare che le obiezioni mosse alla storia sociale dell'arte come è stata fin qui praticata valgono ad egual titolo per ogni metodo che si ispiri alla ' Kultur- o Geistesgeschichte '.

Non rimane, dopo quando si è esposto, che cercar di segnalare i migliori contributi recati dalla critica dell'ultimo trentennio alla definizione estetica dell'arte di Giotto, al chiarimento cioè di quei valori in virtù dei quali essa è viva e presente al nostro spirito a prescindere dal suo significato storico. Si comincia, in un ambito sostanzialmente formalistico, col saggio del Brandi (1938), che fornisce un'analisi linguistica acutissima della pit-

tura di Giotto, analisi che, appunto perché ' linguistica ', è ricca di suggerimenti sulla posizione storico-spirituale del maestro e sul contenuto lirico stesso delle sue opere. Il concetto di ' continuità plastica ' applicato alle composizioni dell'Arena, di ' omogeneità plastico-spaziale ' definito a proposito degli affreschi Bardi, l'interpretazione non naturalistica dello spazio giottesco sono tutte precisazioni critiche di notevole portata e destinate a durare. La monografia dello Hetzer (1941) si muove sulla scia delle pregnanti analisi formali del Rintelen, che approfondisce con osservazioni nuove, come quella che ogni linea appartiene ad un tempo alla forma dell'oggetto raffigurato e al piano pittorico o l'altra che mette in rapporto l'essenza drammatica delle storie, illustrativamente evidenziata dagli incroci degli sguardi vivi e profondi, con la loro struttura compositiva. E su analogo piano sono da valutare le sensibili, anche se rapsodiche, come era nel temperamento dello studioso, osservazioni del Coletti (1941), circa l'organizzarsi del nuovo linguaggio ad Assisi sotto l'impulso delle nuove esigenze morali e del nuovo affermarsi della personalità umana. Nello stesso anno la monografia del Toesca (1941) esamina la struttura spaziale e plastica delle composizioni di Giotto, la loro chiarezza e semplicità in funzione della chiarezza e del contenuto del dramma sacro, presentato con scarna evidenza rappresentativa. L'alta misura che argina l'onda dell'emozione drammatica, la costante pacatezza dell'espressione sono individuate nell'organizzazione stilistica e nella meditata scelta dei valori illustrativi, fra i quali si mette particolarmente in rilievo la penetrazione psicologica dei personaggi. La figura dell'artista emerge chiara come raramente altrove da queste pagine, anche se, a parere dello scrivente, con connotati troppo decisamente prerinascimentali. Sul piano della critica formalistica merita apprezzamento lo sforzo del Pešina (1945, 1949) di definire la grammatica spaziale delle architetture dipinte e più in genere delle composizioni giottesche. Un dogmatismo formalistico estremo presenta invece il saggio del Marangoni (1946) con la sua singolare distinzione fra un Giotto puro – dalla bloccata plasticità di gusto romanico – e un Giotto inquinato da ricerche di grazie illustrative di sapore gotico. In modo implicito ed allusivo il Longhi (1952) reca un importante contributo alla definizione del contenuto poetico della spazialità di Giotto quando osserva che le esperienze illusionistiche sono confinate nelle zone marginali di incorniciatura architettonica, poiché queste appartengono alla realtà effettiva dell'architettura stessa: « ciò che non è consentito alle figurazioni, dove non debbono darsi spazi reali, ma solo sacre memorie di spazi che si compongono scomponendosi, quasi cubisticamente, nei vocaboli della storia ». L'autore delle presenti pagine (1952, 1962) si impegna intanto in una lettura della forma di Giotto intesa come linguaggio espressivo al fine di centrarne il nucleo lirico e perviene così a vedere nella Leggenda di Assisi l'irruenza dramma-

tica temperarsi nel sentimento di un contemplativo stupore di fronte al miracolo della creazione, a scorgere nei quadri della Preistoria a Padova il senso di una fatale necessità degli eventi, diretti da una divina Provvidenza che si identifica peraltro con la coscienza morale dei personaggi, a rilevare nella cappella Peruzzi accenti eroici, che si stemperano nella sublime e addolcita pacatezza degli affreschi Bardi. L'ampia monografia dello Gnudi (1958) emerge fra gli scritti dell'ultimo trentennio per l'impegno acutamento e sagacemente condotto di penetrare la sostanza poetica dell'arte di Giotto inquadrandola contestualmente nella storia: in lui si incontrano sul terreno della poesia il nuovo irrompere del sentimento dell'umano e del reale col peso morale di una millenaria tradizione di trascendenza: « la realtà trova la sua vita, la sua forma e la sua misura solo in quella struttura metafisica, entro quell'ideale impronta... Il solido arco della costruzione metafisica combacia perfettamente con l'estensione vastissima del dramma umano. L'arco contiene tutta la realtà, che tutto lo riempie ». L'autore afferma, contro le astratte tendenze formalistiche, la legittimità di leggere con piena aderenza al tema la poesia drammatica di Giotto, così come si commenta un episodio dantesco, poiché il contenuto drammatico della rappresentazione è sempre in Giotto motivo generatore della forma e della poesia. E gli accenti di questa poesia sono definiti dappresso attraverso l'analisi della forma e delle più sottili inflessioni del linguaggio, indagato d'altronde nella sua formazione e nei suoi svolgimenti a contatto con le esperienze compiute di volta in volta dall'artista. Limiti rigorosi sono posti dallo Gnudi al ' naturalismo ' di Giotto, e qui il critico si incontra con lo Chastel (1956), il quale osserva come il naturalismo dell'artista si ponga una doppia limitazione: nello spazio non illusivo, che si apre a palcoscenico per consentire ai personaggi movimento e mimica; nell'agire dei personaggi non per esporre il proprio carattere, ma solo per integrarsi nell'azione drammatica. Letture ' formalistiche ' ma orientate verso la definizione del mondo poetico dell'artista sono offerte per la Cappella dell'Arena dal Mellini (1962), il quale propone una lettura continua delle storie che dia rilievo alle interne rispondenze del discorso generale, pieno di nessi evidenti o segreti che obbediscono ad una precisa metrica, e nota dall'una all'altra scena trapassi di ritmo sia nella struttura architettonico-spaziale sia nell'agire dei personaggi, talvolta con incroci e quasi ' dissolvenze ' di immagini, mentre solo la Crocifissione rappresenta con la sua fissità iconica una pausa nella sequenza. L'analisi attenta ed acuta delle più varie inflessioni delle figurazioni architettoniche e delle ricerche ed applicazioni prospettiche nei diversi cicli dà modo al Gioseffi (1963) di presentare osservazioni utili all'approfondimento della sostanza poetica dell'opera di Giotto. Così la doppia lettura ch'egli propone dei fondi azzurri delle storie di Assisi – azzurro del cielo rispetto alla singola storia,

specchiatura ornata nell'economia generale della decorazione della chiesa. Così le ragioni della ' dicotomia ' nel rendere le strutture architettoniche (interni frontali, e blocchi per angolo) da ricercarsi da un lato nell'esigenza di chiarezza semantica, dall'altro in rapporto con le esigenze espressive: « mentre nelle scatole spaziali s'incanala la più tranquilla vena narrativa di ascendenza romana, l'obliqua rilevanza plastica dei blocchi meglio si presta a caricarsi della tensione drammatica dei personaggi umani: onde, erti dietro le spalle dei protagonisti, sembrano talora parteggiare ancor essi, muti interlocutori di un dialogo di giganti ». Nel ribadire la precedenza cronologica delle storie di Isacco sul Pianto e sugli altri affreschi della prima campata, il presente autore (1967) insiste sul rapporto, in un artista meditativo come Giotto, fra l'argomento da trattare e le inflessioni stilistiche, ed ha sulle storie di Isacco osservazioni che potrebbero aprire la strada ad una considerazione dei significanti rapporti fra le coordinate dello spazio, del tempo e della mimica nelle composizioni del maestro, mentre nello stesso miscellaneo volume il Gosebruch (1967) esamina con sensibilità il rapporto tra figura e gesto come elemento costitutivo del linguaggio di Giotto, contribuendo – a parte certe discutibili deduzioni sulla cronologia delle opere – ad approfondire la comprensione dei valori espressivi di quel linguaggio.

Giunti alla fine di questa rassegna, e chiudendola con l'ovvia avvertenza che la critica giottesca degli ultimi decenni apparirà a chi voglia personalmente ripercorrerla assai più ricca di motivi di quanto non possa apparire dalla presente guida, non sarà il caso di azzardar previsioni sui suoi sviluppi futuri. Si osserverà soltanto che mentre l'immagine globale della figura di Giotto non dovrebbe nel prossimo avvenire mutar di troppo i suoi principali contorni, ulteriori precisazioni saranno apportate ai problemi filologici relativi alla collaborazione e alle articolazioni della bottega. Meno sicuri siamo che qualche studioso di ampie vedute voglia impegnarsi a ricondurre ad unità, in vista di una più puntuale definizione della poesia di Giotto, gli sparsi dati emersi dalle indagini di storia della cultura, di iconologia e di storia sociale: in vista di una sintesi della quale la critica giottesca è ancora debitrice.

ROBERTO SALVINI

S. Andrea (Isola d'Elba), 17 luglio 1972

AVVERTENZA

Il presente volume è la continuazione e l'aggiornamento della Bibliografia giottesca di Roberto Salvini edita nel 1938; per questa ragione ho cercato di uniformarmi il più possibile ai criteri e ai metodi seguiti nel precedente volume.

I riferimenti alle schede contenute nel primo volume sono riportati nel testo con la indicazione « vol. I » accanto al numero della scheda, che da solo si riferisce, invece, al secondo volume. L'asterisco indica le opere note, ma che mi è stato impossibile consultare.

Giunta al termine del lungo lavoro, iniziato nel 1968, mi è grato ricordare quanti lo hanno favorito e agevolato. Ringrazio il prof. Mario Salmi per la fiducia accordatami e per la presentazione di questa seconda parte della Bibliografia; in particolare il prof. Roberto Salvini, che mi è stato di sicuro consiglio e di cortese e paziente aiuto nel procedere della compilazione; e, infine, per la cortese ospitalità, l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, la Biblioteca dei Tatti a Settignano e la Biblioteca Hertziana di Roma.

C. De Benedictis

Firenze, marzo 1973

Ai miei Genitori

AGGIUNTE AL PRIMO VOLUME

Le non poche lacune della prima edizione di questa Bibliografia di Giotto, relative al periodo 1300-1937, sono state riempite dal sagace lavoro di ricerca della dr. Cristina De Benedictis e se ne da conto più oltre. Ma è necessario apportare anche alcune rettifiche alle voci già contenute nella prima edizione. E poiché per ragioni editoriali non è stato possibile farlo nel primo volume, che si è voluto configurare come semplice ristampa – salvo la correzione di qualche errore tipografico – dell'edizione del 1938, se ne da conto in questa nota.

La datazione del n. 2 (Riccobaldo Ferrarese) va corretta da 1312 a c. 1312-c.1318. Il testo, che nella prima edizione si dava nella redazione muratoriana, va sostituito con quello – che studi recenti indicano come il più autentico – del ms. della Laurenziana, riprodotto in facsimile a p. 155 del II volume del Kleinschmidt (vol. I, n. 645):

« Cottus pictor eximius florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Paduae, ac per ea quae pinxit Palatio Comitis [o Comunis] Paduae et in Ecclesia Arenae Paduae ».

La voce n. 12 (Naone Giovanni) va corretta in Giovanni da Nono. La datazione, indicata in 1340 o 1365, va rettificata in c. 1320-c. 1330, e di conseguenza la voce va idealmente spostata al n. 4, fra Jacopo della Lana e l'Ottimo.

La voce n. 19 (Filippo Villani) va datata c. 1380-c.1400 e pertanto idealmente portata più indietro, fra il n. 17 e il n. 17 bis, cioè fra il Cennini e l'Anonimo Fiorentino.

La voce n. 27 (Platina) va datata 1471-1474 (anziché c. 1450) e pertanto idealmente spostata dopo il n. 29 (Pio II).

Alla voce n. 31 sostituire al sommario il breve testo intero: « Cum Benedicto pontefice in Avinionem ad pingendum martirum historias ingenti precio statutum fuisset, morte preventus rem omisit ».

Alla voce n. 64 in luogo di CHIACON si legge: CHACON.

La data della voce n. 145 (Lanzi) è da correggere in 1792 e la voce è pertanto da collocarsi idealmente a seguito del n. 148 (Lastri).

L'autore della voce n. 162 è SEBASTIANO RANGHIASCI, mentre di CARLO FEA è soltanto la prefazione al volume.

R. S.

1310

1 — FRANCESCO DA BARBERINO – *Liber Documentorum amoris* [Cito dall'edizione di Francesco Egidi, *I documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i mss. originali*, Roma, Presso la Società, 1905].

Parte I, p. 94 – « Ridiculum enim esset picturam Cimaboris et Giottis in accessionem tabule cedere ».

Parte II, p. 165 – « Invidia comburitur intus et extra, hanc padue in arena optime pinsit Giottus ».

1396

2 — VERGERIO PIER PAOLO – *Epistolario* [Cito dall'edizione a cura di L. Smith. Roma, 1934, p. 177].

Ep. 75 – « Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores, qui, cum ceterorum claras imagines sedulo, spectent, solius tamen Ioti exemplaria secuuntur ».

1453

3 — BIONDO DA FORLÌ (Flavio Biondo) – *Roma restaurata et Italia illustrata* [tradotte in buona lingua volgare da Lucio Fauno. In Venezia, MDXLII, p. 81].

« Dante nacque a Fiorenza, ma morì bandito a Ravenna, poco poi ebbe Fiorenza Giotto pittore eccellente e da porsi in paragone con Apelle ».

1459

4 — PICCOLOMINI ENEA SILVIO – *Orazione alla Signoria.* Siena 1459 [si trova citato in Gigli Girolamo, *Diario Senese*, Lucca, Venturini, vol. I, 1723, p. 385].

« In arte pictoria Simonettum Senensem Yotho Florentino non inferiorem fuisse ».

1482-1488 c.

5 — MANETTI ANTONIO DI TUCCIO – *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* [Cito dall'edizione di Heinrich Holtzinger, *Filippo Brunelleschi di Antonio di Tuccio Manetti*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1887, p. 13].

A proposito della prima porta del Battistero fiorentino con Storie del Battista che considera opera di maestri forestieri del Trecento, riporta che « el disegno delle figure che si feciono di cera, fu di Giotto dipintore ».

1506

6 — MAFFEI RAFFAELE – *Commentariorum rerum Urbanarum libri XXXVIII* [Romae, per Joannem Besichen Alemannum, 1506].

Liber XXI, p. CCC – « In pictura Zotus florentinus anno MCCCXL cuius opera per Italiam extant plurima presertim Florentiae Romae vero navicula Petri fluctuantis in atrio ipsius Basilicae Petri ».

1549

7 — GELLI GIOVAN BATTISTA – *Il Gello Accademico Fiorentino : sopra que' due Sonetti del Petrarca che lodano il ritratto della sua M. Laura.* Fiorenza, Torrentino, MDXLIX, pp. 14-15.

« Progresso e decadenza delle Arti» – «Nella Pittura si dà il vanto d'esser stato il primo di averla ritrovata a G. cittadin nostro fiorentino, perché se bene dipinse molti anni innanzi a lui Cimabue suo maestro, il quale fu ancora egli di Firenze, egli seguitò ancora egli quella maniera la quale era allora in uso per tutta l'Italia, chiamata Greca, per essere venuta di Grecia, la quale può veder molto bene ognuno per molte cose che ci son di que' tempi quale ella fusse e quanto discosto da il vero: conciosia che tutte quelle figure che facevano quegli che seguirono questo modo di fare, o, almeno le più somiglino, o habbino aria più tosto di molte altre cose che di uomini. Dove G. cominciando a ritrar tutto quello che egli faceva, da le naturali, (come quel che considerava che l'arte non è altro che una imitazione di natura) aperse di maniera agli uomini gli occhi a caminar per la via de le vere Regole di cotal arte, che egli meritò, che M. Agnolo da Montepulciano, huomo ne i suoi tempi e nella Greca e nella Latina lingua eccellentissimo, dicesse di lui, come si vede scritto ancora insino al dì nostri sopra la sepoltura sua ' Ille ego sum per quem pittura extincta revixit '. Et quello che segue. Seguirono dopo G. Giottino suo discepolo, Paolo Ucciello, Masaccio, Fra Filippo, Andreino del Castagno, Lionardo da Vinci, con molti altri tutti Fiorentini, i quali camminando per quella via, la quale, era stata mostrata loro da G., e ponendo sempre l'uno il piede alquanto innanzi l'altro, la ridussero in tal grado che a tutto il mondo pareva che ella si fusse perfettamente ritrovata... ».

1550 c.

8 — GELLI GIOVAN BATTISTA – *Venti vite d'artisti.* Ms. Strozziano n. 952 in Firenze 1550 [pubblicato in Archivio Storico Italiano, XVII, 1896, pp. 39-43].

« Vita di Giotto di Bondone da Vespignano cittadino fiorentino ».

Riporta le correnti notizie biografiche ed aneddotiche su G. che « per primo si pose a ritrarre le cose dal naturale, la qual cosa non era ancora da nessuno stata considerata, per questo divenne nella pittura maestro excellentissimo e salì in tanta fama che pubblicamente si diceva che egli aveva ritrovato la pittura antica ».

Ricorda opere dell'artista nella chiesa di S. Francesco ad Assisi, a Roma in S. Maria degli Angeli, nella tribuna di S. Pietro la Navicella, e nella chiesa della Minerva una tavola e un Crocifisso. A Napoli in S. Chiara ricorda una pittura dell'Apocalisse, nel Castel dell'Uovo e nella Sala dei re « molti huomini famosi ». A Padova nella chiesa de' Frari e a Firenze lasciò « nella sala della parte Guelfa una istoria ed in capo della scala una figura; e nel palagio del podestà la Cappella di S. Maria Maddalena dove ritrasse Dante di naturale ». In S. Croce ricorda quattro cappelle, il polittico Baroncelli ed alcune tavole, « sopra la porta del fianco di S. Croce un bellissimo disposto di Croce e sopra la Cappella de' Bardi un S. Francesco con le stimmate ». Ricorda opere di G. nella Cappella Maggiore e sopra la porta della chiesa di Badia una Madonna con altre figure. Nella chiesa di Ognissanti ricorda una Cappella e un Crocifisso e una tavola raffigurante la Morte della Vergine e dodici Apostoli, in S. Giorgio una tavola, in S. Maria Novella un « Crocifisso grande e un San Lodovico sopra la sepoltura de' Salteregli allato al tramezzo di sopra ». « Dipinse Lunghoarno in sulla piazuola de' Gianfigliazzi di fighure piccole una nostra Donna e altro, nel quale luogo è stato veduto più volte Michelangelo fisamente ragguardare. Costui fu finalmente quello a cui si concede la lode ed il vanto di aver resuscitato la pittura che era estinta, come si legge nell'epitaffio che è posto sotto la testa sua in Santa Maria del Fiore. Morì nel 1336 e fu seppellito nella chiesa Cattedrale».

1559-1562

9 — CELLINI BENVENUTO – *La Vita di Benvenuto di M. Giovanni Cellini scritta per lui medesimo in Firenze* [Cito dall'edizione a cura di G. Campori, Milano, E. Sonzogno, 1878].

Libro II, cap. XXVII, p. 246 – « Perché Dante al tempo di Giotto dipintore furno insieme in Francia e maggiormente in Parigi ».

1568

10 — VASARI GIORGIO – *Le vite...* Ediz. del 1568 [cito dall'edizione del Club del Libro, 1962, vol. II, p. 335].

[in aggiunta a vol. I, 50].
P. 335 « Vita di Michelozzo ».

« In una stanza del palazzo della Signoria dove oggi è la depositeria, è ritratto ginocchioni dinanzi a una nostra Donna, Carlo figliuolo di re Roberto, duca di Calabria, di mano di G. ».

1580

11 — SORTE CHRISTOFORO – *Osservazioni nella pittura di M. Christoforo Sorte al Magnifico ed Eccellente Dottore et Cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali*. In Venetia, appresso Girolamo Zenaro, MDLXXX [cito da *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, p. 284].

Afferma che solo un pittore eccellente può cimentarsi nell'imitare i paesi e le bellezze della natura, ricorda a questo proposito G. « pittore fiorentino, il quale ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa della natura, madre di tutte le cose et operatrice col continovo girar de' cieli fu, che egli con lo stile e con la penna e col pennello perfettamente non dipingesse e così simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte cose da lui fatte si ritrovò che'l visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero, ch'era dipinto » (p. 286).

1601

12 — C. Ms. apposta alla prima C. del Codice di S. Giorgio. Archivio Capitolare di S. Pietro in Vaticano, Roma, 1601, c. 1.

Ascrive le miniature del Codice di S. Giorgio a G.

C. I – « Missarum librum et sancti Georgii martyris historiam hanc a Jacobo de Stephanescis Petri filio diacono cardinale magnae eruditionis et pietatis viro editam, iussu et empensa eiusdem; Jottus clarissimus sui temporis pictor auro minio ac transmarino caeruleo eleganter adeo exornavit, ut ars cum materia certare videatur... ».

1626

13 — MANCINI GIULIO – *Viaggio per Roma*. [Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. it. 5571].

f. 178 – « Uscito di Palazzo e volendo venire in S. Pietro a man destra sopra la fonte v'è la Navicella di Giotto, fatta sotto Bonifatio 8° risarcita in questi tempi da quel da Cento».

f. 179 – « Nell'archivio (di S. Pietro) il libro del Cardl. Stefaneschi miniato da Giotto, cosa degna d'esser vista con altre miniature in altri libri, et alcuni po' di fragmenti dell'altare di S. Pietro fatto da Giotto con altre cose antiche della demolition di S. Pietro».

f. 182 – « In S. Giorgio (in Velabro) v'è il S. Giorgio di Giotto».

f. 184 – « In S. Clemente... v'è la Cappellina nell'angolo di Giotto».

ante **1630**

14 — MANCINI GIULIO – *Viaggio per Roma per vedere le pitture che si trovano in essa.* Bibl. Marciana, Venezia, Ms. it. 5571. Edizione critica a cura di L. Schudt, Leipzig, Klindkhardt E Biermann, 1923, pp. 53, 55, 64, 72.

Ricorda la Navicella di G. restaurata al tempo dell'autore da Paolo Rossetti da Cento; ascrive le miniature del messale del Cardinale Stefaneschi e alcuni frammenti dell'altare di S. Pietro a G. Ricorda come opera di G. un S. Giorgio nella chiesa di S. Giorgio in Velabro e la Cappella con Storie di S. Caterina in S. Clemente.

1630

15 — CAPACCIO GIULIO CESARE – *Il Forastiero.* Napoli, G.D. Roncagliolo, 1630, p. 191.

A proposito della Chiesa di S. Chiara in Napoli riporta: «non vi era un palmo che non fosse colorito per man di Giotto fiorentino, che da Fiorenza Roberto condusse, e l'opra fu fatta con tanta spesa che non si potrebbe estimare per la finezza dei colori e per la vaghezza delle figure, dalle quali s'imparavano sempre nuove cose mirandole» e ricorda che nel '600 tali pitture furono coperte di calce.

1630

16 — CHACON ALONSO – *Vitae et resgestae Pontificum romanorum.* Romae, 1630.

c. 813 – Riproduce l'affresco raffigurante il Giubileo della chiesa di San Giovanni in Laterano mettendolo in relazione con Bonifacio VIII e attribuendolo esplicitamente a G. (cfr. vol. I, 95).

1638

17 — TOTTI LODOVICO – *Ritratto di Roma moderna.* Roma, per il Mascardi, 1638, pp. 16-17.

Descrive il mosaico della Navicella come opera di G. «stata sempre in somma veneratione, non tanto per lo suo misterio, quanto per la rimembranza dell'artefice, essendo stato il padre e rinnovator della pittura» (p. 17).

1649

18 — UGURGIERI AZZOLINI ISIDORO – *Le Pompe Sanesi, o' vero Relazione dell'huomini e donne illustri di Siena e suo stato.* Pistoia, presso Pierantonio Fortunati, 1649.

Parte II, p. 331. A proposito di Pietro Laurati afferma: «Nello spedale della Scala di Siena dipinse in fresco due historie, nelle quali dimostrò una pratica grande e maestrevolmente risoluta molto più che Cimabue e G.».

1650 c.

19 — PICCOLOMINI GIULIO – *Siena Illustre per antichità celebrata dal Sig. Giulio Piccolomini Pub. Lettera di Toscana favella nel Generale Studio Senese.* Ms. Biblioteca Comunale, Siena, C. II, 23.

F. 67 r. – Ricorda in S. Domenico di Siena una tavola di Guido da Siena che considera più antico di G., sul quale riporta la terzina di Dante.

1659

20 — SCOTO FRANCESCO – *Itinerario d'Italia, o vero nova descrittione de' viaggi principali d'Italia di Francesco Scoto.* Padova, per Matteo Cadorino, 1659, p. 58.

« Dirimpetto all'altare di S. Antonio (nella chiesa del Santo a Padova) vi è la Cappella di S. Felice Papa della medesima grandezza, ove si riposano l'ossa di quel Santo. Attorno questa Cappella v'è molte opere di pittura eccellentissi mamente fatte da G. del quale ne fanno degna menzione Dante, il Boccaccio e altri famosi scrittori ».

1663

21 — MOLA GIOVAN BATTISTA – *Breve racconto delle migliori opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcune fuor di Roma,* 1663 [Edizione critica a cura di K. Nochles, Berlin, Hessling, 1966, pp. 43, 96].

Ricorda la Navicella come opera di G., ma non più in loco, e in S. Maria sopra Minerva il « Crocifisso grande di legno nella Capeletta incontro la Madonna del' Rosario, e de Giotto » (p. 96).

1675

22 — TITI FILIPPO – *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle chiese di Roma.* Roma, Macerata, per Giuseppe Piccini, 1675, pp. 15, 97, 207.

Ascrive a G. le miniature del Messale Stefaneschi conservato nell'Archivio Vaticano e il Crocefisso in S. Maria sopra Minerva, e ricorda una copia della Navicella nella Chiesa di S. Francesco della Concezione.

1681

23 — CINELLI GIOVANNI – *L'Anonimo d'Utopia a Filarete.* Ms. della Biblioteca Nazionale di Firenze, Magl. Cl. XVII, n. 22, cc. 1 - 85.

Polemizza vivacemente con il Vasari confutando e rettificando alcune notizie relative a G. del biografo aretino. Riassumiamo le considerazioni più importanti. Respinge perché priva di fondamento la notizia che nel polittico Baroncelli oltre la firma di G. comparisse anche la data. Rifiuta l'ascrizione a G. delle Storiette di S. Francesco della Sacrestia di S. Croce perché oltre ad

essere « di maniera differentissima, più delicata più dolce e con maggior rilievo, sono alcune armi di famiglie che in quel tempo (scil. di G.) non erano ancora venute alla città, e queste non sono aggiunte, ma le medesime storiette e nel corpo di essere dipinte; la Cappella di essa Sacresta fu dipinta da Taddeo Gaddi che fiorì dopo G. e gli Armarì furono fatti di poi come è credibile » (c. 47).

Respinge l'opinione che G. abbia esercitato anche la miniatura « perché essendo le sue pennellate anzi da imbiancatore che da pittore, parmi assai difficile che opere di miniatura facesse e difficilissimo ancora che ad altri tal arte insegnar potesse » (c. 48).

Essendovi a Lucca soltanto le mura della città è impossibile ascrivere a G. il progetto architettonico di alcun castello o fortezza cittadino. Ritiene priva di fondamento la notizia secondo la quale G. fosse chiamato ad Avignone e vi morisse sedici mesi più tardi, affermando invece che il pittore morì a Firenze.

1704-1733 c.

24 — BENVOGLIENTI UBERTO – *Miscellanee.* Ms. Bibl. Comunale di Siena, C. IV, 12.

ff. 190-194 – Chiosa i versi di Dante relativi a Cimabue e a G. Sostiene citando documenti che a Siena vi erano pittori anche prima di Cimabue.

f. 194r – « Vorremmo noi dire che costoro fussero della scuola di Cimabue o di G. quando in Siena per l'avanti vi fioriva si eccellentemente la pittura ?... In fine mi replicheranno i fiorentini i dipintori sanesi non sono nominati e solo G. e Cimabue hanno ottenuto la stima universale, a ciò mi parrebbe che rispondere si potesse che le pitture de' nostri anco esistono, e che da professori facilmente se ne può fare il paragone e che Cimabue e G. sarebbero nell'istessa stima de gl'altri s'eglino non avessero avuto per loro encomiatore il divino Dante dietro al quale sono andati tutti gli altri che de medesimi hanno scritto ».

f. 194v – « Lascio infine à considerare à chi sia più convenevole ò a G. ò a Guido l'elogio che il Capitano della Rena fà al detto G. con dire che dalla sua scuola sono usciti tutti i pittori, scultori e architetti che anno con le loro opere tanto nobilitata l'Europa ».

1754

25 — RICHA GIUSEPPE – *Notizie istoriche delle chiese fiorentine, divise ne' suoi quartieri.* Firenze, P. G. Viviani, 1754.

(in aggiunta al vol. I, 124)

Vol. I, p. 13. Ricorda un documento, ora perduto, fattogli conoscere da D. Maria Manni; nei Capitoli della Compagnia di Orsanmichele all'anno 1307 si fa menzione di un'elemosina fatta alla Compagnia da un pigionale di G. di Bondone (identificato dall'A. con l'artista) abitante presso le Fosse della Porta dell'Alloro.

1757

26 — LAMI GIOVANNI – *Dissertazione relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300*. Ms. n. 59, Biblioteca Riccardiana, Firenze, 1757, p. LXXII.

Si propone di dimostrare che in Italia dal sec. x al sec. xiv è stata sempre esercitata la pittura e che alcuni artisti non furono inferiori allo stesso Cimabue. Respinge l'opinione del Cennini e del Vasari a proposito di G. che « rimutò l'arte del dipingere di Greco in Latino » in quanto in Italia non sono documentati pittori greci dai quali l'artista avesse potuto apprendere la loro maniera-stile. Ritiene Cimabue e G. meritevoli di essere considerati come introduttori di una più bella maniera di disegnare, di colorire, di dipingere e d'imitare il vero della natura.

1759

27 — LACOMBE M. – *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*. Paris, Herissant Estienne, 1759, p. 280.

Ricorda G. nato in Borgo vicino a Firenze e morto l'anno 1336 a l'età di 60 anni; fra le molte sue opere sparse in varie città è notevole « il gran quadro di mosaico che è sopra la porta della Basilica di S. Pietro in Roma, rappresentante la Barca di San Pietro, agitata dalla tempesta ». Riporta l'aneddoto dell'O di G. che il pittore mandò a Benedetto IX e conclude « non ignorava G. il suo raro merito, ed era uso di scrivere il proprio nome su le sue opere a caratteri d'oro ».

1765

28 — CAMBIAGI GAETANO – *L'antiquario fiorentino ossia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*. Firenze, Stamperia Imperiale, 1765, pp. 12, 15, 22, 93, 181, 229.

Ricorda la facciata di S. Maria del Fiore « quasi per metà incrostata di marmi, adornata di molte statue e bassi rilievi, fatta con disegni di G. Essa fu demolita l'anno 1586 » (p. 12), nel Duomo il ritratto di G. restauratore della pittura, con epitaffi di Carlo Aretino e di Agnolo Poliziano.

Ricorda che il Campanile fu edificato su disegno di G.

In S. Croce ricorda alcune imprecisate pitture di Cimabue e di G. «le quali, quantunque siano dalle moderne pitture superate in bellezza, non è però che non meritino di esser tenute in grande stima, per la venerazione, che si dee a quei due primi maestri e restauratori della pittura » (p. 93).

Attribuisce a G., datandolo intorno al 1337, il disegno per le Logge di Orsanmichele proseguite poi da Taddeo Gaddi.

In S. Spirito ricorda nel coro una tavola di G. raffigurante la Vergine e alcuni Santi (più tardi riconosciuta opera di Maso di Banco).

1768

29 — MILIZIA FRANCESCO – *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura.* Roma, nella Stamperia di P. Giunchi Komarek, 1768, p. 157.

Dopo un breve cenno biografico esemplato sulle notizie correnti riporta che G. « fu intelligente anche in architettura ed ebbe la condotta di molti edifici considerabili, fra i quali è rimarchevole il Campanile di S. Maria del Fiore, del quale diede il disegno ed il modello; esso non termina come era il disegno, in una specie di piramide quadrilatera, sembrando ai continuatori che quella fosse una brutta maniera tedesca ».

1771

30 — CAMBIAGI GAETANO – *L'antiquario fiorentino o sia Guida per osservare con metodo le cose notabili della città di Firenze.* Firenze, Stamperia Granducale, 1771, pp. 82, 91, 94.

In questa seconda edizione oltre alle notizie già riportate sull'artista, ricorda nella Cappella Baroncelli in S. Croce « sull'altare la stimatissima tavola di G. ove ha dipinto l'Incoronazione di Maria Santissima, e vi si legge il suo nome e l'anno in cui la dipinse » (p. 91) e nella Sagrestia negli armari 26 storiette opere di G. con fatti della vita di Cristo e di S. Francesco. In S. Croce ricorda inoltre la Cappella della Concezione dipinta da G.

1781

31 — CAMBIAGI GAETANO – *L'antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze.* Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1781.

È la quarta edizione dell'opera riassunta al n. 28.

1785

32 — DELLA VALLE GUGLIELMO – *Lettere sanesi sopra le belle Arti.* Tomo II, Roma, Salomoni, 1785, pp. 7-8.

(in aggiunta al vol. I, 141).

Ricorda in S. Tommaso de' Cenci in Roma « una antichissima tavola » raffigurante un « Crocifisso grande al naturale. Questa pittura è a mio giudizio dei primi secoli della Chiesa, ed è la più bella che io abbia mai veduto tra l'antiche pitture Christiane. Che bella semplicità nelle vesti della Vergine e di San Giovanni. Si accostano a quelle dei consoli romani. I capelli di questo santo sono corti e ricciutelli come vediamo in molte belle statue greche... il colorito è monotono e tiene di quello che è sui vasi etruschi. Il Redentore ha negli occhi e nella bocca (benché danneggiata e oscurata dal tempo) un'espressione superiore; le mani e il nudo si vedono partire dal buono antico, sebben comincino ad essere secche e dure. L'umidità del muro ha recato danno a questa tavola con affumicarne alcune parti » (cfr. anche n. 862).

1786

33 — PRUNETTI MICHELANGELO – *Saggio pittorico.* Roma, G. Zempel, 1786, pp. 60, 125, 126.

« G. fiorentino allievo di Cimabue. Egli fece il quadro della Navicella di S. Pietro che sta al di dentro sulla porta grande della Basilica Vaticana. Questo monumento è più prezioso pell'antichità che pella pittura » (p. 60). « Sono ormai 500 e più anni che esiste questo antico monumento, da cui prender possiamo l'idea dell'Arte pittorica di quei tempi. Il soggetto è la barca agitata dai venti contrari; e S. Pietro che pieno di fede santa cammina sui flutti del mare per appressarsi al suo divin Maestro. È alquanto bizzarra l'idea di aver figurato que' due diavoli cornuti, che dalle bande soffiano un vento procelloso: siccome è inverosimile che quel Pescatore assiso su d'uno scoglio siegua a pescare placidamente all'orribile aspetto di sì fiera tempesta. Egli però è certamente la figura più bene eseguita di codesto quadro ».

1787

34 — FEDERICI DOMENICO MARIA F. – *Istoria dei Cavalieri Gaudenti.* Venezia, 1787.

Tomo I, p. 287.

Afferma che la Cappella dell'Arena a Padova non fu eretta da Enrico Scrovegni per uso domestico e con i soli suoi denari, bensì servì alle funzioni sacre dei Cavalieri di S. Maria detti poi Cavalieri Gaudenti per la loro vita oziosa e dissipata. Alla costruzione della Cappella concorsero almeno in gran parte i Cavalieri Gaudenti all'ordine dei quali Enrico Scrovegni fu iscritto; a conferma di ciò nella Cappella vi sono vari stemmi recanti la Croce simbolo dei Godenti unita alla scrofa in piedi, arma gentilizia degli Scrovegni.

Tomo II, p. 97.

Riporta un documento nel quale si dice che già dal 1278 si istruivano sacre rappresentazioni sul piazzale dell'Arena (XL, « in curtivo Arenae in locis preparatis et solitis »).

1788

35 — MARIOTTI ANNIBALE – *Lettere pittoriche perugine.* Perugia, dalla stampa Badueliane, 1788, pp. 20, 41.

Ricorda che G. in qualità di architetto presiedette a Firenze a molte costruzioni edificate su suo disegno. Afferma che « Dopo essere stata da Cimabue e da G. richiamata a nuova vita l'arte della pittura, fra quelle molte Città vicine, che sortirono di essere suo magistero fatte più belle da fiorentini pittori, molti fossero anche in Perugia coloro, che abbandonate le goffezze dell'antico modo, al nuovo, ed allora da ognuno stimato bellissimo si appligliarono » (p. 41). Suppone che G. avesse soggiornato per qualche tempo a Perugia e avesse fatto il ritratto a Benedetto XI il quale durante il tempo del suo breve pontificato passò tutto il tempo in quella città. Ricorda nella chiesa dei Padri Con-

ventuali di S. Francesco a Perugia un affresco con l'Adorazione dei Magi considerandolo opera se non di G. di un suo seguace perugino. Seguono brevi notizie su G. esemplate sul Baldinucci.

1789-1797

36 — FOLLINI VINCENZO – RASTRELLI MODESTO – *Firenze antica e moderna illustrata.* Firenze, 1789-1797.

Tomo I – p. VII-VIII Presso Pietro Allegrini.

« Quantunque Cimabue e G. non fossero perfetti artefici non si deve negare che il titolo d'uomini eccellentissimi se gli competa, e avuto riguardo al tempo, che d'alcuni tra i moderni, che gli han superati nella imitazione del vero senza giungere alla perfezione non fossero più lodevoli ».

1790 – Tomo II, Presso Pietro Allegrini, pp. 51, 152, 203, 361, 362, 368. Ricorda G. tra gli architetti che attesero intorno al 1332 alla fabbrica del Duomo fiorentino e alla sua facciata.

Attribuisce a G. o ad Arnolfo un disegno che rappresenta un pilastro quadro centinato, intagliato ed intarsiato di vari marmi che conviene con l'esterno della chiesa e del Campanile. Trascrive l'epitaffio apposto sulla tomba di G. in Duomo. Attribuisce a G. il Campanile del Duomo, iniziato nel 1334 e i rilievi di marmo del basamento. Considera di mano di G. le formelle con la Scultura e la Pittura; le rimanenti di Andrea Pisano su disegno di G.

1794 – Tomo V, Firenze, Presso J. A. Bouchard, pp. 7, 25, 28.

Riporta la notizia che in S. Croce vi furono cinque cappelle dipinte da G. e trascrive il passo del Vasari ad esse relative. Ricorda nella Cappella Baroncelli una tavola di G. raffigurante l'Incoronazione della Vergine, « lavoro ammirabile, e se ne pregiò l'autore di esso, poiché vi scrisse il suo nome » (p. 25). Ascrive inoltre a G. le ventisei tavolette degli armadi della Sacrestia.

1795 – Tomo VI, Firenze, Presso Anton Giuseppe Pagani e Comp., pp. 90, 91, 257.

Riporta il passo del Vasari relativo ai lavori di G. nella Badia fiorentina. A proposito della Galleria degli Uffizi è ricordato G. come pittore.

1797 – Tomo VII, Firenze, Presso Anton Giuseppe Pagani e Comp., p. 194.

Ricorda nella Chiesa di Ognissanti nella Cappella di S. Antonio Abate adibita a guardaroba un Crocifisso opera di G.

1791-1794

37 — DELLA VALLE GUGLIELMO – *Le Vite...* etc., di Giorgio Vasari, in questa prima edizione sanese arricchita più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e correzioni per opere del T. M. Guglielmo della Valle. Siena, Pazzini, 1791-1794.

(in aggiunta al vol. I, 147).

Vol. II, p. 80 – A proposito dei restauri subiti dalla Navicella afferma che « vi è molto fondamento a dubitare che i detti mosaici di G., sopra i quali molti moderni hanno diffuso gli elogi, poco o niente serbino del fare primiero l'originale ».

P. III – Nega per primo l'esistenza di disegni giotteschi per la porta del Battistero di Andrea Pisano e per il monumento sepolcrale del vescovo Tarlati nel Duomo di Arezzo.

1792

38 — FONTANI FRANCESCO – *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella.* Firenze, Pagani-Grazioli, 1792.

Contiene stampata per la prima volta la *Dissertazione* del Lami del 1757 (cfr. n. 26). Nell'introduzione si trova citato inoltre G. come colui che corresse la goffa maniera di Cimabue. Segue una brevissima biografia del pittore che si rifà alle notizie correnti.

1798

39 — METZ CONRAD MARTIN – *Imitations of ancient and modern Drawings from the Restoration of the Arts in Italy to the present time.* London, Printed for the Author, 1798, p. 5.

Breve cenno sull'artista che viene considerato superiore a Cimabue nel disegno, ma nonostante ciò assai mediocre in quest'arte.

Pubblica in facsimile, riprendendo l'attribuzione del Vasari a G. due disegni provenienti dalla collezione del biografo aretino e raffiguranti l'uno il mosaico della Navicella di S. Pietro e l'altro una Incoronazione della Vergine (cfr. nn. 130, 197).

1798

40 — PILKINGTON MATTHEW – *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters.* London, W. and C. Spilsbaury, 1798, p. 264.

Menziona G. come allievo di Cimabue e ricorda i suoi mosaici a S. Pietro a Roma; ricorda anche una pittura con la Morte della Vergine in una chiesa di Firenze, molto ammirata da Michelangelo, e la Cappella dell'Arena a Padova.

1807

41 — PUCCINI TOMMASO – *Dello stato delle Belle Arti in Toscana.* Fiorenza, MDCCCVII, p. 8.

L'unico merito di Cimabue è quello di essere stato maestro di G. « G. è il vero padre e restauratore della pittura. Egli è il primo che abbandonate le vecchie pratiche di convenzione si proponesse il vero scopo, che sta nell'imitazione del vero, e non si restrinse ad imitare le sole apparenze ai corpi, ma tentò ed alcune volte con felice successo, di esprimere gli affetti dell'anima.

Egli diede il bando ai greci pittori, egli ottenne l'impero pacifico sopra i suoi coetanei, egli formò una scuola, che senza interruzione e con un carattere suo proprio, condusse l'arte a un grado eminente di perfezione, che fu però ritardata, anziché accelerata dalla sua fama, perché i figli e alcuno anche dei suoi nipoti nell'arte declinarono alcun poco dall'archetipo primo, che è la natura, per andar dietro ai suoi passi. Fortunato quegli che più si avvicinava alla sua maniera, quegli era il più ammirato, a lui si confidavano le opere della più alta importanza. Intanto le cognizioni umane si aumentavano, l'arte faceva progressi, ma gli artefici per siffatto pregiudizio andavano indietro ».

1808

42 — PRUNETTI MICHELANGELO – *L'osservatore della Belle Arti in Roma.* Roma, C. Puccinelli, 1808, vol. I, p. 229.

Nella Basilica Vaticana ricorda la Navicella e una pittura su muro ove era dipinta da G. una Madonna col ritratto di Orso dell'Anguillara, fatta incassare a guisa di tabernacolo da Pierin del Vaga; espunge dalle opere dell'artista le Storie di S. Caterina in S. Clemente ascrittagli dal Baldinucci, ricorda nella chiesa della Concezione il cartone per il mosaico della Navicella.

1812

43 — MORENI DOMENICO – *Memoria intorno al risorgimento delle Belle Arti in Toscana e ai ristoratori delle medesime.* Firenze, presso Niccolò Carli, 1812, p. 14.

Rivaluta contro l'opinione del Della Valle l'importanza di Cimabue che considera il vero rinnovatore della pittura italiana. Sul suo esempio G. « fu il primo che bandì ed eliminò quasi del tutto la miserabile maniera dei Greci e le sostituì una morbidezza non più in avanti in chicchessia veduta, mostrò alcun principio del modo di dare alle teste l'espressione degli affetti..., scuoprì qualche cosa dello sfuggire e scortare delle figure e finalmente per giudizio del Buonarroti stesso colpì nella perfetta somiglianza del vero, onde si può ragionevolmente conchiudere trovarsi ne' suoi più studiati lavori il principio e l'alba delle più desiderabili perfezioni ».

1816

44 — MANAZZALE ANDRÈ – *Itineraire instructif de Rome et ses environs.* Rome, par F. Bourliè, tome I, p. 105, tome II, p. 332.

Ricorda nella chiesa della Concezione il cartone per la Navicella di G., e nel portico di S. Pietro il mosaico della Navicella.

1816

45 — VASI MARIANO – *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna.* Roma, 1816, tomo II, p. 400.

Ricorda sulla porta principale del portico di S. Pietro il mosaico della Navicella, eseguito da G. con la collaborazione di Pietro Cavallini nel 1298.

1823

46 — CICOGNARA LEOPOLDO – *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova.* Prato, Giachetti, Vol. III, 1823, pp. 69-74.

Ricorda G. insieme a Simone Martini come il massimo pittore del Trecento, confutando peraltro il concetto che la pittura risorgesse in Italia prima della scultura. G. infatti è visto come un imitatore delle forme scultoree di Giovanni Pisano.

1835

47 — HUARD E. T. – *Storia della pittura italiana.* Libera traduzione con aggiunte ed illustrazioni di Stefano Ticozzi, Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1835, pp. 39-40.

« Senza Cimabue G. non sarebbe stato forse pittore, ma l'arte non sarebbe così presto salita a tanta altezza senza G. ». Riporta l'aneddoto della pecora e ricorda un'Annunziata nella Chiesa di Badia la quale, sebbene ancora secca come le cose del maestro (Cimabue), vedesi fatta con certa qual grazia e diligenza da presagire grandi progressi. Chiamato ad Assisi a dipingere alcune storie di S. Francesco accanto alle pitture del maestro, fece meglio conoscere di quanto lo avesse già superato nella correzione e varietà dei volti e delle estremità, nella vivacità dei ritratti, nelle mosse più ingegnose, nel paese più naturale e ciò che più importa, nella grandiosità della composizione e nella espressione, di cui diede così meravigliosa prova nella figura di un assetato, che lo stesso Raffaello avrebbe potuto fare poco più » (pp. 39-40). Ricorda suoi soggiorni a Milano, Roma, Napoli, Padova e Avignone « dovunque lasciando allievi e modelli di miglior dipingere che potentemente contribuirono all'incremento dell'arte ». Ricorda i suoi ritratti di Dante e di ser Brunetto e l'amicizia di G. col Petrarca e Dante, che lo celebrò per il primo pittore del mondo.

1836

48 — MISSIRINI MELCHIOR – *Quadro delle arti toscane dalla loro restaurazione fino ai tempi nostri.* Forlì, Casali, 1836, p. 5.

« Dopo Cimabue risplendette l'astro di G. La sua influenza le arti di un novello spirito vivificò. Il principio della grazia nella pittura, la copia del vero, la mostra della gentilezza e i veri indizi dell'espressione degli affetti furono suo dono. Ma lo immenso suo merito nacque all'arte dopo la sua morte. Colla prepotenza e mirabilità del suo pennello si trasse dietro una folla d'imitatori, di schiavi. La schiavitù spenge l'invenzione e i suoi proseliti non furono che copie infelici, come i Michelangiolisti » (p. 5).

1837

49 — SELVATICO PIETRO ESTENSE – *Considerazioni sullo stato presente della pittura Storica Italiana.* Milano, Tipografia e Libreria Pirotta, 1937, p. 9-10.

Traccia un quadro della pittura del tempo, riputando che gli antichi sistemi d'insegnamento siano da stimarsi molto migliori di quelli presenti.

Ritiene che « quando l'arte si tolse dalle morte gore del Goticismo e per opera di G. avviossi alla ricerca del vero e del bello, cessò si dal venir considerata come un mestiere ed un paziente meccanismo, ma conservò del mestiere la forma e le pratiche » (p. 9).

Basandosi sui precetti del Cennini illustra la tecnica della pittura antica affermando che le vaste composizioni di G. dell'Orcagna e dello Starnina non sono opera di una sola mano, il cartone e la composizione erano del maestro, l'esecuzione dovuta agli scolari era poi finita e ritoccata dal pittore « in modo da improntarvi quasi una sola maniera e da togliere di mezzo tutto quello di stentato e di discorde che poteva discernersi per entro quelle sue creazioni ».

1839

50 — ROSINI GIOVANNI – *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*. Pisa, presso Niccolò Capurro, Tomo I, 1859, pp. 6-7, pp. 225-246.

Introduzione - Contro le opinioni del Vasari e del Baldinucci che ritenevano Cimabue l'iniziatore della pittura italiana, ritiene che solo con G. incominci la bella pittura italiana. Riporta che Dante che «tutta intera dal suo secolo rappresenta la sapienza e fu sorgente inesauribile della sapienza avvenire, celebra G. il quale sembra che si rivolgesse con profondo studio ad acquistarla, onde adornare ed arricchire di profondi concetti i suoi nuovi dipinti. Erano stati fino all'ora gli argomenti delle sue pitture, Storie della Vita della Vergine, di San Francesco, del Salvatore. Ma varcando il Po e giunto a Padova, ove pare che fosse visitato dall'Alighieri in persona, si vide la sua mente salire per mezzo dei colori e delle forme ad argomenti fantastici, e con ardire fortunato aprire in tale guisa il sentiero a suoi dotti discepoli. Le pitture fatte là eseguire dagli Scrovegni sono il più singolare monumento della sapienza pittorica di quel secolo, che cominciata ad esprimersi col pennello di G. tanto doveva diffondersi nelle pareti per opera del Memmi, del Gaddi e de' loro successori » (p. 6-7).

Capitolo V, Giotto – Traccia un breve quadro della situazione politica fiorentina dei primi del Trecento, osservando poi « se a giusto titolo fu Niccolò Pussino chiamato il Raffaello dei moderni, G. può dirsi senza traccia di prevenzione, il Raffaello degli antichi » (p. 226).

Segue in sostanza le notizie vasariane e del Lanzi. Considera prima opera di G. la Cappella del Palazzo del Podestà con i ritratti di Dante, di Brunetto Latini e di Corso Donati. Ritiene che G. superasse Cimabue (confronto tra la Madonna Rucellai e la Madonna di Ognissanti) pur tenendo la sua maniera con la forza dell'ingegno; questo cambiamento è « simile a quello tenuto da Nicola Pisano, colla differenza che nello scultore avvenne ad un tratto e nel pittore a gradi: e ciò perché nell'uno si mostrò il bello a prima giunta ne' sarcofagi Greci: all'altro convenne vederlo dopo aver cominciato a disegnare e a comporre ».

Confuta la cronologia delle opere di G. data dal Vasari che ricorda sue opere al Bargello, alla Badia, in S. Croce, al Carmine, nel Palazzo di Parte Guelfa, ad Arezzo, e ad Assisi e a Pisa e riporta che chiamato a Roma dal Papa nel 1297, nel 1298 attendeva insieme ad altri lavori al mosaico della Navicella. Osserva infatti, posto che G. nato nel 1276 cominciasse a lavorare nel 1292, come non è possibile pensare che le opere precedenti al viaggio ro-

mano fossero compiute in soli cinque anni; inoltre resulta priva di fondamento la notizia che in questo lasso di tempo dipingesse prima delle opere di Arezzo e di Assisi, quattro Cappelle ed altri quadri in S. Croce dal momento che la Basilica fu iniziata solo nel Maggio del 1294.

Ritiene dunque basandosi sulla data di nascita 1276, sulla fondazione di S. Croce nel 1294 e sul soggiorno romano iniziato nel 1297, che G. dimorasse a Pisa tra il 1295 e il 1296. Afferma che il soggiorno pisano, durante il quale G. dipinse le pareti del Cimitero, fu per l'artista d'importanza fondamentale; qui si condusse « non a farvi i suoi studi, ma certo a ingrandire la maniera, e a migliorare lo stile, come apparisce dagli avanzi delle pitture che ancora ne rimangono. E questo miglioramento e ingrandimento, G. lo debbe ai marmi Greci e Pisani; a quelli che gli mostrarono la norma e i modelli della bellezza: a questi, che gli insegnarono i modi d'imitarli » (p. 235).

Confuta l'opinione del Lanzi che G. si sia ispirato ai marmi antichi che stavano presso il Duomo Fiorentino; il pittore si sarebbe ispirato invece ai marmi greci e romani esistenti a Pisa e alle imitazioni di questi fatte da Nicola Pisano.

Nelle Storie di Giobbe dipinte nel Camposanto «l'immaginazione supplì dove la semplicità del racconto pareva poco prestare all'invenzione... esse magnificamente espresse con bei colori furono il primo passo del miglioramento del suo stile, e la prova della sua rara disposizione al Bello, nella scelta delle forme per imitare la natura » (p. 236).

Ritiene che le pitture di Assisi siano da porre dopo il 1298 dato che lo artista fu chiamato dal Giovanni da Muro il quale fu innalzato al grado di Generale dei Frati di S. Francesco solo alla metà del 1296 dato che dal 1296 al 1298 sappiamo G. impegnato a Pisa e a Roma. Respinge la notizia vasariana che G. sia stato chiamato ad Avignone da Papa Clemente, perché la Santa Sede si trasferì in Francia solo nel 1305.

Tra il 1298 e il 1305 pone perciò i lavori in S. Croce, le quattro Cappelle, le 24 Storiette degli Armadi ed il polittico Baroncelli.

Ritiene sulla scorta delle notizie dell'Anonimo Morelliano che G. iniziasse la Cappella degli Scrovegni nel 1303 tanto più che Benvenuto da Imola riporta che G. quando incontrò Dante era ancora « satis juvenis » espressione che non può convenire a chi abbia passato i ventotto anni. Ritiene che a Padova e nell'incontro con Dante G. « aprisse la mente alla rappresentazione di soggetti fantastici »; suppone infatti che nei Vizi e nelle Virtù che esprimono i concetti per mezzo di emblemi G. si sia ispirato alle concezioni dantesche.

Rileva negli affreschi Scrovegni una certa ingenuità ed incertezza di esecuzione che non ritrova né nel ciclo francescano né nelle Allegorie della Basilica Inferiore di Assisi giudicandole perciò posteriori a Padova. Pur ammirando i pregi e la verità del ciclo francescano, giudica molto superiori qualitativamente le Allegorie che ritiene posteriori ad esso di qualche anno; ne dà una descrizione accurata ed entusiastica rilevando che a confronto delle storie francescane « mostrano altra forza d'ingegno, altra perizia ed altra maturità d'ingegno; questi religiosi concetti espressi in modi così nuovi, con verità sì grande e con sì vivi colori, furono la sorgente di quelle mistiche istorie ripiene di tanta dottrina che fecero ammirare il Gaddi, il Memmi, i Lorenzetti, e in altra scuola gli Orgagna e il Traini » (pp. 239-240).

Ribadisce il concetto che l'arte fosse da G. convertita di Greco in Latino.

Conclude lodando i quadretti della Vita di S. Francesco in S. Croce che « sembrano anticipare quelle fisionomie di Paradiso dipinte dall'Angelico » e la Morte della Vergine (suppone che non essendo più a Firenze sia conservata in qualche collezione inglese o francese) ritiene che ad esse si sia ispirato il Petrarca nei suoi versi « Morte bella parea nel suo bel viso » ma « riguardando l'immagine della Vergine l'anima del pittore ha sorpassato di gran lunga la fantasia del poeta » (p. 242).

1840

51 — DE DOMINICI BERNARDO – *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*. Napoli, Tipografia Trani, tomo I, 1840, p. 150-163.

È la seconda edizione sostanzialmente identica alla prima del 1742.

Nella ' vita di Maestro Simone Pittore napoletano ' da non confondersi secondo l'A. con « Maestro Simone Memmi Sanese» ricorda pitture di G. in S. Chiara, raffiguranti fatti della Vergine, di S. Giuseppe e di S. Chiara, delle quali rimane solo visibile la Vergine delle Grazie dipinta ad affresco; quelle nella Cappella Reale di Castel dell'Uovo e nella chiesa dell'Incoronata raffiguranti le nozze di Giovanna I con Ludovico di Taranto, e storie di monaci certosini.

Riporta che « Giovanni Boccaccio, cantate al re le sue laudi, non avesse questi altro pensiero, se non che di vedere la nuova chiesa di S. Chiara ornata dalle pitture di Giotto. Che perciò ne scrisse al duca Carlo di Calabria suo figliuolo, allora dimorante in Firenze, che quel raro artefice a lui dovesse mandare, siccome fece » (p. 152). Nel commentare la vita di Maestro Simone riporta alcuni passi di antichi scrittori locali esemplati sulle notizie correnti riguardanti l'attività napoletana dell'artista, che giudica inferiore a Simone per la minore grazia ed espressione dei volti; concorda con il Vasari nel ritenere che le pitture di G. sarebbero state di gran lunga migliori se avesse il pittore potuto ispirarsi a buoni modelli ed a maestri valenti.

1842

52 — FORTOUL HIPPOLYTE – *De l'art en Allemagne*. Paris, Lafitte, Tome II, 1842, pp. 222-226.

Considera G. il rinnovatore dell'arte fiorentina e suppone che possa essere stato maestro di Cimabue. Seguono brevi e correnti notizie biografiche sul pittore. Ricorda come sue prime opere ' alcune pitture ' nella Basilica di Assisi che possono essergli state ispirate nel disegno e nello stile da Dante, esaltandone il gusto e l'intelligenza compositiva e gli attribuisce anche nella Chiesa Inf. le allegorie simboliche delle Vele. Prima di mutare sensibilmente la sua arte fu chiamato a Pisa a decorare il Camposanto, dove poté incontrare artisti tedeschi chiamati da Giovanni Pisano rimanendone profondamente influenzato. A Roma ornò la sacrestia e il portico di S. Pietro; da Roma fu chiamato da Clemente V ad Avignone dove lasciò molte pitture, dagli Scaligeri fu chiamato a dipingere una Cappella a Padova, e soggiornò a Verona dove la scuola locale fino alla fine del Trecento mantenne qualche elemento del suo stile primitivo o « germanico », e a Ravenna fu chiamato da Dante che stava scontando il suo esilio. A Napoli dipinse soggetti tratti dall'Apocalisse

forse su ispirazione di Dante. Lasciò opere a Rimini e a Milano. Riporta che G. mutò il suo stile, che resulta ancora più gotico di quello degli edifici di Arnolfo, nel Campanile del Duomo iniziato nel 1334 e terminato di costruire dai frati della Repubblica di Firenze. Ammira le pitture della Cappella Scrovegni che giudica più armoniose di qualunque opera prodotta dal genio germanico, in esse G. studia e imita già l'antico con forme svelte e delicate che contrastano con quelle dei « greci » e di Cimabue. G. scoprì nella pittura gotica affinità con l'arte orientale che unì allo studio della natura e dell'antichità; queste, la natura e arte antica, possono definirsi le due principali fonti della sua arte. Mette in rapporto l'arte gotica per l'espressione dei volti con l'arte greca. G. riprende modelli dalle due arti e le unisce per soddisfare le complesse esigenze del suo secolo ». L'arte di G. in Italia attua il passaggio dall'epoca dorica a quella jonica.

1845 c.

53 — RIDOLFI MICHELE – *Ragionamento quinto sopra alcuni quadri di Lucca restaurati*, in *Scritti d'Arte e d'Antichità di Michele Ridolfi pittore a cura di Enrico suo figlio*. Firenze, succ. Le Monnier 1879, pp. 147-157.

Dà notizia del restauro, eseguito nel 1841, di una tavola nella sagrestia di S. Paolino a Lucca, raffigurante l'Incoronazione della Vergine con molti santi e sante, un papa e due cardinali e da un lato un guerriero genuflesso, dall'altro un vescovo e in mezzo una veduta della città, e la attribuisce a G. identificandola con la tavola che il Vasari attesta dipinta da G. nel 1322 per Castruccio Castracani.

1850 c.

54 — — — *List of Woodburn's collection of Early Italian Pictures*. Ms. National Gallery Library, London, Box, A XII, 12, 6.

Si trovano citati come opere di G. due pannelli delle stesse dimensioni:
82) « The Salutation ».
83) « The Baptism » (cfr. n. 951).

1851

55 — SELVATICO PIETRO ESTENSE – *Del Purismo*. Venezia, G. Grimaldo, 1851, p. 9.

Rifiuta l'opinione di coloro che ritenevano che i Puristi volessero che « la pittura tornasse a bamboleggiare con Cimabue e con G., e che da quei pittori del Trecento, e da quelli solo, si imparasse a disegnare e a dipingere »; ribattendo che se « i Puristi dicevano utilissimo lo studio di quei pittori arcaici per la casta semplicità che può da quelli apprendersi, non sognarono mai di affermare che nelle opere di quegli artisti si potesse attingere la correzione necessaria all'opere di pennello, e che il lor disegno ed il lor colore fossero degni di fedele imitazione. Bensì dicevano invece i Puristi, che la tanta natura-

lezza nelle figure dei trecentisti, la schietta simmetria delle lor pieghe, la parsimonia delle linee loro, potevano farsi via più sicura e più pronta per intendere il moto e la semplicità del naturale. I fatti poi comprovano questi detti, perché nessun dè buoni Puristi s'era mai immaginato di colorare tavola o tela o muro, sullo stile secco ed incompiuto di G. e con quelle, giuste sì nell'insieme, ma pur non ben disegnate estremità. Tutti invece aveano cercato con diligenza il vero, ma non ne' suoi accidenti più minuti e più stranieri all'*idea*, si bene in quella perfetta rispondenza delle parti al tipo ed al concetto, che doveva essere rappresentato ».

1856

56 — BENERICELLI – TALENTI – *L'inaugurazione delle XXVIII Statue di illustri toscani nel portico degli Uffizi*. Firenze, Calasanziana, 1856.

Si dà notizia delle deliberazioni prese dalla Deputazione Fiorentina per erigere nelle Logge degli Uffizi statue di illustri toscani, fra le quali quella di G. eseguita dal Duprè.

Riporta l'iscrizione composta da Giuseppe Silvestri posta sotto la statua.

1857

57 — ADINOLFI PASQUALE – *Laterano e Via Maggiore, Saggio della topografia di Roma nell'età di mezzo*. Roma, Tipografia Tiberina, 1857, p. 57.

Ricorda in S. Giovanni in Laterano nella loggia delle Benedizioni una pittura di G. raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo. L'affresco che suppone commissionato a G. dallo stesso papa reca la data 1300.

1859

58 — KUGLER FRANZ – *Geschichte der Baukunst*. Stuttgart, Ebner, III, 1859, pp. 459-460.

Cita G. come successore di Arnolfo nei lavori per l'opera del Duomo di Firenze e dà una particolareggiata descrizione del Campanile.

1859

59 — SELVATICO PIETRO ESTENSE – *L'oratorio dell'Annunziata nella Arena di Padova e i freschi di G. in esso dipinti*, in *Scritti d'Arte*. Firenze, Barbera, Bianchi, 1859, pp. 215-281.

Rispetto al testo del 1836 la descrizione e la valutazione degli affreschi di G. rimane in sostanza identica; del tutto nuova è la proposta di attribuire

a G. l'ideazione e il progetto dell'architettura della Cappella degli Scrovegni perché « quando si pensa quale maestro della sesta fosse, G. che tutta ornò questa cappella di freschi; quando si pensa che uomo di sì alto intelletto non avrebbe facilmente consentito a farsi decoratore d'un intero edificio il quale non rispondesse a quell'elevato concetto monumentale a cui egli sempre mirava; quando si osserva che le proporzioni degli spartimenti dipinti, rispondono con armoniosa ordinanza alle divisioni e alle forme organiche della fabbrica, è permesso congetturare ch'egli stesso desse il disegno di questa cappella. Ed una simile congettura si avvalora, allorché si piglia a considerare la sapienza geometrica, colla quale è ordinata la pianta » (p. 224). Considera inoltre gli affreschi già terminati nel 1305 perché un documento delle deliberazioni del Maggior Consiglio di Venezia del 1305 a c. 79 del volume « Magnus et Capricornus » così dichiara: « anno 1305, 16 Martii, cum Ser Henricus Scrovegno intendat facere consecrari quandam suam cappellam Paduae, et requiesierit quod commodetur sibi de pannis Sancti Marci, capta fuit pars quod possint commodari de dictis pannis... » (p. 284, nota). Conclude affermando che, se solo nel 1305 Enrico Scrovegni, nel documento qui per la prima volta pubblicato, chiedeva « ricchi paramenti da chiesa della Marciana, per celebrare la consecrazione del proprio oratorio », a quella data esso doveva essere già compiuto.

1866

60 — SCAVIN DE MELAN EMILIO – *Il tesoro degli affreschi toscani. Storia di San Francesco di Assisi, recata in italiano da Cesare Guasti.* Firenze, per Alcide Parenti ed., 1866, vol. III, pp. 216-217.

Tracciando con intento apologetico la vita di S. Francesco illustra le glorie artistiche della Basilica di Assisi. Ritiene che Cimabue venuto ad Assisi intorno al 1250 avesse affrescato, seguendo lo stile degli artisti greci chiamati da Innocenzo IV, i Dottori della Chiesa e gli affreschi del V. e N. T. nella Basilica Sup. A Cimabue, cui si rifiuta il ruolo di innovatore, spetta il merito di aver introdotto nel Santuario di Assisi colui che doveva essere il pittore francescano per eccellenza e il vero restitutore dell'arte. Rileva come la vita del Santo sia il soggetto e il fondo di tutte le opere di G. A lui ascrive oltre il ciclo della vita del Santo nella Basilica Sup., anche le Allegorie Francescane nella Basilica Inf., e la tavola del Louvre con le Stimmate. Ricorda che i fatti della vita del Santo G. ripeté anche presso i Francescani di Verona, di Ravenna e di Rimini e in S. Croce in Firenze in una cappella e negli armadi della Sagrestia. Ritiene che le vetrate della Basilica sup. coi patriarchi, i profeti e gli apostoli in figure maggiori del vero siano state eseguite su modelli di Cimabue e di G. All'artista ascrive inoltre il disegno delle vetrate della Basilica Inf. con Storie di S. Antonio da Padova.

1870

61 — FÖRSTER ERNST – *Geschichte der Italienische Kunst.* Bd. II, Leipzig, Weigel, 1870, pp. 70, 72, 211-286.

Traccia la storia delle valutazioni critiche su G. da Dante al Cennini rilevando che l'artista fu esaltato fuori misura dai suoi contemporanei. Rileva lo stacco deciso attuato da G. dall'arte di Duccio per raggiungere un nuovo

mezzo di espressione che si diffonderà in tutta Italia fino alla fine del Trecento, liberando l'arte delle rigide regole delle figurazioni bizantine. Dà un breve cenno biografico dell'artista esemplato sulle notizie correnti. Ricorda estesamente le opere perdute e tradizionalmente ascritte a G. dalle fonti e dal Vasari. Definisce lo stile di G. ripetendo, anche se più estesamente, le idee già espresse nel 1835 (cfr. vol. I, 179).

Tenta una cronologia delle opere di G. I suoi inizî sono visti ad Assisi dove sono ascritte al pittore quasi tutte le composizioni della Basilica inf.; le Allegorie Francescane sono considerate eseguite per prime, in esse si realizza una perfetta sintesi di poesia e di natura, successivamente l'artista eseguì le Storie dell'Infanzia di Cristo e i Miracoli di S. Francesco, la figura di S. Francesco con lo scheletro, e in una lunetta affrescò l'immagine del Salvatore. Rileva come nella Crocefissione G. rappresenti il Cristo con i piedi trafitti da un solo chiodo, tale novità iconografica sarà ripresa poi da Duccio. Durante il soggiorno romano l'artista eseguì la Navicella che è datata intorno al 1298; in essa è vista nella figura di S. Pietro un'allusione al papa Celestino V. Descrive, ammirandone la diligenza e la finezza eccezionale dell'esecuzione che caratterizzano le opere giovanili dell'artista, il polittico Stefaneschi, notandone la ritualità e la dignità delle figure e la distinzione operata dal pittore nel raffigurare i ritratti dai personaggi ideali. Descrive l'affresco del Giubileo in S. Giovanni in Laterano, rilevando che la figura del papa Bonifacio VIII non può considerarsi un ritratto caratterizzato, bensì una raffigurazione generica.

A proposito degli affreschi del Bargello ricorda il perduto affresco del Comune Rubato che rappresentava le lotte politiche fra le varie fazioni. Riguardo agli affreschi della Cappella della Maddalena, riporta le opinioni del Passerini e del Milanesi (cfr. vol. I, 256) e basandosi su queste esclude che G. ne sia stato l'autore sia perché gli affreschi furono terminati nel 1337 anno della morte del pittore, sia perché lo stile è assolutamente estraneo alle opere di G.

Traccia la storia dell'edificazione e descrive minutamente gli affreschi della Cappella degli Scrovegni ripetendo in sostanza le osservazioni riassunte al vol. I, 185, rileva la perfetta compenetrazione tra elementi decorativi e le composizioni figurate, e la relazione simbolica che intercorre fra le scene del N. T. e i busti di santi che alludono al V. T. dipinti nelle incorniciature. Nella rappresentazione dell'Inferno nota l'influsso della concezione dantesca, ma esclude che questa scena, di cui rileva le pesanti ridipinture, possa ascriversi a G. Mette in evidenza la libertà iconografica delle Virtù e dei Vizî, e riconosce nella figura della Stoltezza una copia più tarda eseguita quando fu chiusa la porta che comunicava con l'adiacente palazzo degli Scrovegni. Ribatte le opinioni del Rumohr che aveva esaltato G. come l'autore di una grande rivoluzione artistica (cfr. vol. I, 173) ritenendo che invece l'artista si sia giovato delle composizioni tradizionali; nel Giudizio Finale forti sono le affinità con le concezioni bizantine dalle quali l'artista si stacca solo nelle figurazioni allegoriche. Le composizioni sono improntate ad un'estrema maestà e semplicità compositiva, e mediante i contrasti raggiungono l'essenziale. Estraneo a G. è il senso della bellezza che non è ricercata né nei volti né nei corpi; le architetture e il paesaggio sono improntate alla massima semplicità, non imitano la realtà, ma sottolineano le figure ponendosene in contrasto. La natura in G. non è mai imitata ma ricreata; definisce lo stile di G. più disegnativo che plastico e considera gli affreschi dell'Arena il capolavoro di G. in

cui si realizza una perfetta fusione di pensiero e di sentimento. Ricorda un Crocefisso perduto nella Cappella dell'Arena e ritiene che nessuno dei frammenti della Sala Capitolare si possa ascrivere all'artista.

Ricorda i lavori in S. Croce, da una particolareggiata descrizione degli affreschi e dello stato di conservazione della Cappella Peruzzi che Crowe-Cavalcaselle datano intorno al 1307, non si pronuncia sulla datazione, ma esclude che siano opera di G. le scene raffiguranti il Festino di Erode e la Danza di Salomè per le fisionomie improntate ad una eccezionale bellezza e armonia estranee allo spirito giottesco. Nella Visione di Zaccaria nota la decisa novità iconografica che consiste nell'introduzione dei testimoni, delle donne e dei musicanti, in questa composizione pur prevalendo ancora le linee orizzontali, si preannuncia il caratteristico sistema della composizione a piramide che si farà prevalente nelle opre più tarde. Nella Cappella Bardi, rileva una certa confusione nella concezione compositiva mentre considera una delle più belle scene del ciclo le Esequie di S. Francesco. Ascrive a G. alcune delle formelle della Sacrestia, che furono eseguite in parte dagli allievi su suo disegno, ed il polittico Baroncelli ritenuto uno dei capolavori dell'artista per la finezza e l'eleganza della composizione ed iniziato intorno al 1327. Posteriore a tale anno considera il soggiorno napoletano del pittore, ritiene che la tavola della Madonna col Bambino in S. Chiara vada espunta dal catalogo di G. e rifiuta l'opinione del Cavalcaselle che assegnava a G. l'affresco della stessa Chiesa raffigurante la Moltiplicazione dei pani ritenendo la composizione troppo debole e senza carattere e propendendo ad assegnarla a Simone da Siena. Confuta le opinioni del Minieri Riccio (cfr. vol. I, 204) che rifiutava a G. le pitture della Chiesa dell'Incoronata, e tracciando estesamente la storia dell'edificazione della chiesa afferma che la Cappella con le volte dipinte da G. apparteneva al palazzo di Giustizia e fu poi incorporata alla Chiesa quando questa fu terminata intorno al 1332; per le composizioni e lo stile affini alle opere su tavola ascrive gli affreschi della volta all'artista rilevandone le novità iconografiche.

Ricorda tra le opere su tavola di G. la Maestà già nella Chiesa di Ognissanti, e ne osserva il profondo stato di consunzione; a Ognissanti è ricordato anche un Crocifisso ora perduto ed una Dormitio Virginis, che fu rubata e che forse è da identificarsi con quella della Collezione Ottley in Inghilterra. Il polittico diviso tra Brera e la Pinacoteca di Bologna proveniente dalla Chiesa bolognese di S. Maria degli Angeli, mostra uno stile rozzo e disunito e solo nella predella con la Pietà si può ravvisare qualche tratto dello stile giottesco. Considera opera di G. anche la tavola con le Stimmate di S. Francesco del Louvre. Riporta aneddoti correnti sull'artista e ricorda le sue opere perdute a Milano e la notizia della chiamata dell'artista ad Avignone da parte del papa Benedetto XII. Traccia la storia dell'edificazione del Campanile iniziato nel 1334 e condotto fino all'inizio del secondo basamento; il programma iconografico dei rilievi scultorei è da ascrivere interamente all'artista di cui mette in evidenza l'intellettualismo e la perfetta fusione tra vita e arte, l'esecuzione è dovuta agli scolari, ma più vicini e forse eseguiti direttamente da G. sono i rilievi dei Sette Sacramenti e la Creazione di Adamo ed Eva.

Esamina il contenuto della Canzone della Povertà che interpreta come un rifiuto e una reazione al misticismo e all'ascetismo professato dalla corrente spirituale dei Francescani. G. fu quindi avverso al Francescanesimo, con lui l'arte rifiorì in Italia acquistando un tono per la prima volta naturale e quoti-

diano, con le sue raffigurazioni simboliche del N. e V.T. arricchì il pensiero della scolastica. Conclude ritenendo G. il primo rappresentante dello stile italiano, ma rifiutando l'opinione dei contemporanei dell'artista che affermavano G. aver superato la natura.

1878

62 — LÜBKE WILHELM – *Geschichte der Italienische Malerei.* I Bd., Stuttgart, Ebner & Seubert, 1878, pp. 113-141.

Cenno biografico sull'artista esemplato sulle notizie correnti. Scopo della arte di G. è la rappresentazione della realtà sensibile e non della bellezza corporea. G. attua un deciso distacco dall'arte bizantina, nelle sue composizioni nota infatti naturalismo nella descrizione degli oggetti, plasticità che si avvicina all'arte di Giovanni Pisano, essenzialità e drammaticità dei personaggi caratterizzati realisticamente. L'artista sostituisce al dogma il sentimento religioso individuale ed è alieno dal misticismo francescano, come mostra il contenuto della sua Canzone della Povertà.

Segue l'elenco delle opere di G. corredato da brevi notazioni di carattere esclusivamente descrittivo. Il ciclo di S. Francesco è considerato opera giovanile di G. in cui ravvisa qualche traccia dell'arte di Cimabue, pur respingendo l'ipotesi di un suo alunnato presso Cimabue a Roma.

Pone il soggiorno romano dal 1298 al 1300; in esso l'artista eseguì la Navicella, il polittico Stefaneschi e l'affresco del Giubileo. Ricorda la Cappella dell'Arena che ritiene iniziata nel 1303 e culmine dell'arte giottesca; intorno al 1306, quando G. lavorava ancora agli affreschi della Cappella, pone il suo incontro con Dante. Menziona le sue opere perdute, secondo le notizie tradizionali, a Lucca, Prato, Arezzo, Urbino, Ravenna, Ferrara, Verona, a Firenze in S. Croce, al Carmine e ad Ognissanti, nel S. Francesco di Rimini (1312) e nel Convento di S. Antonio; nella sala Capitolare del Convento riconosce come opere di G. in base a raffronti stilistici con la Cappella dell'Arena alcuni frammenti raffiguranti Isaia, Daniele, S. Francesco e uno scheletro. Destituisce perché priva di fondamento la notizia del soggiorno avignonese di G. Nella Basilica Inf. considera opere dell'artista sia la Cappella della Maddalena, sia le Storie dell'Infanzia di Cristo, sia le Allegorie delle Vele, ritenendo quest'ultime per lo stile più fuso e raffinato posteriori agli affreschi della Arena ed eseguite intorno al 1314. Ricorda gli affreschi della Cappella Bardi iniziati nel 1307 (sic) cui seguono quelli Peruzzi, di essi ammira la finezza dell'esecuzione e la monumentalità delle composizioni; a G. si deve anche il polittico Baroncelli, mentre opere della sua scuola vanno considerate le formelle dell'armadio della Sacrestia.

Niente rimane del soggiorno napoletano di G. (1330-1333) se non l'affresco raffigurante la Moltiplicazione dei pani nella Chiesa di Santa Chiara. In base a raffronti stilistici ascrive a G. la volta della Cappella della Chiesa di S. Giovanni Evangelista a Ravenna. L'attività di G. si conclude a Firenze, con i lavori per il Campanile iniziati nel 1334; i rilievi scultorei furono certamente eseguiti su suo disegno. Meno importante e riuscita artisticamente è considerata la sua produzione su tavola; ricorda i Crocifissi di S. Marco e di Ognissanti, la Maestà di Ognissanti, opera matura ma con tratti singolarmente arcaici. Attribuisce infine a G. la Madonna col Bambino del Museo di Brera. La tavola con le Stimmate di S. Francesco è invece ritenuta opera di scuola.

1878

63 — *Conclusioni dei nobili conti Gradenigo e Litisconti contro la Fabbriceria della Parrocchia degli Eremitani in punto di proprietà e possesso della Cappella di Giotto in Padova detta dell'Arena.* Venezia, Tip. Fontana 1878, pp. 3-60.

Storia dettagliata dei passaggi di proprietà della Cappella dell'Arena « architettata e dipinta a fresco da G. ed è questa una delle opere più ammirate e fortunatamente delle più conservate del grande autore. Ad accrescere il pregio concorre la fondata tradizione che alcuni riparti e segnatamente l'Inferno, siano stati eseguiti dietro i suggerimenti di Dante che lasciò memoria nella sua Cantica dell'amicizia che lo legava al grande pittore, nonché all'antico proprietario della Chiesetta » (p. 4). Si dimostra con argomenti di carattere giuridico contro le istanze degli Eremitani, che rivendicavano il possesso della Cappella quale Chiesa Pubblica appartenente quale succursale alla Parrocchia dei S.S. Filippo e Giacomo, che la famiglia Gradenigo-Baglioni ne ha invece la proprietà piena ed assoluta e che essa deve perciò considerarsi Oratorio privato.

Si considera la Cappella edificata da parte di Enrico Scrovegni dal 1303 al 1308.

Seguono alcuni documenti riguardanti le successive trasformazioni e manomissioni da essa subite.

1879

64 — GEBHART ÉMILE – *Les origines de la Renaissance en Italie.* Paris, Hachette, 1879, pp. 106, 287, 396-436.

Fa iniziare il Rinascimento artistico italiano con G. e con Nicola e Giovanni Pisano. Attribuisce a G. il ritratto di Dante affrescato nel Palazzo del Bargello. Segue una breve analisi di tutte le opere dell'artista esemplata sulle notizie correnti.

1879

65 — RIDOLFI ENRICO – *Scritti d'Arte e d'Antichità di Michele Ridolfi pittore a cura di Enrico suo figlio.* Firenze, successori Le Monnier, 1879.

Vedi n. 53.

1880

66 — BOITO CAMILLO – *Architettura del Medio Evo in Italia.* Milano, Hoepli, 1880, p. 199.

Ricorda G. come l'autore della parte inferiore della facciata del Duomo e del Campanile fiorentino.

1881

67 — CAVALLUCCI C. I. – *S. Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni.* Firenze, G. Cirri Editore, 1881, p. 8.

Ricorda nei lavori di S. Maria del Fiore G. che il 12 aprile 1334 fu nominato Capo Maestro del Comune e dell'Opera di Santa Reparata, carica che tenne fino alla sua morte avvenuta l'8 gennaio del 1337.

1883

68 — EUGENE MÜNTZ - A. L. FROTHINGHAM – *Il tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo.* Archivio della Società Romana di Storia Patria, VI, 1883, pp. 81, 92.

Pubblica gli inventari inediti della basilica vaticana dove sono riportate notizie di due opere di G.:

« pannus cum figuri Jotti inseratus et rotulatus ».

« Imago manu Jotti in panno linteo positam in quodam ligno concavo ».

1883

69 — PAUTASSI VINCENZO – *Codici miniati.* Torino, Loescher, 1883, p. 53.

Riporta la notizia del Baldinucci che G. durante il suo soggiorno romano miniò alcuni codici per il Cardinale Stefaneschi.

1883

70 — THOMAS ANTOINE – *Francesco da Barberino et la litterature provençale en Italie au Moyen-Age.* Bibliothéques des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, n. 35, 1883, pp. 18, 172, 190.

Riporta e commenta i due passi riguardanti G. di Francesco da Barberino (cfr. n. 1) rilevando inoltre l'influsso dello stile dell'artista nelle miniature che illustrano i *Documenti d'Amore.*

1885

71 — LAFENESTRE GEORGES – *La peinture italienne.* Paris, Quantin, 1885, pp. 61-82.

Breve profilo dell'artista secondo le notizie correnti e descrizione delle sue opere maggiori. G. introdusse nelle tradizionali composizioni bizantine una straordinaria chiarezza e l'emozione della vita preludendo all'arte del Rinascimento.

1885

72 — NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI ARISTIDE – *Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze.* Rassegna Nazionale, XXV, 1885, p. 37.

Distingue nettamente la parte architettonica del Campanile fiorentino dovuta a G. fino ai primi due tronchi della costruzione e quella scultorea spettante ad Andrea Pisano.

1887

73 — GUASTI CESARE – *Santa Maria del Fiore. La costruzione della Chiesa e del Campanile.* Firenze, Ricci, 1887, pp. XLV, XLVI, 43-47.

Riporta documenti relativi a S. Maria del Fiore. Nell'aprile del 1334 fu eletto G. come maestro e governatore di S. Reparata delle nuove mura, delle fortificazioni e di ogni altra opera pubblica. Il 18 luglio del 1334 furono iniziati sotto la direzione dell'artista i lavori per il campanile, che furono condotti fino al primo piano nel quale si vedono i compassi rappresentanti i principi di tutte le arti. Alla morte di G., avvenuta l'8 gennaio del 1337, successe nella direzione dei lavori Andrea Pisano.

1887

74 — MILANESI GAETANO – *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti matematico ed architetto fiorentino del secolo XV raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da Gaetano Milanesi.* Firenze, Successori Le Monnier, 1887, p. 88.

Pubblica e commenta la vita del Brunelleschi di Antonio Manetti (riassunta al n. 5).

Restituisce ad Andrea Pisano la prima porta di bronzo del Battistero fiorentino considerata opera di maestri fiorentini del Trecento, ritenendo priva di fondamento l'affermazione che G. avesse fornito i disegni per le formelle dato che Andrea Pisano, valente e pratico artista, non aveva bisogno dell'aiuto altrui nelle sue opere.

1887

75 — NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI ARISTIDE – *Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze.* Annuario dell'Istituto Nautico, 1887.

Porta in appendice «Giovanni di Lapo e il Duomo del 1360». Ripete in sostanza il contenuto dell'articolo stampato sulla Rassegna Nazionale del 1885 (cfr. n. 72).

1888

76 — VAN GOGH VINCENT – *Lettres à Emile Bernard* [Cito dalla raccolta delle lettere pubblicate a Como nel 1945].

Lettre VI, 1888 – « Ho trascorso una settimana a Saintes Maries: v'erano alcune fanciulle che facevano pensare a G. e a Cimabue, scarne, diritte, un po' tristi » (p. 31).

Lettre IX, 1888 – « Il fatto è che G. e Cimabue, come Holbein, vivevano in una civiltà fatta a piramide, con un'ossatura interna, costruita architettonicamente, in cui ciascun individuo era una pietra, e tutti collegati formavano una società monumentale. Noi invece, viviamo in anarchico abbandono; noi artisti inamorati dell'ordine e della simmetria, siamo isolati » (p. 44).

Lettre XXI, 1890 « Gauguin ed io abbiamo visto una tavoletta di G. a Montpellier con la morte di una santa. Le espressioni di dolore e di estasi sono umane a tal punto che non sembra di essere come siamo nel diciannovesimo secolo, ma invece sembra di essere là presenti tanto si partecipa all'emozione » (p. 96).

1890 c.

77 — BUTLER SAMUEL – *Note books*. London, H. Hesting Jones, s.a.

Afferma che pochi pittori moderni dal punto di vista tecnico sono inferiori a G., ma che non ne conosce nessuno le cui opere lo tocchino profondamente come le sue.

Si chiede la ragione per cui i moderni, a lui tanto superiori tecnicamente, rimangano invece inferiori artisticamente. « Lo stile del tempo dovè influire molto, poiché comunque G. fosse grande sono oggi pittori che non riuscirebbero meno grandi di lui, se soltanto osassero esprimersi con la sua schiettezza e naturalezza » (cfr. vol. I, 411).

1890

78 — VENTURI ADOLFO – *Musaici cristiani in Roma*. Roma, Olschki, 1890, pp. 54-57.

Ricorda tra le opere romane di G. il mosaico della Navicella in S. Pietro, guasto da rifacimenti settecenteschi , del quale elenca le copie posteriori, discutendone la maggiore o minore aderenza all'originale. Rileva come nella scena dell'Arrivo di Lazzaro a Marsiglia di un collaboratore di G. nella Cappella della Maddalena nella Basilica Inf. di S. Francesco d'Assisi si scorge nella profondità dello spazio, nelle direzioni trasverse e negli scorci l'influsso della Navicella di Roma. Prende in esame i due angeli, unici frammenti rimasti della composizione giottesca, supponendo che essi fiancheggiassero l'epigrafe tralasciata poi nelle copie. I due angeli emergono in pienezza di rilievo dal medaglione con un ritmo lento e solenne, che trova rispondenza nella gravità dello sguardo, mentre la graduata gamma dei colori imprime una perfetta fusione alla massa plastica; « potente è il rilievo della testa severa, dei lineamenti massicci, della turgida bocca: la forma giottesca ha raggiunto pienezza di sviluppo, statuaria imponenza. E la maestà delle creature di G., la monumentale fermezza delle sue linee, si esprime con gli stessi accenti che risuonano nella cappella degli Scrovegni a Padova » (p. 57).

1891

79 — ROCCA LUIGI – *Di alcuni Commenti della Divina Commedia composti nei primi anni dopo la morte di Dante*. Firenze, Sansoni, 1891, pp. 312-325.

Prende in esame i vari codici dell'*Ottimo Commento* della Divina Commedia e ne determina la data di esecuzione al 1334 in base a considerazioni documentarie e fondandosi specialmente su due passi dell'Inferno: nel primo lo scrittore indica come passato prossimo l'anno 1333, nell'altro dice espressamente che nel marzo del 1334 stava lavorando intorno al Commento (cfr. vol. I, 4 e qui n. 953).

1892

80 — COLONNA FERDINANDO – *Notizie di Castelnuovo in Napoli*. Napoli, Giannini e Figli, 1892, p. 45.

Ricorda che il 5 gennaio 1330 Re Roberto nominò suo familiare il pittore G. venuto di Firenze.

1894

81 — SCHMITT FRANZ JACOB – *Giottos Glockenturm in Florenz*. Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, 1894, pp. 139-140.

Giunge alla conclusione che ai tempi di G. un coronamento del campanile come è stato successivamente realizzato sarebbe stato del tutto impensabile. Il coronamento del Campanile a forma di cuspide sembra sia stato nel progetto originale di G. come prova il confronto con l'architettura dei campanili del tempo o di poco anteriori.

1894

82 — TOLOMEI ANTONIO – *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, in *Scritti vari*. Padova, Cresini e C., 1894, pp. 39-82.

Fa presente la necessità di restauri alla Cappella e traccia la storia della famiglia Scrovegni, della Cappella e del relativo acquisto di essa fatto dal Comune di Padova, dei vari interventi di restauro e del rinvenimento di alcuni resti dell'antica Arena.

Afferma che G. inaugura la nuova età e riconcilia il concetto con la forma, l'idealità col reale, il sentimento della vita con la religione del dolore.

1894 - 1896

83 — MONTESQUIEU CHARLES-LUIS DE – *Voyages*. Paris, Picard et fils, Bordeaux, G. Gounou 1894-96, I, p. 79, 158, 169, II, p. 85, 186.

Ricorda nella chiesa del Santo a Padova una storia della vita di S. Felice a fresco della mano di G. discepolo di Cimabue e nel Camposanto di Pisa alcuni affreschi di G.

Ammira e loda Firenze perché più di ogni altra città d'Italia ha concorso al rinnovamento delle arti, e perché ha dato i natali a Cimabue e a G., i quali hanno fatto rivivere la pittura e la scultura antica. Concorda con il Vasari nel considerare Cimabue e G. rinnovatori della pittura e respinge le opinioni del Malvasia che toglieva tale primato ai fiorentini per attribuirlo ai bolognesi.

Descrive con parole di profonda ammirazione il Campanile del Duomo fiorentino costruito su disegno di G., che considera una delle più riuscite, semplici e geniali costruzioni gotiche d'Europa.

1896

84 — MANCINI GIROLAMO – *Gelli Giovan Battista. Venti vite di artisti.* Archivio Storico Italiano, XVII, 1896, pp. 39-43.

Pubblica l'inedita 'Vita di Giotto di Bondone da Vespignano cittadino fiorentino' di G. B. Gelli del 1560 (cfr. n. 8) esistente nel Ms. Strozziano n. 952 da lui posseduto.

1900 c.

85 — MACON GUSTAVE – *Chantilly. Les Peintures.* Paris, A. Laurens, s.d.

Viene attribuito a G. un disegno raffigurante la Morte della Vergine già nella collezione di Giorgio Vasari (cfr. n. 147).

1901

86 — MIREUR H. – *Dictionnaire des Ventes d'Art faites en France et à l'Etranger pendant les XVIII e XIX siècles.* Tome I, Paris-Marseille, L. Soullié-R. Rémusat, 1901, p. 313.

Breve profilo sul pittore. Segue l'elenco delle opere di G. vendute in Francia e in Inghilterra.

1901

87 — MÜNTZ EUGENE – *Florence et la Toscane.* Paris, Hachette, 1901.

p. 184 – Traccia brevemente la storia della fondazione del Campanile fiorentino e ricorda i lavori di G. iniziati nel 1334 e interrotti per la morte dell'artista nel 1337. Rileva peraltro nella parte inferiore dovuta a G. la povertà della decorazione e una mancanza di finezza e di grazia che non si riscontra nella parte superiore.

pp. 285-287 – In S. Croce, ricorda e descrive, illustrandoli ampiamente e rilevandone la potenza compositiva ed espressiva, gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi che G. dipinse insieme al polittico Baroncelli dopo gli affreschi dell'Arena a Padova. Nella Prova del Fuoco rileva la presenza di tipi esotici che ritornano nella scena assiate dell'Adorazione dei Magi (Basilica Inferiore). L'abilità compositiva e il vivo sentimento della realtà di questi affreschi saranno perfezionate e sviluppate solo dal Masaccio.

p. 304 – Ricorda nella Galleria dell'Accademia la Maestà proveniente dalla Chiesa di Ognissanti, in essa rileva uno stile ancora ieratico ed inespressivo.

1902

88 — BORDET LOUIS – PONNELLE LOUIS – *Giotto à Assise*, in *Conversazioni romane*. Paris, Ernest Leroux Editeur, 1902, pp. 107-126.

Dopo alcune considerazioni sulla personalità e la spiritualità di S. Francesco, si mette in evidenza come nessuno al pari di G., iniziatore della pittura italiana e pittore primitivo per eccellenza, poteva comprendere ed esprimere l'anima primitiva del Santo.

1902

89 — DEHIO GEORG – *Kunstgeschichte in Bildern*. Leipzig, Seeman, 1902.

Vol. II. Riproduce come opere di G. senza alcun commento alcune scene del ciclo francescano di Assisi.

1902

90 — EGIDI FRANCESCO – *Le miniature dei codici barberiani dei « Documenti d'amore »*. L'Arte, V, 1902, p. 14.

Attribuisce a G. l'allegoria della Castità nella Basilica Inferiore di Assisi.

1905

91 — LÜBKE WILHELM – SEMRAU MAX – *Die Kunst des Mittelalters*. Stuttgart, Paul Neff, 1905, pp. 338, 419-425.

Ripete in sintesi le notizie del testo del 1878 (cfr. n. 62). Scopo dell'arte di G. fu la raffigurazione del corpo umano e la caratterizzazione dei sentimenti e delle azioni. Ad Assisi si ascrivono all'artista le Storie francescane, la Cappella della Maddalena e le Allegorie delle Vele. Segue dopo il 1305 la Cappella dell'Arena considerata il capolavoro dell'artista. L'arte giottesca raggiunge il suo culmine nella maturità con le Cappelle di S. Croce; in esse si attua un deciso accrescimento artistico e prospettico. Ricorda che l'artista lavorò anche a Roma, Napoli, Rimini e Ravenna. Accetta la notizia del soggiorno di G. ad Avignone. Sono ricordati il polittico Baroncelli e il polittico Stefaneschi come sue opere su tavola.

1908

92 — EGIDI FRANCESCO – *Necrologi e libri affini della provincia romana*. Roma, Vol. I, 1908, p. 222.

Nel 'Necrologium S. Marie Transtiberim' del Cardinale Stefaneschi si fa menzione di due opere commissionate a G. dal Cardinale: « tabulam dipictam » per l'altare della Basilica di San Pietro e la Navicella « in paradiso ejusdem bas. de opere mosayco ystoriam quando Christus b. Petrum ap. in fluctibus ambulantem dextera ne margeretur erexit, per manus ejusdem singularissimi pictoris fieri fecit pro quo opere IIm et ducentos fl. persolvit ».

1909

93 — POGGI GIOVANNI – *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'opera.* Italienische Forschungen. Heransgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Berlin, 1909, p. LVII.

Ricorda G. come capomaestro dell'Opera del Duomo ed iniziatore, il 18 luglio del 1334, dei lavori per il campanile. Non cita alcun documento riguardante G.

1910

94 — BRADLEY JOHN – *Illuminated manuscripts.* Chicago, Mac Clurg and Co., 1910, p. 260.

Ascrive a G. intorno al 1327-1343 due manoscritti conservati nell'Archivio Vaticano: le « Leggende » ed il « Messale » scritto per il Cardinale Stefaneschi.

1910

95 — DECIA D. – *Francescanesimo e giottismo.* Firenze, Edizioni del Periodico Il Cimento, 1910, pp. 43-52.

Prende in esame la « Canzone della Povertà » di G. riportando i vari pareri della critica sulla sua interpretazione. Respinge l'opinione che la « Canzone » sia diretta contro l'Ordine francescano, è del parere che invece essa sia diretta contro i Dissidenti di Toscana e i Beghini. G. non attinge a nessuna poesia precedente, ma si fa portavoce dei diverbi e delle contese che sconvolgevano il buon ordine delle cose. L'artista è lontano dalla corrente dei Conventuali e non è neppure un religioso ligio alla Chiesa; la parte satirica della ultima stanza e il « Comiato » rivelano il suo carattere di popolano fiorentino libero e spregiudicato.

1910

96 — FORCELLINI F. – *Un ignoto pittore napoletano del secolo XIV e un nuovo documento sulla venuta di Giotto a Napoli.* Archivio Storico per le provincie napoletane, XXXV, 1910, pp. 545-547.

Pubblica un documento inedito conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, nei repertori del Sicola riguardante G.

« Authoritate unius mandati Regii predictis Thesaurariis directi sub datum Neapoli die 8 decembris 12a Ind. notati in razione eorum facta per totum mensem aprilis eiusdem 12a Ind. de Solvendis Magistro Iocto de Florentia Pictori pro gagiis suis a principio dicti menses dicembris In antea usque ad beneplacitum Regium de mense in mensem ponderis generali, de solutione namque ipsorum gagiorum absque apodexa. Ipsium Magistri Jocti rationibus dictorum Thesauriorum Dominus rex vult fidem Indubiam adhiberi, prout in mandato ipsius distinguitur fol. 367, eiusdem R. 1328 B ».

Sulla base di questo documento, che rappresenta il primo mandato di pagamento rilasciato in suo favore, fissa la venuta di G. a Napoli nel dicembre del 1328. Ritiene che l'invito di Re Roberto a G. allo scopo di affrescare le due cappelle di Castelnuovo sia avvenuto nel 1328, perché poco dopo lo troviamo preposto in qualità di 'protomagister' ai lavori di pittura nelle due Cappelle.

1910

97 — SCHLOSSER JULIUS VON – *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten Prolegomena su einer Künftigen Ausgabe.* Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission, IV, 1910, pp. 105-211.

È un lungo, circostanziato studio sull'antica storiografia italiana dal '300 al '500. Contiene in sostanza le opinioni che si troveranno espresse più ampiamente nella *Letteratura Artistica* (cfr. n. 782).

Per i giudizi del Ghiberti su G. rimando all'accurata edizione dei *Commentari* del 1912 (cfr. vol. I, 519). Commenta le opinioni di F. Villani (cfr. vol. I, 19) su G. il quale cita solo due opere, il ritratto di Dante al Bargello e la Navicella di San Pietro; l'A. ritiene che queste due opere siano state eseguite dal pittore nell'intento precipuo di conseguire la massima fama, infatti sia la Navicella per la posizione ed il significato simbolico, sia il ritratto di una personalità così famosa gli procurarono subito una larghissima rinomanza. Osserva che il desiderio di G. di acquistarsi fama riportato dal Villani e dal Vasari preannuncia già il concetto umanistico dell'artista. Ritiene che il ritratto di Dante dipinto da G. al Bargello non rispecchi la fisionomia del poeta e, sebbene vi sia un accenno di caratterizzazione, debba considerarsi un'immagine idealizzata, e che i disegni delle formelle del Campanile siano stati eseguiti su suo disegno.

Dato che nel Trecento spesso un pittore esercitava anche la scultura, sembra condividere l'opinione dell'anonimo autore della vita del Brunelleschi (cfr. n. 5) che G. avesse fornito i disegni per la portadel Battistero di Andrea Pisano, dal momento che sappiamo che G. aveva fornito le decorazioni per Orsanmichele forse collaborandovi anche manualmente.

Ritiene false le notizie riguardanti G. fornite dal Billi quando si discosta dalle opinioni del Ghiberti; il Billi infatti dovette conoscere indirettamente, non si sa per quale via, il Ghiberti ed il Villani attraverso Cristoforo Landino.

1911

98 — CARMICHAEL MONTGOMERY – *The frescoes in the Upper Church at Assisi.* Franciscan Annals, XXXV, 1911, pp. 105-108.

Afferma che G. eseguendo il ciclo francescano di Assisi seguì la versione della leggenda data da S. Bonaventura e che l'ordine di esecuzione coincide con la sequenza del racconto.

1911

99 — DOUCET JEROME – *Giotto,* in *Les Maitres anciens.* Paris, Societé d'Edition et de Publication, 1911, pp. 9-28.

Biografia e descrizioni di sapore letterario delle più importanti opere di G.

1911

100 — LAPAUZE HENRY – *Ingres.* Paris, G. Petit, 1911.

« Ingres chiamava gli affreschi di Masaccio al Carmine l'anticamera del Paradiso e fino alla morte adorò, copiò, ridisegnò i Giotto di Firenze e di Padova » (p. 437).

1911

101 — LUSINI VITTORIO – *Il Duomo di Siena.* Parte I, Siena, Editrice S. Bernardino, 1911, pp. 280, 286, 293, 295, 297.

Riporta le varie opinioni della critica riguardo al problema della costruzione del campanile fiorentino ad opera di G. e dei suoi continuatori. All'artista che lo iniziò nel 1334 lasciandolo incompiuto alla sua morte, possono ascriversi solamente il primo basamento e i contrafforti angolari. Esamina il disegno in pergamena del museo dell'opera del Duomo di Siena che secondo l'opinione tradizionale raffigura il campanile di G.; notando le forti differenze tra il disegno e il campanile fiorentino e invece le analogie con il Duomo senese, giunge alla conclusione che la pergamena non possa considerarsi progetto originale di G. per il campanile fiorentino, ma bensì opera di Lando di Pietro e destinata al Duomo senese.

Il disegno mostra chiari ricordi del campanile fiorentino, ciò che può essere spiegato con il fatto che sappiamo Lando di Pietro attivo a Firenze nel 1337.

1911

102 — PALMARINI G. L. – *Il ritratto di Dante.* La Lettura, XI, 1911, pp. 1027-1032.

Verte sull'antica iconografia dantesca. Rifacendosi agli studi del Kraus considera l'unico prototipo dantesco del '300 rimastoci l'affresco dipinto da G. negli ultimi anni della sua vita nella Cappella della Maddalena al Bargello. L'affresco che rappresenta il poeta in giovane età doveva essere molto somigliante dati i rapporti di amicizia intercorsi tra i due grandi. Ritiene che nel ritratto giottesco. di cui condanna i disastrosi interventi del Marini, si possano scorgere le principali note caratteristiche della fisionomia dantesca consacrata dalla tradizione artistica e confermata dal Boccaccio. Si discosta invece dal prototipo tradizionale il ritratto del poeta affrescato nella scena del Miracolo di S. Francesco nella Basilica Inferiore di Assisi opera di un giottesco o gaddesco.

1911

103 — PORTIGLIOTTI GIUSEPPE – *I più antichi ritratti di S. Francesco d'Assisi.* La Lettura, XI, 1911, p. 557.

Contro il parere del Thode ritiene che la figura di S. Francesco dipinta da Cimabue non sia una figura di maniera ma rispecchi la realtà storica che tramanda il santo essere stato uomo di sembiante brutto e sgradevole. Rileva

il profondo cambiamento attuato da G. nell'iconografia francescana: rispetto alle ieratiche figurazioni bizantine il santo acquista una vita reale, muta peraltro il tipo fisico raffigurato da G. nel ciclo francescano da quello raffigurato in S. Croce e poi nei più tardi affreschi delle Vele della Basilica Inferiore.

1913

104 — BURDACH KONRAD – *Von Mittelalter zu Reformation. Forschungen zur Geschichte der Deutschen Bildung.* Bd. II, Berlin,Weidmansche Buchhandlung, 1913, pp. 213, 214.

Ricorda che a Bonifacio VIII si deve la costruzione intorno agli anni 1297-1299 della Basilica di S. Giovanni in Laterano e che poco dopo il papa dette incarico a G. di affrescare nella loggia del Laterano la Proclamazione del Giubileo; l'affresco, come attesta il Panvinio, doveva essere fiancheggiato da due altre scene ora perdute raffiguranti il Battesimo di Costantino e l'Edificazione del Laterano.

1913 c.

105 — PROUST MARCEL – *Albertine disparue* (*A' la recherche du temps perdu*), VII [Cito dall'edizione 24ª Gallimard, Paris 1925, pp. 144-145].

Vol. II. « La vigilia della partenza, volemmo spingerci fino a Padova... Dopo aver traversato in pieno sole il giardino dell'Arena, entrai nella Cappella di G. dove tutta la volta e gli sfondi delle pitture son così turchini da sembrare che lo splendore del giorno, varcando la soglia insieme al visitatore, sia venuto un istante a mettere all'ombra ed al fresco il suo celeste appena un po' più cupo per aver deposto le dorature della luce; come in quelle brevi interruzioni che occorrono nelle giornate più terse, quando senza che si scorga una nuvola, se il sole un momento volge altrove lo sguardo, l'azzurro intenerisce ancora e s'oscura. In questo cielo, sulla pietra inazzurrata angeli volavano con un impeto talmente celestiale, od almeno puerile, che sembravano volatili d'una particolare specie che fosse realmente esistita, ed avesse figurato nella storia naturale dei tempi biblici ed evangelici: volatili per fare da staffetta ai santi quando questi escono a passeggiare... » (Traduzione di E. Cecchi).

1914

106 — CARCANO DI VARESE P. B. – *Guida della Monumentale Chiesa di S. Chiara in Napoli.* Milano, La Zincografica, 1914, p. 10.

Ricorda un affresco presso l'ingresso raffigurante la Madonna con il Figlio deposto dalla Croce e lo descrive con parole ammirative e propende ad attribuirlo a G. nonostante aspre opposizioni. Osserva che la data 1327 riferita all'affresco, come è già stato notato, è erronea perché G. invitato a Napoli dal re Roberto nel 1330 vi rimase dal 1332 al 1333 (cfr. vol. I, 562, 563).

1915

107 — CAMPANA DINO – *Inediti.* A cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 231.

« Non accendere i carboni della passione: essi ti risponderanno col fuoco elementare delle carte da gioco. Ma se piuttosto intendi il battere di tamburi con cui il poverello G. accompagnava le sue Madonne sii certo che i doppi piani ti daranno la soluzione della doppia figurazione che lo spirito e l'orgoglio aspetta ».

1917

108 — VENTURI LIONELLO – *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV.* L'Arte, XX, 1917, pp. 305-326.

Traccia lo svolgimento della critica d'arte italiana del Trecento e del Quattrocento, e analizza acutamente le valutazioni date dagli scrittori dell'epoca all'opera e al valore di G.

1917

109 — WILPERT JOSEPH – *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert.* I Bd. Freiburg im Breisgan, Herder, 1917, p. 388.

A proposito degli affreschi perduti nella vecchia Basilica di S. Pietro ricorda che il Grimaldi ne aveva tratto delle stampe, una di queste raffigurante un angelo portava l'iscrizione appostavi dal Grimaldi: «Hic Angelus manus Jotti pintus erat ». Respinge l'attribuzione del Grimaldi, notando che una figura isolata di angelo non era mai rappresentata in pittura e che forse doveva completare una Annunciata, e propende a considerare la stampa un'eco delle perdute pitture del Cavallini in S. Pietro.

1918

110 — KINGSLEY PORTER ARTHUR – *The art of Giotto,* in *Beyond Architecture,* Boston, Marshall e Jones, 1918, pp. 120-150.

Mette in evidenza l'interesse suscitato al tempo presente dai primitivi italiani e in particolare da G., al cui periodo giovanile si debbono ascrivere, le scene comprese tra la seconda e la ventesima del ciclo francescano di Assisi.

Il ciclo appare invece ad alcuni opera del Cavallini ed allievi, fra i quali vi era anche G.; ciò può essere spiegato con il fatto che la differenza tra maestri e seguaci è così sottile da divenire quasi impercettibile. Comunque la Predica agli uccelli è uno dei capolavori ad affresco, sia essa opera di G. o no, e così la Natività ora nel Metropolitan Museum di New York. Considera G. il primo artista dotato di una propria individualità che ha imposto il suo nome nella storia dell'arte, così come Dante nella storia della letteratura. Ma la posizione di sproporzionata supremazia assunta da G. tra i pittori contemporanei appare legata non tanto alle sue qualità artistiche, quanto ai loro

minori meriti; l'arte di G. ci giunge più come prodotto dell'arte del suo tempo, che come prodotto del suo genio individuale (per quanto grande e indiscutibile). Segue un lungo excursus sulla decadenza dell'artigianato e dell'architettura moderna. G. è peraltro considerato l'iniziatore dello spirito moderno, in quanto seppe riportare la pittura da una sfera intangibile e soprannaturale ad una visione naturale e concreta, aliena dal poetico misticismo e dall'immaginativo fervore medievale. La sua Canzone della Povertà è una presa di posizione, ed una satira incisiva contro l'idealismo, aliena dallo spirito francescano. La sua è definita un'arte essenzialmente materialistica, informata a uno spirito di ricerca che forma il principio della scienza moderna. Lontano dall'astrazione medioevale G. attua il passaggio dall'immateriale al materiale. I suoi affreschi a Padova e a S. Croce hanno il potere di sollevarci dall'oppressione della vita, e di darci un senso di esaltazione vitale, di forza e di completezza. Il valore dell'arte di G. sta non tanto nell'avere aperto la strada alla pittura moderna, come asserisce il Vasari, quanto nell'averla preannunciata e profetizzata.

1918

111 — KINGSLEY PORTER ARTHUR – *Giotto and the art of Today*. American Magazine of Art, IX, 1918, pp. 174-182.

È lo stesso testo recensito al numero precedente.

1919

112 — CARRÀ CARLO – *Pittura metafisica*. Firenze, Vallecchi, 1919, II, pp. 167-185.

Contiene la ristampa dell'articolo di cui al vol. I, 542.

1920 c.

113 — ORTOLANI SERGIO – *S. Giovanni in Laterano*. Roma, Casa Editrice Roma, s.a., pp. 26, 74.

Ricorda in S. Giovanni Laterano i resti dell'affresco raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo. Traccia la storia dell'affresco, già nella Loggia delle Benedizioni, distrutta da Sisto V nel 1568, e poi trasportato nel chiostro e quindi nel 1786 nella navata destra. Riferisce i vari pareri della critica e respingendo la tradizionale ascrizione a G. tende ad identificare l'autore in Maso di Banco che avrebbe dipinto l'affresco in occasione del Giubileo del 1325.

1921

114 — BRINCKMAN A. E. – *Dante und die Bildende Kunst*. Kunstchronik und Kunstmarkt, XXXII, 1921, pp. 898-903.

Traccia la storia della fortuna di Dante nella pittura. Basandosi sulla terzina del Purgatorio accenna all'amicizia tra Dante e G. che suppone avvenuta a Padova mentre G. affrescava la Cappella dell'Arena. L'artista è considerato il rinnovatore della pittura in quanto per primo ha conferito ai corpi evidenza plastica e volumetrica.

1921

115 — BYVANCK ALEXANDER WILLEM – *Dante e Cimabue*, in *Dante Alighieri, 1321-1921, Omaggio dell'Olanda*. L'Aja, 1921, pp. 68-78.

L'apprezzamento dell'arte di G. ebbe inizio con la famosa terzina del Purgatorio (XI, 94-96).

Il Vasari più tardi considera l'artista insieme a Giovanni Pisano come il fondatore della nuova pittura italiana. In G. ogni figura, ogni panneggio o paesaggio non hanno soltanto importanza per la cosa rappresentata, ma hanno il proprio valore nella composizione e sono destinati a compiere una funzione, a completare cioè l'impressione d'insieme voluta dall'artista. La pittura di G. è in realtà la rappresentazione di una parte dello spazio, veduto e costruito come un'unità organica. Con l'unione della composizione classica al naturalismo gotico G. assurse a fondatore della moderna arte pittorica, assumendo nella pittura quell'importanza che Dante assunse nella poesia.

Molto importante è il parallelo istituito da Dante tra l'arte di due pittori, cioè di Cimabue e di G. e quella di due poeti, cioè di Guido Guinicelli e di Guido Cavalcanti. È infatti la prima volta che si istituisce un rapporto personale di un artista della parola con un artista della pittura, ed è pure la prima volta che si parla con cognizione e con stima dell'arte del proprio tempo.

1921

116 — WULFF OSKAR – *Das Dante Bildnis, sein Ursprung und seine Enthaltung*. Kunstchronik und Kunstmarkt, XXXII, 1921, pp. 909-912.

L'idealizzato ritratto di Dante al Bargello, dal Vasari ritenuto opera di G., potrebbe essere stato dipinto dall'artista solo durante la sua ultima attività dal 1334 al 1337; è impossibile peraltro definirne lo stile e la paternità a causa dei pesanti restauri del Marini.

1922

117 — HAUSENSTEIN WILHELM – *Das Bild Atlanten zur Kunst*. Bd. III/IV, München, R. Piper, 1922.

P. 7 – Afferma che il distacco tra l'arte di G. e quella di Cimabue e Duccio è più apparente che reale. G. si servì dei moduli della tradizione bizantina: la Madonna di Ognissanti ha infatti forti affinità con la Madonna di Cimabue più che con qualsiasi altra Madonna del tempo. Nondimeno l'artista inaugura un nuovo tipo di pittura che ha per oggetto l'uomo e la consistenza materiale delle cose.

Il mondo di G. è il mondo dell'esperienza, della percezione, ma l'appassionato empirismo si innalza immediatamente ad una superiore idea eterna di ordine. La pittura di G. è borghese, ma il borghese è divenuto eroe, e conservando al massimo la dignità umana, non scade mai nell'episodico o nel quotidiano. Per la prima volta nella pittura giottesca uno spazio reale e possibile circonda e avvolge le figure e gli oggetti. Il maggiore distacco dall'arte di Cimabue e Duccio di Boninsegna si realizza proprio nella rappresentazione spaziale, che nei primi è astratta e inerte, mentre in G. è reale e avvolgente (cfr. vol. I. 594).

1923

118 — BRAUN OTTO – *Diario e lettere.* Bari, Laterza, 1923, pp. 15, 92, 95.

Diario « 27 aprile 1913 (Firenze) ».

« Sono andato attraverso la città ancora chiusa e deserta a S. Croce, dove mi sono trattenuto una mezz'ora nella Cappella con la storia di Giovanni Battista. La composizione del quadro che rappresenta il rapimento di Giovanni al cielo è meravigliosa perché completamente compenetrata dal sentimento. Colpisce in modo incredibile vedere come i discepoli sono in parte tirati in alto, in parte gettati a terra; e tutta la potenza di G. si rivela nell'arte di formare da questo motivo un'immagine impegnata di un unico ed energico ritmo. È straordinario come i supremi concluditori della civiltà medioevale sono divenuti insiememente i più potenti fondatori del mondo moderno: Federico II, Dante, Giotto » (p. 92).

Diario « 19 maggio 1913 ».

« Gli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo possono essere comparati per l'intensità propriamente con G. ed esclusivamente con lui » (p. 95).

1923

119 — HIND C. LEVIS – *Landscape painting from Giotto to the present day.* London, Chapman and Hall Ltd., 1923, pp. 33-38.

Mette in evidenza l'originalità artistica di G.; la sua pittura aprì la porta alla realtà, infatti le sue pitture risultano credibili. Ciò non avviene tuttavia nei riguardi della natura e del paesaggio, che viene dipinto solo quando è indispensabile alle singole scene. Rileva la presenza del paesaggio in scene dove tradizionalmente era assente, cioè nel Dono del mantello. Nella Predica agli uccelli gli alberi resultano del tutto immaginari ed astratti, mentre a Padova nel Gioacchino fra i pastori il paesaggio è mirabile per purezza ed essenzialità.

1923

120 — KINGSLEY PORTER ARTHUR – *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage roads.* Boston, Marshall Jones Company, 1923.

Cita G. a proposito del Campanile del Duomo fiorentino.

1923

121 — MANCINI GIULIO – *Viaggio per Roma*, a cura di L. Schudt. Leipzig, von Klinkhardt E. Biermann, 1923, pp. 53, 55, 64-72.

È la pubblicazione del *Viaggio per Roma* di G. Mancini del 1626 (cfr. vol. I, 74) corredato di note esplicative e bibliografiche che rendono comprensibile il testo.

1923

122 — OJETTI UGO – *Ritratti di artisti italiani.* Milano, Garzanti, 1923.

Vedi, perché più accessibile, la terza edizione del 1948 (cfr. n. 396).

1924

123 — BARZON ANTONIO – *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova.* Padova, Tipografia Seminario, 1924.

Pp. 195-205 – *Giotto e la scuola Padovana* – Riporta le testimonianze relative agli affreschi di G. ora perduti nella Sala della Ragione di Padova e ne deduce che il pittore dovette affrescare solo le pareti del salone e non la volta, interrotta dagli archi ed oscura.

Suppone che le pareti del Salone sotto gli affreschi settecenteschi conservino ancora le originali figurazioni giottesche ed auspica che esse siano presto rimesse in luce.

Ritiene che G. abbia assunto il lavoro di direzione e che abbia personalmente dipinto secondo il poema astrologico di Pietro d'Abano alcune fra le figure più importanti, quali gli Apostoli, i Segni, i Pianeti e i Mesi; gli affreschi iniziati dopo il compimento della decorazione della Cappella dell'Arena, dovettero essere continuati dagli scolari nello spazio di parecchi anni.

1924

124 — MOSCHETTI ANDREA – *Di nuovo su « questioni cronologiche giottesche », nota polemica.* Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova, XL, 1924, pp. 125-134.

Ripete in sostanza, anche se con maggior copia di argomenti, le opinioni già espresse nel 1921 riguardo agli affreschi di G. del Palazzo della Ragione a Padova che fissa intorno al 1307 e al modello dipinto da G. della Cappella degli Scrovegni, confutando polemicamente le diverse opinioni del Supino (cfr. vol. I, 577).

1924

125 — SCHLOSSER MAGNINO JULIUS – *Die Kunstliteratur.* Wien, Kunstverlag Anton Schrolle C. 1924.

Confronta la terza edizione italiana del 1964 (n. 782).

1925

126 — NICOLINI FAUSTO – *L'arte napoletana del Rinascimento.* Napoli, Ricciardi, 1925, pp. 181-190.

Riporta in estratto tutti i documenti riguardanti l'attività napoletana di G. durata dal dicembre 1328 al 1333.

1) Un diploma ora perduto dell'8 dicembre 1328 con il quale Roberto d'Angiò assegna a G. uno stipendio mensile.

2) Un diploma del 21 gennaio 1330 con il quale il re Roberto, tenuti presenti i servigi che gli rende 'magister Joctus de Florentia pictor' lo riceve tra i suoi familiari.

3) Un diploma del 20 maggio 1331 ove a Giovanni Preposito, soprintendente ai lavori di Castel Nuovo si rimborsano le spese occorse dal 13 settembre 1329 al 5 genaio 1330 al 'magister Zottus' protomastro delle pitture che s'erano eseguite e si eseguivano nella Cappella del Castello.

4) Un diploma del 16 marzo 1332 con cui Roberto dona 'gratiose' a G. protopittore e familiare regio, due once e quindici tari 'pro ribbis suis'; somma pagata il 24 di quel mese.

5) Un diploma del 26 aprile del medesimo anno, ove si assegnano al pittore, per servigi presenti, e si sperava futuri, dodici once annue.

6) La notizia di un litigio che un tal Giovanni di Pozzuoli avrebbe avuto a Napoli circa il 1332, col notaio Amico de Viczibis 'et cum magistro Jotto pictore de Florentia'. Seguono le testimonianze su G. del Petrarca, Ghiberti, Antonio Billi, Anonimo Gaddiano, Summonte e Vasari.

Suppone che G. in S. Chiara avesse affrescato l'Apocalisse non in chiesa, ma nell'oratorio delle monache. Suppone che G. a Castel Nuovo si dedicasse agli affreschi della Cappella dell'Assunta, proseguendo dei lavori già iniziati da Montano d'Arezzo nella Cappella Segreta, ed un'icona raffigurante l'immagine dell'Assunta. Riguardo alla sala degli uomini famosi considera erronea la notizia del Vasari che tra questi G. raffigurasse anche se stesso.

1925

127 — VENTURI LIONELLO – *La Critica d'arte alla fine del Trecento* (*Filippo Villani e Cennino Cennini*). L'Arte, XXVIII, 1925, pp. 233-244.

Esamina le concezioni artistiche di Dante, di Filippo Villani e del Cennini e analizza le valutazioni di questi scrittori sull'arte e la personalità di G.

1926

128 — FOCILLON HENRY – *Saint François d'Assise et la peinture italienne au XIIIe et au XIVe siècle.* Etudes Italiennes, VIII, 1926, pp. 1-11.

Rileva il profondo rinnovamento dell'iconografia francescana ad opera di G. rispetto all'arte di Bonaventura Berlinghieri e di Giunta Pisano. Nel ciclo assisiate G. per la prima volta dona alla figura del santo una consistenza spaziale e volumetrica che precorre la pittura del Quattrocento, e un profondo e violento significato umano. Concepisce la glorificazione del santo come un dramma in tre tempi: vocazione, missione e morte. Le singole scene si caricano di una incomparabile potenza emotiva tale da donare al francescanesimo nuovo vigore e autorità. Nella Cappella Bardi in S. Croce conferisce agli episodi della vita del Santo una straordinaria austerità e chiarezza architettonica e un tono più severo e scandito.

Attribuisce a G. e aiuti le Allegorie francescane della Basilica Inferiore.

1926

129 — GIELLY LOUIS – *Les Primitifs Siennois.* Paris, Albin Michel, 1926, pp. 14, 15, 39, 41, 47 e passim.

Mette in evidenza le differenze stilistiche e compositive tra Duccio e G.; ambedue sono definiti pittori realisti, ma mentre Duccio rappresenta il mondo esterno, G. penetra nel fondo delle anime e sa esprimere tutti i segreti. Afferma la superiorità di Duccio nei riguardi di G. Nota peraltro l'influenza esercitata dall'artista sui contemporanei pittori senesi. L'essenza dell'arte di G. è vista nella profonda intensità psicologica e nel senso di virilità e di drammaticità che informa la sua pittura.

Rileva nella Cappella di S. Martino ad Assisi di Simone Martini l'influsso della libertà spaziale di G. di cui ricorda i cicli pittorici di Assisi, Padova e Firenze.

1926

130 — VAN MARLE RAIMOND – *Giotto narrateur*. Revue de l'art ancien et moderne, XXXIX, 1926, pp. 154-240.

Mette in evidenza come lo spirito narrativo di G. discenda dalla pittura romana tardo-antica ma come esso sia rinnovato e svolto con grande intensità ed efficacia. A sostegno della sua tesi esamina alcune fra le scene più significative dei cicli di Assisi e di Padova.

1926

131 — ——— *Les dessins de la collection Leon Bonnat au Musée de Bayonne*. Paris, tome III, 1926.

Pl. 5 – Si respinge l'attribuzione a G. del disegno raffigurante l'Incoronazione della Vergine proveniente dal Libro dei Disegni di Giorgio Vasari, in favore di Domenico Ghirlandaio (cfr. n. 197).

1927

132 — BRION MARCEL – *Giotto*. Paris, Les Editions Rieder, 1927, pp. 5-64.

Dopo una breve introduzione sull'arte precedente a G. mette in evidenza l'enorme distacco che si realizza tra il pittore e lo stile bizantino e di Cimabue.

Ritiene che G. all'inizio della sua attività abbia soggiornato a Roma dove eseguì il mosaico della Navicella, il polittico Stefaneschi, e l'affresco del Laterano, quindi, forse chiamato da Cimabue suo maestro ad Assisi, abbia affrescato nella Basilica Sup. il ciclo francescano e nella Basilica Inf. le Allegorie francescane in cui si uniscono mirabilmente naturalezza di espressione e profondo misticismo e simbolismo.

Gli affreschi dell'Arena testimoniano la maturità tecnica e stilistica raggiunta da G.; rispetto alle opere precedenti i dipinti acquistano una precisa dimensione spaziale, le figure accentuato realismo e naturalezza dei gesti e verità emotiva. Rileva precisa affinità tra il mondo figurativo di G. e il mondo poetico di Dante, supponendo che i due artisti a Padova si siano legati da profonda amicizia. Gli affreschi di S. Croce testimoniano la fusione tipica dello spirito toscano tra realismo e poesia, spiritualità e attenzione alle forme visibili.

Il Campanile fiorentino, per l'agilità delle proporzioni, per l'impressione

di stabilità e al tempo stesso di incrollabile fragilità, offre intera la misura del genio di G.; la disposizione delle finestre, la partizione dei marmi, la tensione di tutte le linee verso l'alto compongono una eleganza studiata che traduce mirabilmente il carattere psicologico del Campanile; ritiene che i bassorilievi che testimoniano il valore materiale dello spirito umano, siano stati eseguiti da Andrea Pisano e aiuti su disegno di G.

Mette in evidenza il ruolo rivoluzionario assunto da G. nell'arte del Trecento per la carica di realismo che dona alle sue pitture e per il deciso ritorno alla verità naturale che realizza principalmente nella rappresentazione della figura umana caratterizzata per la prima volta per razza e condizione sociale. Elemento essenziale e costitutivo dell'arte di G. è considerata la sua prodigiosa capacità espressiva che si applica con la stessa intensità sia al mondo della rappresentazione delle forme sia a quello profondo e misterioso del sentimento e del pensiero. Il genio di G. apre alla pittura occidentale il mondo della realtà apportandovi due elementi essenziali della rappresentazione plastica: l'azione drammatica e l'espressione.

Nei suoi dipinti raffigura solo elementi essenziali, riducendoli e semplificandoli continuamente nel corso della sua carriera pittorica, sottoponendoli inoltre ad un rigido ordine gerarchico. Considera perciò G. il primo pittore moderno, in quanto in lui appaiono in nuce le due tendenze dell'arte del nostro secolo: il costruttivismo e l'espressionismo, congiunti e fusi in un'armonia naturale e perfetta. G. inoltre possiede un misticismo sobrio, semplice; fu pittore naturale e del soprannaturale, considerando i rapporti che vi sono fra i due elementi, traducendo figurativamente sotto specie corporea gli avvenimenti spirituali e sublimando l'essenza umana in eventi miracolosi.

Conclude rilevando come il più importante valore artistico della pittura di G. consista nella sua attualità; l'estremo realismo della sua arte trascorre le epoche e gli individui, come una creazione geologica.

1927

133 — CECCHELLI CARLO – *Note iconografiche su due ampolle bobbiesi.* Rivista di Archeologia Cristiana, IV, 1927, pp. 115-139.

Afferma che G. nell'ideare la composizione del mosaico della Navicella si è rifatto a tradizionali ed antichi prototipi iconografici, tranne alcuni particolari quali i geni dei venti, lo sfondo paesistico e la figura del pescatore – che potevano essergli suggeriti dall'arte classica – e i quattro personaggi in alto non sicuramente identificabili e forse dipendenti da qualche nuova concezione teologica.

Suppone che i precedenti iconografici cui G. si sarebbe rifatto per il mosaico siano rappresentati da due inedite ampolle bobbiesi del VII secolo, da un affresco di S. Saba a Roma dell'inizio dell'VIII secolo e da un frammento scultorio conservato nella basilichetta di S. Sisto sul cimitero di S. Callisto (IV sec.).

Riscontrando in queste tre opere una sostanziale unità di motivi che si ritrovano con poche varianti nella composizione giottesca (dato che secondo l'A. il completo rifacimento odierno rispecchia in sostanza l'aspetto originario della Navicella) suppone che esse risalgano a una fonte comune che potrebbe essere stata un mosaico della navata dell'antico S. Pietro con storie apostoliche.

1927

134 — CIARANFI ANNA MARIA – *Giorgio Vasari. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori.* Firenze, Salani, Vol. I, 1927, pp. 419-427.

Le note esplicative rendono più agevole la lettura del testo della 'Vita di Giotto'.

1927

135 — OFFNER RICHARD – *A Great Madonna by the St. Cecilia Master.* Burlington Magazine, L, 1927, pp. 91-104.

Esamina la Madonna col Bambino e due angeli di S. Giorgio alla Costa, rilevando in essa caratteri giotteschi nella posizione del Bambino dotato di una decisa possanza fisica e in quella della Madonna che si pone in atteggiamento distaccato e isolato rispetto al figlio.

La presenza di caratteri genericamente giotteschi giustifica secondo l'A. l'ascrizione di questa tavola a G. del Ghiberti e del Vasari.

Istituendo il confronto tra la Maestà degli Uffizi di G. e la tavola di S. Giorgio alla Costa osserva che in quest'ultima manca la concentrata plasticità e la profonda forza morale proprie delle immagini giottesche; il disegno largo e libero molto si allontana dalla potente organizzazione attuata da G. degli elementi plastici, spaziali e psicologici. Il gesto benedicente del Bambino sembra essersi esemplato non su G. ma sulla Madonna Rucellai di Duccio, mentre altri elementi sembrano riportarsi a tradizioni figurative precedenti a G. Per queste ragioni identifica l'autore della tavola con il Maestro della Santa Cecilia. Considera opera del Maestro della S. Cecilia il S. Pietro della chiesa di S. Simone, la Madonna col Bambino e Santi del Museo di Budapest, le ultime tre scene del ciclo francescano di Assisi, il dossale con storie di S. Cecilia agli Uffizi, la Madonna e il paliotto della chiesa di S. Margherita a Montici, respingendo peraltro le altre attribuzioni proposte dalla critica. A seguito di un minuzioso esame stilistico delle opere suddette considera la Madonna di S. Giorgio alla Costa opera giovanile del Maestro della Santa Cecilia per l'affinità con la tavola di S. Pietro in S. Simone e con il dossale degli Uffizi.

Ritiene che il Maestro della Santa Cecilia si sia educato sugli esempi della pittura romana con la quale dovette entrare in contatto sia ad Assisi mentre collaborava al ciclo francescano, sia a Firenze dove l'influsso della pittura romana era visibile nella Cappella Velluti e nell'ex Refettorio di S. Croce. Nota infatti nelle opere del Maestro della S. Cecilia il forte influsso dell'arte di Pietro Cavallini e a questo riguardo mette in evidenza la forte affinità stilistica che si riscontra tra la figura di S. Bartolomeo affrescata dal Cavallini in S. Cecilia e la Madonna di S. Giorgio alla Costa.

Riferisce le opinioni del Venturi ma non prende posizione sulla sua proposta di identificare l'anonimo con Buffalmacco. Osserva che la tavola di S. Giorgio alla Costa, in cattivo stato di conservazione e originariamente cuspidata, fu tagliata ai margini superiori ed inferiori. Conclude ritenendo che l'autore della tavola possa identificarsi con il Maestro della Santa Cecilia il quale per lo stile pittorico e miniaturistico e per l'estrema libertà decorativa si distacca e si distingue dall'alto intellettualismo e dalla architettonica monumentalità di G.

1927

136 — TOESCA ELENA – *Antonio Manetti. Vita di Filippo di Ser Brunellesco.* A cura di Elena Toesca, Firenze, Rinascimento del libro, 1927, p. 14.

Pubblica e commenta il testo del Manetti (cfr. n. 5).

Ritiene priva di fondamento l'affermazione che il disegno a cera delle formelle della prima porta del Battistero fiorentino fosse stato fornito da G.

1928

137 — EGIDI FRANCESCO – *L'argomento barberiano per la datazione della Divina Commedia.* Studi Romanzi, 1928, p. 135.

Dimostra che le chiose dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino furono terminate in Italia al ritorno dalla Provenza; poiché è certo che il Barberino tornò in Italia sul principio del 1313 anche la citazione relativa a G. a c. 46 « unde invidiosus invidia comburitur intus et extra hanc Padue in Arena optime pinxit Giottus » deve datarsi non oltre il 1313.

1928

138 — PECCHIAI PIO – *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori. Scritte da Giorgio Vasari.* Milano, Sonzogno, vol. I, 1928, pp. 298-346.

La vita di Giotto è corredata da note esplicative, da una serie di illustrazioni delle opere ricordate nel testo, dalla cronologia della vita, dall'elenco delle opere e da una nutrita bibliografia sul pittore.

1928

139 — SINIBALDI GIULIA – *Come Lorenzo Ghiberti sentisse Giotto e Ambrogio Lorenzetti.* L'Arte, XXI, 1928, pp. 80-82.

Merito del Ghiberti è l'aver portato all'arte del Quattrocento il concetto del rinnovamento compiuto da G. e la convinzione del suo valore assoluto nella creazione dell'epoca nuova. « Il valore umano dell'arte giottesca espresso in stile sintetico è reso nelle parole della tradizione, se si voglia accoglierle non con la nostra esperienza del realismo, ma sentirvi dentro l'ammirazione sincera del Ghiberti per il Trecento. Allora esse acquistano un significato più ampio e meno razionale » (p. 80). Rileva che il Ghiberti suggerisce una verità fondamentale quando afferma l'inscindibilità di visione scultorea da quella pittorica; per lui non esiste vera forma che non sia pittorica, così nella pittura come nella scultura, il disegno va praticato, e l'esercizio tecnico è la conquista della libertà: la linea è la libertà, l'effetto raggiunto; ciò spiega la sua lode per G. e la sua passione per i senesi. Rileva d'altronde che mentre per G. il Ghiberti trova una definizione calcolata, Ambrogio Lorenzetti suscita senza riserve il suo entusiasmo; descrive infatti ampiamente le composizioni lorenzettiane, mentre tace di quelle giottesche, in questo avvertendo una differenza fondamentale tra le composizioni dei due pittori.

1928

140 — WILAMÖWITZ MOLLENDORF ULRICH VON – *Erinnerungen 1848-1914.* Leipzig, Verlag von Köhler, 1928, p. 132.

Ricorda durante il suo viaggio in Italia del 1872-1873 la Cappella dell'Arena di G. a Padova di cui dà una breve descrizione mettendola in relazione dal punto di vista compositivo e religioso con il Paradiso di Dante.

1929

141 — TINTI MARIO – *Italianismo di Cézanne.* Pinacotheca, I, 1929, p. 351.

Rileva come « Cézanne si manifesti come un erede dei Veneziani e di tutta la tradizione volumetrica italiana fino alla sua sorgente eccelsa, G. titanico estruttore di moli poliedriche ».

1930

142 — CORNA P. ANDREA – *Giotto.* Dizionario della Storia dell'Arte in Italia, vol. II, Piacenza, Carlo Tarantola ed., 1930, pp. 499-500, ad vocem.

Imprecise e correnti notizie sull'intera attività artistica di G.

1930

143 — NICHOLSON ALFRED – *The Roman School at Assisi.* Art Bulletin, XII, 1930, pp. 4-32.

Esamina le storie dell'A. e del N. T. della Basilica Superiore di Assisi e ascrive le Storie di Isacco al Maestro d'Isacco che giudica lontano per stile e cultura sia dal Cavallini che da G. Al Maestro d'Isacco sono ascritte inoltre la volta dei Dottori, di cui si rileva peraltro il minore livello qualitativo rispetto alle Storie di Isacco, e le scene raffiguranti l'Andata al Calvario, la Crocefissione e la Deposizione notandone il tono più drammatico e i riflessi dell'arte di Cimabue. Mette a confronto queste ultime scene con i busti di profeti di S. Maria Maggiore a Roma e, notandone i legami stilistici, li ascrive al Maestro di Isacco che considera fortemente influenzato dalla pittura pompeiana e con Cimabue il più grande artista del Duegento.

1930

144 — VENTURI ADOLFO – *Exhibition of Italian Art 1200-1900.* Royal Academy of Arts, London, 1930, pp. XX, 38-40.

« G. abbandonò quanto non poteva intendersi facilmente dal popolo, tutti i simboli; e cercò negli atteggiamenti, negli affetti, il significato delle rappresentazioni. La sua arte non è scrittura figurata, non traduzione letterale dell'evangelo apocrifo, ma studio dei momenti essenziali della leggenda... La sua poesia non è più un inno liturgico; è la poesia di Dante.

Come Dante G. preserva la forza ideale del passato, e schiude le porte alla nuova realtà. Vuole armonizzare idealismo e realismo. Il suo realismo è abilità a cogliere la realtà con immediatezza che non s'è mai più data; il suo realismo chiama la divinità sulla terra, in mezzo agli uomini, invece di lasciarla solinga.

La sua forma non è soltanto plastica, ma accentua le strutture della composizione. Nuovi, intensi, audaci i suoi schemi cromatici; benché il loro scopo principale sia di conferire rilievo alla forma » (p. XX).

Si espongono come opere di Giotto:

P. 38. S. Stefano. Collezione Horne, Firenze. Si respinge, perché non comprovata da dati, l'opinione del Horne che il pannello faccia parte del polittico di Badia.

P. 40. Madonna col Bambino. Collezione H. Goldman. New York.

L'attribuisce a scuola di Giotto:

P. 40. Cristo e la Maddalena. Noli me tangere. Collezione Viscount Lee of Fareham.

1931

145 — HAUTECOEUR LOUIS – *Les primitifs italiens.* Paris, Laurens, 1931, pp. 71-94.

Gli inizi di G. sono visti nel ciclo francescano di Assisi nel quale si notano partitamente le derivazioni dalle architetture arnolfiane, la finezza psicologica e la carica drammatica. Ritiene del periodo romano la Navicella, che data al 1300, i due angeli parti della stessa composizione, e il polittico Stefaneschi, che considera opera di collaborazione e data c. 1320.

Nella Cappella dell'Arena, che considera terminata nel 1305, rileva l'influsso di Pietro Cavallini e della pittura romana tardo-medioevale. Nelle figure di Vizî e delle Virtù lo stile plastico e volumetrico viene messo in relazione e fatto dipendere dalla scultura gotica di oltralpe. A Padova l'arte di G. diviene più complessa e viva, senza nulla perdere della sua grandiosità e forza drammatica. Nel Crocifisso dell'Arena lo stile di G. viene fatto dipendere dall'arte del Cavallini. Di scuola di G. sono considerate le allegorie francescane della Basilica Inf. di Assisi.

Nel 1317 o poco dopo viene datata la Cappella Bardi in S. Croce e posteriormente la Cappella Peruzzi; nella Cappella Bardi si realizza la fusione tra composizione classica ed espressione realistica.

Nel 1329 ritornato ad Assisi G. dipinge la Cappella della Maddalena in cui si realizzano nuove ricerche plastiche ed anatomiche.

Ricorda come opere su tavola di G. la Morte della Vergine (leggi Incoronazione) di Chantilly e la Morte della Vergine di Berlino, la Madonna di Ognissanti, il Santo Stefano della Collezione Horne, le Stigmate di S. Francesco del Louvre.

Seguono alcune considerazioni contenutistico-critiche sull'arte di G.

1931

146 — TOESCA PIETRO – *Una lezione su Giotto.* Annali dell'Istruzione Media, 1931, pp. 212-220.

È il testo di una lezione su G. tenuta da P. Toesca nel 1931. In essa si individuano come qualità fondamentali dell'arte di G., la semplicità che esclude i particolari e determina l'insieme di ogni figura, cioè la sua massa per esprimere entro le definite forme corporee, non le accidentalità esterne, ma gli intimi affetti degli animi e la drammaticità e la decisa fermezza di rilievo e di forma.

1932

147 — BERENSON BERNARD – *Italian Pictures of the Renaissance.* Oxford, Clarenton Press, 1932.

[aggiunta al vol. I, 702].
P. 337 – Espunge dal catalogo delle opere di G. cui era tradizionalmente attribuita la Dormitio Virginis del Museo Condé a Chantilly per attribuirla a Maso di Banco (cfr. n. 85).

1932

148 — BRONSTEIN LÈO – *Altichiero, l'Artiste et son oeuvre.* Paris, Vrin, 1932, pp. 104, 107, 115, 116.

Definisce la spazialità di G. una creazione personale dell'artista grazie alla quale il significato psicologico del dramma raggiunge un valore plastico e s'identifica con esso. Ricorda come opere di G. gli affreschi della Cappella dell'Arena e quelli della Cappella Peruzzi e rileva la sua influenza sull'arte di Altichiero.

1932

149 — KONODY P. G. – *Works of Art in the Collection of Viscount Rothermere.* London, Privately printed for Viscount Rothermere, 1932, p. 3.

n. 3 – Incoronazione della Vergine. Il pannello viene attribuito a G. e considerato parte di un unico complesso diviso tra il Metropolitan Museum di New York, la Collezione Berenson, la Pinacoteca di Monaco e la Collezione Gardner di Boston.

1932

150 — VAN MARLE RAIMOND – *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance. Allégories et Symboles.* La Haye, Martinus Nijhoff, 1932, pp. 64, 69, 84, 85, 89.

Traccia la storia dello svolgimento iconografico dei Vizi e delle Virtù nell'arte occidentale. Si sofferma brevemente sulle figurazioni di G. all'Arena rilevando come la figura della Carità recante un cesto con le offerte per i poveri si discosti dalle immagini tradizionali che hanno come attributi fiori e un cuore; inoltre mentre gli scultori francesi oppongono alla Carità l'Avarizia, G. le oppone l'Invidia, e considera l'opposto dell'Incostanza la Forza ritenendola esclusivamente una qualità dell'anima. Novità iconografiche si riscontrano pure nelle figure della Temperanza e della Collera.

1933

151 — CANTONI A. – *Giotto.* Milano, I Grandi Artisti, Collezione Bietti, 1933, pp. 5-31.

Succinta monografia di intento divulgativo in molti casi inesatta e poco aggiornata.

1933

152 — E. K. W. – *Works of Art in the Collection of Viscount Rothemere.* Burlington Magazine, LXIII, 1933, p. 293.

Considera la tavoletta con l'Incoronazione della Vergine della Collezione Rothemere (ora nel Museo di Budapest) opera di scuola giottesca e respinge l'ipotesi che possa essere appartenuta alle Storie della Passione di G. divise tra Monaco, Boston, New York e Settignano.

1933

153 — FRASSETTO FABIO – *Dantis ossa. La forma corporea di Dante.* Bologna, Istituto di Antropologia della R. Università, 1933.

Fa un esame tra la forma del cranio di Dante e l'affresco dipinto secondo l'A. da G. al Bargello e ne trae la conclusione che l'affresco rappresenti una assoluta rassomiglianza con l'immagine del poeta; tenta poi anche una interpretazione psicologica del ritratto nel convincimento che non si debba respingere ogni rapporto tra fattezze fisiche e determinati stati psichici; nel ritratto giottesco trova un'espressione di perfetto equilibrio, di serenità e di attitudine alla meditazione.

1933

154 — LANYI JENO – *Pisano Andrea*, in Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, XXVIII, Leipzig, Seeman, 1933, pp. 96-97, ad vocem.

A proposito del Campanile del Duomo fiorentino ritiene che G. vi abbia collaborato sia fornendone il progetto sia manualmente; i rilievi in scultura non possono ascriversi a G. per la mancanza di opere del pittore stilisticamente ad essi affini; non vi sono sufficienti elementi per poter ascrivere a G. neppure il disegno dell'Opera del Duomo di Siena nonostante le singolari corrispondenze con il Campanile fiorentino, le accentuate caratteristiche architettoniche e l'alta qualità.

1934

155 — FILANGIERI RICCARDO – *Castel Nuovo reggia angioina ed aragonese di Napoli.* Napoli, Editrice Politecnica, 1934, pp. 9-10.

Ricorda che G. fu a Napoli dalla fine del 1328 a tutto il 1333, il 5 agosto 1329 ebbe il primo pagamento, l'ultimo il 6 dicembre 1333. Il re lo creò protomaestro dell'opera, il 20 gennaio 1330 lo ricevette tra i suoi familiari, il

26 aprile 1332 gli concesse una pensione vitalizia di 12 once d'oro all'anno. Ricorda inoltre che sulle pareti della Cappella di Castel Nuovo G. dipinse il Vecchio e il Nuovo Testamento, un'ancona raffigurante la Madonna Assunta per la stessa Cappella e completò la decorazione della Cappella segreta che era stata parzialmente affrescata da Montano d'Arezzo e forse decorò anche la grande sala del Castello costruita da re Roberto. Di questi affreschi abbiamo le testimonianze contemporanee del Ghiberti e dell'Anonimo Gaddiano e poi del Vasari. Di tutta l'opera di G. non resta che la decorazione delle strombature dei finestroni a imitazione musiva alternata a medaglioni con teste umane e armi. Considera alcuni medaglioni vicinissimi all'arte di G., altri vicini allo stile di Simone Martini.

1934

156 — KRIS ERNST – KURZ OTTO – *Die Legende von Kunstler.* Wien, Krystall 1934, passim.

Cita di passata G. istituendo un parallelo tra la mitologia greca – i pastori, in quanto più vicini alla natura divengono artisti ed eroi – e la biografia romanzata dell'artista.

1934

157 — LADNER GERHART – *Die Statut Bonifaz VIII und die Entstehung der dreifach gekrönten Tiara.* Römische Quartalschrift, I/II, 1934, pp. 37, 68.

Ricorda l'affresco dipinto da G. in S. Giovanni in Laterano nel 1300 raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo. Pubblica un documento inedito del 1631 conservato nell'Archivio Caetani di Roma il quale riporta che l'affresco del Giubileo si trovava nella antica loggia delle benedizioni che venne distrutta per ordine di Sisto V per edificare il moderno palazzo del Laterano.

In questa occasione i Canonici Lateranensi e Fulvio Orsini canonico della Basilica fecero trasportare « quella dipittura nel porticale a man dritta del Claustro antico del Capitolo, dove ora parimenti si vede in mezzo a due nipoti cardinali pure dipinti con l'armi antiche di casa Caetana ed il suddetto pontefice (Bonifacio VIII) sta assiso e vestito pontificalmente con il regno in testa et con una bolla in mano, che per tradizione dicono sia quella dell'espulsione dei suddetti canonici lateranensi e istituzione et erezione de' canonici secolari antecessori dei presenti » (p. 68).

1934

158 — MOSCHETTI ANDREA – *Gli Scrovegni e gli Eremitani a Padova.* Milano, Fratelli Treves, 1934, pp. 1-20.

Ripete in sintesi le opinioni riassunte al vol. I, 436.

1934

159 — SANDBERG-VAVALÀ EVELYN – *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento.* Siena, Stab. d'Arti Grafiche S. Bernardino, 1934, p. 46.

Considera l'affresco di G. con la Madonna col Bambino della parete di controfacciata della Basilica Superiore di Assisi una variante nel tipo frontale della Madonna Odigitria.

1935

160 — BERNARDI MARZIANO – *Le gemme dell'arte italiana al Petit Palais.* La Nazione, 15 maggio 1935, p. 3.

Recensione della mostra parigina del Petit Palais (cfr. n. 165).

1935

161 — CIUTI PIO o. p. – *L'arte cristiana in Italia.* Pompei, Scuola Tipografica Pontificia, 1935, pp. 197-201.

Breve profilo dell'artista, interpretato come pittore cristiano per eccellenza: « a G. deve la Cristianità molta luce di quel nimbo di bellezza che cinge il capo augusto della sua fede; si può dire che egli visse per illustrare con l'arte sua i libri della Rivelazione, per render vive palpitanti dinanzi ai fedeli, le immagini di Cristo, della Vergine, degli Angeli, dei Santi, delle Virtù Cristiane, che moltiplicò, in un pellegrinaggio assiduo, in cento città d'Italia e in molte terre della Francia meridionale ».

Ascrive a G. il ciclo francescano, le Allegorie della Basilica Inferiore di Assisi, e la Cappella dell'Arena.

1935

162 — D'ANCONA PAOLO – *Les Primitifs Italiens du XI au XIII siècle.* Paris, Les Editions d'art et d'histoire, 1935, pp. 151-152.

Con il Berenson definisce Duccio l'ultimo pittore dell'antichità e G. il primo dei tempi moderni.

Gli inizi dell'arte di G. sono visti nelle scene ispirate al N. e V. T. affrescate sulla parete di controfacciata e sui registri superiori delle prime due campate vicino all'ingresso della Basilica Superiore di Assisi. Queste scene, già attribuite al Cavallini, di cui rileva peraltro l'influenza sul giovane pittore, mostrano rispetto all'artista romano una maggiore solidità ed abilità compositiva e una maggiore forza d'invenzione. G. risente dello stile di Cimabue, mostrando una maniera ancora inesperta che si fa più sicura di composizione in composizione. Accetta le attribuzioni del Thode per gli affreschi testamentari della Basilica Superiore (4 scene della vita di Giacobbe e di Giuseppe, Cristo e i Dottori, Battesimo, Resurrezione, Pentecoste, Ascensione, Padri della Chiesa, Madonna sulla parete di entrata). Rileva nelle Storie di Giuseppe la mancanza di ampiezza e di forza creativa che distingue invece le più tarde

storie di Giacobbe. Rileva nelle Storie di Isacco e nella Pietà che ascrive ugualmente a G., semplicità e chiarezza compositiva che ricordano l'antico cui si sovrappone un sottile e preciso senso spaziale e un vivace accento drammatico che si differenzia dalle più statiche composizioni delle due campate vicine al transetto. Nelle scene giottesche si esprime una nuova visione che interpreta le formule bizantine con spirito e forza originale attraverso l'osservazione diretta dei moti dell'anima e della verità della vita raggiungendo un'alta forza espressiva.

1935

163 — GAUDENZIO LUIGI – *Restauri e restauratori nella Padova dell'Ottocento.* Padova, Rivista del Comune, X, 1935 pp. 6-12, 30-37.

Riporta i documenti e le deliberazioni del 1886-1887 relative ai lavori di restauro eseguiti nell'abside della Cappella degli Scrovegni.

1935

164 — GIGLIOLI ODOARDO H. – *Le scuole pittoriche della Toscana (sec. XIV-XV).* Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1935, p. 1.

Nell'Introduzione accenna a G. che movendo dall'insegnamento di Cimabue esce dai confini ristretti dell'arte bizantina creando ex novo il carattere della pittura fiorentina: « la forma si disegnerà volumetrica, di nuova vita saranno animate le figure e ciascun movimento apparirà spontaneo, efficace e coerente all'azione, i volti esprimeranno i sentimenti più diversi... gli affreschi di Assisi e di Padova saranno i documenti più significativi della storia umana con le sue passioni ».

1935

165 — JAMOT PAUL – *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo.* Parigi, Petit Palais, 1935, p. XIX, 89-91.

« Come Cimabue, G. si riassocia alla scuola romana di pittori mosaicisti. Ma l'apporto personale, che basta alla sua gloria, è che, pur accettando talune convenzioni prevalenti alla sua epoca, egli introdusse una grandiosa semplicità di concezione, una forza ancora ignota d'espressione patetica, e un equilibrio di spirituale e sensibile, di natura e pensiero, che si trasmisero a quelli che vennero dopo di lui. Per questo, primo in ordine temporale fra i geni pittorici, è vero precursore dell'arte moderna » (p. XIX).

Si espongono come opere di G.: p. 89 n. 195 Crocifisso, Padova, Cappella dell'Arena.

P. 89 n. 196 – S. Francesco riceve le Stimmate, Parigi, Louvre.

Si espongono come opere non sicuramente attribuibili a G.:

P. 90 n. 197 – S. Stefano, Firenze, Museo Horne.

P. 91 nn. 198-199 – S. Giovanni Evangelista, S. Stefano (?), Châalis, Museo Jacquemart-André. Parti dello stesso polittico di cui il centro è la Madonna della Collezione Goldman di New York.

1935

166 — OJETTI UGO – *La mostra al Petit Palais.* Corriere della Sera, 16 maggio 1935, p. 3.

Recensione della mostra parigina (cfr. n. 165).

1935

167 — ROMDAHL AXEL – *Giotto och Franciscus legende i Oeverkirkan i S. Francesco i Assisi.* Tidskrift für Kunstvetenskab, XVIII, 1934-1935, p. 338 (*).

1936

168 — ROBB M. DAVID – *The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries.* Art Bulletin, 1936, XVIII, pp. 485-486.

Afferma che nel Trecento nella rappresentazione dell'Annunciazione vengono poste in evidenza ed acquistano importanza, non più le relazioni simboliche o decorative tra le figure, bensì gli elementi architettonici e la loro rappresentazione spaziale.

G. è il primo che svolge queste nuove ricerche nell'Annunciazione di Padova eseguita intorno al 1305. Rispetto all'Annunciazione del Cavallini in S. Maria in Trastevere, ancora legata allo stile italo-bizantino, la scena giottesca presenta notevoli novità. Suppone che il motivo dell'Angelo e della Vergine inginocchiati, che più tardi diventerà di uso corrente, si basi sulle *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura.

Rileva l'importanza assunta dai due vani architettonici resi in prospettiva sì da dare l'illusione di uno spazio unico ed unificato, nel quale le figure si muovono liberamente. C'è nella scena giottesca un deciso superamento degli ideogrammi e degli sfondi astratti delle composizioni precedenti; inoltre è un'assoluta novità la rappresentazione della Vergine e dell'Angelo in due scene distinte e separate dall'arco trionfale.

1936

169 — RONCHI OLIVIERO – *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni.* Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, N. S. LII, 1935-1936, pp. 205-211.

Pubblica un documento inedito del 9 Gennaio 1305 dell'Archivio Comunale di Padova (Convento degli Eremitani, tomo 62, cc. 305, 306) che contiene la protesta dei frati Eremitani di Sant'Agostino di Padova presso il Vicario del Vescovo per la costruzione del Campanile della Cappella degli Scrovegni voluto da Enrico Scrovegni. Avanza l'ipotesi che il campanile contro cui levano la loro voce i frati non fosse quello attuale, ma un campaniletto a vela alzato a piombo sopra il muro dell'arco trionfale. A riprova di ciò viene invocata la testimonianza della xilografia, per la prima volta segnalata

e riprodotta, del Circus Patavinus dell'*Itinerario* di F. Scoto (Padova 1669). Rileva l'alto interesse del documento; da esso si ricava, essendo ripetuto sommariamente il perduto atto di concessione per l'edificazione, che lo Scrovegni ebbe facoltà di erigere la Cappella prima del 1302; inoltre biasimando il Sindaco degli Eremitani, con evidente allusione alla decorazione giottesca, « alia multa facta sunt potius ad pompam et ad vanam gloriam et quaestum quam ad Dei laudem... », si può arguire che gli affreschi fossero terminati o in stato di avanzata lavorazione all'atto del documento, il quale, secondo l'A., rappresenta quindi la più antica menzione finora pervenutaci riguardante la Cappella, anteriore alla perduta epigrafe del 25 Marzo 1305 relativa alla cerimonia di consacrazione.

1936

170 — VENTURI LIONELLO – *Cézanne. Son art, son oeuvre.* Paris, Paul Posenberg, vol. I, 1936, p. 52.

« Nel 1905 Cézanne scrive a Bernard che bisogna rendere l'immagine di quello che vediamo, dimenticando quanto fu fatto prima di noi. Nei suoi quadri ha realizzato appieno questo desiderio di primitività. Confrontate i dipinti di questo periodo con gli affreschi di G. a Padova raffiguranti le Storie di Gioacchino: identica rivelazione della forma essenziale delle rupi e degli edifici, a scapito d'ogni altra cosa. La differenza è nella definizione delle luci e delle ombre, in Cézanne molto più complessa che in G. ».

1936

171 — VENTURI LIONELLO – *History of Art Criticism.* New York, Dutton e C., 1936.

Confronta la più accessibile edizione italiana del 1948.

VOL. II

BIBLIOGRAFIA

1937-1970

1937

172 — *A Giotto il suo Mugello 1337-1937*. Borgo S. Lorenzo, A. Mazzocchi, 1937, pp. 1-40.

Contiene una serie di scritti sull'arte di Giotto di cui diamo un breve riassunto.

Salmi Mario – *Lo stile di Giotto*. Considera G. il massimo rappresentante della pittura del Medioevo gotico ed il creatore, insieme a Dante, di un linguaggio figurativo ormai compiutamente italiano.

Procacci Ugo – *La patria di Giotto*. Riesamina acutamente i documenti e tutti gli scritti riguardanti la polemica ottocentesca se G. fosse nato nel Mugello o a Firenze, giungendo alla conclusione che allo stato attuale delle conoscenze non v'è alcuna ragione plausibile per dubitare dell'origine vespignanese di G.

Castelfranco Giorgio – *Giotto e il suo colore*. Esaminando gli affreschi della Cappella degli Scrovegni rileva come in G. i vari colori hanno toni e acutezze equivalenti; nella loro qualità fisica diversa si presentano tutti con chiarezza e con timbro analogo ed ognuno ha ben distinta la sua qualità fisica; non v'è un colore dominante che riporti il quadro ad un'unica intonazione. Per G. la luce non è un palpito generico e nemmeno qualcosa che giunga da lontano a investire i corpi, ma elemento primo che costituisce la sostanza stessa dei corpi.

Rossi Filippo – *La data della Cappella del Bargello*. Considera i restaurati affreschi della Cappella della Maddalena nel Palazzo del Bargello compiuti sotto il podestà Fisdimino e riferisce la loro ideazione all'ultimo periodo dell'attività di G. tra il 1334 e il 1337 e la loro esecuzione ai suoi aiuti; tale datazione tarda spiega anche la notevole distanza fra questi e le ultime opere note del pittore a Firenze, ossia gli affreschi della Cappella Peruzzi in S. Croce. Datando la costruzione della Cappella a dopo il 1322 e riconoscendo negli affreschi l'intervento di G. solo negli ultimi anni di sua vita acquista secondo l'A. maggiore credibilità la connessione del suo nome con questa opera, che altrimenti avrebbe la fragile base di una tradizione non corroborata dal giudizio stilistico neppure nel tempo a cui è tradizionalmente riferita, cioè a poco dopo il 1320.

Mazzoni Guido – *Giotto visto da Gasparo Gozzi*. Riporta una lettera di G. Gozzi del 1 Agosto 1782 riguardante una sua visita fatta alla Cappella degli Scrovegni a Padova.

Mennini Siro – *Un amico di Giotto e di Boccaccio*. Commenta la novella del Decamerone (V – giornata VI) sul viaggio di Forese di Rabatta e G. in Mugello.

TEI GIUSEPPE – *La chiesa di S. Martino a Vespignano.* Articolo divulgativo.

ULIVI FERRUCCIO – *Giotto mugellano.* Ribadisce l'origine mugellana dell'artista.

NENCETTI AUGUSTO – *Giotto e il Mugello.* Articolo divulgativo.

1937

173 — ALAZARD JEAN – *Giotto. Biographie critique.* Paris, Laurens, s.a. pp. 1-128.

Precisa biografia del pittore e chiara e sintetica analisi delle opere dell'artista. Sono indagati particolarmente i rapporti tra G. e l'arte romana che fa capo a Pietro Cavallini.

Analisi delle opere di Roma, Assisi, Padova (respinge come opera autografa di G. l'affresco con il Giudizio Universale della Cappella degli Scrovegni) e Firenze.

1937

174 — BERTINI CALOSSO ACHILLE – *Giotto poeta e la Canzone sulla Povertà.* Nuova Antologia, LXXII, 1937, pp. 447-481.

Traccia un breve consuntivo del centenario giottesco, rilevando la necessità di indagare oltre che sulla sua figura di pittore e di architetto, anche sui rapporti tra l'artista e la Canzone della Povertà. La Canzone ci permette di conoscere un altro aspetto delle capacità espressive di G. e di comprenderne il carattere in modo più compiuto. Segue la storia delle varie edizioni critiche e delle opinioni espresse dai vari studiosi su di essa. Afferma che la Canzone ha tali qualità espressive e caratteri di eloquio e di forma propri del primo Trecento, persino tali risonanze dell'Inferno dantesco, da non consentire dubbi sulla paternità di G. Rileva che la libertà e la sincerità che vi si ritrovano, l'arguzia che viene fuori nonostante una certa secchezza di versi, sono gli stessi tratti fondamentali dello stile di G. pittore. Lo spunto veristico, frutto di uno spirito di osservazione liberatosi di un estetismo ligio a simboli privi ormai di significato, si traduce immediatamente nella pittura di G. in viva rappresentazione d'arte.

G. ad Assisi sente il fascino della tradizione francescana e s'innesta sul tronco della poetica del grande santo, riuscendo così ad essere il primo vero pittore italiano, non rinunciando peraltro a quell'arguzia che è nella natura del suo genio. Così anche a Padova mostra un senso di osservazione e di penetrazione leggermente caustico, in talune scene, senza per questo menomarne l'austera dignità e il carattere sacro.

Nella Canzone si trova con tutte le sue più profonde caratteristiche il medesimo stile di G. ad Assisi e a Padova. Nonostante che G. si sia attenuto

alla Leggenda Major di S. Bonaventura, ciò non gli ha impedito di mostrare la sua personalità e di trovare note originali rispetto ai tradizionali schemi iconografici.

Rifiuta a G. gli affreschi delle Vele della Basilica Inferiore, tra le quali è la figurazione della Povertà, la cui esaltazione sarebbe in aperto contrasto con le idee giottesche della Canzone. Rifiuta inoltre decisamente l'opinione di alcuni critici che ascrivono a G. gli affreschi di S. Francesco a Pistoia, mancando in essi lo spirito, schietto, arguto e nuovo di G. e rilevandovi deficienze pittoriche e una complicata costruzione allegorica e morale che sono estranee all'arte del pittore, che non può considerarsi né un mistico, né un ascetico, né un teologo. Conclude rilevando che la Canzone offre qualche nuovo elemento utile per farci conoscere più compiutamente, l'anima e l'arte del grande amico di Dante.

1937

175 — BERTINI CALOSSO ACHILLE – *Il volto di Dante.* Quadrivio, V, 1937, p. 4.

Considera il ritratto di Dante più vicino all'originale oltre a quello contenuto nella miniatura del Codice Palatino 320 della Biblioteca Nazionale Centrale, quello dipinto da G. nella Cappella della Maddalena al Bargello; l'affresco del Bargello presenta infatti molte affinità con il cranio del poeta conservato a Ravenna. G. dovette essere legato a Dante non solo per la comunanza di ideali estetici, ma anche come una tradizione tramandata con i vincoli di un'intima amicizia. L'affresco del Bargello conferma la capacità di G. di ritrarre un personaggio con precise particolarità fisionomiche. Confuta peraltro l'opinione già espressa da alcuni che si tratti di un ritratto eseguito direttamente dal vero.

Considera il ritratto posteriore al 1322. G. ritrae Dante in età giovanile come lo aveva conosciuto e come lo rammentava nell'età più fiorente e lieta. G. ha sentito la necessità di riprodurre le fattezze con fedeltà obbiettiva, attraverso la capacità di comprendere i dati somatici con acume e con esattezza; tutta la produzione artistica di G. rivela la tendenza a ravvivare l'espressione pittorica grazie al suo spirito innovatore che trova la più sicura base nell'osservazione diretta.

1937

176 — BIANCHI ERNESTO – *Le onoranze a Giotto e la V^a^ settimana di arte sacra.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, 1937, pp. 367-370.

Riporta in sunto la relazione di C. Mezzana, *Valori antichi e nuovi nell'arte di G.* (cfr. n. 248).

1937

177 — BIONDI EMILIO – *Opere sconosciute di scuola giottesca. Nel sesto centenario della morte di Giotto* (*1337-1937*). Bagnacavallo, Società Tipografica Editrice, 1937, pp. 5-14.

Ascrive a G. una figura di S. Francesco affrescata nella chiesa dei Minori Conventuali di Bagnacavallo per l'eccezionale accuratezza del disegno e per l'espressione che ricorda i dipinti di Assisi e di Padova. Da antiche memorie si ricava che la figura del santo e gli altri affreschi della chiesa furono terminati nel 1316.

Ascrive a G. o alla sua scuola anche un Crocifisso su tavola posto nel primo altare a destra della stessa chiesa.

Suppone per quanto concerne l'incontro di G. con Dante in Romagna che, se pure avvenne, accadesse a Bagnacavallo, essendo pressoché certa, nel 1316, la dimora del poeta in questa terra perché chiamato nel castello di Benvenuto da Imola, di grandissima importanza e pieno di uomini di legge già dai primi del Trecento.

1937

178 — BOUVIER MARGUERITE – *L'exposition de Giotto à Florence.* Beaux-Arts, LXXV, 1937, p. 3.

Breve resoconto della mostra giottesca (cfr. vol. I, 825).

1937

179 — CAMELLI ILLEMO – *Giotto e Michelangelo,* in *La Morte dell'Arte,* Cremona, Tip. Cremona Nuova, 1937, pp. 14-20.

« Nell'arte di G. nessuna cosa rappresentata e neppure la forma vive a sé e tutte sono partecipi di una unità drammatica in cui il centro è Dio e la grandezza di G. si moltiplica in Michelangelo che è il vertice dell'arte cristiana » (p. 16).

1937

180 — CATALANO FRANCO – *Giotto.* Cremona, XI, 1937, pp. 617-625.

Respinge la tesi critica tradizionale che vede G. come il primo artista che abbia osato infrangere le dure catene della idealità bizantina, rilevando che G. come il Martini e Duccio e molti altri artisti bizantini, ha una personalità che non è bizantina, né gotica, né romanica, poiché pur essendo sorta sull'humus storico di queste civiltà, ha caratteri propri inconfondibili. Polemizza col D'Ancona (cfr. vol. I, 756) rilevando che innanzitutto è semplicistico credere che gli artisti medioevali sacrificassero all'ideale cristiano la loro visione personale della vita; questa credenza deriva dal carattere apparentemente trascendente dall'arte di questo periodo che ha spinto i critici a considerare come qualità del soggetto raffigurato quelle che non erano invece che qualità intrinseche allo spirito del pittore. Ritiene inoltre che sia stata esagerata la relazione della arte di G. col movimento francescano e l'influenza da questo esercitata sull'artista fiorentino, tanto che si è giunto a dire che gli affreschi di Assisi siano dominati dall'ambiente mistico assisiate di S. Francesco.

Ritiene che il misticismo avvertito dalla critica sia più che altro un mito dell'arte di G.: uno dei principali difetti dell'artista è considerato il sentimentalismo che l'A. vede presente sia ad Assisi che a Padova.

Confuta l'opinione che la grandezza dell'artista consista nello studio di individuare i suoi personaggi, ritenendo che in ciò sia un inconsapevole rica-

dere nella famosa teoria della verosomiglianza che è sorta per non aver tenuto presente come gli aspetti naturali si adattino inconsciamente alla trasfigurazione immancabilmente insita nel pensiero artistico.

Per comprendere così l'arte di G. ci si chiude la via alla comprensione dell'arte dei bizantini, dei romanici, dei gotici. Ritiene che le più pure espressioni di G. siano raggiunte in quelle figure pietrificate prive di qualsiasi apparente espressione psicologica, ma rivelatrici in sommo grado di un temperamento, e che dove si attua invece una tale ricerca estrinseca di espressione sentimentalistica si abbia anche un abbassamento di tono artistico. Rifiuta l'opinione critica che vede come grande novità dell'arte di G. la ricerca di ambientare le figure, rilevando che quando l'opera d'arte è unitaria il paesaggio e le architetture non sono mai aggiunte come commento ai personaggi, ma sgorgano in un getto della stessa intuizione con lo stesso rigore fantastico. Esamina la Madonna degli Uffizi rilevandovi il dualismo tra la figura e l'architettura e il compromesso tra lo schema gotico, da cui G. non è stato capace di liberarsi, e lo spirito plastico che lo spinge a definire nettamente i volumi.

Svaluta maggiormente la Maestà degli Uffizi definendola opera incerta, perché alla delicatezza gotica dell'edicola si oppone la robusta solidità della Madonna anche essa indecisa tra linearismo e plasticismo.

Il punto culminante dell'arte di G. è visto nelle opere di Padova, ritenendo che ad Assisi invece le intenzioni stilistiche di G. non siano ancora nettamente definite in quanto il tono narrativo e a volte crudelmente cronachistico abbassa il valore di queste figurazioni. Rileva la profonda differenza tra l'arte gotica e l'arte di G.; mentre il gotico cade spesso nel retorico della forma e quando se ne salva raggiunge un tono narrativamente poetico, G. cade nel retorico del sentimento, anche se tenta di liberarsene con una solenne calma compositiva.

Dall'esame stilistico di alcune composizioni di Assisi l'A. giunge ad una decisa svalutazione dell'artista, ritenendo che l'accento popolare guasti molti affreschi mentre permangono alcuni schemi esteriori che soffocano il libero espandersi della sua personalità; la maggior debolezza del ciclo assisiate è inoltre vista nella deficienza di intuizione.

Ritiene che nella ricerca di individuare sempre il paesaggio di fronte alla natura piuttosto che di fronte a se stesso anche se aumenta l'importanza di G. vigoroso novatore di fronte agli schemi bizantini, diminuisce però la sua personalità di originale e spontaneo creatore.

Rileva la grande differenza che corre tra i cicli di Assisi e di Padova: « dalla cura realistica del particolare, dall'affollamento ancora bizantino delle figure, dalla ricerca di movimento e di drammaticità esteriore, si passa ad una maestosa ed eroica sinteticità, ad una definizione plastica immediatamente energica, ad un drammatismo di cui sono impegnati i personaggi e le cose» (p. 624).

Ritiene che le migliori produzioni di G. siano rappresentate dalle Storie della Vergine, perché nelle storie della Passione, sebbene nobilitate dalla vigorosa definizione volumetrica giottesca, persiste ancora il narrativismo notato ad Assisi.

Conclude ritenendo che G. sia da considerarsi più formalisticamente che contenutisticamente e specialmente negli affreschi di Padova; quelli di Assisi e di Firenze servendo soltanto a far notare quali furono gli impedimenti insiti nella sua stessa natura, che egli dovette superare per giungere alle altezze della Cappella Scrovegni.

1937

181 — CECCHI EMILIO – *Formazione di Giotto.* Nuova Antologia, n. 1555, 1937, pp. 102-107.

Gli inizi di G. sono considerati i Profeti di S. Maria Maggiore e le Storie del Nuovo Testamento della Basilica Sup. di Assisi; in esse, specialmente nelle Storie di Isacco e nel Pianto, ravvisa caratteri comuni con l'arte del Cavallini, cioè la ricerca d'intensa plasticità e il riflesso dei modelli della pittura classica. Alla formazione di G. concorsero inoltre il drammatico espressivismo di Cimabue, dal quale, oltre agli apprendimenti tecnici, dovette in lui confermarsi l'istinto a realizzare sotto specie di azione e di dramma ogni rappresentazione plastica, ed alcuni esempi della scultura romanica toscana (cfr. vol. I, 747).

1937

182 — CECCHI EMILIO – *La mostra giottesca.* Corriere della Sera, 27 aprile 1937, p. 3.

Recensione della mostra giottesca. (cfr. vol. I, 825).

1937

183 — CRISTOFFEL ULRICH – *Giotto. Zur 600 Wiederkehr seines Todesjahres.* Die Kunst, n. 35, 1937, pp. 306-311.

Breve profilo critico dell'artista nel VI centenario della morte.

1937

184 — DALLA COSTA ELIA – *Liturgia e arte sacra alla V^a^ settimana di arte sacra.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, n. 11, 1937, p. 340.

È la prolusione alla V^a^ settimana di arte sacra tenuta a Firenze nel 1937. Considera G. il grande innovatore della pittura sacra che staccandosi decisamente dal formalismo bizantino creò un vero e proprio linguaggio pittorico italiano raggiungendo un grado elevatissimo di novità e di modernità.

1937

185 — DALLA TORRE GIUSEPPE. – *Dante illustrato da Giotto.* L'Illustrazione Vaticana, VIII, 1937, p. 606.

Ritiene che non si possa accertare con sicurezza avvenuto l'incontro fra Dante e G. a Padova; nondimeno rileva negli affreschi Scrovegni un'influenza del pensiero dantesco nelle figure allegoriche delle Virtù e dei Vizi. Esamina particolarmente le figure della Speranza, della Carità, della Fede, dell'Infedeltà, e dell'Ira e scorgendo una sorprendente affinità di ispirazione con le terzine della Commedia relative a questi soggetti, giunge alla conclusione che Dante abbia servito da stimolo alla immaginazione di G. che può perciò considerarsi il primo e il più precoce illustratore della Commedia.

1937

186 — ERBACH-FÜRSTENAU ADALBERT – *Die Apokalipse von Santa Chiara.* Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LVIII, 1937, pp. 81-106.

Non fornisce un'attribuzione definitiva delle miniature raffiguranti l'Apocalisse di S. Chiara conservate nel Castello di Fürstenau, ma tende ad escludere che si tratti di un'opera di G. notandovi influssi senesi e qualche collusione con lo stile giovanile del pittore.

1937

187 — FAVA BRUNO – *Celebrazioni centenarie. Giotto 1266-1337.* Cremona, IX, 1937, pp. 260-273.

Articolo celebrativo.

1937

188 — FILANGIERI RICCARDO – *Per il sesto centenario della morte di Giotto. Giotto a Napoli e gli avanzi di pittura nella Cappella Palatina Angioina.* Archivio Storico Italiano, XCV, 1937, pp. 129-145.

Ricorda sulla scorta dei documenti e delle testimonianze letterarie che dal 1328 al 1332 G. fu attivo a Napoli, dove lasciò cicli di affreschi in S. Chiara e nel Castel Nuovo ed altre opere su tavola e a fresco ora perdute. A testimonianza dell'influsso determinante che l'arte del maestro esercitò sulla pittura napoletana per tutto il Trecento, stanno i resti di affreschi rinvenuti nel 1928 nella Cappella Palatina in Castel Nuovo che raffigurano teste di profeti e santi e che sono da ascriversi alla bottega di G. (cfr. n. 377).

1937

189 — GAMBA CARLO – *The sixth centenary of Giotto.* Art News, XXXV, 1937, pp. 11-13, 23-24.

Recensione alla mostra giottesca e breve 'excursus' critico sull'intera attività pittorica dell'artista.

1937

190 — GASPERI CAMPANI EUGENIO – *Il Comune di Firenze alla mostra giottesca.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, 1937, pp. 70-75.

Osservazioni contenutistiche su alcune opere esposte alla mostra giottesca e di proprietà del Comune. Rileva la modernità e l'umanità della Madonna di Ognissanti di G. rispetto alla più arcaica e statica Madonna Rucellai di Duccio. Della scuola di G. ritiene il Crocefisso di S. Maria Novella di cui rileva la sorprendente modernità nella costruzione anatomica del corpo del Cristo tale da preannunciare il Rinascimento. Ascrive alla scuola di G. anche il polittico Baroncelli ritenendo l'iscrizione che porta il nome di G. aggiunta posteriore, e il pentittico conservato nel Museo dell'Opera di S. Croce con la Madonna fra i Santi Nicola, Giovanni Evangelista, Pietro e Benedetto.

1937

191 — GASPERI CAMPANI EUGENIO – *Visitando la mostra giottesca.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, 1937, pp. 301-308.

Considerazioni contenutistiche su alcuni quadri esposti alla mostra giottesca. Rileva la sorprendente modernità dei Crocifissi di S. Maria Novella e della Cappella Scrovegni a Padova ritenendo G. il rinnovatore dell'arte italiana.

1937

192 — GERRY P. – *Giotto Exhibition.* Magazine of Art. 1937, pp. 594-603(*)

1937

193 — GRASSI LUIGI – *Caratteri dell'arte giottesca.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, n. 2, 1937, pp. 35-38.

Buon articolo divulgativo teso a definire alcune caratteristiche dell'arte di G. « Mentre Cimabue e Duccio riassumono con magnificenza la moribonda arte bizantina e rappresentano la sintesi di un'epoca passata, è in G. che troviamo riassunte le qualità e delineate le mete dell'arte moderna » (p. 36). Le più significative caratteristiche dello stile di G. sono viste nella grandiosità dei personaggi, resi con ammirabile semplicità e chiarezza di piani; nelle espressioni dei volti che rispecchiano l'intensità contenuta dei sentimenti che non degenerano mai in sfogo, nell'uso funzionale del paesaggio e dell'ambiente che si intonano mirabilmente alla perfetta organicità dell'azione.

Spetta all'ambiente giottesco un ufficio complementare, ma sempre imprenscindibile: coadiuva nella composizione per meglio concentrare l'attenzione là dove l'artista vuole e fornisce il clima spirituale ed emotivo appropriato. G. si serve del paesaggio asservendolo allo scopo principale, quello di far risaltare le azioni umane, trascurandone le possibilità insite in se stesso. Con G. si precisa la meta costante dell'arte fiorentina del Rinascimento, di cui l'artista è visto come un precursore, che fu quella di dare alla pittura per mezzo del disegno l'illusione della terza dimensione che le mancava.

Sulla scia del Ghiberti ascrive a G. i modelli e la concezione generale dei rilievi della parte inferiore del Campanile ritenendo che ad Andrea Pisano sia spettato solamente l'ufficio di tradurre ed eseguire la decorazione attenendosi fedelmente alle direttive del maestro.

1937

194 — GUZZI VIRGILIO – *Centenario giottesco.* Civiltà Fascista, IV, 1937, pp. 858-860.

Traccia un breve consuntivo del centenario giottesco; mette in evidenza come sia impossibile e vano istituire un parallelismo tra l'arte di G. complessa e geniale e le forme disordinate e rudimentali del gusto moderno che va sotto il nome di decadentismo.

Recensendo il libro del Marangoni sulla Cappella Scrovegni (cfr. vol. I, 769) vi rileva un eccesso di sottigliezza critica che tende a frantumare l'unità dell'opera d'arte, ritenendo che il dualismo romanico-gotico visto dall'A. in alcune scene dell'Arena si saldi nella intensità di un unico sentimento pittorico. Seguono le recensioni favorevoli al libro del Cecchi (cfr. vol. I, 747) e all'articolo del Fasolo su Giotto architetto (cfr. n. 271).

1937

195 — HETZER THEODOR – *Über das Verhälthnis der Malerei zur Architektur.* Neue Jahrbücher für deutsche Wissenschaft, XIII, 1937, pp. 524-525.

Esalta l'importanza di G. nella storia dell'arte. G. ha donato al quadro la sua autonomia e ha determinato un nuovo rapporto tra la pittura e l'architettura ed ha inserito nella categoria delle superfici non solo le categorie spaziali e corporee, ma anche la struttura tettonica.

1937

196 — JAQUES RENATE – *Die Ikonographie der Madonna in trono in der Malerei des Dugento.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V, 1937, pp. 44-45.

Traccia la storia della rappresentazione della Madonna in trono nella pittura del Duecento; osserva nella Madonna di Ognissanti di G., che data intorno al 1300, una monumentalità estranea alla pittura precedente e alla Maestà di Duccio, e rileva che la maggiore novità rispetto alle opere precedenti è la assoluta frontalità nella posizione della Madonna e del Bambino.

1937

197 — KURZ OTTO – *Giorgio Vasari's « Libro dei disegni ».* Old Master Drawings, XII, 1937, pp. 1, 7, 13.

Prende in esame la collezione di disegni posseduti dal Vasari; in essa si trovavano due disegni ritenuti dal Vasari opera di G.: uno raffigurante la Navicella di S. Pietro è una copia tarda della composizione giottesca e si trova ora nella raccolta di Lord Northampton a Castle Ashby, mentre l'altro raffigurante una Incoronazione della Vergine, attualmente nel Museo Bonnat di Bayonne, è già stato riconosciuto opera di Domenico Ghirlandaio (cfr. n. 131).

1937

198 — LENSI ALFREDO – *Giotto di Bondone nel VI centenario della sua morte.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, n. 1, 1937, pp. 1-5.

Articolo celebrativo.

1937

199 — MALE ÈMILE – *Comptes rendus des séances de l'année* 1937. Académie des Inscriptions et Belles-Letters, Paris, August Picard, 1937, p. 141.

Contiene un breve resoconto della mostra giottesca (cfr. vol. I, 825).

1937

200 — MARGOTTI GIUSEPPE – *La mostra giottesca al Palazzo degli Uffizi.* L'Illustrazione Vaticana, VIII, n. 12, 1937, pp. 529-534.

Si diffonde sui criteri di selezione e di ordinamento che hanno informato la mostra giottesca. Ribadisce il distacco di G. dall'arte precedente, il suo ruolo di personalità dominante non soltanto rispetto all'arte bizantina, ma anche rispetto allo stile dei suoi contemporanei e seguaci. « Occorrerà aspettare Masaccio per assistere a quel ritorno alla concisione e ad un più intenso e raccolto sentimento dell'uomo che furono le rivelazioni dell'arte di G. » (p. 530). Istituisce un parallelo tra l'arte di G. e quella del Tintoretto: i due artisti si trovano al culmine di due civiltà, l'uno della civiltà bizantina, l'altro del Rinascimento; in ambedue vi è la stessa intensità di sentimento religioso, la stessa ansia di spiritualizzare la rappresentazione, di creare un centro focale spirituale al quale tutto il quadro è subordinato in tutti i minimi particolari per creare una superiore armonia. Vede nella figura di S. Francesco uno dei più potenti stimoli dell'immaginazione creatrice di G. e ne individua la grandezza nel suo chiuso e intenso sentimento drammatico, nella sua passione e nella sua dignità umana che si ridesta all'esistenza del mondo terreno dopo la lunga contemplazione mistica dei bizantini. In G. non vi è alcuna concessione ai particolari realistici, i fondi non descrivono paesaggi o architetture, ma stanno a indicare e a costruire uno spazio angusto e nudo intorno alle figure, che dal contrasto vengono esaltate in tutta la loro forza di attori di una vicenda drammatica; nulla inoltre è concesso alla piacevolezza dei colori, che sono aspri e crudi, usati per far risaltare le forme vigorosamente sintetiche.

1937

201 — MARIANI VALERIO – *La Commemorazione di Giotto.* Bollettino della Regia Università Italiana per Stranieri, Perugia, XVI, 1937, pp. 389-396.

Sottolinea come l'arte di G. non debba essere considerata, seguendo l'interpretazione vasariana, come forza ingenua, istintiva ed incontrollata. Individua nella pittura di G. forze nuove che possono sintetizzarsi in una vigoria straordinaria e in un coerente raggiungimento di stile, in energia vigorosa e in indomita volontà di semplificazione formale, in una netta opposizione ai florealismi bizantini, e in una cosciente, acutissima conquista dei più vitali elementi del gotico.

Segue una garbata sintesi dell'intera attività pittorica dell'artista (cfr. vol. I, 770).

1937

202 — MARIANI VALERIO – *Il Museo Petriano a Roma.* Emporium, LXXXVI, 1937, p. 576.

Ricorda nel Museo Petriano a Roma un angiolo a mosaico che dipende stilisticamente dal mosaico della Navicella di S. Pietro di G. e può considerarsi opera di maestranze romane che lavorarono col Cavallini in S. Cecilia.

1937

203 — MASINI ALBERTO – *La Cappella degli Scrovegni a Padova.* L'Illustrazione Vaticana, VIII, 1937, pp. 1016-1018.

Traccia brevemente la storia della famiglia Scrovegni e della Cappella e delle sue successive trasformazioni.

1937

204 — MEISS MILLARD – *Fresques italiennes cavallinesques et autres, a Béziers.* Gazette des Beaux Arts, XVIII, 1937, p. 284.

Nota desunzioni dalle Storie francescane dipinte da G. ad Assisi in alcuni affreschi della Chiesa di Saint-Nazaire a Béziers, compiuti prima del 1325.

1937

205 — MORETTI LUIGI – *Giotto architetto.* Quadrivio, V, 1937, p. 6.

Mette in evidenza l'importanza delle architetture dipinte da G. che da sole, più che l'unica opera da lui costruita e a noi rimasta, gli dànno la qualifica di architetto; le architetture sono pensate secondo pure leggi grafiche, solo legate al costruire da alcuni modi ideali del comporre e fuori quindi dai vincoli della materia.

Nella lettura e trascrizione grafica che si può peraltro farne, gli edifici dipinti da G. rivelano pregi e valori anche schiettamente architettonici. Il ritmo della partizione di questi edifici di G. è il più semplice, quasi sempre monotono, al più diatono. Il corpo umano è su questa modulazione tipica corpo monotono. Per dimostrare ciò dà alcune riproduzioni e i rispettivi grafici delle architetture dipinte da G.

Gli edifici del mondo pittorico di G. scorciano in profondità con la usuale prospettiva parallela, ma nel cielo si innalzano con una diversa metafisica prospettica.

« È una prospettiva pensata temporalmente, realizzata come in sequenze rapide e precise. Non è fuori luogo rilevare che la visione temporale, successiva di tutte le grandi composizioni pittoriche del nostro Rinascimento è una loro legge fondamentale, atta per noi ad intendere la differenza espressiva tra decorazione e quadro (visione immediata e contemporanea) tra poema e lirica » (p. 6). Individua nelle architetture dipinte lo svolgersi stilistico da forme strettamente gotiche a quelle quasi rinascimentali attraverso tre momenti tipici: le edicole e i baldacchini del S. Gregorio ad Assisi (Volta dei Dottori)

della Nascita della Vergine a Padova, del Festino di Erode nella Cappella Peruzzi. Il pathos delle architetture giottesche rimane però costante. Ricorda che nell'aprile 1334 fu nominato capomastro dell'Opera di S. Reparata e sovrintendente alle fortificazioni della città. Suppone che già nel 1322 avesse costruito la fortezza d'Agosta in Lucca per Castruccio. Del Campanile resta di G. solo il primo ordine per una diecina di metri di altezza: sono solidissime mura murate e non dipinte, rafforzate e rinserrate da quattro piloni posti a fermare l'aprirsi per l'altezza; le spartizioni in marmo sono puramente pittoriche nella limpidezza ancora romanica della partitura.

1937

206 — OCCHINI BARNA – *Natura e umanità nell'arte di Giotto.* Il Frontespizio, IX, 1937, pp. 443-448.

Considerazioni estetico-letterarie sull'arte di G. di cui si mettono in evidenza la spiritualità delle raffigurazioni improntate a naturalistica e umana semplicità ed immediatezza.

1937

207 — PAATZ WALTER – *Werden und Wesen der Trecento Architektur in Toskana.* Florentiner Forschungen herausgegehen von Deutschen Kunstistorischen Institut in Florenz, Burg B. M., Hopfer, 1937, pp. 129-136.

Nel capitolo «Giottos Campanile als ausklang des arnolfianischen Klassizismus: das Problem der Maler architektur» si propone di chiarire i seguenti problemi: 1) fino a che punto l'artista realizzò il suo progetto; 2) fino a che punto il suo progetto fu seguito dai suoi successori; 3) come era il progetto.

Risponde nell'ordine: 1) dalle fonti risulta che G. realizzò la metà inferiore dello zoccolo del campanile (come testimoniano le formelle); 2) lo zoccolo fu successivamente raddoppiato perché considerato troppo debole da Andrea Pisano e il campanile fu portato a termine dal Talenti, lo zoccolo appare di stile vagamente arnolfiano, ma la sagoma esagonale delle formelle e i particolari decorativi e pittoricamente accentuati testimoniano invece l'influenza dello stile pittorico di G. sull'architettura e la scultura; 3) attribuisce a G. la concezione del campanile documentata da un disegno che si trova all'Opera del Duomo di Siena. Nega tuttavia in base a raffronti con opere dell'artista che si tratti di un disegno autografo di G. Ribadisce l'influenza della pittura di G. sul disegno architettonico del campanile, ne rileva le diversità dai monumenti precedenti e acutamente osserva i difetti costruttivi cui G. incorse e che furono corretti da Andrea Pisano e dal Talenti. Nota infine nel campanile l'influsso dei motivi decorativi del v-vi secolo che G. può aver ripreso dagli ornamenti architettonici della pittura del Duecento.

Considera il disegno conservato nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena una libera copia del campanile di G. a Firenze e opera di un artista senese che tende a identificare con Lando di Pietro.

1937

208 — PARINI ANDREA – *Giottesca.* Caltagirone, F. Napoli e figlio, 1937, pp. 5-15.

È il testo di una conferenza tenuta a Caltagirone nel VI centenario della morte di G.; contiene una biografia romanzata dell'artista.

1937

209 — PAZZI GIANNA – *Un campanile famoso e una famosa cupola: Giotto – Brunelleschi.* L'Illustrazione Vaticana, VIII, 1937, p. 960.

Sulla scorta delle antiche fonti traccia la storia dell'edificazione del Campanile e considera inaccettabile l'attribuzione a G. del ritratto di Dante al Bargello.

1937

210 — PAZZI GIANNA – *Affreschi di Giotto in S. Croce.* L'Illustrazione Vaticana, VIII, 1937, pp. 398-401.

Riferisce brevemente i termini della polemica sul luogo di nascita di G. senza prendere posizione fra le tesi mugellana e fiorentina. Considera gli affreschi delle Cappelle Bardi, Peruzzi e Tosinghi-Spinelli eseguite da G. tra il 1318 e il 1328 con soste ed interruzioni; durante una di queste l'artista si sarebbe recato a Roma intorno al 1320 per eseguirvi il polittico Stefaneschi. Nella Cappella Peruzzi nota una grandiosità di proporzioni e una monumentalità d'insieme che servì da stimolo al giovane Michelangelo, e una complessità di figure ed evidenza di scene che molto si distaccano dal duro ed accentuato linearismo delle opere precedenti. Negli affreschi Bardi rileva la ripresa del tema francescano di Assisi, ma mentre ad Assisi l'arte di G. viene considerata sovente incerta e ingenua nella realizzazione spaziale e nell'accostamento di numerose figure in campi ristretti, a Firenze l'artista si dimostra pienamente padrone di ogni tecnica compositiva, improntando le scene di una ariosità e spaziosità che preludono la pittura del XV secolo. In queste opere mature G. si dimostra grande innovatore realizzando una suprema armonia di contenuto e di forma che rivelano il genio.

1937

211 — ROSA ITALO – *La Cappella degli Scrovegni a Padova; il grande ciclo pittorico.* L'Illustrazione Vaticana, VIII, 1937, pp. 1018-1022.

Fissa la venuta di G. a Padova e gli affreschi degli Scrovegni intorno al 1300 e sembra condividere la tradizione popolare che ascrive al pittore il progetto architettonico della Cappella dato che l'ambiente ad una sola navata con abside poligonale pare edificato apposta per un artista che volesse riserbato ai suoi affreschi quanto più spazio era possibile. Rileva la straordinaria armonia che pervade la Cappella; lo spettatore non si trova dinanzi a vari dipinti bensì a una sola e grande opera che si svolge in diversi capitoli dall'alto in basso. Seguono considerazioni contenutistiche su alcune delle scene più significative del ciclo.

1937

212 — SEVERINI GINO – *Giotto 1937.* Quadrivio, V, 1937, p. 1.

Respinge l'opinione che vede in G. il responsabile del cambiamento artistico avvenuto tra il 1200 e il 1300. G. non è che uno degli esponenti; l'origine e la causa di questo orientamento devono essere ricercate sul piano etico-religioso. Una delle maggiori cause del rinnovamento spirituale è vista nella figura di S. Francesco che concentrò il mondo nell'uomo, senza separare questo dalle sorgenti religiose e trascendentali estendendo a tutte le cose create quell'amore fraterno che Cristo volle tra gli uomini.

Con S. Francesco comincia una nuova visione del mondo esteriore. Considera G., come Cimabue, ancora profondamente influenzato dall'arte bizantina (nel Giudizio Universale di Padova forti sono i riflessi dei mosaici di Torcello) ma nella stessa Cappella le pareti sono piene di racconti pittorici nei quali il principio di collettività spirituale e sociale si dissolve in un contenuto etico già pieno di fermenti individuali. Dal punto di vista tecnico G. rimane ancora legato ai bizantini ma ciò non gli impedisce di concepire il colore come elemento pittorico e non come colorazione di una forma disegnata. Ritiene che se con G. l'arte diventa libera, autonoma e gioiosa, perde però in serena grandezza e religiosità. Il modo di dipingere di G. è peraltro lontano dai bizantini e dai romanici, i quali prendevano il loro punto di partenza nelle esigenze relative allo spazio che dovevano riempire, mentre G. vuole esprimere stati d'animo con mezzi tecnici suggeriti dall'aspetto esteriore delle cose. I bizantini restano in uno spazio a due dimensioni. Con G. si entra nella rappresentazione dello spazio a tre dimensioni nei rilievi simulati col chiaroscuro, nei falsi marmi; mentre prima di G. l'individuo si annienta nello spirito collettivo, dopo G. l'artista afferma la sua individualità con sempre maggiore sicurezza.

Riafferma la vitalità dell'arte di G. esaltandone la profonda umanità e religiosità e rifiutando l'opinione di alcuni critici che scorgono scorrettezze formali. Un piano di luce media e un piano d'ombra, un valore di luce più interno ed uno più accentuato: con questi quattro elementi facilmente individuabili ottiene il miracolo di masse monumentali ed eterne, la pittura bizantina è travolta per sempre ed è nata la plastica a tre dimensioni che trova compiuta espressione a Padova, Assisi e Firenze.

1937

213 — SOCRATE CARLO – *Giotto 1937. W Giotto, abbasso il giottismo.* Quadrivio, V, 1937, p. 1.

G. raccoglie la lezione disegnativa di Cimabue infondendole una prepotente umanità. È l'iniziatore di un mondo pittorico in sé stesso perfetto e conchiuso che riassume le fatiche della civiltà artistica precedente, ma al tempo stesso è il maestro che riflette in pittura il pensiero e l'umanità della sua epoca. Giudica peraltro decadente e manierata quella corrente della pittura moderna che si riallaccia e si esempla sull'arte primitiva di G.

1937

214 — SUIDA WILHELM – *Die Giotto - Austellung in Florenz.* Pantheon, XX, 1937, pp. 347-350.

Recensione della mostra giottesca (cfr. vol. I, 825).

1937

215 — TARCHIANI NELLO – *L'uomo Giotto*. L'Illustrazione toscana, n. 4, 1937, pp. 51-57.

Articolo divulgativo contenente una biografia romanzata dell'artista.

1937

216 — TENCAJOLI ORESTE FERDINANDO – *Il Crocifisso di Giotto a Talamello nel Montefeltro*. Roma, Desclée Ed., 1937, pp. 7-62.

Seconda edizione sostanzialmente identica alla prima (cfr. vol. I, 695).

1937

217 — TOLOMEI ANTONIO – *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Padova, Società Coperativa Tipografica, 1937, pp. 7-31.

Ristampa del saggio del 1894 (cfr. vol. I, 300).

1937

218 — TORRICELLI CESARE – *Dante e Giotto nell'arte dei Medici e degli Speziali*. L'illustrazione Italiana, XV, n. 10, 1937, p. 10.

Ricorda che G. fu iscritto nell'anno 1321 nella Matricola dell'Arte dei Medici e Speziali.

1937

219 — TOZZI MARIO – *Giotto 1937. Il più vivo di tutti i pittori*. Quadrivio, V, 1937, p. 1.

G. è l'iniziatore di un mondo pittorico in se stesso perfetto e conchiuso, riassume le fatiche delle civiltà artistiche precedenti, ma riflette il pensiero e l'umanità della sua epoca; non è soltanto un istintivo, ma riunisce in sé i due termini, donde la complessità del suo mondo. I pittori moderni non devono modellarsi e ispirarsi al suo linguaggio, infatti quella corrente artistica moderna che si rifà ai primitivi cade nella maniera che è il seme di ogni decadenza.

1937

220 — WANSCHER WILHELM – *Giotto et Maso*. Artes, V, 1937, pp. 185-215.

Breve fortuna critica dell'artista e storia della Cappella degli Scrovegni. Ascrive a G. le Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce e le Stigmate di S. Francesco del Louvre, le cui storiette della predella sono considerate copie delle corrispondenti scene assisiati. Espunge invece dalle opere di G. l'affresco raffigurante le Stimmate di S. Francesco sulla parete di entrata della Cappella Bardi in S. Croce, che giudica di un aiuto che avrebbe collaborato agli affreschi

della Cappella della Maddalena della Basilica Inf. di Assisi. La Cappella della Maddalena, specialmente nelle scene raffiguranti la Resurrezione di Lazzaro e il Noli me tangere, è talmente vicina agli affreschi corrispondenti di Padova da poter dedurre che lo stesso allievo di G. abbia lavorato sia ad Assisi sia a Padova sotto la direzione o su disegni del maestro. Data gli affreschi della Cappella della Maddalena dal 1314 al 1329 e l'affresco di S. Croce raffigurante S. Francesco che riceve le Stimmate intorno al 1317.

Fa il paragone tra gli affreschi di Maso di Banco in S. Croce (Cappella Bardi di Vernio) con l'affresco raffigurante San Francesco che riceve le stimmate nella stessa chiesa e con gli affreschi col Noli me tangere e S. Zosimo che dona il mantello alla Maddalena della Cappella della Maddalena della Basilica Inferiore di Assisi, e rilevandone le affinità stilistiche e fisionomiche propone di attribuire le tre composizioni suddette a Maso. Ritiene perciò Maso di Banco collaboratore di G. sia ad Assisi nella Cappella della Maddalena, sia a Firenze in alcuni affreschi della Cappella Peruzzi eseguita dopo il 1317 e in qualche scena della Cappella Scrovegni a Padova. Ascrive a Maso anche la Madonna di Ognissanti giustificando tale inaccettabile assunto con la presenza, peraltro irrilevante, di elementi di derivazione senese e di tratti gotici estranei all'arte di G. Mette infine a confronto la Madonna di Ognissanti con la figura della Giustizia nella Cappella dell'Arena e rilevandone le affinità tenta di attribuirle ambedue le opere a Maso. I resultati di questo scritto sono da considerarsi del tutto inattendibili.

1937

221 — WEIGELT HILDE – *The Giotto Exhibition in Florence.* Apollo, XXVI, 1937, p. 172.

Breve recensione della mostra giottesca (cfr. vol. I, 825).

1937

222 — — — — Cahiers d'Art, XII, 1937, p. 234.

Recensione alla monografia su G. di Emilio Cecchi (cfr. vol. I, 747).

1937

223 — — — — *Il re imperatore consacra con la sua presenza il rito inaugurale delle onoranze a Giotto.* Firenze, Rassegna del Comune, VI, n. 5, 1937, pp. 97-101.

Si dà notizia della inaugurazione della mostra giottesca e un breve riassunto del discorso di Ugo Ojetti (cfr. I, n. 776).

1937

224 — — — — *Italy pays tribute to Genius of Giotto, Father of Western Painting.* The Art Digest, 1937, pp. 8-9.

Breve recensione della mostra giottesca.

1937

225 — — — — *L'Italie va célébrer par de grandes fêtes le 6e Centenaire de la mort de Giotto.* Beaux Arts, LXXV, 1937, p. 1.

Si dà notizia delle celebrazioni indette in Italia per il Centenario della morte di G.

1937

226 — — — — *Problemi alla mostra giottesca di Firenze.* Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, VII, 1937, pp. 42-43.

Breve riassunto della conferenza tenuta da M. Salmi al R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte il 3 giugno 1937. Ripete in sostanza le opinioni di cui al vol. I, 785. Esame del Crocifisso di S. M. Novella che resta un'opera capitale per indagare le origini dell'arte di G.; in esso si rivela il forte influsso di Cimabue e della pittura romana conosciuta dall'artista durante il suo soggiorno nella città eterna. Si escludono dall'opera dell'artista sia gli affreschi romani di S. Maria Maggiore sia le Storie di Isacco ambedue considerate opera di maestranze romane che uniscono al gusto classico e spaziale caratteri cimabueschi. Le affinità stilistiche riscontrabili ad Assisi tra le Storie di Isacco del Maestro d'Isacco e il ciclo francescano di G. possono essere spiegate col fatto che i due artisti lavorando contemporaneamente possono essersi influenzati a vicenda. G. non va considerato né un romanico, né l'iniziatore del Rinascimento, bensì artista rappresentativo del suo tempo nell'esprimere come Dante un suo linguaggio che possiamo definire essenzialmente italiano.

1937

227 — Sul Mare. Rivista di viaggi delle Compagnie di Navigazione Lloyd Triestino, Trieste, 1937, XIII, n. 5-6, pp. 12-53.

Numero speciale dedicato al centenario giottesco. Vari articoli di cui diamo un breve riassunto.

Ojetti Ugo – *Giotto e noi.* Si mettono in rilievo l'attualità della pittura di G. ed il suo temperamento di innovatore rispetto alla pittura precedente. Osservazioni sulla scena raffigurante il Pianto delle Clarisse affrescata nella Basilica Superiore di Assisi; la composizione e l'ideazione è ascritta all'Artista, mentre le figure esili e legnose sembrano potersi ascrivere ad aiuti del maestro.

Tarchiani Nello – *La mostra giottesca.* Recensione alla mostra giottesca del 1937. La Madonna di Ognissanti dipinta secondo l'A. intorno al 1304, rivela il ruolo di innovatore assunto G. nei confronti dell'arte bizantina e duecentesca. Nei Crocifissi di Padova, di Santa Maria Novella e del Tempio Malatestiano di Rimini, l'artista con una nuova concezione rappresenta l'Uomo più che il Dio, dal corpo gigantesco tormentato dalla lunga agonia e deformato dal martirio. Si attribuisce all'artista oltre la Dormitio Virginis del Museo di Berlino, anche la Incoronazione della Vergine della Collezione di Lord Rothermere di Londra.

CECCHI EMILIO – *La Cappella Scrovegni.* Illustrazione della Cappella degli Scrovegni dipinta dal 1303 al 1306. Osservazioni sulle due loggette affrescate da G. nell'arco dell'abside rispettiva mente sotto le scene raffiguranti la Visitazione ed il Tradimento di Giuda. Le due loggette forando la parete, dànno l'idea d'un mero divertimento prospettico e sembrano preannunciare la spazialità tridimensionale del Quattrocento umbro-fiorentino. Si rileva il divario tra le Storie della Vita della Vergine simmetriche e statuarie e le Storie della Vita e Passione di Gesù che rappresentano un tono più classicistico e sembrano dipinte dopo la Vita della Vergine per l'affinità con il ciclo fiorentino di S. Croce.

FANCIULLI GIUSEPPE – *Giotto ad Assisi.* Si attribuiscono a G., illustrandole per esteso, le allegorie francescane affrescate nelle Vele della Basilica Inferiore di Assisi datandole in un periodo che va dal 1297 al 1304.

Posteriori agli affreschi delle vele vengono considerate le Storie della Vita di San Francesco affrescate da G. nella Basilica Superiore fra il 1306 ed il 1309, Storie compiute secondo l'A. in epoca successiva agli affreschi della Cappella degli Scrovegni di Padova.

TRANQUILLI VITTORIO – *Giotto a Firenze.* Illustrazione degli affreschi della Cappella Bardi considerati anteriori al 1322 e della Cappella Peruzzi posteriori a tale anno.

A tale periodo si riferiscono anche, pur con aiuto di allievi, la Madonna di Ognissanti, la Dormizione della Vergine per i frati Umiliati di Ognissanti, l'Incoronazione della Vergine per la Cappella Baroncelli in S. Croce, e le Croci di S. Maria Novella, S. Felice e San Marco. Degli affreschi di S. Croce si rilevano la grandezza e la potenza della visione, le novità formali dettate dagli influssi classici e la vigoria e la profondità del naturalismo giottesco.

FANCIULLI GIUSEPPE – Si riportano tre aneddoti su G. già pubblicati al vol. I, 760.

TRANQUILLI LUCIA – *Il teatro all'aperto in Italia ed un mistero giottesco a Padova.* Illustra alcune scene teatrali che si ispirano agli affreschi dell'Arena di Padova.

1938

228 — BATTELLI GUIDO – *Modernità di Giotto,* in *Tredici Artisti.* Firenze, Barbera, 1938, pp. 15-28.

Mette in evidenza il ruolo rivoluzionario e innovatore esercitato da G. nei confronti della tradizione bizantina. G. è considerato profondo verista e profondo psicologo e pittore eminentemente drammatico. Tecnicamente ha inoltre il merito di aver introdotto nella pittura la terza dimensione: la profondità.

1938

229 — BRANCALEONI LEONE o. f. m. – *L'ispirazione francescana in Giotto: a seguito del VI centenario dalla sua morte.* Studi Francescani, X, n. XXXV, 1938, pp. 3-21.

Articolo celebrativo sull'intera arte di G., interpretato come l'artista francescano per eccellenza.

1938

230 — BRAUNFELS WOLFGANG – *Santa Croce. Florenz.* Firenze, Carocci-Braunfels editori, 1938, p. 4.

Ricorda in Santa Croce come opera di G. le Cappelle Bardi e Peruzzi datandole intorno al 1320, e la Stigmatizzazione di San Francesco affrescata al di sopra della cappella laterale a destra dell'altar maggiore che data intorno al 1325.

Il grande merito di G. consiste nell'aver liberato la pittura italiana dall'influsso bizantino e nell'avere aperto il varco all'eterno ideale umano; G. non ha bisogno di schemi, la composizione è determinata dall'azione, realizzata con tutti i mezzi artistici, perfino con i colori.

1938

231 — BRAUNFELS WOLFGANG – *Santa Maria Novella.* Firenze, Carocci-Braunfels, 1938.

Ricorda il Crocifisso della Chiesa di Santa Maria Novella attribuendolo all'attività giovanile di G.

1938

232 — CAMELLI ILLEMO – *Lo spirito di Giotto.* Cremona, Tip. Cremona Nuova, 1938, pp. 3-19.

Discorso d'apertura dell'anno accademico nel Seminario Vescovile di Cremona l'11 novembre 1937. Definisce l'arte di G. la perfetta fusione dello spirito con la materia e quindi arte di assoluto equilibrio. Seguono particolareggiate descrizioni in chiave contenutistico-misticheggiante degli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1938

233 — COHN GÖRKE WERNER – *Scultori senesi del Trecento.* Rivista d'Arte, XX, 1938, pp. 242-289.

Riguardo alla tomba di Guido Tarlati a Lucca ascritta a G. dal Vasari afferma che il gusto pittorico decorativo, il gran numero di piccole figure, la descrizione analitica del paesaggio e dell'architettura non permettono in nessun

modo di costruire un rapporto fra i rilievi del cenotafio e la sintesi potente del fiorentino. La mancanza di logica nella costruzione esclude anche, senza bisogno di ricorrere ad una analisi dell'architettura di G. quale appare nei suoi affreschi, la possibilità che l'artista abbia fornito il progetto architettonico della tomba.

1938

234 — CSÀNKY DÈNES – *Ausstellung der Leihgaben aus der Sammlung Lord Rothermere.* Pantheon, XXII, 1938, p. 395.

Ricorda alla mostra della Collezione di Lord Rothermere tenuta a Budapest una Incoronazione della Vergine come opera di G. (successivamente riconosciuta opera di Maso di Banco).

1938

235 — FABRIS GIOVANNI – *La cronaca di Giovanni da Nono.* Bollettino del Museo Civico di Padova, n.s. VIII [XXV-1932], Padova, 1938, p. 29.

Ricorda che nel Palazzo del Comune di Padova, come fa fede la testimonianza di Giovanni da Nono, redatta tra il 1340 e il 1330, la vôlta della sala principale fu dipinta da G. (cfr. vol. I, 12 e 130).

1938

236 — FILANGIERI RICCARDO – *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo.* Napoli, I.T.E.A. Industrie Tipografiche Editoriali Assimilate, 1938, p. 48.

Ricorda che nella ricostruzione di Castel Nuovo la Cappella subì nel 1456 un rifacimento perdendo i finestroni gotici e le pitture giottesche.

1938

237 — FOCILLON HENRI – *Art d'Occident.* Paris, A. Colin, 1938.

Ricorda il campanile di S. Maria del Fiore eretto su disegno di G. Ritiene che Dante e G. appartengano alla famiglia di costruttori di cattedrali e di grandi scultori dell'occidente, in quanto hanno come quelli l'audacia delle proporzioni, la coordinazione dei pensieri, la potenza ciclica e il senso di ogni grandezza umana. Mentre Dante però si immerge nella profondità delle pubbliche agitazioni e degli odi di parte, G. esalta l'Evangelo e il poverello di Assisi. Più ancora di quelle del poeta, le figure del pittore sono ricche della sostanza della statuaria; ma non distruggono il muro in cui il suo genio le dispone, bensì ne rispettano e ne confermano l'equilibrio e la massa. G. definisce la pittura monumentale non soltanto rispetto al suo tempo, ma ancora alle età venture. Segue un breve quadro della pittura italiana precedente a G. ed un esame dell'influenza esercitata sulla pittura da S. Francesco, considerato

uomo del Duecento che annuncia la fine del Medioevo. Gli inizi di G. compaiono accanto all'arte di Giunta, di Cimabue, di Torriti, ma il suo genio è più forte e più largo. Il ciclo delle Storie francescane della Chiesa sup. di Assisi inaugura per l'arte dell'affresco un nuovo ordine di grandezza. Non basta però a G. la biografia ufficiale del santo redatta da San Bonaventura, la sua ispirazione avverte le esigenze dell'istinto popolare, ma le nobilita. Ritiene che G. abbia conosciuto e misurato il movimento che portava Nicola Pisano verso i marmi antichi, ma la qualità pacata del suo rilievo è più vicina al Cavallini. G. concepisce lo spazio come ambiente, ma non lo considera come illimitato. L'arte di G. che precede e prepara il Rinascimento ne è peraltro lontana; essa appartiene alla maestosità dello stile monumentale per la bella divisione degli spazî non meno che per l'autorità delle figure, si riconduce alla statuaria gotica per l'unità del modellato, per la semplicità dei panneggi e per il loro nobile peso. G. ad Assisi ci presenta una grande vita umana, compresa e sentita nei suoi tre aspetti essenziali: la vocazione di S. Francesco, la sua missione, la sua morte, creando qui la solenne narrazione di una esistenza, in ciò che in essa vi è di forte, di limpido, di esemplare e di vero. Nella Cappella Bardi in S. Croce G. sintetizzò il proprio pensiero francescano con una severa purezza, con un rigore, di cui le Esequie di S. Francesco ci conservano la commovente testimonianza. Negli anni tra Assisi e Firenze si colloca la decorazione della Cappella dell'Arena a Padova. Ciò che vi è di amabile e di romanzesco nei Vangeli apocrifi, la nota domestica nelle Storie di Maria, viene elevato da G. al livello del suo pensiero e viene aperto, senza nulla togliergli di quanto vi è di umano, al grande soffio messianico. Sotto la zona delle grandi composizioni stanno le figure delle Virtù: esse si ricollegano all'iconografia delle cattedrali, ma, nel momento stesso in cui la scultura gotica comincia a colorarsi di grazie più fragili, esse presentano un'arte solida, che esprime con masse semplici il generoso fervore del suo sentimento. Attribuisce ad un seguace le composizioni simboliche della Chiesa Inf. di Assisi, considera gli affreschi di S. Croce posteriori al 1317, ascrive a G. intorno al 1320 la Cappella della Maddalena. Considera possibile l'incontro dell'artista con Dante a Padova, secondo la testimonianza di Benvenuto da Imola. Ricorda infine che del Giudizio Universale dipinto al Bargello che accompagnava scene della vita della Maddalena, rimangono fra le altre figure dei fiorentini 'riconciliati' il ritratto di Dante e quello di Brunetto Latini.

1938

238 — GAUDENZIO LUIGI – *Giotto. La Cappella Scrovegni*. Padova, E. P. Turismo, 1938, pp. 3-42.

Ristampa in forma di fascicolo guida dell'articolo riassunto nel vol. I, 710.

1938

239 — HETZER THEODOR – *Vom Plastischen in der Malerei*, in *Festschrift Wilhelm Pinder*. Leipzig, E. A. Seeman, 1938.

Pp. 31-39 – G. è considerato l'artista che per primo è riuscito a restituire alle figure dipinte concretezza e senso del libero movimento nello spazio

ed ha così iniziato una nuova epoca nella pittura europea. Fa il confronto tra la Madonna di Ognissanti di G., rilevandone la sconvolgente modernità di concezione, e la Madonna Rucellai di Cimabue.

Nell'inquadrare la figura dell'artista esprime sinteticamente i concetti che saranno ampiamente sviluppati nella monografia del 1941 (cfr. n. 302).

1938

240 — ISERMEYER C. H. – *Beitrag zur Bestimmung des Wesehs und der Entwicklung Giottos.* Berlin, 1938 (*).

1938

241 — JANTZEN HANS – *Giotto und die französische Gotik.* Kunstrundschau, 1938 (*).

1938

242 — J. B. – Gazette des Beaux Arts, XIX, 1938, p. 123.

Breve recensione del libro di E. Cecchi (cfr. vol. I, 747).

1938

243 — J. B. – Gazette des Beaux Arts, XIX, 1938, p. 254.

Breve riassunto del libro di B. Vipers (cfr. n. 260).

1938

244 — KOPP J. – *Giotto di Bondone.* Revue Catholique, Budapest, 1938, pp. 445-449 (*).

1938

245 — KÖRTE WERNER – *Die Navicella des Giotto,* in *Festschrift Wilhelm Pinder.* Leipzig, E. A. Seemann, 1938, pp. 223-263.

Prende in esame il Crocifisso di S. Maria Novella che considera opera giovanile di G. eseguita intorno al 1280; in esso l'artista, pur ispirandosi all'arte monumentale di Cimabue e alla pittura romana, realizza un nuovo stile che, in opposizione con le forme precedenti, assomma in se i valori essenziali della arte gotica. Ritiene la Navicella, che considera anch'essa giovanile, l'unica opera rimastaci del periodo romano di G. la cui presenza a Roma dovette influenzare fortemente il Torriti, il Cavallini ed il Rusuti.

Ne sottolinea l'importanza; per la sua ubicazione meta di pellegrinaggi può considerarsi l'opera più conosciuta di G.; infatti vastissima fu la sua diffusione in tutta Europa, come attestano le innumerevoli copie che furono tratte dalla composizione giottesca; la più antica risale al 1320 c. e si trova nella chiesa di S. Pietro a Strasburgo. Mette in evidenza l'originalità della composizione che fece considerare del tutto superati i mosaici precedenti. Elenca partita-

mente ed esamina tutte le copie esistenti e giunge alla conclusione che la copia del Beretta conservata nel Museo Petriano e risalente al 1628 sia la più vicina al perduto originale. Considera la Navicella simbolo della Chiesa e della vita umana. Traccia la storia della rappresentazione della Navicella precedente alla composizione giottesca (composizione nel Duomo di Tours del quinto secolo, mosaico di Monreale, XII secolo) rilevando nell'opera di G. la ripresa dell'iconografia paleocristiana delle catacombe e dei sarcofagi: l'artista si sarebbe forse ispirato al tema pagano della nave di Paride ed Elena successivamente trasformato in un simbolo cristiano. Rileva come l'eccentuato simbolismo della composizione, estraneo allo spirito giottesco, si ritrovi solamente negli affreschi della Cappella dell'Arena.

Ritiene che nella Navicella la figura del Cristo ancora statica, astratta e frontale si esempli sul Cristo dipinto dal Cavallini in S. Cecilia, mentre il gesto del Cristo che porge la mano a S. Pietro richiami la più drammatica ed umana raffigurazione del Noli me Tangere nella Cappella dell'Arena. Mette in evidenza come nella composizione originale la figura del committente Cardinale Stefaneschi dovette essere rappresentato in posizione predominante, forse costituendo a figura intera un'assoluta novità rispetto alle opere precedenti; da rilevare anche la rarità dell'inserzione delle figure dei profeti che presentano una forte affinità stilistica con i profeti della volta della Cappella Scrovegni. Nella composizione giottesca di cui rileva negli ornamenti singolari affinità con il ciclo francescano di Assisi che considera immediatamente seguente, doveva comparire il castello o torre esemplato sull'architettura duecentesca che si ritrova nell'Incontro alla Porta Aurea della Scrovegni e nella Danza di Salomè della Peruzzi. Prende in esame i due medaglioni con i busti di Angeli di Boville e del Museo Petriano e contro l'opinione del Vasari che li attribuiva al Cavallini li ascrive decisamente a G. non notando tra loro sensibili differenze stilistiche. Essi riflettono due diversi tipi cavallineschi: l'Angelo di Boville ricorda gli angeli del Giudizio Universale della Chiesa di S. Cecilia, mentre l'Angelo del Museo Petriano si esempla su gli angeli della Adorazione dei Magi in S. Maria in Trastevere; G. seguiva allora il maestro romano, anzi deve aver ottenuto l'importante incarico della Navicella come suo scolaro. Suppone che i due medaglioni facessero parte della Navicella, a prova di ciò adduce un'incisione di Alessandro Specchi anteriore al 1600 (in *Il tempio Vaticano e sua origine, con gli edifici più cospicui antichi e moderni*, Roma 1669) nella quale il mosaico si vede circondato da una fascia decorativa.

Riconosciuta l'esistenza di questa fascia, acquista valore documentario l'incisione di G. B. Falda che dà una ricostruzione dell'abside di S. Pietro mezzo secolo dopo la sua distruzione; in essa si vede la fascia dell'incorniciatura con fitti medaglioni, contenenti mezze figure. Suppone che i due angeli conservatisi occupassero due di quei medaglioni. Mentre per il medaglione di Boville è impossibile determinare l'esatta ubicazione nel fregio, ritiene che l'angelo del Museo Petriano appartenesse alla parte destra verticale del fregio. Infatti sul fondo rosso mattone che circonda il tondo, si nota in alto a destra il frammento di una zona d'oro con cui il fregio proseguiva.

Nei ricordi di restauri eseguiti nel 1610 c. le figure della Navicella sono dette contigue a uno stipite di travertino. Ritiene perciò che prima del 1610 fosse distrutto il fregio; con ciò si viene a confermare l'appartenenza al fregio dell'Angelo di Boville che contemporaneamente entrava in possesso del Vescovo Simoncelli e di quello del Museo Petriano.

Conclude rilevando che se anche la composizione musiva deve molto all'arte del Cavallini, G. la rinnovò profondamente immettendovi una nuova drammaticità: gli sguardi intensi degli Angeli che ricordano quelli della Madonna di Ognissanti e la loro forma circolare, sono tutte invenzioni giottesche.

Ritiene che l'abbozzo ora perduto e il disegno del mosaico siano opera di G. e forse anche la tecnica musiva che fonde mirabilmente motivi tratti dall'arte musiva romana con una nuova tecnica che ricorda quella dell'affresco.

Nella fusione di questi motivi sta la grandezza della Navicella.

1938

246 — MARCHINI GIUSEPPE – *Gli affreschi perduti di Giotto in una cappella di S. Croce.* Rivista d'Arte, XX, 1938, pp. 215-241.

Tentativo di ricostruzione della perduta Cappella Tosinghi-Spinelli in S. Croce. Unica traccia rimasta degli affreschi di G. nella Cappella è l'affresco raffigurante l'Assunta sopra l'arco di accesso che è riferito alla tarda attività dell'artista ed in prossimità delle Storie della Cappella Bardi nella stessa chiesa (cfr. vol. I, 690), ma oggi attribuito al Maestro di Figline (cfr. n. 328). Uno degli affreschi perduti doveva rappresentare la Natività della Vergine; una qualche idea della composizione originaria si potrebbe avere unendo le figure della composizione dello stesso soggetto di Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli di S. Croce, l'inquadramento architettonico che si trova rappresentato in una predella di scuola orcagnesca del Museo Ashmolean di Oxford e la scaletta che si trova nella composizione di Agnolo Gaddi nel Duomo di Prato. La scena dello Sposalizio della Vergine di Taddeo Gaddi che si trova nell'affresco della Cappella Baroncelli in S. Croce può considerarsi la più vicina all'originale giottesco. Per la Presentazione al Tempio, molto vicino all'originale perduto può considerarsi l'affresco di scuola gerinesca di S. Maria Primerana a Fiesole che ricorda G. per la grandiosità volumetrica e i gesti rattenuti delle figure, la loro disposizione solenne e ritmica, e la collocazione delle due figure sotto le edicole, molto simili a quelle dell'Approvazione della regola francescana della Cappella Bardi. La Dormitio Virginis doveva essere molto simile alla Dormitio di G. ora nel Museo di Berlino e a quelle di Jacopo del Casentino nella Coll. Loeser di Firenze, all'affresco nel Castello di Poppi, all'altare dell'Impruneta di Niccolò Gerini, alla predella di Mariotto di Nardo dell'Accademia e di Pietro di Miniato nella Canonica di San Martino a Sesto. Gli affreschi della Cappella Tosinghi-Spinelli, da quanto è possibile ricostruire dai dipinti posteriori, dovevano lasciare largo campo alle architetture, e ad una visione prospettica di lato, da sinistra nella Natività e nello Sposalizio, e da destra nella Presentazione al Tempio che doveva essere parte importante nel valore dell'opera, se si è conservata in tutte le repliche. Ad Assisi la realizzazione spaziale è affidata alla potenza corporea della figura, mentre gli elementi ambientali di scarso valore prospettico servono a mettere in evidenza qualche singola figura. A Padova il valore dello spazio si accresce col disporsi su più piani della figura e con l'intensa prospettiva di pochi elementi architettonici. Nei cicli fiorentini invece l'accordo tra figura e spazio si realizza compiutamente riecheggiando l'architettura la massa dei corpi in prospettiva; nelle composizioni fiorentine dominano gruppi complessi che meglio si prestano alla realizzazione spaziale e al trattamento architettonico. Riguardo alla Dormitio Virginis di G. ora a Berlino, l'A. suppone che l'opera dipenda

da un affresco raffigurante lo stesso soggetto nella Cappella Tosinghi-Spinelli e questo per la strana forma della sua sagoma che sembra voglia adeguarsi ad una composizione già creata con sviluppo in latitudine, mentre stupisce per così piccole dimensioni un fare così monumentale. La Dormitio Virginis di Berlino viene perciò a costituire un termine ante quem per la datazione degli affreschi perduti e può essere collocata per il gusto compositivo grandioso e una fine individualizzazione vicino alla Cappella Peruzzi, ma prima del polittico Baroncelli. G. dovette distribuire le sei storie sulla parete seguendo un concetto discriminante tra quelle riguardanti la Vita della Vergine, sulla sinistra e quelle della Vita di Cristo sulla destra, e ciò in accordo coll'intellettualistico ordinamento degli affreschi dell'Arena e dei rilievi del Campanile. Suppone che le due ultime scene della Cappella rappresentassero l'Annunciazione e l'Adorazione dei Magi. L'Annunciazione più vicina all'originale perduto di G. si può considerare quella affrescata dal Barna a San Gimignano per l'episodio della fantesca che fila, motivo che già si trova nella Cappella dell'Arena, per il senso dello spazio potentemente realizzato dallo scorcio delle solide architetture, per il taglio perfetto della composizione e per la classica completezza della scena secondo il gusto del G. maturo. L'Annunciazione di G. doveva occupare la lunetta destra ed avere una veduta prospettica da destra.

L'Adorazione dei Magi dovette invece essere vicina sia a quella raffigurata da un seguace di Agnolo Gaddi all'Accademia di Firenze, sia ad una di scuola orcagnesca della stessa Accademia, sia ad un'altra di Niccolò Gerini del Museo di Berlino. In queste due ultime composizioni l'applicazione dell'unità di visione prospettica, non avendo G. una prospettiva fondata su basi scientifiche, dovette presentare qualche incongruenza. Tali incongruenze si notano anche nella Cappella Bardi nello squilibrio fra l'obliquità prospettica dell'Approvazione della Regola e quella più moderata della Prova del fuoco, e nella Cappella Peruzzi, dove lo sfondo è in prospettiva da destra e i gruppi di figure invece in prospettiva inversa.

1938

247 — MAZZUCCONI RIDOLFO – *Giotto*. Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 7-257.

Volumetto largamente divulgativo ed in molti casi inesatto sui dati biografici e l'opera pittorica dell'artista.

1938

248 — MEZZANA CORRADO – *La modernità di Giotto*. Atti della Quinta settimana d'Arte sacra per il Clero. Firenze 4-9 settembre 1937, Roma, Città del Vaticano Ed., 1938, pp. 54-68.

Esamina il ciclo di Assisi, del quale mette in evidenza il forte afflato epico e la popolaresca rudezza plastica, gli affreschi di Padova, che ci presentano l'artista più drammatico e più composto e chiaro nello svolgimento narrativo delle vicende, e le Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce delle quali rileva la sapienza compositiva che prende un andamento sempre più lirico e ritmico. Merito sommo dell'artista la capacità di vivificare i vecchi schemi iconografici per immettervi una nuova linfa e la straordinaria acutezza psicologica con cui G. interpreta i soggetti, architetta le scene e segna i tipi.

1938

249 — MOSCHETTI ANDREA – *Il Museo Civico di Padova.* Padova, Stab. P. Prosperini, 1938, p. 61.

Ricorda che nel *De laudibus Patavii* di Michele Savonarola, manoscritto cartaceo del xv secolo, vi è schizzato a penna e a colori il ritratto di G.

1938

250 — MOSCHETTI ANDREA – *Padova al tempo di Giotto.* Bollettino del Museo Civico di Padova, n.s. IX [XXVI-1933], Padova, 1938, pp. 65-86.

È il testo di una conferenza tenuta nella R. Università di Padova il 13 maggio 1937 in occasione del Centenario della morte di G. Riconferma la datazione della Cappella dell'Arena, terminata nel giorno della consacrazione il 25 marzo 1305 e delle pitture del Palazzo Comunale di Padova cominciate nel 1307, basandosi sulla testimonianza di Riccobaldo Ferrarese e ribadendo le tesi già espresse nell'articolo del 1921 (cfr. vol. I, 577).

Fissa l'incontro fra Dante e G. a Padova, ricordato da Benvenuto da Imola, tra il 1304 e il 1305 quando G. lavorava agli affreschi dell'Arena, rifiutando, perché negate dai documenti, le notizie vasariane dei soggiorni padovani di G. nel 1316 e nel 1334. Considera i frammentari affreschi scoperti nella sala Capitolare della Basilica del Santo, opere di incerta attribuzione. Ricostruisce il clima spirituale e sociale di Padova al tempo di Dante, rilevando l'influenza determinante di G. sulla cultura contemporanea e posteriore e sullo stile del Guariento, di Altichiero, Avanzo, e Giusto.

Nelle opere padovane di G. vede la più compiuta e perfetta realizzazione del genio dell'artista e un radicale cambiamento dallo stile di Assisi. Nelle due basiliche assisiati, pur non disconoscendo l'influsso del suo stile, vede solo qualche traccia della mano di G. L'accrescimento qualitativo e artistico delle opere padovane è spiegato col fatto che mentre ad Assisi l'arte di G. mal si accordava alle astrazioni metafisiche e alla sublime mistica del clima spirituale francescano, a Padova, nel francescanesimo più realistico e quotidiano di S. Antonio e nella cultura locale profondamente permeata di classicismo, l'artista trovò un ambiente congeniale al suo spirito e alla sua poetica.

G. va considerato perciò non spirito mistico e ascetico, bensì efficacissimo narratore e monumentale costruttore di scene e il culmine della sua arte va visto dunque negli affreschi dell'Arena. A questo proposito rifiuta la tesi del Romdhal (cfr. vol. I, 613) sui diversi tempi di esecuzione della Cappella Scrovegni, che considera invece eseguita in un unico periodo con stile unitario, e sulla influenza determinante della scultura gotica francese sull'arte di G., spiegando le pitture giottesche e la scultura d'oltralpe con una sincera affinità di clima spirituale ed artistico, piuttosto che in manuali imitazioni o derivazioni. Conclude affermando che mentre ad Assisi predominava, pur con imprestiti classici, lo stile gotico, solo a Padova l'artista trovò un suo stile compiuto e perfetto fondendo mirabilmente classicismo, gotico e romanico in una sintesi assoluta di sicuro equilibrio e di eccelso ardimento.

1938

251 — MOSCHETTI ANDREA – *Principale palacium communis Padue.* Bollettino del Museo Civico di Padova n.s., IX [XXVI] 1933, XI, Padova 1938, pp. 137, 154.

Ricostruisce idealmente sulla scorta di vecchie fonti l'aspetto originale del Palazzo della Ragione di Padova, e ricorda che la sala fu dipinta da G. secondo la testimonianza di Giovani da Nono o Naone e di altri Cronisti. Riporta il passo di Giovanni da Nono riguardante G. Ascrive al celebre architetto fra Giovanni degli Eremitani la costruzione della Cappella e del Palazzo degli Scrovegni intorno al 1303 (cfr. vol. I, 12 e 30).

1938

252 — OJETTI UGO – *Più vivi dei vivi.* Milano, Mondadori, 1938, pp. 1-21.

Ristampa dell'articolo riassunto nel vol. I, 776.

1938

253 — PREHN J. e E. – *A short Lexicon of Italian Painters.* Firenze, Sansoni, 1938, pp. 78-79.

Breve profilo dell'arte di G.

1938

254 — ROUCHÈS GABRIEL – Révue des Etudes Italiennes, III, 1938, pp. 71-75.

Recensione favorevole al libro di J. Alazard (cfr. n. 173).

1938

255 — SANDBERG-VAVALÀ EVELYN – *Giotto's workshop.* Burlington Magazine, LXXIII, 1938, p. 151.

Respinge l'attribuzione a G. del polittico di Bologna in favore di un suo stretto seguace, cui ascrive una tavola con la Madonna in trono ed angeli della Chiesa di S. Maria di Ricorboli a Firenze. Per queste due opere non esclude però un parziale e diretto intervento di G.

1938

256 — SALVINI ROBERTO – *Arnolfo e la Cupola di S. Maria del Fiore, tentativo di fondare un'ipotesi,* in *Atti del I° Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura 29-31 ottobre 1936.* Firenze, Sansoni, 1938, p. 31.

Suppone e dimostra con portanti osservazioni che la cupola del Brunelleschi risale nella sua forma attuale ad una geniale concezione di Arnolfo di Cambio. Esamina il Campanile al quale attese G. dal 1334 al 1337; esso pre-

senta nel lato orientale una porta di fattura trecentesca che stranamente, invece di essere collocata nel centro della facciata della torre, è spostata verso uno dei lati. Dietro di essa si scorgono ancora gli inizi di due specchi marmorei uguali a quelli che si trovano accanto e che contengono i compassi con le sculture allegoriche sulle attività umane. Basandosi su queste osservazioni ritiene che la porta sia stata costruita in un periodo più tardo di quello di G. il quale non avrebbe certamente interrotto la decorazione a specchi marmorei se avesse egli stesso progettato la porta in quel punto. Ritiene probabile invece l'ipotesi che la porta sul lato settentrionale al confine tra il primo e il secondo piano del basamento sia l'unica porta progettata da G. per unire attraverso un ponte il campanile alla chiesa; infatti secondo il progetto originario il campanile doveva essere accessibile soltanto dalla chiesa. Più tardi si cambiò idea, si volle dargli anche un accesso indipendente; così potrebbe trovare spiegazione anche la circostanza che la porta del lato orientale si trovi non nel mezzo della facciata, ma spostata verso destra: collocazione esteticamente non raccomandabile, ma resa ormai necessaria dalla in gran parte preesistente disposizione delle scale già stabilita rispetto alla porta del lato nord.

1938

257 — SCHLOSSER JULIUS VON – *Poesia e arte figurativa nel Trecento.* La Critica d'Arte, III, 1938, pp. 84, 85.

Osserva che nella novellistica italiana G. è visto come una figura eminentemente popolare nella quale il popolino fiorentino ritrovava se stesso, ma anche come l'immagine individualistica del grande artista gloria della città. Nota che la fantasia plastico-poetica di Dante trova il suo parallelo nell'arte figurativa in G.

1938

258 — THEOBALD P. – *Les travaux recents relatifs a Giotto.* Études Franciscaines, 1938, pp. 688 (*).

1938

259 — VILLAIN MAURICE – *Saint Francois et les peintres d'Assise.* Études Franciscaines, L, 1938, pp. 172-193.

Contiene una dettagliata ed approfondita analisi critico-illustrativa di tutti gli affreschi della Basilica francescana. Analizza l'interpretazione della personalità di G. di alcuni critici (Van Marle, Sirén, Pouzyna) rilevando come sia errato insistere con l'influenza dell'arte orientale su G.. Esamina partitamente il ciclo francescano, che ritiene eseguito da G. e aiuti dal 1296 al 1298, mettendo in evidenza il profondo distacco fra la figura di S. Francesco mistico e spirituale e G. drammatico e realistico. Ascrive all'artista le Allegorie Francescane della Bas. Inf. che ritiene eseguite dal 1310 al 1320; segue una breve rassegna delle rimanenti opere giottesche; conclude affermando che mentre G. rese popolare l'immagine di S. Francesco il santo a sua volta fu causa e motivo ispiratore della sua pittura.

1938

260 — VIPERS B. – *Dzoto.* Riga, 1938, pp. 1-166.

(Monografia su G. in lingua lettone).

L'artista è visto come un genio indipendente e rinnovatore che unisce il particolare e l'universale, l'effetto drammatico delle sue composizioni è prodotto dall'incontro e dall'incrocio di due gruppi distinti di personaggi. Lo spazio ed il piano sono due elementi che armonizzandosi tra loro producono sensazioni spirituali e una visione sintetica di tono epico. Questo processo trova il suo culmine nella cappella Bardi di Santa Croce in cui G. perviene ad una spiritualizzazione classica assoluta e ad un ritorno alle tendenze gotiche lineari. Segue una precisa disamina delle maggiori opere dell'artista.

1938

261 — ZANI GISELDA – *La carcel de aire. Una valoracion espiritual del Giotto.* Montevideo, 1938, pp. 11-105.

Considerazioni e riflessioni critico-letterarie sull'arte di G.

1938-1939

262 — BRANDI CESARE – *Giotto.* Le Arti, I, 1938, pp. 5-21, II, 1939, pp. 116-131.

Acuta difesa della Leggenda di S. Francesco di Assisi e dell'attribuzione e datazione tradizionale di questo ciclo a G. Considera la Cappella dell'Arena un punto di partenza sicuro da cui occorre partirsi per fondare la prima conoscenza di G. Rileva nella Cappella un chiaro trapasso stilistico tra le Storie della vita della Madonna, eseguite per prime, e quelle dei due ordini inferiori. Riconosce che G. per dare compattezza scultorea alle figure si serve del colore, preso non già nella sua forza espansiva di pigmento, ma posto a dare unità cromatica ai volumi e a rapprenderli solidificandoli in durevole sostanza. Nella serie della Vita di Maria le masse spaziali, precisate nei netti contorni delle figure e delle architetture, non offrono adito ad alcuna dispersione atmosferica, non creano lontananza, ma si connettono costruttivamente, saldando in un tutto unico l'intera composizione. Qui si manifesta la religiosità di G. come identità della sfera morale del sentimento con quella della fede: non ricerca o esposizione di pietismi esterni ma connaturata scaturigine interna. Rileva nelle storie degli ordini inferiori una evoluzione interna rispetto alle precedenti Storie della Vergine: all'aggruppamento concentrico si sostituisce la disposizione frontale; l'abbreviato chiaroscuro marginale deprime maggiormente le superfici convesse, il colore si smorza nei toni e diminuisce i contrasti senza illanguidirsi e conservando intatta e compatta la modulazione plastica. Il ciclo assisiate di San Francesco è un antecedente quasi immediato della Cappella dell'Arena: la sua spazialità precede la formulazione spaziale delle Storie della Madonna. « In queste appare già meno accentuato che ad Assisi, il gusto di proiettare, contro o fuori di un fondo inerte, un pulpito, un'abside, un'iconostasi isolata, che divengono veri e propri edifici ». La sintesi ad Assisi è non meno rigorosa e priva di residui che a Padova, solo che non plastica. I

grevi nessi architettonici delle costruzioni giottesche di Assisi, sempre torreggianti ed imminenti, tendono ad annullare ogni suggerimento d'infinito, a contenere qualsiasi penetrazione o dispersione atmosferica, condensando il vuoto come per attrazione, sui solidi, ottenendone la cubatura esatta. Tale perfetta equivalenza è statuaria ed architettonica, non plastica. Individua una concordanza tra la spazialità giottesca, contraria a qualsiasi sviluppo di linearismo gotico, e l'arte di Arnolfo. Afferma che « se il plasticismo di Giovanni Pisano potè in seguito accelerare il passaggio dalle Storie della Madonna a quelle degli ordini inferiori, la spazialità di Giovanni resta sempre più complessa e discontinua di quella di G. e non potrebbe trovare convincente parallelo ai suoi inizi. Mentre, dal primo fondamentale accostamento con Arnolfo, era naturale che G. desumesse un'esperienza architettonica diretta, nel momento stesso che ne intuiva la più profonda essenza, e che nel suo linguaggio architettonico ritenesse fedelmente termini arnolfiani, in quell'inconfondibile miscela di latino cosmatesco e di neologismi gotici. Un graduale spostamento potè determinarsi solo quando, accentuandosi la ricerca dell'unità di formulazione plastica, il passaggio dal concavo al convesso, dal vuoto al pieno dové venir modulato, sempre evitando di ricorrere ad artifiziosi collegamenti lineari, ma anche alle contrapposizioni troppo nette e perentorie. Allora i nessi arnolfiani, i pinnacoli, le secche volute ricorrenti sui timpani ad ingranare direttamente col vuoto (nell'equivalenza e reversibilità di ogni motivo di greca), da un lato resultavano pletorici nella concisione voluta, dall'altro contrastavano, con gli innegabili residui lineari gotici, all'intento di individuare, senza ridurre a *sfoglie* di superfici, i piani fra i quali avveniva la modulazione plastica, già prossima a risolversi nella frontalità assoluta. L'architettura a cui tornò a guardare G. fu quella che dalla qualificazione cromatica delle superfici aveva tratto vigore e concatenazione estrema di masse; così comparvero a Padova, negli sfondi delle Storie dell'Arena, costruzioni semplici, disadorne, di sapore romanico; dai piani netti come le facce di un prisma: ormai spoglie di quelle innervature gotiche, ancora scoperte in Arnolfo, e che presumevano una spazialità indeterminata cui la compatta, geometrica solidità dei nuovi volumi giotteschi contraddiceva » (p. 11). Una certa discontinuità, imputabile alla collaborazione di allievi, del Maestro di S. Cecilia e forse di alcuni riminesi, non infirma l'unità globale del ciclo. Individua poi nel Cavallini un chiaro residuo della spazialità bizantina che sarà risolto da G.; infatti mentre il Cavallini si affida più alla struttività delle concrezioni del colore realizzate dalla luce che alla potenza tettonica delle ombre, negli affreschi di S. Francesco e più ancora nelle Storie della Madonna dell'Arena, il chiaroscuro, sempre maggiormente condensato ai margini, finisce per diventare equipollente, nella impermeabile densità, alle zone di massima applicazione luminosa. Nega l'influenza di G. sul Cavallini e qualsiasi analogia formale tra le opere sicure di G. e i tondi di S. Maria Maggiore, le Storie di Isacco, di Giuseppe e del Nuovo Testamento nella Basilica Superiore di Assisi, opere che vengono ascritte tutte ad artisti romani del Duecento. « I riferimenti alla spazialità di Arnolfo o alle illuminazioni del Cavallini, così chiari nelle Storie di S. Francesco e in quelle del primo ordine dell'Arena, non potrebbero completarsi con un solo riscontro sicuro con l'opera di Cimabue. Né il passaggio dai tondi o dalle Storie di Isacco a quelle inferiori di S. Francesco può graduarsi in modo così piano ed evidente come qualche fugace assonanza fisionomica farebbe credere » (p. 13). Rileva nei tondi romani un colorismo acido e freddo e nelle Storie di Isacco una fon-

damentale intonazione di cocciopesto che non hanno parentele né fra loro né con le Storie di S. Francesco. Per attribuire le Storie di Isacco a G. bisognerebbe supporne una prima fase cimabuesca: ma di questa non resta traccia nelle sue opere sicure e neppure negli affreschi di S. Francesco. Rifiuta dunque l'esistenza di una fase giovanile di G. influenzata da Cimabue e respinge perciò l'attribuzione all'artista dei tondi di S. Maggiore di Roma e delle Storie di Isacco e delle Storie del Nuovo Testamento. L'attribuzione a G. delle Storie di S. Francesco trova conferma nella tavola raffigurante le Stimmate di S. Francesco ora al Louvre, opera di un mediocre aiuto, il quale per autenticare la tavola copiò tre delle Storie di Assisi da tutti risapute opere di G. Situa i due frammenti con gli angeli del mosaico della Navicella nel periodo di passaggio tra gli affreschi di Assisi e le prime Storie dell'Arena, mentre ritiene ingiudicabile a causa delle sovrapposizioni l'affresco lateranense raffigurante Bonifacio VIII e inconciliabile con lo stile di G. il polittico Stefaneschi.

Nelle Storie di S. Francesco, dove c'era da ricreare un'iconografia, non è possibile istituire nessun parallelo con le precedenti redazioni. Infatti alla profonda e poetica umanità di S. Francesco che sentiva la fratellanza con tutte le cose come la responsabilità universale di tutte le colpe umane, G. si avvicinò con penetrante chiarezza e nel Santo vide l'uomo. Questo senso della dignità umana, sempre altissimo in G., si può controllare nella noncuranza a seguire un'aneddotica e un'iconografia francescana già allora stabilita, a scendere a un determinato particolare, nella ricerca di una concretezza umana e non naturalistica che diviene concretezza figurativa nel momento che si attua da una coscienza morale per cui la santità è la stessa umanità nella redenzione sociale cristiana dell'uomo, santo in quanto uomo, non uomo come santo. Esamina la Madonna di Ognissanti (Uffizi) respingendo l'ipotesi che sia un'opera anteriore a Padova. Dal tondo con la Madonna nella controfacciata di Assisi a quello nella volta dell'Arena fino alla Giustizia nello zoccolo è una progressiva ricerca di continuità plastica pienamente raggiunta soltanto nella Madonna di Ognissanti. Questa è pertanto opera successiva agli affreschi degli ordini inferiori dell'Arena, dei quali appunto svolge il concetto di sintesi plastico-spaziale. Ancora maggiore si fa qui il distacco dalla visione naturalistica di uno spazio avvolgente: « G. percepisce e sempre più distinto, un «continuum » nel quale dal paesaggio alle architetture alle persone non esistono soluzioni ma solo pause, cesure ritmiche ». Negli affreschi della Cappella Peruzzi riconosce il proseguimento e l'approfondimento della complessa struttura spaziale della Madonna di Ognissanti. Se per altro la fase finale e conclusiva di G. deve vedersi negli affreschi Bardi e nel campanile, gli affreschi Peruzzi attestano, mantenendo altissimo il livello, il collegamento con le esperienze figurative che avevano culminato negli ordini inferiori di Padova e nella Madonna di Ognissanti. Nel modulo maggiore degli affreschi, in una più lata stesura delle composizioni, il ritmo plastico diviene meno serrato, ma non si frange snodandosi con raffinata gradualità di passaggi e sorretto da un'invenzione sempre nuova e sorprendente nei nessi e nelle articolazioni. L'Assunzione dell'Evangelista introduce agli affreschi di S. Francesco nella Cappella Bardi; nel più solenne di questi le Esequie di S. Francesco l'ordinanza è divenuta ancor più simmetrica e bilanciata. Il fondale divide in battute uguali la stesura completa delle figure: l'effetto di superfici convesse, ribassate, già presente nelle donne della Deposizione si estende sistematicamente a tutte le figure le quali sono impostate in modo da affiorare nei punti di maggior emergenza

come ad uno stesso livello a raso del piano della parete. Nega che nella bilanciata costruzione spaziale si possa vedere un preludio alla prospettiva del Rinascimento. G. infatti accentua l'imposto prospettico estendendolo non solo all'inquadramento architettonico, ma a tutti i volumi raffigurati, solo per poter ottenere uno spazio omogeneo che presenti una profondità costante e una volta datane l'indicazione torna a ridurre al minimo la profondità ottenuta. A tale perfetta fusione di omogeneità spaziale e di continuità plastica contribuiscono anche le aureole frontali (anziché in scorcio come a Padova), che qui sottolineano la scansione prospettica dei piani orizzontali, e le ombre portate, che lungi dal porsi come espediente naturalistico, rafforzano anzi la compattezza plastica dello spazio, agendo da tiranti tra il piano di fondo e la parete. Suppone che G. nel giungere a tale altissima conclusione si sia valso di qualche suggerimento venutogli dall'opera di Ambrogio Lorenzetti.

Esamina successivamente le relazioni tra G. e la scultura del tempo. Il rapporto con Giovanni Pisano è considerato non il più fecondo per la sostanziale divergenza di temperamento dei due artisti. G. dopo la prima esperienza arnolfiana poté ricevere suggerimenti per la sua formulazione plastica da alcuni esempi di bassorilievo schiacciato della scultura romanica e da lavori bizantini. La trasposizione pittorica dei modi plastici fu così coerente in G. che quando, nel basamento dei tabernacoli dell'Ingiustizia e della Giustizia, figurò dei bassorilievi in monocromo, non ebbe bisogno per contraffare il bassorilievo, di usare un procedimento stilistico diverso da quello delle Storie superiori.

« La scultura finì allora per dovere a G. più di quanto G. non le dovesse: a parte il fatto se a lui possa riferirsi l'esecuzione effettiva di alcuni degli esagoni del Campanile, è certo che questi rimangono la traduzione plastica, un po' immiserita, dei modi pittorici di G. Pertanto il bassorilievo lasciò il luminismo di Giovanni e sia con Tino di Camaino, sia con Andrea Pisano, con l'Orcagna, con l'Arnoldi serbò chiare tracce del plasticismo giottesco » (p.118).

Rileva la disparità figurativa, nonostante l'identità del soggetto, tra gli affreschi di Assisi e quelli della Cappella Bardi. Nell'affresco raffigurante le Stigmate della Cappella Bardi G. riprende il problema al punto in cui lo aveva lasciato ad Assisi, qui il suo interesse si è definitivamente polarizzato nella resa plastica unitaria e senza perciò la preoccupazione di raggiungere evidenza scultorea, riesce a sviluppare completamente lo schema impostato ad Assisi. Nelle Stigmate Bardi si ha quasi il testamento pittorico di G. Dagli affreschi della Cappella Bardi appare inscindibile la concezione del Campanile di S. Maria del Fiore che rappresenta l'ultima incompiuta opera di G.

Dell'impianto del Campanile e della parte costruita da G. l'A. mette acutamente in rilievo i valori di fermezza e di continuità plastica cui fortemente contribuisce anche il serrato sistema degli specchi marmorei e delle formelle preziose « ove la pittura di G. lascia la calce viva per la pietra ». Questi esagoni scultorei, « o suggeriti dai rombi del romanico pisano, o dalle formelle smaltate dei reliquiari, trattengono da tale probabile e duplice origine, un senso di geometrica risoluzione del circolo, e, per la concentrata realizzazione scultorea, dichiarano in uno specifico punto di applicazione la continuità plastica delle pareti, che le cornici e le fasce cromatiche ritmano di pause regolari, con funzione analoga al contorno delle figure degli affreschi di Padova e di Firenze ».

Segue l'analisi delle opere attribuite alternativamente a G. Considera opera della bottega del maestro il polittico Stefaneschi, le Vele di Assisi, l'Assunzione Tosinghi in S. Croce e il santo francescano della Collezione Berenson.

Esamina la Dormitio Virginis di Berlino rilevandone le connessioni con il polittico Baroncelli e rileva come le condensazioni volumetriche di G. siano fraintese e perdano il puro significato plastico per un compromesso descrittivo. La considera perciò una ripresa quanto mai abile e sensibile dello stile del maestro ad opera di un seguace. Così pure gli affreschi della Cappella della Maddalena nella Chiesa Inf. di Assisi che, sebbene esteriormente si approssimino al momento della Cappella Bardi, non ne concretano la severa concatenazione plastica. Il polittico formato dalla Madonna della Collezione Kress, dal S. Stefano del Museo Horne, dai Santi Giovanni Evangelista e Lorenzo del Museo di Chaâlis per il colore non trova riscontro nella Cappella Bardi a cui pure non può non avvicinarsi. I sei pannelli raffiguranti la vita di Cristo appaiono una riduzione grafica, lineare della frontalità plastica giottesca e non sembrano neppure documentare il medesimo momento di riflessione della arte giottesca, trovandosi, più degli scomparti del polittico, distanziati dalle Cappelle Bardi e Peruzzi, ma tanto più dalla Madonna di Ognissanti e della Arena. Per le suddette ragioni ascrive sia il polittico sia le sei scene della Vita di Cristo ad un seguace di G. Esamina il Crocifisso di S. Maria Novella cui non concordemente viene riferito un documento del 1312 e considera precario il riferimento storico a causa della dibattuta identificazione e non portanti i riscontri con le Storie del N.T. di Assisi successive a quelle di Isacco. Ugualmente inammissibile è considerata la contemporaneità tra il Crocifisso e gli affreschi neotestamentari per i quali non accetta la paternità di G., considerandolo quanto di più lontano ci possa essere da G. sia come linguaggio plastico non unificato, sia come proiezione diretta di un confuso e oppresso stato di sentimento, rilevando inoltre la discontinuità formale fra le due figure dei dolenti ed il Crocifisso. Per queste ragioni lo espunge dal catalogo delle opere di G. Similmente alla bottega ascrive i Crocifissi di S. Felice, di S. Marco, di Ognissanti e quello conservato nella Cappella degli Scrovegni a Padova di cui rileva il divario stilistico con gli affreschi della Cappella. Prende infine in esame il Crocifisso del Tempio Malatestiano di Rimini di cui rileva l'altezza qualitativa e l'improvviso orientamento coloristico; l'attribuzione al pittore secondo l'A. rimane ipotesi arbitraria data l'inoppugnabile coerenza interna di G. che si svolge da Assisi al campanile di S. Maria del Fiore. Nota nel Crocifisso, che attribuisce ad un ignoto maestro riminese, intermittenze e un lirismo alterno che non corrisponde al tono di G.

Conclude rilevando come in G. si realizzi «il dominio di un mondo morale, che s'imponeva con serena, epica fermezza alla contestazione episodica della vita quotidiana. In G. tutto volge in affermazione totale e indubitabile: e la sua humanitas non è nostalgica voltura del passato in ideale, ma nel presente colpisce il valore dell'uomo perenne. Così gli eroi di G. non divengono Dei, sono nell'Incarnazione, Dei divenuti uomini. Donde la concretezza umana del suo superamento, l'estrema dignità del suo fare, la profondità di un sentire originale e inestinguibile, che si sviluppa dal contesto interiore in una ininterrotta sublimazione, per toccare gli strati rarefatti dove solo lo spirito giunge e senza velo di terra» (p. 131).

1939

263 — ALPATOFF MICHEL – *Italianskoe iskusstvo epokhi Dante i Dahotto.* Moskwa, 1939.

Confronta perché più accessibile il testo del 1947 (cfr. n. 263).

1939

264 — BARGELLINI PIERO – *Giotto protopittore e capomastro*, in *Città di Pittori*. Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 45-111.

Ampio profilo garbatamente divulgativo dell'intera attività artistica di G.

1939

265 — BAUCH KURT – *Der Frühstil des Künstlers*. Oberrheinische Kunst, VIII, 1939, p. 188.

È il testo di una comunicazione tenuta a Friburgo il 18 febbraio 1936. Analizza brevemente lo stile del ciclo francescano di Assisi e della Cappella degli Scrovegni. Nega a G. in queste due opere giovanili originalità e compiutezza artistica, considerando l'artista esclusivamente esponente dello stile del tempo perché fortemente influenzato dall'arte coeva e dalla pittura romana.

1939

266 — BAUCH KURT – *Die Wissenschaftlichen Ergebnisse der Giotto Austellung in Florenz. 1937*. Oberrheinische Kunst, VIII, 1939, p. 193.

Breve resoconto, tenuto a Friburgo l'8 gennaio 1938, della mostra giottesca.

1939

267 — BEENKEN HERMANN – *Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance*, in *Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter*, vol. I, Cambridge, Harvard University Press, 1939, p. 73.

Rileva nell'arte di G. il ruolo che per la prima volta gioca la figura nella definizione dello spazio; essa non acquista nella dimensione figurativa un semplice volume, bensì un volume accentuato e definito da una precisa direzione spaziale. A differenza che nell'arte del primo Medioevo, ora le figure si scalano una dietro l'altra con una sicurezza di direzione che viene accentuata dagli sguardi e dai gesti. La figura non sta più come nella grandiosa scultura dei secoli precedenti nella compagine dell'ordine architettonico, ma in una nuova dimensione creata dal pittore ed in rapporto con il mondo naturale.

1939

268 — BUSUICEANU A. – Gazette des Beaux Arts, XXI, 1939, pp. 56-57.

Recensione favorevole alla monografia di Jean Alazard sull'artista (cfr. n. 173).

1939

269 — FARGES J. – *Giotto.* Paris, 1939. (*)

1939

270 — FARGES J. – *Giotto et les destin de la peinture.* Âge Nouveau, 1939, pp. 26-38. (*)

1939

271 — FASOLO VINCENZO – *Architettura giottesca,* in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Assisi, 1-4 ottobre 1937.* Roma, Carlo Colombo, 1939, pp. 63-76.

Rileva nelle composizioni di G. la compiuta e perfetta fusione che si realizza tra elementi figurativi e architetture dipinte; in essa è visto il segreto del fascino dell'artista che si rivela oltre che profondo analizzatore dei più grandi sentimenti umani e divini, anche geniale architetto.

Osserva i profondi rapporti che esistono tra la parziale composizione dei singoli quadri e la grande linea della composizione totale, documentando questi accordi e dipendenze mediante grafici e disegni degli elementi architettonici tratti dal ciclo francescano di Assisi. Nota come nella cappella Bardi la successione dei tre quadri sovrapposti nei due lati della cappella sia collegata da una assoluta legge simmetrica di composizione verticale e orizzontale, e come nella cappella Peruzzi nel lato destro, il maggiore spazio sia assegnato a superfici architettoniche e nel lato sinistro a una ricorrenza di linee costituenti l'intelaiatura degli ambienti. Nella Cappella degli Scrovegni, anche se con minore continuità e rigore rispetto agli affreschi di S. Croce, rileva la stessa ricerca di armonie architettoniche. Tenta di risolvere la questione della cronologia giottesca basandosi su un presunto svolgimento della concezione architettonica dell'artista. Perciò, notando il deciso passaggio dalle semplici delimitazioni lineari dei riquadri e della loro combinazione negli spazî della vôlta degli Scrovegni al chiaroscuro di vere membrature architettoniche solidamente disegnate del ciclo di Assisi, giunge alla conclusione che il ciclo francescano sia posteriore alla Cappella Scrovegni.

« È ad Assisi, anzi, che si rivela uno degli aspetti della sapienza architettonica di G. poiché è dalla opportuna e meditata disposizione dei chiaroscuri architettonici che formano cornice ai varî quadri, che G. ha evitato il pericolo di sfondare la parete della navata, che invece per quell'artificio, mantiene tutto il suo peso architettonico, tutto il suo valore di pieno » (p. 67).

La conoscenza di G. architetto si fonda non soltanto sul campanile fiorentino, infatti le architetture dipinte possono considerarsi altrettanti « progetti » per edifici reali. Rileva l'estrema coerenza costruttiva e architettonica degli edifici giotteschi e la loro esatta rappresentazione secondo i moduli della realtà. Nota come il tema della casa medioevale, dell'edificio religioso, della città offrano al pittore spunti e idee per nuove creazioni architettoniche. Esamina partitamente alcune composizioni giottesche osservando la molteplicità degli elementi architettonici tratti dall'arte classica, bizantina, romanica e

gotica. Rileva il carattere spiccatamente romanico delle architetture delle Allegorie Francescane della Basilica Inferiore che attribuisce ad un seguace di G. che traduceva un suo diretto pensiero.

Definisce l'architettura giottesca nel suo complesso esemplata sull'architettura romano-cosmatesca; questo stile cosmatesco cui si ispirano le opere dei collaboratori di G. nella vôlta dei Dottori della Chiesa Superiore, nelle Storie di S. Caterina e Faustina e nella Cappella di S. Niccolò della Basilica Inferiore, si colora di volta in volta di inflessioni diverse.

Infatti mentre a Padova e nelle Cappelle di S. Croce predominano le forme romaniche, ad Assisi si notano architetture di carattere decisamente gotico fiorentino e arnolfiano. Rileva come sia precipuo di G. sintetizzare linearmente le forme architettoniche che si riassumono in poche linee in superfici piane e chiare, in volumi puri.

Contro il parere della critica che le assegna ad un allievo, rivendica a G. le due ultime composizioni del ciclo francescano per l'intimo rapporto tra figure e architetture e per i dettagli trattati con uno stile lineare. Conclude ritenendo che quando l'architettura diviene simbolo, segno ideale e spirituale, allora si realizza compiutamente « l'arte architettonica di G. che possiamo cogliere più che nell'episodio, nella trasfigurazione verso una musicale bellezza ».

1939

272 — GIOVANNONI GUSTAVO – *I risultati del Convegno di Assisi e l'architettura del tempo di Giotto*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Assisi 1-4 ottobre 1937*. Roma, Carlo Colombo, 1939, pp. 299-319.

Considera G. il creatore del moderno linguaggio pittorico italiano, e lo cita a proposito dei lavori per il Duomo ed il Campanile; il disegno del Museo dell'Opera del Duomo di Siena viene considerato se non di mano dell'artista, della sua scuola, ed in diretto rapporto col campanile fiorentino e tale da costituire nella determinazione stilistica un punto fermo. Rileva la novità essenziale del campanile fiorentino che consiste nella gentilezza decorativa, nella finezza delle sagome e nella vivace policromia dell'intarsio dei marmi. Propende a considerare G. come l'ispiratore del progetto del Duomo e nota affinità stilistica tra la base del campanile e la decorazione della esterna parete meridionale della chiesa. Rileva negli affreschi di Assisi, Padova e Firenze uno svolgimento del suo pensiero architettonico e una nuova plasticità ed umanità delle sue composizioni. Nota nelle rappresentazioni architettoniche di G. tre tendenze: la tendenza classica raffinata dagli influssi cosmateschi, la tendenza goticizzante e una più libera e viva forma d'arte popolaresca.

1939

273 — HAFTMANN WERNER – *Das Italienische Saulermonument*, in *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (herausg. v. W. Goetz. Bd. 55). Leipzig und Berlin, Teubner, 1939, pp. 86, 101.

Osserva incidentalmente che G. nelle figure dell'Incostanza e della Speranza nello zoccolo della Cappella dell'Arena riprende dall'antico formule di pathos in un significato già pienamente quattrocentesco.

Cita il Serpente di bronzo in una delle fasce di cornice degli affreschi della Arena come esempio di raffigurazione, non rara nel Trecento, di oggetti di culto biblici in cima ad una colonna per influsso della tradizione iconografica che poneva sempre le immagini di culto pagane in rapporto con una colonna.

1939

274 — J. C. – Gazette des Beaux Arts, XXI, 1939, p. 260.

Recensione alla bibliografia sull'artista di R. Salvini.

1939

275 — JANTZEN HANS – *Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giottos.* Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1939, pp. 187-196.

L'A. studia la sequenza cronologica degli affreschi di G. a Padova. Rileva nella Cappella Scrovegni due distinti momenti stilistici fra le Storie di Maria e le Storie di Cristo. Nelle Storie di Maria le scene si compongono di varie parti autonome giustapposte, mentre nelle Storie di Cristo i vari elementi compongono un tutto unico già precedentemente concepito. Rileva inoltre correlazioni tra Storie di Cristo della Cappella degli Scrovegni e gli affreschi della Cappella Peruzzi in S. Croce. Per questa ragione l'A. è portato a concludere che le Storie della Cappella dell'Arena furono dipinte secondo l'ordine tradizionale dall'alto verso il basso.

1939

276 — KELLER HARALD – *Die Entstehung des Bildnisser amende des Hochmittelalters.* Römischens Jahrbuch für Kunstgeschichte, III, 1939, pp. 292, 298, 300.

Interpreta l'affresco raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo della Chiesa di S. Giovanni in Laterano come una commemorazione postuma del Giubileo voluta da Cardinale Jacopo Gaetani de' Stefaneschi per glorificare, appena si fu placata l'ostilità della Curia, la memoria del Papa. Data perciò l'affresco intorno al 1320 e considera la copia dell'Ambrosiana anch'essa risalente alla stessa data e ritiene che lo stile, di cui rileva il tono classicheggiante influenzato dall'arte romana cosmatesca, lontano dalle pitture dell'Arena e di S. Croce, porta ad escludere per l'affresco lateranense la paternità di G.

Rifiuta l'opinione di chi vede in G. il creatore del ritratto in pittura; l'artista, ancora legato all'arte medievale, caratterizza i suoi personaggi attraverso i gesti e i movimenti e non attraverso le espressioni del volto: la figura di Enrico Scrovegni a Padova non può considerarsi un ritratto, e nemmeno quella di Dante al Bargello, sottoposta ad un processo di idealizzazione e di tipizzazione.

1939

277 — MEZZANA CORRADO – *Ed ora ha Giotto il grido.* Istituto Beato, Angelico di Studi per l'arte sacra. Saggi e lezioni sull'arte sacra, Roma 1939, pp. 11-23.

È la ristampa del n. 248.

1939

278 — MITARITONNA LAURA – *Lo spirito del Rinascimento nell'arte di Giotto.* Annuario del R. Istituto Magistrale P. E. Imbriani, Avellino, 1939, pp. 209-218.

Fa alcune considerazioni sull'arte di G. che viene definita eminentemente realistica e drammatica e tale da improntare delle sue caratteristiche essenziali tutta la pittura del Rinascimento toscano; poiché questa pittura, in quanto determinò la riconquista della realtà spaziale e plastica e della relazione col vero, sta a fondamento di tutta la pittura occidentale, l'arte di G. si identifica quasi con le origini della pittura moderna. Segue una breve rassegna delle maggiori opere dell'artista.

1939

279 — OFFNER RICHARD – *Giotto – non Giotto.* Burlington Magazine, LXXIV, 1939, pp. 259-268; LXXV, 1939, pp. 96-113.

È la più autorevole e motivata esposizione della tesi che nega a G. la paternità del ciclo francescano di Assisi. Esamina la croce di S. Maria Novella e il ciclo francescano, affermando che l'attribuzione a G. deriva da un'errata interpretazione dello svolgimento della cultura figurativa del Trecento fiorentino, e che l'identità artistica di G. si basa su un'ininterrotta e incontrastata tradizione della sua supremazia pittorica che si ritrova in un gruppo di opere che gli sono sempre state ascritte, ascrizione confermata da scritti di indubbia autorità. In tale gruppo di opere, costituito dagli affreschi e dalla Croce dell'Arena, dalla Madonna degli Uffizi e dagli affreschi Bardi e Peruzzi in Croce, ritrova elementi costanti e lo stesso modo di impostare le forme. Negli affreschi dell'Arena, che ritiene le prime pitture ascrivibili a G., rileva come la maggior preoccupazione dell'artista sia l'affermazione di dignità della sorte umana, che l'artista ottiene donando alla figura nuova concretezza materiale; la composizione delle scene si avvicina a uno schema geometrico che viene assimilato entro la cornice rettangolare, le figure vengono ammassate nella parte inferiore della scena in modo da sostenere la parte superiore e costruire masse collegate fra loro come una facciata; le figure e gli avvenimenti narrati rispettano l'integrità della superficie, raramente l'occhio dello spettatore viene attratto oltre i primi piani, lo sfondo rimane uno spazio astratto, la espressione dei volti esprime sentimenti profondi e non impressioni momentanee. Negli affreschi della Cappella Bardi nota una cesura rispetto al modo narrativo presente negli affreschi dell'Arena; la narrazione diviene più serrata ed anziché rappresentare tutte le vicende del Santo, ne presenta simbolicamente solo i fatti più salienti. Nella Cappella Peruzzi

– che considera più tarda degli affreschi Bardi – anche se il tono spirituale non cambia, nota una maggiore ampiezza compositiva e una diversa divisione dello spazio. Esamina il ciclo francescano di Assisi tentando di ritrovarvi gli stessi elementi stilistici e compositivi; in esso rileva come le scene siano incluse in una cornice architettonica dipinta in modo da armonizzare con l'architettura reale della chiesa dando l'illusione di esserne parte reale. Mentre negli affreschi di Padova la rappresentazione delle scene viene definita di natura pittorica, ad Assisi le figure presentano un aspetto scultoreo staccandosi dallo spazio circostante, ogni volume viene rigidamente delimitato, in un modo che, secondo l'A., contrasta con le qualità plastiche di G.. Dando una maggiore individualità alle figure, il pittore, denominato Maestro di S. Francesco, le rende più vere; inoltre ad Assisi, diversamente da Padova, lo schema compositivo ha lo scopo di generare lo spazio stesso.

Nel ciclo francescano rileva inoltre notevoli incongruenze nel modo di trattare lo spazio; mentre a Padova l'occhio del riguardante si trova all'altezza delle teste dipinte e la composizione tende ad evolversi dai lati verso il centro, ad Assisi la scena è vista dall'alto e lo sfondo assume un carattere individuale ma in modo totalmente diverso da G. in cui i volumi divengono astrazioni cubiche, e l'architettura presenta un carattere fortemente idealizzato. La differenza fondamentale tra i cicli di Assisi e di Padova viene considerata nel modo di dipingere le figure: ad Assisi viene raggiunto un effetto tridimensionale mediante la sovrapposizione di vari colori che produce una impressione di scultura a tutto tondo, a Padova le figure si avvicinano invece al bassorilievo. Per queste ragioni conclude affermando che i due cicli sono opera di due artisti distinti.

1939

280 — PARRONCHI ALESSANDRO – *Attività del Maestro della S. Cecilia.* Rivista d'Arte, XXI, Serie II, 1939, pp. 210-228.

Esaminando la formazione del Maestro della Santa Cecilia educatosi sulla cultura romana e sull'esempio del Cavallini, l'A. conferma l'attribuzione a quest'anonimo della prima scena del ciclo francescano di Assisi raffigurante S. Francesco onorato da un uomo semplice per l'affinità con il dossale di S. Cecilia degli Uffizi. Al Maestro della Santa Cecilia ascrive inoltre le ultime tre scene francescane della Basilica superiore di Assisi raffiguranti S. Francesco che guarisce un giovane, S. Francesco che resuscita una donna e Piero d'Assisi liberato dal carcere, per il clima fortemente allusivo e pausato che è lontano dalla visione giottesca e che si avvicina invece alla prima scena di Assisi ed al dossale degli Uffizi. Inoltre per le affinità con le ultime tre scene di Assisi, visibile nella precisa ornamentazione cosmatesca e nella spazialità diffusa e sottile, ascrive al Maestro della S. Cecilia anche la Madonna col Bambino di S. Giorgio alla Costa che è considerata perciò una replica diretta della Madonna di Ognissanti ora agli Uffizi.

1939

281 — PERKINS FRANCIS MASON – *Giotto and Assisi.* Burlington Magazine, LXXV, 1939, pp. 84-85.

Respinge l'opinione corrente che il ciclo di S. Francesco ad Assisi sia completamente ridipinto e perciò lontano dal primitivo aspetto. Gli affreschi raffiguranti le Storie di San Francesco, nonostante i restauri e le manomissioni, mantengono tutte le loro peculiarità sia stilistiche che tecniche. Secondo l'A. nessuna pittura esistente nella Basilica di S. Francesco può essere assegnata a G.: gli unici affreschi che possiedono qualche consonanza con lo stile giottesco sono quelli della Cappella della Maddalena della Basilica Inferiore.

1939

282 — SALMI MARIO – *Le origini dell'arte di Giotto.* Atti della Società Colombaria Fiorentina, XIV, anni accademici 1937-1938 e 1938-1939, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 33-46.

È il testo di una conferenza tenuta a Padova nel 1937 e riassunta al vol. I, 785.

1939

283 — SCHLOSSER JULIUS VON – *Vom Problem der Giotteske.* Mitteilungen des Österreichen Institutes für Geschichtsforschung, XIV, 1939, pp. 286-390.

È uno studio pubblicato postumo che risale al 1937. Definisce il concetto di scuola che in Italia ebbe una speciale popolarità e che è un termine che vuole alludere ad una differenziazione regionale.

G. è il fondatore di una nuova scuola moderna che ha un fondamento teorico che viene avvertito anche nei libri sull'arte e nella trattatistica del tempo.

Sia Dante che G. sono i fondatori di un nuovo stile che sta alla soglia di due mondi e separa due concezioni, l'antica e la moderna. L'arte di G. non viene considerata nel Trecento « ars mechanica » ma anzi si avverte la sua novità anche su un piano teorico.

Il Cennini è il primo a comprendere la modernità e l'importanza della scuola giottesca e ad intendere le personali variazioni apportate dagli scolari sull'arte del maestro. Ciò nonostante il suo concetto di scuola è ancora legato alla concezione tradizionale che con questo termine vuole alludere alla bottega medioevale. La novità dell'arte di G. consiste nella sua profonda individualità. G. fondatore come Dante di uno stile nuovo, cioè a dire di una nuova scuola, operando in diverse città mediante la sua arte riuscì ad unificare con la forza della sua personalità sotto l'aspetto pittorico tutta l'Italia liberandola dai particolarismi e dalle differenzazioni stilistiche proprie di ogni regione.

Questo fenomeno si ritrova soltanto nella scuola di Raffaello e in quella di Leonardo. Rileva come nel Vasari l'espressione « maestri del disegno » abbia un significato diverso da quello d'oggi; egli sottolinea per maestro il valore professionale, mentre in Germania con maestro si intende il fondatore di uno stile o di una scuola.

Ritiene molto fine ed appropriata la definizione di scuola data dal Lanzi: anch'egli conferisce al termine di scuola un significato di differenzazione regionale che si spiega col fatto che fin dall'antico l'Italia, per ragioni politiche e storiche cui concorsero le diversificazioni dialettali, fu divisa in regioni; tale particolarismo favorì e concorse a formare le diverse scuole pittoriche.

Rileva che invece in Germania il termine di scuola è legato ad un artista ed al suo magistero pittorico. Mette in evidenza come il Ghiberti per primo comprende appieno l'individualismo di G.; l'artista non tramanda ai suoi scolari la tecnica, bensì la teoria e lo spirito della sua arte.

Conclude rilevando come il termine di scuola di G. assuma il doppio significato di stile individuale e di linguaggio artistico comune ai suoi scolari.

1939

284 — SINIBALDI GIULIA – L'Arte, XXI, 1939, pp. 187-189.

Recensione della bibliografia su G. di R. Salvini.

1939

285 — TEA EVA – *Giottismo senza Giotto.* Actes Congrès Londres, 1939, p. 57. (*)

1939

286 — VALENTINER WILLHELM REINHOLD – *The Front Plane Relief in Medieval Art.* Art Quarterly, 1939, pp. 164-169.

Ritiene che G. pur aderendo alle idee medievali nei primi piani delle sue composizioni, esprima per primo nelle sue forme solide e semplificate un nuovo senso di realtà plastica e di spazio compositivo.

G. è il primo artista che dona alle sue figure una profonda forma plastica che preannuncia il Rinascimento. Nella Madonna degli Uffizi la testa della Madonna appare sullo stesso piano degli angeli inginocchiati davanti al trono, che sono della stessa misura degli angeli in secondo piano. L'artista, nonostante che gli angeli del primo e del secondo piano siano delle stesse dimensioni, tende a far sì che gli angeli del secondo piano appaiano più grandi.

1939

287 — WEISE GEORG – *Die Geistige Welt der Gotik und ihre Bedentung für Italien.* Halle, Sajle, Max, Niemeyer, 1939.

Rimando all'edizione italiana più facilmente accessibile, riassunta al n. 564.

1939-1940

288 — JANTZEN HANS – *Giotto und der gotische Stil.* Das Werk des Künstlers, I, 1939-1940, pp. 441-454.

È il testo di una conferenza tenuta all'Università di Padova nel 1939. Mette in evidenza come per comprendere profondamente la novità dell'arte di G. si debba far riferimento ed istituire confronti con la coeva scultura gotica francese. Esamina gli affreschi della Cappella degli Scrovegni, che sembrano più adatti ai confronti con la scultura d'oltralpe dal momento che anche il Romdahl nel tentativo di spiegare le differenze stilistiche fra le serie di affreschi delle fascie superiore ed inferiore ha ipotizzato un viaggio di G. in Francia.

Nota nella maniera di rappresentare la figura maggiori affinità con la scultura gotica che con la pittura dugentesca; a questo proposito rileva che i maggiori rapporti con l'arte di G. si riscontrano non già nella scultura della facciata del Duomo di Strasburgo e nemmeno con le sculture di Chartres, Amiens e Parigi, bensì con la più antica scultura gotica quale è appunto quella di Reims. Osserva inoltre che le nicchie sovrastate da un arco a sesto acuto nelle quali sono dipinti i santi delle Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce non trovano alcun riscontro nella pittura o scultura italiana, bensì si richiamano e si ritrovano nelle sculture di Reims. Si pone il problema di come G. sia potuto venire a conoscenza di tali elementi derivati dall'arte francese; sappiamo dalla testimonianza del Vasari di un soggiorno di G. sia ad Avignone che in altre non precisate località della Francia, sembra però più probabile che l'artista abbia assimilato qualche elemento della scultura gotica francese da Giovanni Pisano, anche se limitate appaiono le consonanze e le derivazioni dirette. Ribadisce, contro l'opinione del Romdahl che aveva limitato l'influsso della statuaria francese alle Storie della vita di Maria della Cappella Scrovegni, l'influenza della scultura gotica d'oltralpe su tutta l'opera di G.

1940

289 — BONIFAZI MARIA LUISA – Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, IX, 1940, pp. 62-66.

Recensione puntuale e favorevole alla Bibliografia su G. di R. Salvini.

1940

290 — HAFTMANN WERNER – *Ein Mosaik der Ghirlandajo-Werkstatt aus dem Besitz des Lorenzo il Magnifico.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, VI, 1940, p. 107.

Ricorda che Lorenzo il Magnifico per attestare il valore e la grandezza del progresso artistico di Firenze fece erigere nel 1490 da Benedetto da Majano un epitaffio che celebra G. non soltanto come pittore ma anche come mosaicista ed autore della Navicella in S. Pietro.

1940

291 — LONGHI ROBERTO – *Fatti di Masolino e di Masaccio.* La Critica d'Arte, II, 1940, p. 180.

Ascrive al periodo padovano di Giusto de' Menabuoi le miniature dell'Apocalisse della Collezione Fürstenau esposte alla mostra giottesca come opera di scuola napoletana, ma in antico considerate opere di G. (cfr. vol. I, 45 e 68, e qui n. 186).

1940

292 — LONGHI ROBERTO – *Restauri.* La Critica d'Arte, XXIV, 1940, p. 123.

Considerazioni sui restauri eseguiti su opere di G. quali il Crocifisso di Rimini e la tavoletta con la Crocefissione del Museo di Berlino, sottoposta secondo l'A. ad una troppo drastica pulitura.

1940

293 — MOSCHETTI ANDREA – *Principale palacium Communis Padue.* Bollettino del Museo Civico di Padova, n.s. XX [XXVII-XXVIII] 1934-1939, Padova, 1940, pp. 189-204.

È la continuazione dell'articolo del 1938 (cfr. n. 251). Riconferma le opinioni già espresse nel 1921 (cfr. vol. I, 577) a proposito delle opere padovane di G. e basandosi sulla testimonianza di Riccobaldo Ferrarese fissa l'inizio delle pitture del Palazzo Comunale di Padova alla fine del 1307. Sulla scorta della citazione del cronista Giovanni da Nono (cfr. vol. I, 12 e 130) tenta una ricostruzione ideale della decorazione del Palazzo del Comune, ritenendo che G. dipingesse con l'aiuto di collaboratori non soltanto la volta, ma anche le pareti della sala, raffigurazioni astrologiche e dottrinali, ispirandosi al dotto Pietro d'Abano. Tentando di ritrovare qualche avanzo della decorazione giottesca dopo i rifacimenti e gli incendi subiti dall'edificio, riconosce nella figura del pianeta Mercurio che porta un'iscrizione con il nome di « Giotto » un frammento della decorazione originaria e ne propone, sia pure dubitativamente, l'attribuzione a G. per l'affinità con alcune figure di vecchi della Cappella Scrovegni (Beati del Paradiso). Interpreta l'iscrizione come una scritta tarda a ricordo di un'antica tradizione che riconosceva in G. l'autore della pittura.

1940

294 — ÖRTEL ROBERT – *La Madonna di S. Giorgio alla Costa opera giovanile di Giotto?* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V, 1940, p. 437.

È il testo di una comunicazione tenuta all'Istituto Germanico di Firenze il 13 ottobre 1937.

Esamina la Madonna di S. Giorgio alla Costa già considerata opera del Maestro della S. Cecilia e rileva nella fattura e nella tecnica stretti legami con la Madonna di Ognissanti di G. e negli angeli l'influenza di Pietro Cavallini. Ascrive la tavola, già ricordata dal Ghiberti come opera di G., all'attività giovanile dell'artista.

1940

295 — ÖRTEL ROBERT – *Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstugen.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V, 1940, pp. 225-245.

Rileva in G. il ruolo di grande innovatore e di creatore di una nuova « autorità figurativa », talché i suoi principî stilistici ebbero la forza di arrestare lo svolgimento delle forme artistiche fino all'epoca di Masaccio.

L'arte di G. avrebbe potuto essere più naturalistica e più spazialmente definita, ma ciò è dovuto ad una cosciente autolimitazione da parte dell'artista.

Egli conferì d'altronde alla propria arte un carattere 'normativo' prontamente accettato dagli uomini del suo tempo. Sicché si ha davvero in G. e nel suo seguito l'estremo verificarsi di tendenze schiettamente medievali.

1940

296 — PETER ANDREW – *Giotto and Ambrogio Lorenzetti.* Burlington Magazine, LXXVI, 1940, pp. 3-8.

L'articolo si propone di stabilire la datazione degli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce. La Cappella Bardi è considerata posteriore al 1317 perché in essa compare la figura di S. Lodovico di Tolosa che fu canonizzato in quell'anno; gli affreschi della Cappella Peruzzi sono ritenuti posteriori ma non molto lontani da essa. Rileva notevoli riflessi delle due cappelle giottesche negli affreschi raffiguranti S. Luigi di Tolosa davanti a Bonifacio VIII e il Martirio dei Francescani a Ceuta di Ambrogio Lorenzetti in S. Francesco a Siena che ritiene eseguiti tra il 1324 e il 1327.

Dato che Ambrogio Lorenzetti deve aver visto gli affreschi di G. durante il suo soggiorno fiorentino che terminò nel 1323, ne deduce che le Cappelle Bardi e Peruzzi dovettero essere già ultimate prima di tale anno.

Nota infine numerose affinità compositive, iconografiche e spaziali tra la Maestà di Massa Marittima di Ambrogio Lorenzetti ed il polittico Baroncelli, che ascrive alla bottega di G. e che considera eseguito su disegno del maestro in larga parte da Taddeo Gaddi tra il 1327, anno di dedicazione della cappella Baroncelli, e il 1332 supponendo che il polittico ad essa destinato sia stato posto sull'altare prima che gli affreschi fossero completamente terminati. Rilevando influssi del polittico Baroncelli sulla Maestà di Ambrogio Lorenzetti suppone che essa sia stata eseguita intorno al 1335.

1940

297 — POLVARA GIUSEPPE – *La Cappella degli Scrovegni di Giotto.* Arte Cristiana, XXVIII, n. 8, 1937, pp. 125-127.

Descrizione e considerazione moraleggianti e contenutistiche sul ciclo della Arena.

1940

298 — TEA EVA – *Meditazioni su Giotto.* Quaderni dell'Artista, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1940, pp. 7-64.

Considerazioni e divagazioni estetico-letterarie sull'artista (cfr. vol. I, 790).

1940-1953

299 — PAATZ WALTER und ELISABETH – *Die Kirken von Florenz.* Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1940–1953, 5 Vol.

L'opera, in cinque volumi, dà notizia con precisi riferimenti e note bibliografico-critiche di tutte le opere perdute di G. e ricordate dalle fonti, delle opere di bottega o influenzate direttamente dal suo stile. Rimandando per queste all'indice alfabetico sotto il nome di G., indichiamo per brevità solo le notazioni di maggior interesse per la critica moderna.

Vol. I, p. 291 – Chiesa di Badia. Ricorda sulla scorta delle fonti antiche una tavola di G. sull'altar maggiore, identificandola con il polittico ricostruito formato dalla Madonna della Coll. Goldman, dal S. Stefano del Museo Horne e dai santi Lorenzo e Giovanni Evangelista del Museo di Châalis che data intorno al 1310 (cfr. nn. 301, 375). Ricorda inoltre un affresco raffigurante l'Annunciazione come opera di G. intorno al 1310.

P. 559 – Chiesa di S. Croce – Cappella Baroncelli. Il polittico Baroncelli che porta il nome di G. è riferito alla tarda attività dell'artista intorno al 1328-1330. All'esecuzione collaborò con G. un allievo identificato non in Taddeo Gaddi, ma nell'autore del polittico della Pinacoteca di Bologna. Segue la storia critica del dipinto e notizia dei restauri e rifacimenti.

P. 567 – Cappella Peruzzi – Descrizione, storia dei restauri degli affreschi considerati uno dei massimi capolavori di G. databili intorno al 1330.

P. 568 – Cappella Bardi – Fondamentale ciclo di affreschi di G. databile poco dopo il 1317. Notizie sui restauri di G. Bianchi e sullo stato di conservazione.

P. 572 – Cappella Tosinghi-Spinelli – Si ascrive a G. datandolo intorno al 1330 l'affresco sull'arco d'ingresso della Cappella raffigurante l'Assunzione della Vergine (cfr. n. 328).

P. 583 – Museo dell'Opera – Ascrive a G. un frammentario affresco con una Pietà considerata della prima metà del '300.

Vol. II – p. 167 – S. Giorgio alla Costa. La Madonna in trono col Bambino viene riferita alla cerchia del Maestro della S. Cecilia.

Vol. III, pp. 329, 436 e passim – Campanile del Duomo. Traccia la storia della costruzione e riferisce le varie opinioni critiche. Si deve a G. solo il primo piano dello zoccolo e all'interno la stanza a pianta quadrata con volta a croce e l'inizio della scala che porta al piano superiore. Ritiene G. l'ispiratore del ciclo scultoreo, rilevando affinità concettuali con le figurazioni delle Virtù della Cappella dell'Arena. La parte spettante a G. fu eseguita dal 1334 al 1337.

Considera il disegno conservato nell'opera del Duomo di Siena probabile copia del progetto originario di G. prima della trasformazione di Andrea Pisano.

P. 715 – Chiesa di S. Maria Novella. Crocifisso. Opera giovanile di G. forse anteriore al 1300, in ogni caso anteriore al 1312 perché ricordato in tale anno in un documento.

Vol. IV, p. 424 – Chiesa di Ognissanti. Ricorda la Maestà di G. già nella Cappella maggiore ora agli Uffizi, databile tra il 1310 e il 1320.

1941

300 — BOTTARI STEFANO – Siculorum Gymmasium. I, 1941, pp. 111-120.

Recensione alla monografia su Giotto del Toesca (cfr. n. 312).

1941

301 — COLETTI LUIGI – *I primitivi. Dall'arte benedettina a Giotto.* Novara, De Agostini, 1941, pp. XL-LX.

Considera le Storie di Isacco della Basilica Superiore di Assisi, composizioni mirabili per il senso di equilibrio tra spazio e volume, opera di un artista romano: il Maestro di Isacco, testimonianti una piena maturità di

stile ed un carattere aulico. G. inizia la sua opera assisiate secondo l'A. nella quarta campata con le Storie di Giuseppe che si diversificano dalle Storie di Isacco per il colore eccezionalmente intenso ed unito e per un'ansia di sodezza plastica. Successivamente l'artista passa a dipingere le Storie di S. Francesco, opera, sia pure con aiuti, di un maestro geniale che, creando in gran parte l'iconografia francescana, innova radicalmente il linguaggio figurativo. Nelle storie di S. Francesco i volumi e gli spazi nascono da una esigenza più morale che fisica e il dramma trova il suo ordine nell'unità della rappresentazione simultanea riferita ad un solo punto di vista. L'ordine spaziale è raggiunto non per rigore scientifico, ma per intuizione fantastica, con notazioni embrionali ed approssimative. I protagonisti delle scene ricevono il massimo rilievo, si definiscono nei loro caratteri più significativi mediante un potenziamento del tratto o del gesto più espressivo. In questo affermarsi della personalità umana si dissolve dall'interno la struttura sintattica di un linguaggio secolare e si organizza il linguaggio nuovo, libero e pulsante di vita. In G. si realizza la sintesi pittorica di spazialità e di plasticità, di prospettiva e di rilievo.

Prossimo agli affreschi francescani e legato d'altra parte alla Deposizione è considerato il Crocifisso di S. Maria Novella « opera altissima plasmata a piani sintetici di straordinaria semplicità e chiarezza, austera di un pathos tanto più commovente quanto più contenuto e alieno da oltranze mimiche ».

Nelle Storie francescane, nelle quali l'A. rileva un sensibile svolgimento stilistico e in cui l'asprezza della prima conquista si attenua in un sempre più pacifico assestamento, in una sempre più misurata adeguazione dell'ufficio plastico del chiaroscuro al suo ufficio spaziale, con la scena raffigurante il Pianto delle Clarisse l'autografia di G. cessa. L'artista doveva essere coadiuvato da molti aiuti nelle storie francescane della quarta campata dove collaborò, nella scena del Sultano, il Rusuti, al quale vanno ascritti anche i Dottori nella crociera della volta e forse molti dei Santi nell'arcone presso la facciata. Secondo l'A. G. chiamato a proseguire l'opera lasciata interrotta dal Maestro di Isacco, dipinse le storie del registro inferiore della zona alta cioè le Storie di Giuseppe, la Pentecoste l'Ascensione e la Deposizione con una cultura affine a quella del Torriti, in cui però la raffinata e stanca civiltà romana si sovrapponeva alla nativa rudezza fiorentina. Le storie bibliche e neotestamentarie di maestri romani ebbero inizio nel 1280, mentre le Storie di S. Francesco hanno come termine 'post-quem' il 1296 anno della elezione di frate Giovanni de Muro che commise a G. le Storie. Nelle Storie Francescane oltre al Pianto delle Clarisse si devono attribuire ad un aiuto di G. le scene raffiguranti S. Francesco onorato dal pazzo che è posteriore a tutte le altre e le ultime quattro scene del ciclo: nel Sogno di Gregorio IX il disegno è ancora di G. mentre l'esecuzione è di altri. Nelle ultime tre scene è identificato l'aiuto di G. con il Maestro della S. Cecilia di formazione romana, che parte dallo stile di G. esternando e stilizzando le figure e le architetture. Dopo gli affreschi di Assisi G. fu chiamato a Roma da Bonifacio VIII per il Giubileo del 1300; a questo momento si riferiscono il ridipinto affresco con la proclamazione dell'Anno Santo di S. Giovanni in Laterano ed il mosaico della Navicella di cui si conservano due clipei di Angeli di un prodigioso colorismo negli effetti di sottile armonia derivanti dagli arditi accostamenti delle tessere.

Intorno al 1300 vanno situati anche la Madonna di Ognissanti ed il polittico di S. Croce (proveniente dalla Badia come è stato poi accertato da

U. Procacci (cfr. n. 375), opere altissime, l'una più vicina allo stile di Padova con un'eco di forme romane e cavalliniane, l'altro dalla composizione ancora arcaica vicina stilisticamente al Crocifisso dipinto delle storie assisiati.

Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova sono datati tra il 1303 ed il 1306. In essi si assiste ad una accentuazione dei valori coloristici stimolata in G. da una rivelazione di autentica arte cavalliniana; la forza chiarificatrice e semplificatrice e l'epica elementare grandezza di sentimento degli affreschi assisiati si manifestano con più scioltezza e facilità. Il modellato si addolcisce e nell'osservazione del dato o del momento significativo l'arte di G. a Padova si fa più esperta e più sottile. La composizione diviene inoltre più complessa nel moltiplicarsi e intrecciarsi delle direttrici con un ordine sparso retto da ritmi invisibili. Gli affreschi sono stati eseguiti con l'aiuto di qualche allievo, l'opera di collaborazione si nota nella Crocifissione nella esecuzione del Giudizio Universale e nelle Virtù e Vizî dello zoccolo. Il Crocifisso su tavola, pur nella delicata nobilià, mostra una certa compassata freddezza.

Il Crocifisso di Rimini è considerato opera di G. di eccezionale bellezza espressa con mezzi plastici per il vigoroso chiaroscuro ed il rilevarsi del corpo. Opere di bottega sono considerati i Crocifissi di S. Croce e di S. Felice in Piazza. Il Crocifisso di Rimini è considerato contemporaneo agli affreschi di Padova, una tappa luministica più che coloristica del progressivo addolcimento dello stile di G. ma anteriore alla scena della Crocifissione della Cappella degli Scrovegni. Il Crocifisso su tavola della Sacrestia dell'Arena è ritenuto inoltre una replica preziosa della Crocifissione ad affresco, opera di bottega piuttosto fievole e superficiale, che prova come il nuovo tipo di croce coi bracci ad espansione provenga dalla bottega di G.

Posteriori al Crocifisso di Rimini sono considerate le tavolette con l'Adorazione dei Magi, Metropolitan Museum, New York ; la Presentazione al Tempio, Boston; Ultima Cena, Crocefissione, e la Discesa al Limbo, Monaco; la Deposizione coll. Berenson; in esse vi sono nuclei compositivi che ritornano nella Cappella dell'Arena; le tavolette sono di varia qualità: nella Adorazione, nella Presentazione e nella Cena è più evidente la partecipazione diretta di G.

Sono invece considerate opere totalmente da attribuirsi alla bottega del maestro la tavola raffigurante le Stimmate di S. Francesco ora al Louvre, che è una pedissequa ripetizione delle composizioni assisiati, il polittico Baroncelli di S. Croce, ed il polittico della Pinacoteca di Bologna composto su cartoni giotteschi, nella traduzione piuttosto dozzinale degli allievi; l'unica parte autografa di G. è ritenuto il Cristo passo della predella. Il polittico Stefaneschi della Pinacoteca Vaticana è un'opera tarda della quale G. può forse aver assunto la responsabilità, lasciandone l'esecuzione ad un discepolo sensibile all'arte senese e romana. Dello stesso discepolo è ritenuta la Crocifissione del Museo di Berlino, mentre autografo dell'artista il polittico formato dalla Madonna della Collezione Kress, dal S. Stefano del Museo Horne, e dai Santi Giovanni Evangelista e Lorenzo del Museo di Châalis, e la Dormitio Virginis di Berlino, opere quest'ultime situate nell'attività matura dell'artista.

All'attività matura di G. sono inoltre ascritti gli affreschi della Cappella Bardi dipinta probabilmente dopo il 1317 e della Cappella Peruzzi. Negli affreschi delle cappelle di S. Croce si assiste ad una ricerca di eleganza classica

e ad un continuo processo verso una maggiore morbidezza, scioltezza di composizione e fusione di colorito.

La Cappella Peruzzi è considerata posteriore agli affreschi della Cappella Bardi; negli affreschi Peruzzi l'artista, abbandonato il metro di serenità classica e di solennità aulica, sembra volgersi ad un tono di trepida e rinnovata commozione poetica.

1941

302 — HETZER THEODOR. *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst.* Frankfurt, M. Klostermann, 1941, pp. 1-195.

Considera G. la prima vera personalità artistica della sua epoca che con lui acquista una nuova dimensione e visione pittorica segnando una profonda cesura con l'arte del Medioevo.

La più importante rivoluzione operata da G. in pittura viene ritenuta l'illusione spaziale e corporea che l'artista dona alle sue composizioni, che hanno valore autonomo e compiuto e non solamente decorativo come le composizioni bizantine.

Rileva nei dipinti antichi come il margine sia il limite del movimento e della rappresentazione, mentre in G. sparisce nelle composizioni, mirabili per intensità e potenza espressiva dei personaggi, ogni indeterminatezza del rapporto tra le superfici e i margini. Concordando con le tesi del Rintelen (cfr. vol. I, 517), considera che l'opera certa di G. abbia inizio con la Cappella dell'Arena.

Esamina alcune scene della Cappella dell'Arena mettendo in evidenza la sensibilità prospettica di G. nelle linee di divisione delle superfici (ortogonali, diagonali, sezione aurea, divisione in quarti, in ottavi) e suppone che l'artista abbia avuto sempre idealmente presenti queste suddivisioni. Per l'A. G. ordina il suo dipinto in modo tale che nel gioco dei movimenti le più importanti posizioni, direzioni e gesti coincidano con le più importanti linee di direzione.

Nota inoltre che nelle composizioni di G. il vuoto fra le figure e gli oggetti non è come anticamente negazione di spazio, sfondo oscuro, bensì carico di tensione e di direzioni spaziali. Mentre nell'arte medioevale dal VI secolo in poi si era considerato lo spazio elemento costitutivo dell'architettura, la plastica della scultura e la superficie della pittura, la novità instaurata da G. è considerata la capacità di riunire in un'unica composizione gli elementi spaziali, plastici e di superficie. Non conosciamo l'esistenza di disegni preparatori di G. per gli affreschi; con lui si inizia comunque quello stretto rapporto tra pittura e disegno che rimarrà fondamentale fino all'avvento della pittura moderna.

Rileva come in G. la linea formi e modelli i singoli piani, mentre nella pittura precedente la linea non era legata alle superfici, ma solo all'oggetto da rappresentare: in G. la figura, i singoli oggetti sorgono dalla dinamica e dal gioco delle linee: ogni linea sembra inoltre appartenere sia al piano sia alla forma dell'oggetto rappresentato, e adatta se stessa ad ogni circostanza.

Con G. ha inizio la tecnica nuova del disegno che prepara l'avvento al 'cartone' e al disegno preparatorio o sinopia.

Rileva una forte, profonda diversità di stile tra gli affreschi della Cappella dell'Arena e gli affreschi di Santa Croce che considera posteriori di almeno un trentennio; gli affreschi dell'Arena mostrano, a confronto con le Cappelle di S. Croce, una più alta potenza espressiva uno stile più unitario e completo; essi sono anche l'opera più significativa e coerente per lo studio della sua pittura.

Prende in esame il problema se l'artista debba considerarsi uomo del Medioevo o del Rinascimento, e propende a considerarlo l'iniziatore del Rinascimento, piuttosto che l'ultimo rappresentante dell'arte medievale.

G. per la prima volta riesce a donare autonomia sia ai vari soggetti nell'ambito delle varie composizioni sia delle varie scene nell'ambito della parete affrescata, e riesce a svincolare la pittura dall'architettura, creando tuttavia un nuovo ordine nel quale architettura e affresco si compenetrano vicendevolmente.

Mette in evidenza la tendenza di G. ad attualizzare ogni scena, a vitalizzarne l'essenza drammatica mediante gli sguardi vivi e profondi dei suoi personaggi. Seguono alcune osservazioni sulla tecnica pittorica e sull'uso dei diversi colori, cui si nega peraltro un significato simbolico.

Termina ribadendo l'importanza fondamentale di G. nell'arte del suo tempo e l'influsso che la sua arte esercita sulla posteriore cultura pittorica europea.

1941

303 — JAHN RUSCONI ARTURO – *Il Campanile di Giotto.* Emporium, XX, 1941, p. 241.

Ricorda G. come capomaestro dell'opera del Duomo. All'artista si deve la progettazione del Campanile iniziato nel 1334 così come il concetto generale ed i modelli della decorazione scultorea eseguita da Andrea Pisano.

1941

304 — LONGHI ROBERTO – *Le arti*, in *Romanità e Germanesimo*, a cura di J. De Blasi, Letture tenute per il Lyceum di Firenze, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 211-239.

P. 218 – Paragona G. come altezza di qualità e di raggiungimenti formali al Maestro di Naumburg. Rileva inoltre nell'arte di G. una meditata ricerca di leggibilità data alla pittura e il carattere di drammatica calibratura che si attua entro le scatole mimiche dei suoi affreschi.

1941

305 — LONGHI ROBERTO – *Arte italiana e arte tedesca.* Firenze, Sansoni, 1941.

Ristampa del saggio al numero precedente.

1941

306 — PAATZ WALTER – *Italien und die Künstlerischen Bewegungen der Gotik und Renaissance.* Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, V, 1941, pp. 163, 194-196.

Nel recensire il libro di G. Weise del 1939, riassunto al n. 287 (cfr. anche n. 564), ne rifiuta l'affermazione secondo la quale l'Italia non avrebbe partecipato attivamente al grande rinnovamento artistico dell'epoca gotica e mostra invece che l'arte italiana del Duecento e del Trecento dalla quale ebbe origine il Rinascimento, poco è debitrice all'arte nordica.

Segue un breve capitolo su G.

G. riassume in sé le conquiste più rivoluzionarie dell'arte del suo tempo, riprende da Nicola e Giovanni Pisano il respiro narrativo e la tensione pateticodrammatica, dal Cavallini e la sua scuola il retaggio bizantino e la nuova tecnica dell'affresco e da Arnolfo lo spirito architettonico.

Definisce la più importante delle conquiste giottesche la tensione drammatica che pervade le sue composizioni; essa era stata iniziata ma non portata a conclusione dalle scuole gotiche francese e tedesca. G. solo seppe fondare una tradizione capace di perpetuarsi ed assimilare la lezione gotica per trasmetterla alla nuova pittura italiana. Gli elementi gotici in G. vanno peraltro intesi solo come semplici mezzi espressivi. Conclude affermando che G. fondò la prospettiva piana che, perfezionatasi, rappresenterà il maggior mezzo espressivo del Rinascimento.

1941

307 — PANOFSKY ERWIN – *Giotto and Maimonides in Avignon. The Story of an illustrated hebrew Manuscript.* Journal of the Walters Art Gallery, IV, 1941, pp. 27-44.

Respinge perché priva di fondamento la tradizionale ascrizione a G. delle miniature di un libro di preghiere ebraico falsamente ritenuto opera dei Maimonidi e riconosciuto del XV secolo.

1941

308 — PÄSELER WILHELM – *Giottos Navicella und ihr Spätantikes Vorbild.* Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, V, 1941, pp. 51-162.

È uno studio ampio e circostanziato di carattere iconografico e iconologico sul mosaico della Navicella di G. Osserva che già dal tempo di Innocenzo III i mosaici di Roma venivano ripristinati secondo l'aspetto originario, e perciò essendo nel 500 d.C. collocato nell'atrio della Basilica di S. Pietro un mosaico raffigurante la Navicella degli Apostoli (Matteo 14, 24, 32) quando esso si deteriorò venne dato incarico a G. da parte del Cardinale Stefaneschi di ripristinarlo sulla traccia di quello antico. Considera la composizione, contro l'opinione del Körte (cfr. n. 245) lontana dall'arte del Cavallini da cui si distacca sia per la tecnica musiva che riprende quella della fusione dello smalto, sia per l'iconografia, sia per la composizione che si riallaccia all'arte cristiana tardo-antica.

Esaminando tutte le testimonianze documentarie e letterarie sulla Navicella si pone il problema della sua datazione. Ritiene prive di fondamento le opinioni del Mancini (cfr. vol. I, 68) e del Baldinucci (cfr. vol. I, 99) che ritenevano che G. avesse iniziato la composizione intorno al 1298 per terminarla nel 1300 anno del Giubileo; infatti la Bolla che annunziava il Giubileo fu pro-

mulgata solo il 22 febbraio del 1300. Rifiuta le datazioni di L. Venturi che riteneva il mosaico eseguito nel 1320 (cfr. vol. I, 557), del Vitzthum (cfr. vol. I, 680) e del Körte (cfr. n. 245) che lo ritenevano opera giovanile.

Suppone che G. avesse iniziato la Navicella dopo il 1306 nel quadro della vasta opera di ricostruzione di opere romane voluta da Clemente V quali la riedificazione dopo l'incendio della Basilica di S. Giovanni in Laterano ed il mosaico della facciata di S. Paolo fuori le mura.

Ritiene che i mosaici della facciata di S. Maria Maggiore compiuti dal Rusuti tra il 1306 e il 1308 vogliano alludere alla vittoria dei Colonna che sostenevano la causa di Filippo il Bello di Francia contro Bonifacio VIII, e interpreta perciò la Navicella come una risposta politica voluta dal Cardinale Stefaneschi contro il partito dei Colonna in favore di Bonifacio VIII; la composizione giottesca deve quindi considerarsi posteriore al 1307-1308. Sappiamo inoltre da documenti che G. si trovava a Firenze il 23 dicembre 1311 e che l'8 dicembre 1313 reclamava da una sua padrona di casa di Roma la restituzione di certe masserizie lasciate alcuni anni avanti; da ciò deduce che G. doveva trovarsi a Roma nel 1311; pone perciò la datazione della Navicella in un periodo compreso tra il 1307 e il 1311.

Sulla traccia del Torrigio e del Grimaldi tenta di ritrovare i frammenti della composizione musiva e sulla scorta delle vecchie guide e stampe suppone che un frammento nel 1617-1619 si trovasse in Piazza S. Pietro inserito « nel mezzo della cortina del muro che sta a mano sinistra della Chiesa verso il Palazzo e verso la Torre dell'Orologio » (*Cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1618).

Considera i due tondi di Boville e del Museo Petriano opera di G. e seguendo l'opinione del Körte ritiene che essi fossero inseriti nella fascia decorativa che incorniciava il mosaico tipica delle composizioni del tempo di Dante. Suppone che G. si ispirasse attraverso i mosaici della facciata di S. Maria Maggiore del Rusuti, così come fecero il Cavallini e il Torriti, all'antico mosaico sepolcrale del Durandus in S. Maria Sopra Minerva.

Sulla scorta di tutte le copie conosciute della Navicella tenta una ricostruzione del mosaico originale e giunge alla conclusione che le due copie più fedeli si possono considerare quella del Beatrizet del 1559, in quanto a quella data il mosaico non era ancora stato staccato dal luogo originario, e quella del Beretta del 1628.

Rifiuta la ricostruzione di L. Venturi (cfr. vol. I, 591) e accetta invece quella del Vitzthum (cfr. vol. I, 680) ritenendo che nell'originale vi fossero le figure degli Evangelisti che sono peraltro una rarità sia nell'opera di G. che nelle composizioni del tempo. Rifiutando l'opinione tradizionale che la Navicella sia un'opera giovanile di G. ne esamina partitamente lo stile. Oltre ad alcune affinità con il ciclo francescano di Assisi, rileva dirette derivazioni sia dalla Cappella dell'Arena (ornamenti cosmateschi) sia dalla Cappella Peruzzi (gruppi, singole figure, equilibrio compositivo della scena di S. Giovanni in Patmos) che considera anteriore alla Cappella Bardi; quest'ultima dovette essere terminata dopo il 1317 dato che vi compare la figura di S. Lodovico canonizzato in quell'anno. La Navicella può considerarsi un'opera matura di G. perché in essa vi è una ripresa cosciente da elementi antichi che si fondono con elementi tratti dalle composizioni della Cappella Peruzzi.

Segue un capitolo riguardante la storia del distacco e dei vari restauri subiti dalla Navicella, e un capitolo riguardante la tecnica musiva; solo

nei medaglioni è possibile ritrovare lo stile originario; G. pur risentendo dello stile dei mosaici romani e del Cavallini, si riallaccia direttamente alla tecnica musiva dell'arte tardoantica del IV secolo, che differisce profondamente da quella bizantina. Il pittore adopera tessere smaltate forse riutilizzandole dalla composizione precedente raggiungendo uno stile impressionistico quasi a « pointillisme » e riprendendo dall'affresco le sfumature che mancavano nei mosaici precedenti.

Analizza partitamente i motivi iconografici della Navicella rilevando come G. non riprenda alcun motivo dall'arte medievale ma si riallacci direttamente all'iconografia paleocristiana; il motivo del pescatore, il motivo della torre a vari piani che ricorda l'antico faro di Ostia, la vela piegata da un solo lato, le figure dei venti derivano infatti, come l'A. minuziosamente dimostra, da gemme, sargofagi e miniature del III e IV secolo d.C. Anche la prevalenza dell'oro è un motivo che deriva dai mosaici delle chiese dei S.S. Cosma e Damiano e S. Pudenziana; anche il motivo di Pietro salvato dal Cristo, che non si ritrova nell'arte medioevale, riprende un tema paleocristiano che allude e richiama all'episodio di Giona salvato dalla balena. La Navicella vuole significare il salvataggio dell'anima umana da parte del Cristo.

Conclude che G. nella Navicella scavalcando l'arte medioevale si è ispirato nell'iconografia e nell'iconologia a motivi paleocristiani ripristinando il mosaico preesistente del VI sec. d.C.; il mosaico può considerarsi uno dei massimi capolavori del pittore che rimettendo in uso motivi e significati dell'arte romana tardoantica li ha trasformati e rivitalizzati alla luce del suo genio.

1941

309 — RICHTER GISELA MARIE – *The New National Gallery in Washington*. Burlington Magazine, LXXVII, 1941, p. 177.

Contro l'opinione prevalente della critica, ribadisce l'attribuzione a G. della Madonna della Collezione Goldman ora nel Museo di Washington, considerandola una delle più significative opere dell'artista.

1941

310 — SALVINI ROBERTO – *Giotto*. 10 tavole a colori. Capolavori della Pittura, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1947, pp. 1-3.

Breve profilo dell'arte di G. con osservazioni critiche incentrate specialmente sul Compianto nella quarta campata di Assisi, sulla Leggenda di S. Francesco e sugli affreschi di Padova. Conclude respingendo la diffusa veduta critica che scorge in G. l'aurora del Rinascimento, « piuttosto come iniziatore dell'età moderna a noi G. appare come Dante, summa del Medioevo. Poiché se certi aspetti dell'arte quattrocentesca appaiono preformati in G. non si deve dimenticare che l'assolutezza plastica delle forme, la cosciente limitatezza dello spazio, sempre inteso come proiezione e zona di risonanza delle figure, conseguono un grado di astrazione non inferiore a quello raggiunto dal colore dei Bizantini o dalla linea dei Gotici: e siamo lontani dalla prospettiva di Brunellesco, Donatello e Masaccio, neppure essa naturalismo ma tuttavia trasposizione fantastica di una natura che lo spirito pone come oggettiva e reale ».

1941

311 — SALVINI ROBERTO – *Giotto.* Leipzig, 1941.

È la traduzione tedesca, non priva di errori, del saggio al numero precedente.

1941

312 — TOESCA PIETRO – *Giotto.* Torino, U.T.E.T., 1941, pp. 11-189.

Il libro si articola in tre parti. Nella prima parte si esaminano le opere di Giotto. Dopo una breve nota biografica l'A. esamina per primi gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova rilevandone l'allucinante senso della profondità, la semplificazione degli scenari che servono a mettere in evidenza il racconto sacro, i moti dell'animo ed il loro esternarsi trattati con forte intuizione psicologica e con essenziale e scarna evidenza rappresentativa; anche dove il soggetto della rappresentazione poteva spingere l'artista a cercare l'emozione drammatica in moti ed espressioni violente, G. modera gli atti per definirli, per differenziarli tra loro, mentre non gli manca il potere di riassumere in pochi tratti sia il parossismo della passione sia momenti meno esaltanti e più complessi e la pienezza di una vita interiore ricca di sentimento e di pensiero. La struttura delle forme e la plastica evidenza del rilievo sono il mezzo necessario per offrire sensibile e stringente espressione ai moti spirituali che si manifestano in forme potentemente plastiche. I fenomeni della luce sono ridotti agli scopi della sua arte e usati per accrescere rilievo e fermezza al modellato: la luce infatti si manifesta nel colore, mutandone i toni e le sfumature.

Nel colorire, inoltre, G. riduce i contorni a profilature leggere e interrotte, abbandona ogni sovrapposizione di tinte, conducendo il colore delle parti più luminose a quelle in ombra per gradazioni con trapassi continui dai toni più alti a toni più bassi. G. ebbe senso e altissima capacità nel cogliere e rappresentare il movimento; le sue composizioni piene di drammaticità contenuta, riassommano l'azione nel momento culminante. G. dispone figure e gruppi in primo piano, non per isolarli, ma per chiarezza narrativa; a volte invece compone in profondità disponendo diagonalmente entro lo spazio interno l'asse principale della composizione. È proprio del processo creativo dell'artista cercare in immediate osservazioni della vita il fondamento a figurazioni di valore universale, muovendo dall'accidentale per ascendere a forme ideali. Nelle figure dei Vizi e delle Virtù l'artista mostra un leggero scadimento qualitativo perché l'argomento gli impose un'astrazione eccessiva. La decorazione, pur sotto l'unitaria direzione di G., mostra l'intervento di aiuti ed allievi. Ad un allievo di G. riconoscibile per le proporzioni smilze delle figure e delle teste sproporzionate ai corpi ascrive la Presentazione della Vergine, il Corteo Nuziale della Vergine, parte della Natività e le quattro scene raffiguranti lo Sposalizio della Vergine. Un pallido riflesso dell'arte di G. si nota infine nei deteriorati resti degli affreschi dell'Aula Capitolare del Santo a Padova.

Anteriori agli affreschi di Padova sono considerate le Storie della Vita di S. Francesco della Basilica Superiore di Assisi dipinte di seguito agli ultimi affreschi dell'ordine superiore con Storie del V. e N. T., che sono da assegnare per il loro stile all'ultimo decennio del Duecento. Le Storie di S. Francesco

presentano una grande unità stilistica e compositiva riconducibile ad un solo artista; nondimeno gli ultimi tre riquadri mostrano la presenza di uno scolaro, mentre la prima storia della serie sembra essere stata rifatta più tardi in parte da un aiuto, seguendo il maestro in una sua maniera posteriore.

L'unità di stile della Vita di S. Francesco è costituita principalmente dall'esaltato ed illusionistico senso della profondità e del rilievo. Il rilievo dei corpi entro una profondità nettamente definita, occupa spazi limitati quasi con geometrica precisione tanto è condotto in modo semplice che ne pone in evidenza ossessionante le masse, i piani e la gravità. In alcuni affreschi il pittore sembra contentarsi della pura espressione plastica di spazio e di volumi, tanto è semplice e comune il contenuto emotivo e nondimeno egli riesce ad accordi di altre qualità più complesse: « mentre rivela ed esalta nelle compatte e solide forme il senso della profondità e del rilievo, a questo coordina tutto, semplicità di composizione, splendore e contrasti di colore, perfino una certa opacità di espressione psichica che parrebbe difetto se non servisse a rendere ancora più forte il senso di materiale corporeità » (p. 45).

Le architetture inoltre hanno, rispetto alla visione pittorica, l'ufficio di eccitare l'occhio alla percezione più precisa e di esercitarlo nello stesso tempo ad osservare con semplicità le masse e i loro rapporti nello spazio. Dentro le forme umane i moti spirituali si manifestano con uguale chiarezza in azioni semplici, gravi anche nei momenti di maggior tensione drammatica e scoprono gli animi pur in lievi tratti quasi indifferenti. Inoltre mentre a Padova si realizza una fusione di tinte diverse, in una luminosità che penetra il colore e ne digrada i toni, ad Assisi si hanno duri distacchi di tinte nella modellazione, forti profilature nei contorni e luci quasi sovrapposte. « Nel comporre l'artista ha una libertà che sembra limitata soltanto dal suo costante senso di ponderazione d'ogni parte intorno al fulcro dell'azione: dagli schemi più semplici, ristretti ai primi piani, passa ai più complessi, a seconda del suo immaginare e in questi moltiplica le combinazioni più svariate di atti e di movimenti purché tutto sia ricondotto, col raggruppamento delle figure, entro le linee principali dell'insieme » (p. 54). Nel primo affresco del ciclo di S. Francesco soltanto l'insieme della composizione sembra degno del maestro; le altre parti sono forse rifatte più tardi da uno scolaro di G.

Le ultime tre storie di una stessa mano differiscono più interamente dalle altre e sono da attribuirsi per le strette relazioni di stile al Maestro della S. Cecilia. La dimostrazione dell'identità con G. del maestro della Vita di S. Francesco non può aversi che ricostruendo integralmente l'attività di G. dalle origini al suo termine e vedendone così l'intrinseca capacità di sviluppo. La tavola rappresentante S. Francesco che riceve le Stimmate già nella chiesa di S. Francesco a Pisa e ora al Louvre porta la scritta « opus Jocti florentini » certamente autentica, anche se essa sia, piuttosto che autografa di G., soltanto un segno che l'opera fu eseguita nella sua bottega. Nella tavola del Louvre la composizione delle Stimmate si discosta in parte dall'affresco di ugual soggetto della chiesa superiore di Assisi, mentre le storiette della predella sono derivate dai tre corrispondenti affreschi della vita di S. Francesco. Il trovare riprodotti questi affreschi in una tavola iscritta col nome di G. prova che sul principio del Trecento, nella bottega di G. gli affreschi di Assisi erano ritenuti del maestro. Inoltre nella Cappella Bardi in S. Croce compiuta dopo il 1317 G. nel rappresentare la leggenda di S. Francesco quasi ripeté dall'affresco di Assisi la figura del Santo.

Gli inizi di G. sono visti nelle ultime storie del N.T. e dell'A.T. della Basilica Sup. di Assisi, che sono ascritte all'artista per le affinità morfologiche e stilistiche col ciclo di S. Francesco evidenti nel risalto fermo della modellazione prodotto da vivi distacchi di luce, di tinte e di profili.

Nella scena raffigurante il Ritrovamento della coppa di Giuseppe, G. si distacca dai modi di Cimabue per la lucidità della visione e lo studio della profondità che ritroviamo nelle scene della leggenda del Santo. Nella scena raffigurante il Pianto sul Cristo all'enfasi drammatica di Cimabue si sostituisce una nuova intensità di intenti e una nuova modellazione plastica ed atti e figure che ricordano la Pietà dell'Arena di Padova. Anche nella Ascensione, nei clipei coi busti di S. Pietro e S. Paolo, nell'Andata al Calvario si notano somiglianze col ciclo di S. Francesco tanto da indurre l'A. a riunire le due serie di affreschi nello sviluppo giovanile del medesimo artista. Negli affreschi dell'A.T. e del N.T. si nota qualche richiamo alla maniera del Cavallini nel colorito arrossato, più fuso e nel forte chiaroscuro, ma nell'Inganno di Isacco è dominante e possente quell'impressione di profondità che il Cavallini pone sempre come secondaria; nella scena di Esaù respinto è esaltato il senso dello spazio entro cui le figure hanno un posto e un volume saldamente definiti.

Queste due ultime scene per le differenze con gli altri affreschi sembrano eseguite dopo le Storie del Vecchio e Nuovo Testamento. Ad allievi di G. sono ascritte le figure di santi dell'arcone presso il muro frontale della navata e la prima volta con i santi Dottori in cui non c'è la forza del rilievo o della prospettiva e il disegno è calligrafico e minuto.

Nell'intervallo tra l'aver compiuto gli ultimi affreschi delle zone superiori e l'inizio di quelli delle zone inferiori G. fu a Roma. Lo fanno supporre i ricordi delle opere dei marmorari romani e di Arnolfo di Cambio. A Roma sono attribuiti a G. gli affreschi del transetto di S. Maria Maggiore raffiguranti tondi con grandi figure di profeti; essi sono situati tra gli affreschi del V. e N.T. e il ciclo di S. Francesco per la rigida fermezza del modellato che si intensifica nella leggenda del Santo. Intorno al 1300 durante il soggiorno romano dell'artista sono attribuiti l'affresco raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo in S. Giovanni in Laterano, che mostra qualche riflesso del Cavallini, il rifatto mosaico della Navicella e i due angeli entro tondi a mosaico del museo Petriano e del Museo di Palazzo Venezia.

L'esempio del Cavallini, riscontrabile nei due tondi con angeli, contribuì a temperare la giovanile asprezza di G.; spinse l'artista a cercare pur sul rilievo, quel fondersi di tinte e di luce che lo dovevano portare a più raffinate percezioni plastiche e a più semplici espressioni psicologiche.

La distanza tra gli affreschi di Assisi e quelli di Padova che sembra non poter comportare in così pochi anni tanto mutamento, appare meno grande se si considera quanto lo sviluppo dell'arte di G. potè essere sollecitato dallo influsso di Pietro Cavallini ed è colmata da qualche altra opera come il Santo Francescano della Coll. Berenson, la tavola raffigurante le Stimmate di S. Francesco del Louvre compiuta con largo intervento di aiuti, il Crocifisso di S. Maria Novella e la Madonna di Ognissanti, che dovette di poco precedere gli affreschi di Padova.

Un qualche intervento del maestro si può notare nella parte centrale (nelle figure degli angeli) del polittico Baroncelli di Taddeo Gaddi in cui si rileva il più attenuato senso del rilievo e la raffinata armonia dei colori, e nel Cristo

in trono del polittico Stefaneschi che è posteriore, come il polittico Baroncelli, agli affreschi di Padova. Prossima agli affreschi della Cappella dell'Arena è la Dormitio Virginis di Berlino di cui si rilevano il senso dello spazio, la decisa consistenza delle forme che riesce a dare un'impressione totale di massa e di gravità, l'espressione psicologica temperata e varia; la qualità e il mezzo pittorico dominante di quest'opera sono il senso e l'armonia del colore. Più che negli affreschi di Padova, nella tavola di Berlino la luce opera sul colore e sulla forma acquistando quell'evidenza di fattore esteriore che essa conseguirà maggiormente nelle successive opere di G.

Dello stesso momento di G. è un frammento di cuspide (New York, Coll. Berenson).

Sono invece assai lontani dagli affreschi di Padova gli affreschi di S. Croce. Molto posteriori al 1317 sono considerati gli affreschi della Cappella Bardi in cui, rispetto agli affreschi di Assisi, minore è l'emozione drammatica e si accentua lo studio di equilibrio di masse secondo un modulo monumentale e classicheggiante e l'azione è distesa ampiamente con così equilibrata ponderazione da aver rari riscontri nella stessa pittura fiorentina del Quattrocento. Nella Cappella Bardi grandi sono le differenze rispetto alle opere di Assisi e di Padova; il colore non ha la varietà e lo splendore degli affreschi precedenti, il rilievo è attenuato ed appiattito forse prodotto dall'influenza della coeva pittura senese. G. è nell'atto di rinunciare alla sua consueta forza plastica non perché sia più gotico, ma perché vuol cogliere in nuovo modo le relazioni tra luce e rilievo, la luce proveniente dalla finestra di fondo è introdotta come fattore esterno non trascurabile nella rappresentazione pittorica. L'azione della luce rende i profili incisivi e quasi delineati goticamente; il modellato interno delle forme non è più condotto in consistenti trapassi di chiaroscuro, come a Padova, ma viene cercato in gradazioni leggere, in trasparenze, che ne attenuano la forza, rispetto alle precedenti opere di G. ma ne moltiplicano la finezza.

Gli affreschi della Cappella Peruzzi sono considerati anteriori a quelli della Cappella Bardi; in essi si rilevano la grandiosità monumentale delle composizioni e le qualità fortemente plastiche delle forme.

All'ultima attività di G. intorno al 1334 va situato il progetto per il Campanile del Duomo di Firenze e i disegni e i modelli per i rilievi scultorei del primo ordine del Campanile, realizzati poi da Andrea Pisano. Nei rilievi la forma è libera da goticismi e ha grande schiettezza di struttura; l'intima concentrazione è fondata su un lungo sforzo di osservazione, ma sublima le accidentalità a caratteri di valore universale con un procedimento e una forza di idealizzazione comparabili alle maggiori creazioni del maestro.

Nella seconda parte del libro seguono alcune considerazioni sull'arte di G. in relazione con la pittura e la cultura del suo tempo. In G. non c'è esaltazione mistica: il suo senso religioso muove invece da un profondo sentimento umano, dalla riflessione interiore che scopre le forze intime dell'animo, non da una aspirazione all'indefinito; e non vi è l'eco dell'esaltazione dei disciplinati e delle loro laudi, il sentimento è profondo, frenato e non popolare.

Le affinità tra G. e Dante consistono nell'evidenza plastica delle immagini e nel profondo senso umano che i due artisti esaltano con quella forza e libertà che erano favorite dalle condizioni di vita e di cultura, ma che si impersonarono al sommo nella loro individualità. Si rileva in G. un qualche riflesso dell'arte di Arnolfo visibile nell'esaltazione aspra e forte del rilievo, e di Giovanni Pisano nel fare sommario e nella serrata composizione lineare gotica.

Nella terza parte si rilevano le relazioni tra G. e la pittura fiorentina che possedeva come qualità fondamentale il disegno a contorno della forme plastiche ed il colore usato non già per esprimere impressioni di vibrazione e di instabilità, ma come stabile tegumento dei suoi volumi. Definisce l'arte di G. classica, non perché imiti l'antichità classica o ne abbia avuto una qualche libera iniziazione, ma per intime affinità, che sono nel profondo e si rivelano nella coordinazione equilibrata e misurata tra mondo fisico e mondo morale.

1941-1942

313 — SINIBALDI GIULIA – *Il Crocefisso del Tempio Malatestiano in Rimini.* Zeitschrift fur Kunstgeschichte, X, 1941-1942, pp. 291-299 (*).

Cfr. n. 337.

1941 - 1942

314 — *I restauri nella Basilica Superiore di Assisi.* Le Arti, XX, 1941-1942, pp. 219-221.

Relazione sui restauri compiuti da Mauro Pelliccioli sulle Storie di S. Francesco della Basilica Superiore di Assisi.

1942

315 — ARMELLINI MARIANO – *Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX.* Nuova edizione a cura di C. Cecchelli e P. Tacchi Venturi. Roma, Edizioni R.O.R.E. di Nicola Ruffolo, tomo I, 1942, p. 131.

Ricorda in S. Giovanni in Laterano nella Loggia delle Benedizioni l'affresco di G. raffigurante il Giubileo ordinato da Bonifacio VIII nel 1300. Di esso rimane il noto frammento trasportato nell'interno della chiesa.

1942

316 — BORENIUS TANCRED – *The New Giotto Panel.* Burlington Magazine, LXXVIII, 1942, p. 277.

Pubblica, attribuendolo alla bottega di G., un pannello raffigurante la Pentecoste già nella Collezione di Mr. Coningham e da lui donato alla National Gallery di Londra.

Il pannello fa parte della serie di tavolette raffiguranti la vita di Cristo (Ultima Cena, Crocefissione, Discesa al Limbo, Museo di Monaco; Presentazione al Tempio, Museo Gardner di Boston; Deposizione, Coll. Berenson) in origine facenti parte di uno stesso complesso, forse dipinto per una chiesa francescana, data la presenza della figura di S. Francesco nella Crocefissione.

1942

317 — KORTE WERNER – *Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella.* Oberrheinische Kunst, X, 1942, pp. 97-104.

Ribadendo le opinioni espresse nel 1938 (cfr. n. 245) afferma che la prima copia pervenutaci della Navicella di G. è quella della Chiesa di S. Pietro a Strasburgo del 1320 c.

1942

318 — La Festa, XXI, 1942 (n. 50-52), pp. 405-420.

Numero dedicato a G. con articoli di vari autori.

Bottai Giuseppe – *Giotto.* L'arte moderna ha fatto due volte ricorso a G. erigendolo a proprio emblema: la prima volta nel sec. xix col preraffaellismo quando di G. si fece « il pioniere del naturalismo ingenuo contro il naturalismo scolastico »; la seconda nel nostro secolo, quando dopo Cézanne « essi promulgarono contro i valori di natura i valori plastici: cioè i valori dello stile ». Questa volta l'arte moderna, reagendo all'impressionismo, cercò in G. una guida morale e l'arte italiana ritrovò la propria tradizione.

Così « per la seconda volta, a distanza di secoli, G. aveva mutato l'arte di greco in latino e ridotta al moderno ».

Papini Giovanni – *Leggenda argentea di Giotto dipintore.* Breve profilo di sapore letterario della vita di G.

Rossi Giovanni – *L'ispirazione religiosa.* Brevissime osservazioni sui valori religiosi della pittura di G.

Salmi Mario – *L'arte di Giotto.* G. costruttivo, armonico, equilibrato incarna, meglio di ogni altro pittore suo contemporaneo, lo spirito classico. G. atteggia le sue figure ad espressioni che mancano al grave, limitato linguaggio dei romanici, i quali riportano sul piano le forme singole, mentre in G. esiste una spazialità, che quando non viene creata dalle singole figure, è affidata agli edifici e al paesaggio che è antinaturalistico, eccettuata qualche frammentaria notazione.

Questa spazialità nel fine di intensificare i valori formali della figura umana, cioè il suo plasticismo, rimane intuitiva ed empirica, non commisurata come era nel Rinascimento, all'uomo. G. crea alcuni tipi per le varie età anziché precisi caratteri umani, e il colore che riveste le figure, se in qualche particolare riflette lo spirito di osservazione del reale, rimane nella sua sostanza lapideo, non naturalistico, astratto. Afferma che G. appare come sintesi di medioevo ed è anche gotico perché rientra nell'ambito del gotico.

Linati Carlo – *Giotto primo pittore moderno.* Variazioni letterarie su G. che « è soprattutto pittore di popolo: o meglio è tra quelle rare figure d'artefici ispirate da Dio, nelle cui opere ritrova il suo pane l'erudito quanto il contadino, il critico quanto la poveretta della chiesa ».

Goggi Pietro – *Il Mugellano.* Profilo letterario sull'operosa vita di G.

Franchi Raffaello – *Fantasia sul nome.* Garbate variazioni letterarie sui significati di armonia che si possono leggere nelle *O* contenute nei nomi dell'artista: Giotto, Angiolotto, Angiolo.

Betocchi Carlo – *Alla casa di Giotto.* Fini divagazioni letterarie sul paesaggio mugellano nei luoghi della nascita e dell'infanzia di G.

ANILE ANTONINO – *Dante e Giotto*. Rileva affinità fra Dante e G. nella posizione storica («l'uno e l'altro... chiudono un mondo e ne aprono un altro») nella comune ispirazione religiosa ed in alcuni aspetti stilistici.

GIULIOTTI DOMENICO – *Antifrancescanesimo del pittore di S. Francesco*. Brevissimo commento alla Canzone della Povertà.

FALLANI GIOVANNI – *Giotto a Roma*. Breve rassegna delle opere esistenti e perdute (il Crocifisso di S. Maria sopra Minerva) eseguite da G. a Roma, sulla scorta delle diverse opinioni dei critici moderni.

MAZZOLARI PRIMO – *Un'ora con Giotto*. Dialogo immaginario con G. su problemi di arte moderna.

BARGELLINI PIERO – *La predica sulle mura*. Sull'influenza esercitata dal movimento francescano sull'arte del Duecento e su G.

SALVINI ROBERTO – *Giotto ad Assisi*. L'opera di G. nella chiesa superiore di Assisi non ha inizio con le due Storie di Isacco nella terza campata, composizioni di troppo alto equilibrio rispetto alla leggenda di S. Francesco e di uno spirito solennemente arcaico che le relega, insieme con i profeti dei clipei di S. Maria Maggiore a Roma nel « Vecchio Testamento dell'arte italiana », ma col Pianto sul Cristo e con i resti della Resurrezione nella quarta campata, dove ormai compaiono motivi plastici e compositivi che auroralmente preludono agli affreschi di Padova. Segue un ampio esame critico della Leggenda di S. Francesco, che l'A. rivendica alla paternità di G. contro una larga tendenza della critica tedesca ed americana. G. rinnova l'iconografia francescana già formatasi nel Duecento, non tanto accrescendone i motivi naturalistici quanto piuttosto disciplinandola secondo uno spirito di semplificazione e di ordine. Tale ordine si concreta anzitutto in una visione dello spazio che la critica a torto ha interpretato in senso prospettico e prequattrocentesco, mentre si tratta di una spazialità, in certo senso « metafisica », strettamente connaturata alla plasticità delle figure e delle cose, come in Arnolfo; anche nelle composizioni «prospetticamente» più complesse lo spazio nasce sostanzialmente dal contrasto e dall'urto dei volumi. Se pure influenzata dalla pittura romana e dal Cavallini, la plasticità di G., qui ad Assisi, conserva asprezze di chiaroscuro e di lumi che discendono da Cimabue. E da Cimabue muove quella tensione della linea di contorno, cui è affidata tanta parte dell'espressione drammatica. Volume, spazio e contorno, così strettamente connessi, si organizzano in una struttura compositiva che varia a seconda delle esigenze espressive, dando luogo ad una gamma di tipi compositivi che va dalle composizioni a rilievo con poche figure contro un unico piano a quelle popolose organizzate da gruppi transversi o a semicerchio fino a quelle che spostano il fulcro dell'azione al punto di convergenza di più direttrici compositive, ora con moto lento da cerimonia, ora con drammatica concitazione.

BRUNELLI BRUNO – *Giotto a Padova*. Riassume le notizie sull'attività di G. a Padova, descrive brevemente gli affreschi della Cappella dell'Arena e ricorda infine alcune vicende della cappella stessa (minaccia di demolizione) nel secolo XIX.

ALLODOLI ETTORE – *Giotto e Dante a Firenze*. Divagazioni letterarie sui due artisti.

BERTINI CALOSSO ACHILLE – *Giotto restituito a più limpida lezione*. Accurata relazione sui restauri eseguiti nel 1941 al ciclo francescano di Assisi.

AVERSA SALVATORE – *Giotto a Napoli alla Corte di re Roberto d'Angiò*. Riporta le notizie correnti sul soggiorno di G. a Napoli.

TURCIO GENESIO – *L'architettura di Giotto*. Ricorda la sua progettazione del Campanile fiorentino e gli ascrive i bozzetti e i disegni dei bassorilievi della zona inferiore. G. si dimostra grande costruttore specialmente nelle pitture nelle quali ha creato tutto un mondo architettonico che non adorna soltanto né inquadra, ma accentua la sintesi figurativa, sì da costruire una vera pittura di luoghi e di cose. Con G. l'architettura entra in funzione pittorica aumentando la capacità spaziale, legando fra di loro figure e gruppi o invece isolandoli, aggiungendo così maggiore efficacia agli effetti della rappresentazione. Il suo gusto è arcaico, ma ricco di motivi romanici, cosmateschi e gotici, avvivati da frequenti ricordi classici. Rileva infine l'esilità e l'incertezza delle architetture dipinte assisiati rispetto a quella massiccia e precisa degli affreschi padovani e fiorentini.

PELLIZZARI TEBALDO – *Caleidoscopio*. Raccoglie aneddoti e una biografia romanzata di G.

1942

319 — MOREY CHARLES RUFUS – *Medieval Art*. New York, Norton & Company, 1942.

P. 162 – Rileva l'influsso della Navicella di G. sulla composizione di Gracânica in Bulgaria eseguita nel 1321.

P. 322 – Il Campanile deve a G. sia il progetto architettonico del primo basamento sia il complesso programma iconografico dei rilievi, di cui l'artista dette i modelli, il rilievo della Creazione di Eva per l'essenzialità estrema della composizione è il più vicino allo stile di G. Nota l'influenza del suo stile su Andrea Pisano e sui rilievi del tabernacolo di Orsanmichele dell'Orcagna.

P. 333 – Con G. si inizia in pittura il filone realistico; l'umanità è per la prima volta rappresentata nel suo insieme di fisicità e moralità. Nel ciclo francescano nota mancanza di concentrazione e di ritmo nella composizione, e gli sfondi non articolati con le figure in primo piano. A Padova si rileva invece una nuova monumentalità, un ritmo più lento e pacato, un accentuato tono simbolico ed ideale e uno stile epico.

Nota l'influsso esercitato da Cimabue e dal Cavallini; l'affresco del Giubileo in S. Giovanni in Laterano mostra infatti il ricordo dei mosaici del Cavallini in S. Maria in Trastevere.

Dall'arte bizantina, dai mosaici romani di S. Cecilia e dalla scultura di Giovanni Pisano il pittore trasse stimoli per conferire alle sue figure vigore drammatico e realistico.

1942

320 — PANOFSKY ERWIN – *Giotto and Maimonides in Avignon. The Story of an illustrated hebrew Manuscript. A Postcript.* Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942, pp. 124-127

Ribadisce l'impossibilità dell'ascrizione a G. delle illustrazioni del manoscritto del XV secolo falsamente ritenuto opera dei Maimonidi (cfr. n. 307).

1942

321 — PAPINI ROBERTO – *Giotto ripulito.* Il Popolo di Roma, 4 settembre 1942.

Giudica negativamente i recenti lavori di restauro eseguiti sul ciclo francescano di Assisi di G. affermando che una troppo drastica ripulitura ha fatto scomparire le velature distese dall'artista sugli affreschi finiti per attenuarne o rinforzarne l'intensità cromatica. Lamenta inoltre il forte scompenso che si è venuto creando tra le parti irrimediabilmente alterate e quelle riportate ai colori originali dai recenti restauri.

1942

322 — SALMI MARIO – *Giotto.* Novara, De Agostini, Documentario fotografico, Athenaeum, 1942, pp. 1-4.

La prima opera di G. è considerata il ciclo francescano di Assisi, in cui, ad eccezione delle ultime quattro scene opera di un suo mediocre collaboratore, si rilevano gli influssi della scuola romana e di Cimabue che vengono peraltro ricreati personalmente dall'artista con una profonda accentuazione dei valori volumetrici e spaziali, in un conciso e drammatico rapporto tra l'uomo e la natura. Contemporanea al ciclo francescano è considerata la Croce di Santa Maria Novella. Seguono il mosaico della Navicella e la Madonna di Ognissanti, ammirevole per saldezza plastica e per i sottili effetti luministici, e la Cappella degli Scrovegni, datata 1303-1305, in cui si rileva uno stile più rigoroso e severo di quello di Assisi, più sintetico e classico. Negli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi si manifestano forme più solenni e grandiose, mentre nello scomparto centrale del polittico Baroncelli l'alta qualità e l'equilibrio compositivo.

Ribadisce infine la grandezza dello stile di G. nell'arte del suo tempo considerando l'artista non imitatore della natura e precursore del Rinascimento, bensì il più perfetto e profondo interprete della pittura medioevale.

1942

323 — SALMI MARIO – *Giotto di Bondone.* Paris, Ed. Alpina. Novara, Ist. Geogr. De Agostini, Athenaeum, Les Documents photographiques, 1942.

È la traduzione francese del saggio al numero precedente.

1942

324 — SALMI MARIO – *Giotto.* Berlin, H. E. Günther und L., Novara, Ist. Geog. De Agostini, 1942.

È la traduzione tedesca del saggio al n. 322.

1942

325 — TOESCA PIETRO – *Gioventù di Giotto.* Civiltà, III, 1942, pp. 29-50.

Esamina alcune scene della Vita di San Francesco ad Assisi riaffermandone la paternità al giovane G. e rilevando in esse la profonda drammaticità delle azioni rappresentate e la coerente semplificazione delle forme che tende ad esaltare e a concentrare il contenuto spirituale. Anteriori al ciclo francescano sono considerate le Storie di Giuseppe, la Pietà, l'Ascensione e la Pentecoste nelle quali si vede il primo operare di G. « memore ancora di forme apprese da Cimabue ma già in atto di modificarle nella propria giovanile individualità così come poi assume e trasmuta in sé da Pietro Cavallini nelle Storie d'Isacco, qualche più caldo tono di colore e la nobiltà delle sue figure efebiche » (p. 50). Considera opera dei primi scolari di G. la volta della prima campata entrando in chiesa raffigurante le figure dei quattro Dottori, le figure dei soldati nella Prova del fuoco, il gruppo delle donne nella scena della Canonizzazione, gli ultimi tre affreschi ed il primo della serie francescana; quest'ultimo viene giudicato opera di uno scolaro che seguiva il maestro in un momento posteriore agli affreschi assisiati.

1942-1943

326 — *Sul restauro degli affreschi di Giotto nella Basilica Superiore di Assisi.* Le Arti, V, 1942-1943, pp. 88 e 89.

Si dà notizia dei restauri al ciclo francescano di Assisi, riferendo i termini della polemica ad opera di Roberto Papini e di Pietro Scarpa i quali avevano affermato che una troppo drastica pulitura aveva distrutto le velature a tempera che G. avrebbe disteso sulla pittura per attenuarne o rinforzarne l'intensità cromatica. Dimostra l'inesistenza di velature nella pittura di G. sia per ragioni tecniche che stilistiche; esse nascono dall'opportunità di realizzare attraverso la vibrazione della penombra atmosferica un raccordo naturalistico tra rappresentazione e ambiente; in G. invece una concezione nettamente cromatica e una suprema indifferenza per la verosimiglianza delle relazioni ambientali determinavano l'esigenza opposta di portare ogni tono ad un limite di irrelatività. Suppone che quand'anche G. avesse voluto alzare o diminuire l'intensità di un tono o radicalmente mutarlo, avrebbe aggiunto colore a colore, cioè decantando al massimo la sonorità dei timbri.

Afferma che quindi i restauri odierni non possono aver in nessun modo equivocato tra eventuali velature stese dall'artista facilmente riconoscibili perché coloristicamente qualificate e gli strati di sudiciume e di muffe accumulatesi sugli affreschi.

1943

327 — FALK ILSE – LANY JENÖ – *The Genesis of Andrea Pisano's bronze doors.* Art Bulletin, XXV, 1943, pp. 133-153.

Verte sulle fonti figurative della porta del Battistero di Andrea Pisano. Rilevando nelle formelle della porta oltre ad influssi giotteschi anche altri elementi figurativi destituisce, perché priva di fondamento, l'antica credenza iniziatasi col Manetti (cfr. n. 5) e continuatasi fino quasi ai nostri giorni che riteneva G. aver fornito i disegni dei singoli rilievi.

Rileva nel Banchetto di Erode della Cappella Peruzzi la rappresentazione, insolita in G. in una stessa scena di tre episodi distinti che si succedono nel tempo; inoltre la torre all'estremità della scena non contiene nessuna figura; ciò contrasta con le regole compositive giottesche che pongono le figure, in dialettica opposizione con le architetture, ai lati estremi delle scene per creare una profonda tensione tra figure e incorniciature. Esaminando la sequenza narrativa degli episodi e basandosi sull'iconografia tradizionale delle Storie del Battista giunge alla conclusione che l'affresco allo stato originale doveva presentare la figura del Battista imprigionato nella torre e che Salomè invece di essere rappresentata in atto di suonare l'arpa, doveva essere dipinta mentre danza con le braccia alzate.

Le incongruenze rilevate nell'affresco sono imputabili a restauri e rifacimenti posteriori, ai quali è imputabile anche l'eliminazione delle figure ad una delle estremità della scena raffigurante il Sacrificio di Zaccaria; in origine le due parti della composizione dovevano essere riempite di figure che infatti appaiono nella replica che di questa scena dà Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani. Esamina i rilievi della porta del Battistero, rilevando che Andrea Pisano si richiama esclusivamente a due sole fonti figurative: gli affreschi della Cappella Peruzzi e le Storie del Battista dei mosaici del Battistero. Andrea Pisano riprende da G. i principi compositivi e spaziali; infatti per creare lo spazio pone in diagonale le architetture coordinandole con le figure che anch'esse generano con il loro volume lo spazio. Mentre Andrea Pisano aderisce strettamente alle composizioni giottesche che sono alla base della sua concezione figurativa, trasforma e rielabora profondamente le composizioni dei mosaici del Battistero, lo scultore riprende le composizioni bizantine solo quando gli viene a mancare il prototipo giottesco.

Si può supporre che se G. avesse dipinto l'intero ciclo del Battista Andrea Pisano l'avrebbe seguito tralasciando di rifarsi ai mosaici da cui invece riprende perché erano il più completo ciclo della vita del Battista che avesse a disposizione.

Andrea Pisano per primo traduce in stile moderno l'intero ciclo del Battista, come G. aveva fatto per il ciclo cristologico a Padova. Conclude ritenendo che come G. rielabora in modo creativo negli affreschi di Padova e di Firenze le fonti bizantine, così Andrea Pisano rielabora in modo altrettanto creativo le composizioni giottesche.

1943

328 — GRAZIANI ALBERTO – *Affreschi del Maestro di Figline.* Proporzioni, I, 1943, p. 67, 77.

Attribuisce al Maestro di Figline artista attivo ad Assisi ed educatosi sulla prima maniera di G., l'affresco raffigurante l'Assunta dipinto sopra l'arco della Cappella Tosinghi-Spinelli in S. Croce.

Tale affresco insieme a quello raffigurante le Stimmate di S. Francesco sopra l'arco della Cappella Bardi, che è attribuito ad un altro anonimo seguace di G., è considerato contemporaneo ai lavori delle Cappelle Bardi e Peruzzi, che ritiene eseguite intorno al 1320.

1943

329 — HETZER THEODOR – *Rembrandt und Giotto.* Italien Jahrbuch, 1941, Essen, 1943.

Fa un parallelo tra l'arte di Rembrandt e quella di G.

L'artista è considerato il massimo rappresentante dei princípî e della grandezza dell'arte italiana, le cui basi furono poste negli affreschi dell'Arena di Padova (cfr. n. 572).

1943

330 — JAHN RUSCONI ARTURO – *Il Campanile di Giotto.* Bergamo, Arti Grafiche, 1943.

Ristampa in volume del testo di cui al n. 303.

1943

331 — MARANGONI MATTEO – *Gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni.* Bergamo, Arti Grafiche, 1943.

È la terza edizione, identica a quella del 1937 (cfr. vol. I, 769).

1943

332 — MARIANI VALERIO – *Arnolfo di Cambio.* Roma, Tuminelli, 1943, pp. 6-17.

Rileva nell'arte di G. come in quella di Arnolfo l'influenza fondamentale che i Cosmati esercitarono sulla formazione dei due artisti.

Ricorda la loggia delle benedizioni a S. Giovanni in Laterano con l'affresco del Giubileo dipinto da G..

1943

333 — MATHER FRANK JEWETT – *Giotto's St. Francis series at Assisi historically considered.* Art Bulletin, XXV, 1943, pp. 97-111.

Si propone di dimostrare che la paternità di G. delle storie francescane di Assisi è storicamente certa. Esamina la *Compilatio Chronologica* di Ric-

cobaldo Ferrarese e dimostra attraverso una comparazione di notizie storiche che essa dovette essere terminata nel 1312, ma che le notizie riguardanti G. devono risalire almeno al 1310.

Secondo la testimonianza di Riccobaldo sappiamo che G. lavorò sia nel Capitolo del Santo, che l'A. ritiene eseguito intorno al 1306-1307, sia nella Cappella dell'Arena, che ritiene terminata all'atto della consacrazione il 6 marzo 1306, e nel Palazzo del Comune la cui decorazione, ora perduta, fu lasciata incompiuta intorno al 1308. Dato che notizie documentarie riportano che G. era a Firenze nel 1311 e che nel 1312 richiedeva da Firenze effetti personali lasciati a Roma, suppone che G. terminati i lavori a Padova nel 1308-1309, nel 1313 abbia risieduto stabilmente a Firenze, per circa un ventennio, durante il quale, salvo qualche occasionale viaggio a Roma, abbia atteso alla decorazione delle quattro Cappelle di S. Croce.

Ritiene che l'unica opera importante di G. ad Assisi e tale da essere conosciuta nell'Italia Settentrionale intorno al 1310 non possa essere altro che il ciclo francescano; escludendo che il lavoro cui si riferisce Riccobaldo possa identificarsi con gli affreschi del N. e V. T., dal momento che essi risalgono ad un epoca molto antica rispetto alla citazione del 1310, furono cioè dipinti tra il 1292 e il 1296; inoltre ribadendo le opinioni già espresse nel 1932 (cfr. vol. I, 704) ritiene che in nessuno degli affreschi della zona superiore possa rintracciarsi l'opera di G. contro i diversi pareri dello Zimmerman e del Thode.

Un'altra prova della paternità di G. delle Storie francescane di Assisi è vista nella testimonianza del Ghiberti il quale riportando che l'artista ad Assisi « dipinse quasi tutta la parte di sotto » si riferisce indubbiamente alla parte più importante della Basilica Superiore e cioè alla parte più bassa.

Altra prova è vista nel fatto che G. ripeté la scena assisiate raffigurante la Rinunzia di S. Francesco nella Cappella Bardi in S. Croce. G. non riprodusse altre scene di Assisi perché nessuna di esse si accordava ai suoi nuovi ideali stilistici di simmetria compositiva e di armonico equilibrio.

A sostegno di questa tesi confuta le opinioni del Rintelen e dell'Offner (cfr. 279) i quali sulla base delle differenze stilistiche riscontrate tra il ciclo francescano di Assisi e la Cappella Scrovegni a Padova avevano negato a G. la paternità delle storie francescane.

Le maggiori differenze notate dai due critici tra Assisi e Padova sono fondamentalmente tre: 1) differenza di interni e di ambientazione; 2) differenza nelle misure e nelle composizioni; 3) differenze nella rappresentazione iconografica.

Tali differenze sono spiegate in tal modo: 1) ad Assisi G. si trovò ad operare in un ambiente vasto e perfettamente simmetrico, mentre a Padova in uno piccolo ed asimmetrico e perciò fu costretto a sfruttare diversamente lo spazio, adattandovi le singole composizioni; 2) le differenze nelle misure delle composizioni sono dovute al fatto che le storie assisiati richiedevano molte rappresentazioni di gruppi e di folla; 3) la differenza nel trattare i vari soggetti è dovuta al fatto che mentre G. ad Assisi dovette illustrare un testo nuovo, la vita del santo secondo la trattazione di S. Bonaventura, a Padova dipinse soggetti dall'iconografia consueta e tradizionale.

1943

334 — ÖRTEL ROBERT – *Wende der Giotto Forschung.* Zeitschrift für Kunstgeschichte, XI, 1943, pp. 1-27.

Esamina l'opera di G. basandosi come termine di confronto sul Crocifisso di Santa Maria Novella in cui nota forti affinità stilistiche con le Storie di Isacco della Basilica Sup. di Assisi.

Queste due opere sono energicamente rivendicate all'artista; posteriori ad esse pone le Storie di San Francesco, attribuite anch'esse a G. per quanto riguarda le composizioni e l'ideazione generale del ciclo, mentre l'esecuzione è considerata in massima parte opera di aiuti e collaboratori sotto la fortemente determinante direzione del maestro.

Sostiene che è peraltro impossibile distinguere la mano di G. da quella dei diversi collaboratori. La grandezza di G., di cui sottolinea il ruolo di innovatore nella cultura figurativa del tempo, consiste nell'aver saputo sintetizzare e ricreare varî elementi culturali quali l'illusionismo tardo-antico, la monumentalità romanica, la razionalità fiorentina e la struttura spaziale gotica.

Gli elementi costitutivi della prospettiva giottesca sono individuati nella unione tra spazio reale e senso prospettivo proprio del quadro che è basato sulla chiarezza della rappresentazione e sull'effetto ornamentale.

Ritiene arduo stabilire lo svolgimento del linguaggio giottesco basandosi esclusivamente sugli elementi formali; nondimeno ascrive all'attività giovanile dell'artista il Crocifisso di S. Maria Novella e le Storie di Isacco, cui seguono le Storie di S. Francesco, opera non troppo omogenea, e gli affreschi dell'Arena di Padova che invece mostrano un tono più unitario e coerente.

Ascrive ad un aiuto di G. gli affreschi della Cappella Bardi in S. Croce, mentre rivendica all'artista l'Apocalisse di S. Chiara in Napoli.

1943

335 — PROCACCI UGO – *La tavola di Giotto dell'altar maggiore della chiesa della Badia fiorentina.* La Nazione, Firenze, 4 febbraio 1943.

Cfr. al n. 701, perché più accessibile, la ristampa del 1962.

1943

336 — SALVINI ROBERTO – *La Pittura in Firenze.* A cura di Jolanda de Blasi, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 163-185.

P. 167-170 – Nello schizzare a grandi linee il percorso della pittura fiorentina, osserva come dopo l'aspra, tragica pittura di Cimabue, ci si potrebbe attendere, caduta l'egemonia di Bisanzio e affermatosi in Occidente il nuovo clima del Gotico, un'arte irruenta ed espressionistica come quella del Maestro di Naunburg o di Giovanni Pisano. Appare invece « come un miracolo, l'alto equilibrio, la suprema, imperturbata chiarezza dell'arte di G. ». G. infatti « nello spezzare l'involucro delle convenzioni linguistiche bizantine e bizantineggianti..., non rifiuta l'alta lezione di classicità di Bisanzio » ed immette in un linguaggio nuovo e concorde con lo spirito dell'età gotica la ritmica integrale, trasformata in metrica, dell'arte bizantina. Così con G. « la pittura fiorentina, ponendosi come *summa* e come sintesi della discorde complessità di tutta una precedente evoluzione, assurge ad espressione *totale* dello spirito di un'epoca », dell'epoca gotica appunto, animata da una concezione del mondo ove natura ed uomo sono, appena scoperti, assunti nel ciclo degli universali.

Per questa consentaneità con lo spirito del tempo, l'arte di G. parve tanto *vera* che la lingua nella quale si esprimeva divenne subito esemplare: così a Firenze toccarono nello stesso momento «la gloria della lingua letteraria e la gloria della lingua pittorica».

1943

337 — SINIBALDI GIULIA – BRUNETTI GIULIA – *Pittura italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*. Firenze, Sansoni, 1943.

Approfondito ed aggiornato studio critico sulle opere esposte alla mostra del 1937 (cfr. vol. I, n. 825). Breve cenno biografico sull'artista.

Sono esposte come di G. e corredate da precise notizie critico-bibliografiche le seguenti opere:

n. 96, pp. 301-307. Crocifisso. Firenze, S. Maria Novella. Viene considerato precedente o contemporaneo agli affreschi francescani di Assisi e databile alla fine del '200.

Nella grandiosità, nella mancanza di piacevolezza, nella costruzione anatomica si rilevano schietti riflessi di Cimabue, dei pittori romani di Assisi e della scultura del tempo.

n. 97, pp. 309-310. Angelo in mosaico. Roma, Museo di Palazzo Venezia. È parte, con l'altro angelo a Boville Ernica, del mosaico della Navicella; vi si nota l'influsso del Cavallini propendendo a considerare la composizione a mosaico un legame che congiunge stilisticamente la leggenda francescana con gli affreschi padovani.

n. 98, pp. 313-315. Crocifisso. Padova, Cappella Scrovegni. Considerato contemporaneo agli affreschi della Cappella.

n. 99, pp. 317-322. Madonna in trono tra angeli e santi. Firenze, Uffizi. È considerata strettamente affine allo stile degli affreschi padovani.

n. 100, pp. 323-325. S. Stefano. Firenze, Museo Horne. L'opera, forse parte di un polittico con la Madonna Goldman e i santi Giovan Battista e Lorenzo di Châalis, è considerata affine agli affreschi della Cappella Bardi.

n. 101, pp. 327. Frate Francescano. Firenze, Settignano, Collezione Berenson. L'opera presentando elementi del tempo tardo di G. ed altri più antichi lascia dubbiosi dell'attribuzione all'artista anche per la forma meno robusta e viva il cui effetto è pure ricercato con tanta cura.

n. 102, pp. 329-333. Dormitio Virginis, Berlino, Museo Federico. L'opera, in rapporto con gli affreschi della Cappella Peruzzi, pur presentando strette affinità con G. ha pure disuguaglianze e debolezze che possono spiegarsi di un aiuto della bottega di G. che potè disegnare la composizione ispirandosi alla Morte di Maria dipinta da G. nella perduta Cappella Tosinghi-Spinelli in S. Croce (cfr. n. 246).

Bottega di G.:

n. 103, pp. 335. Crocifisso. Firenze, S. Felice. Il tipo del Crocifisso è molto simile a quello della piccola Crocefissione di Monaco ed è ritenuto creazione di G. anche se eseguito da un allievo. Nell'opera si rilevano elementi stilistici propri al tempo delle Cappelle Bardi e Peruzzi.

n. 104, pp. 339-341. Ultima Cena, Crocefissione, Cristo al Limbo. Monaco, Pinacoteca. Insieme con l'Adorazione dei Magi del Metropolitan Museum di New York, alla Presentazione al tempio della Collezione Gardner e alla Deposizione della Collezione Berenson, formavano in origine una piccola pala d'altare. I sei dipinti che si distinguono per il loro valore e la loro aderenza a G. contengono insieme con elementi compositivi e prospettici che ricordano gli affreschi padovani, caratteri corrispondenti con lo stile giottesco delle Cappelle fiorentine; la loro affinità con gli affreschi delle cappelle serve a datarli approssimativamente.

n. 105, p. 343. Adorazione dei Magi. New York, Metropolitan Museum; cfr. il numero precedente.

n. 106, p. 345. Deposizione nel Sepolcro. Firenze, Settignano, Collezione Berenson; cfr. il numero precedente.

n. 107, pp. 347-350. Incoronazione della Madonna. Firenze, S. Croce, Cappella Baroncelli. Considerata opera esclusivamente di bottega, almeno per l'esecuzione, da ricollegare ad un periodo relativamente tardo dell'attività del maestro intorno al 1320.

n. 108, pp. 353-355. Polittico. Bologna, Pinacoteca. Opera eseguita interamente da un allievo di G. non fiorentino e distinto dall'autore del polittico Baroncelli; quest'ultimo mostra qualche consonanza stilistica con l'affresco raffigurante S. Francesco che riceve le Stimmate dipinto all'esterno della Cappella Bardi e con l'Assunta della Cappella Tosinghi. Scuola di Giotto.

n. 109, p. 357. Madonna in trono. Firenze, S. Giorgio alla Costa. Si respinge l'attribuzione al Maestro della S. Cecilia per la composizione grandiosa, la larga architettura del trono, la forte costruzione delle figure che fanno ritenere più fondato l'accostamento a G. in un periodo giovanile.

n. 110, p. 361. Polittico. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Viene considerato opera di bottega.

n. 111, p. 365. Polittico. Firenze, Duomo.

n. 112, p. 367. Crocefissione, Berlino, Museo Federico. Considerata per colore, per forma distinta dalla Crocefissione di Strasburgo è ritenuta dello stesso autore del polittico Stefaneschi.

Scuola fiorentina del sec. XIV:

n. 115, p. 373. Crocefisso. Firenze, Ognissanti.

n. 116, p. 377. Crocefisso. Firenze, S. Marco.

n. 113, p. 369. Crocefissione. Settignano, Collezione Berenson.

Riunita alla Natività della Collezione Stoklet è considerata di un seguace di G. che trae le sue origini da Pacino di Bonaguida ma se ne scosta per un effetto più plastico e organico.

Maestro del Crocefisso Malatestiano:

n. 188, p. 581. Crocefisso. Rimini, S. Francesco. «Nonostante tutto quello che l'ignoto pittore deve a G. se ne distingue per qualità sue, non giottesche, non fiorentine. Il valore dell'opera si deve proprio alla intensità con cui queste qualità sono espresse. Le estese masse di luce, le ombre profonde e sfumate, l'effetto pastoso che ne deriva, di una vistosità ancora memore della pittura bizantina, e inoltre la linea priva di energia, ma lunga e scorrevole, sono gli elementi formali non giotteschi che il pittore solleva ad un alto valore d'espres-

sione. Essi si spiegano con l'origine riminese di questo seguace di G.; meglio a Rimini che in altra città della Romagna si spiega la lunghezza delle forme e il senso di finezza e di nobiltà della figura » (p. 581).

n. 189, p. 585. Crocefissione. Strasburgo, Pinacoteca. Questa opera si distacca notevolmente dalla Crocefissione di Berlino (n. 112) con cui ha in comune soltanto alcuni elementi compositivi, ma da cui differisce profondamente per il carattere della composizione, della forma, del colore, del chiaroscuro. Respinge l'opinione di alcuni critici che uno stesso pittore abbia dipinto la Crocefissione di Strasburgo e le sei piccole storie di Cristo. L'origine della Crocefissione di Strasburgo viene fatta risalire al Crocefisso del Tempio Malatestiano « Nonostante la grande differenza di dimensioni, essa mostra caratteri stilistici identici: la stessa intensità d'ombre e di luce, in cui è espresso quasi tutto l'effetto formale, la stessa nobile sottigliezza di membra, la stessa scarsità di mimica e di piani, le stesse linee prolungate calanti.

Il suo rapporto con G. non è in nulla diverso da quello che si manifesta nel Crocifisso riminese » (p. 585).

P. 622 – Si dà notizia che Ugo Procacci ha potuto dimostrare sulla base di documenti che il polittico dell'altar maggiore di Badia, ricordato dal Ghiberti e dal Vasari come opera di G. non è perduto, ma è invece da identificarsi con il polittico del Museo dell'Opera di S. Croce, da ritenersi, da quello che consente di giudicare il cattivo stato di conservazione, opera giovanile del Maestro (cfr. n. 701).

1943

338 — VIARDO PALMA – Emporium, XLIX, n. 3, 1943, pp. 135-137.

Breve recensione al libro di Pietro Toesca (cfr. n. 312).

1944

339 — BALDINI ANTONIO – *Giotto e Cimabue in un'osteria del Mugello.* Michelaccio. Milano, Mondadori, 1944, p. 77.

Ristampa del testo al vol. I, 559.

1944

340 — BETTINI SERGIO – *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento.* Padova, Le Tre Venezie, 1944, passim.

Nota una profonda differenza tra la qualità dello spazio di G. plastica e compatta cui si sovrappone l'influsso della soluzione cromatico-lineare di Ambrogio Lorenzetti e la qualità dello spazio di Maso ampia, intensa e dominata da una astratta e inflessibile lucidità di rapporti. Ascrive a Cennino Cennini gli affreschi dell'abside della Cappella dell'Arena e gli affreschi della Sala del Capitolo del Santo. In questi ultimi, attribuiti allo stesso G. sulla base di vecchie testimonianze, rileva peraltro che lo stile è molto più tardo e che inoltre Riccobaldo Ferrarese ricorda sue pitture nella chiesa e non nel Capitolo di S. Francesco. La confusione tra chiesa e convento ha inizio con Michele Savonarola e continua fino quasi ai nostri giorni. Ricorda la deco-

razione del salone del Palazzo della Ragione secondo le testimonianze di Riccobaldo Ferrarese e di Giovanni da Nono e suppone che G. l'abbia eseguita intorno al 1307. Niente rimane della decorazione originaria nonostante l'opinione contraria del Moschetti (1933) dopo l'incendio del 1420, essa doveva rivestire soltanto il soffitto e la parte più alta delle pareti del Salone. Accetta, sia pure avanzando qualche dubbio, l'attribuzione del Longhi a Giusto de' Menabuoi dei pannelli con l'Apocalisse della Collezione Fürstenau ascritti un tempo a G.

1944

341 — KERNODLE G. R. – *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1944, p. 12.

Dimostra che lo spazio in cui si inquadra la scena della Morte di S. Francesco di G. in S. Croce non è altro se non la parete della scena antica con le due estremità ripiegate in avanti.

L'antico muro di fondo forma così, al centro della composizione, un largo spazio vuoto dove si svolge la scena principale.

1944

342 — LANYI JENÖ – *The Louvre portrait of five Florentines.* Burlington Magazine, LXXXIV, 1944, pp. 92-94.

Rileva come il Vasari traesse l'incisione che orna la Vita di G. dal primo a sinistra dei cinque ritratti del Louvre, tavola attribuita a Paolo Uccello.

Secondo induzioni e confronti fisionomici, tale busto rappresenta tuttavia non G., bensì Masaccio.

1944

343 — NICHOLSON ALFRED – *Again the St. Francis-Series.* Art Bulletin, XXVI, 1944, p. 193-5.

Rivendica a G. la paternità delle Storie di S. Francesco basandosi sul confronto con le opere successive dell'artista.

Nota singolari analogie compositive tra il ciclo francescano e le corrispondenti scene della Cappella Bardi in S. Croce, e rileva inoltre stringenti analogie nella rappresentazione della figura umana e degli sfondi paesistici ed architettonici tra le Storie di Assisi e la sua produzione più tarda.

1944

344 — OLSCHKI LEONARDO – *Asiatic Exoticism in Italian Art of Early Renaissance.* Art Bulletin, XXVI, 1944, pp. 98-99.

Traccia la storia dell'influsso dell'arte asiatica, limitandone peraltro la portata rispetto alle opinioni del Berenson, che aveva rilevato nella pittura senese del Trecento e del primo Quattrocento forti riflessi dell'arte cinese.

Nei volti dipinti da G. e Duccio i caratteristici occhi allungati lontani dai moduli dell'arte bizantina, non possono peraltro nemmeno giustificarsi

come imitazione di modelli cinesi sia profani che sacri; essi più che un tratto distintivo dell'arte esotica possono essere considerati un artificio atto a trasfigurare i tratti umani stilizzandone i dettagli più espressivi. L'apparente esotismo degli occhi allungati è soltanto un'evasione dal naturalismo.

G. inaugura il filone dell'arte narrativa e naturale che ricerca una convincente rappresentazione di eventi biblici, storici, di umana devozione e venerazione; nella sua pittura entra per la prima volta « il colore locale » che è un nuovo elemento del realismo pittorico. Nel Festino di Erode (Cappella Peruzzi) e nel San Francesco davanti al Sultano (Cappella Bardi) grande evidenza è data ai particolari storici ed etnici: per la prima volta saraceni, nubiani, berberi e romani, sono caratterizzati sia nelle fisionomie che nei costumi ed ornamenti, tali differenziazioni etniche apparivano in quell'epoca soltanto nelle miniature e nei testi letterari. La caratterizzazione giottesca dei tipi orientali, che a volte sfiora il ritratto, non evoca peraltro il mistero di terre lontane, ma si esempla direttamente su tipi mediterranei che il pittore poteva aver visto circolare nei porti di Napoli o di Venezia.

Afferma che la pittura storica inizia con G. il quale con insuperata genialità e maestria tecnica apre il campo dell'arte figurativa al genere del ritratto.

È con G. che l'arte tenta e realizza un processo di avvicinamento alla vita, alla storia e alla natura.

1944

345 — PATERNA BALDIZZI LEONARDO – *L'Arte Medioevale nella chiesa di S. Chiara di Napoli.* Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1944, p. 51.

Ricorda come opera di G. dipinta tra il 1330 e il 1333 l'affresco raffigurante la Vergine con il Figlio deposto dalla Croce. L'affresco rinvenuto nel muro della crociera a destra fu tagliato e collocato prima presso l'ingresso e successivamente nella Cappella Carbonelli.

1944

346 — VALENTINER WILLHELM REINHOLD – *Italian Gothic Painting.* Detroit, Detroit Institute of Arts, 1944, p. 16.

Mette in evidenza il ruolo di innovatore esercitato da G. sulla pittura italiana e ricorda il mosaico della Navicella in S. Pietro in Roma commessogli dal Cardinale Stefaneschi e i cicli di affreschi ad Assisi, Padova e Firenze.

1945

347 — CARRÀ CARLO – *Pittura metafisica.* Milano, Casa ed. Il Balcone, 1945, pp. 153-167.

Seconda edizione del testo del 1919 (cfr. n. 112)..

1945

348 — FOCILLON HENRY – *Moyen Age, survivance et réveils.* Montreal, 1945.

Vi si trova ripubblicato l'articolo del 1926 (cfr. n. 128).

1945

349 — GUTMAN HENRY B. – *The rebirth of fine Art and Franciscan thought.* Franciscan Studies, V, 1945, pp. 215-234.

Considera il rinnovamento dell'arte e della poesia che si realizza alla fine del XIII secolo originato dalla nuova spiritualità francescana. Ricorda G. rilevando come il pensiero e le gesta di S. Francesco possano ritenersi uno dei più importanti motivi ispiratori della sua pittura e mettendo in evidenza la profonda libertà iconografica instaurata dall'artista negli affreschi della Cappella dell'Arena.

1945

350 — HERMANIN FEDERICO – *L'Arte in Roma dal sec. VIII al XIV.* Bologna, Cappelli, 1945, pp. 309, 318, 333, 337, 339.

Ricorda il soggiorno di G. a Roma rilevando l'influenza che l'arte romana del tempo esercitò sull'artista.

Ascrive all'opera di maestranze romane le scene dell'A. T. e del N. T. della Basilica Sup. di Assisi e a Pietro Cavallini la scena raffigurante l'Inganno di Giacobbe per l'affinità stilistica con quella dipinta sulla parete destra di S. Cecilia in Trastevere.

Nota nell'arte di G. gli influssi della maestà e della classica armonia dello stile del Cavallini, visibili specialmente nelle architetture di carattere cosmatesco e romano, nelle figure e nelle composizioni del ciclo francescano di Assisi.

Ricorda il mosaico della Navicella in S. Pietro, guasto da troppi rifacimenti, e lo data intorno al 1300, riscontrando nei due superstiti tondi a mosaico del Vaticano e di Boville forti influssi dell'arte cavalliniana. Ascrive alla bottega di G. il trittico Stefaneschi vedendo la mano dell'artista nelle figure di S. Pietro con gli angeli, S. Andrea, S. Giovanni Evangelista, la Vergine e gli angeli della predella.

Espunge invece dal catalogo del pittore il guasto affresco del Giubileo in S. Giovanni in Laterano per ascriverlo ad un anonimo maestro romano.

1945

351 — PEŠINA JAROSLAV – *Tektonicky prostor a architektura u Giotta.* Praze, Ceskà Akademie vĕda uměni, 1945, pp. 7-372 (con riassunto in italiano, pp. 351-372).

È uno studio approfondito e circonstanziato sullo spazio tettonico e sull'architettura di G.

Il carattere delle architetture dipinte da G. è determinato dal rapporto dell'artista con la realtà, espresso dall'equilibrio tra idealismo e naturalismo. G. non aspira a destare l'impressione della realtà, mira alla sua essenza, non tende all'imitazione, ma alla semplice rassomiglianza.

La struttura delle sue architetture è subordinata al contenuto del dipinto, all'argomento rappresentato, che è personificato dalla figura umana alla quale l'insieme del dipinto deve sottostare.

Per quanto riguarda il tipo, l'architettura di G. può distinguersi nell'architettura che vuol rappresentare soltanto lo spazio interno, nell'architettura che rappresenta simultaneamente l'interno e l'esterno e nelle costruzioni che danno soltanto una visione esterna dell'edificio. G. forza la coesione tettonica, richiamando alla mente la pratica scenografica; può giungere così a soluzioni simultanee coordinando due spazi aperti all'osservatore, presentando in pari tempo due diverse azioni distanti nello spazio e intrecciando due momenti drammatici.

La costruzione delle sue architetture avviene fra due punti estremi: fra lo spazio molto aderente alla rappresentazione di un interno puro e semplice e lo spazio immaginario accennato da una semplice abbreviatura o da un simbolo architettonico. L'arte di G. raggiunge, nella raffigurazione dello spazio e nella composizione, il limite massimo con l'architettura della Cappella Peruzzi, la quale viene pertanto considerata posteriore alla Cappella Bardi.

Il rapporto tra l'osservatore e il dipinto risulta evidente tanto per il modo in cui è diretta la luce negli affreschi dell'Arena riguardo alla finestra principale della facciata quanto per l'incorniciatura degli affreschi stessi. Anche nelle Cappelle Bardi e Peruzzi è tenuto conto della luce che cade sui dipinti, come del punto d'osservazione fisso all'ingresso delle Cappelle. Ciò è comprovato dalla costruzione delle architetture.

Prende in esame alcuni affreschi di G. giungendo, per quanto riguarda la costruzione ottica, alle seguenti conclusioni: 1) non esiste un punto di vista fisso e quindi neppure una norma fissa per l'accorciamento delle linee rette di profondità; 2) manca di regola il punto principale prospettico; 3) il problema ottico costruttivo sta sempre nella parte superiore tangibile del dipinto (soffitto), mentre la parte inferiore è nascosta e quindi di poca importanza per la costruzione, oppure è raffigurata con un semplice segmento che non può creare alcun sistema; 4) le orizzontali convergono in profondità nella parte inferiore nei tratti principali, mentre nei particolari sono tracciate per la maggior parte pure parallelamente; 5) G. non usa i piani orizzontali di aspetto simmetrico; 6) l'orizzonte non è rigorosamente rispettato; 7) la distanza non fu conosciuta da G.; 8) la costruzione divisoria appare soltanto in via eccezionale.

Rispetto all'evoluzione verso il sistema prospettico centrale gli affreschi della Cappella Bardi sono i più progrediti; ma ciò non ha importanza per la cronologia poiché G. non considerò mai la prospettiva centrale quale scopo della costruzione poichè essa non rispondeva alle sue intenzioni e per questo non l'usò: lo spazio nei suoi dipinti trae origine dall'esigenze dell'azione: non è creato a priori per essere poi occupato dalle figure, è formato dalle figure stesse, sono le figure che ne determinano la struttura.

Il metodo di G. è oggettivo ed empirico, sostenuto da una ricca esperienza materiale che guida la mano dell'artista in modo sempre diverso, permettendogli di ottenere in unione con la vista soluzioni spaziali sempre nuove.

Perciò lo spazio di G. non è soltanto ottico, ma anche tangibile. Il punto di osservazione non è immobile, ma variabile, la sua concezione non è statica, ma cinetica.

Si spiegano così tutte le deviazioni della prospettiva centrale nelle architetture di G. ma anche la straordinaria vivacità, naturalezza e concretezza del suo spazio, la sua meravigliosa conformazione e potenza d'adattamento.

Le superfici delle architetture pittoriche di G. possono suddividersi in

superfici quali piani del quadro e quindi in stretto rapporto con l'osservatore, e in superfici nel senso ristretto della parola, in intima relazione con le condizioni interne dell'organismo del dipinto.

Nel primo gruppo si distinguono tre fattori: il parallelismo attraverso il piano del dipinto, la direzione diagonale attraverso il piano e la distanza dell'osservatore dal piano. Per quanto riguarda il concetto della superficie nel secondo senso, si può affermare che la superficie in G. non è mai un valore inerte e passivo, ma partecipa attivamente alla composizione del quadro, poiché l'architettura non si arresta al profilo, ma oltrepassa anche i propri limiti nella superficie alla quale cede sempre qualcosa della propria energia.

L'architettura in G. diventa essenzialmente un problema spaziale, ha tre dimensioni ed è un elemento che esplicitamente crea lo spazio. Non determina e non riempie soltanto lo spazio del dipinto, ma anche lo approfondisce e concorre a formarlo.

G. concepisce l'architettura come un blocco la cui materia è ridotta alle forme stereometriche più semplici, delle quali l'artista scopre la bellezza nella loro purezza originaria.

Per porre in maggior evidenza la terza dimensione, G. sposta obliquamente la materia architettonica nello spazio accrescendo l'effetto realistico del corpo architettonico ed esprimendone l'estensione spaziale. La funzione creatrice di spazio dell'architettura consiste inoltre nel foggiare, da sola e col concorso della figura, piani spaziali e strati che guidano l'occhio verso la profondità.

La via seguita da G. per giungere agli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi non ha inizio nella zona superiore dell'Arena bensì nella zona inferiore, l'ultima in ordine di esecuzione. Lo sforzo compiuto da G. per la creazione dello spazio culmina nella Cappella Peruzzi.

La caratteristica più evidente dei rapporti di misura tra figura e architettura, cioè la grande sproporzione fra le loro dimensioni, deriva dalla concezione monumentale di G. e dalla sua tendenza a porre in risalto la trama del racconto. Le parti in stretta relazione con la figura sono adattate ad essa e della stessa grandezza, mentre le parti che non sono a portata immediata della figura e quindi accessibili soltanto alla vista, decrescono profondamente di misura al di sotto della grandezza delle figure. Il ciclo inferiore dell'Arena accenna già, con la sua tendenza a coordinare le grandezze, agli affreschi Bardi e Peruzzi, dove tale svolgimento raggiunge l'apice.

Nota nei dipinti di G. divario fra la parte superiore percepita con la vista e la inferiore accessibile e considerata secondo il tatto e il contrasto fra sistema assiale superiore e inferiore e la disposizione degli oggetti in vari piani orizzontali. L'illogicità nella disposizione architettonica di cui viene incolpato G. vale soltanto dal punto di vista naturalistico. In realtà G. è guidato quasi sempre dal desiderio di ottenere la massima evidenza e chiarezza. Egli concepisce la figura nello spazio e la definisce in modo che al suo volume risponda anche la rispettiva ampiezza spaziale e quindi anche l'ampiezza della distribuzione. L'architettura e la figura nascono dal piano e sono saldamente legate al suolo. Anche qui l'effetto massimo è raggiunto nella Cappella Peruzzi.

L'architettura di G. è organicamente legata alle figure formando con queste una materia inseparabile di composizione; inoltre essa è trascinata nell'azione, partecipa ai suoi movimenti, al suo dinamismo, alle sue vicende drammatiche in un gioco quasi mimico.

L'architettura di G. diventa un mezzo esplicitamente drammatizzante. Nella Cappella Peruzzi l'architettura non ha più la funzione delle quinte e diventa ambiente naturale dell'azione, raggiungendo il massimo dell'indipendenza e in pari tempo una più intima unione con la figura.

G. fa dipendere la scelta dell'architettura dal contenuto della scena, dal soggetto, dal senso e dal tono della narrazione. Essa acquista così valori espressivi per cui si può parlare di psicologia dello spazio scenico.

Nella seconda parte dello studio l'A. si propone di chiarire il problema delle origini dell'architettura di G. In nessun dipinto di G. le architetture sono imitazioni o fedeli riproduzioni di una determinata e particolare architettura; le architetture non assumono gli aspetti rispondenti al modello della realtà, bensì quelli voluti dal pittore.

Il carattere stilistico delle architetture giottesche non è unitario, G. attinge in parte all'arte romana e paleocristiana, in parte a modelli romanici e gotici, altrove combina contemporaneamente questi diversi elementi di stile. Si impongono tuttavia soprattutto gli stili più prossimi ed accessibili, quali il romanico e il gotico, mentre lo stile antico si limita al particolare decorativo.

Giudica la fusione dello stile romanico col gotico non arbitraria bensì giustificata dallo stato effettivo in cui si trovava allora l'architettura italiana. Rileva nell'Arena uno stile paleoromanico, nella Cappella Bardi oltre allo stile romanico frequenti reminiscenze antiche; nella Cappella Peruzzi invece la tendenza anticheggiante raggiunge l'apice determinando un'intonazione solennemente classicistica.

Nell'architettura dipinta giottesca nota un'evoluzione cominciata col classicismo di tinta lievemente romanica dei primi dipinti dell'Arena passando poi agli elementi gotici-romanici negli altri dipinti dell'Arena, giungendo al carattere misto degli affreschi della Cappella Bardi, per finire agli affreschi della Cappella Peruzzi col loro severo classicismo che elimina quasi del tutto gli elementi gotici.

Esamina il progetto del campanile di Firenze notandovi una forma gotica pura ed evoluta che non si riscontra in nessuna architettura dei dipinti, e giunge alla conclusione che G. abbia potuto essere anche architetto per il chiaro spirito tettonico di tutte le architetture dei suoi affreschi.

Segue un lungo excursus sulla costruzione ottica e suoi rapporti tra figura e architettura nella pittura dal periodo tardo-antico fino allo scadere del Duecento.

L'A. tenta poi di stabilire gli influssi manifestatisi sull'architettura degli affreschi di G.. Sottolinea l'atteggiamento libero e critico tenuto da G. verso gli impulsi esterni; gli influssi ellenistico-romani si limitano a due casi, il motivo dell'edicola rettangolare con soffitto aperto e le ghirlande di foglie; dell'arte paleocristiana poté avere influenza su G., in maniera alquanto profonda, soltanto la miniatura.

Le analogie dell'Approvazione della Regola nella Cappella Bardi con le miniature del Virgilio vaticano potrebbero esserne una conferma.

Di origine paleocristiana potrebbero essere anche vari caratteri della concezione spaziale come il punto di vista mobile, il principio della sezione, il dualismo della prospettiva.

La pittura bizantina ebbe influenza su G. col suo sistema di abbreviature concettuali e di simboli architettonici: pure di origine bizantina è l'idea della sezione della basilica con le absidi a significazione dell'interno della chiesa.

I primordi dell'architettura pittorica di G. sono visti in realtà nel Duecento romano che rappresenta la terza e più forte sorgente della concezione dell'artista. G. prende da Roma non solo l'idea della costruzione dello spazio interno col principio della simultaneità delle due visuali (verso l'interno e verso gli edifici esterni), lo schema dello sfondo tripartito, il concetto dello scenario simultaneo, alcuni elementi scenici, l'inserimento delle figure nell'ambiente architettonico. Ma tutto passa in seconda linea di fronte alle cognizioni acquisite da G. nei contatti con l'arte romana per la creazione della forma architettonica quale configurazione spaziale e modellazione col concorso della luce e dell'ombra. Ma G. non si arresta al limite raggiunto dalla pittura alla fine del XIII secolo. Riallacciandosi strettamente alla sua riforma stilistica, la continua e sviluppa il concetto dello spazio soprattutto interno. Non si libera ancora del principio dualistico; ma in alcuni dipinti dell'Arena si avvicina già all'interno puro.

Seguendo il Cavallini nell'unione delle figure, non si limita al semplice inserimento della figura nell'architettura, ma pone i due elementi in un reciproco rapporto ritmico-compositivo e drammatico. Si stacca dalla costruzione divisoria romana e dalla prospettiva inversa e combina sulle basi romane un proprio sistema già prossimo alla prospettiva centrale, ma profondamente diverso da questa; sistema che gli permette di adattare agilmente l'architettura alle esigenze dell'azione.

Nel complesso del dipinto la figura ha in G. la funzione principale quale esponente dell'azione. G. fa sue altre conquiste della scuola romana, ma con le riserve imposte dall'innata tendenza toscana alla chiarezza e all'evidenza; è soprattutto contrario alla tendenza scenografica romana e all'illusionismo tardoantico che si manifesta in giuochi e inganni di prospettiva e non adotta il decorativismo romano, com'è provato dal suo sobrio rapporto con lo stile cosmatesco.

Anche in G. l'empirismo acquista sempre più importanza; questo processo si conclude nella Cappella Peruzzi dove l'antico, Bisanzio e il Duecento sono assimilati e fusi alla concezione personale in una sintesi definitiva.

Segue un capitolo riguardante il problema del ciclo di S. Francesco e del suo rapporto con G.

Nega la paternità di G. al ciclo francescano in base alle seguenti considerazioni: dove in G. si tien conto della provenienza della luce da un'unica sorgente, ad Assisi è usata la sorgente luminosa mobile che penetra nel dipinto da varie parti: « Se i due elementi, idealismo e naturalismo, sono in G. reciprocamente equilibrati, se la cruda realtà e l'immaginazione poetica si fondono in lui idealmente, gli affreschi del ciclo assisiate si caratterizzano da un lato, per la tendenza ad uno schematismo impersonale, dall'altro per la verità naturale ottenuta attraverso una concezione sensitiva immediata. In questo secondo caso il pittore assisiate si presenta come un empirico convinto che mira alla raffigurazione del mondo reale, anzi alla sua imitazione e precisamente con mezzi espressivi che si distaccano assai da quelli di G. Non parte dall'insieme, come G., ma dal particolare, non dall'immaginazione, ma dalla sensazione visuale.

È imitativo dove G. è immaginativo, descrittivo dove questi è monumentale. Alla concisione ed al riserbo castigato di G. l'artista assisiate oppone una grande loquacità e ostentazione; alla semplicità, alla disciplina ed alla severa parsimonia di G. l'arbitrio, un decorativismo pretenzioso e un frivolo virtuosismo » (p. 367).

Rileva inoltre differenze notevoli tra G. e la concezione scenica dello spazio, la costruzione ottica e il rapporto tra architettura e figure presenti nel ciclo assisiate: in G. l'architettura è legata alla figura da rapporti di composizione e di ritmica e collabora coi personaggi dell'azione; ad Assisi invece i due elementi si distaccano al punto che l'uno può essere concepito senza l'altro. Per queste ragioni l'A. è portato a concludere che il pittore assisiate non può identificarsi con G.; differenze profonde escludono inoltre secondo l'A. la possibilità di rapporti di scuola con G. i cui ultimi seguaci appaiono, nella Chiesa Inferiore, ben diversi dal maestro assisiate.

La innegabile affinità di tipi con G. è spiegata con la fonte comune alla quale si è attinto. All'anonimo pittore di Assisi attribuisce perciò il ciclo di S. Francesco, la volta dei Padri della Chiesa e gli affreschi della fascia della volta nella facciata interna; egli ha in comune con G. una educazione esemplata sulla scuola romana ed è considerato un'importante rappresentante del tardo Duecento romano e della sua protorinascita.

Suppone perciò che il pittore del ciclo di S. Francesco sia stato uno di quegli artisti che, dopo il trasferimento da Roma della sede apostolica, abbandonarono in massa la città per cercare occupazione altrove (Avignone, Napoli). L'epoca della composizione del ciclo assisiate è stabilita, per la parte più antica della scuola romana nella parete superiore della navata, alla fine del XIII secolo, mentre le Storie francescane sono datate verso la fine del primo decennio o all'inizio del secondo decennio del Trecento.

Dall'ambito dell'arte del pittore assisiate sono esclusi gli ultimi quattro affreschi delle Storie francescane che sono attribuite al Maestro della Santa Cecilia, il quale ha pure qualche contatto con l'arte romana.

Conclude affermando che G. realizzò con la sua opera tutto quanto era compreso nel programma stilistico della pittura italiana agli inizi del Trecento: superando perfino il suo tempo, egli portò di colpo l'evoluzione ai limiti del razionalismo della Rinascita; nell'ulteriore suo sviluppo la pittura italiana non raggiunse un grado di conoscenza superiore a quello cui pervenne G. nel suo primo periodo, mentre il tardo periodo del maestro rimase irraggiungibile alle successive generazioni.

La prima generazione dei continuatori anonimi concentrò il proprio lavoro nella chiesa inferiore della Basilica di Assisi.

Tra di essi il Maestro della Cappella della Maddalena, il Maestro delle Vele e i maestri del ciclo della Giovinezza di Cristo nel braccio destro del transetto e della Cappella di S. Nicola.

Attraverso l'analisi delle architetture giunge alla sorprendente conclusione che questi seguaci si riallacciarono soltanto in piccola parte a G. seguendo invece l'esempio del Maestro del ciclo di S. Francesco della Chiesa Superiore.

« La tendenza al decorativismo e all'illusione pittoresca, la preferenza ai particolari, il tono novellistico della narrazione, il modernismo gotico e lo spirito di quest'arte, della quale è stata accertata l'origine romana, risposero meglio al sentimento stilistico di questa generazione che la severa monumentalità e l'epica moderata di G ».

L'orientamento romano non trovò la sua conclusione nella Chiesa Superiore, ma attraverso la generazione successiva a G.; prese radici anche nell'Italia centrale per incontrarsi con la corrente di G. « Il ciclo di Assisi assolse pertanto – e in ciò sta il suo grande significato storico – un importante compito di mediazione fra Roma e la Toscana, fra l'arte del Duecento e quella del Trecento » (p. 372).

1945

352 — SALVINI ROBERTO – *Giotto*. Dispense della Facoltà di Magistero, Firenze, Libreria Editrice Universitaria, 1945.

Corso monografico su G. tenuto nell'anno accademico 1944-45.

1946

353 — CARRÀ CARLO – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Milano, Collezione Silvana, 1946, pp. 7-16.

L'A. illustrando gli affreschi della Cappella degli Scrovegni, che ritiene iniziati nel 1304 e quasi ultimati il 25 marzo 1305, rileva la straordinaria unità della visione giottesca in cui l'idea si fa concreta nella forma, e la potente sintesi fra contenuto ed espressione.

G. è considerato il primo pittore italiano moderno che coglie i molteplici aspetti della vita e li solleva in una sfera dove l'ideale ed il reale si completano a vicenda. Anche dal punto di vista del colore l'artista supera la vecchia tradizione fiorentina, conferendo alle forme delle cose rappresentate una più ariosa fattura che darà alla pittura successiva un nuovo orientamento destinato a trovare in Masaccio ed in Piero della Francesca i massimi realizzatori.

Contemporaneo agli affreschi è considerato il grande Crocefisso che rinnova lo schema bizantino equilibrando l'esagerata e primitiva contorsione del corpo umano presente nei crocifissi romanici.

1946

354 — CLARK KENNETH – *Architectural Backgrounds in XVth Century Italian Painting*. The Arts, I, 1946, p. 13.

Rileva l'influenza della pittura tardoantica romana sul Maestro di Isacco, considerato personalità indipendente dal giovane G., sul Maestro della Santa Cecilia e su G.

Distingue tra la spazialità del Maestro della Santa Cecilia e quella di G., la cui architettura dipinta, ridotta ad un essenziale simbolico, tende a suggerire il massimo di evidenza plastica.

1946

355 — GARRISON B. EDWARD – *A tentative reconstrution of a Tabernacle and a group of Romanizing florentine panels*. Gazette des Beaux Arts, 6th Series, XXIX, 1946, pp. 321-346.

Ritiene le Storie di Isacco opera di un pittore romano influenzato dal Cavallini.

Ricorda come opere di G. gli affreschi della Cappella dell'Arena dipinti intorno al 1305, le Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce e la Madonna di Ognissanti.

Definisce l'arte di G. tendente alla massima semplificazione delle figure e delle composizioni, calma e dignitosa.

1946

356 — JULLIAN RENÉ – *Le Franciscanisme et l'art italien.* Phoebus, I, 1946, pp. 105-115.

Esamina le varie versioni della Leggenda di S. Francesco nella pittura italiana.

Rileva l'affinità di concezione nella conquista di un'espressione naturalistica tra Nicola Pisano e G. e mette in evidenza l'influsso esercitato dalla scultura francese di Chartres sull'artista.

Nota la libertà iconografica e lo spirito innovatore che informa il ciclo francescano di Assisi.

S. Francesco e G., malgrado la distanza temporale e di contenuto appaiono come due grandi geni fraterni.

1946

357 — MARANGONI MATTEO – *Il 'mio' Giotto.* Belfagor, I, 1946, pp.714-721.

G. è ammirato dalla critica e dal pubblico per i seducenti aspetti «illustrativi» della sua pittura, anziché per i valori «formali e stilistici», ai quali soltanto si dovrebbe badare. Così alcune delle Storie più ammirate di Assisi, come il Cavaliere di Celano, la Predica agli Uccelli, e il Miracolo della Fonte, sono tra le meno felici. La prima è poco significante anche dal lato illustrativo oltre che debole dal lato stilistico; nella seconda le insistenze illustrative vanno a detrimento dei valori formali, i quali riescono a affermarsi soltanto nelle figure degli uccelli, « già così degne di un Pisanello, o, meglio, di un Paolo Uccello; così abilmente modellate e prospettivamente ritmate ». La terza scena, è sì, bene architettata, ma le rocce sono legnose ed astratte, il Santo in preghiera « par quasi *ritagliato* e *applicato* poi contro le rocce, completamente estraneo al loro ritmo prospettico ». Il famoso Assetato è illustrativamente e formalmente infelice ed assai inferiore alla figura sdraiata nell'Annunzio ai pastori di Taddeo Gaddi.

Nel Miracolo della fonte solo i due frati ci presentano il ' vero ' G.: « quello cioè di tradizione romanica che meglio ha resistito all'ascendente gotico e le cui figure, di monumentale staticità, non si esprimono a gesti o a tratti fisionomici, bensì con un semplice volger della testa e degli occhi e con l'imponenza della figura ».

Ad Assisi G. soffre di « dualismo romanico-gotico » e riesce bene solo in alcune scene, come la Predica davanti ad Onorio, il Capitolo di Arles, e in singole figure come quella, degna di Andrea del Castagno, del Girolamo nella verifica delle Stimmate.

Anche a Padova molti passi, come quello del Bacio di Giuda, sono ammirati per ragioni illustrative, mentre si trascurano immagini stilisticamente vigorose come lo sgherro di schiena in quella scena e l'ancella che fila nell'Annunzio a S. Anna: « figura così tetragona e concisa da richiamare persino il ricordo di certe sculture egizie o etrusche ».

Conclude che G. è prevalentemente un illustratore come dimostrano da un lato la scarsa o vaga attenzione della critica al linguaggio giottesco (« valori tattili «), dall'altro il dissenso fra gli studiosi circa le opere autografe, « il giudizio sulle quali sorge sempre appunto dall'esame del linguaggio di un artista » (cfr. vol. I, 769, 786, e qui nn 365, 379).

1946

358 — MODIGLIANI ETTORE – *Mentore. Guida allo Studio dell'Arte Italiana.* IIª Edizione. Milano, U. Hoepli, 1946, p. 111 e passim.

Breve profilo dell'artista.

1946

359 — PALLUCCHINI RODOLFO – *Capolavori dei musei veneti.* Venezia, Casa Ed. Arte Veneta (con i tipi di C. Ferrari), 1946, pp. 22-24.

Padova, Museo.

P. 22, nº 45. Giotto: profeta.

P. 23, nº 46. Giotto: il profeta Daniele; descrizione e stato di conservazione dei due affreschi strappati a cura della Soprintendenza ai monumenti nel 1944 dalla volta della Cappella Scrovegni.

P. 24, nº 47. Giotto: Croce dipinta, dalla Cappella degli Scrovegni.

1946

360 — SANDBERG-VAVALÀ EVELYN – Burlington Magazine, LXXXVIII, 1946, p. 102.

Recensione al catalogo della mostra giottesca del 1943 di Sinibaldi-Brunetti.

Si respinge la vecchia tesi che vede nel Crocifisso di S. Maria Novella l'opera di un seguace di G. considerandola invece opera giovanile dell'artista contemporanea agli affreschi di Assisi.

Del tempo tardo dell'artista è considerata la Croce di Rimini, mentre all'attività giovanile è attribuita, sia pure dubitosamente, la Madonna di S. Giorgio alla Costa.

1946

361 — SCHORR C. DOROTHY – *The iconographic development of the Presentation in the temple.* Art Bulletin, XXVIII, 1946, p. 27.

Tracciando la storia dell'iconografia della Presentazione al Tempio in cui viene tradizionalmente rappresentata una candela simbolo di purificazione, nota come nell'episodio giottesco della Cappella degli Scrovegni essa non compaia.

1946

362 — TOESCA PIETRO – *Gli affreschi della Vita di S. Francesco nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi.* Artis Monumenta photographice edita, III, Firenze 1946, pp. 7-26.

È l'introduzione ad una serie di nuove fotografie delle Storie di S. Francesco eseguite dalla Ditta Bencini e Sansoni.

Riassume i termini della controversia circa la paternità di G. per gli affreschi francescani. Riafferma l'attribuzione all'artista delle Storie Francescane e distingue nel ciclo la prima e le ultime storie che attribuisce al Maestro della S. Cecilia.

Esamina partitamente lo stato dei dipinti delle singole scene dimostrando infondato il sospetto che gli affreschi siano stati ridipinti, perché in essi non si trova traccia di ritocchi fuorché in parti del tutto secondarie. Seguono alcune osservazioni e precisazioni sulla tecnica e sullo stato di conservazione delle singole scene. Ribadisce la fondamentale omogeneità d'arte di tutti gli affreschi della Leggenda di S. Francesco rilevando peraltro « nelle diverse parti di uno stesso affresco una differente altezza di potere espressivo, sia plastico che psicologico, il cui abbassarsi è ragionevolmente da attribuirsi alla collaborazione di aiuti non tutti pari, che si manifesta anche in particolarità, nel tipo delle figure ed in altro » (p. 15).

Gli affreschi in cui l'opera del maestro apparisce quasi pura sono i seguenti: II-VI, VIII-X-XII-XV, XVII-XX, XXII e XXIII. Nella Madonna fra gli angeli sulla porta d'entrata della Chiesa, potere plastico, fattura, nonché somiglianza con la Madonna di Ognissanti affermano un'opera giovanile di G.

1947

363 — ALPATOFF MICHEL – *The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes.* Art Bulletin, XXIX, 1947, pp. 149-154.

Esamina gli affreschi della Cappella dell'Arena non nelle singole composizioni, bensì nell'intero complesso cominciando dalla Vita della Vergine fino alla Passione di Cristo per dimostrare la libertà iconografica di G. non legato a rappresentazioni canoniche e tradizionali anche per il fatto che il pittore attinge spesso ai Vangeli apocrifi.

La Storia di Cristo contiene 23 scene, e quella della Vergine 14; tale numero non deriva da alcuna tradizione precedente.

Passa in rassegna le varie scene notando il singolare parallelismo che accumuna i due cicli. G., nell'intento di rappresentare una storia dettagliata e comparata dell'Infanzia di Cristo e della sua Passione, eliminò l'Orazione nell'Orto, la Trasfigurazione, la Tentazione del Diavolo, la Flagellazione la Deposizione di Croce, l'Incredulità di S. Tommaso e la Cena in Emmaus. G. dovette cominciare dalla parete sud, mentre gli affreschi del registro superiore e dell'arco trionfale potrebbero forse essere stati aggiunti più tardi (cfr. n. 455).

La storia della Vita della Vergine deve essere considerata nel suo insieme, infatti il numero delle scene non corrisponde a quello delle scene sottostanti.

L'Infanzia di Cristo e la Passione seguono uno svolgimento storico, ma G. volle coordinare i due cicli: così istituisce una corrispondenza fra la Natività e l'Ultima Cena, che aprono rispettivamente le Storie dell'Infanzia e quelle della Passione, fra l'Adorazione dei Magi e la Lavanda dei piedi (l'atto di genuflessione dei Magi trova riscontro nella genuflessione del Cristo), fra la Presentazione e il Bacio di Giuda (in ambedue le scene è l'incontro di un gruppo di personaggi); fra l'Entrata in Egitto e la Entrata in Gerusalemme, fra la Strage degli Innocenti e la Flagellazione (ambedue

presentano atti di brutalità); fra Cristo al Tempio e Cristo Portacroce (in ambedue le scene vi è l'allontanamento di Cristo dai parenti e dai discepoli); fra il Battesimo e la Crocefissione (in ambedue le scene il Cristo grandeggia al centro della composizione, nell'una gli angeli gli tendono le vesti, che invece nell'altra sono disputate dagli armati); fra la Resurrezione di Lazzaro e il Noli me tangere (le donne sono presentate nella stessa posizione).

G. volle quindi stabilire un parallelismo fra l'Infanzia di Cristo e la sua Passione probabilmente in conseguenza del sistema medioevale delle concordanze fra il Vecchio e il Nuovo Testamento, probabilmente ispirate agli affreschi del Cavallini nelle basiliche romane di S. Pietro e di S. Paolo.

Mettendo in concordanza i due cicli padovani G. non seguì alcuna tradizione precedente.

Nessuna fonte letteraria può aver suggerito a G. la concezione degli affreschi di Padova, nemmeno Dante il quale nei famosi esempi di clemenza: Annunciazione, David e la moglie, l'Imperatore Traiano e la vedova, riprende dal Nuovo Testamento, dal Vecchio e dall'Antichità e nel Purgatorio giustappone all'episodio di Cristo tra i Dottori, Pisistrato di Atene e la Lapidazione di S. Stefano.

Non c'è peraltro nessuna ragione per identificare le convinzioni estetiche di G. con quelle di Dante: infatti il Giudizio Finale dell'Arena differisce notevolmente dalle visioni di Dante.

Mentre G. mette in evidenza l'umano significato delle sacre leggende, Dante ne rileva il loro significato morale.

Conclude affermando che il parallelismo delle scene padovane porta ad un rinnovato apprezzamento dell'arte di G. che a Padova mostrò le basi morali della leggenda sacra e il significato spirituale di quegli eventi mettendo inoltre in evidenza le loro affinità visive.

1947

364 — BRANDI CESARE – *Carmine o della pittura, con due saggi su Duccio e Picasso.* Firenze, Vallecchi, 1947, pp. 222-223-229.

Vedi la monografia su Duccio del 1951 riassunta al n. 439

1947

365 — B. C. [CROCE BENEDETTO] – Quaderni della Critica, marzo, 1947.

Recensisce il n. 357; notando che la distinzione berensoniana tra il lato « illustrativo » – che il recensito chiama anche « morale » o « contenutistico » – e quello « artistico » – che il medesimo chiama anche « stilistico » – di un'opera d'arte, da cui muove il Marangoni, va correttamente sussunta nella distinzione « struttura » e « poesia » e che il criterio, dal quale par muovere il Marangoni, « di uno stile distinto o diverso dalla spiritualità dell'espressione » va respinto come « residuo di vecchia rettorica o prodotto di nuovi ideali decadentistici ».

1947

366 — D'ANCONA PAOLO – Nuova Antologia. LXXXII, n. 1761, 1947, pp. 107-108.

È una recensione al volume di G. Sinibaldi e G. Brunetti, qui riassunto al n. 337. Osserva che G. sta all'apice della folta e nobilissima schiera di maestri ancora sensibilmente legati nell'orbita del ritmo bizantino, ma ad essi reagisce per imporre una sua propria visione che sarà quella dell'arte nuova.

1947

367 — DELOGU GIUSEPPE – *Antologia della pittura italiana dal XIII al XIV secolo.* Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1947, pp. XV-XVI, 5.

Definisce G. pittore prerinascimentale in cui si realizza il primo apparire del concetto d'uomo nel mondo e l'abbandono del misticismo medievale, per una fede che si polarizza sull'interesse terreno, mondano, per il valore consapevole dell'opera stessa, per la lode non più di Dio, ma degli uomini.

G. vede e sente per primo il valore della pittura umana, possiede il senso della composizione larga, grandiosa e il senso del volume.

Segue un breve cenno biografico sull'artista.

Pubblica con un breve commento la Madonna di Ognissanti (Uffizi).

1947

368 — F. F. – *Attorno agli affreschi della Cappella degli Scrovegni.* Arte Veneta, I, 1947, p. 303.

Dà notizia dei lavori di protezione eseguiti sugli affreschi della Cappella Scrovegni durante la guerra e sul loro stato di conservazione, affermando, contro le opinioni dei signori Thesimger e Teed i quali avevano pubblicato sul Times del 1947 la notizia del restauro degli affreschi, che nessun lavoro era stato intrapreso su di essi.

1947

369 — FOCILLON HENRI – *Art d'occident. Le Moyen-Age roman et gothique.* Paris, Libr. Armand Colin (Niort, Soulisse, Martin Impr.), 1947, pp. 253-263.

È la seconda edizione del testo riassunto al n 237.

1947

370 — FRY ROGER – *Visione e disegno.* Milano, Minuziano, 1947.

pp. 175-228 – Ristampa in traduzione italiana corredata da brevi note di aggiornamento l'articolo riassunto nel vol. I, 404 e 564.

1947

371 — HETZER THEODOR – *Giotto und die Elemente der abendländischen Malerei* in *Beiträge zur geistigen Überlieferung.* Godesberg, H. Küpper, 1947, pp. 266-310.

Analisi stilistica della Madonna di Ognissanti, considerata l'unica tavola sicuramente riferibile a G. Ne rileva la modernità della concezione e la profonda umanità delle figure che in un modo del tutto nuovo sono rivolte verso la Madonna.

Fa il confronto tra la Madonna di G. e le più arcaiche Maestà di Cimabue, di Duccio e di Simone Martini, notando come il trono dipinto dall'artista rappresenti una vera e propria opera architettonica e come la superfice del quadro si compenetri profondamente con la costruzione architettonica delle masse. G. è considerato la prima vera grande personalità della pittura, che staccandosi dalle regole tradizionali dell'arte medievale, è riuscito ad infondere profonda umanità all'immagine classica della Madonna col Bambino.

1947

372 — MORISANI OTTAVIO – *I Commentari di Lorenzo Ghiberti.* Napoli, R. Ricciardi, 1947.

Considera il Ghiberti « assai più vicino ai valori narrativi dei senesi che non alla compatta intensità espressiva di G. di cui accetta con reverenza, con stima, ma senza cordialità, il mondo, tanto è vero che non sa fermarsi a descriverne le singole opere » (p. XI).

1947

373 — MORISANI OTTAVIO – *La pittura del Trecento a Napoli.* Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1947, pp. 17-20.

Ricorda G., della cui opera napoletana non rimane quasi nulla, vedendo in lui la realizzazione dello spirito nel suo farsi, attuata figurativamente in un permanente contrasto interiore.

Rileva l'essenzialità e la sommarietà della figurazione giottesca massimamente espressiva al confronto della pittura senese suscettibile di ulteriore arricchimento e squisitamente fantastica.

Mette in evidenza come in G. i termini della sintesi architettura-mosaico, che l'arte bizantina aveva stabilito sulla negazione dello spazio e fondata sul colore, s'invertono e non è più l'elemento figurativo a contemperare ed integrare la dinamica della costruzione cui si subordina, ma quest'ultima nasce e si afferma dalla decorazione e da essa trae ragione di esistenza.

Ricorda le opere perdute di G. nella Cappella di Castelnuovo e distingue la mano di vari discepoli negli affreschi superstiti della stessa Cappella.

Riporta i documenti e le principali voci bibliografiche riguardanti il soggiorno napoletano dell'artista.

1947

374 — MOSCHETTI ANDREA – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi in essa dipinti.* Firenze, Alinari, 1947.

Ristampa dell'opera recensita al vol. I, 436.

1947

375 — PROCACCI UGO – *La tavola di Giotto dell'Altar Maggiore della Chiesa della Badia Fiorentina.* Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria, I 1943-'46, Firenze, Sansoni 1947, pp. XXII-XXIII

Si dà notizia della comunicazione tenuta all'Accademia Colombaria il 4 Febbraio 1943 il cui testo si trova riassunto al n. 702.

1947

376 — RABINOVSZKY MARIO – *L'umanità di Giotto.* Janus Pannonius, n. 2-3, I, 1947, pp. 320-336.

Ribadisce la grandezza di G. affermando che ciò, che nella sua arte meraviglia i contemporanei, non era la rappresentazione fedele dell'esemplare della natura, bensì la sua suprema umanità: l'uomo ci appare davanti con il suo essere fisico e al tempo stesso con la intensità soggiogante della sua vita spirituale.

Alla formazione di G. concorsero sia Cimabue che il Cavallini.

Sue prime opere l'A. considera le Storie Francescane mentre respinge, per assegnarle ad un maestro romano di una generazione precedente, le Storie di Isacco.

Non prende decisa posizione per le Storie del N. T. della Basilica Superiore di Assisi. In ventitré delle ventotto storie di S. Francesco sottolinea la forza espressiva e plastica, datandole intorno al 1297-1298. Del successivo periodo romano intorno al 1300 ricorda il mosaico della Navicella.

Dei primi anni del secolo considera la Madonna di Ognissanti rilevandone la simmetria formale di sapore gotico.

Nella Cappella Scrovegni rileva come G. indifferente alla illusione dello spazio, dava ad esso soltanto ciò che esigeva lo scopo centrale, la realtà della nuova rappresentazione dell'uomo.

Segue la descrizione e l'analisi delle scene più significative.

Analizza successivamente le Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce rilevandone il deciso svolgimento spaziale che prelude al Rinascimento, la semplicità e la ricchezza dei singoli affreschi, e la fusione armonica tra architettura e figura.

1947

377 — SALMI MARIO – *Maso di Banco a Napoli.* Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria, I, 1943-1946, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 415-421.

Ricorda G. operoso nella Cappella del Castelnuovo a Napoli dal 1329 al 1332.

Gli affreschi della Cappella Segreta e della Cappella Grande di Castelnuovo sono del tutto perduti; rimangono soltanto frammentarie fasce affrescate negli sguanci dei finestroni, nei quali l'A. riconosce la mano di Maso di Banco come collaboratore di G.

1947

378 — SALMI MARIO – *Giotto.* Dispense universitarie Firenze, 1947, pp. 42-201.

Corso monografico tenuto nella Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze nell'anno accademico 1946-1947.

1947

379 — SALVINI ROBERTO – *Giotto illustratore?* Belfagor, II, 1947, pp. 314-321.

Respinge decisamente le affermazioni del Marangoni (cfr. n. 357) circa il valore prevalentemente ' illustrativo ' dell'arte del G., le cui doti artistiche sarebbero non di rado sopraffatte « dalle seducenti e facili doti illustrative », e ribatte le osservazioni svalutative mosse dal M. ad una serie di storie di G. tra le più universalmente apprezzate, proponendone una lettura ' formale ', « senza ' dimenticare che forma vuol dire per noi forma espressiva », e ' linguistica ' « tenendo fermo che linguaggio vuol dire per noi espressione ».

Ad un tale tipo di lettura il Cavalier di Celano si rivela composizione coerente nella « ricerca di un ritmo singhiozzato e interrotto, entro il quale vivono quelle figure e quei gruppi che, considerati a sé come motivi d'illustrazione possono o non possono piacere (...), ma trovano invece una loro piena giustificazione espressiva quando, spogliati di ogni parvenza animistica, siano considerati, anzi (...) ' guardati ' come singole articolazioni di un più complesso linguaggio ».

E nella Predica agli uccelli il S. Francesco, dileggiato dal M. come « zotico zoccolante », riacquista in pieno la sua spiritualità « non già come figura di frate, ma come espressione linguistica nel ciclo coerente e conchiuso d'un particolare discorso poetico ».

Infatti, « la composizione vive tutta di quell'atto tenue e pur deciso di moto del distaccarsi della figura del santo da quella del frate sullo sfondo immoto di una natura emblematica: trascrivendo in immediata impressione visiva, o vogliamo dire in linguaggio figurativo, e pertanto in poesia, l'assolutezza di una rattenuta commozione ».

Nel Miracolo della fonte la critica del M. all'assetato è di tipo tradizionale e ' vasariano ', fondata com'è sull'asserzione di una rigidità di movimenti derivante da immaturità tecnica.

In realtà la figura dell'assetato « altro non è, come le altre immagini di quell'affresco, che un possente e sintetico volume che perfettamente si inserisce in quella solenne architettura di rocce di antichissima stagione geologica, che dà il tono alla composizione », e bene si inserisce nel « lento e scandito ritmo compositivo che ricrea la scena in una visione da bassorilievo antico, proiettando la storia in un mondo di arcaicità veneranda ». Nel Bacio di Giuda « tutta la composizione non è che una unitaria modulazione di un'unica massa plastica e l'alternarsi di pieni e di vuoti, quasi di risalti e di nicchie, nelle figure di primo piano crea un'ininterrotta ed alterna tensione la quale culmina appunto nella gotica accentuazione di moto nel mantello di Giuda ».

E quanto ai due « ficcanaso » che danno tanto fastidio al M., si noti che « proprio l'inserirsi nel vuoto che si apre fra i due profili del Cristo e del Giuda,

argini fermi alle due masse, di quei due lunghi nasi apre un solco profondo tra le due facce dei protagonisti, rende tenace e imprime una *durata* alla aspra tensione delle linee ».

E allora, appunto perché inseriti in tale contesto figurativo,« scoccano gli sguardi come scintille tra l'uno e l'altro polo e si caricano di tanta intensità emotiva ».

Il Marangoni, nella sua fobia dell'illustrazione, della psicologia, del contenuto, condanna qualsiasi immagine di G., o di qualunque altro artista, che possa prestarsi anche a interpretazioni contenutistiche. In realtà «il fatto solo della evidenza di certi motivi illustrativi non implica affatto, di per se stessa, carenza della forma ».

Così non v'è ragione di andar cercando, come fa il M., l'arte allo stato libero, « pura come un'essenza incontaminata dalle basse voglie dell'illustrazione ».

Del resto il M. confonde il soggetto dell'opera d'arte col suo contenuto vero e proprio, « quel contenuto che fa tutt'uno con la forma, che vive solo nella forma, e che è lo stato d'animo espresso dall'artista o, come si vuole, il nucleo lirico del componimento poetico, della statua del quadro».

Per cui ricercare attraverso le articolazioni del linguaggio il tono lirico della poesia, tentare di ricostruire insomma il mondo poetico di un'opera d'arte e di un artista è per il M. « un reato di lesa maestà della forma ».

La forma che il M. apprezza è una forma « del tutto astratta, distillata da un gusto personale e conservata sotto vetro », tant'è vero che il G. valido è per lui quello di alcune isolate figure di tipo ' romanico ' (mentre respinge, senza nessuna seria ragione, quelle di aspetto ' gotico ') o che richiamano all'arte egizia, o all'etrusca, o che sembrano preludere a Masaccio, al Castagno, a Paolo Uccello...

La stessa figura della filatrice nell'Annuncio a S. Anna, ammirata dal M. perché « tetragona e concisa », trova in realtà la sua verità poetica nel contesto di quella composizione, caratterizzata da un senso di sospensione e di vuoto metafisico: tale figura « così squadrata, si inserisce, con una commessura a perfetta tenuta, in questo spazio metafisico, ove regna un sovrumano silenzio.

Non dunque come una felice *trovata* formale, ma come un preciso documento di linguaggio va anche qui valutata questa, come tante altre figure.

E considerate a questo modo, come documenti di un linguaggio espressivo, questa ed altre figure non saranno più dei frammenti o delle perle perdute nel fondo della limacciosa palude illustrativa, bensì versi e strofe di un ben architettato e unitario poema ».

La forma può infatti essere giudicata soltanto in rapporto con l'espressione: « in se stessa nessuna forma è più bella di un'altra, così come il triangolo non è più bello del quadrato o viceversa ».

Segue a p. 322, una polemica postilla del Marangoni.

1947

380 — SARTORI P. A. – *Guida storico-artistica della Basilica del Santo.* Padova, 1947, p. 99.

Ascrive a G. gli affreschi del Capitolo della Basilica del Santo a Padova.

1947

381 — VALENTINER WILLHELM REINHOLD – *Andrea Pisano as marble sculptor.* Art Quarterly, X, 1947, p. 167.

Ammette la possibilità che G. abbia fornito i disegni per i primi cinque rilievi del Campanile fiorentino eseguiti da Andrea Pisano, rilevando specialmente nelle figure di Jabal e di Jubal e nella Creazione di Adamo un forte riflesso degli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1947

382 — VENTURI LIONELLO – *Come si guarda un quadro. La pittura da Giotto a Chagall.* Roma, Capriotti Ed., 1947, pp. 26-29, 33, 36, 42.

Mette in evidenza come per intendere l'arte di G. occorra liberarsi da vari pregiudizi correnti; dimenticare cioè la leggenda, scartare la teoria dell'arte come imitazione della natura e cercare invece di penetrare le ragioni della sua pittura. Rileva nell'arte di G. come il senso della profondità sia più forte in ciascuna figura che nell'insieme della composizione e come ogni figura appaia a simiglianza di un rilievo anziché una statua a tutto tondo. Cioè dimostra come G. intenda raggiungere l'effetto plastico senza distruggere la qualità estensiva della superfice. G. accentra la sua attenzione sul disegno interno; non sono le sue linee per sé che hanno una qualità artistica, anzi malgrado il carattere finito della sua pittura, essa ci appare meno un oggetto che un motivo d'arte, creato e inventato, in apparenza improvvisato. Il suo disegno è alla base di tutta la composizione, ma non si può isolarlo senza che perda ogni interesse.

Nota come G. offra una tensione nella statica delle figure tanto più forte quanto la statica è più rigorosa e perciò il movimento, che appare fermato nell'atto, è assai intenso in potenza. Rileva il netto contrasto tra il modo di colorire di Simone Martini e quello di G. Simone vagheggia la perfezione in una sua estrema preziosità di colore, mentre G. trascura l'apparenza esteriore anche nel colore, per rendere più coerente e intimo il suo bisogno di struttura. Definisce l'arte di G. non realistica bensì concreta; in essa si realizza la sintesi tra stesura in superfice e senso dello spazio che si manifesta nel disegno interno, nella struttura, nella estrema semplificazione dell'immagine.

1947

383 — VENTURI LIONELLO – *Lezioni sulla pittura del Trecento.* Dispense di Storia dell'Arte Medievale, Roma, 1947, pp. 148-156.

Corso universitario tenuto nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma nell'anno accademico 1946-1947.

1947

384 — VOLBACH W. F. – *Tabula cum imaginibus Apostolorum Petri et Pauli.* Orientalia Christiana Periodica, XIII, 1947, pp. 369-375.

Esamina una tavola raffigurante gli Apostoli Pietro e Paolo che per le grandi feste veniva posta sull'altar Maggiore della Basilica di S. Pietro.

Essa è ricordata nelle più antiche descrizioni di S. Pietro e citata negli inventari a partire dal 1454; appartiene alla scuola romana del principio del Trecento.

Fa il confronto tra questa tavola ed il polittico Stefaneschi per il quale accetta la paternità di G. e fra le datazioni proposte preferisce quella più antica ai primi anni cioè del Trecento.

Affaccia l'ipotesi che anche la tavola con le immagini degli Apostoli sia stata commissionata dal Cardinale Stefaneschi e nota l'affinità stilistica che lega la tavola con la predella del polittico Stefaneschi.

Sulla base di queste affinità attribuisce la tavola, se non a G. stesso, dato il cattivo stato di conservazione che non consente un giudizio certo, alla stretta cerchia dell'artista. Riafferma l'importanza fondamentale dell'arte del Cavallini sulla formazione del giovane G. che in tutte le sue opere dalla Navicella fino ai più tardi affreschi di Padova e di Firenze ebbe sempre presente la sua monumentalità e il suo stile.

1947

385 — — — — *Italian Paintings.* Wildenstein, New York, 1947, pp. 1-3.

Vengono esaminati e attribuiti a Maso di Banco tra pannelli di polittico, esistenti nella Gemälde Galerie di Dresda, raffiguranti San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena.

Seguono la riproduzione, descrizione e referenze bibliografiche dei tre pannelli, che più tardi saranno attribuiti a G. (cfr. n. 952).

1948

386 — ANTAL FREDERIK – *Florentine Painting and its Social Background.* London, Kegan Paul, 1948, pp. 159-167, 172-4, 176-8 e passim.

Considera G. il maggior esponente dell'arte altoborghese in pittura, in quanto legato al Comune ed ai suoi esponenti maggiori, alla Curia stretta alleata dell'alta borghesia fiorentina, ed al re di Napoli alleato di entrambe.

L'arte di G. viene considerata spiritualmente lontana dal movimento francescano originario, in opposizione convinta e risoluta alla povertà ed improntata ad un misurato razionalismo.

Il suo stile, definito naturalistico per la convincente rappresentazione dello spazio, per il tentativo di scoprire la vera struttura del corpo umano e per la sintetica organizzazione delle espressioni sensibili in forme monumentali, viene considerato in modo eccessivamente meccanico il prodotto e l'espressione del razionalismo dell'alta borghesia fiorentina degli inizi del XIV secolo.

Seguono brevi considerazioni sugli affreschi di Padova (1303-1306) in cui si ravvisa la tendenza a realizzare una struttura organica, una chiara e serrata composizione e una sicura unità spaziale. Gli affreschi della Cappella Bardi datati c. 1320, sono ritenuti l'espressione inconfondibile delle concezioni di vita della nuova borghesia ormai stabilmente affermata e quella del neo-francescanesimo ad essa alleato: qui infatti la leggenda del Santo è stata razionalizzata, resa borghese, ufficiale e curiale.

Rispetto alle precedenti raffigurazioni assisiati e padovane il modo con cui il contenuto è trattato appare di eccezionale serenità: una nobile misura, una sorta di elevata oggettività hanno sostituito i gesti veementi e le espressioni appassionate delle prime opere.

Questo calmo equilibrio appare più spiccato e caratterizza le storie potenzialmente animate della Cappella Peruzzi, ritenute leggermente posteriori agli affreschi Bardi. In esse si rilevano una straordinaria chiarezza di visioni, un'acuta osservazione della natura ed il sicuro possesso di tutti i mezzi necessari ad un logico naturalismo imitativo.

1948

387 — BRAUNFELS WOLFGANG – *Giottos Campanile.* Das Münster, n. 7, 1948, pp. 193-196.

Ricorda che G. nel 1334 fu incaricato di sovraintendere ai lavori per il Duomo fiorentino.

Gli attribuisce l'intera progettazione del Campanile, compresi i bassorilievi della base, successivamente realizzati in scultura da Andrea Pisano.

Considera il disegno raffigurante il Campanile di Firenze esistente nel Museo dell'Opera di Siena una copia ripresa da un disegno originale di G.

1948

388 — CELLINI PICO – *La facciata semplice del Duomo di Siena.* Proporzioni, II, 1948, pp. 55-61.

Ricorda G. capomastro dell'opera di S. Reparata e soprintendente alle fortificazioni della città, e alla fortezza di Agosta a Lucca. Nel 1334 inizia la costruzione del Campanile che mostra la sua perizia di architetto di edifici reali e non strutturalmente arbitrari come quelli dipinti nei suoi affreschi.

Gli elementi architettonici dipinti da G. hanno gli stessi valori plastici e coloristici dei personaggi, quegli stessi valori che appaiono trasposti anche nell'architettura del Campanile, così coerente e consona al suo stile pittorico. L'artista sentiva allo stesso modo architettura e scultura.

Le sue esperienze architettoniche sono anteriori al Campanile, ed è perciò possibile supporre che le architetture dipinte siano la testimonianza di queste esperienze e non già tentativi ed esercitazioni.

G. abbrevia e schematizza, rendendoli apparentemente illogici ed arbitrari, edifici reali e ne altera le proporzioni e la struttura, rappresentando solo gli elementi essenziali per esigenze compositive. Nel ciclo di Assisi prevalgono le architetture di tipo cosmatesco e romano, a Padova più sobrie strutture di tipo comacino-pisano, a Firenze una nobile scansione spaziale e riflessi del classicismo fiorentino.

Da alcune architetture giottesche si può risalire esattamente all'edificio che lo ha ispirato.

Nell'edificio sullo sfondo della Cacciata dei mercanti dal Tempio a Padova propone perciò di riconoscere la facciata del Duomo di Siena quale era al tempo di G.

1948

389 — FREYHAN ROBERT – *The evolution of the Charitas figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XI, 1948, pp. 68-86.

Esamina stilisticamente l'immagine della Carità dipinta da G. nella Cappella dell'Arena a Padova e osserva che, come nel caso di altre figure allegoriche, è troppo complessa e possente ed oltremodo drammatica per poter avere esercitato un influsso sulla pittura posteriore.

Istituisce un parallelo tra la Carità dipinta da G. e quella descritta da Dante (Purg. XIII, 37).

1948

390 — GNUDI CESARE – *Nicola, Arnolfo, Lapo. L'arca di S. Domenico a Bologna.* Firenze, Edizioni (Stab. Graf. Vallecchi), 1948, pp. 61, 64 120 e passim.

Rileva l'affinità di concezione nella costruzione della figura umana, nella chiara definizione dello spazio che accomuna l'arte di G. con quella di Arnolfo di Cambio, e l'influenza determinante che la visione spaziale e costruttiva di Nicola Pisano esercitò sull'artista.

1948

391 — GROSS WERNER – *Die abendländische Architektur um 1300.* Stuttgart, Kohlammer 1948, pp. 283-289.

Cita G. a proposito della chiesa di S. Croce nel contesto di una ampia disquisizione sul rapporto tra affreschi e decorazioni marginali. Mette in rilievo nelle Cappelle Bardi e Peruzzi il nuovo significato architettonico assunto dall'affresco giottesco.

Fa un confronto fra gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi e gli affreschi della Cappella di S. Andrea a Colonia che sono quasi contemporanei; esamina l'ordine e la disposizione delle varie scene e le loro correlazioni e conclude affermando che ogni scena in G. acquista una propria autonomia, differenziata dalle altre, mentre gli affreschi tedeschi hanno un valore puramente ornamentale.

1948

392 — LAZAREV VIKTOR – *Istorja Vizantijskoy Zivopisi.* Moskau, 1948.

Vedi la più accessibile edizione italiana del 1967 riveduta e ampliata (cfr. n. 897).

1948

393 — LONGHI ROBERTO – *Giudizio sul Duecento.* Proporzioni, II, 1948, pp. 49, 52-54.

Dopo una fondamentale revisione dei valori artistici del Duecento pittorico italiano, si esaminano con nuovi argomenti e proposte le opere di G. esposte alla Mostra giottesca del 1937.

Crocefisso di S. M. Novella, Firenze. È considerato contemporaneo alle Storie di Isacco di Assisi e datato all'inizio dell'ultimo decennio del Duecento, anteriore di dieci-quindici anni al Crocifisso di Padova.

Clipeo musivo con mezza figura di angelo, Roma, Museo di Palazzo Venezia. Si respinge l'opinione che l'angelo insieme a quello del Museo Petriano facesse parte del mosaico della Navicella; l'opera, che non può essere del primo periodo di G., è forse riferibile ad un seguace romano dell'artista.

Madonna col Bambino e due Angeli. San Giorgio alla Costa, presso Firenze. Si respinge l'attribuzione al Maestro della Santa Cecilia o ad un seguace di G. per assegnarla all'attività giovanile dell'artista anteriore al Crocifisso di S. Maria Novella e alle Storie di San Francesco. Il pittore dové educarsi alla bottega di Cimabue dal 1276 al 1285. In questi anni si dové recare a Roma ed influire profondamente sulla trasformazione del Cavallini: infatti gli affreschi di S. Cecilia posteriori al 1291 presentano forti accrescimenti da attribuire ad influenze di G.

Gli elementi costitutivi della visione giottesca sono individuati nella riscoperta della pittura e scultura antica, in quella arcaizzante e gotica dei Pisani e di Arnolfo, ma inverandoli « fin dal tempo delle Storie di Isacco, in un nuovo nesso spaziale » (p. 50).

Posteriori alle Storie di Isacco ed alle scene raffiguranti i Fratelli davanti a Giuseppe e la Pentecoste si pongono le Storie di S. Francesco in cui, abbandonata la « gravitas » antica, le scene assumono un deciso rilievo risolto in un'azione annodata da nessi spaziali più complessi, più intricati, più naturali.

Le Storie di S. Francesco dovettero essere finite nel 1300 anno del Giubileo e perciò autografe dell'artista solo in parte – e compiute con largo intervento di collaboratori, fra i quali l'A. identifica il Maestro del Crocifisso di Montefalco, il senese Memmo di Filipuccio ed il Maestro della Santa Cecilia.

Crocefisso, Padova. Sopra l'iconostasi della Cappella degli Scrovegni. Si respinge la datazione che situava l'opera contemporanea agli affreschi di Padova (1303-1305), e se ne propone una molto più tarda, individuando nel Crocefisso una larga collaborazione della bottega.

Ultima Cena, Crocefissione, Cristo al Limbo, Monaco, Pinatcoteca.

Adorazione dei Magi, New York, Metropolitan Museum.

Deposizione, Coll. Berenson.

Insieme alla Pentecoste della National Gallery di Londra queste cinque tavolette sono considerate capolavori autografi di G. della fase Peruzzi.

Polittico Baroncelli, Firenze, S. Croce. Alcune parti sono riferite allo stesso G. e situate dopo il 1332.

Polittico, Bologna, Pinacoteca. La parte centrale e la predella sono attribuite all'artista intorno al 1330.

Madonna col Bambino e quattro santi. Firenze, Museo dell'Opera di S. Croce. Il polittico proveniente dalla Badia fiorentina viene ascritto all'artista; il gotico monumentale della incorniciatura dichiara una data più antica delle strutture dei polittici Baroncelli e di Bologna ed è forse da situarsi entro il primo decennio del Trecento.

Crocefissione. Berlino, Museo. Viene attribuita a G. e situata al tempo degli affreschi della Cappella Bardi di S. Croce.

Crocefisso. Rimini, S. Francesco. Viene ascritto all'artista intorno al 1310.

A quest'opera si riferisce forse la citazione della attività di G. fatta nel 1312-13 da Riccobaldo Ferrarese; ciò sembra confermare la datazione proposta al 1310.

Crocefissione, Strasburgo, Pinacoteca. L'opera è ascritta a G. e ritenuta posteriore al Crocefisso di Rimini, ma anteriore alla Crocefissione di Berlino e databile tra la Cappella Peruzzi e la Cappella Bardi.

1948

394 — MALRAUX ANDRÉ – *Psycologie de l'Art. La creation artistique.* Genève, Skira, 1948, pp. 87-98.

Riflessioni letterarie-psicologiche sull'arte di G., di cui si rileva lo stile estremamente scultoreo e volumetrico che viene messo in rapporto con la scultura d'oltralpe.

1948

395 — MARANGONI MATTEO – *Il 'mio' Giotto*, in *Come si guarda un quadro*. Firenze, Vallecchi, 1948, pp. 383-404.

Contiene la ristampa dell'articolo riassunto al n. 357.

1948

396 — OJETTI UGO – *Ritratti d'artisti italiani.* Milano, Garzanti, 1948, p. 462.

« Narra Oscar Ghiglia che il Fattori adorava gli antichi, quelli che allora non si sa perché, si chiamavano i primitivi, e parlava di G. con venerazione e conoscenza, senza parole difficili ma da vicino ».

1948

397 — OTTOKAR NICOLA – *Di Giotto di Bondone senese anonimo contemporaneo di Giotto Pittore fiorentino*, in *Studi comunali e fiorentini*. Firenze, La Nuova Italia, 1948, pp. 139-141.

Ripubblica l'articolo di cui al vol. I, 719.

1948

398 — SANDBERG VAVALÀ EVELYN – *Uffizi Studies.* Firenze, Olschki, 1948, pp. 29-40.

Dopo un breve cenno sull'artista esamina il Crocifisso di Santa Maria Novella che considera probabile opera di G. e la Madonna di Ognissanti che viene considerata opera stilisticamente matura dell'artista.

Fa il confronto fra la Madonna di Ognissanti di G. di cui rileva l'efficacia, pur nella semplicità compositiva, delle varie figure che costituisce la caratteristica essenziale della pittura giottesca, e la Madonna Rucellai di Cimabue.

Rileva infine l'importanza di G. nel passaggio dallo stile gotico allo stile gotico internazionale.

1948

399 — TOESCA PIETRO – *Gli affreschi del Vecchio e del Nuovo Testamento nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi.* Artis Monumenta Photographica Edita IV, Firenze, Bencini e Sansoni 1948, pp. 7-22.

È l'introduzione alle nuove fotografie eseguite da Bencini e Sansoni. Storia dell'edificazione della Basilica, descrizione degli affreschi e breve resoconto dei pareri espressi dalla critica.

Attribuisce ad un seguace di G. le rappresentazioni dei quattro Dottori della Chiesa – dipinte quando l'artista già attendeva alla vita di S. Francesco – e le figure dei santi nelle finte arcate dell'arcone sull'entrata. Ascrive a G. i due affreschi raffiguranti le Storie di Isacco (3ª campata) che vengono considerati posteriori agli affreschi contigui, memori ancora di Cimabue ma più consapevoli del colorire di Pietro Cavallini.

Negli ultimi affreschi del V.T. sul lato destro della navata (4ª campata) il fare di G. è più primitivo ma concorda con quello delle Benedizioni di Isacco anche nei tratti esteriori e già nel Ritrovamento della coppa ha tale studio di profondità da prevenire agli sfondi della Vita di S. Francesco.

Il fare di G. si rileva anche nel Cristo fra i Dottori, nel Battesimo e nel Pianto sul Cristo che può considerarsi il capolavoro di questo ciclo In queste scene appare rinnovata la tradizione iconografica, e intensa è l'emozione spirituale e lo stile è di assoluta coerenza. Nelle parti superiori della parete di controfacciata l'artista svolse ancor più il suo modo di comporre.

Nell'Ascensione, composta con vastità di spazio, immaginò il Redentore in atto analogo a quello poi tenuto nell'Ascensione della Cappella Scrovegni; seguendo un raro schema iconografico nella Pentecoste cercò la profondità di uno scenario architettonico simile nell'insieme e negli ornati agli sfondi che poi pose nella Vita di S. Francesco.

Nei panneggi ricorda Cimabue, ma nella consistenza del panno e nella densità lieve del colore precede la scena raffigurante la Benedizione di Isacco o la figura del povero nel Dono del mantello.

Successivamente G. compì le Storie di Isacco e i clipei raffiguranti S. Pietro e S. Paolo la cui concentrata forza si ritrova nei più tardi clipei di S. Maria Maggiore a Roma.

1948

400 — VENTURI LIONELLO – *Storia della Critica d'Arte.* II edizione riveduta e ampliata dall'autore Firenze, Edizione U, 1948, pp. 109, 112, 115, 120 e passim.

Traccia brevemente la fortuna critica di G. soffermandosi particolarmente sulla critica d'arte del Trecento e del Quattrocento.

Sottolinea l'importanza di Dante e G. che, l'uno nella poesia l'altro nella pittura, hanno conchiuso tutta una epoca e ne hanno aperta un'altra.

Anche nella critica d'arte G. ha esercitato un'enorme influenza, ispirando nuove idee e criteri di valutazione agli scrittori. Rileva come con il Boccaccio inizi la consapevolezza della nuova era artistica instaurata da G. e come con il Villani si ribadisce il valore assoluto dell'artista e si tenti di determinarne

il carattere cercandolo nella sua cultura – conoscitore di storia ed emulo di poeti – e nelle sue doti morali – desideroso di gloria piuttosto che di guadagni –. Osserva come il Villani, data la perfezione di G., non sappia indicare le sue qualità particolari; cioè quella sua particolare perfezione differente dalle perfezioni altrui.

Durante il Trecento e con il Cennini a Firenze risorge una critica d'arte fondata sui principi antichi e medioevali e sull'esperienza della pittura giottesca.

Anche il Ghiberti ha chiara consapevolezza della rivoluzione artistica di G. con una concezione della perfezione dell'arte ripresa dal Villani, ma sentita personalmente: la grandezza di G. è spiegata oltre che con la formula « dell'arte naturale... non uscendo dalle misure » con la nobiltà del sentire.

Rileva infine come nella critica d'arte dell'Ottocento il Rumohr occupi un posto particolare; è in lui la chiara consapevolezza del ruolo innovatore assunto da G. per la vitalità e la realtà delle sue immagini, le quali proprio per queste loro qualità si sono allontanate dalle idee della tradizione cristiana.

1948

401 — — — — *The Story of Christ.* Life, 27 dic. 1948, pp. 1-23.

Contiene 40 riproduzioni corredate da brevi didascalie della Cappella degli Scrovegni di Padova.

1949

402 — CASTELFRANCO GIORGIO – *Arte e Società.* Il Ponte, V, 1949.

Recensione al libro di F. Antal (cfr. n. 386). Si respinge la tesi dello Antal che interpreta razionalisticamente la spazialità e la plasticità giottesca.

G. invece secondo l'A. non vuol dare un senso di conoscenza del mondo, vuole creare un extramondo, in cui si svolge la sua narrazione evangelica ed edificatrice, operando una sintesi tra le due tradizioni illustrative cristiane, quella bizantina di un'iconografia allusiva di grande compostezza e spazieggiatura giunta fino al Cavallini e quella espressionistica delle province dell'Impero d'Oriente giunta in Italia sino a Cimabue.

« L'artista assume l'alta compostezza della iconografia allusiva, sviluppando in essa, entro i limiti di una citazione angelica di estrema perspicuità e pacatezza, i valori drammatici, cioè di azione e di sostanza plastica della figura ». G. assimila tutto un nuovo repertorio figurativo dalla scultura pisana, da Arnolfo, dal Cavallini, con una sobrietà realistica in un taglio narrativo nitido e di ampio respiro che rammenta Dante.

1949

403 — COLETTI LUIGI – *Gli affreschi della Basilica di Assisi.* Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1949, pp. 37-55.

Analisi storico-descrittivo-stilistica della Basilica di Assisi e di tutti i suoi affreschi.

Ascrive a maestranze romane influenzate dall'arte di Cimabue le Storie Bibliche ed Evangeliche delle pareti della Chiesa Superiore, supponendo che in ogni campata si sia lavorato contemporaneamente dalle due parti.

Rileva scarsi elementi cimabueschi ed enfasi retorica nelle scene raffiguranti la Costruzione dell'Arca, il Sacrificio di Abramo e la Cattura di Gesù e l'interessante classicismo delle architetture nelle Nozze di Cana. Nella terza campata nota un più vivo ricordo di Cimabue nella Cacciata dal Paradiso Terrestre nella Presentazione al Tempio che viene considerata la migliore composizione di questo gruppo, nel Cristo della Crocefissione, nella Salita al Calvario che viene ascritta al medesimo pittore della Cattura. Nel registro inferiore della terza campata nota l'intervento di un nuovo e grande maestro nelle due Storie di Isacco. La tessitura cromatica le distacca nettamente da tutte le altre scene; il chiaroscuro è ridotto a modulazione del colore locale, risulta dal variare di quantità o valore della medesima tinta non già dalla contrapposizione di tinte di qualità diverse.

Tale raggiungimento si può considerare un'anticipazione di effetti tonali: l'ombra intesa come una accidentale oscurità trasparente, non come un'antitesi del colore. Vi predomina inoltre un classicismo che si esprime con un mirabile senso di misura, di proporzione e di decoro.

L'ordinamento spaziale è pressoché perfetto, ma privo di spessori, quasi per visione monoculare. Anche il contenuto psicologico assai sottile è rivolto, piuttosto all'ethos che al pathos per il grande decoro e ritegno delle espressioni. Ritiene quest'arte il frutto di una lunga e nobile tradizione, di una cultura aulica raffinata in cui classicismo e goticismo si incontrano in un innesto di eccezione.

Nega recisamente che nelle Storie di Isacco sia da vedersi il primo apparire di G.; « la scienza di questo pittore è molto maggiore persino del G. di Padova, ma molto minore ne è l'esplosiva forza fantastica » (p. 40).

Si oppone inoltre alla proposta del Toesca, che ritiene le Storie di Isacco dipinte da G. non all'inizio del suo lavoro assisiate, ma dopo aver dipinto qualche altro dei lavori susseguenti, considerando tale ipotesi contraria ad una logica dello sviluppo interiore dell'arte giottesca ed anche ad ogni successione cronologica del lavoro secondo le norme della pratica usuale. Pur notando affinità con il particolare orientamento coloristico del Cavallini, ascrive le due Storie ad un ignoto romano Maestro di Isacco.

Giotto e i Giotteschi

Gli inizi di G. sono visti negli affreschi dell'ultima campata. Se nulla è possibile dire delle due Storie di Caino e Abele nel registro superiore (scomparso il Sacrificio, ridotta a pochi brani la Uccisione) le altre due scene della medesima parete, Giuseppe calato nel pozzo e i fratelli di Giuseppe, quelle della parete meridionale Gesù fra i dottori, il Battesimo, la Pietà, la Resurrezione, la Pentecoste e l'Ascensione rivelano tutte il potente lievito di una vitalità nuova e taluni mirabili raggiungimenti da rivelare una personalità in formazione, avida di ricerca e di esperimenti, per trovar la via ad esprimere adeguatamente una sua urgente visione del mondo. In questo prepotente bisogno di individuazione trovan luogo così la ricchezza e la intensità del contenuto psicologico e quindi la drammaticità della composizione, come la complessità e la chiarezza dei rapporti formali.

Nota in queste scene molte locuzioni consuete del repertorio bizantino medievale, ma anche una nuova complessità, in quanto l'ordine meramente numerico si è fatto geometrico nell'ambito di una visione non più monoculare,

ma bioculare, e una nuova chiarezza che è rappresentata non certo con rigore scientifico, ma con coerenza per il concorso dei mezzi lineari con quelli chiaroscurali, degli accenti architettonici coi plastici.

La grande rivoluzione dell'arte di G. che è alla base dell'arte moderna viene vista nel fatto che i volumi si collocano nello spazio e l'ambiente si popola per la concreta presenza delle figure.

Nelle storie dell'ultima campata nota ovunque lo slancio potentemente progressivo nel lavoro costruttivo di un nuovo linguaggio e le colloca, insieme ai medaglioni con busti di angeli e la Madonna, dal 1290 al 1296.

Considera la volta con i quattro Dottori della Chiesa e la serie di Santi entro un'architettura di nicchie binate opera piuttosto mediocre di Filippo Rusuti che appare influenzato sia dal Maestro dei clipei di Santa Maria Maggiore che sembra possibile identificare col Maestro di Isacco, sia da G.

Rileva la stretta connessione fra le storie bibliche ed evangeliche dell'ultima campata ed il sottostante ciclo francescano, opera della giovinezza di G. (ad eccezione della prima e delle ultime tre scene da attribuirsi al Maestro della Santa Cecilia).

Suppone che la sequenza esecutiva degli affreschi giotteschi sia stata la seguente: dalle ultime Storie evangeliche, alla seconda del ciclo francescano e di seguito fino alla venticinquesima (Guarigione del ferito di Lerida) quindi alla prima (San Francesco onorato da un uomo semplice) supponendo per questa scena o che la prima redazione si sia guastata o che il pittore l'abbia giudicata un saggio superato dai suoi più recenti raggiungimenti e perciò l'abbia voluta rifare.

Mette in evidenza nel ciclo francescano la sempre maggiore scioltezza e complessità di composizione, la varietà e ricchezza del contenuto psicologico e soprattutto la morbidezza di modellato e concretezza di colorito, e la naturalità della visione intesa non come imitazione di contenuto, ma come misura, come legge interiore del nuovo linguaggio.

Il ciclo appare ideato da un'unica mente direttrice, ma attuato da molteplici collaboratori e quindi talora con differenziazioni notevoli; con G. dovettero avervi parte colleghi romani dell'artista e suoi discepoli.

Lungo quella linea direttiva si spiegano perciò oscillazioni e scarti di qualità più o meno avvertibili secondo la misura dell'intervento di G. che va dalla piena autografia, al disegno particolareggiato dei cartoni, al semplice appunto per la composizione.

Sulla base di queste osservazioni confuta la opinione del Rintelen che tentava di spiegare la sorprendente modernità del ciclo collocandolo in un tempo notevolmente più tardo quando i principi della rivoluzione giottesca erano ormai divulgati ed assegnandolo a imitatori e ripetitori locali.

Il mondo di G. è di una tale serietà etica, ed è tanto ridotto all'essenziale e al significativo, che in esso tutto il contenuto sentimentale traspare con limpidezza e con forza immediata e irresistibile di convinzione.

Esamina inoltre la morfologia e la sintassi cioè i modi del linguaggio figurativo con i quali quel mondo è rappresentato.

La caratteristica fondamentale è la convergenza di varî elementi al raggiungimento della rappresentazione concreta dello spazio; cioè la compresenza articolata di volumi e di vuoti considerati come masse che si pareggiano: visione integrale di lontano e di vicino. Rileva la frequenza della diagonale prospettica, sia come segno di profondità per la circoscrizione degli ambienti e

per la limitazione dei singoli volumi, sia come direttrice dei gruppi di masse; l'uso non locale, ma ambientale del chiaroscuro, accanto all'ombra in funzione del rilievo l'ombra in funzione dello spazio.

La scelta di questi due mezzi supera il dualismo tra gruppi figurali e sfondo concepiti fino ad allora come due serie superficiali distinte, come due piani posti uno dietro l'altro e crea l'unità ambientale.

Gli ultimi piani, da piatto fondale che erano, acquistano anch'essi il loro proprio spessore, organico sviluppo di quello dei primi piani. Mette in rilievo la significativa adozione, ormai costante, di un punto di vista normale, cioè all'altezza dello spettatore; metodo che, se per l'ancor difettoso bagaglio scientifico del pittore non manca di creargli qualche imbarazzo, rientra nel principio della visione unitaria.

Sicché alla drammaticità intensa dei contenuti psicologici corrisponde una drammaticità figurativa per gli scontri di linee e di masse, l'urto di ombre e di luce; costruzione dinamica e non statica, nella quale lo spazio vivente si genera dal moto.

Il colore, che nei primi quadri appare ancora distinto nel rosato delle luci, tende nelle scene migliori della parete meridionale a sempre maggior fusione e a soffice morbidezza. Rileva come il problema che G. pone e risolve sia quello della ' organicità integrale ', non più limitata come nella classicità greca al corpo umano, ma dilatata dalla totalità della visione, allo spazio ed al volume, al lontano e al vicino.

Attribuisce le ultime tre storie del ciclo al Maestro della Santa Cecilia sotto la vigilanza di G. del quale ipotizza il diretto intervento in qualche brano del terz'ultimo e dell'ultimo quadro.

Nella Basilica Inferiore ascrive ad un giottesco anonimo le Allegorie Francescane, le Storie dell'Infanzia di Gesù e le Storie di S. Niccolò, mentre attribuisce a G. la scena raffigurante il primo episodio del Giovane di Suessa nella zona inferiore del transetto settentrionale, in cui rileva qualità di sintesi, di essenzialità, di vigore plastico collocandola fra il compimento della serie francescana e l'andata di G. a Padova.

Riconosce inoltre l'opera di G. in alcune scene della Cappella della Maddalena; esse sono: la Maddalena nella grotta e l'eremita, la Comunione della Maddalena, la Maddalena trasportata dagli angeli, le due figure della Maddalena di S. Rufino in atto di proteggere il Vescovo donatore della Cappella.

In queste scene rileva il largo respiro delle forme e degli spazî giotteschi, una ampiezza di equilibrio calma e solenne, una compostezza di gesti e di espressioni psicologiche mai viste finora, un momento insomma di pienamente raggiunta classicità che si addice agli anni maturi di G. quali precedono di poco quelli della Cappella Bardi in Santa Croce.

Considera pertanto gli affreschi della Maddalena come un importante momento dello sviluppo della personalità di G. « attesa a risolvere la più scoperta tensione drammatica, vuoi dei contenuti che delle forme, in una limpida, distesa, pacata serenità; e quindi ad allentare i contrasti psicologici della mimica, e generare lo spazio piuttosto dagli equilibrî che dalle opposizioni, ad assorbire in un colorito locale unitario il dissidio qualitativo del chiaroscuro di verde e di rosa » (p. 51).

Le opere attribuite dall'A. a G. sono ritenute dipinte in più riprese: le ultime Storie bibliche e le Storie Francescane sono tipiche della sua crisi

formativa; il primo episodio del Giovane di Suessa documento interessantissimo di una fase intermedia fra le Storie Francescane e gli affreschi padovani e assai prossimo a questi; infine le Storie della Maddalena, magnifico saggio della sua maturità, preludio immediato alle Storie francescane di Santa Croce.

1949

404 — GAY PAUL – *Giotto.* Paris, Braun, 1949.

Manualetto divulgativo. Testo in francese, inglese e tedesco.

1949

405 — HETZER THEODOR – *Giotto di Bondone. Die Geschichte von Joachin und Anna in der Arena Kapelle zu Padua.* Stuttgart, Philipp Reklam Jun, 1949, pp. 3-16.

Esamina gli affreschi della Cappella dell'Arena che ritiene già terminati nel 1305-6. Descrive e analizza stilisticamente e partitamente le prime sei scene della parete destra raffiguranti le Storie di Gioacchino e Anna, rilevando la sapienza spaziale e le novità pittoriche introdotte da G. nell'arte del suo tempo. Le principali caratteristiche dello stile di G. sono viste nel naturalismo e nell'unità di forma e di colore che pervade tutte le sue composizioni.

1949

406 — LAVAGNINO EMILIO – *L'arte medioevale.* Torino, U.T.E.T., 1949, pp. 620-631.

È la seconda edizione senza varianti del vol. I, 734.

1949

407 — MARIANI VALERIO – *Il presepe di Giotto.* Idea, n. 33, 1949, p. 3.

Mette in evidenza come G. raffiguri le Storie di S. Francesco in un modo che solo esteriormente è in rapporto tematico con la vita e i fatti miracolosi del Santo; per lui il protagonista, lungi dall'essere delicato e lirico personaggio, è invece un eroe che si accampa nel mondo anche con singolare chiarezza e decisione fisica.

Secondo questa sua concezione che mira a costruire scene della maggiore evidenza plastica, il pittore riesce a rinnovare l'iconografia medievale. Non solo G. conferisce sempre alle sue immagini l'impronta di una sicura forza morale, ma attualizza la scena e l'ambiente in cui si svolge, non per un interesse documentario, ma per una vigorosa ed intima esigenza, di chiarezza espressiva: per ambientare cioè storicamente e quindi realisticamente le figure nella narrazione.

Esamina il Presepio di Greccio rilevandovi l'attualità conferita all'episodio; tale attualità è il frutto più schietto della sua necessità di artista, non ancora turbato da intellettualistiche preoccupazioni, di riportare la scena all'ambiente suggerito dal tema assunto come soggetto.

G. ha voluto che le sue figure, plasticamente evidenti, si muovessero in rapporto ai piani d'una architettura volumetrica, ma non irreale o di maniera, come gli accade di fare in altre scene assisiati, anzi così determinata da configurarsi nel gusto gotico di Arnolfo.

1949

408 — ÖRTEL ROBERT – *Die nachpaduanischen Werke Giottos.* Kunstckronik, II, 1949, pp. 216-220.

Relazione tenuta al Convegno degli Storici d'Arte tedeschi, Monaco 5-9 settembre 1949.

Critica la monografia su G. del Rintelen (cfr. vol. I, 517) alla luce delle moderne scoperte. Esamina l'ultima attività dell'artista dal periodo padovano alla morte (1305-1337).

Giudica gli affreschi della Cappella dell'Arena l'unica opera sicura di G. sulla quale non possono sorgere dubbî di attribuzione per lo stile unitario e lo sviluppo graduale, lungo tutto il ciclo, della tecnica di rappresentazione.

Considera posteriori al soggiorno padovano: la Madonna di Ognissanti, le formelle della base del Campanile fiorentino e la Cappella Peruzzi.

L'attribuzione a G. della Cappella Peruzzi è resa possibile solo sulla base delle affinità stilistiche con altre opere dell'artista, mancando qualsiasi riferimento documentario. Riguardo alla Cappella Bardi manca ugualmente qualsiasi notizia documentaria. Dopo il restauro degli affreschi Bardi avvenuto nel 1937, l'A. rifiuta la tradizionale attribuzione all'artista considerando lo stile di essi molto lontano dal ciclo di Padova; né la composizione generale né i particolari, che fondono alcuni aspetti del G. giovane con alcune caratteristiche del G. tardo, sembrano degni di essere ascritti all'artista. Gli affreschi della Cappella Bardi sono considerati estranei all'opera di G. ed assegnati ad un discepolo, tipo Maso di Banco o Maestro di Figline.

Seguono alcuni interventi sulla relazione Örtel:

KAUFFMANN – Esprime i suoi dubbî sul giudizio negativo espresso dall'Örtel sulla Cappella Bardi.

BEENKEN – Gli affreschi della Cappella Bardi appartengono almeno alla bottega di G.: se vi si possono riconoscere, nell'esecuzione, diverse mani, bisogna tuttavia ammettere che il disegno generale e la composizione sono in accordo con l'ultimo stile di G.

PAATZ – Per farsi un quadro esatto dell'arte di G. non è sufficiente partire, come fece il Rintelen, dalle opere casualmente conservate, ma bisogna tener conto anche da un lato delle tavole firmate da G. (Roma, Firenze, Bologna) e cercar di scoprirvi la misura della partecipazione personale del maestro, dall'altro delle opere perdute, anche attraverso un rinnovato spoglio delle fonti, e cercare di ricostruirne l'aspetto attraverso il riflesso da esse lasciato nella pittura di varie regioni d'Italia.

KELLER – Condivide l'opinione dell'Örtel che aveva assegnato a G. le formelle del Campanile, ma distingue fra queste un gruppo più antico del tempo di G. e uno più moderno che va ascritto ad Andrea Pisano.

ÜBERWASSER – Considera inammissibile il confronto tra gli affreschi di Assisi e la Cappella Bardi ai fini dell'espunzione di quest'ultima.

KAUFFMANN – Confuta l'opinione del Beenken riguardo alla cronologia della Cappella Bardi ritenendola posteriore alla Cappella Peruzzi e giudica troppo tarda la datazione della Cappella Peruzzi fatta dallo Örtel. Rivendica recisamente a G. la Cappella Bardi.

ÖRTEL – Studiosi italiani hanno recentemente cercato di ricostruire alcune opere perdute di G. attraverso l'esame e il confronto di copie tratte dai suoi seguaci dagli originali giotteschi. La scoperta di un frammentario affresco della Basilica Inf. di Assisi permette di espungere dal catalogo delle opere di G. l'Assunta della Cappella Tosinghi in Santa Croce per ascriverla al Maestro della Pietà Fogg (o Maestro di Figline) (cfr. n. 328).

1949

409 — ÖRTEL ROBERT – Zeitschrift für Kunstgeschichte, XII, 1949, pp. 125-126.

Recensione favorevole al catalogo della mostra giottesca di Sinibaldi-Brunetti del 1943 (cfr. n. 337).

Si sofferma sui provvedimenti presi durante la guerra per la conservazione della Cappella Scrovegni, afferma l'importanza e l'utilità della mostra del 1937 che ha permesso la revisione critica dell'opera dell'artista, e ha altresì offerto un panorama della cultura toscana del XIII secolo. Considera opere giovanili di G. il Crocefisso di S. Maria Novella e la Madonna di S. Giorgio alla Costa. Riguardo al polittico di S. Croce, secondo la proposta del Procacci (cfr. nn. 375 e 701) da identificarsi con quello proveniente dalla Badia, afferma che non si può dare un giudizio certo, finché non si sia conosciuta interamente tutta la produzione di G.; comunque ritiene probabile per l'affinità con il Crocifisso di S. Maria Novella che sia una opera giovanile dell'artista databile intorno al 1290-1303.

Considera opere autografe di G.: il Crocefisso dell'Arena, il S. Stefano del Museo Horne e la Morte della Vergine di Berlino, mentre la tavola del Louvre è opera di scuola ed anche la firma si deve alla bottega del pittore. Accetta l'attribuzione al Maestro del Crocifisso Malatestiano, anonimo seguace riminese di G., del Crocifisso del S. Francesco di Rimini, delle Crocifissioni di Strasburgo e di Berlino, cui lega due scene di martirio del polittico Stefaneschi. Ascrive a Taddeo Gaddi il polittico Baroncelli e condivide le opinioni del Longhi e del Bettini che considerano le due Storie dell'Apocalisse della Collezione Fürstenau opera dell'attività padovana di Giusto de' Menabuoi. Suppone che le due storie rappresentino una replica delle Storie apocalittiche dipinte da G. nella chiesa di S. Chiara a Napoli. Concorda con il Graziani (cfr. n. 323) nell'attribuire al Maestro della Pietà Fogg l'affresco della Cappella Tosinghi-Spinelli in S. Croce, in tal modo si chiarisce la fisionomia della tarda attività di G.

1949

410 — PEŠINA JAROSLAV – *Giotto.* Quaderni dell'Istituto di Cultura Italiana di Praga. Praga, 1949, pp. 3-25.

Considera G. il primo artista che osò concentrare il suo interesse sul mondo accessibile ai sensi, innalzò il quadro a dignità d'opera artistica autonoma ed immettendo di nuovo l'espressione figurativa nella vita spirituale della Europa, sottopose l'opera artistica a leggi obbiettive che ebbero validità plurisecolare.

L'opera di G. sintetizza i due principî figurativi fondamentali che caratterizzarono l'arte gotica europea: quello italiano della conoscenza dell'arte antica, poggiante sul costruttivismo, e quello nordico del soggettivismo.

Dopo un breve profilo biografico sul pittore, l'A. esamina il mosaico della Navicella, che è l'unica opera legata alla sua giovanile attività romana. Immediatamente seguente all'attività romana è considerata la Cappella dell'Arena di Padova dipinta tra il 1303 ed il 1305. Degli affreschi dell'Arena rileva l'intento didattico nella creazione di un grande epos cristiano, una specie di enciclopedia pittorica nella quale tutti i quadri hanno un loro significato determinato e che pone in risalto con ingegnosa antitesi i contrasti tipologici.

Il pittore non mira all'imitazione della realtà naturale, il suo scopo non è quello di creare l'impressione della realtà, bensì di renderne l'essenza, non di analizzare la realtà, ma di sintetizzarla.

Di G. mette inoltre in evidenza il grande intuito tettonico, la disciplina figurativa e la forza dell'astrazione artistica che non gli permettono di fermarsi ai particolari, così come la continua semplificazione, la riduzione a grandi piani, volumi e superfici e l'estrema condensazione e concentrazione compositiva. Tra gli oggetti e la superficie dei dipinti si forma costantemente una specie di arco di tensione che ravviva e potenzia la superficie.

Tutto è subordinato all'azione, ed in stretta relazione con essa è anche lo scenario, che non solo accompagna l'azione, ma ne mette in rilievo il contenuto ed il significato narrativo, sottolinea la situazione scenica, rinforza il suo effetto e dà all'azione il suo accento sentimentale.

Il modo di considerare l'architettura ondeggia in G. tra due poli opposti: da un lato come spazio tettonico, che appare molto simile, per la sua estensione lungo la superficie del quadro, ad un puro interno e che con la sua unità ottica rappresenta quasi un ritaglio della realtà; dall'altro come scena architettonica immaginaria, composta di singoli elementi privi di coerenza ottica e composti in un tutto non già empiricamente, bensì soltanto pittoricamente verosimile.

Tutto il ciclo dell'Arena rivela inoltre l'ininterrotta lotta del pittore per la conquista dello spazio che nasce per la semplice presenza corporea delle parti del quadro e si sviluppa dal movimento di esse.

Lo spazio non è fine a se stesso, nasce dall'azione e le resta subordinato.

La fondamentale scoperta di G. è che gli elementi del contenuto del quadro, cioè le figure e le cose, non sono unità isolate, bensì sono poste in reciproco rapporto. Il pittore raggiunge questo scopo realizzando una composizione dominata da un lato – in senso verticale alla superficie del quadro – da un'idea compositiva e spaziale, che assicura legame e tettonicità al raggruppamento delle figure, articola le masse compositive in piani chiari e distinti e le modella e le costruisce sulla pianta delle figure collegate col terreno; dall'altro – nel senso della superficie del quadro – da un nuovo principio ritmico che G. apprese dalla scultura francese ed italiana.

La drammaticità delle composizioni giottesche è fondata sulla sua consumata abilità artistica in virtù della quale il pittore usa delle cesure tra i gruppi

di figure per porre in rilievo le pause della narrazione, sottolinea i punti culminanti dell'azione e ne accresce l'effetto mediante la gradazione delle masse e delle linee, in virtù della quale infine riesce a distinguere i protagonisti dalle comparse.

Dato che la figura umana in G. è il perno dell'azione e l'asse plastico dell'organismo pittorico, l'attenzione del pittore è concentrata su di essa. Superando in proporzione il resto del quadro, i personaggi ottengono un effetto monumentale mediante la loro pienezza fisica, la loro materialità, la loro grandezza statuaria, e sono tipizzati ed innalzati a validità generale.

Posteriori al ciclo dell'Arena sono considerati gli affreschi della Cappella Bardi in S. Croce in Firenze, eseguiti nel secondo decennio del Trecento.

Rispetto agli affreschi di Padova l'architettura occupa ora maggior posto ai danni della superficie ed è sviluppata generalmente in senso parallelo al piano del quadro, che appare più piatto, più statico, poiché tutte le superfici e le linee gravano su un asse verticale e vi prevalgono la rigida simmetria e l'equilibrio delle figure.

I contrasti si attenuano, le linee orizzontali si bilanciano con le verticali, l'uso di estese linee orizzontali crea un'impressione di calma e di serenità, la decorazione scenica infine diviene più fastosa.

Posteriormente agli affreschi della Cappella Bardi vengono situati gli affreschi della Cappella Peruzzi in S. Croce, in cui si realizza finalmente la sintesi di razionalismo ed empirismo, l'equilibrio tra ragione e senso, tra intelletto e sentimento, tra fine e mezzi.

La costruzione e la decorazione sono divenute più severe: tutto si risolve in forza monumentale ed in semplicità classica.

Lo sfondo astratto è ridotto al massimo di proporzioni e schiacciato dalla tensione in profondità delle architetture che fanno irruzione nello spazio con decisione finora sconosciuta.

Gli affreschi Peruzzi sono considerati la sintesi di tutte le conoscenze umane ed artistiche precedenti e nello stesso tempo il culmine e la conclusione del suo sforzo mirante alla creazione di un'arte capace di rappresentare in forma monumentale un'immagine della vita, proiettata in fatti biblici e leggendari.

Con essi l'arte di G. superò il livello medio dell'epoca, giunse al limite della classicità, preannunciando inoltre la Rinascenza.

1949

411 — RAGGHIANTI CARLO LODOVICO – *Giorgio Vasari. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Carlo L. Ragghianti, Vol. IV, Milano-Roma, Rizzoli, 1949, pp. 279-285.

Indichiamo il contenuto delle note più importanti a commento della vita di G.

p. 279 – 8) L'Annunciata non ricordata dal Ghiberti fu probabilmente confusa con quella di Lorenzo Monaco, già nella Badia ora nella Galleria dell'Accademia di Firenze. Nell'attuale cappella del transetto sinistro della Badia i resti di affreschi sono ritenuti forse opera di G.

p. 279 – 9) Identifica su indicazione del Procacci il polittico di Badia con quello già nel Museo dell'Opera di S. Croce.

p. 279 – 10) Ritiene la Cappella Bardi posteriore al 1317 in quanto vi compare la figura di S. Lodovico di Tolosa canonizzato in quell'anno.

p. 279 – 11) Ritiene gli affreschi della Cappella Peruzzi posteriori a quelli della Cappella Bardi (la Danza di Salomè è ripetuta nella porta di Andrea per il Battistero 1330-1336).

p. 279 – 15) Considera il polittico Baroncelli opera di Taddeo Gaddi.

p. 280 – 23) Ascrive a G. il ciclo francescano di Assisi datandolo nell'ultimo decennio del Duecento.

p. 281 – 25) Ritiene le Stigmate di S. Francesco del Louvre opera di G. e aiuti.

p. 281 – 46) Ritiene i frammenti di affreschi nella Sala Capitolare del Santo di Padova opera di un giottesco.

p. 282 – 66) Data il Crocefisso di S. Maria Novella intorno al 1295 identificandolo con quello ricordato nel documento del 1312.

p. 282 – 69) Ritiene che i frammenti della « Tavola di figure piccole » recata da Borgo S. Sepolcro ad Arezzo possano identificarsi con la Madonna Goldman (New York), il S. Stefano del Museo Horne e i due santi Jacquemart-André a Parigi (leggi Châalis).

p. 283 – 71) Ritiene il Crocefisso della Chiesa di Ognissanti opera della bottega di G.

p. 283 – 78) Ritiene eseguiti su disegno di G. da Andrea Pisano i seguenti rilievi del primo ordine del Campanile fiorentino: Creazione di Adamo, Creazione di Eva, Lavoro dei Progenitori, la Caccia, la Musica, la Vendemmia.

p. 285 – 112) Identifica i disegni attribuiti dal Vasari a G. in un disegno raffigurante la Navicella nella Collezione Northampton a Castle Ashby opera di Parri Spinelli, e una Coronazione di Maria nel Museo Bonnat a Baiona.

1949

412 — ZOCCA EMMA – *Assisi e dintorni*. Roma, La Libreria di Stato, 1949, p. 17, 31-34.

Ascrive ad allievi di G. le Allegorie francescane e nel braccio destro del transetto il ciclo dedicato all'infanzia del Redentore nella Basilica Inferiore in Assisi, così come la Cappella di S. Nicola e la Cappella della Maddalena; nella Basilica superiore cita gli affreschi del V. e N. T. e il ciclo francescano che attribuisce a G.

1950

413 — BRAUNFELS WOLFGANG – *Nimbus und Goldgrund*. Das Münster, III, 11/12, 1950, p. 321.

Cita G. a proposito del problema della posizione delle aureole e dell'uso del fondo d'oro, che egli innovò profondamente avendo scoperto la profondità di campo nelle rappresentazioni pittoriche.

1950

414 — CASAMORATA CESARE – *Autour du Campanile de Giotto*. Revue de l'Institut Geographique Militaire, 1950, pp. 1-7.

Ricorda le maggiori opere pittoriche di G. e fa la storia della costruzione del Campanile iniziato su progetto dell'artista nel 1334, e da lui personalmente condotto fino al primo basamento comprendente le nicchie per le statue.

Dà una particolareggiata descrizione del primo basamento e dei rilievi scultorei, fra i quali quello raffigurante la Creazione dell'uomo è attribuito al disegno di G.

1950

415 — CASAMORATA CESARE – *Attorno al Campanile di Giotto. Analisi dell'insigne Monumento.* Rivista dell'Istituto Geografico Militare, 1950, pp. 3-11 (estr.).

È lo stesso testo in lingua italiana riassunto al numero precedente.

1950

416 — CASTELFRANCO GIORGIO – *Arte e Società.* Paragone, n. 9, 1950, pp. 56-58.

Ristampa dell'articolo di cui al n. 402.

1950

417 — CECCHI EMILIO – *Giotto.* Milano, U. Hoepli, 1950, pp. 5-186.

Ristampa del testo del 1937, aggiornata nella bibliografia e nell'antologia critica (cfr. vol. I, 747).

1950

418 — FLORISSONE MICHEL – *Giotto.* Paris, Editions Franciscaines, 1950, pp. 11-134.

Volumetto criticamente aggiornato riguardante l'intero percorso pittorico di G. L'artista è considerato pittore francescano per eccellenza e iniziatore dell'arte figurativa moderna.

1950

419 — FRUGONI ARSENIO – *La figura e l'opera del Cardinale Jacopo Stefaneschi (1270-1343).* Rendiconti della classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Accademia Nazionale dei Lincei, serie VIII, vol. V, fasc. 7-10, 1950, pp. 17-18.

Tracciando la figura del Cardinale Stefaneschi ricorda la sua opera di amante dell'arte e di mecenate. A G. fece eseguire una « tabulam depictam » per l'altare della Basilica di S. Pietro (cioè il polittico Stefaneschi) e la celebre Navicella di cui riporta la descrizione contenuta nel necrologio del Cardinale (cfr. vol. I, 142). In ambedue le opere vi è il ritratto dello Stefaneschi, come era l'uso per i committenti; riporta inoltre che negli inventari della Basilica Vaticana sono menzionati un « pannus cum figuris Jotti inseratus et rotulatus » e una « imago manu Jotti in panno linteo posita in quodam ligno linteo concavo ».

1950

420 — HARTLAUB GUSTAV FRIEDRICH. – *Giottos zweites Hauptwerk in Padua.* Zeitschrift für Kunstwissenschaft, IV, 1950, pp. 19-34.

Tenta di ricostruire idealmente l'aspetto originario degli affreschi che G., secondo la testimonianza di Riccobaldo, lasciò nel Palazzo della Ragione a Padova e che sappiamo distrutti in un incendio intorno al 1420.

Gli affreschi di G. dovevano raffigurare i pianeti nel loro significato astrologico e dovevano decorare le pareti della parte centrale della Sala della Ragione.

La raffigurazione astrologica, piuttosto inconsueta in G. e successivamente trattata nelle formelle del Campanile di Firenze raffiguranti l'Astronomia e l'Astrologia, potrebbe aver avuto come ispiratore Pietro d'Abano, docente di astrologia e medicina a Padova.

1950

421 — LONGHI ROBERTO – *La pittura fiorentina successiva a Giotto.* Firenze, Dispense universitarie, 1949-1950, pp. 1-7.

Corso tenuto nella Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, nell'anno accademico 1949-50.

Mette a confronto la Madonna di S. Giorgio alla Costa, la Madonna di Ognissanti che data ai primi del Trecento e la Cappella Scrovegni (1303-1305) per evidenziare lo svolgimento attuato da G. nel senso di una nuova realizzazione di spazio e di massa.

Considera la Cappella Peruzzi già addentro nel secondo decennio del Trecento e anteriore, per la lieve diminuzione gotica che vi si attua, alla Cappella Bardi. Ritiene che la Crocefissione di Monaco per la presenza di S. Francesco possa provenire da un ambiente francescano e forse da S. Croce e che la Deposizione della Collezione Berenson possa situarsi al tempo della Cappella Peruzzi.

Considera invece la Dormitio Virginis di Berlino del momento della Cappella Peruzzi, ed il polittico Kress vicino al gotico della Cappella Bardi; a questo proposito respinge l'idea già dell'A. prospettata nel 1930 che esso possa identificarsi con il polittico di Badia (cfr. vol. I, 692).

Ritiene la Crocefissione di Berlino vicina allo stile della Cappella Bardi, mentre la Crocefissione di Strasburgo che unisce elementi presenti nella Cappella Bardi con elementi della Cappella Peruzzi fa sospettare una notevole vicinanza fra i due complessi di affreschi.

Unisce la Crocefissione di Strasburgo con una valva di ditticco raffigurante la Madonna in trono fra santi e Virtù della Collezione Vömel di Germania (ora Wildenstein-New York).

Ritiene il polittico di Bologna databile tra il secondo e terzo decennio del Trecento e indica come autografe di G. e vicino alla fase Peruzzi la Madonna in trono e la Madonna della predella.

Considera il polittico Stefaneschi di un seguace di G. della fase Peruzzi ed il polittico Baroncelli compiuto in piccola parte anche da G. intorno al 1330 c.

Considera infine la Cappella Bardi « un'ulteriore goticizzazione con cui si limita con una certa deviazione involutiva, il processo di addolcimento della plastica giottesca » (p. 7).

1950

422 — MOMMSEN E. THEODOR – Journal of the History of Ideas, XI, 1950, pp. 371-373.

Recensione al libro di F. Antal (cfr. n. 386). Rifiuta perché troppo meccanicistica l'interpretazione di G. visto come l'esponente del razionalismo dell'alta borghesia fiorentina.

1950

423 — PAATZ WALTER – *Die Gestalt Giottos im Spiegel einer zeitgenössichen Urkunde,* in *Eine Gabe der Freunde für C. G. Heise zum 28/6/50.* Berlin, Gehr Mann., 1950, pp. 85-102.

Dopo un lungo riesame della fortuna critica di G. sottolinea la grandezza dell'artista e la fama da lui raggiunta presso gli artisti e storiografi contemporanei. Ricorda i suoi lavori ed il progetto per la costruzione del Campanile e del Duomo e il soggiorno napoletano presso Roberto d'Angiò che lo chiamò per lavori di grande importanza che si svolsero, secondo precise indicazioni documentate, negli anni 1330-1333. Rivendica l'importanza dell'esame delle fonti nello studio dell'opera di un artista e riporta, sottolineando l'importanza di G. architetto, mai assunta finora da un pittore, il testo originale latino con il quale i priori di Firenze deliberarono di affidare a G. il progetto del Duomo.

1950

424 — PÄCHT OTTO – *Early Italian Nature Studies and the early Calendar Landscape.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIII, 1950, p. 13.

Tracciando la storia delle rappresentazioni paesistiche nella pittura italiana, nota come in G. si realizzi una nuova maniera di rappresentare il mondo naturale, non tanto per quanto riguarda gli animali, i cui tipi rimangono legati ai modelli classici, bensì nella rappresentazione delle piante che molto si distacca dalle precedenti visioni medievali.

In G. non vi è posto per il naturalismo descrittivo; in lui prevale l'interesse per le immagini monumentali, per le leggi dell'organizzazione spaziale e per l'esistenza corporea delle figure.

1950

425 — PÄSELER WILHELM – *Der Rückgriff der römischen Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike.* Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deustchen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl 1948. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1950, pp. 157-170.

P. 168 – Dopo aver ampiamente illustrato le numerose e profonde riprese di motivi iconografici e stilistici dell'arte paleocristiana da parte della

pittura romana del tardo Duecento, trova nel mosaico della Navicella di G. (studiata nell'incisione del 1559 del Beatrizet) una grande quantità di motivi iconografici (la torre di Ostia, il pescatore, etc.) ed anche stilistici (l'« impressionismo » cromatico nei due angeli superstiti) derivati dalla pittura paleocristiana di Roma e suppone che G. abbia avuto davanti agli occhi come modello un affresco sulla facciata di S. Pietro probabilmente eseguito al tempo di papa Damaso (366-384). L'iconografia della Navicella è infatti di origine siriaca e la più antica raffigurazione di questo soggetto si trova, nel secondo quarto del sec. III, a Dura Europos.

La critica giottesca dovrebbe indagare sulle conseguenze nello stile di G. di questa sua profonda ripresa paleocristiana e di questa sua copia di una opera paleocristiana.

1950

426 — REKLAITIS P., – *Die Passionsszenen Giottos und ihre Beziehungen zur ikonographischen Tradition des osten wie des abendlandischen Mittelalters.* Phil. Dissertation, Tubingen, 1950 (*).

1950

427 — SALMI MARIO – *La « renovatio Romae » e Firenze.* Rinascimento, I, 1950, pp. 5-24.

È la prolusione al corso di Storia dell'Arte Medioevale tenuta all'Università di Roma il 9 febbraio 1950.

Individua acutamente nell'arte romanica fiorentina l'influsso dell'arte classica romana e ne studia i riflessi nel Battistero fiorentino. Delinea brevemente la formazione di G. rilevando nell'artista l'influsso della pittura fiorentina e cimabuesca, da cui peraltro si stacca, per aderire alla cultura romana ravvisabile nei modi sintattici che consistono nei legamenti dell'uomo allo spazio e all'ambiente, nelle dilatate ampiezze figurative, nel chiaroscuro più compatto che cela il disegno e nella più audace volumetria; questi caratteri si scorgono peraltro, prima che in G., in minor misura in Pietro Cavallini e specialmente nell'illusionismo plastico che si ravvisa nel Giudizio Finale di S. Cecilia in Trastevere a cui concorse l'azione della scultura di Arnolfo di Cambio. Pur rilevando l'affinità con l'arte romana di G. distingue dall'operosità dell'artista il Maestro d'Isacco; respingendo inoltre l'opinione iniziatasi col Vasari dell'influsso di G. sul Cavallini.

1950

428 — SALVINI ROBERTO – Commentari, I, 1950, p. 267.

Brevi recensioni degli studi di W. Braunfels (cfr. n. 387) e di W. Paatz (cfr. n. 423).

1950

429 — SALVINI ROBERTO – *Postilla a Cimabue.* Rivista d'Arte, XXVI, 1950, pp. 45-55.

Pone l'inizio dell'attività di G. nella Basilica Superiore di Assisi sotto la volta dell'ultima Campata della nave, che la rappresentazione dei Dottori indica eseguita nel, o subito dopo il 1295, anno della bolla di Bonifacio VIII che ne confermava il culto, poiché tra il 1280 e il 1295 si svolge l'attività dei discepoli romani di Cimabue e di altri maestri di scuola romana nelle volte e nelle due zone superiori dell'intera navata. Data la Maestà pisana di Cimabue intorno al 1290 rilevando il profondo distacco spirituale ma non cronologico dalla Madonna di San Giorgio alla Costa di G.

1950

430 — SEEWALD RICHARD – *Giotto.* Köln, Olten, 1950, pp. 1-153.

Breve cenno biografico su G. basato su notizie documentarie e critiche correnti. Definisce classica l'arte di G. Descrive il mosaico della Navicella spiegandone il simbolismo e tentando di ricostruirne idealmente l'aspetto originario, e la Madonna di Ognissanti.

Per quanto riguarda i Crocifissi di S. Maria Novella e della Cappella Scrovegni a Padova, afferma di non essere in grado di stabilire se la paternità sia di G. o della sua scuola.

Riferisce le varie opinioni critiche sul ciclo francescano di Assisi, che ascrive, senza prendere posizione sulla sua datazione, a G., ammettendo tuttavia la presenza di numerosi allievi secondo la pratica del tempo.

Ascrive a G. con la collaborazione di aiuti anche le ultime tre scene del ciclo.

Descrive stilisticamente e iconograficamente gli affreschi della Cappella degli Scrovegni e delle Cappelle Bardi e Peruzzi e cita come opera di G. il Campanile del Duomo di Firenze e i bassorilievi del primo spartimento. Considera le composizioni di G. non come icone votive, bensì come narrazioni aventi per soggetto episodî sacri.

Il grande merito di G. consiste nella nuova importanza data agli oggetti, che vengono immersi nello spazio e rappresentati tridimensionalmente e chiaramente disegnati in quanto il disegno sta alla base della sua pittura. Seguono cenni e osservazioni sulla tecnica pittorica di G. e sui rapporti tra l'artista e Dante.

Conclude considerando G. il fondatore della pittura occidentale per la scoperta di una nuova concezione spaziale, che durerà fino al periodo impressionista.

1950

431 — TAILLANDER YVON – *Giotto.* New York, Yperion Miniatures, 1950, pp. 5-46.

Contiene una descrizione e una breve analisi critica delle opere di G.

1950

432 — TOESCA ILARIA – *Andrea e Nino Pisani.* Firenze, Sansoni, 1950, pp. 27, 29, 33, 34 e passim.

Rileva nell'arte di Andrea Pisano l'influenza di G. Nelle porte del Battistero appaiono riflessi iconografici e compositivi degli affreschi della Cappella Peruzzi; ma « la ricerca di una semplicità monumentale, di una consistenza plastica non basata su effetti di luce contingenti, ma su un senso più puramente scultoreo, non si manifesta con gli stessi mezzi nei due artisti, ma ha il valore di una ricerca parallela, che li avvicina, in quanto li oppone entrambi a una diversa concezione, all'arte di Giovanni Pisano » (p. 27). Individua i caratteri comuni all'arte di G. e di Andrea Pisano: nel forte senso plastico che li differenzia dagli altri artisti contemporanei e nella tendenza a risolvere la composizione nei suoi elementi essenziali.

Prende poi in esame la questione della collaborazione G.-Andrea Pisano nel Campanile e nei rilievi che divide per particolarità di stile e di esecuzione in tre gruppi.

Riguardo ai rilievi raffiguranti Adamo ed Eva e la Creazione di Eva, respinge l'ipotesi che possano attribuirsi a G., la cui pittura, basata su un equilibrio di grandi, ampie masse, differisce profondamente da essi, mentre è propensa ad ascrivere ad una idea di G. i rilievi con il Tubalkain, Giubal e Giabel e forse all'esecuzione stessa di G., per il movimento e la massa plastica, il rilievo con l'Aratura.

1950

433 — ÜBERWASSER WALTER – *Giotto Fresken.* Bern. Laupen, Coll. Iris, 1950, pp. 5-21.

Dopo una breve notizia sulla fortuna critica e un sintetico profilo biografico dell'artista, analizza stilisticamente e iconograficamente gli affreschi della Cappella dell'Arena, che data dal 1303 al 1305, della Cappella Peruzzi e del ciclo francescano di Assisi.

1950

434 — VENTURI LIONELLO – *La penture italienne.* Skirà, Genéve, 1950.

Cfr. la più accessibile edizione italiana del 1956 al n. 563.

1950

435 — VENTURI LIONELLO – *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall,* Roma, Capriotti. 1950.

È la seconda edizione, sostanzialmente identica, del n. 382.

1950

436 — VENTURI LIONELLO – *Pour comprendre la peinture. De Giotto à Chagall,* trad. par J. Bertrand. Paris, A. Michile, 1950.

È la traduzione francese del n. 382.

1951

437 — BARGELLINI PIERO – *Visitare e sentire Assisi.* Firenze, Arnaud, 1951, pp. 34, 54, 56.

Descrizione stilistica delle Vele della Basilica Inferiore che sono ascritte a G. perché le stesse figurazioni ritornano semplificate nelle Allegorie di S. Francesco della Cappella Bardi in S. Croce.

Nella Basilica Superiore ascrive a G. le scene dell'ordine superiore: Giuseppe Ebreo, la Pentecoste, la Disputa al Tempio, San Giovanni battezza Gesù, Gesù deposto, le Marie al Sepolcro, e la Resurrezione; nell'ordine inferiore la Leggenda francescana. Descrive le Storie di San Francesco, di cui esalta il carattere di immediatezza narrativa e di plastica evidenza.

Le illustrazioni dei più importanti affreschi del ciclo francescano sono corredate da un breve commento e dalle parole della vita del Santo secondo la « Legenda Major » di S. Bonaventura.

1951

438 — BAUCH KURT – *Giottos Frühstil.* Kunstchronik, IV, 1951, pp. 249-251.

(Relazione tenuta durante la III giornata di un Congresso tedesco di Storia dell'Arte svoltosi a Berlino dal 3 al 6 settembre 1951).

Breve disamina dei più importanti pareri critici espressi sull'attività giovanile di G. Appartengono al periodo giovanile di G., secondo l'A., il mosaico della Navicella, la Madonna di S. Giorgio alla Costa e il ciclo delle Storie di S. Francesco ad Assisi.

Riguardo al problema della discriminazione delle mani nelle Storie di San Francesco, ammette l'intervento di aiuti e collaboratori di G., che avrebbero lavorato su disegni e sinopie fornite dal maestro.

Per questa ragione considera impossibile riuscire a sceverare l'opera di G. da quella dei suoi seguaci.

1951

439 — BRANDI CESARE – *Duccio.* Firenze, Vallecchi, 1951, pp. 8, 16, 47, 48, 52, 57, 58, 59, 63, 67.

Rileva nell'arte di G. qualche influsso della visione pittorica di Ambrogio Lorenzetti; sottolinea in G. come in Duccio il recupero del repertorio tradizionale della iconografia e definisce la visione giottesca eminentemente plastica e monumentale.

« In G. è sempre il plastico costituirsi dell'immagine, che sulla vecchia trama comanda e sposta le masse, riconduce l'azione all'unità, crea le suture dei vuoti e dei pieni, così da infrangere la sequenza narrativa e leggibile delle figure ed evitare il progresso e il regresso da un lato all'altro della storia; la struttura della storia, anche se plasticamente articolata, è unica, tanto che le parti simmetriche vi recuperano non tanto valore di ritmo, che si salda in modo superlativo nella plastica, quanto il significato strutturale che hanno gli arti duplici in un corpo » (p. 57-58).

1951

440 — CARLI ENZO – *Giotto.* Firenze, Electa, Astra Arengarium, Collana di monografie d'Arte, 1951, pp. 1-10.

Considera ancora aperto il problema dell'intervento giottesco nei registri più alti della Basilica Sup. di Assisi specialmente per quanto riguarda le Storie di Isacco, le Storie di Giuseppe e la Pietà, mentre ascrive decisamente a G. il ciclo francescano, definendo critica aridamente formalistica quella del Rintelen e dei suoi seguaci che ne rifiutava la paternità all'artista.

Spetta a G. l'ideazione dell'intero ciclo con la collaborazione di varî aiuti, presenti specialmente nelle ultime scene: gli ultimi tre riquadri sono infatti ascritti al Maestro della Santa Cecilia. « Spoglia da sovrastrutture liturgiche o strettamente celebrative, ma al tempo stesso aliena dal disperdersi in esteriori compiacimenti descrittivi, la narrazione giottesca libera i significati veramente duraturi dell'esperienza francescana, immettendoli gagliardamente nel ciclo dell'esistenza terrestre, nel vivo e perenne fluire della sensibilità umana ». Con G. sorge una nuova misura dell'uomo, unicamente proporzionata alla responsabilità dei suoi atti, la personalità umana acquista una dignità nuova che quasi si riporta alle concezioni eroiche dell'antichità classica.

Definisce il cosiddetto « umanesimo » di G. di marca ancora schiettamente medioevale; da una ispirazione profondamente ed esclusivamente religiosa si determina anche la pienezza umana delle Storie Francescane di Assisi e della Cappella Scrovegni. Afferma che se tra gli aspetti che più colpiscono della pittura di G. sono la plastica evidenza, il rilievo conferito ai volumi mediante il chiaroscuro e la tettonica incisività dei contorni, tali raggiungimenti sono inseparabili dal valore che l'artista dà alle pause, agli intervalli tra figura e figura, per cui anche il vuoto si trasforma in concreta realtà: volumi e intervalli collimano e si articolano in unità di spazio e di tempo, secondo un ritmo liberamente suggerito dalla necessità di riassumere l'azione dei suoi momenti essenziali e di sottolinearne il più profondo significato etico.

Nella Cappella Scrovegni nota un tono assai più greve e pacato che ad Assisi, più intensamente definito e rigoroso il linguaggio formale, più stretto e profondo il nesso tra l'Umano e il Divino. Rileva la profonda penetrazione psicologica mostrata da G. specialmente nelle scene raffiguranti l'Incontro alla porta Aurea e la Cattura di Cristo. Considera gli affreschi Peruzzi e Bardi, eseguiti dopo il 1317, a breve distanza di tempo l'uno dall'altro in quanto partecipi di una comune atmosfera stilistica e di un medesimo ordine di ricerche; G. compie un grave passo nella conquista di un più vasto e chiaro ordine monumentale esprimentesi attraverso una ritmica lucida e classicheggiante, serena, nella quale viene ad affievolirsi il vigore drammatico delle storie assisiati e padovane.

Ricorda i due busti di angeli, resti della perduta Navicella databile tra il 1298 e il 1300, rilevandone la mirabile squadratura e il robusto plasticismo; essi attestano con quale magistero G. sapesse dar saldezza al prezioso e nutrito cromatismo del Cavallini. A Roma G. più che a Cimabue si mostra debitore al Cavallini per la funzione costruttiva data al colore e per i solenni effetti statuarî tratti dallo schematico ieratismo bizantino. Considera il Crocifisso di Santa Maria Novella del primissimo periodo dell'attività giottesca e di un tempo assai più tardo la Dormitio Virginis di Berlino e il polittico smembrato con la Madonna e i Santi Stefano, Giovanni Battista e Lorenzo,

mentre considera ancora aperto il problema dell'attribuzione a G. del Crocifisso del Tempio Malatestiano. La Madonna di Ognissanti, ritenuta posteriore agli affreschi di Padova, appare lontana tanto dalla astrattezza bizantina, quando da facili concessioni psicologiche e sentimentali; essa sintetizza mirabilmente alcuni tra i più alti problemi figurativi del suo tempo risolvendo nel metro di una concreta monumentalità umana le non dimenticate aspirazioni plastiche della scultura romanica con le conquiste di Arnolfo di Cambio.

Nel Campanile rileva il gusto di G. nella plasticità delle membrature e nella nitidezza dei profili; la sua ispirazione è inoltre avvertita in quei rilievi del basamento come l'Aratura e la Navigazione le cui forme appaiono più essenziali e severe del goticismo di Andrea Pisano.

1951

441 — CARRÀ CARLO – *Giotto.* Milano, Mondadori, 1951, pp. 7-149.

È una sintesi della monografia del 1924 (vol. I, 604). Manca, rispetto all'edizione del 1924, il capitolo riguardante la fortuna critica di G. ed è invece aggiunto un breve profilo dell'arte precedente a G. Riguardo alle pitture della Basilica di Assisi prende in esame solo il ciclo francescano notando nelle tre scene raffiguranti il Miracolo dell'assetato, la Morte del Signore di Celano e la Predica agli uccelli una plasticità della forma e dei volumi che rendono omogenea la massa e avvicinano le composizioni se non a G. a quelle di un suo stretto seguace.

1951

442 — CARRÀ CARLO – *Rousseau le Douanier and the Italian tradition.* Magazine of Art, XLIV, 1951, p. 263.

Ricorda come opere di G. la Madonna di Ognissanti, la Cappella dell'Arena e gli affreschi di S. Croce, mettendone in evidenza la drammatica plasticità delle composizioni e la profonda psicologia dei personaggi.

1951

443 — DE CLARICINI DORNPACHER NICOLO' – *Ricerche sugli affreschi di Giotto nel Capitolo del Santo.* Milano, Bestetti, Edizioni d'Arte, 1951, pp. 1-8.

L'A., riallacciandosi alla testimonianza di Riccobaldo Ferrarese che ricordava l'attività padovana di G. anche nella chiesa del Santo, propende ad attribuire all'artista i resti di una frammentaria e deperita Crocefissione che si trova in un andito che unisce i due chiostri, forse in antico adibito a Cappella del Capitolo.

1951

444 — FRANCASTEL PIERRE – *Peinture et société. Naissance et déstruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme.* Lyon, Andin Ed., 1951, p. 20.

L'A commenta la scena raffigurante la nascita di S. Elisabetta della Cappella Peruzzi di G., che data dal 1317 al 1325, con queste parole: « In contrasto alla concezione scenografica assiale dell'antichità, ecco un esempio della influenza esercitata nel Trecento dal teatro medievale. G. rappresenta le varie fasi della scena incastrando un luogo nell'altro, e integrandoli per mezzo dei particolari decorativi (i fregi). Il suo spazio è un montaggio di elementi tipici, in cui si inseriscono gruppi drappeggiati all'antica. Il fondo è neutro; non v'è uno spazio indipendente dalle cose. G. conosce, d'altra parte, certi procedimenti di messa in prospettiva dei soffitti e dei pavimenti, ma li impiega solo all'interno di un cubo che esprime il nucleo spaziale in cui si situano scene isolate, non se ne serve per calcolare le misure dello spazio universale. I rapporti dei singoli spazî non sono ancora concepiti come riduzioni in piccolo dello spazio totale dell'universo ».

1951

445 — GALETTI UGO – CAMESASCA ETTORE – *Giotto.* Enciclopedia della pittura italiana, *ad vocem.* Milano, Garzanti 1951, pp. 1124-1144.

Aggiornata sintesi sull'intero percorso del pittore.

1951

446 — JANTZEN HANS – *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze.* Berlin, Gebr Mann., 1951.

È la ristampa, senza alcuna variante, di due articoli dello stesso autore pubblicati nel 1939 e nel 1940 (cfr. nn. 275, 288).

1951

447 — LEMAIRE JEAN – *Fresques de Giotto. La Chapelle Scrovegni à Padoue à propos d'un volume parue a l'Iris Verlag.* Pour l'Art, XVI, 1951, p. 20.

È la recensione al volume su G. di W. Überwasser del 1950 (cfr.n. 433).

1951

448 — LEMAIRE JEAN – *Giotto. Fresques. La Chapelle Scrovegni a Padoue.* Paris, Plon, Coll. Iris, 1951, pp. 1-23.

Breve illustrazione e descrizione stilistica degli affreschi di G. alla Cappella dell'Arena.

1951

449 — LONGHI ROBERTO – *Stefano Fiorentino.* Paragone, n. 13, 1951, pp. 24-26.

Nel delineare la figura artistica di Stefano Fiorentino rileva che per la formazione di questo artista dovette essere fondamentale la lezione giottesca, «tratta non tanto dalla fase giovanile (affreschi di Assisi, tavole di S. Giorgio alla Costa, di S. Maria Novella e di Ognissanti) quanto dalla più tarda fase degli affreschi Peruzzi, della tavola della Morte della Vergine e dei paliotti francescani di S. Croce, opere che mostrano un G. grave e arricchito di spazio e di colore» (p. 24).

Rileva inoltre nell'arte di G. uno straordinario arricchimento cromatico dagli affreschi Peruzzi alla Sepoltura della Raccolta Berenson e alla predella del polittico di Bologna.

1951

450 — MALE ÉMILE – *La Résurrection de Lazare dans l'art.* Revue des Arts, I, 1951, p. 46.

Delinea la storia iconografica della Resurrezione di Lazzaro e rileva come questo soggetto dipinto da G. a Padova intorno al 1305 sia ancora legato ai modelli orientali e bizantini. Dalle miniature bizantine l'artista riprese il personaggio, che col volto coperto per difendersi dall'odore del cadavere, libera Lazzaro dalle bende. Questo particolare stimolò l'immaginazione di G.: il personaggio col volto coperto rassomiglia stranamente a Lazzaro anch'egli con la testa coperta, tanto che è stato scritto che G. ha rappresentato Lazzaro due volte.

Questa interpretazione è peraltro da respingersi perché il personaggio è visibilmente occupato a liberare Lazzaro dalle bende. La strana figura che, come un'apparizione, sembra uscire con Lazzaro da un paese di morte, è creazione originale di G. e dà l'impronta e la misura del suo genio.

1951

451 — MARIANI VALERIO – *Antico e moderno nella Natività.* Idea, n. 52, 1951, p. 1.

Mette a confronto la Natività di G. nella Cappella degli Scrovegni con la Natività in S. Maria in Trastevere di Pietro Cavallini, rilevando la modernità e la novità della scena giottesca che riesce a trasformare la maniera bizantina in maniera italiana.

1951

452 — MEISS MILLARD – *Painting in Florence and Siena after the Black Death.* Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 25-28, 44, 46, 109, 111 e passim.

Importante studio sull'arte e la cultura della seconda metà del Trecento, brevi ma acute notazioni sull'arte di G. Commenta i passi riguardanti l'artista del Sacchetti, di Dante e di Benvenuto da Imola. Confuta l'opinione del Salvini (cfr. vol. I, Introduzione, p. III), secondo la quale il concetto della limitatezza della grandezza di G. espresso da Benvenuto sia esclusivamente dovuto

allo sforzo di spiegare il pensiero dantesco sulla brevità della fama, sembrandogli più probabile che il Commento di Benvenuto rifletta le opinioni critiche correnti sull'arte di G. Rileva come un certo filone di critica negativa nei confronti di G. e dei suoi seguaci inizi dopo il 1350 e come gli artisti, ad eccezione di Maso, dopo la metà del secolo a causa delle mutate condizioni culturali e sociali, si allontanino decisamente dalla prospettiva lineare, dal perfetto equilibrio tra forma e spazio, dalla profonda umanità delle composizioni giottesche. Mette in evidenza come nel polittico della National Gallery di Washington, pubblicato dal Suida (cfr. vol. I, 700) il pannello centrale che viene ascritto a G. presenti per la prima volta la figura del Redentore adulto a mezzo busto, e non già come un bimbo in braccio alla Madre. Nota come G. nel raffigurare a Padova le Virtù, figure femminili che calpestano i Vizi, modificò profondamente l'iconografia ponendo sotto i piedi delle figure non già le tradizionali personificazioni dei Vizi, bensì i loro simboli. Infatti la Carità calpesta una borsa di monete e di grano che significa Avarizia, e la Fede calpesta scritti pagani mentre spinge in basso con la croce un idolo.

Lo scambio in questi due affreschi delle personificazioni in favore dei simboli forse fu motivato dal desiderio del pittore di evitare una ripetizione nella raffigurazione dell'Infedeltà e degli altri Vizî che appaiono sulla parete opposta della Cappella. Il fatto che G. rappresenti l'Invidia al posto dell'Avarizia viene spiegato con l'influsso del pensiero di Giovanni Villani il quale classifica la Avarizia come uno dei peccati capitali facendola derivare dall'Invidia. Osserva che data la concezione di G. dell'essere umano come fonte ed emblema di valori morali ed estetici, l'artista tende ad evitare, quando possibile, la raffigurazione di figure umane che vengono calpestate. Quando è costretto a raffigurarle, come nell'Inferno, riduce al massimo le proporzioni conferendo alle figure un tono irreale da miniatura.

Rileva nell'affresco di Andrea da Firenze a S. Maria Novella raffigurante la Navicella l'influsso del mosaico romano di G.

Attribuisce al Maestro dell'Altare Stefaneschi, uno fra i più dotati allievi di G., una inedita Madonna col Bambino fra santi e virtù della Collezione Wildenstein di New York; a questo maestro appartengono anche il polittico Baroncelli di S. Croce, il polittico di Bologna e il polittico ora nel Museo Vaticano commissionato a G. dal Cardinale Stefaneschi. Nota nella Madonna della Collezione Wildestein come le figure delle Virtù rispecchino le corrispondenti Virtù dipinte da G. nella Cappella dell'Arena; la figura dell'Umiltà presenta inoltre stretti legami con l'allegoria dell'Umiltà affrescata dalla scuola di G. nella Basilica Inferiore di Assisi. Suppone che le quattro figure di Virtù ai piedi del trono possano derivare da un perduto lavoro di G.

Seguono numerose ed acute osservazioni, per la maggior parte di carattere iconografico, su alcune opere di G. in relazione con le successive trasformazioni attuate sugli stessi soggetti da artisti della generazione seguente a G.

1951

453 — MITCHELL CHARLES – *The Lateran Fresco of Bonifacio VIII.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIV, 1951, pp. 1-6.

Traccia la storia della loggia che conteneva l'affresco raffigurante Bonifacio VIII in S. Giovanni in Laterano nel tentativo di stabilirne la datazione.

Afferma che l'identità del pittore è sconosciuta, anche se il Cardinale Rasponi per primo nel 1656 fece il nome di G., che fu seguito fin quasi ai nostri giorni.

Ritiene che mentre non è dimostrata l'attribuzione dell'affresco a G., non c'è nessuna ragione per rifiutarne la data al 1300. La scritta del rotolo spiegato dal chierico « Bonifatius ep. Servus servorum Dei ad perpetuam rei memoriam » indica che l'affresco fu eseguito in una occasione solenne, la quale altro non può essere che la promulgazione della bolla del Giubileo del 22 febbraio 1300.

Da antiche riproduzioni dell'insieme dell'affresco risulta chiaro che la raffigurazione della loggia era ispirata – specie nella forma orizzontale del baldacchino – al rilievo dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli raffigurante l'imperatore che premia i vincitori delle corse. Anche se la derivazione dall'esemplare costantinopolitano è da presupporre indiretta, ugualmente significativa è la ripresa di un motivo imperiale da parte dell'artista per volontà di papa Bonifacio, il quale intendeva confermarsi erede di Costantino.

1951

454 — POMPEI ALFONSO – Miscellanea Francescana, LI, 1950, pp. 654-655.

Recensione favorevole al libro del Florissone (cfr. n. 418).

1951

455 — ROMDAHL AXEL L. – *Nagra observationer i Cappella degli Scrovegni*. Konsthistorisk Tidskrift, I, 1951, pp. 41-55.

Ribadisce le osservazioni fatte nel 1911 (cfr. vol. I,506) a proposito della Cappella degli Scrovegni, rilevando in essa l'intervento di mani e di temperamenti artistici diversi. Istituisce perciò il confronto tra la scena raffigurante Cristo davanti a Caifa, che viene giudicata più ardita e teatrale, e la Flagellazione.

Nota una notevole differenza tra gli affreschi della Vita di Maria della zona superiore e quelli della Vita di Cristo della inferiore; anche nei medaglioni della vôlta nota due stili distinti. Nella Cappella vede attivi due maestri: il primo dallo stile più chiaro e controllato è identificato con G.; l'altro sarebbe un suo collaboratore che operava seguendo i suoi bozzetti e disegni. È probabile che la decorazione sia stata dipinta alla presenza di G. con l'aiuto anche di altri collaboratori.

Secondo l'A., G. avrebbe iniziato con l'affresco del Giudizio Universale e terminato con quello dell'arco di trionfo; il paragone tra queste due scene mostra una differenza notevole nella forma e nel movimento delle figure. Nota affinità nel trattamento delle pieghe e nella plasticità delle figure degli angeli nell'arco di trionfo con gli affreschi della Vita di Maria, che peraltro denunciano una monumentalità maggiore e una cromia più accentuata.

Il fatto che G. abbia lasciato il suo marchio in modo così evidente negli affreschi della Vita di Maria, a differenza di quelli della Vita di Cristo, ascritti ad un suo collaboratore, suppone dipenda dal fatto che il maestro aveva intenzione di eseguire questi affreschi nel coro, ma fu costretto poi a spostarli nella navata dato che le condizioni di luce del coro non erano favorevoli.

1951

456 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Firenze, Arnaud, 1951, pp. 5-22.

È un'attenta disamina della Cappella degli Scrovegni, che viene datata in un periodo che va dal 1303 (fondazione) al 1306.

Fu consacrata il 25 marzo del 1305 e il 25 marzo del 1306 vi fu una nuova solenne cerimonia per l'istituzione della festa della Madonna dell'Arena.

Ritiene che G. avesse posto mano agli affreschi appena tirate su le mura della Cappella, a un anno di distanza dalla fondazione, sì da poter tirar giù i palchi per l'Annunziata del 1305; salvo a rimettersi subito all'opera e dipingere l'anno di poi (1306) lo zoccolo e il grande affresco del Giudizio sulla parete d'ingresso. I drappi che un documento ci attesta richiesti a Venezia per il giorno della Consacrazione (1305) poterono appunto servire a mascherare lo zoccolo e ad addobbare la parete d'entrata.

Anteriormente a Padova G. aveva lavorato alla Navicella in S. Pietro e nel ciclo francescano di Assisi. Qui G. aveva dato una formulazione della leggenda del Santo profondamente nuova per lo spirito di semplificazione e di ordine che vi domina. « Lontano da ogni compiacimento nell'episodio, l'artista ricerca per ogni situazione drammatica la formulazione pittorica più diretta ed essenziale. Ed è una sintesi di ordine plastico che si concreta nella riduzione assoluta e coerente di ogni apparenza fenomenica ad architettura di volumi. Sicché anche il senso spaziale nasce dal gioco di volumi, non preesiste idealmente a questi, né può concepirsi da essi distinto » (p. 6).

A Padova l'architettura dei volumi si fa più serrata e continua eliminando ogni frattura o discontinuità spaziale; anche il colore che è vivace ed intenso, ma sempre nettamente limitato in campi uniformi, e che sottolinea le articolazioni plastiche, è ad Assisi più contrastato e discontinuo.

Gli affreschi della Cappella dell'Arena documentano un momento diverso dell'arte di G. All'impressione di un mondo improvvisamente rivelato si sostituisce a Padova una più placata contemplazione e, mentre le masse si allargano senza nulla perdere in efficacia di risalto, le composizioni tendono a farsi più complesse e più serrate e più esattamente concatenate, svolgendosi secondo un ritmo più lento.

A tale svolgimento dovette contribuire un'approfondita conoscenza della pittura di Pietro Cavallini in occasione del soggiorno romano del 1300 per i lavori del Giubileo.

Affronta poi il problema della cronologia interna degli affreschi di Padova e respinge la tesi di chi ritiene la Preistoria sulla fascia più alta eseguita dopo la Storia di Cristo nelle fasce sottostanti, obiettando che l'invadenza della pittura su una parte della vôlta non è tale da creare squilibrio nel complesso architettonico-decorativo della Cappella e, quanto alla inconsueta

estensione data al racconto dei fatti di Maria, giova ricordare che la Cappella le fu fin dall'inizio dedicata e che è pertanto concepibile che si sia voluto sin da principio riservarle una intera delle tre zone destinate alle Storie.

È del parere perciò che l'ordine dei lavori sia proceduto dall'alto in basso.

Rileva nelle Storie della Vergine un'estrema rarefazione spaziale, una astratta quasi metafisica ambientazione. Le figure, grevi e possenti, tendono a disporsi su di un unico piano mentre i volumi tendono, diversamente da quanto avviene ad Assisi, ad allargarsi sul piano finché questo avvio all'appiattimento non sia arginato dal ringrossato contorno; talché la plasticità risulta dall'abbreviata indicazione di tondeggiamento, nel contorno, e dal largo adagiarsi sul piano.

Nasce di qui, come dal chiaroscuro più fuso e dalla nuova amistà dei colori, quella complessità di modulazione e di passaggi nella realizzazione dei volumi, quella ricchezza d'impasto che distingue la plasticità di Padova da quella di Assisi.

Risulta da questa origine dialettica della plasticità un senso del rilievo meno fisso e statuario e per contro una volumetria pregnante e gravida di racchiusa tensione che si risolve poi nel rapporto elastico dei volumi sul piano.

Nota come nelle prime Storie di Cristo sia ripresa con più serrato concatenamento la composizione a bassorilievo, caratteristica delle Storie della Vergine.

Più oltre il ritmo orizzontale predomina ancora, ma si delineano nuove direttrici compositive transverse e qualche figura comincia ad affiorare ad un ideale piano anteriore di superficie di cui avvertiamo, ora per la prima volta, l'attiva presenza nelle composizioni di G. Suppone che le maggiori esigenze drammatiche del nuovo soggetto, cioè i fatti della Passione abbiano contribuito a suggerire all'artista una ricerca di più complesse articolazioni compositive. Ricompaiono infatti quegli schemi compositivi su più direttrici convergenti già veduti ad Assisi e poi dimenticati nella prima parte del ciclo di Padova. Non più tuttavia con quella violenza inattesa di opposizioni di masse che denotano ad Assisi il temperamento irruente di un giovane, ma con uno spirito più pacato, che trova il suo metro pittorico in una più fusa continuità plastica.

Rileva nel Crocifisso su tavola che domina dall'iconostasi una plasticità tenuemente modulata e una dolcissima ed accorata quiete, ma la pittura è consunta e non consente alcun giudizio sulla misura dell'autografia giottesca.

Concludendo afferma che ogni soggetto di storia si tramuta nella mente di G. in un rapporto di forze spirituali, che appaiono come la proiezione, modulata sempre da una sensibilità profonda dei sentimenti umani, sulla situazione singola di un ordine universale di valori, sentiti come certi e indiscutibili. Se è inconfutabile che G. oppone alla solenne astrazione cerimoniale dell'arte bizantina una visione aperta allo spettacolo di una natura antropocentrica, elevata nelle sfere trascendenti di una assoluta necessità morale e religiosa, e crea una metrica del reale, pure quell'ordine certo e costante è ancora la norma ellenica trasmessa da Bisanzio.

Dall'altro lato l'arte di G. non può intendersi se non come riassunto delle correnti più vive del medioevo occidentale; infatti si assume come premessa alla quasi trascendentale plasticità di G. il greve e inarticolato senso di massa della scultura romanica, mentre d'altronde la struttura compositiva per gioco di tensioni e di distensioni viene intesa come una nuova interpretazione della dinamica lineare gotica.

Respinge l'interpretazione critica che vede in G. il primo uomo del Rinascimento, pur rilevando che l'estrema chiarezza d'espressione, la grandiosa sintesi semplificatrice, l'ordine certo della composizione plastica fanno di G. se non l'iniziatore, il profeta del Rinascimento italiano e il fondatore del linguaggio artistico moderno.

Le numerose illustrazioni sono corredate da brani critici di varî autori.

1951

457 — TOESCA PIETRO – *Il Trecento*. Torino, Utet, 1951.

P. 18-20 – Ricorda G. successore di Arnolfo nella costruzione di S. Maria del Fiore che egli iniziò su richiesta del Comune nel 1334. In gioventù G. aveva aderito ai moduli dell'architettura gotica di Arnolfo riproducendone i ciborî romani in uno dei suoi affreschi di Assisi; in un altro aveva trasformato l'aspetto dell'umile chiesa di S. Damiano dandole una facciata gotica tutta mosaici, quale Arnolfo avrebbe amato; nei particolari dei suoi dipinti – seggi, edicole, logge – aveva introdotto gracili membrature gotiche.

Nella maturità aveva moderato quell'architettura gotica da pittore fino agli affreschi di S. Croce, dove nelle Esequie di S. Francesco il tramezzo dello sfondo è disegnato a così larghi spartimenti, senza ornati e tutto proporzionalità da annunziare i ritmi dell'architettura del Quattrocento.

Negli ultimi anni della sua vita (1334-1337) G. attese alla costruzione del Campanile conducendolo fino al secondo ordine. Accanto alla facciata di Arnolfo fondò l'altissima torre, isolata secondo la tradizione italiana, ma la rinfiancò goticamente di contrafforti ottagoni. Ritiene che G. pensasse di coronare il Campanile a guglia, se pure non così gotica, e saliente da un ottagono finale come si vede nella pergamena del Museo dell'Opera di Siena, da considerare ispirata al suo progetto, ma con tali varianti nell'imbasamento da non poterla attribuire a G.

Nel Campanile domina, con finezze nuove, ciò che era più tradizionale a Firenze: il rivestimento marmoreo sovrapposto alla struttura, sommesso alle grandi linee architettoniche, ma con proprie modulazioni di spartimenti e di proporzioni quale doveva stendersi poi per tutto l'esterno della Cattedrale. G. vi riprese nei colori l'antica policromia fiorentina di marmi bianchi e verdi, con nuove note di marmi rosati già care ad Arnolfo e con cornici ' impietrate ' a tarsia, e negli spartimenti rettangolari, che rammentano le proporzioni del tramezzo nelle Esequie di S. Francesco, volle fossero incastonati rilievi, ma non diede più che principio all'opera, in cui egli, pittore, pensò unito alla architettura il colore in accordi lievi, variabili alle diverse luci, che dessero leggerezza alla soda struttura.

Espunge dall'opera di G. la porta del Campanile che considera costruita nell'inoltrato Trecento, sopprimendo due degli esagoni con bassorilievi.

P. 308 – Nella porta del Battistero di Andrea Pisano nega, per l'eccessivo goticismo delle figure, che allo scultore siano stati forniti disegni da G.

L'arte di Andrea Pisano pur risentendo dello stile di G. è considerata « nella plastica, meno concisa, variamente pittoresca; nell'ispirazione, meno drammatica, anzi pronta a trattenersi su qualche tratto, sull'atteggiamento d'una figura, solo per compiacersene, non incalzata dalla necessità dell'azione ».

P. 314 – Confuta l'opinione del Pucci e del Ghiberti che G. avesse ese-

guito i primi intagli del Campanile; suppone peraltro che l'artista abbia ideato l'insieme iconografico dei rilievi e ne abbia fornito i disegni.

PP. 444-499 – Gli inizî dell'arte di G. sono visti ad Assisi tra gli scolari di Cimabue che tra il 1270 e il 1280 affrescarono il coro ed il transetto della Chiesa Sup.

L'arte di G., di cui si pone in evidenza il ruolo di instancabile innovatore rispetto a se stesso e alla pittura del tempo, è caratterizzata dalla rappresentazione della profondità e del volume, per cui tutto è coordinato a nette impressioni di tangibilità, e, nel contenuto che determina quella forma e vi si manifesta, dall'intuizione dei moti spirituali, in aspetti non accidentali eppure fermamente differenziati.

Nella prima opera, gli affreschi del V. e N. T., eseguiti probabilmente intorno al 1290, se permangono certi caratteri esteriori che provengono dai manierismi di Cimabue, del tutto nuovi sono il grado di evidenza dello spazio, di forza di rilievo, il tono drammatico più contenuto e profondo, il contrasto, essenziale nel senso della profondità e del volume, che subordina il colore al disegno. Ad accelerare l'allontanarsi di G. da Cimabue poté contribuire, specie nel colorito, la conoscenza di opere del Cavallini; nondimeno, con la maniera dell'artista romano contrastano le qualità del tinteggiare e del disegno che non fondono il rilievo in una sola impressione con il colore, come era proprio del Cavallini, ma lo esaltano su tutto, come si vede anche nei clipei di S. Paolo e di S. Pietro della Basilica Sup., possenti, quasi scolpiti.

Presto G., non ancora trentenne. dovette attrarre con la novità del suo fare altri giovani: ai suoi primi scolari sono da attribuire alcune parti di questi primi affreschi della Chiesa meno riuscite: figure di santi, nell'arco di ingresso e specialmente la vôlta con i Dottori della Chiesa, di fattura meccanica e dissestata nelle composizioni prospettiche.

Suppone che non molto dopo G. dovette attendere alla Leggenda di San Francesco. È probabile che nell'intermezzo il pittore sia andato a Roma e vi abbia conosciuto ancor meglio le opere del Cavallini. A Roma nel transetto di S. M. Maggiore i tondi con profeti, che sembrano coevi al mosaico di Jacopo Torriti nell'abside (1295), sono attribuiti a G. in quell'intermezzo quando l'accresciuta durezza di segno e di modellazione gli derivava dal crescente confermarsi del suo modo di vedere che poco dopo si manifestò ad Assisi.

Gli affreschi della Vita di S. Francesco furono la piena rivelazione dell'arte di G. Dipinti negli ultimi anni del Duecento, mostrano un eccezionale senso di rilievo e di profondità, una grande fermezza e semplicità plastica e un senso nuovo della vita spirituale. La leggenda del Santo, che i pittori precedenti avevano costretta entro i vecchi stampi dell'ascetismo medioevale e dello stile bizantineggiante incapace di esprimerne il fuoco interiore, G. non soltanto la evocò come attuale e presente al senso, ma la rivelò nel recondito essere quale la intese col suo genio, improntando negli atti e nella persona del Santo la propria virile fortezza.

Anche se il racconto deve essere concitato, G. gli dà sempre un grande ritegno: non cede al tono popolare della leggenda ch'è facile ad accenti alti e all'aneddoto; impronta in tutto gravità e chiarezza. La severità delle composizioni mira a rendere più forte e raccolta l'emozione, più chiara l'immagine plastica: dove l'azione è più complessa, G. la compone con varietà nuova di raggruppamenti, anche con ricchezza di particolari liberandone tuttavia le linee principali, così da rendere semplici le scene affollate.

Vi è già, fuori dalla tradizione medioevale, creato da G. il comporre complesso eppure monumentale della pittura fiorentina del Rinascimento: armonia tra la libera diversità delle voci e degli atti e sull'azione lo stabile ordine della architettura. Non soltanto la composizione di quasi tutti gli affreschi appartiene a G., ma l'esecuzione stessa: lo dimostrano l'unità tra l'insieme e le parti, la rispondenza tra fermezza plastica e intuizione psicologica. Ad allievi del Maestro sono riferite peraltro le figure accanto al Soldano nella Prova del fuoco, la scena con la Morte del Conte di Celano, il gruppo delle donne sedute nella Canonizzazione, e le figure delle Clarisse nel Pianto dinanzi a S. Damiano. Soltanto negli ultimi tre riquadri, quasi tutti di una medesima mano, il divario è tale da escludere che G. li abbia ideati: le composizioni non hanno movimento, incerta è la prospettiva, il modellato si appiattisce. Ad un allievo di G. per il disegno secco e i volti appiattiti e duri è riferita la prima storia della serie raffigurante l'Omaggio dell'uomo semplice.

Posteriori alla vita di S. Francesco, c. 1300, sono considerati l'affresco raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo in S. Giovanni Laterano, il mosaico della Navicella, ed i due tondi a mosaico con protomi d'angelo nei musei di S. Pietro e di Palazzo Venezia. Nei tondi il distacco tra le ombre e le parti illuminate dei volti rammenta gli affreschi di Assisi, ma più chiaro vi è il segno del modificarsi della maniera di G. nella rinnovata presenza di Pietro Cavallini, ma il rilievo è più solido e arioso ed il colorito già volge alla morbidezza degli affreschi di Padova.

Vicino alle Storie Francescane è considerato il santo francescano della Collezione Berenson.

La tavola con le Stimmate di S. Francesco del Louvre è invece ritenuta opera di collaborazione di diversi scolari; essa riflette con poche varianti gli affreschi di Assisi, prova inoppugnabile che questi ultimi sono di G.

Qualche divario di fattura è visto nel Crocifisso di S. Maria Novella; dalle figure all'estremità della Croce, di modellato ancor aspro, differisce il Cristo che la massa corporea, la composta grandezza e l'umanità dichiarano capolavoro di G.

Nella Madonna di Ognissanti, anteriore di poco gli affreschi di Padova, rispetto alle opere precedenti i contorni sono attenuati se non del tutto soppressi; il contrasto di chiari e di scuri, pur assai risentito, cede a tinte digradate che esprimono sotto l'azione della luce non soltanto il volume ma la qualità della materia, sia la forte e morbida mano della Vergine, siano le leggere vesti degli Angeli con iridescenze e trasparenze delicatissime, come in un velo.

La Cappella degli Scrovegni a Padova è considerata compiuta dal 1303 a dopo il 1305.

Come negli affreschi di Assisi, a Padova primeggiano le impressioni di profondità e di rilievo: hanno modulazioni più varie, ma mezzi analoghi. La prospettiva lineare, ristretta ai primi piani e non guidata da norme sicure, riesce ad illudere come ad Assisi e in modi più schietti che ad Assisi, a rendere evidente la prospettiva lineare e a correggerne i tratti aberranti, concorrono le gradazioni di luminosità e del colore: ombre si addensano negli sfondi di architettura velandone il colore con leggeri trapassi e la profondità ne riesce indicata con tutta certezza. A Padova G., vedendo il colore e i valori di luce sempre più in funzione della profondità, più intimamente li associa al rilievo, attenua i contorni, quasi sopprime i distacchi di luce esterna e di colore locale e li fonde in gradazioni, conduce il rilievo per trapassi di luminosità e di tinte, ma, nel

colorire attraente per varietà ed accordi, ne conferma pur sempre la stabilità e la consistenza

G. ha modulazioni più estese che ad Assisi nel commuovere e nel rivelare gli animi: in accordo con le qualità pittoriche, che alla violenza primitiva sostituiscono una sottile fermezza d'impressioni plastiche e cromatiche, l'artista ha maggior potere di esprimere gli effetti nei moti più tenui.

Negli affreschi dell'Arena sono ascritti ai collaboratori di G. gli apostoli a sinistra del Cristo nel Giudizio Universale, le figure dei due angeli nell'Ascensione, la scena raffigurante la Strage degli Innocenti per la superficiale drammaticità, e la Presentazione della Vergine specialmente nel gruppo di figure entro il recinto. Ad un allievo del Maestro, riconoscibile per le proporzioni allungate ed i panneggi paralleli, sono ascritte una parte delle Storie della Madonna (la Natività di Maria e le quattro storie relative allo Sposalizio). All'ultima attività di G. durante i lavori della Cappella Scrovegni è ascritto il Crocifisso su tavola nella stessa Cappella: la parte anteriore, opera dell'artista, mostra un'eccezionale delicatezza di sentimento e di prezioso colorito. Ad un immediato seguace del Maestro è attribuito invece il Crocefisso di Rimini per le troppo allungate proporzioni e per certe debolezze di struttura anatomica, ed è considerato come avviamento fiorentino ad alcuni caratteri della scuola riminese.

Di G., con insensibili tracce di collaborazione, in un momento successivo agli affreschi di Padova viene considerata la tavola raffigurante la Dormizione della Vergine del Museo di Berlino. In essa il risalto ed il distacco dei piani è prodotto dalla viva varietà di colore più che da indicazioni prospettiche, bastando la salda impostatura del primo piano e la sua ariosa composizione a suggerire il senso dello spazio. Più che negli affreschi dell'Arena, la luce opera sul colore e sul rilievo e modella i corpi così nettamente da prevenire l'arte fiorentina del Quattrocento. Dello stesso momento è considerato un frammento di cuspide (New York, Coll. Berenson) con angeli e l'Eterno. Nell'ultimo trentennio dell'attività dell'artista sono situati gli affreschi della Cappella Peruzzi e posteriormente quelli della Cappella Bardi in S. Croce.

Gli affreschi Peruzzi mostrano un ordine euritmico e un effetto grandioso, ed una eccezionale solennità e compostezza del racconto; la luce, che nelle precedenti opere aveva servito a graduare sempre più il rilievo, determina effetti propri, è ormai un fattore esterno che può anche diminuire e annullare il rilievo. Gli affreschi della Cappella Bardi sono considerati di molto posteriori al 1317; a G. si attribuiscono tutte le composizioni, comprese le Stimmate del Santo sull'arco dell'entrata, ad eccezione dei tre tondi con Virtù della volta che sono ascritti ad un mediocre giottesco. In essi l'azione della luce è osservata per sé e non consente più che su tutto prevalga l'effetto di massa e di rilievo, il modellato si indebolisce, il volume si subordina ad altre impressioni di chiarezza e di trasparenza; i volti diventano quasi diafani e perdono di consistenza corporea per acquistare valore di luce; si coordinano in modo unitario e nuovo luce e rilievo.

All'ultima fase di G. sono ascritti, con largo intervento della bottega, il polittico Stefaneschi (il suo intervento è visibile nella parte centrale col Redentore in trono), il polittico della Pinacoteca di Bologna, in cui la Madonna ha qualche riflesso della morbidezza e del colorito che caratterizzano l'ultima arte del pittore, e il polittico Baroncelli, opera di Taddeo Gaddi, compiuto dal 1332 al 1338, nel quale gli angeli musici ed inginocchiati dello scomparto

centrale ricordano la pienezza dell'animo propria di G. A questi ultimi modi G. poté volgersi per l'influsso dei pittori senesi, dando sempre maggiore importanza al colore e cercando un modo di comporre più monumentale e pertanto più decorativo.

1951

458 — ÜBERWASSER WALTER – *Giotto Frescoes.* London, Batfford, 1951, p. 1-25.

È la traduzione inglese del testo del 1950 (cfr. n. 433).

1951

459 — VENTURI LIONELLO – *Malerei und Maler. Von Giotto bis Chagall.* Wien, Ullstein, 1951.

È la traduzione tedesca del testo del 1947 (cfr. n. 382).

1951

460 — VOLPE CARLO – *Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti.* Paragone, n. 23, 1951, p. 19.

Considera lo svolgimento di G. di tono sempre più autorevole e solenne da Assisi, a Padova e a Firenze, dove ritiene i lavori di S. Croce iniziati prima del 1320.

Nelle Storie del V. e N. T. e nel ciclo francescano di Assisi rileva « le zone incomprimibili di forza plastica dei suoi volumi senza mai ritmi e modulazioni, ma quasi scheggiandola in un'impervia soluzione ad incastro » (p. 19), che influenzeranno Pietro Lorenzetti.

1951

461 — *Giotto's Frescoes in the Upper Church of Assisi.* New York, Kraus, 1951.

Contiene numerose riproduzioni degli affreschi di G. nella Basilica Superiore di Assisi.

1951-1952

462 — TOESCA PIETRO – *Ombre proiettate.* Spazio, III, 1951-1952, pp. 1-4.

Esamina l'evoluzione del volume e dello spazio nella pittura di G. Nella vita di San Francesco si vale « di quanto vedeva di più stabile negli aspetti del mondo esteriore per riuscire alla incomparata corporeità che in quegli affreschi è tramite al suo intimo » (p. 1). A Padova si fa più insistente la ricerca psicologica e l'attenzione ai valori coloristici e luministici. Da ultimo crebbe in G. l'attenzione ai fenomeni della luce poiché la sua mente si volgeva a un immaginare più vasto e nel comporre a modi più grandiosi e meno intimi. Nella Cappella Bardi in S. Croce infatti riappaiono, dopo secolare assenza dalla pittura, le ombre proiettate: tenui ombre, poiché piuttosto diffusa è la luce ideata dal pittore, ma assai distinte nell'affresco delle Esequie di S. Francesco. Questo particolare non si ritrova più fino a Masaccio, tranne un minimo accenno negli affreschi di Tommaso da Modena in S. Niccolò di Treviso.

1952

463 — ARCANGELI FRANCESCO – *Gli affreschi degli Scrovegni a Padova. La Vita di Gioacchino.* Milano, Edizione del Milione, 1952, pp. 1-2.

Breve illustrazione e commento stilistico di sei scene della Vita di Gioacchino nella Cappella Scrovegni.

1952

464 — BALDINI UMBERTO – *Note brevi su inediti toscani.* Bollettino d'Arte, XXXVII, 1952, p. 254.

Pubblica un Crocifisso in S. Giovanni in Sugana a S. Casciano in Val di Pesa, ritenendolo della bottega di G. e derivante dal Crocifisso della Cappella degli Scrovegni.

1952

465 — BARGELLINI PIERO – *How to see and appreciate Assisi.* Firenze, Arnaud, 1952.

È la traduzione inglese del testo del 1951 (cfr. n. 437).

1952

466 — BERENSON BERNARD – *Il Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni, in Studi Vasariani – Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle Vite del Vasari.* Firenze, Sansoni, 1952, pp. 24-25.

Pubblica un saggio già apparso intorno al 1880 sulle colonne del New York Nation. Ritiene che Dante possa essere riguardato come il promotore dello studio dell'arte italiana, infatti nella terzina del Purgatorio largisce per primo a Cimabue e a G. un'importanza che i due artisti non avrebbero mai raggiunto altrimenti.

Osserva che mentre Cimabue comincia ad acquistare importanza nel '400, l'arte di G. viene subito apprezzata al suo primo apparire, a cominciare dal Boccaccio che mette in evidenza l'eccellenza del pittore nell'imitare la realtà naturale.

Tale giudizio si ritrova nell'Anonimo Magliabechiano e nella sua fonte Antonio Billi e nel Ghiberti. Nota come col passare del tempo non solo crebbero di volume le leggende sui pittori più popolari, ma pur anche l'elenco delle loro opere condivise con esse la tendenza all'espansione; il crescere della leggenda su G. è dovuto direttamente ai commentatori di Dante. Basandosi sul fatto, in se stesso probabile, che G. e Dante si conoscessero, il Vasari, il Billi, l'Anonimo Magliabechiano cercano ansiosamente ogni indizio di influenza di Dante sul pittore e ovunque trovavano un volto che supponevano raffigurasse il poeta, come nella Cappella del Bargello, o un soggetto anche remotamente connesso con l'Inferno o il Purgatorio, senza esitare attribuivano il dipinto a G. stesso.

Conclude rilevando come la conoscenza dell'arte di G. si vada affievolendo nel '500; il pittore era divenuto un nome generico, così come Raffaello dell'800.

1952

467 — BERTRAM A. – *Giotto.* New York, World' s Masters, 1952, (*).

1952

468 — BOSIA STEFANIA – *Valore e significato della 'natura morta' nella tradizione critica.* Acme, V, 1952, p. 346.

Considera G. il creatore dell'uomo nuovo del Rinascimento e del nuovo spirito umanistico; è dalla sua espressione pittorica, dal suo modo di concepire la pittura, non come mestiere ma come compito altissimo di penetrazione della verità, che nasce lo spirito dell'arte del Quattrocento.

1952

469 — BRANDI CESARE – *The Restoration of the St. John Lateran Fresco.* Burlington Magazine, XCIV, 1952, p. 218.

Mette in evidenza come il restauro dell'affresco di S. Giovanni in Laterano sia di importanza fondamentale per la ricostruzione dello svolgimento stilistico e cronologico di G., dai discussi lavori di Assisi a quelli indiscussi di Padova.

Rileva nella figura dell'accolito dell'affresco romano la stessa mano che si ritrova nel ciclo di S. Francesco di Assisi.

Anche se non esistono prove documentarie sicure, è propenso a ritenere che ambedue le opere siano di G. Con la attribuzione a G. dell'affresco del Laterano sarebbe così risolto il problema della cronologia giottesca, perché è documentariamente provato che l'affresco fu eseguito tra il febbraio del 1300 e il gennaio del 1301.

Per differenze di ordine cronologico e stilistico con il ciclo di S. Francesco giunge alla conclusione che le Storie di Isacco, le Storie di Giuseppe, la Disputa con i Dottori e le Storie del N. T. della Basilica Sup. di Assisi non possano attribuirsi all'opera di G.

1952

470 — BUSH-BROWN ALBERT – *Giotto: two Problems in the Origin of his Style.* Art Bulletin, XXXIV, 1952, pp. 42-46.

Si propone di esaminare due importanti fonti che concorsero alla formazione di G., e cioè la scultura tardoromana e la scultura italiana del Duecento.

Usa come termine di confronto la Pietà della Cappella degli Scrovegni a Padova, notando che in essa il S. Giovanni, invece di essere fermo accanto al sarcofago, apre le braccia in gesto di dolore.

Nota come anche Nicola Pisano a Siena rappresenti in tal modo il S. Giovanni derivando il motivo da un sarcofago romano raffigurante la Morte di Meleagro.

Sostiene che G. si è ispirato direttamente al sarcofago romano per la ragione che il S. Giovanni di Padova mostra maggiori affinità e somiglianze con la figura del sarcofago che con quella di Nicola. Che poi un esemplare del sarcofago di Meleagro si trovasse a Firenze, lo attestano i riflessi di tale opera sugli artisti fiorentini del Quattrocento.

1952

471 — CASTELNUOVO ENRICO – *Un libro di Ilaria Toesca su Andrea e Nino Pisani.* Paragone, n. 29, 1952, p. 63.

Nel recensire il libro di I. Toesca (cfr. n. 432) concorda con l'A. nell'escludere l'esistenza di un disegno di G. per i rilievi del Campanile Fiorentino 'tradotto' in marmo da Andrea Pisano, sostenendo peraltro, contro la opinione della Toesca, che forte e determinante fu l'influsso dell'arte di G. sullo scultore pisano.

1952

472 — FREY DAGOBERT – *Giotto und die Maniera greca.* Wallraf-Richartz Jahrbuch, XIV, 1952, pp. 73-99.

Esamina la struttura spaziale degli affreschi di G., notando la posizione rivoluzionaria dell'artista rispetto ai suoi predecessori: le figure non sono più racchiuse in uno spazio statico, ma con la loro particolare posizione offrono un preciso significato all'ambiente che le circonda; sono potenzialmente dinamiche ed in ciò si differenziano dalla pittura romanica.

Prende in esame alcune scene del ciclo dell'Arena osservando che esse debbono essere 'lette' da sinistra a destra. Le figure di sinistra rappresentano il vero soggetto della rappresentazione, quelle sulla destra vanno immancabilmente incontro alla figura principale che si trova sulla sinistra; quindi ciò che è a sinistra appare vicino allo spettatore, ciò che è a destra lontano ed estraneo. Istituisce un minuto confronto fra G., la pittura bizantina e la pittura senese contemporanea, rilevando la profonda novità della rappresentazione giottesca che, abbandonati gli schemi astrattamente simmetrici e tradizionali, infonde un nuovo significato spirituale alle scene; lo spazio che circonda le figure acquista valore o significato per la presenza delle figure stesse. La rappresentazione giottesca può definirsi 'oggettiva', in quanto ciò che viene rappresentato resta delimitato e non stabilisce un rapporto con l'osservatore.

1952

473 — KAFTAL GEORGE – *Iconography of the Saints in Tuscan Painting.* Firenze, Sansoni, 1952.

Cita e riproduce nel quadro della silloge dei diversi motivi iconografici, le seguenti opere di G. e della sua scuola.

P. 21 – Assisi, S. Francesco, Cappella della Maddalena: Scuola di G.

P. 77 – Padova, Basilica del Santo, Sala Capitolare: affreschi di scuola di G.

P. 145 – Firenze, Santa Croce, polittico: scolaro di G.

P. 272 – Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi: opera di G.

P. 402 – Assisi, San Francesco, La Vita di S. Francesco: le due scene raffiguranti San Francesco e Giovanni di Lerida, e San Francesco che salva l'anima di una donna di Monte Merano sono ascritte al Maestro della Santa Cecilia.

P. 414-418 – Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, Allegorie delle Virtù francescane: opera del Maestro delle Vele.

P. 464 – Firenze, S. Croce, Cappella Peruzzi: Affreschi di G.
P. 613 – Châalis, Museo Jacquemart–André, S. Lorenzo: scuola di G.
P. 787 – Roma, Pinacoteca Vaticana, polittico Stefaneschi: seguace di G.
P. 949 – Firenze, Museo Horne, S. Stefano: opera di G. o della sua bottega.
P. 1001 – Firenze, Bargello, affreschi della Cappella: scuola di G.

1952

474 — LONGHI ROBERTO – *Giotto spazioso.* Paragone, n. 31, 1952, p. 1-8.

Esamina i due vani gotici senza figure dipinti da G. nella parete dell'arco trionfale della Cappella degli Scrovegni a Padova rilevandone lo straordinario effetto di veridica illusione spaziale.

Le due vôlte gotiche infatti concorrono ad un solo centro che è sull'asse della chiesa e cioè nella profondità « reale », esistenziale dell'abside. L'artista ha aggiunto sui lati dell'abside due cappellette segrete, la cui base, data l'altezza delle vôlte, può essere sul piano stesso del pavimento della cappella maggiore, e alle quali può dunque immaginarsi di accedere dal presbiterio. Ne consegue che G. aveva piena coscienza della prospettiva; il non aver esteso tale metodo anche alle figurazioni narrative « è stato per precisa volontà, per meditata affermazione di un limite diverso ».

G. alluse allo stesso problema nelle figure dei quattro Evangelisti e dei Quattro Dottori (la cui esecuzione è da attribuirsi ad aiuti) entro le fascie marginali degli affreschi padovani, dove l'artista scoperse, come osserva il Vasari, « qualcosa dello sfuggire e scortare le figure ». G. confina peraltro le esperienze illusionistiche « nelle zone marginali di incorniciatura architettonica proprio perché appartengono, fingono di appartenere alla realtà effettiva della Cappella stessa; ciò che non è consentito alle figurazioni dove non debbono darsi spazj reali, ma solo sacre memorie di spazj che si compongono scomponendosi, quasi cubisticamente, nei vocaboli della storia ».

« Il senso dell'inquadratura prospettica che profondamente infenestra la serie francescana di Assisi e che trasforma per forza d'illusione lo stesso vano reale della grande nave gotica del S. Francesco superiore e l'importanza degli esperimenti volutamente parziali del Presepe di Greccio e delle Esequie del Santo, ritorna più compiutamente a Padova negli interni dell'Annunciazione a S. Anna, del Cristo davanti a Caifas, del Cristo fra i Dottori ».

Anche nella Cappella Peruzzi tali ricerche prospettiche, dalle quali prenderanno avvio le culture personali di Maso e Stefano e Taddeo Gaddi, sono approfondite e meditate.

Nell'ultima attività dell'artista si assiste inoltre alla ricerca delle 'quantità diminuite' secondo distanza sia negli oggetti che nelle figure, che si palesano specialmente nel dittico formato dalla Crocefissione del Museo di Strasburgo e della Madonna in trono dalla Coll. Wildestein a New York e nel polittico petriano.

Conclude affermando come nelle due Cappelle segrete degli Scrovegni si realizzi dunque una vera prospettiva, in singolare anticipo su quella quattrocentesca, nonostante che le due curvature gotiche nelle costole delle due volticelle non siano impeccabili, perché G. traccia la sua prospettiva a mano libera e senza la concisione matematica che sarà propria al Brunelleschi ed a Piero della Francesca.

1952

475 — LONGHI ROBERTO – *Presenza di Masaccio nel trittico della Neve.* Paragone, n. 25, 1952, p. 8.

Attribuisce a G. la serie delle Sette Storie di Cristo divise fra New York, Monaco, la Collezione Berenson a Firenze e la Galleria Nazionale di Londra, adombrando la possibilità che esse costituissero la tavola della Cappella Peruzzi in Santa Croce.

1952

476 — MARIANI VALERIO – *Giotto a Roma.* Idea, Settimanale di cultura, 1952 (*).

1952

477 — SALVINI ROBERTO – *Tutta la pittura di Giotto.* Milano, Rizzoli, 1952, pp. 7-51.

G. è visto come colui che, opponendosi alla solenne astrazione cerimoniale della pittura bizantina, instaura una visione aperta allo spettacolo della natura, ma di una natura sempre commisurata all'uomo e « riflessa nello specchio trascendente di un'assoluta legge morale e religiosa » (p. 7). Dall'altro lato l'arte di G. non può intendersi se non come il riassunto delle correnti più vive del Medioevo occidentale. Così il greve e inarticolato senso della massa affermato dalla scultura romanica è visto come premessa alla trascendentale plasticità di G., mentre il suo comporre per gioco di tensioni e di distensioni appare come una reinterpretazione della dinamica lineare del gotico. La sua formazione è spiegata sia con l'influsso di Cimabue sia con quello dei maestri romani attivi nella Basilica Sup. di Assisi.

Gli inizî di G. sono visti nella parte alta della quarta campata della Basilica Sup. nelle scene raffiguranti il Pianto sul Cristo morto e la Resurrezione. In essi si rileva l'influsso dei maestri romani e, nei profili scattanti pregni di chiusa energia, quello di Cimabue, e soprattutto un linguaggio nuovo dotato di una sensibilità plastica aspra ed acerba. In queste scene, inoltre, lo spazio « sorge senza supporti prospettici della distribuzione dei volumi, dai rapporti dei pieni e dei vuoti, come poi sempre in G., nel quale lo spazio si genera e si escava dal gioco e dall'urto dei volumi » (p. 9).

Nelle Storie di Isacco, che attribuisce ad un anonimo, nota una diversa visione spaziale, poiché « la rappresentazione dell'ambiente forma come una scatola prospettica incastrata entro la cornice dell'affresco, dalla quale essa esorbita nella parte alta, e le immagini la riempiono scandendola ritmicamente: e ne nasce un senso d'arcano distacco » (p. 9).

Considera la vôlta della quarta campata con i Dottori della Chiesa opera di un anonimo artista influenzato da G.; la vôlta dové essere dipinta non più tardi della leggenda di S. Francesco, ma intorno al 1295 quando una bolla papale ne confermò il culto.

Posteriori di poco al 1295 sono considerati i due affreschi giotteschi del Pianto e della Resurrezione. Brevissimo tempo dovette intercorrere, data la rapidissima capacità di evoluzione di G., tra il compimento degli af-

freschi della zona superiore e l'inizio del ciclo di S. Francesco. Intorno al 1296 è posto il Crocifisso di S. Maria Novella. Nel Cristo rileva l'influsso del plastico equilibrio della scultura di Nicola Pisano, che viene indicata come una fra le premesse di maggior portata al formarsi dello spirito di G., e di Arnolfo. Nelle figure dei Dolenti ravvisa affinità con le figure del Pianto di Assisi; è analogo lo sforzo di serrare le immagini in una salda e sintetica volumetria entro il limite esattissimo di un incisivo contorno, mentre le modulazioni del volume si attuano col concorso del chiaroscuro e del secco e profilato disegno.

Riconferma a G., come ideazione ed in larga parte esecuzione, la paternità della Leggenda di S. Francesco con gli argomenti della citazione di Riccobaldo, che non può riferirsi che alla chiesa superiore ed alla Leggenda, e della tavola firmata ma di bottega al Louvre, che ripete quattro storie della Leggenda. Altro e nuovo argomento a favore della paternità di G. è la considerazione che i pittori della scuola riminese paiono in un primo momento derivare dalla Leggenda di S. Francesco. Questo fatto, meglio che con frequenti viaggi dei riminesi ad Assisi, si può spiegare supponendo – come qui si fa per la prima volta, dopo il Brach (cfr. vol. I, 412) – vicino nel tempo al momento di Assisi e, dunque prima di Padova, il soggiorno di G. a Rimini attestato da Riccobaldo. Dal G. di Rimini avrebbero pertanto i riminesi desunto i caratteri « assisiati »: ma ciò dimostra che la Leggenda di Assisi è anch'essa opera di G.

Pone la Leggenda di S. Francesco tra il 1298 e il 1300, ritenendo che insieme a G. abbiano collaborato alcuni discepoli, la cui presenza si fa prevalente nella prima e nelle ultime cinque scene (le ultime tre del Maestro della S. Cecilia). G. ricrea ex-novo l'iconografia francescana; la sua formulazione della leggenda si distingue non tanto per il maggiore naturalismo delle ambientazioni e delle immagini, quanto per lo spirito di semplificazione e di ordine che vi domina. « In ogni occasione narrativa G. isola la nota dominante della emozione drammatica: e nell'aprire gli occhi sul mondo e sullo svolgersi dei fatti umani, par ricercare in un ethos profondamente religioso il motore trascendentale delle azioni dell'uomo. E tende a serrare ogni apparenza fenomenica, la fisicità stessa – intensamente appresa – della natura e dell'uomo, in una sintesi di ordine plastico: concretando così ogni scena in un'architettura di volumi. Sintesi ed articolazione compositiva di masse plastiche, che qui ad Assisi, è ancora contrastata e discontinua, talvolta per non aver l'artista ancora raggiunto la piena padronanza della propria visione, più spesso tuttavia perché a quello spirito di trascendente assolutezza drammatica va unito il lirico entusiasmo per questa prima e inattesa rivelazione del mondo. Il rigore drammatico si tempera insomma nel sentimento di un'attonita contemplazione del creato, di uno stupore di fronte al miracolo » (p. 11). Nota come la visione dello spazio giottesco, come fatto connaturato alla sostanza plastica delle cose, trovi riscontro in Arnolfo, e come la composizione risulti sempre da un concatenato rapporto di masse tra figure e ambiente: dove tuttavia i volumi, visti dapprima in una loro elementare, quasi inarticolata assolutezza, si pongono in reciproco rapporto attraverso il segno carico di energia del contorno, memore di Cimabue.

Nel 1300, in occasione del giubileo di Bonifacio VIII, G. fu, non certo per la prima volta, a Roma, ove un'antica tradizione gli attribuisce il mosaico della Navicella. Di questo periodo è la Madonna di S. Giorgio alla Costa. Successivamente G. si reca a Padova dove affresca la Cappella degli Scrovegni datata dal 1303 al 1305. In essa il passaggio ad una maggiore fusione di colore e di

chiaroscuro viene fatto risalire in parte al rinnovato contatto con l'arte romana e con la pittura di Pietro Cavallini ed in parte ad uno svolgimento naturale e interno alla personalità del Maestro. « A Padova quell'insistenza sulla incisività del contorno, necessario ad Assisi per arginare il movimento della massa e per potenziare al tempo stesso il motivo mimico saliente, non ha più ragione d'essere: la continua modulazione delle masse in intimo rapporto col piano risolve in sé ogni tensione.

La forma è quasi dolcemente tornita oppure decisamente stagliata secondo piani piatti, non è più sbalzata dal fondo, come ad Assisi, da lumeggiature violente. Il polso drammatico vi è ancora più robusto ma in uno spirito più pacato e sereno; le masse si allargano senza nulla perdere in efficacia di risalto, le composizioni tendono a farsi più complesse ma al tempo stesso più serrate e, nel ritmo più lento, più strettamente concatenate » (pp. 15-16).

È del parere che G. iniziasse il lavoro dalla zona più alta delle pareti con le Storie di Gioacchino ed Anna e della Vergine. In questa serie nota uno spirito straordinariamente assorto, uno svolgersi dell'azione lento ma inesorabile e governato da una pacata sicurezza che trasforma le storie nell'adempimento di un destino segnato da Dio: da un Dio che si identifica tuttavia con la coscienza morale dei personaggi, i quali non appaiono già manovrati dall'esterno, ma agiscono mossi da una convinzione intima e soffrono intero il loro dramma. Giova all'espressione di questo senso della fatale necessità degli eventi la concezione della composizione come di un rilievo continuo, al modo di un fregio plastico.

Nella zona sottostante le prime Storie dell'Infanzia di Cristo riprendono la composizione a bassorilievo e da questa continuità ed unità misteriosa di volumi e di spazio, di figure e di ambiente, sorge ancora una volta il senso dello svolgersi degli eventi sotto il segno di una trascendente necessità.

Più oltre accanto all'andamento orizzontale si delineano nuove direttrici compositive transverse e i richiami ritmici tra i volumi si fanno più complessi e pregnanti. Va di pari passo con questo più movimentato comporre il gonfiarsi dell'onda drammatica.

Contemporaneo o di poco posteriore agli affreschi è considerato il Crocifisso della Cappella Scrovegni che nonostante il logoramento ha qualità di intensa poesia e una plasticità tenuamente modulata che effonde dolcissima e accorata quiete.

Successivamente agli affreschi di Padova è posta la Maestà di Ognissanti. Come negli affreschi di Padova, anche qui i contorni non sono, come già ad Assisi, secchi ed incisi, ma soltanto un segno ringrossato che si immedesima nel chiaroscuro. La composizione presenta una profonda unità plastica che assume l'aspetto di blocco compatto entro il quale coerentemente, in un alto silenzio, si svolge la trama dei rapporti che legano gli adoranti all'idolo divino: puntualizzati, come in esponente psicologico nell'intensa fissità degli sguardi. Un equilibrio supremo, ma teso e serrato, che segna il passaggio dallo stile dell'Arena a quello delle Storie di S. Croce. In un periodo più tardo sono poste la Cappella Peruzzi e posteriormente la Cappella Bardi. Discorde è peraltro il giudizio degli studiosi sulla precedenza cronologica dell'uno o dell'altro ciclo. Tuttavia considerando che il distacco dello stile di Padova verso forme di calma sempre più assoluta è maggiore nella Cappella Bardi che in quella Peruzzi, è del parere che negli affreschi Bardi debbano scorgersi i resultati più avanzati dell'arte di G.

Ambedue i cicli si distinguono dagli affreschi dell'Arena per un comporre meno serrato, per un ritmo più disteso e per un tempo più largo. Ma nella Cappella Peruzzi quel largo respiro si sostanzia di forme più complesse, di giochi anche spaziali più mossi e di più ricca invenzione, fino a toccare talvolta un tono di enfasi eroica lontano dalla calma sovrumana che vige nella Cappella Bardi.

Nella Cappella Bardi si placa ogni tensione in un ordine assoluto, in una visione di pacatezza sublime anche laddove G. riprende qualche tema compositivo dal ciclo di Assisi. Una nuova dolcezza ritmica ha fatto ragionevolmente supporre un approfondimento da parte di G. del linguaggio di Ambrogio Lorenzetti. Se gli affreschi della Cappella Bardi ci fossero giunti come sorsero dal pennello di G. anche nel colore, più pacifico sarebbe il riconoscimento al maestro del polittico formato dalla Madonna Kress di Washington, dal S. Stefano nel Museo Horne, e dai Santi Giovanni Evangelista e Lorenzo di Châalis, opere di una plasticità talmente modulata e sostanziata di colore, da far supporre all'A. un ulteriore svolgimento stilistico di G. anche oltre i risultati raggiunti nella Cappella Bardi: e sempre nel senso di una visione calma e distesa, ma anche di più dolce e di più lirico abbandono. La preziosità cromatica degli ornati nella dalmatica del Santo Stefano non ha valore di epiteto esornante, ma si integra totalmente nella modulazione della forma.

G. dovette lavorare ancora molto prima di recarsi nel 1330 a Napoli, ove la sua presenza, per affreschi scomparsi in Castel Nuovo e in S. Chiara, è documentata fino al 1333. Ma le pitture su tavola che recano la sua firma appaiono tutte lavori di bottega. Giudica opera di bottega anche la serie di tavolette con Storie della Passione disperse in varie raccolte. Rispecchiano tuttavia queste tavole un momento vicino al S. Stefano: vi si legge infatti un'equivalenza di volumi e di spazio sostenuta da una dolcezza ritmica che sembra andare un poco al di là del linguaggio della Cappella Bardi. Ricorda infine che nel 1334 G. fu nominato capomastro dell'opera del Duomo in Firenze e pose il 19 luglio di quell'anno le fondamenta del Campanile, che reca ancora, nonostante sia stato continuato, attraverso varie vicende, da altri, l'impronta del suo linguaggio.

Segue in appendice la lista delle opere attribuite a G. ancora in discussione nella critica moderna.

1952

478 — VALENTINER WILLHELM REINHOLD – Art Quarterly, XV n. 2, 1952, pp. 157-158.

Recensione favorevole al capitolo riguardante G. nel volume di Toesca al n. 457.

1953

479 — ARCANGELI FRANCESCO – *Gli affreschi degli Scrovegni a Padova. La Vita della Vergine.* Milano, Edizione del Milione, 1953, pp. 1-2.

Breve illustrazione e commento stilistico di sei scene della Vita della Vergine della Cappella Scrovegni.

1953

480 — BAUCH KURT – *Die Geschichtliche Bedeutung von Giottos Frühstil.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, VII, 1953, pp. 43-64.

È il testo di una conferenza tenuta all'Istituto Germanico di Firenze nel 1942.

Individua la causa prima e la giustificazione della differenza tra la poca coerenza stilistica del ciclo assisiate e la maggior fusione e armonia del ciclo padovano nel fatto che ad Assisi il giovane G. non aveva ancora costituito perfettamente una sua bottega.

Riguardo agli inizî di G., accetta come opere sue le Storie di Isacco, vedendo elementi giotteschi, ma non la mano di G., nelle Storie di Giuseppe e nelle Storie di Cristo della quarta campata. Afferma una possibile ed anteriore presenza di G. nei mosaici del Battistero fiorentino.

Ad Assisi G. avrebbe abbozzato direttamente sulle pareti le composizioni e le figure secondo quella visione volumetrica sua propria, destinata a creare la novità nel linguaggio pittorico, ma avrebbe poi fatto eseguire il ciclo da diversi pittori. A Padova invece G. aveva creato intorno a sé un vero e proprio discepolato; quello che non eseguì di propria mano è da attribuirsi alla bottega totalmente influenzata dalla sua arte violentemente personale e fondamentalmente nuova.

Nella esecuzione del ciclo della Leggenda di S. Francesco, di cui si mette in evidenza il preciso rapporto spaziale con l'architettura della Basilica Sup., si era invece dovuto affidare ad una bottega artigiana di tipo medioevale. Quanto negli affreschi assisiati appare problematico viene spiegato appunto con l'esecuzione di mani diverse.

Da ciò appare chiaro come lo stile di G. nascesse dalla realtà medioevale.

Conclude ritenendo perciò che G. abbia abbozzato personalmente la maggior parte delle scene della Leggenda ma ne abbia affidata totalmente o in massima parte l'esecuzione ai suoi collaboratori.

1953

481 — BOURET JEAN – *Giotto. Gli affreschi nella chiesa Superiore di Assisi.* Milano, Edizione Sidera, 1953, pp. 9-29.

Descrizione ed analisi del ciclo di San Francesco ad Assisi, che viene datato, sulla base della testimonianza di Riccobaldo da Ferrara e del Vasari, dal 1296 al 1304.

In esso rileva l'eccezionale drammaticità e la essenzialità del linguaggio pittorico; sono attribuite ad un discepolo di G. le quattro scene dalla Canonizzazione alla Liberazione di un eretico così come le scene VIII, IX, XX, e XXI del ciclo.

Negli affreschi di Padova, datati dal 1303 al 1305, si rileva l'influenza dei ' Sacri misteri ' recitati in occasione di feste religiose.

Gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi, datati c. 1317, mostrano una mirabile semplicità nell'ordine generale ed equilibrio degli elementi plastici unito ad una maggiore accentuazione cromatica.

A G. si riconoscono il Crocifisso di S. Maria Novella, la Madonna di Ognissanti, i disegni dei bassorilievi e il progetto del Campanile di S. Maria del Fiore.

1953

482 — BRAUNFELS WOLFGANG – *Mittelalterliche Stadtbau Kunst in der Toskana.* Berlin, Verlag Gebr. Mann. 1953, pp. 216-230, 238-239 e passim.

Si propone di determinare in quale considerazione fosse tenuto l'artista e in particolare G. presso i contemporanei; esamina perciò e commenta il documento che dà incarico all'artista di sovraintendere ai lavori del Duomo,

Cerca inoltre di stabilire le specifiche conoscenze di G. in materia di architettura e di ingegneria, e studia in che modo si passasse dal progetto all'esecuzione di un edificio non solo in Italia ma anche in Europa. Ricorda infine G. per il progetto del Campanile del Duomo fiorentino. Considera priva di fondamento l'ascrizione vasariana a G. della fortezza detta l'Augusta di Lucca che Castruccio Castracani fece innalzare nel 1322.

Ritiene peraltro che G. in qualche modo abbia avuto a che fare con gli apprestamenti di Scarperia e di Firenzuola, ambedue ancora in costruzione all'atto dell'insediamento dell'artista, l'una dal 1306, l'altra dal 1330.

Considera in qualche parte connessi con la soprintendenza giottesca la progettazione di Or San Michele e del rinnovato Ponte Vecchio.

1953

483 — CARLI ENZO – *Giotto.* Lisboa, Livreria Bertrand, 1953, pp. 1-10.

È la traduzione aggiornata in lingua portoghese del testo al n. 440.

1953

484 — CARLI ENZO – *Giotto. Storie di S. Francesco.* Firenze, Alinari, 1953.

È il commento a sei tavole a colori illustranti la leggenda francescana di Assisi. Breve storia e fortuna critica degli affreschi assisiati, che vengono rivendicati a G. anche per la scoperta del frammento del Laterano eseguito nel 1300 e stilisticamente affine alla Leggenda, che viene datata intorno al 1296.

Rileva come la narrazione giottesca, spoglia da sovrastrutture liturgiche o astrattamente celebrative, ma al tempo stesso aliena dal disperdersi in esteriori compiacimenti descrittivi, liberi i significati veramente duraturi della esperienza francescana, mettendoli gagliardamente nel ciclo dell'esistenza terrestre, nel vivo e perenne fluire della sensibilità umana.

Rileva inoltre un accento di profonda verità nelle figure, intimamente connesso anche ad un'assidua ricerca di consistenza plastica nella resa dei volumi e ad una inedita interpretazione degli elementi paesistici e ambientali.

1953

485 — CARLI ENZO – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni. Storie della Vita di Maria e di Cristo.* Firenze, Alinari, 1953.

È il commento a sei riproduzioni a colori illustranti le Storie di Maria e di Cristo della Cappella Scrovegni. Breve storia della costruzione e della decorazione della Cappella.

Nega l'opinione di alcuni critici che le Storie di Maria, poiché invadono seppure parzialmente anche il campo della vôlta a botte, siano state aggiunte in un secondo tempo e con un certo distacco dalle prime storie. È infatti molto difficile interpretare le lievi diversità di accento tra i due cicli (Vita di Maria e Vita di Cristo nei due registri inferiori) nel senso di un organico sviluppo nel tempo dello stile giottesco, e sembra poco credibile che in una cappella eretta in onore della Vergine non si prevedesse fin dall'inizio una larga illustrazione delle vicende ad Essa relative, essendo tra l'altro norma costante eseguire le decorazioni pittoriche murali a partire dall'alto.

In realtà l'invasione di parte della vôlta con gli affreschi dell'ordine più alto non solo non determina squilibrio nel complesso architettonico-decorativo della Cappella, ma unitamente alla maggior rarefazione spaziale e alla più semplice connessione dei piani compositivi, fortemente scanditi dai larghi e riassuntivi profili delle immagini, sembra deliberatamente ricercata al fine di agevolare la lettura e l'apprezzamento di quelle Storie da parte di chi è costretto ad osservarle dal basso.

Ciò fa sospettare una simultaneità di concezioni per l'architettura della Cappella e per la sua decorazione pittorica; tanto è vero che gli elementi strutturali del vano, se considerati a sé, per la loro estrema semplicità non hanno significato estetico, mentre prendono forma e carattere solo in funzione degli affreschi.

Rispetto ad Assisi, nella Cappella Scrovegni il tono della narrazione è più grave e pacato, perde di concitazione, ma acquista una più profonda e fatale necessità, mentre il linguaggio formale si fa definitivo e rigoroso nella concisione dei suoi enunciati plastici, più fuso e legato nelle articolazioni compositive e nei rapporti cromatici.

1953

486 — CARLI ENZO – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni. Passione e Risurrezione di Cristo.* Firenze, Alinari, 1953.

È il commento ad alcune tavole a colori riproducenti la Passione e la Resurrezione di Cristo della Cappella degli Scrovegni.

Circa la cronologia interna del complesso ritiene che G. avesse iniziato la decorazione della Cappella con le Storie della Vita di Maria del terzo ordine, più vicino alla vôlta, e quindi procedendo come norma costante dall'alto verso il basso, abbia proseguito il racconto con la Vita, la Passione e la Resurrezione di Cristo nel secondo e primo registro (che erano probabilmente compiuti alla data della consacrazione della Cappella, il 25 marzo 1305), mentre tra il 1305 e il 1306 (il 25 marzo 1306 ebbe luogo una solenne cerimonia per l'istituzione della festa della Madonna dell'Arena) terminasse la grandiosa impresa dipingendo le Allegorie delle Virtù e dei Vizî e la monumentale composizione del Giudizio Universale.

Rileva differenze non casuali tra le storie del terzo registro e quelle degli ordini inferiori a partire dalla Resurrezione di Lazzaro: lo spazio in queste ultime appare meno rarefatto, la composizione tende ad articolarsi con maggior ricchezza di piani secondo più direttrici convergenti e situate obliquamente o in profondità rispetto al piano di superficie del dipinto.

Anche le figure sono meno massicce e meno legate ai piani del fondo, riassumendo, nel loro più libero agire nello spazio, un po' di quella concitazione che caratterizzava il primitivo ciclo di Assisi, ma tuttavia senza fratture, in una atmosfera resa più fusa anche dal sapientissimo uso dei colori. La maggior vicinanza all'occhio dello spettatore, più che la opportunità di adeguarsi al carattere intensamente drammatico dei soggetti, può aver determinato questo sentimento della composizione più mosso, più arioso e in certo senso più ricco di allusioni prospettiche.

Segue l'analisi prospettica di sei scene, dall'Ingresso in Gerusalemme alla Deposizione.

1953

487 — D'ANCONA PAOLO – *Giotto.* Milano, Silvana, 1953, pp. 7-18.

La grandezza di G. consiste nell'aver sostituito una nuova visione a quella della tradizione decorativistica, che a Firenze aveva impresso un'importante suggello nei cicli musivi del Battistero.

Ciò che interessa a G. è la resa materiale e spirituale dell'uomo, che osserva e magistralmente sorprende nella varietà infinita delle sue forme e delle sue passioni.

G. come S. Francesco si fa interprete di una più intima umanità, si sforza di raffigurare in sensibili immagini le leggende ingenue e sublimi di quei tempi.

Segue un breve commento stilistico delle maggiori opere dell'artista.

1953

488 — FIOCCO GIUSEPPE – *Il dominio di Giotto.* Il Trecento. Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina. Firenze, Sansoni, 1953, pp. 163-176.

Prende in esame il rapporto tra il romanico e G., osservando che in sostanza il romanico in Toscana era stato più apparenza che organica lezione; anche la lezione gotica fu accolta da G. non in maniera assoluta, bensì sottoposta ad un processo di interpretazione e di trasformazione, cosicché come Arnolfo egli può essere definito «classico», non «classicheggiante».

Fa un parallelo fra Dante e G. I due artisti svegliano l'Italia da un processo secolare; per mezzo loro essa parla una sola favella, in arte quanto in letteratura: l'italiano di Dante resterà la parlata nostra e la sua vittoria non resulterà alla fine meno alta e definitiva della pittura di G. per l'unità artistica italiana.

Ma mentre Dante, pur creando il volgare, resta drammaticamente nel Medioevo,G. con il suo pacato accento apre i tempi nuovi. Indica nella architettura delle Storie di Isacco e del ciclo francescano l'influsso determinante delle costruzioni arnolfiane. G. raccoglie l'eredità e lo spirito di Arnolfo, proponendone e imponendone dovunque con l'autorità dell'arte il significato, dopo averlo fatto più concreto e definitivo.

Mette inoltre in rapporto G. e Masaccio, rilevando che quest'ultimo non avrebbe trionfato oltre che a Firenze per tutta l'Italia, se non ci fosse stata dovunque per la penisola, un secolo prima, la lezione preparatoria di G. La

grandezza massima di G. è vista nelle molteplicità e nell'ampiezza della sua conquista artistica, che si estende per tutta l'Italia.

La vera altezza di G. non fu tanto il gusto e l'interesse per i fatti umani, quanto il gusto e l'interesse per la forma in sé, che prelude all'arte del Rinascimento. Nelle Cappelle Peruzzi e Bardi vede infatti presentimenti del Rinascimento, il quale peraltro possiederà insieme la coscienza di un più positivo seppure non più largo respiro, perché sarà poesia, ma più ancora ragione. Nega però che nella Cappella Bardi vi sia l'anticipo delle ombre portate, mettendole in conto delle grevi ripassature degli antichi restauri. Mette in evidenza il forte influsso esercitato da G. sull'arte di Altichiero. Conclude affermando che la conquista di G. si diffonde fino al possibile in Italia, arricchendosi e confermandosi e portando le sue preziose conquiste sino alle soglie del Quattrocento.

1953

489 — GALASSI GIUSEPPE – *Roma o Bisanzio*. Roma, Libreria dello Stato, 1953, vol. III, p. 328.

Rispetto all'edizione del 1930 (cfr. vol. I, 686) aggiunge ed adombra la possibilità che sulla base della affinità stilistica tra i profeti di S. Maria Maggiore, ascritti da una parte della critica a G., e l'affresco raffigurante il Redentore del timpano della facciata di S. Giovanni in Laterano, quest'ultimo possa attribuirsi all'artista.

1953

490 — HAUSER ARNOLD – *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München, C. H. Beck, 1953, Band I, pp. 304-306.

G. viene considerato il primo maestro del naturalismo in Italia. Gli antichi autori, Villani, Boccaccio, Vasari, sottolineano a ragione l'irresistibile efficacia della sua fedeltà al vero sui contemporanei, contrapponendo il suo stile alla rigidezza e all'artificio della maniera bizantina.

Confrontando la chiarezza e la semplicità, la logica e la precisione del suo linguaggio con il naturalismo ulteriore, più frivolo e meschino, ci sfugge l'immenso progresso che l'arte di G. ha significato nella rappresentazione immediata delle cose, come egli cioè abbia saputo dar forma e narrare tutto quello che prima di lui era semplicemente inesprimibile con mezzi pittorici.

Così egli è diventato per noi il rappresentante della grande forma classica, mentre in realtà fu anzitutto il maestro di un'arte borghese, semplice, logica, sobria, che trae la sua classicità dall'ordine e dalla sintesi che sa imporre alle impressioni immediate, dalla sua visione razionale e semplificatrice della realtà e non già da un estratto idealismo

Si è voluto scoprire nell'opera sua una volontà di ricreare l'antico, ma egli in realtà non volle che essere un narratore breve e preciso, e il suo rigore formale non si deve interpretare come fredda astrazione, ma come incisiva drammaticità.

Intende la visione artistica di G. originata da un mondo borghese relativamente ancor modesto, sebbene già ben consolidato in senso capitalistico.

La sua attività si svolge infatti nel periodo di floridezza economica che sta tra l'avvento delle ' arti ' al potere e la bancarotta dei Bardi e dei Peruzzi.

Considera l'arte di G. rigorosa e obbiettiva come la mentalità dei suoi committenti, che vogliono prosperare e dominare, ma non dànno ancora un speciale valore alla pompa e allo sfarzo.

L'arte fiorentina dopo G. è diventata più naturale nel senso moderno, perché più scientifica; ma nel Rinascimento nessun artista è stato mai più onesto di lui nello sforzo di essere vero e diretto nella rappresentazione del reale.

1953

491 — KLINGENDER FRANCIS DONALD – *St. Francis and the Birds of Apocalypse.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953, p. 13.

Nel tracciare la storia delle varie raffigurazioni iconografiche della Predica di S. Francesco agli uccelli ricorda che G. raffigurò tale soggetto nel ciclo francescano di Assisi e nei più tardi affreschi in Santa Croce.

1953

492 — MARANGONI MATTEO – *Saper vedere. Come si guarda un quadro.* Milano, Garzanti, 1953, p. 32-34.

Cito dalla quattordicesima edizione ricomposta e aumentata.

Incita la critica a non disinteressarsi del dualismo contenuto-forma della opera d'arte, perché sempre corrispondente a due eterni e distinti tipi umani: gli affettivi e i sensitivi. I primi a tendenze contenutiste, i secondi formali e quasi sempre più stilisticamente coerenti. Simone Martini perfetto stilista, a differenza di G. non di rado incoerente; ora aderendo pienamente alla classica concisione romanica, ora ignorandola per uno scomposto psicologismo illustrativo di influsso gotico.

Per l'A. il vero G. è quello ancora nella tradizione italica, cioè romanica. G. infatti non ha mai potuto assimilare il gusto gotico per la refrattarietà del suo temperamento classico a esprimere la drammaticità o il movimento in atto, come farà invece insuperabilmente Giovanni Pisano.

A riprova di ciò analizza la scena di Gioacchino scacciato dal tempio. L'opera sembra sentita e concepita in due diversi stati d'animo: i pastori, la capanna, le rocce che è di gran lunga superiore al secondo Gioacchino, gli animali, gli alberi. G. sembra volto ora a ricordi ancora romanici, ora a simpatie gotiche. G. non è più efficace nelle figure spasimanti bensì in quelle impietrite dal dolore.

Vede in G. il massimo realizzatore dei valori tattili, colui che ha pienamente realizzato il rilievo per mezzo del forte chiaroscuro.

Respinge l'attribuzione a G. della figura dell'Incostanza di Padova per l'eccessiva rigidezza e legnosità.

Afferma che la fama di G. è dovuta alla facile e deteriore qualità illustrativa.

1953

493 — MARIANI VALERIO – *Arte del Trecento.* Idea, n. 35, 1953, p. 3.

Recensione favorevole al libro di P. Toesca (cfr. n. 457).

1953

494 — MORISANI OTTAVIO – *Art Historians and art Critics. III. Cristoforo Landino.* Burlington Magazine, XCV, 1953, p. 268.

Commenta le parole del Landino relative a G., rilevando come il critico abbia precisa percezione del ruolo vitale ed innovatore svolto dal pittore nell'arte del Trecento, così come della libera esistenza dell'opera d'arte che nasce per intima e cosciente necessità dell'artista.

1953

495 — MURRAY PETER – *Notes on some early Giotto Sources.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953, pp. 58-80.

È uno studio sistematico delle più antiche fonti letterarie riguardanti G. allo scopo di stabilirne la interdipendenza. Esaminando la cronaca di Riccobaldo Ferrarese giunge alla conclusione che Riccobaldo dovesse conoscere o Dante o Francesco da Barberino o ambedue le fonti e che nell'ordine la tradizione letteraria dovesse essersi propagata da Dante a Francesco da Barberino e successivamente a Riccobaldo Ferrarese.

La testimonianza di Giovanni da Nono è posteriore a G., ma conferma la notizia di Riccobaldo che il pittore avesse dipinto nel palazzo della Ragione a Padova; inoltre Giovanni da Nono può considerarsi una fonte primaria per i lavori perduti da G. a Padova.

Esamina i commenti alla Commedia di Dante anteriori al 1340.

L'ultimo in ordine cronologico è l'Ottimo Commento, che è considerato una delle fonti primarie di G.; di esso rileva le discordanze con la testimonianza di Riccobaldo. Esamina il problema dell'attività di G. ad Assisi sulla base delle testimonianze del Vasari e delle fonti francescane. Dato che Lodovico da Pietralunga, nella descrizione del Convento, pur affermando che le Storie francescane sono di G., tace la notizia che l'artista fu chiamato da Giovanni da Muro, l'A. fa l'ipotesi che il Vasari, deducendo dal libro di Antonio Billi la priorità degli affreschi di Assisi rispetto alle opere di Roma, cioè al 1300, anno del Giubileo, risalisse per le Storie di S. Francesco all'ultimo decennio del Duecento e stabilisse egli stesso la connessione con Giovanni da Muro che gli risultava dalla « Chronica XXIV Generalium » (risalente a prima del 1296) essere stato Generale dell'Ordine nell'ultimo decennio del Duecento.

Da ciò giunge a due conclusioni: 1) che i ragguagli dati da Riccobaldo non possono né essere respinti né essere interpretati come un'interpolazione, sebbene debbano considerarsi di qualche anno posteriori al 1313, data comunemente accettata; 2) che gli affreschi di Assisi, anche per argomenti di carattere iconografico, non possono in nessun modo essere datati al Trecento inoltrato, né d'altronde possono essere connessi con il generalato di Fra Giovanni da Muro.

Interpretando la scena raffigurante il Sogno di Innocenzo III come allusiva alla ricostruzione del portico del Laterano ad opera di papa Nicola IV, tende a datare il ciclo francescano ai tempi di quel papato e perciò a retrodatarlo intorno al 1291-1292.

Concludendo afferma pertanto che la partecipazione di G. alla decorazione delle pareti della Basilica Superiore di Assisi è innegabile e va considerata giovanile.

Seguono in appendice le fonti e le testimonianze letterarie sul viaggio di G. ad Avignone e le testimonianze del Vasari e di Fra Lodovico su Puccio Capanna, collaboratore di G.

1953

406 — ÖRTEL ROBERT – *Die Frühzeit der Italienischen Malerei*. Köln-Stuttgart, Kohlhammer, 1953.

Pp. 62-77: Giottos Anfänge.

Accetta come opera di G. le Storie di S. Francesco ad Assisi osservando come queste si stacchino per giovanile vigore dagli affreschi della zona superiore. Anche per il Crocifisso di S. Maria Novella conferma l'attribuzione a G. ponendolo nell'ultimo decennio del '200. Riconosce a G. le Storie di Isacco per l'affinità stilistica con le Storie di S. Francesco e con il Crocifisso di S. Maria Novella ritenendole all'incirca contemporanee a quest'ultimo. Ritiene che G. prima di lavorare ad Assisi sia stato più volte sia a Firenze che a Roma.

Considera la volta dei Dottori ad Assisi con gli affreschi sottostanti opera degli scolari di G. compiuta su disegno del maestro. Ritiene che successivamente G. abbia dipinto la Madonna di S. Giorgio alla Costa e la Madonna di Ognissanti. Ritiene gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova opera della maturità di G. iniziata nel 1305: in essi l'artista mostra di conoscere ed applicare i concetti fondamentali della prospettiva, pur non possedendo una chiarezza di visione che gli permetta di organizzarli in un sistema.

Posteriore agli affreschi di Padova è considerata la Cappella Peruzzi in S. Croce; dell'ultima attività dell'artista abbiamo documenti e notizie, ma solo le opere citate possono riferirsi con sicurezza a G. Espunge dal catalogo delle opere di G. le tre pale d'altare che portano il suo nome: le Stimmate di S. Francesco ora al Louvre, il polittico Baroncelli e il polittico della Pinacoteca di Bologna.

Delle altre opere generalmente attribuite alla maniera di G. la più vicina allo stile del maestro è considerata il polittico di Badia, mentre il polittico Stefaneschi della Pinacoteca Vaticana ne è assai più lontano. Opera di bottega sono considerate il polittico della Cappella di S. Zanobi nel Duomo di Firenze e il S. Stefano del Museo Horne (di cui peraltro si mettono in evidenza le qualità stilistiche e coloristiche) parte di un polittico il cui centro con la Madonna col Bambino si trova a Washington e i santi Lorenzo e Giovanni Battista nel Museo di Châalis. Le sette tavolette con scene della vita di Cristo, di cui tre si conservano nella Alte Pinakothek di Monaco e le altre in varie collezioni, anche se possiedono uno stile strettamente giottesco legato agli affreschi padovani, sono considerate opera di un dotato seguace dell'artista. Giustifica tale attribuzione istituendo un confronto tra le tavolette e gli affreschi di Pa-

dova, osservando che le raffigurazioni monumentali di G. non potevano essere rimpiccolite a piacere. Le opere di G. possiedono una misura definita che non può essere sottoposta a mutamenti, come avverrà successivamente nel Rinascimento.

Non possediamo opere di G. di piccolo formato, mentre sono piuttosto numerose fra i suoi allievi.

Per tale ragione espunge dall'opera di G. la Dormitio Virginis del Museo di Berlino che considera coincidere con la pala d'altare con lo stesso soggetto ricordata dal Ghiberti sotto il nome di G. nella Chiesa di Ognissanti di Firenze; lo storico infatti non poneva alcuna distinzione fra l'opera del maestro e quella dei suoi allievi.

Fra le opere perdute ricorda gli affreschi della Cappella Tosinghi in S. Croce, di cui rimane l'affresco sull'arco d'ingresso raffigurante l'Assunzione; i pochi resti rimasti sono considerati copie degli originali giotteschi.

Anche tutti gli affreschi posteriori a quelli di Padova sono da considerarsi opera di bottega. Espunge dal catalogo di G. per ragioni stilistiche gli affreschi Bardi per assegnarli ad un suo notevole seguace del tipo di Maso di Banco o del Maestro di Figline (cfr. n. 408).

Nella Basilica Inferiore di Assisi forte è l'influsso dello stile di G. Il più autonomo degli allievi di G. è considerato il Maestro delle Vele che ha affrescato con allegorie francescane la volta a crocera. La tradizionale attribuzione a G. di questi affreschi non è più sostenibile nemmeno per il disegno preparatorio. Di un aiuto di G. sono anche considerati gli affreschi della Cappella di S. Nicola con Storie della Maddalena. Si ha notizia e documenti comprovanti l'attività dell'artista a Napoli negli anni 1328-1333, ma di G. nessuna opera è rimasta tranne alcune decorazioni marginali di una Cappella del Castel Nuovo da attribuire agli aiuti e specialmente a Maso di Banco.

In S. Chiara a Napoli resti di una Crocifissione mostrano l'intervento di un seguace di G. Nel 1334 si ha notizia di G. a Firenze dove iniziò e progettò il Campanile del Duomo.

Ad aiuti di G. si ascrivono inoltre gli affreschi della Cappella della Madonna al Bargello, in cui si palesa lo sviluppo più maturo della bottega di G. La cappella viene datata nel 1337, anno della morte dell'artista.

1953

497 — PANOFSKY ERWIN – *Early Netherlandisch Painting.* Cambridge, Harward University Press, 1953, passim.

Rileva nell'arte del Cavallini, di Duccio e di G. una nuova ripresa della spazialità tardo-antica e paleocristiana cui si unisce il rifiuto della tradizione bizantina.

In G. nota una ripresa non soltanto dalla scultura di Nicola e Giovanni Pisano ma anche l'influenza determinante esercitata dalla scultura gotica che fa sí che le sue figure abbiano un carattere statuario, di libertà spaziale e antibizantino e di vivacità fisionomica. Nota una sostanziale affinità nella solidità volumetrica, nella drammatica concentrazione dei gesti, perfettamente coerente alla rappresentazione gotica di questo tema, nell' Ultima Cena del maestro di Naumburg e nello stesso soggetto trattato successivamente da G. e da Duccio.

Ricorda come opera perduta di G. gli affreschi nel Palazzo del Podestà a Firenze concordando con il Morpurgo (cfr. vol. I, 712) che essi raffigurassero la allegoria della Giustizia.

Seguono alcune brevi osservazioni di carattere prevalentemente iconografico sulle opere di G. e sull'influenza da esse esercitata sull'arte d'oltralpe.

1953

498 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1953.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1953

499 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Chapelle des Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1953.

È la traduzione francese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1953

500 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. The Scrovegni Chapel in the Arena at Padua.* Firenze, Arnaud, 1953.

È la traduzione inglese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1953

501 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. Die Scrovegni Kapelle.* Firenze, Arnaud, 1953.

È la traduzione tedesca del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1953

502 — SCHAFFRAN EMERICH – *Ein Altarwerk der Giottoschule.* Weltkunst, XXIII, 1953, p. 4.

Attribuisce il polittico con al centro il Redentore benedicente della Collezione Kress, conservato nella National Gallery di Washington, a Maso di Banco, considerandolo una sua opera documentata in quanto identificabile con quei pannelli, che su richiesta di Ridolfo de' Bardi, furono sequestrati nella bottega del pittore nel 1341 (cfr. nn. 452, 952).

1953

503 — SCIAMANNINI RANIERO – *La Basilica di San Francesco e gli altri santuari di Assisi.* Firenze, Arnaud, 1953, pp. 18-24.

Ricorda come opere di G. nella Basilica Superiore di Assisi gli affreschi della vôlta e delle pareti di fondo nelle campate e nella parete interna della facciata datandoli c. 1296-1297 e le ventotto Storie di San Francesco datandole c. 1297-1300; nella Basilica Inferiore le quattro allegorie delle vele (1306-1310), la vôlta e le pareti del transetto di destra, e la Cappella della Maddalena (1325-1330).

1954

504 — ARNHEIM RUDOLF – *Art and visual perception. A psychology of the creative eye.* Berkeley and Los Angeles, University of California Press., 1954.

Cfr. la più accessibile traduzione italiana del 1962 (cfr. n. 686).

1954

505 — COLETTI LUIGI – *Gli studi sul Trecento pittorico italiano.* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, serie II, XXII, 1954, p. 34.

Considera la prima storia del ciclo francescano di Assisi opera autografa del maestro, con la differenza che, prima nella serie dei soggetti, è l'ultima cronologicamente dipinta e rappresenta la maturità dello stile giottesco ad Assisi preludendo al momento dell'Arena di Padova.

Tale precorrimento toglie forza alla ragione fondamentale dell'Offner (cfr. n. 135) e cioè la eccessiva progressività della serie francescana ad Assisi; mentre invece questa progressione si presenta costante e regolare in tutta la serie e porta precisamente alle soglie di quella che sarà l'arte di G. a Padova. Ritiene che la serie iniziata con la storia del Dono del mantello al povero sia stata condotta innanzi da G. fino alla terz'ultima storia, pur con vario intervento di collaboratori, e qui lasciata alla prevalente attività del Maestro della Santa Cecilia, forse su abbozzi e forse non senza qualche parziale ritorno del maestro stesso. Congettura che G. si sia messo a rifare la prima storia e ciò per ragioni forse materiali di deterioramento dell'affresco, ma forse anche artistiche, di insoddisfazione del pittore pervenuto ad una stadio stilistico assai più avanzato rispetto al suo primo tentativo.

Considera l'affresco del Laterano dipinto dopo che i due terzi dell'opera assisiate era compiuta, dopo cioè la Canonizzazione del Santo. Dati i rapporti tra Curia e francescani, è verosimile che G. da Assisi sia stato chiamato a Roma.

1954

506 — DUPONT JACQUES – GNUDI CESARE – *La Peinture Gothique.* Géneve, Skirà, 1954, pp. 55-71.

Breve profilo critico-stilistico dell'artista dovuto a C. Gnudi (cfr. n. 593).

1954

507 — FRUGONI ARSENIO – *Celestiniana.* Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1954, pp. 105-106.

Ripete le notizie già pubblicate nel testo del 1950 (cfr. n. 419).

1954

508 — KRÖMLER HANS – *Assisi. Bilder einer Stadt.* Zürich, Stuttgart, 1954, p. 11.

Ricorda come opera di G. il ciclo di San Francesco nella Basilica superiore di Assisi.

1954

509 — LURÇAT JEAN – *Giotto. Lettre sur l'art mural.* Paris, Amiot-Dumont, 1954, pp. 11-23.

Dopo una serie di brevi considerazioni estetico-tecniche sull'arte dell'affresco, traccia un conciso profilo dell'intera attività pittorica di G.

1954

510 — ÖRTEL ROBERT – Kunstchronik, XIV, 1954, pp. 194-198.

Recensione al libro del Meiss (cfr. n. 452).

1954

511 — RAGGHIANTI CARLO LODOVICO – *Inizio di Leonardo.* Critica d'Arte, N. S. I, 1954, p. 3-4.

Riconferma la presenza di G., insieme a Coppo di Marcovaldo, Meliore di Jacopo, il Maestro della Maddalena e Gaddo Gaddi, nei mosaici del Battistero di Firenze.

Deduce dai documenti pubblicati dal Baldinucci che la data di nascita di G. non può essere accettata secondo la tradizione e deve essere anticipata di dieci anni, cioè al 1257 circa. Tale data conferma la partecipazione di G. alle opere eseguite nel Battistero.

1954

512 — REY JEAN DOMINIQUE. *Giotto. Frescoes in the upper church, Assisi.* New York, Charler Scribner's Sons, Paris, Amiot-Dumont, 1954, p. 9-21.

Descrizione e analisi stilistica del ciclo di S. Francesco ad Assisi, che è datato c. 1302; sono attribuite a G. le scene dal secondo al diciannovesimo riquadro; le rimanenti sono ascritte a scolari che operavano sotto la diretta direzione dell'artista.

Seguono brevi notazioni sulle altre opere di G. posteriori agli affreschi di Assisi.

1954

513 — ROSENTHAL ERWIN – *The Crib of Greccio and Franciscan Realism.* Art Bulletin, XXXVI, 1954, p. 60.

Traccia la storia della rappresentazione del Presepe di Greccio e rileva il carattere di umanità e il tono sentimentalmente lirico della scena dipinta da G. ad Assisi.

1954

514 — SALMI MARIO – *La miniatura fiorentina gotica.* Roma, Fratelli Palombi, 1954, p. 6.

Ricorda G. considerandolo il maggior responsabile del rinnovamento della pittura italiana e specialmente di quella fiorentina.

Il suo stile di sintetico plasticismo e monumentalità è peraltro lontano dalle minuzie miniatorie.

1954

515 — SASS ZALOSIECKY W. – *Giotto zwischen zwei Epochen. Gedanken zur Ausschmückung der Scrovegni Kapelle in Padua*, in *Festschrift Anselm Weissenhofer*, Wien, Gerold e Co., 1954, pp. 43-55.

Prendendo in esame nella loro impostazione generale e nelle singole composizioni gli affreschi eseguiti da G. nella Cappella degli Scrovegni, illustra da un lato i legami dell'opera del pittore con l'arte antica, paleocristiana e bizantina (Hosios Lucas, Daphni) e dall'altro l'influenza esercitata da quest'opera sulla produzione pittorica dei secoli seguenti e prima di tutto sulla evoluzione della decorazione monumentale.

1954

516 — SCHÖNE WOLFGANG – *Über das Licht in der Malerei.* Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1954, pp. 84-86, 88.

Rileva la grande novità introdotta nella pittura europea del Trecento nel trattamento delle ombre e della luce sui corpi; a partire dagli affreschi di Santa Croce di G. la pittura fiorentina sentirà l'esigenza di accordare la luce e le ombre degli affreschi con la luce naturale che filtra dalle finestre delle Cappelle.

1954

517 — SCHORR C. DOROTHY – *The Christ Child in devotional Images in Italy during the XIV century.* New York, G. Wittenborn Inc., 1954, 16, 22, 42, 96, 106, 111, 118, 166.

Pubblica come opera di G. dandone una precisa descrizione e classificazione iconografica la Maestà della Galleria degli Uffizi a Firenze. Attribuisce al Maestro del Crocefisso di S. Maria Novella la Madonna di S. Giorgio alla Costa a Firenze.

Attribuisce al Maestro del polittico Stefaneschi la Madonna del Pian del Mugnone; la Madonna col Bambino e figure di Virtù della Coll. Wildenstein, a New York; il polittico Stefaneschi della Pinacoteca Vaticana; la Madonna del polittico della Pinacoteca di Bologna.

Attribuisce ad un aiuto di G. la Madonna, già Coll. Goldmann, della National Gallery di Washington; la Madonna del Polittico di Badia del Museo di S. Croce a Firenze; la Madonna dell'Ashmolean Museum di Oxford; la Madonna col Bambino in un tondo ad affresco della Cappella dell'Arena di Padova.

1955

518 — BASSI ELENA – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni.* Milano, Martello, 1955, pp. 5-16.

Breve riesame della critica giottesca ed analisi stilistico-descrittiva degli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1955

519 — BOLOGNA FERDINANDO – *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo.* Napoli, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, 1955, pp. 29-30.

Riprendendo i giudizi del Vasari, del Summonte fino al Cavalcaselle, sottolinea l'importanza, a differenza della pittura di Simone Martini, del contributo giottesco sulla arte napoletana del Trecento. Concorda con il Salmi (cfr. n. 377) nell'attribuire a Maso di Banco alcune teste ad affresco nella Cappella di Santa Barbara in Castelnuovo, propendendo peraltro ad assegnare due delle undici teste ad un anonimo maestro napoletano autore degli affreschi della Cappella Barresi in S. Lorenzo Maggiore (cfr. n. 953).

1955

520 — BRUNETTI GIULIA – Kunstchronik, XV, 1955, pp. 352-354.

Recensione al testo di R. Örtel. (cfr. n. 496).

1955

521 — CELLINI PICO – *Di Fra Guglielmo e di Arnolfo.* Bollettino d'Arte, XL, 1955, pp. 225-228.

Pubblica frammenti di un affresco in S. Maria in Aracoeli raffiguranti l'Agnello Mistico e li attribuisce all'attività giovanile del Cavallini; riafferma l'importanza esercitata sul giovane G. dal Cavallini sia negli affreschi citati sia nel perduto ciclo con i fatti di S. Francesco anch'esso nella chiesa dell'Aracoeli. G. a Roma dovette comprendere la novità dell'esperimento spaziale tentato dal Cavallini all'Aracoeli, al cui raggiungimento concorreva principalmente la particolare sensibilità coloristica del maestro romano, da cui peraltro G.

si discosta evolvendo, con una forma mentis di architetto nato, fino alle ultime possibilità l'illusionismo ottico cui sovrappone gli effetti volumetrici propri dell'architettura e della scultura divenendo veramente e diversamente 'spazioso'.

Riafferma inoltre l'influsso esercitato sulla formazione di G. dalle opere romane di Arnolfo di Cambio; nella figura di S. Chiara affrescata da G. nella Basilica Superiore di Assisi scorge la ripresa puntuale dalla Madonna del Monumento de Braye di Orvieto.

Respinge l'attribuzione a G. proposta dal Toesca (cfr. vol. I, 455) per i clipei di S. Maria Maggiore che attribuisce ad un Maestro dei Clipei supponendo che esso possa identificarsi con Fra Jacopo da Camerino collaboratore del Torriti sia a S. Giovanni in Laterano, sia negli affreschi del registro superiore della terza campata della Basilica di Assisi.

Rileva la diversità stilistica e qualitativa esistente tra i clipei di S. Maria Maggiore e la figura di S. Paolo affrescata da G. nella parete di controfacciata della Basilica Superiore di Assisi, e l'incongruenza del confronto fra le due immagini istituito dal Toesca.

La figura di S. Paolo ad Assisi è rappresentata da G. con spirito prerinascimentale a tutto rilievo, e fa parte della « complessa intelaiatura architettonica finta non solo per definire i campi idonei alle varie figurazioni, ma anche per realizzare un illusorio elaborato fondale, atto a muovere spazialmente la parete interna della facciata, in rispondenza alla soluzione architettonica, qui non dipinta, ma vera, della cattedra con baldacchino centrata nel coro della Basilica che sembra indubbia e perfetta architettura di G. già prima del Campanile di Firenze » (p. 225). Rileva forti suggestioni giottesche in una delle opere tarde del Cavallini, l'affresco nel sepolcro del Cardinale d'Acquasparta nella chiesa dell'Aracoeli.

1955

522 — DAVIES F. – *Two early italian painters.* Illustrated London News, 1955 (*).

1955

523 — GOMBRICH ERNST HANS – *The Renaissance Concept of artistic Progress and its consequences,* in *Actes du XVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Amsterdam, 23-31 Julliet 1952.* La Haye, 1955, p. 293.

Ricorda brevemente G. alla luce della valutazione critica datane da Dante e dal Cennini.

1955

524 — GRASSI LUIGI – *Costruzione della critica d'arte.* Roma, Ateneo, 1955, p. 37 e passim.

Esamina il giudizio dato da Dante (Purg. XI, 94-97) sull'artista, rilevando come la coscienza della superiorità artistica di G. nei confronti di Cimabue esprima verisimilmente una convinzione diffusa ai primi del Trecento e presso i contemporanei del pittore; esamina inoltre criticamente le varie opinioni espresse sull'artista dalla storiografia dal Trecento fino ai nostri giorni.

1955

525 — HAMANN RICHARD – *Geschichte der Kunst.* Berlin, Akademie Verlag, 1955, pp. 369-371.

Ripete le notizie su G. riassunte nel vol. I, 718.

1955

526 — HAUSER ARNOLD – *Storia sociale dell'Arte.* Torino, Einaudi, 1955.

È la traduzione italiana del testo tedesco del 1953 (cfr. n. 490).

1955

527 — MARCHINI GIUSEPPE – *Le vetrate Italiane.* Milano, Electa, 1955, pp. 30, 226.

Considera la vetrata sopra la Cappella Bardi in S. Croce, recante le figure dei Santi Francesco, Antonio e Ludovico di Tolosa, eseguita materialmente dal Maestro di Figline su disegno di G. per la sicurezza delle soluzioni plastiche e la profondità spirituale dei personaggi.

La vetrata, di notevole altezza qualitativa, fa strettamente parte del programma iconografico del complesso figurativo della Cappella Bardi dedicata a S. Francesco e riveste particolare importanza intendendo a decorare, con gli elementi affrescati all'intorno, la zona bene in vista compresa nello sfondo della nave maggiore della chiesa.

1955

528 — MARIANI VALERIO – *Dante e le Arti figurative.* Idea, n. 17, 1955, pp. 3-5.

Esamina la figura di Dante in rapporto alle arti figurative del Trecento. Alla luce della famosa terzina del Purgatorio deduce che il poeta avesse chiara consapevolezza di come Cimabue, pure da considerarsi il patriarca della pittura, fosse un artista superato, mentre G., che condivideva i nuovi ideali artistici, appartenesse al tempo nuovo.

1955

529 — RAGGHIANTI CARLO – *Pittura del Dugento a Firenze.* Firenze, Vallecchi, 1955, p. 110.

Ricorda G. insieme a Coppo, Meliore, il Maestro della Maddalena, il Maestro del S. Francesco della cappella Bardi, Cimabue e Gaddo Gaddi, come fornitore di cartoni per i mosaici del Battistero di Firenze.

1955

530 — REY JEAN DOMINIQUE – *Giotto's Frescoes in the Upper Church.* The Arts, 1955, pp. 30-47 (*).

1955

531 — — — — *Giotto. Chefs d'oeuvre de la Peinture.* Novara, De Agostini, 1955.

Contiene in lingua francese una breve introduzione a una serie di tavole rappresentanti le maggiori opere di G.

1955

532 — — — — *Giotto nella Basilica di S. Francesco in Assisi.* Assisi, Casa Editrice Francescana, 1955.

Contiene le illustrazioni, corredate da brevi didascalie in italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo, del ciclo francescano della Basilica Superiore e della Adorazione dei Magi, Natività e Allegorie Francescane della Basilica Inferiore.

1955 - 1956

533 — MARIANI VALERIO – *Dante e l'Arte.* Bollettino dell'Università degli Studi di Napoli, VI, n. 1, 1955-1956.

È il testo della lezione inaugurale per l'anno accademico 1955-1956 alla Università di Napoli.

Si trova ristampato e ampliato nel volume del 1957, riassunto al n. 574.

1956

534 — BOLOGNA FERDINANDO – *Vetrate del Maestro di Figline.* Bollettino d'Arte, XLI, 1956, p. 193.

Respinge l'attribuzione a G. proposta dal Marchini (cfr. n. 527) del disegno per le vetrate della Cappella Bardi a S. Croce e le assegna invece anche nella ideazione al Maestro di Figline.

1956

535 — BRANDI CESARE – *Giotto recuperato a S. Giovanni Laterano* in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi.* Roma, De Luca, vol. I, 1956, pp. 55-85.

Prende in esame il frammento di affresco con la proclamazione per parte di Bonifacio VIII del primo Giubileo (1300) a S. Giovanni in Laterano che una tradizione non univoca né antichissima attribuisce a G.

Accetta le opinioni del Mitchell (cfr. n. 453) sull'influsso che l'obelisco di Teodosio a Costantinopoli poté esercitare sull'affresco lateranense.

Ritiene infondata l'ipotesi che il soggetto dell'affresco rappresentasse la promulgazione della bolla del 3 settembre 1299 con cui si istituivano i canonici secolari lateranensi, e in base a considerazioni documentarie e storiche, considera l'affresco del Giubileo compiuto entro il 1300.

Segue la storia dei successivi rimaneggiamenti e restauri subiti dall'affresco e la rassegna dei ricordi grafici e delle incisioni seicentesche che ce ne lasciano il ricordo. Dà notizia delle recenti operazioni di restauro e di pulitura cui è stato sottoposto l'affresco, notando l'assoluto accordo stilistico fra il recuperato frammento del Giubileo e gli affreschi della Vita di S. Francesco ad Assisi. Le precise corrispondenze notate portano alla conclusione di una assoluta contiguità di tempo per le due opere. L'affresco lateranense mostra un carattere plastico più netto e conciso di quello di Assisi, « il rilievo si schiaccia anticipando gli affreschi dell'Arena, il chiaroscuro è ancora più marginale che ad Assisi, stonda i contorni come arrotato sul vivo della pietra. Una simile anticipazione delle Storie di Maria all'Arena, si ha qui e solo qui: una simile stretta dipendenza da Assisi si ha qui e solo qui. E siamo, lo si è visto, al 1300 netto. Chi può essere questo pittore se non quello che ha dipinto ad Assisi e dipingerà a Padova ? » (p. 73).

Avendo dimostrato in un precedente studio che nella veduta di Roma dipinta nella vôlta assisiate da Cimabue si deve riconoscere il Campidoglio in luogo del supposto Laterano, stabilisce che la decorazione della chiesa Sup. dovesse iniziarsi sotto Niccolò IV intorno al 1288-1292, che Cimabue potesse già dipingere intorno al 1290 e che G. fosse chiamato ad Assisi al tempo del guardiano Giovanni Di Muro fra il 1296 e il 1304. Ritiene perciò che G. potesse avere a disposizione quattro anni per dipingere il ciclo assisiate che dové lasciare, incompiuto negli ultimi tre affreschi e forse anche nel primo, alle cure del Maestro della Santa Cecilia.

Suppone perciò che il ciclo sia stato interrotto per la chiamata di G. a Roma nel 1300, data in cui l'artista poté attendere all'affresco lateranense.

Ritiene che l'espressione del Ghiberti che riferisce a G. nella « chiesa di Asciesi... quasi tutta la parte di sotto » non possa che alludere agli affreschi della Vita di San Francesco, tanto più che la fascia di sotto alle finestre sporge rispetto al filo delle pareti superiori, per la larghezza di un'ampio cammino di ronda. Suppone che questa sporgenza abbia permesso di condurre gli affreschi della Vita del Santo prima o contemporaneamente a quelli delle vôlte e delle pareti alte, senza difficoltà nel montaggio dei palchi.

Ritiene inoltre che le Storie di S. Francesco non cominciassero prima del 1296. Anche le vôlte e le pareti alte non poterono essere dipinte prima di quella data. Concordando con lo Schmarsow (cfr. vol. I, 555), data la vôlta dei Dottori al 1297 e tutti gli affreschi ad essa sottostanti e nell'arcone sulla porta d'ingresso della più tarda Chiesa Sup. dipinti dopo la vôlta; perciò ritiene tutte le Storie del N.T. sottoposte a quella vôlta, fra cui principalissima la Deposizione, posteriori al 1297. Le Storie della campata antecedente, fra cui sono le famose Storie di Isacco, sono considerate coeve e della stessa mano degli affreschi del transetto di Santa Maria Maggiore a Roma.

Distingue negli affreschi della Basilica Sup. oltre a G., tre personalità diverse: il Maestro di Isacco, l'autore delle scene evangeliche, e l'autore della Vôlta dei Dottori e dei Santi sotto l'arcone d'ingresso; quest'ultimo maestro presume lo svolgimento dello stile di G. successivo alle Storie di S. Francesco.

Ritiene che dal momento che Cimabue non poté cominciare il presbiterio prima del 1288-1290, rimanesse un quinquennio per G. fra l'inizio di Cimabue e l'inizio probabile delle Storie di San Francesco. Rileva uno stacco fortissimo di di stile tra le Storie di Isacco e le Storie Evangeliche: tale stacco non appare

di progressività nell'ambito di una stessa persona, ma di diverse personalità nell'ambito di una stessa cultura d'immagine.

Propone perciò l'ipotesi di un coacervo di personalità chiamate tutte insieme a decorare il tempio francescano prima che potesse cessare il privilegio papale di servirsi per questo di una speciale raccolta di elemosine, e che il Maestro di Isacco, recatosi ad Assisi forse subito dopo l'interruzione degli affreschi di Santa Maria Maggiore, dovesse subire l'influenza di G., che peraltro aveva già avuto modo di conoscere a Roma negli affreschi del Laterano.

Respinge perciò l'attribuzione a G. delle scenè evangeliche sottostanti alla Vôlta dei Dottori, in cui nota una grandiosità che appare dilatata rispetto al formato di colpo sovrumano che rivelano le Storie di San Francesco. Suppone che tale anonimo maestro possa essere fiorentino o toscano come Cimabue e G. e che da uno dei due potesse essere stato introdotto ad Assisi oppure che provenisse dall'ambito cavalliniano del Maestro d'Isacco.

Prende in seguito in esame il Crocifisso di Santa Maria Novella, notando che non vi sono elementi sicuri per riferire al Crocefisso il testamento del 1312 e rilevando in esso due mani assolutamente distinte: quella che dipinse il Cristo e quella che dipinse i Dolenti. Nella Croce, che non è necessario secondo l'A. collegare con G., i Dolenti mostrano una netta cadenza cimabuesca affine alla più bella delle composizioni assisiati, la Deposizione, mentre il Cristo dichiara una spregiudicatezza nuova e l'abbandono degli stilemi di Cimabue.

Suppone che se dei due maestri l'uno possa essere G., debba essere quello del Crocefisso, mentre il nobilissimo pittore dei Dolenti, se vi si dovesse riconoscere G., dovrebbe secondo l'A. retrodatarsi sul G. del Cristo. Questo secondo Maestro viene identificato con il pittore che ad Assisi dipingeva le Storie Evangeliche fra cui la Deposizione.

Nota perciò nel Crocifisso di Santa Maria Novella due culture similari dovute a maestri distinti, nonostante i capillari e sostanziali rapporti reciproci di cultura. Distingue dal Maestro di Isacco un maestro che ad Assisi dipinge le Storie di Giuseppe e quelle residue del N.T. e la cui estrazione culturale romana non esclude un alito giottesco, che sembra aver sollecitato quelle forme grandiose. Dato che le Storie Evangeliche sono dipinte al di sotto e perciò posteriormente alla Vôlta dei Dottori e quindi databili dopo il 1297, conclude che l'affresco lateranense del Giubileo esclude che le Storie di San Francesco siano state dipinte dopo il 1300 e che uno stesso maestro abbia dipinto contemporaneamente le Storie francescane e quelle del N.T. Considera perciò coeve, ma opera di diversi autori, le Storie francescane e le Storie Evangeliche; in queste ultime nota insieme ad un certo arcaismo un influsso dello stile di G.; si tratta secondo l'A. di un maestro che riflette, senza riuscire a impossessarsene del tutto, il nuovo e solenne plasticismo giottesco.

Tale maestro, autore delle Storie Evangeliche, è considerato forse un compagno più vecchio di G. all'atto della collaborazione nel Crocefisso di S. Maria Novella, che comunque, sia o non sia quello cui si riferisce il documento del 1313, suggerisce, col paragone di Assisi, la compresenza di due maestri che, pure proseguendo ciascuno in un conseguenziale sviluppo di forma, continuano a mantenere pari distanza l'uno dall'altro.

Considera, non senza contraddizioni per noi, il Cristo del Crocefisso di S. Maria Novella la sola opera giottesca a noi nota che consenta di venire inserita nel ridotto percorso che va dal 1300 al 1303, dall'affresco del Laterano alla Cappella dell'Arena.

Si pone inoltre il problema di dove si possono riconoscere gli inizî di G. prima del 1296, che è ritenuto il probabile inizio delle Storie di San Francesco, dato che le Storie di Isacco, le Storie di Giuseppe e del N. T. di Assisi e gli affreschi romani di S. Maria Maggiore sono ritenute opere di una personalità indipendente e distinta da G.

Ritiene che nessuna opera di G. anteriore alle Storie di S. Francesco ci sia rimasta per due ragioni: 1) perché in epoche antiche molto si è perso di autori di primo piano, le cui opere ci giungono non per selezione antologica, ma per casualità storica; 2) perché la grande fama di G., se cominciò forse al tempo o dopo le Storie di San Francesco, si sviluppò soprattutto con gli affreschi dell'Arena.

Nel passo del cronista Riccobaldo Ferrarese riconosce perciò la precoce registrazione della fama giottesca, piuttosto che l'attestato di un elenco tassativo delle opere compiute. Il fatto che neppure vi si ricordi Roma fa arguire che verso il 1312, epoca probabile del passo della Compilatio, delle opere antecedenti ad Assisi o intermedie fra Assisi e Padova si avesse scarsa nozione, né fossero così connesse al nome di G. da poter servire a designarlo per antonomasia.

Prende in esame le fonti antiche riguardo al problema della data di nascita di G., e, concordando con Benvenuto da Imola, ritiene che l'artista sia nato nel 1276 e che con Assisi abbia spiccato il primo arditissimo volo.

Conclude ribadendo la inconfondibile statura, la incommensurabile personalità e la cultura d'immagine di G. rispetto a quella di Cimabue e del Cavallini. Rileva infine in G. giovane il chiaroscuro ligio e formale di pittura compendiaria privo di passaggi e di raccordi e da ciò arguisce che l'artista fu a conoscenza di un filone della pittura provinciale bizantina che offriva formularî più rustici, ma più netti rispetto a quelli della vulgata paleologa.

1956

536 — CARLI ENZO – *Giotto.* I grandi maestri del Trecento toscano. Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1956, pp. 13-40.

Gli inizî di G. sono visti nelle Storie dei registri più alti della Basilica Superiore di Assisi, dove convergono e si fondono la tradizione fiorentina cimabuesca e quella romana cavalliniana e dove almeno la scena con la Pietà appare degna dell'artista. A G. spetta il Ciclo di S. Francesco meno gli ultimi tre riquadri, riferiti al Maestro della Santa Cecilia. Nelle figure del ciclo si nota una profonda « verità connessa ad un'assidua ricerca di consistenza plastica nella resa dei volumi e ad una inedita interpretazione degli elementi paesistici ed ambientali, non più astrattamente stilizzati o scelti con intenti simbolici, ma spregiudicatamente attinti dal loro libero e vario manifestarsi nella realtà ». Nell'intervallo tra gli affreschi di Assisi (1297-1298) e la Cappella dell'Arena (1303) sono situati il mosaico della Navicella con i due busti di angeli del Museo Petriano e del Museo di Palazzo Venezia, l'affresco raffigurante la Proclamazione del Giubileo in S. Giovanni in Laterano e la Madonna di Ognissanti. Il ciclo della Cappella degli Scrovegni compiuto dal 1303 al 1305 è considerato, rispetto agli affreschi assisiati, più definito e fuso nella composizione, più fuso e legato nei rapporti cromatici: il tono della narrazione assume maggior gravità e pacatezza, perde di concitazione ma acquista una più profonda, intima e quasi fatale intensità. Molto sensibile appare l'evoluzione stili-

stica di G. nelle Cappelle Peruzzi e Bardi in S. Croce affrescate dopo il 1317, nelle quali si nota un nuovo spirito compositivo, esprimentesi attraverso una ritmica solenne e classicamente monumentale in cui viene ad affievolirsi il vigore drammatico delle storie assisiati e padovane.

1956

537 — CHASTEL ANDRÉ – *L'Art Italien*. Paris, 1956.

Breve profilo critico dell'artista, che l'A. ritiene essersi formato intorno al 1280 sugli esempi dei mosaici del Battistero di Firenze e sull'arte di Cimabue.

La sola opera che rimane a testimoniare l'attività di G. a Roma è la Navicella di San Pietro, che viene datata intorno al 1300 e dalla quale si rilevano la vivacità delle espressioni e il mirabile linguaggio delle fisionomie. Come Giovanni Pisano, G. fu mosso dal bisogno di svolgere completamente lo stile figurativo tenendo conto di tutte le esperienze conosciute; questa volontà di concludere e questa attitudine a farlo appaiono negli affreschi di Assisi, e specialmente nella Leggenda di S. Francesco che viene datata alla fine del Duecento.

Nelle composizioni che si possono con certezza attribuire a G. quali il Sogno di Innocenzo III e la Morte del Signore di Celano si rileva la tendenza delle figure ad isolarsi in una unità plastica di cui il colore sottolinea la densità.

Il ' francescanesimo ' di G. troverà la sua versione definitiva vent'anni dopo nella Cappella Bardi di Santa Croce (1317-1323), in una evocazione solenne, potente, ma equilibratissima e in un certo senso ' borghese '.

Rileva nella Cappella dell'Arena di Padova (1303-1305) una grande decisione nel senso della composizione stretta, ipotizzando che G. stesso ne sia stato l'architetto. In essa la pittura si impadronisce interamente del muro e l'organizza secondo le sue convenienze; in ogni riquadro nota un ordine ammirevole a cui tutto concorre: la sobrietà della scenografia, lo stringersi dei gruppi in forme massicce per far ben risaltare il gesto eloquente, l'impiego completo del panneggio che avviluppa il corpo come una statua chiusa da lunghe pieghe in modo da valorizzarne l'essenza e la trovata che concentra con autorità tutta l'attenzione sul momento drammatico.

Lo spazio si apre, ma non per una prospettiva che scavi al di là delle figure una profondità illusoria, anzi presentandosi come una sorta di scena stretta e tesa dove si evolvono forme cubiche e massicce. I personaggi acquistano così il diritto al movimento, alla mimica, non per esporre il loro carattere, ma per dimostrare la loro completa partecipazione all'azione. Il ' naturalismo ' di G. si prescrive dunque una doppia limitazione: lo spazio e l'espressione non sono cercati in quanto tali. Il primo non è che la condizione di uno sviluppo solido e persuasivo delle forme, la seconda di un effetto drammatico intenso.

In Giovanni Pisano l'aggrovigliarsi delle figure e la molteplicità delle scene su uno stesso rilievo sono di regola; in G. invece la composizione si dispone come un fregio, su un piano stretto direttamente perpendicolare all'occhio dell'osservatore; l'arte di G. si determina per mezzo di tagli e organizzazione. Il ' naturalismo ' non è considerato la caratteristica fondamentale dell'arte di G., che infatti aspira alla conquista di uno stile completo, paragonabile a quello della grande statuaria delle cattedrali. Ogni essere è definito nella sua consistenza originale; donde il piacere evidente dell'artista a sviluppare tutte queste forze in azione. Ma c'è anche un principio superiore al quale tutto deve

essere alla fine riconnesso: la legge che dirige e compone ogni energia particolare, quella di un cosmo subordinato alla manifestazione di un piano divino, attraverso momenti di azione, di dramma.

Del periodo fiorentino di G. ricorda la Madonna di Ognissanti, il Giudizio finale nella Cappella del Bargello completato nel 1337 e oggi illeggibile. A Santa Croce, restano dell'artista la Cappella Bardi, che viene datata intorno al 1320, e la Cappella Peruzzi. In esse si rilevano mirabile equilibrio, attitudine al sublime e classica sicurezza di ponderazione. Certi effetti di luce e certi artifizî architettonici tradiscono una virtuosità suscettibile di nuove avventure. Tali aperture traspaiono nel bel colore dorato e nel disegno più raffinato di alcune opere di questo periodo come il pannello di S. Stefano, parte di un polittico smembrato, di cui due frammenti si conservano nel Museo di Châalis.

1956

538 — CLARK KENNETH – *Landscape into Art.* London, Murray, 1956, p. 14.

Afferma che il paesaggio non ha alcuna parte nelle tradizioni pittoriche di Firenze.

Le nude e spoglie rocce che assolvono la funzione di sfondo nelle pitture di G. reggono mirabilmente l'equilibrio plastico di ogni gruppo; ma G., grande osservatore del movimento e dell'espressione umana, disdegnò di fissare sulla tela i suoi studi di piante e di alberi.

1956

539 — COOR GERTRUDE – *Trecento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux.* Wallraf-Richartz Jahrbuch, XVIII, 1956, p. 127.

Attribuisce al Maestro dell'Altare Stefaneschi la Madonna col Bambino, Santi e Virtù della Collezione Wildenstein di New York.

1956

540 — ERRANI GIOVANNI – *Assise. Guide-Souvenir du pélerin et du turiste.* Città di Castello, Società Poligrafica Editoriale, 1956.

Pp. 36-38 – «Giotto dans l'église de St. François». Sono attribuite a G. con un breve commento, le Storie Francescane e le Vele della Basilica Inferiore.

Pp. 39-42 – «La vie de St. François par Giotto». Riferisce i termini della critica sul problema della distinzione delle mani nella Leggenda francescana. Segue un breve commento stilistico.

Pp. 43-45 – «Les allégories de la voûte». Rivendica, nonostante il diverso parere della critica, l'attribuzione delle Vele a G. datandole intorno al 1315-1316.

1956

541 — FISHER ROY M. – *Assisi, Padua and the Boy in the Tree.* Art Bulletin, XXXVIII, 1956, pp. 47-52.

Rileva la somiglianza del fanciullo che coglie fronde sull'albero nell'affresco raffigurante il Pianto della Clarisse nel ciclo francescano di Assisi con quello dipinto da G. a Padova nella scena dell'Ingresso a Gerusalemme e ne deduce la posteriorità dell'affresco di Assisi rispetto a quello di Padova.

Tale osservazione è basata sulla convinzione che il motivo del fanciullo, frequente nella scena dell'Ingresso a Gerusalemme, si sia poi successivamente propagato in una raffigurazione in cui tale motivo era inusitato: per tale ragione considera posteriore l'affresco assisiate.

1956

542 — FRANCASTEL PIERRE – *Réflexions nouvelles sur un vieux procès: L'art italien et le rôle personnel de Saint Francois.* Annales, n. 4, XI, 1956, pp. 485-489.

È il testo di una comunicazione presentata al X Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Roma 1955) e pubblicato in *Storia del Medioevo*, Firenze 1955, p. 461-466, e in *Movimenti religiosi popolari ed eresie del Medioevo*, 1956.

Considera le Storie francescane di Assisi, dipinte intorno al 1297, la prima rappresentazione realistica ed umanizzata della leggenda del Santo. Delle 28 scene tre sole illustrano le Virtù proprie del francescanesimo (Rinuncia agli Averi, Dono del Mantello, Predica agli Uccelli); le altre esaltano miracoli spettacolari, scene onorifiche della vita del Santo e altri aspetti del misticismo ufficiale romano.

Né G., né Cimabue peraltro possono considerarsi interpreti del profondo misticismo del francescanesimo, ma mentre Cimabue resta legato all'arte ufficiale e tradizionale, G. aderendo alla corrente dei Conventuali, manifesta uno spirito di forte indipendenza nei confronti dell'iconografia e con il suo stile formale eminentemente plastico, che preannuncia il Rinascimento, supera il misticismo francescano e si riallaccia, attraverso la scultura e gli esempî della scuola romana, all'estetica gotica.

1956

543 — GABRIELLI MARGHERITA – *La 'Gloria Celeste' di Stefano Fiorentino.* Rivista d'Arte, XXXI, 1956, p. 22.

Cita G. come l'artista che aveva fuso il drammatismo della corrente bizantino-cimabuesca con la solennità romanico-classica del Cavallini.

1956

544 — GILLETT LOUIS – *Giotto et les freques de Assisi.* Le Jardin des Arts, III, 1956, pp. 3-10.

Descrizione critico-letteraria del ciclo francescano di Assisi. G. per l'autorità dei suoi capolavori emancipa la tecnica dell'affresco rendendo la pittura un genere indipendente.

1956

545 — GNUDI CESARE – *Grandezza di Simone*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*. Roma, De Luca, vol. I, 1956, p. 93.

Mette in evidenza la diversità di stile tra Simone Martini e G.; il punto di incontro delle due forme poetiche si riscontra, oltre che nella comune proporzione ideale e umana, nel nuovo sentimento dello spazio, nella nuova visione spaziale.

1956

546 — KRAFT KRAUS – *Zu Problem der Grisaille Malerei im italienische Trecento*. München, 1956, pp. 1-13.

È il testo di una tesi di laurea che ha per oggetto le raffigurazioni a « grisaille » nella pittura italiana. Mette in evidenza come le « grisaille » delle Virtù e dei Vizi della Cappella dell'Arena rappresentino una novità nella pittura del tempo, largamente imitata nelle decorazioni posteriori. I Vizi e le Virtù giottesche vogliono imitare le statue, e poste dal pittore in posizione subordinata fanno da preludio alle figurazioni dei registri superiori. Riporta senza prendere posizione l'opinione del Jantzen che vede nella pittura di G. l'influsso della scultura francese. Rileva che G. anche prima delle raffigurazioni dei Vizi e delle Virtù all'Arena rappresenta a « grisaille» per accentuarne la volumetria alcune statue o figure nelle scene del ciclo francescano come nella Cacciata dei Diavoli da Arezzo e nel S. Francesco ed il Crocifisso di S. Damiano; anche nella più tarda Cappella Peruzzi nella scena del Festino di Erode le figure a « grisaille » poste a coronamento dell'architettura tendono ad imitare le statue classiche. È infatti tipico della pittura del Trecento usare tali raffigurazioni quando si intende imitare statue di marmo o di pietra; il desiderio di riprodurre statue in pittura viene spiegato con il forte influsso esercitato sull'arte trecentesca dei portali delle cattedrali francesi. Ricorda infine che raffigurazioni a « grisaille » si trovano nelle fasce decorative del transetto della Chiesa Inferiore di Assisi, di ispirazione giottesca, mentre sono assenti nelle volte della Basilica Superiore in cui manca qualsiasi ricerca di volumetria e di plasticità.

1956

547 — LACLOTTE MICHEL – *À propos de l'exposition « De Giotto à Bellini »*. Revue des Arts, 6me année, n. 2, 1956, p. 75.

Considera i due pannelli in origine parte di uno stesso dittico, raffiguranti la Madonna col Bambino e le Virtù della Coll. Wildenstein di New York e la Crocefissione del Museo di Strasburgo, opere di G. che ritiene eseguite intorno al 1320 tra gli affreschi della Cappella Peruzzi e quelli della Cappella Bardi in S. Croce.

1956

548 — LACLOTTE MICHEL – *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France.* Paris, Editions des Musées Nationaux, 1956, pp. 7-8.

Espone la Crocefissione del Museo di Strasburgo come opera tarda di G. considerandola, su indicazione di R. Longhi, la valva di un dittico di cui l'altro scomparto raffigurante la Madonna col Bambino e le Virtù si trova nella Collezione Wildenstein di New York.

1956

549 — LEONI G. D. – *Giotto e o valor histórico-estetico do pre-rinascimiento.* Revista Historia, S. Paolo, 1956, pp. 289-313 (*).

1956

550 — MANCINI GIULIO – *Considerazioni sulla pittura,* a cura di A. Marucchi, L. Salerno. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, vol. I, pp. 170-173.

Viene pubblicato e corredato di note esplicative e bibliografiche il testo del Mancini del 1630 c. (cfr. vol. I, 74).

1956

551 — MEISS MILLARD – *Primitifs italiens a l'Orangerie.* Revue des Arts, I, 1956, p. 141.

Respinge l'attribuzione a G. dei due pannelli con la Madonna col Bambino e le Virtù della Coll. Wildenstein di New York e la Crocefissione del Museo di Strasburgo, e li considera invece opera di uno stretto seguace dell'artista autore del polittico Stefaneschi del Vaticano, e perciò denominato Maestro dell'Altare Stefaneschi (cfr. n. 548)..

1956

552 — NICCO FASOLA GIUSTA – *L'arte nella vita dell'uomo.* Pisa, Nistri Lischi, 1956, pp. 60, 90, 160.

Cita G. rilevando come l'artista abbia saputo rinnovare totalmente il soggetto dei suoi dipinti e trasformarlo in contenuto, trasferendo il tema tradizionale della Madonna con Bambino in trono in una esaltazione nobilissima e severa della dignità ed eticità umana.

1956

553 — OFFNER RICHARD – *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting.* Berlin, Albert Frisch, sec. III, vol. VI, 1956, pp. 3-18.

Espunge dal catalogo delle opere di G. la Madonna di San Giorgio alla Costa e il Crocifisso di Santa Maria Novella per attribuirle ad una personalità

anonima diversa da G. che denomina Maestro della Croce di Santa Maria Novella.

Dà una ricostruzione grafica dell'aspetto originale della Madonna di San Giorgio alla Costa rilevando che la tavola, segata in alto e in basso, deriva stilisticamente dalla Madonna di S. Margherita a Montici del Maestro della Santa Cecilia (cfr. n. 135).

Riguardo al Crocifisso di Santa Maria Novella nota derivazioni stilistiche dalla Croce dell'Arena di Padova, opera di G.

Nega la paternità di G. per la Croce fiorentina perché in essa, come mai invece in G., la linea non è usata in funzione plastica, bensì illusionistica e ritmica e avulsa dal suo significato interiore.

Rileva nel Crocifisso di S. Maria Novella stretti legami stilistici con il Crocifisso dipinto nel ciclo francescano di Assisi (cfr. n. 279) e lo data intorno al 1300 in vicinanza cronologica con gli affreschi della Cappella dell'Arena di Padova che giudica peraltro lontani come stile.

Per quanto riguarda le notizie documentarie esistenti sulla Croce di S. Maria Novella, afferma che non vi è alcuna certezza che esse si riferiscano proprio a quest'opera; potrebbero invece riferirsi ad un'altra opera andata perduta nella stessa chiesa.

Conclude attribuendo la Madonna di S. Giorgio alla Costa e il Crocifisso di Santa Maria Novella al Maestro della Croce di Santa Maria Novella che considera seguace del Maestro della Santa Cecilia.

Seguono le schede complete di notizie critico-bibliografiche sulle due opere in questione.

1956

554 — PEŠINA JAROSLAV – *Lo spazio, l'architettura e la figura umana nella pittura di Giotto*, in *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Venezia 12/18 settembre 1955.* Venezia, Ferrari 1956, pp. 167-169.

Prende in esame l'architettura e lo spazio tettonico che si realizza nelle opere di G. e solo in quelle che vengono considerate di autenticità indiscutibile, cioè gli affreschi dell'Arena e di S. Croce, mentre i lavori di Assisi sono considerati una tardiva manifestazione del Duecento romano.

L'architettura di G. diviene un problema essenzialmente spaziale, è un elemento che esplicitamente crea lo spazio. G. concepisce l'architettura come un blocco la cui materia è ridotta alle forme stereometriche più semplici di cui l'artista scopre la bellezza nella loro purezza originale e naturale. Per porre in maggiore evidenza la dimensione di profondità G. sposta obliquamente la materia architettonica nello spazio accrescendo così immensamente l'effetto realistico del corpo architettonico ed esprimendone l'espressione spaziale.

La funzione creativa di spazio dell'architettura consiste inoltre nel foggiare dei piani spaziali e degli strati che guidano l'occhio verso la profondità. La via eseguita da G. per giungere agli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi non ha inizio nella zona superiore dell'Arena, bensì nella zona inferiore che è considerata l'ultima nell'ordine di esecuzione. Lo sforzo compiuto dall'artista per la creazione dello spazio culmina nella scena raffigurante Drusiana resuscitata e il Banchetto di Erode nella Cappella Peruzzi.

La caratteristica più evidente dei rapporti di misura tra figura e architettura deriva dalla concezione monumentale di G. e dalla sua tendenza a porre in risalto la trama del racconto. Le parti che sono in stretta relazione con la figura e pertanto afferrabili sono adatte alla figura e della stessa grandezza, mentre le parti che non sono a portata immediata della figura e quindi accessibili soltanto alla vista decrescono profondamente di misura al di sotto della grandezza delle figure. Il ciclo inferiore dell'Arena accenna già con la sua tendenza a coordinare le grandezze agli affreschi Bardi e Peruzzi dove tale evoluzione raggiunge l'apice.

Nei dipinti di G. nota il divario tra parte superiore percepita con la vista e parte inferiore considerata secondo il tatto; da questa doppia esperienza deriva il frequente contrasto fra la parte superiore concepita in un diverso ordine dispositivo e l'inferiore costituita su un piano rettangolare. Della medesima origine è il contrasto tra sistema assiale superiore e inferiore e la disposizione degli oggetti in varî pianî orizzontali. G. concepisce la figura nello spazio e la definisce in modo che al suo volume risponda anche la sua rispettiva ampiezza spaziale e quindi anche l'ampiezza della distribuzione.

L'architettura e la figura nascono sempre in lui dal piano e sono saldamente legate al suolo. Anche qui l'effetto massimo è raggiunto nella Cappella Peruzzi.

L'attenzione posta da G. al contenuto ed alla narrazione influisce anche sul rapporto tra architettura e composizione figurale; l'architettura diventa elemento indispensabile, integrante e indissolubile della composizione e mezzo esplicitamente drammatizzante. Questa arte ha il massimo sviluppo nella Cappella Peruzzi, dove la dipendenza dell'architettura dalla figura non è più così scrupolosa come in passato e dove invece il reciproco rapporto dei due elementi acquista libertà e respiro grandiosi.

L'architettura dunque non ha più la funzione di quinta e diventa un ambiente naturale dell'azione narrata, raggiungendo il massimo dell'indipendenza e una più intima unione con la figura.

1956

555 — PRANDI ADRIANO – *Il Boccaccio e la critica d'arte dell'ultimo Medioevo.* Colloqui del Sodalizio, II, 1956, pp. 90-120.

Definisce il gusto figurativo e l'estetica del Boccaccio che traspare nelle sue opere in prosa e in poesia e analizza la validità dei riferimenti a G. reperibile nei suoi scritti, illustrando infine la cultura e il senso critico dei suoi contemporanei nei riguardi dell'arte (cfr. anche n. 967).

1956

556 — PROSDOCIMI ALESSANDRO – *Sul Crocifisso di Giotto della Cappella degli Scrovegni: primitiva collocazione e restauri.* Bollettino del Museo Civico di Padova, XLV, 1956, pp. 65-82.

Nel rivendicare recisamente a G. la paternità del Crocifisso della Cappella degli Scrovegni, l'A. suppone che in origine esso dovesse essere collocato non nell'abside, bensì ' in media ecclesia ' sospeso all'altezza degli amboni e poggiante sulla parete di chiusura del coro che trova davanti all'altare e al presbiterio.

Segue una storia dettagliata dei varî restauri subiti dal crocifisso padovano.

1956

557 — RAGGHIANTI CARLO LODOVICO – *Artisti e civiltà.* Il pungolo dell'arte, Venezia, Neri Pozza Editore, 1965, pp. 66-90.

Il saggio teso a definire i rapporti di interdipendenza tra gli artisti e la cultura del tempo, contiene una breve recensione dei libri dello Antal (cfr. n. 386) e del Meiss (cfr. n. 452). Nei riguardi del libro del Meiss ritiene che porre sotto il medesimo denominatore comune dell'aderenza allo stile di G. sia Taddeo che Maso che Bernardo Daddi implichi anzitutto accettare un'immagine del tutto statica, più invariabile che vincolata della forma di G. ed inoltre significhi non distinguere abbastanza tra le qualità peculiari sia di formazione che di processo artistico nei tre pittori citati come modalità della loro scelta e della loro appropriazione di ragione fantastica o espressiva.

Avverte l'esigenza di distinguere maggiormente il concetto di ' stile ' di G. per fargli perdere il massimo possibile di genericità. La critica accanto alla debita affermazione dell'originalità espressiva dovrà tener conto del concetto di ' maniera ' e di come esso in taluni casi abbia proiettato la propria forza di convinzione sulle opere d'arte figurativa; non a caso infatti le opere firmate « opus Jocti » dalla mano di G. sono quelle che ormai l'unanimità degli studiosi giudica per la grande o massima parte aliene.

Ritiene che in G. ciò non dipenda unicamente dalla ripetizione di una pratica tradizionale artigiana, ma che possa essere spiegato col fatto che, pur non sfuggendo agli artisti ed in particolare a G. che la traduzione dei canoni e degli elementi formali non equivaleva affatto all'autografia, il canone o la stretta osservanza delle forme divenute exempla e precetti venivano considerati dall'artista sempre come proiezioni della sua personalità, sulle quali perciò aveva diritto di denominazione.

1956

558 — REY JEAN DOMINIQUE – *Giotto di Bondone. Die Fresken der Assisi.* Stuggart, 1956.

È la traduzione tedesca del testo inglese del 1954 (cfr. n. 512).

1956

559 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1956.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1956

560 — SCHORR C. DOROTHY – *The Role of the Virgin in Giotto's last Judgment.* Art Bulletin, XXXVIII, 1956, pp. 207-214.

Esamina il Giudizio Universale affrescato da G. nella Cappella Scrovegni a Padova notandone le novità iconografiche rispetto agli schemi bizantini: la scena si svolge su un unico piano, gli eletti sono messi in evidenza ed indivi-

dualizzati maggiormente rispetto al gruppo dei dannati; la Vergine inoltre è insolitamente posta come intermediaria tra i Beati ed il Cristo alla sinistra della composizione in piedi ed in atto di accogliere l'offerta della Cappella da parte di Enrico Scrovegni. In basso alla sinistra del Cristo in gloria compare ancora la Vergine in una mandorla sostenuta da cinque angeli che si volge verso una figura femminile che può essere identificata nella figura di Eva che significa la disobbedienza, posta in antitesi con l'immagine di Maria che significa l'obbedienza ai voleri divini. Il motivo della Vergine posta presso il Redentore nella scena del Giudizio Universale è molto raro: si trova nel pulpito della Cattedrale di Pisa compiuto da Giovanni Pisano tra il 1301 e il 1310 e perciò in contemporaneità con gli affreschi padovani di G. che sono ritenuti del 1305. Questo motivo compare anche nel Giudizio Universale del pulpito di S. Andrea a Pistoia compiuto da Giovanni Pisano dal 1298 al 1301.

Dal momento che la Cappella dell'Arena, dedicata a S. Maria della Carità, fu costruita come atto di espiazione dei peccati dello Scrovegni, risulta evidente la grande importanza delle novità compositive presenti nel Giudizio Universale. Mentre il Giudizio Universale glorifica la figura di S. Maria della Carità, sull'opposta parete viene glorificata l'Annunziata alla quale la primitiva chiesa era stata dedicata.

1956

561 — STEINER CARLO – *Giotto*, in E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire de Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs.* Tome IV, ad vocem, Saint Ouen, G. Maillet, 1956, pp. 265-267.

L'arte di G. è vista come il prodotto di un nuovo movimento culturale, l'anello di una catena ed uno degli elementi fondamentali di una delle più perfette epoche della civiltà che annovera come altri rappresentanti S. Francesco d'Assisi, Jacopone da Todi, i Pisano, i poeti stilnovisti e Dante. Segue una garbata sintesi dell'opera giottesca, incentrata specialmente su descrizioni e riflessioni contenutistiche sui cicli di Assisi e Padova. Mentre per quanto riguarda gli affreschi si seguono le notizie più aggiornate, le attribuzioni a G. della maggior parte delle opere su tavola sono del tutto superate ed inaccettabili (ad es., Anversa: S. Paolo; Chantilly: Morte della Vergine; Châlons sur Marne: affresco raffigurante S. Cristoforo, ecc).

1956

562 — VENTURI ADOLFO – *Giotto.* Epoche e Maestri dell'Arte Italiana, Torino, Einaudi, 1956, pp. 56, 80.

Vi si trovano pubblicati i passi riguardanti la Madonna di Ognissanti e le Allegorie della Cappella Scrovegni (cfr. articolo sulle vele di Assisi al vol. I, 456, e *Storia dell'Arte Italiana*, al vol. I, 468).

1956

563 — VENTURI LIONELLO – *La pittura italiana.* Ginevra, Skirà, vol. I., 1956, pp. 47-65.

p. 48 – « La realtà fisica rappresentata dalla plastica e la realtà spirituale rappresentata dalla vita morale sono le due basi dello stile di G., le ragioni prime della sua gloria nei secoli ».

p. 50 – « Assisi, Padova, Firenze: tre tappe della sua attività creatrice e tre concezioni differenti dell'arte. Ad Assisi tenta di liberarsi della tradizione di Cimabue e da quella di Bisanzio in generale. A Padova profitta della civiltà gotica in quanto essa rende umana la divinità per rappresentare la vita sacra con forma plastica e colori chiari. Egli inventa un nuovo tipo di gotico in previsione della nuova civiltà che l'Italia sta per offrire al mondo. Nella terza tappa a Firenze, la rivoluzione pittorica è compiuta; adopera le sue forme con certezza e indulge alla contemplazione formale ».

Segue la biografia critica su G. dovuta a Rosabianca Skira-Venturi.

1956

564 — WEISE GEORG – *L'Italia e il mondo gotico.* Firenze, Sansoni, 1956, pp. 25, 27, 39, 84.

Considera G., per la robustezza dei corpi, per la maestà severa del contegno spirituale e per la mancanza delle linee fluenti e decorative, fuori dell'indirizzo generale dell'epoca gotica ed il rappresentante di quel primo stadio di atteggiamento più libero e monumentale che precede la piena realizzazione del fenomeno gotico.

Il carattere più sciolto e naturale dei suoi dipinti, il senso del volume compatto e di corposità plastica vengono considerati come ispirati dalle conquiste realizzate dalla scultura francese del primo Duecento, ma ancora estranei alla raffinatezza crescente e alle tendenze spiritualizzanti che si imposero con la transizione, nella seconda metà del secolo, alla piena maturazione del gotico come fenomeno stilistico di carattere internazionale.

In pittura e con influsso estesosi anche alla scultura, l'arte di G. ha fissato le norme prevalenti in tutto il Trecento, inaugurando uno stile più raccolto e tettonico di competenza classica e monumentale, troncando ogni velleità di espressivismo violento e appassionato che riaffiora negli affreschi pregiotteschi di Assisi.

p. 84 ss. Commento alle tav. XLIV-XLV. Accenna a rapporti di G. con la scultura gotica francese del momento 1220-30 (facciata occidentale e timpano del transetto nord della cattedrale di Reims, portali della facciata occidentale della cattedrale di Amiens) e all'analogia della posizione storica di G. con quella in Germania del Maestro di Naumburg. Gli influssi gotici e francesi si accrescono nei tardi affreschi delle due cappelle in S. Croce (cfr. i rilievi del tramezzo del coro in Notre Dame a Parigi).

1956

565 — WHITE JOHN – *Cavallini and the lost frescoes in S. Paolo.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIX, 1956, pp. 92-95.

Ricostruisce attraverso copie seicentesche l'aspetto degli affreschi del Cavallini a S. Paolo fuori le mura a Roma e suppone che essi abbiano esercitato una notevole influenza sia compositiva che stilistica sulle Storie del V. e N.T. ed anche sull'impostazione spaziale delle storie di S. Francesco ad Assisi.

Rileva inoltre che il grande impiego di linee oblique per dare l'illusione del massimo realismo e solidità alla architettura dipinta usato dal Cavallini si ritrova negli affreschi della Cappella dell'Arena a Padova.

1956

566 — WHITE JOHN – *The Date of the legend of St. Francis at Assisi.* The Burlington Magazine, XCVIII, 1956, pp. 344-351.

Notando derivazioni iconografiche e stilistiche dall'affresco di G. ad Assisi raffigurante le Stimmate di S. Francesco nel pannello di Giuliano da Rimini ora nel Gardner Museum di Boston datato 1307, giunge alla conclusione che tale pannello sia direttamente dipendente dalla scena assisiate: pertanto le storie di S. Francesco sono necessariamente anteriori a tale data.

1956

567 — — — — *Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.* Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Maestri del Colore, n. 6, 1956.

Contiene una breve nota descrittivo-illustrativa a commento di 12 riproduzioni a colori della Cappella degli Scrovegni.

1957

568 — BOVINI GIUSEPPE – *Assisi. La città del Santo.* Milano, 1957, pp. 15, 16, 23, 26.

Cita come opera di G. ed aiuti le Storie di Isacco e il ciclo di San Francesco della Basilica Sup. di Assisi.

1957

569 — FRANCASTEL PIERRE – *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo.* Torino, Einaudi, 1967.

È la traduzione italiana del testo del 1951 (cfr. n. 444).

1957

570 — GIOSEFFI DECIO – *Perspectiva Artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti.* Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957, pp. 60-70.

Ritiene che l'orientamento determinante per il costituirsi della spazialità rinascimentale sia iniziato a Firenze con Cimabue e con G. L'artista rappresenta la prima decisa ripulsa della spazialità episodica dei Bizantini, è il primo che senta l'urgenza di far muovere i suoi personaggi entro spazi ' abitabili '. La rappresentazione empirica dello spazio ottico, sostanzialmente prossima allo spazio prospettico matematicamente costruito, è da G. secondo l'A. riguar-

data come realizzabile; non sentita come esigenza, ma presente come virtualità. Questa intuizione spaziale, destituita di premesse teoriche ma sbocciata come per miracolo dalla cosciente presa di possesso dei dati visivi, viene considerata il fatto più nuovo e rilevante della visione giottesca. Considera dal punto di vista della prospettiva i cicli di Assisi e di Padova, ritenendo che la loro novità esplosiva stia tutta nella nuova coscienza dello spazio e che G. avvertisse l'immanenza di una legge univoca e certa e si sforzasse di cavarne regole pratiche.

Dimostra inoltre che le prime applicazioni del punto di fuga unico per tutto il piano non spettano ad Ambrogio Lorenzetti, bensì a G. Esamina dal punto di vista dell'organizzazione prospettica (subordinata al punto di fuga unificato) di un più vasto settore di spazio alcuni affreschi di Assisi, notando che essi potrebbero rappresentare un orientamento precedente e poi momentaneamente abbandonato nella fiducia di giungere ad una soluzione 'rigorosa' del problema più semplice e parziale. Nota come dall'arcaica rigidezza della Pentecoste alla più matura impaginazione spaziale dell'Approvazione della Regola fino alla mirabile scioltezza della Predica davanti al papa, l'assunto di includere (nella parte alta dei dipinti) il motivo della triplice e frontale concameratio (vôlte a botte nei primi due; crocere gotiche nel terzo) entro un sistema di ortogonali che rispondano ad un unico punto di fuga, sia perseguito con sempre maggiore chiarezza ed esattezza ma senza una qualsiasi scalatura prospettica nel senso della profondità. Nel Sogno di Papa Onorio III G. affronta invece il problema della messa in prospettiva di un soffitto a cassettoni e (malgrado la scarsa profondità del cassettonato) mostra di possedere una nozione già chiara dell'interdipendenza tra le diminuzioni sulle ortogonali e il concorso delle ortogonali medesime al punto di fuga. Nella Guarigione del ferito di Lerida il problema specifico appare risolto: la partizione decorativa dei singoli lacunari in triangoli chiari e scuri introduce anche materialmente la diagonale e assicura che la diminuizione è avvenuta secondo la diagonale. Considera peraltro questa scena, vista in funzione del senso dello spazio, come una delle più gracili, dato che G. ebbe come collaboratore il Maestro della Santa Cecilia; questa gracilità è poi spiegata col fatto che l'introduzione di regole in questa fase di scoperte geniali e avventurose fuori dei binari della tradizione avrà ingenerato dapprima piuttosto turbamento e fastidio.

Esamina successivamente tre scene di Padova, notando come l'impianto architettonico sia il medesimo in tutte e tre le scene; ciò si spiega col fatto che l'artista l'aveva trovato di particolare soddisfazione e che, a mutarlo secondo l'estro e senza contraddire alla regola faticosamente trovata, avrebbe finito per trovarsene intrigato. In seguito G. preferirà invece obbedire piuttosto all'estro che non alle regole. Afferma quindi che quegli affreschi di Padova, che sono databili dal 1304 al 1306, G. era in grado non solo di applicare il punto di fuga unico per il piano, ma anche di reperire sulla diagonale le diminuzioni di profondità. Il fatto che si debba ricercare la prospettiva sui soffitti e in genere piuttosto nelle parti alte che non nelle parti basse, significa secondo l'A. la dipendenza di G. dalla pittura antica. E non solo nel senso di quella generica aderenza ai modi di « quarto stile » ricorrenti in tutto lo svolgimento medioevale della pittura romana, cui G. poteva esser stato introdotto dai collaboratori e colleghi di formazione romana, dal Maestro di Isacco (di cui non si affronta in questa sede il problema se esso possa o no rappresentare una fase di G.) al Maestro della Santa Cecilia, quanto per una diretta meditazione

di testi originali anche appartenenti alla fase più rigorosamente prospettica del « secondo stile ». Infatti l'influenza della pittura romana della Villa dei Misteri basta da sola a spiegare l'orientamento 'spaziale' nello svolgimento assisiate del tema della triplice 'concameratio' mentre i cassettonati di Assisi e di Padova lasciano presupporre altri esempi della pittura pompeiana.

G. dovette avere quindi l'opportunità di studiare antiche pitture e frammenti durante i suoi ripetuti soggiorni romani. A conclusione dell'analisi sulla prospettiva giottesca ritiene che esista una cesura tra le esperienze prospettiche di riduzione parziale rigorosamente condizionate dall'uso della riga e del compasso presenti in alcune scene di Assisi e Padova e la franca accettazione del dato visivo quale appare nelle 'Cappelle segrete' o 'coretti' affrescate sull'arco trionfale della Cappella degli Scrovegni. Queste due serie di ricerche prospettiche instaurate da G. « procedono su due fili paralleli, talora interferenti, ma non ancora confluenti: entrambi infine solo marginalmente incidenti nella sostanza viva dell'opera pittorica » (p. 70).

1957

571 — GIOSEFFI DECIO – *Complementi di prospettiva (di un nuovo libro; di Apollodoro di Atene; di Filippo di Paolo e d'altre cose).* Critica d'arte, n. 24, 1957, p. 482-483.

Nel recensire il libro dello White (cfr. n. 583) confuta l'opinione espressa dall'A., secondo la quale la prospettiva rinascimentale si oppone strutturalmente in modo radicale alla visione del reale propria di G. e di Ambrogio Lorenzetti.

1957

572 — HETZER THEODOR – *Aufsätze und vorträge.* Leipzig, E. A. Seeman, 1957.

Vengono ripubblicati senza varianti i seguenti articoli:

Vol. I, pp. 147-157 – *Giotto und die elemente der Abendlandischen Malerei* del 1947 (cfr. n. 371).

Vol. II, pp. 93-130 – *Rembrandt und Giotto* del 1943 (cfr. n. 329).

Pp. 131-169 – *Von plastichen der Malerei* del 1938 (cfr. n. 239).

Pp. 171-192 – *Über des Verhaltnis der Malerei su Architektur* del 1937 (cfr. n. 195).

1957

573 — LAVAGNINO EMILIO – *Atlante della pittura italiana.* Milano, Ambrosiana, 1957, p. 7.

Riproduce e commenta l'Incontro della Porta Aurea della Cappella degli Scrovegni a Padova.

1957

574 — MARIANI VALERIO – *Dante e l'arte*, in *Conversazioni d'arte*. Napoli, Pironti 1957, pp. 5-19.

Studia i rapporti fra Dante e le arti figurative. A questo proposito commenta alcuni passi della Commedia per mostrare quanto nel poeta fosse viva e pronta la sensibilità plastica e quanto gli fosse familiare l'esperienza delle arti figurative.

« Parlando della pittura di G. si sente che Dante parla della ' sua pittura ' di quella che aveva dato forma espressiva alle voci delle passioni e dei sentimenti, individuandoli in piena reazione contro l'accademismo culturale bizantino, contro la scuola della poesia e dell'arte aulica di Cimabue ».

1957

575 — MOMMSEN E. THEODOR – *Petrarch's Testament*. New York, Cornell University Press, 1957, p. 3.

Rettifica la data del testamento del Petrarca al 1370 (cfr. vol. I, 11). Commenta partitamente le espressioni del poeta relative a G.

1957

576 — RAGGHIANTI CARLO LUDOVICO – *Prospettiva*. Sele Arte, VI, 31, 1957, p. 52.

Recensione consenziente al libro di D. Gioseffi sulla rappresentazione dello spazio prospettico in G. (cfr. n. 570).

1957

577 — RÉAU LOUIS – *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1957, tome II, passim.

Nel tracciare lo svolgimento iconografico delle varie rappresentazioni figurative del Nuovo Testamento cita G. attivo intorno al 1305 a Padova nella Cappella dell'Arena; di essa elenca le varie scene, dandone una breve descrizione. Considera le sculture del basamento del Campanile opera di Andrea Pisano, ma esemplate su modelli giotteschi.

1957

578 — SCHLEGEL URSULA – *Zum Bildprogramm in der Arena Kapelle*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, XX, 1957, pp. 125-146.

È il testo di una conferenza tenuta il 6 dicembre 1955 all'Istituto Germanico di Firenze. Acuto e penetrante studio di carattere iconografico e iconologico sulla Cappella degli Scrovegni. Traccia la storia dell'edificazione. Costruita per volere di Enrico Scrovegni e dedicata alla Vergine Annunziata, fu dipinta da G., come attestano i documenti, dal 1303 al 1305.

Rileva come la figura di Giuda, molto rara in pittura, ritorni più volte negli affreschi della Cappella e in posizione prevalente ed afferma che essa, al pari degli avari raffigurati nel Giudizio Finale, sia stata così dipinta da G. per mettere in evidenza le sue strette relazioni con Enrico Scrovegni che viene rappresentato per impetrare la salvezza dalla parte dei beati.

Scorge anche una relazione simbolica tra la scena raffigurante il Tradimento di Giuda e la Visitazione dipinte simmetricamente sull'arco trionfale; come Giuda riconoscendo la sua pena accetta e riconosce le leggi della Chiesa, così Elisabetta riconosce in Maria il Figlio Divino. Le due scene quindi poste in posizione preminente e parallela acquistano un significato preciso di allusione e di richiamo alla famiglia Scrovegni.

Esamina partitamente i due vani vuoti o « coretti » dipinti sull'arco trionfale per determinarne il significato. Istituisce un confronto fra i due vani e i loculi sepolcrali eretti all'esterno della Chiesa di S. Maria Novella a Firenze, e giunge alla conclusione che possono interpretarsi come sepolcri simbolo di pace eterna per la famiglia Scrovegni.

Nei due coretti sono dipinte due lampade mortuarie, esse sono il simbolo chiave per interpretare i vani in funzione sepolcrale, le lampade infatti simboleggiano sia la vita eterna (lux perpetua) sia i buoni cristiani ed alludono perciò ad Enrico Scrovegni. Nelle due lampade in ferro con tre anelli concentrici dai quali pendono nove pendagli scorge altri significati simbolici; il ferro simboleggia gli eletti che soffrono nel Limbo ma che saliranno nella Gerusalemme Celeste, e allude alla speranza di Enrico Scrovegni che il padre, forse ancora nel Limbo, possa ricevere l'assoluzione e salire al cielo; il numero tre allude ai tre stati della penitenza, il nove allude e ricorda le imperfezioni umane e conseguentemente le pene e le punizioni eterne.

Rifiuta l'opinione dell'Örtel, dell'Ysermeyer, del Weigelt e del Longhi che interpretano i coretti come vani illusionistici; in essi vede invece un preciso richiamo alla funzione sepolcrale per cui la Cappella era sorta: essi si pongono infatti in posizione preminente ed isolata e privi di relazione con gli altri affreschi, sembrano spezzare l'unità dei dipinti per far convergere l'attenzione sulla loro funzione simbolica di « memento mori ».

Esamina nel Giudizio Finale la dedica della Cappella; essa viene interpretata come un dono votivo dello Scrovegni alla Vergine per impetrarne l'assoluzione; il monaco che sostiene la Cappella allude alla presenza del clero che assiste al Giudizio Finale; identifica le due figure accanto alla Vergine con S. Orsola cui lo Scrovegni dedicò una chiesa che poi donò ai cisterciensi e con S. Giovanni. La Vergine infatti porgendo la mano allo Scrovegni per accogliere l'offerta votiva lo accetta come un figlio, così come accetta Giovanni che le sta accanto. Respinge perciò le opinioni che identificano le tre figure con le virtù teologali e la tesi del Supino che vi scorge l'arcangelo Gabriele, Maria Regina e Maria Annunziata, osservando che la Vergine non può essere rappresentata due volte, che la Vergine Annunziata è priva della corona e che è altresì alieno dallo spirito di G. la rappresentazione di soggetti astratti. L'Annunciazione sull'arco trionfale richiama la Vergine Annunziata cui la cappella era dedicata; a Padova aveva inoltre il significato di porta del Paradiso; le quattro torri che inquadrano l'Angelo e la Vergine Annunziata sono interpretate come il simbolo delle virtù cardinali, mentre le tende sono il simbolo della porta di Maria secondo il Vangelo apocrifo di Giacobbe. Interpreta la cappella per la presenza dei coretti o cappelle sepolcrali come uno

dei primi esempi di cenotafio. Ricorda che a Padova era usanza seppellire in chiesa non soltanto i nobili, ma anche i semplici cittadini. Nota l'influsso della concezione sepolcrale della Cappella Scrovegni su altre cappelle a Padova, e sulla Cappella Baroncelli in S. Croce.

Quest'ultima è infatti dedicata anch'essa all'Annunziata c ad una famiglia, e contiene sepolcri e non già l'allusione ad essi. Nota le differenza tra il modello e la cappella e suppone che, coperte di pittura le pareti, durante il lavoro si pensasse di ampliare la costruzione primitiva con l'aggiunta di due cappelle laterali destinate ad uso sepolcrale, ai monumenti e alle tombe di famiglia. In seguito essendo stato attuato completamente il progetto di ampliamento e non essendo stata costruita la cappella laterale di destra la tomba dello Scrovegni fu posta in fondo all'abside.

Conclude rilevando che la cappella allude al Giudizio Finale ed è legata ad Enrico Scrovegni e alla sua personalità e, mentre nelle cattedrali la raffigurazione del Giudizio e della vita di Maria hanno un significato generico, con G. esse acquistano per la prima volta significato programmatico e personale.

1957

579 — SCHÖNE WOLFGANG – *Studien zur Oberkirche von Assisi*, in *Festschrift Kurt Bauch*. München, Deutscher Kunstverlag, 1957, pp. 50-116.

Dopo uno studio circostanziato sull'architettura della basilica di S. Francesco e la disposizione liturgica e il programma iconografico degli affreschi di Cimabue e la sua scuola, esamina partitamente le Storie di S. Francesco che sulla scia di K. Bauch e di R. Örtel attribuisce a G.

Entro il ciclo francescano ritiene di G. le prime 19 scene, mentre attribuisce ad uno sconosciuto seguace del maestro sia le 5 scene successive sia la vôlta raffigurante i Quattro Dottori della Chiesa ed al Maestro di Santa Cecilia l'ideazione e l'esecuzione delle ultime 4 scene del ciclo. Segue la descrizione particolareggiata dei bordi e delle fasce decorative che ritiene derivate da quelle del Cavallini a S. Paolo fuori le mura, ma anche studiate per essere in accordo e legare con le fasce decorative delle preesistenti scene soprastanti il ciclo francescano. Rileva la profonda diversità esistente fra l'arte di G. e quella dei mosaicisti del XII e XIII secolo, del Cavallini e di Cimabue.

I soggetti pittorici di G. sono infatti autonomi e figurativamente definiti con profonda e concreta efficacia espressiva; le singole scene sono dotate di « un movimento prospettico » che dona una particolare dinamica ai vari episodi.

Rileva l'importanza degli elementi architettonici dipinti da G. che servono da legame sia con gli altri affreschi del ciclo sia con gli affreschi precedenti sia con l'architettura della Basilica.

Negli affreschi ritenuti opera di uno sconosciuto scolaro del maestro e cioè in quelli raffiguranti il Transito di S. Francesco, l'Apparizione al Vescovo e a Santo Agostino, l'Accertamento delle Stimmate, il Pianto delle Clarisse e la Canonizzazione di S. Francesco, l'architettura dipinta non presenta alcuna relazione con la struttura delle singole scene, predominando l'ordine paratattico e figure affettate e teatrali.

Per avvalorare l'ascrizione a G. del ciclo di S. Francesco l'A. pone a confronto le Storie assisiati con gli affreschi di Padova rilevando l'influenza esercitata su G. dalla scultura delle cattedrali gotiche francesi ed in particolare da quella di Reims; ciò nonostante non può definirsi propriamente gotico lo stile giottesco.

Esamina infine il rapporto esistente tra le fasce decorative ed ornamentali e le singole scene rappresentate, notando come esso subisca uno svolgimento da Assisi, dove i singoli elementi assumono, giustapponendosi armonicamente, la medesima importanza e funzione, a Padova dove G. introduce una sostanziale novità conferendo alle scene una nuova dimensione spaziale ed un carattere di autonoma e straordinaria evidenza plastica.

1957

580 — SEEWALD RICHARD – *Giotto. Eine Apologie des Klassischen.* Köln, Olten, 1957.

È la seconda edizione del testo riassunto al n. 430.

1957

581 — STUBBLEBINE H. JAMES – *The Development of the Throne in Dugento Tuscan Painting.* Marsyas, VII, 1957, p. 39.

Osserva nella Madonna di Ognissanti di G. un nuovo tipo di trono di stile gotico che esercitò una forte influenza sugli artisti contemporanei.

1957

582 — TEA EVA – *Medioevo.* Torino, Utet, tomo II, 1957, pp. 1250-1302.

Profilo dell'artista secondo le notizie correnti e descrizione iconografico-stilistica delle sue opere maggiori.

1957

583 — WHITE JOHN – *The Birth and Rebirth of pictorial Space.* London, Faber and Faber, 1957, pp. 30-47, 57-77.

Si propone di ricostruire nella sua evoluzione storica l'introduzione progressiva dello spazio pittorico nell'arte italiana, quale si svolse nel corso dei secolo XIII, XIV e XV. Ritiene che la Basilica Sup. di S. Francesco d'Assisi rimanga il miglior punto di partenza per discutere lo sviluppo della rappresentazione spaziale e dell'organizzazione della superficie dipinta che ha condotto fino ai fasti del Rinascimento.

I quattro Dottori della Chiesa e le scene del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Rileva negli affreschi dei Dottori della Chiesa uno stretto legame con i modi compositivi di Cimabue, costituito dal fatto che quasi tutto il complesso apparato di cattedre, troni e leggii è visto dall'alto. Analizza successivamente le scene raffiguranti i Fratelli che intercedono presso Giuseppe, la Pentecoste, e le Storie di Isacco, che attribuisce al Maestro d'Isacco notando come la

solidità delle architetture e lo spazio occupato dalle figure, messo in grande evidenza anche se con disuguale efficacia, insieme con le costruzione centralizzata che pone l'accento sulla prospettiva dello spazio chiuso, segnino una importante tappa verso gli interni della Leggenda di S. Francesco. Nota inoltre nelle scene attribuite al Maestro di Isacco che i rapporti con il ciclo di S. Francesco sono, per molti aspetti, assai più stretti che con gli affreschi di Cimabue e dei suoi allievi, come dimostrano non solo la crescente solidità degli edifici e la apparizione degli interni, ma anche lo stile stesso dell'architettura e la disposizione e il trattamento delle figure; per tali motivi ritiene che questi affreschi, se da un lato conservano qualche elemento derivante dalla tradizione, dall'altro rappresentano una premessa indispensabile della opera che corona le conquiste dei decoratori della Chiesa Superiore.

La Leggenda di S. Francesco.

Ritiene che la prova più evidente che il maestro cui si deve il nucleo principale della Leggenda di S. Francesco parta da una visione della realtà condivisa dai pittori del registro centrale e delle volte delle due campate d'ingresso, vada cercata nella Visione dei Troni. Analizza dal punto di vista spaziale-prospettico tutte le scene del ciclo, rilevando come tutti gli edifici rappresentati siano senza eccezione visti da un punto di vista normale; le ortogonali tendono nettamente a convergere come negli affreschi delle parti superiori della navata. Nota come nella scena raffigurante S. Francesco di fronte al Crocifisso l'introduzione della rappresentazione obliqua segni l'inizio di una nuova fase nella storia della prospettiva empirica; il fatto, non casuale, non è dovuto al desiderio di introdurre un nuovo motivo decorativo e di variare il monotono ripetersi di rappresentazioni, frontali e frontali-prospettiche, bensì è visto come uno dei molti indizi del crescente interesse per l'osservazione diretta e l'imitazione del mondo sensibile. Osserva inoltre che tale interesse per l'osservazione diretta è altrettanto palese nella rappresentazione degli interni. Particolare interesse riveste il posto delle figure nel nuovo spazio interno del ciclo francescano; tale rapporto tra figure e architettura nell'Apparizione di Arles è vista come una diretta estensione del concetto già presente nella Pentecoste della parete superiore. « Si tratta della medesima unità indissolubile tra figure e architettura nella definizione dello spazio che si continua nella Cappella dell'Arena a Padova. Lì, tra le scene narrative, non c'è posto per il realismo gotico della Preghiera di S. Francesco ad Onorio III, ma lo spazio che definisce il semicerchio delle figure è riaffermato in termini ancora più magistrali ». Rileva come ad Assisi la concezione dell'interno come scatola chiusa che contiene gli oggetti è avanzata abbastanza da suggerire impressioni di notevole verosimiglianza; ed è questa l'idea che non solo viene riecheggiata, ma continuamente sviluppata per tutto il XIV secolo. Nota inoltre come la divisione dello spazio della parete creato dagli intercolumni non sia un fatto supinamente accettato dall'artista; ciò traspare con chiara evidenza dal fatto che, invece di trattare la navata come uno spazio unitario, ogni campata ha un proprio punto focale. In ogni campata tutte le ortogonali delle basi e dei capitelli delle colonne, del cassettonato e degli elementi aggettanti delle cornici superiori e inferiori sono in fuga prospettica parallela verso il centro. Questa costruzione è vista come un mutamento profondo dalla costruzione con le ortogonali in fuga verso l'esterno usata da Cimabue. Il senso di realismo viene ulteriormente accresciuto dal fatto che l'artista concepisce l'intera composizione come se fosse vista dal basso, in con-

formità con l'effettiva posizione dello spettatore: si giunge addirittura a suggerire allo spettatore la posizione approssimativa per ricavare l'effetto migliore. Questa posizione è a una distanza minore dell'ampiezza di una campata, ma più del doppio di ogni singola scena.

Ritiene che l'esecuzione materiale delle prime tre scene del ciclo, di cui il primo affresco è generalmente attribuito al Maestro della Santa Cecilia, sia dovuta a due mani ben distinte. Nota inoltre che non solo le singole composizioni e le campate in cui esse si aggruppano, ma addirittura tutta la parete, ha un'organizzazione ben precisa, con due campate rigidamente centralizzate e simmetriche, seguite da altre campate con un elemento più aperto, più complesso e meno rigido; ciò non significa che la più ampia unità della parete rappresenti un organismo compositivo in sé concluso: il vero significato del nuovo tipo di composizione appare evidente solo nel più grande insieme del ciclo completo che racchiude la navata intera. Dall'analisi delle singole campate giunge alla conclusione che la composizione generale di tutti gli affreschi del ciclo deve essere stata affidata al rigido controllo di un solo artista, ma che a due diverse personalità si deve l'esecuzione della prima campata a simmetria rigida e che non vi è frattura nelle regole compositive che governano il lavoro dei tre artisti principali coinvolti nell'intero ciclo: questi sono il Maestro della S. Cecilia, l'autore del gruppo principale, che comprende gli affreschi dalla seconda alla diciannovesima scena, e il pittore della settima e ottava campata. « I dipinti assisiati rappresentano un 'unicum' non solo per il loro stato di conservazione e per la continuità di tradizione dello sviluppo murale, ma soprattutto per la loro unitarietà figurativa, per l'appassionante interazione tra le varie parti in quell'unico complesso che avvince il visitatore, sia che questi si trovi nella navata o nel coro, sia che posi lo sguardo sull'opera dell'uno o dell'altro grande maestro ».

La Cappella dell'Arena.

Ritiene che gli affreschi dipinti da G. nell'Arena intorno al 1305 segnino l'inizio di una fase completamente nuova della storia della prospettiva empirica; nella sua rappresentazione della figura umana l'accentuazionr del volume è sorprendente quanto la sua capacità di narratore, che si concentra sui fatti drammatici essenziali. « Manca in G. l'interesse narrativo per il particolare casuale del mondo visibile, caratteristico di Assisi ». A Padova non si avverte necessità di cercare un equilibrio fra l'architettura dipinta e il naturale volume e la solidità della pietra e del marmo dell'edificio; la mancanza di qualsiasi volontà di creare un'architettura illusionistica nell'intero ambiente viene categoricamente sottolineata dalla semplice fascia che delimita la decorazione marmorea delle pareti e degli angoli; la cornice dipinta su ogni parete è costituita da un'inità decorativa distesa sulla superficie esistente, e non a sua volta una finta parte. Afferma che il fatto più sorprendente nel progredire della concezione della decorazione della Cappella come un tutto unico sia il manifestarsi di un indirizzo che tende ad adattare i punti di vista nelle singole scene a quello di uno spettatore che si trovi al centro dell'edificio. Rileva che mentre ad Assisi le scene erano unite dal reciproco equilibrio degli schermi di superficie, a Padova, benché sia possibile riscontrare tra una serie e l'altra di affreschi come nell'ambito delle singole scene innumerevoli corrispondenze, non sembra vi sia alcun tentativo di un equilibrio formale diretto. Segue una dettagliata analisi delle singole scene del ciclo dal punto di vista spaziale e prospettico.

Nota nel ciclo padovano un intenso desiderio di realismo spaziale in armonia con la superficie piana, il quale sembra caratterizzare la sempre più netta preferenza per architetture poste in obliquo nello spazio, proprio nel momento in cui si cerca di moderare le tendenze formali aggressive delle costruzioni dipinte; esso induce contemporaneamente G. ad apportare notevoli modifiche alla struttura degli interni.

Osserva come in genere le aspirazioni formali di G. si concretizzino nella ricerca di un'armonia progressiva tra la parete piana e un realismo spaziale ancor più ambizioso: ciò è avvalorato dall'analoga cura avuta da G. nel disporre le figure nella composizione. Sostiene la tesi che il lavoro nella Cappella sia cominciato dall'alto e proseguito regolarmente verso il basso, sia per motivi di ordine pratico sia per il fatto che il numero delle architetture in prospettiva aumenta costantemente a mano a mano che ci si avvicina ai registri inferiori.

Le Cappelle Bardi e Peruzzi.

Rileva come negli affreschi fiorentini si realizza un ulteriore progresso rispetto a Padova, che si concretizzi in un estremo realismo pittorico in armonia con il fatto architettonico; la luce entro le scene piove sulle figure e sulle architetture come se provenisse dalle finestre, che nelle due Cappelle creano una sorgente unitaria di luce diurna; inoltre la prospettiva interna dell'architettura è coordinata con il punto di vista che lo spettatore ha al momento del suo ingresso nella cappella; perfezionati gli incerti tentativi di Padova, G. realizza ora una coerenza totale. Osserva inoltre come nella Cappella Peruzzi l'architettura dipinta all'interno della cornice centralizzata sia dominata, in modo ancor più vigoroso che a Padova o nella Cappella Bardi, dalla posizione dello spettatore che l'artista fissa.

Segue un'approfondita analisi delle costruzioni spaziali-prospettiche dei singoli affreschi, dalla quale giunge alla conclusione che la Cappella Bardi sia anteriore alla Peruzzi; una conferma estrinseca viene vista nel fatto che i seguaci di G. portano avanti le idee delle composizioni padovane più tarde e della Cappella Peruzzi, piuttosto che quelle tipiche degli affreschi con la Leggenda di S. Francesco. Afferma che l' esperimento della Cappella Bardi sembra rispecchiare una fase delle ricerche di G. intorno a un sistema atto a creare lo spazio pittorico in armonia con la superficie pittorica e non il primo manifestarsi di uno stile maturatosi solo più tardi in opere perdute.

1957

584 — ZERI FEDERICO – *Due appunti su Giotto.* Paragone, n. 85, 1957, pp. 75-87.

Ricongiunge al pannello centrale dell'Incoronazione della Vergine del polittico Baroncelli in S. Croce la cuspide raffigurante l'Eterno Padre e angeli della Galleria di S. Diego in California, attribuendo l'intero complesso per la ricchezza e la complessità della struttura all'ultima attività di G.

Nell'esecuzione pittorica di alcune parti del polittico e del frammento di S. Diego riconosce peraltro l'intervento di Taddeo Gaddi. Ma la presenza del Gaddi (riconoscibile accanto a quelli di altri allievi anche in altre parti del polittico) è strettamente subordinata a quella di G., « del G. ultimo, grave e

solenne, nel quale anche l'accresciuta accoglienza di motivi ornamentali gotici e di gotici ritmi rispetto al passato, si stempera in una classica compostezza e rattenutezza di gesti, di azioni, di penetrazioni psicologiche: l'ultima fase di quel percorso, coerentissimo nei suoi successivi momenti, che dagli affreschi dell'Arena di Padova passa per il Crocifisso del Tempio Malatestiano e per la Cappella Peruzzi, e che attraverso la Dormitio, i pannelli cristologici di New York, Boston, Monaco, Londra, Settignano, e il polittico Washington-Châalis-Horne, giunge infine alla rigorosa, calibratissima bilancia spaziale e narrativa degli affreschi Bardi e a questa estrema Incoronazione».

Il polittico Baroncelli tende nel dato spaziale ad una soluzione per via di mezzi cromatici in stretta affinità con le idee espresse intorno agli stessi anni nel Campanile del Duomo, col quale il complesso presenta una forte analogia nell'ossatura intrecciata di slanci verticali, di riprese cromatiche e ritmiche, di corrispondenze fra figurazione e cornice del pannello centrale. Il polittico Baroncelli secondo l'A. dovette essere compiuto prima del 1329, data del soggiorno di G. a Napoli, perché sono evidenti le rispondenze tipologiche e compositivo-spaziali fra i quattro laterali del complesso e gli affreschi dell'Oderisi nell'Incoronata di Napoli.

Riconsiderando il Crocifisso del Tempio Malatestiano di Rimini, ne ribadisce decisamente la paternità giottesca per la struttura formale che nasce da una varia e vasta ricchezza di spunti, idee ed invenzioni, da un sottile processo di calcoli, calibrature e meditazioni e da una straordinaria felicità tecnica e grafica.

Al Crocefisso Malatestiano l'A. aggiunge la cimasa raffigurante il Redentore benedicente, già nella Coll. Jekyll di Londra, per l'affinità delle misure e dello stile riscontrato tra i due dipinti. Il Crocifisso, largamente imitato nella scuola di Rimini viene considerato il punto di passaggio fra gli affreschi dell'Arena di Padova e la Cappella Peruzzi in S. Croce e datato verso il 1308-1312 che è il periodo del soggiorno di G. a Rimini, « quando la curiosità mentale, la sete di scoperta di nuovi e inediti valori plastici, prospettici, cromatici e psicologici che negli affreschi dell'Arena si rivela con un'insaziabilità quasi ansiosa, si va ormai placando entro quella sintesi formale intimamente classica che è propria delle Storie di San Giovanni Evangelista ».

1957

585 — — — — *Giotto nella Basilica di Assisi*. Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Maestri del Colore, n. 2, 1957.

Contiene una breve nota descrittivo-illustrativa a commento di 12 riproduzioni a colori del ciclo francescano di Assisi.

1957-1958

586 — PROSDOCIMI ALESSANDRO – *Restauri alla parete di facciata della Cappella degli Scrovegni*. Bollettino del Museo Civico di Padova, XLVI-XLVII, 1957-1958, pp. 7-20.

Relazione sulle cause di deterioramento e sui metodi di restauro degli affreschi della parete di facciata della Cappella degli Scrovegni.

1958

587 — BALDINI UMBERTO – *Mostra di opere d'arte restaurate.* Firenze, Giuntina, 1958, pp. 11-13.

Madonna col Bambino e i SS. Nicola, Giovanni Evangelista, Pietro e Benedetto. Firenze, Museo dell'Opera di S. Croce.

Precisa scheda descrittivo-critica del polittico già nella Chiesa di Badia che viene collocato intorno al 1300 a ridosso delle esperienze di Assisi, al ritorno forse di G. da Roma e prima di Padova.

Segue una precisa relazione sui lavori di restauro cui il dipinto è stato sottoposto.

1958

588 — BOTTARI STEFANO – *I grandi cicli di affreschi riminesi.* Arte Antica e Moderna, I, 1958, pp. 131, 133, 139.

Rileva nell'opera di Giuliano da Rimini l'esperienza dell'opera assisiate di G., soprattutto quella delle scene del V. e del N. T. supponendo, su indicazione del Brach e dello Gnudi, che il pittore riminese sia stato ad Assisi tra i collaboratori e gli aiuti del maestro. Nel Maestro dell'Arengo cui si devono affreschi nel Palazzo dell'Arengo e in S. Agostino, nota il riflesso sia degli affreschi assisiati sia degli affreschi padovani di G. Propende a considerare opera giovanile di G. la vôlta dei Dottori della Basilica Superiore di Assisi, osservando in essa il tentativo del pittore di rendere consistente e balzante il modellato delle immagini e di attribuire un assetto di grandiosità monumentale alle figure.

1958

589 — CARLI ENZO – *La renaissance du réalisme au Moyen Age italien,* in *L'Art et l'homme.* Paris, Larousse, vol. II, 1958, pp. 349-351.

Rileva la rivoluzione e la novità dell'arte di G., la materialità fisica delle sue composizioni, che assumono accenti di profonda verità naturalistica unita a ricerche di densità plastica.

Commenta brevemente i cicli di Assisi e di Padova.

1958

590 — CHASTEL ANDRÉ – *L'Arte italiana.* Firenze, Sansoni, 1958.

È la traduzione italiana dell'opera riassunta al n. 537.

1958

591 — CHASTEL ANDRÉ – *Nouvelles acquisitions.* La Revue des Art, n. 2, 1958, p. 100.

Ricorda G. come il rinnovatore in Toscana della tecnica del mosaico.

1958

592 — FORMAGGIO DINO – *Basiliche di Assisi*. Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1958.

Contiene una serie di didascalie alle riproduzioni di tutti gli affreschi di G. nella Basilica di S. Francesco.

1958

593 — GNUDI CESARE – *Giotto*. Milano, Martello, 1958, pp. 9-250.

« G. insieme a Dante segna il punto più eccelso in cui si incontrano e si equilibrano, in quel cruciale momento della storia, quelle grandi forze contrastanti, e il grado più alto di quella potenza creatrice della poesia che produce e costituisce la forma e il linguaggio della nuova civiltà; trovando nel termine più moderno del contrasto l'elemento propulsore e più attivamente generatore, che sceglie, modifica, coordina e risolve in sé gli opposti » (p. 9).

Rileva come, ancor più che in Dante, in G. l'opera poetica sia il documento principe atto a ritrovare gli antecedenti della realtà da lui creata, a ricostruire il mondo di cultura, di idee, di sentimenti che a quella realtà hanno condotto, a rifare il lungo se pur rapido percorso che in quella semplice realtà si conchiude. Determinante agli affetti della creazione del linguaggio giottesco è sentita la pressione del sentimento del reale e dell'umano, che irrompe con forza e informa di sé tutta la concezione della vita, così come anche il peso morale di una tradizione millenaria i cui valori ancora si sentivano come insostituibili e invalicabili.

« Nell'opera di G. le opposte forze si incontrano sul terreno della poesia e in un sol blocco, unite e inscindibili, si trasformano e si potenziano a vicenda. La realtà trova la sua vita, la sua forma e la sua misura solo in quella struttura metafisica, entro quell'ideale impronta; e la struttura appare così colmata, vivificata e trasformata da quella realtà, da essere ormai una cosa sola con essa. Il solido arco della costruzione metafisica combacia perfettamente con l'estensione vastissima del dramma umano. L'arco contiene tutta la realtà, che tutto lo riempie » (p. 13).

« Dante e G. non possono comprendersi se non a conclusione, allo sbocco dell'umanesimo romanzo. Ma la loro apertura verso la storia nuova, il loro essere centro in cui converge il corso della civiltà medievale in tutti i suoi più nuovi aspetti e nella sua tradizione più antica, e da cui diverge il corso di una nuova civiltà che si conchiuderà nel Rinascimento, consiste appunto in questa diversa consapevolezza mentale e ricchezza di riflessione, in questa diversa complessità di relazioni e di scambievoli riflessi fra poesia, cultura, religione e pensiero, in questa diversa forza e coerenza di costruzione spirituale » (p. 15).

Rileva come G., fino dal suo primo apparire, sia stato celebrato per quei valori di umanità, di realtà e di razionale misura, come innovatore e creatore di un'arte nuova, e pone l'accento sulla eccezionale portata del totale rinnovamento del linguaggio pittorico operato da G. nel nome della realtà e in aperta polemica verso le forme astratte della tradizione pittorica medievale, sotto l'azione di tutte le forze più vive delle civiltà d'occidente, ma con nuova coscienza e potenza di sintesi. Nella coscienza di G. non fu inoltre estraneo il concetto classico del naturalismo illusionistico. Segue una penetrante analisi dei giudizî espressi sull'artista a partire da Dante fino al Vasari.

Sostiene che per la formazione di G. Cimabue sia stato elemento essenziale non solo per il fatto che dallo stile di lui derivò alcuni degli elementi fondamentali del suo linguaggio, la forza del disegno, la viva emergenza plastica e la drammatica tensione delle immagini, ma soprattutto per la coscienza che in quel contatto egli prese di una civiltà con cui si apprestava a porsi in radicale contrasto nel momento stesso in cui veniva a trovarsi faccia a faccia con la sua grandezza più eccelsa. Anche l'esperienza del Cavallini viene indicata come determinante per G. in due distinte fasi della sua personalità. Per G. il Cavallini significò l'incontro con la più alta tradizione classica che a Roma avesse percorso il Medioevo e che rifioriva nella vastissima espansione di un'alta civiltà figurativa. Anche in G., dalle Storie di Isacco a molte parti della Cappella dell'Arena, ricorre lo stesso sentimento della classicità. Ma è oltre la situazione storica che il Cavallini rappresenta e che per lui resta una componente della sua storia spirituale.

Il terzo contatto determinante e a lungo operante viene considerato l'incontro con Arnolfo. A differenza di Cimabue e di Cavallini, Arnolfo si trovava già in un'analoga posizione storica e aveva operato la mediazione più alta e matura, prima di G. fra cultura classica e gotica nello spirito e nelle forme della nascente civiltà toscana e italiana.

Mette in evidenza come G. non possa essere rettamente compreso nella sua originalità se lo si isoli dallo sviluppo della civiltà gotica. Sottolinea il rapporto tra G. e la cultura gotica che va considerata nel suo complesso di grande rinascita spirituale, di nuovo « umanesimo » che rompendo i pesanti legami con la tradizione medievale astrattiva e bizantineggiante, va ritrovando un sempre più sereno e chiaro contatto con la realtà. « La forza nuova, lo spirito nuovo e moderno che pose G. in polemica aperta con Cimabue, che lo portò a valicare a un tratto i confini della cultura dugentesca fiorentina e del classicismo romano, è sulla traiettoria di questa più viva e nuova cultura gotica europea e italiana, nella quale egli sentì accanto a sé, suoi contemporanei – anche se più vecchi di lui o già scomparsi – l'architetto di Assisi, Nicola, Arnolfo, Giovanni » (p. 26). Il dominato equilibrio arnolfiano, la sua ricerca di articolati e complessi equilibri strutturali, la sua spazialità limpida misurata da una legge rigorosa, da un ordine ideale monumentale e severo, è la chiara premessa di uno dei fondamentali elementi del linguaggio giottesco. Sottolinea come sia stat oimportante per G. anche l'influsso dell'arte di Giovanni Pisano per il suo concentrato interesse nella rappresentazione fantastica della vita psicologica e sentimentale, degli umani affetti nella loro definita caratterizzazione e nei loro drammatici contrasti.

Il momento delle Storie francescane di Assisi rappresenta la punta estrema del naturalismo e in tal senso del goticismo di G. Nella sua arte preesistono tanto l'alta intellettualità e l'insuperato magistero di stile come la quasi ingenua freschezza e immediatezza di chi scopre e rivela i più semplici veri.

« Proprio perché G. sentì quella disarmonia e quello squilibrio fra un linguaggio chiuso e tradizionale e tutto un mondo che premeva e cercava la sua espressione immediata e diretta, respinse ogni trasposizione e mediazione di cultura codificata e accademica, e liberatosi da quella soggezione secolare, innestò direttamente e pacificamente senza più schermi e intralci, il ritmo possente della sua creazione poetica nel ritmo della grande civiltà che cresceva intorno. Egli potè così esprimersi in piena armonia con quello che era il volto nuovo della moderna civiltà e nel tempo stesso si trovò a dare a questa una crescenza

nuova e più adulta, una più alta struttura intellettuale e ideale, coordinando tutte le precedenti esperienze figurative in un resultato più maturo e determinante per lo sviluppo della civiltà artistica italiana e dello spirito moderno » (p. 31).

Gli affreschi di Assisi e le prime opere fiorentine.

Considera la Basilica Sup. di Assisi il monumento che manifesta nel modo più chiaro e più storicamente determinato il sorgere e il configurarsi del mondo poetico giottesco. Ad Assisi infatti si realizza il contrasto decisivo e chiarificatore fra due civiltà che si urtano, impersonate da due artisti, Cimabue e G. e l'incontro del genio di G. con quello dell'ignoto architetto della Basilica Sup. il quale aveva creato una fra le più pure armonie spaziali dell'architettura gotica italiana, non già un'armonia immateriale come la Sainte Chapelle di Parigi, bensì nitidamente determinata che crea uno spazio chiaramente definito e articolato nelle varie dimensioni, tale da offrire un nuovo e sereno rapporto fra l'uomo e lo spazio in cui vive. Il transetto e l'abside erano stati completamente decorati da Cimabue e dai suoi aiuti con un ciclo di affreschi di sovrumana potenza, di una grandezza poetica sublime. Ma quella grandezza e quella potenza appartengono ad un ordine ideale, ad una visione formale che non si accorda con quella dell'architettura. Nella navata riscontra invece una visione che si manifesta in perfetto unisono con l'ispirazione dell'architetto. G. svolse il ritmo spaziale creato dall'architetto « spalancando sulle pareti la visione della nuova realtà umana che si innesta e si articola con naturalezza nello spazio architettonico pronto ad accoglierla: ad esso correlativa, come esso rigorosamente determinata entro un preciso limite in sé compiuto » (p. 36).

Per ricostruire la prima attività dell'artista ad Assisi pone come dato certo la paternità di G. per la maggior parte delle Storie di S. Francesco. Tale paternità è provata dal confronto con le sue opere successive, da una concorde tradizione storica e dalla ripresa di bottega di alcune scene nella tavola firmata da G. ora al Louvre. Il ciclo viene considerato esattamente riferibile agli anni indicati dalla notizia registrata dal Vasari e certamente raccolta nel Convento di Assisi, della commissione delle Storie di S. Francesco da parte del Generale dei Francescani Giovanni di Muro, in carica dal 1296. Pertanto nega recisamente l'esistenza del Maestro delle Storie di S. Francesco così come del Maestro di Isacco.

Ritiene che G. abbia iniziato gli affreschi dell'ordine superiore intorno al 1287-88 ed abbia terminato il suo lavoro ad Assisi, interrompendo il ciclo francescano, intorno al 1298-99. Notando un notevole svolgimento dello stile di G. nell'ordine superiore degli affreschi assisiati, respinge l'opinione di alcuni critici fra i quali il Brandi (cfr. n. 535) che tutti gli affreschi della Basilica Sup. siano stati eseguiti in brevissimo tempo, dall'inizio di Cimabue nel transetto intorno al 1290, alle Storie di S. Francesco circa 1298, e che le storie dell'ordine superiore, specialmente quelle attribuite a G. nella prima campata, siano in parte contemporanee alle storie francescane.

Suppone che dall'inizio degli affreschi di Cimabue, che ritiene iniziati prima del 1280, alle ultime storie francescane di scolari di G. che valicano il Trecento, corrano almeno 25 anni, per la ragione che ad Assisi si verifica un graduale svolgimento dello stile giottesco e un progressivo formarsi della nuova civiltà e del nuovo linguaggio pittorico di fronte al rapido declinare della precedente

civiltà. Ritiene che non vi sia alcun dato documentario o storico che fornisca una prova certa per la datazione della decorazione pittorica della Basilica Sup. prima del 1296, data quasi comunemente accettata per l'inizio del ciclo francescano.

Suppone che la decorazione della Basilica Sup. si svolgesse con relativa lentezza per la tendenza rigorista della regola francescana che poneva il Convento in gravi difficoltà nel condurre da solo una così grande impresa e per il fatto che la Basilica dipendeva direttamente dalla Curia romana; infatti ad Assisi operano artisti di estrazione romana, da Cimabue al Torriti, spesso al servizio del Papato. Ritiene che la formazione di G. dovette compiersi a Roma dove il pittore dovè soggiornare giovanissimo intorno al 1285, a Firenze e ad Assisi dove si incontravano maestranze romane e cimabuesche; nella sua arte fin da principio coesistono e contrastano elementi cimabueschi e romani.

G., comprendendo profondamente la forza morale e la potenza evocativa e drammatica dell'arte di Cimabue, la piega a forme più umane e semplici. « Cimabue è eroica passione che dilata e sconvolge l'umano. G. è armonia, misura che domina e contiene le passioni, grandezza dell'umano » (p. 43).

Considera Cimabue il maestro maggiore di G. perché fu lo spirito più alto con cui questi venne in contatto nella sua giovinezza; da quell'incontro, da quel drammatico contrasto la nuova realtà poetica giottesca si libera nel segno di quella grande forza morale e umana. Nella stessa elaborazione del nuovo linguaggio espressivo giottesco vede come elemento essenziale e vitale la forza del disegno cimabuesco della linea che non delimita un ritmo, ma sprigiona la vita plastica dell'immagine.

Rileva nella navata forme cimabuesche se non autografe almeno di scolari diretti, commiste a forme romane prevalenti nella quarta e terza campata, che ritiene iniziate verso il 1285, a partire dal transetto. Nella terza campata, oltre la vôlta a crocera, capolavoro del Torriti, rileva forme cimabuesche testimoni di una fase avanzata del maestro, accanto a forme di un altro originale maestro toscano che elabora elementi cimabueschi e romani e al quale strettamente connette, nella campata seguente, il problema dei primi inizi di G. Suppone che G. sia stato presente sui ponti di Assisi quando ancora vi lavoravano il Torriti e altri maestri romani. La visione mistica del Torriti, lontana dallo spirito di G., può peraltro essere stata il tramite primo verso modi coloristici e luministici della tradizione romana. Ma più che il Torriti, Pietro Cavallini dovette influenzare profondamente la formazione di G. per l'ampiezza di ritmo narrativo, per la fertilità di invenzioni iconografiche e per la ricchezza e varietà di composizioni spaziali. L'arte del Cavallini fu stimolo per G. oltre che per studi spaziali e prospettici, anche per la ricerca di una classica naturalezza nella rappresentazione della figura umana, di una statuaria solennità, di un senso grandioso ed eroico dell'umano. Ma gli indizi assai precisi nei primissimi affreschi di G. di una conoscenza già diretta, oltre delle opere del Cavallini, anche della stessa pittura antica, sembrano confermare che G. dovette avere compiuto a Roma la sua formazione. Gli inizi dell'arte di G. ad Assisi sono visti in una zona che nella parete sinistra va nei due ordini, dalla Natività fino alla Crocefissione, nella terza e seconda campata. Nel Bacio di Giuda della zona inferiore della terza campata rileva come l'autore che sembra volgarizzare lo stile di Cimabue in forme dialettali di grande vivacità espressiva, presenti fortissime affinità con quell'artista battezzato dal Longhi 'Penultimo maestro del Battistero' e probabilmente da identificare

con Gaddo Gaddi autore di alcune parti del mosaico del Battistero fiorentino. Considera l'attiguo affresco raffigurante l'Andata al Calvario la prima opera di G. ad Assisi rilevando tra la parte sinistra che è attribuita allo stesso pittore del Bacio di Giuda e la parte destra attribuita a G., una estrema differenza di qualità. Alla scrittura rapida e corsiva della parte sinistra subentra nel gruppo delle Marie e dei soldati una fermezza plastica chiusa e potente, un sicuro innesto delle figure nello spazio, un saldo legame delle figure stesse in una stretta connessione plastica. Nel volto della Vergine calmo e solenne, solidamente plastico, è già l'essenza dello stile giottesco, la sua nuova disciplina formale che dall'interno delle forme cimabuesche crea un nuovo equilibrio, un nuovo ritmo spaziale, una nuova realtà che in quello spazio vive e in quell'equilibrio si compone. Rileva come fra il Bacio di Giuda e l'Andata al Calvario e all'interno stesso dell'Andata al Calvario, lo stacco e l'affermazione della personalità di G. avvenga in modi assai più evidenti che nel Battistero fiorentino e tali da mostrare nel tempo stesso una comprensione più alta di quei valori dello stile di Cimabue che permarranno nell'espressione giottesca in una elaborazione formale di assoluta novità e chiarezza. Ritiene perciò che mentre negli affreschi assisiati si inizia chiaro il percorso di G. in taluni dei mosaici fiorentini si possa parlare solamente di preistoria giottesca la cui interpretazione è resa ancora più difficile dalla traduzione, non sempre fedele, di mosaicisti che possono avere copiato i disegni preparatori anche in epoca più tarda. La apparizione di G. ad Assisi accanto ad un pittore forse identificabile col Penultimo Maestro del Battistero può essere considerata una conferma che i mosaici fiorentini sono strettamente connessi al primo apparire dell'arte di G. intorno al 1285-1287.

Concorda con il Longhi nell'attribuire a Duccio l'affresco della Crocefissione ritenendo però che, anziché al 1285, esso possa situarsi dopo il 1288 per l'affinità con la vetrata del Duomo senese del 1288. Ritiene che la mano di G. ritorni nella scena raffigurante Cristo fra i Dottori per l'affinità del volto del Cristo con quelli dell'Andata al Calvario e per la prospettiva che denuncia una straordinaria e approfondita conoscenza spaziale. Suppone che i primi saggi di G. negli affreschi della seconda e prima campata siano situabili in un periodo compreso tra il 1285 e il 1290, prospettando la possibilità di un incontro diretto e di un lavoro comune fra il giovane G. e il più maturo Duccio il quale con la sua spiritualità sottile, la sensibilità già gotica, la lirica trasparenza sentimentale può aver accompagnato il pittore nel suo primo cammino dall'aspra e superumana tensione formale ed espressiva di Cimabue.

Considera la Deposizione di Cristo, dopo affreschi di collaborazione, la prima fra le scene del N.T. che presenti nella sua pienezza, nell'espressione del grande tema drammatico, la personalità poetica di G. In essa individua due spinte ugualmente possenti che si incontrano all'interno dell'espressione: quella di natura cimabuesca, che imprime al dramma la più libera e potente espansione, e quella di origine cavalliniana che tende a pesare e a equilibrare con classico rigore la composizione. È in queste scene evangeliche la prima apparizione di G. e non nelle Storie di Isacco, che segnano una tappa successiva del suo percorso. Ritiene che il percorso di G. possa svolgersi dalle Storie di Cristo a quelle di Giuseppe e a quelle di Isacco in un logico sviluppo che va da Cimabue verso il Cavallini e verso le Storie francescane. Ne è nuova conferma l'identificazione proposta dall'A. di un precedente momento di G. ancor più legato alla cultura e all'ambiente cimabuesco, nell'Andata al Calvario.

Suppone perciò che G. dopo i primi interventi in opere di collaborazione nella seconda campata a sinistra, abbia avuto dapprima l'incarico delle due pareti della prima campata, e in seguito quello di completare nell'ordine inferiore, con le due Storie di Isacco, la seconda campata a destra, che era restata incompiuta al momento della partenza del Torriti e delle maestranze romane. Nella Resurrezione come nella Uccisione di Abele della parete di fronte, individua una ricerca ininterrotta, una scoperta continua della nuova realtà che si rivela in tutti i suoi aspetti entro le leggi ormai certe di una chiara armonia. « Sono i primi commossi sguardi sulla natura; e nel paesaggio della scena con Giuseppe calato nel pozzo la composizione aperta, grandiosa nel divergere delle due coste illuminate del monte prelude direttamente a quella famosa della prima storia francescana col Dono del mantello. Lì accanto, nel riquadro con Giuseppe venduto dai fratelli, la visione della città variopinta tutta offerta alla luce, nell'incastro e nell'intarsio delle mura, delle case, dei balconi, è già fissata in una mirabile unità spaziale e prospettica » (p. 52).

Esclude dall'opera autografa di G. la parete d'ingresso al di sopra della porta considerando questi affreschi contemporanei all'inizio delle storie francescane ed opera dei pittori romani e di allievi di G.

Ritiene che nelle Storie di Isacco si manifesti la esperienza dell'arte de Cavallini e dell'arte romana in una fase più avanzata e che la forma spaziale di G. e la sua elaborazione poetica della cultura classica sia in esse più matura ed approfondita; in esse rileva un'altissima poesia nell'evocazione commossa della grandezza antica, della umana dignità e di una purissima ellenica bellezza. L'impressionismo coloristico, il ricco impasto pittorico proprio della scuola romana è condotto ad esprimere la sensibilità spirante della vita, di una sottigliezza, di una acutezza gotica. Nelle Storie di Isacco rileva inoltre la piena e matura presa di coscienza dei valori dell'arte classica, testimoniata dallo studio dei problemi spaziali, subito dominanti in G., ma fin dall'inizio condotti attraverso lo studio diretto dei monumenti della pittura antica, al quale l'arte del Cavallini può essere stata solo un tramite e un primo avvio. Ritiene perciò che una composizione come la Natività del Cavallini in S. Maria in Trastevere fosse già conosciuta da G. nel momento in cui creò le Storie di Isacco e che non si tratti del rapporto inverso. Situa l'Andata al Calvario intorno al 1287 considerando terminato intorno al 1290 il primo periodo di lavoro di G. nella prima campata fino alle Storie di Giuseppe. Suppone che un ritorno a Roma in quegli anni possa aver portato G. a conoscenza della nuova opera del Cavallini a S. Maria in Trastevere nel 1291 e che un successivo più stretto contatto con Arnolfo spieghi perfettamente il passaggio dalle forme delle Storie di Isacco a quello delle Storie di S. Francesco e confermi la data 1296 per l'inizio del ciclo francescano. Considera il 1293-1295 il periodo giottesco di massimo accostamento ad Arnolfo che può essere posto in relazione con il ciborio di S. Cecilia; supponendo che faccia qui la sua prima apparizione il Maestro della S. Cecilia nei frammenti del Giudizio del Cavallini, direttamente legati allo stile giottesco del tempo delle Storie di Isacco, tale presenza confermerebbe secondo l'A. la data proposta (1292-93) per questa fase dello stile di G. Adombra perciò la possibilità di una prima collaborazione di G. con il Maestro della S. Cecilia nella chiesa romana di S. Cecilia dove lavoravano anche il Cavallini e Arnolfo. Da questi indizi giunge alla conclusione che G. sia da considerare attivo a Roma e a Firenze, ma soprattutto a Roma, nel decennio della sua formazione e della sua prima atti-

vità tra il 1285 e il 1295. Nelle periodiche riprese del lavoro assisiate, G. dovette tornare ripetutamente ad Assisi fra il 1290 e il 1295 soprattutto a Roma.

Considera il Crocifisso di S. Maria Novella eseguito intorno al 1290 in un momento intermedio tra la Deposizione e le Storie di Isacco; in esso rileva altrettanta potenza di rinnovamento spirituale e linguistico nei confronti del Crocifisso di S. Croce di Cimabue quanto nella Deposizione di Assisi nei confronti delle pitture cimabuesche del transetto, e insieme un impulso verso un'umanizzazione della forma che potè provenirgli dalle Crocefissioni dei pulpiti di Nicola e in minor parte dalla spiritualità già gotica del primo Duccio.

Nei Dolenti riscontra, a conferma dell'identità del momento e dello stile, la stessa lieve oscillazione, come nella Deposizione di Assisi, tra elementi formali di diversa provenienza: più cimabuesco il S. Giovanni, più romana la Vergine.

Considera la Madonna di S. Giorgio alla Costa di un momento più avanzato di quello testimoniato dal Crocifisso di S. Maria Novella. La tavola, gravemente mutilata da ogni parte, doveva in origine, derivando probabilmente l'assetto spaziale dalla Madonna di S. Margherita a Montici del Maestro della Santa Cecilia, presentare una struttura architettonica che definiva e delimitava lo spazio in ogni direzione e che mediante quella definizione creava la realtà stessa di quello spazio. La determinazione spaziale che è l'elemento che più distingue e distacca la Madonna di S. Giorgio alla Costa da quelle di Cimabue e che già prelude ai concetti svolti, circa quindici anni dopo, nella Maestà degli Uffizi, rende chiara la datazione proposta, posteriore di pochi anni al Crocefisso di S. Maria Novella posteriore cioè al momento della Deposizione di Assisi e già al termine delle esperienze romane che portano alle più solide e possenti strutture architettoniche e prospettiche delle Storie di S. Francesco. Rileva nel volto della Madonna di S. Giorgio alla Costa una struttura plastica di ricordo arnolfiano che già si avvicina a quella della Madonna sulla facciata interna di Assisi. Pone dunque la Madonna di S. Giorgio alla Costa intorno al 1295, al termine dell'ultima esperienza romana e arnolfiana che precede le Storie francescane. « Nella sua salda, architettata fermezza nelle chiare proporzioni spaziali, nella voluta semplificazione plastica di ogni pittorica morbidezza che caratterizza questo momento arnolfiano, nel completo superamento della cultura cavalliniana, ancora evidente e scoperta nelle Storie di Isacco essa si pone come il precedente più diretto ed immediato delle Storie di S. Francesco » (p. 64).

Considera la Madonna e i due angeli dipinti ad affresco sopra la porta di ingresso della Chiesa Sup. di Assisi da riferirsi al momento dell'inizio del ciclo francescano; in essa l'artista manifesta quasi polemicamente la volontà di gareggiare con la scultura conferendo ai volti l'illusione della materia marmorea e arrotando la massa plastica con squadrature taglienti. Considera la prima scena del ciclo francescano non di mano di G. ed eseguita più tardi forse perché all'inizio del ciclo si stava impostando l'architrave dell'iconostasi; pone l'inizio di G. nella scena raffigurante il Dono del mantello. Rileva come nel ciclo G. assunse come fonte diretta di ispirazione la letteratura francescana e tutto il grande movimento religioso popolare del Duecento: con una riconquistata semplicità si rivolse, con tutta la ricchezza della sua esperienza culturale vastissima, al popolo e agli umili, dipingendo la vita del santo in forme chiare e distinte, nella varietà dei suoi valori e dei suoi aspetti, rappresentando una realtà non più lontana e irraggiungibile, ma vicina all'animo di ciascuno.

Ritiene che l'esecuzione del ciclo sia stata molto rapida e che esso sia stato terminato nel 1300 quando G. fu chiamato a Roma per gli affreschi del Laterano che presume essere iniziati nel 1298-99. Considera l'inizio del ciclo estremamente meditato e solenne e completamente autografo; tutte le prime storie hanno lo stesso tono poetico intimo ed eroico, si svolgono tutte nello stesso clima, insieme di realtà e di leggenda. Nella prima storia il Dono del mantello è la chiave poetica di tutta la prima parte della narrazione; in esso individua in altissimo grado una straordinaria forza di evocazione poetica emanante dal sentimento della natura. « Questa amplissima armonia si espande intorno al muto colloquio di Francesco e del Cavaliere, dilatandone intorno l'alta, sospesa risonanza poetica, che poi intorno ad esso si raccoglie e si richiude. È il primo grande colloquio giottesco, il primo profondo, penetrante incontro degli sguardi in cui si concentra il rapporto drammatico dei sentimenti » (p. 70).

Considera perciò perfettamente legittimo leggere con piena aderenza al tema la poesia drammatica di G. come si commenta un episodio dantesco, in quanto il contenuto drammatico, il soggetto della rappresentazione è sempre in G. uno dei motivi generatori della poesia e della forma. Spiega le differenze tra quest'affresco e le Storie di Isacco con la considerazione delle rigenerazioni e quasi spoliazione di cultura che G. sembra volere fare all'inizio del ciclo francescano e col nuovo innesto arnolfiano che semplifica le soluzioni plastiche, rendendo tutto scultoreo, fermo, levigato e compatto. I primi affreschi si susseguono in una successione grandiosa, in un ritmo di una solennità che non ha altro riscontro che nella Cappella dell'Arena.

Nella scena della Rinuncia agli averi la rappresentazione si diffonde in una vera e propria narrazione che per essere riferita ad evento recente prende l'aspetto di narrazione storica. « Qui secondo una legge che sarà costante in G. anche se non è ancora applicata col rigore degli affreschi padovani, architetture e figure si collegano a definire la composizione spaziale, che nell'intuizione poetica nasce in un sol blocco con la determinazione dell'azione e del dramma: l'una dall'altra dipendenti in una interna, necessaria correlazione » (p. 73).

Rileva come si accentui nel corso della narrazione l'acuta caratterizzazione dei tratti fisionomici, si facciano più capillari la rappresentazione e il contrasto dei sentimenti nelle persone e nei gesti; inoltre il tono poetico che è di diffusa serenità, di forza spirituale e di umana pienezza, non si uniforma in un'atmosfera indefinita, ma si va graduando nella rappresentazione della vita nei suoi contrasti, dell'umanità nella varietà dei suoi sentimenti: graduazioni e chiaroscuri che in quel tono dominante si risolvono e si accordano. Ad Assisi rispetto a Padova riscontra una maggiore compiacenza della descrizione e della narrazione ed un più scoperto atteggiamento spirituale della ricerca. Nota nella Rinunzia agli averi qualche disarmonia che si deve all'intervento di esecutori nelle architetture e nelle teste del seguito di Pietro di Bernardone e del Vescovo.

Considera del tutto autografo il Sogno di Innocenzo III rilevando come le figure, che possiedono la chiusa possanza delle immagini arnolfiane, abbiano suprema evidenza plastica e nitida articolazione spaziale. Nella Conferma della Regola rileva come l'ambiente architettonico intenda dare l'immagine reale di un'aula papale, per cui la prospettiva perfetta della parte superiore è non soltanto intuita, ma scientificamente misurata secondo le regole, conferendo alla scena una eccezionale grandiosità e nitidezza di proporzioni. Considera

questo episodio uno degli esempi più alti di come G. sappia aprire vasti spazi in profondità, sentiti entro il ritmo e l'equilibrio dello spazio architettonico della navata. Si incontra qui per la prima volta nel ciclo, uno spirito quasi novellistico nella caratterizzazione dei fraticelli, in consonanza con lo spirito della letteratura francescana. « E il solo fatto che la rappresentazione della vita umana possa spingersi fino a queste note di bonaria arguzia, con una venatura persino di comicità, dà la misura della risoluzione spirituale compiuta di fronte al mondo di un Cimabue, di un Cavallini e a tutto il mondo medievale » (p. 78).

Nei due affreschi seguenti, di soggetto più fantastico, nota una composizione spaziale più astratta, nella quale si inseriscono nella rappresentazione dei personaggi punte di acuta osservazione realistica. Nella Prova del fuoco ritiene che G. si sia giovato oltre che di collaboratori minori, anche di un collaboratore più personale che forse operò nella volta coi Dottori. Considera quasi completamente dovuta ad aiuti, che compaiono forse nella Pentecoste e nella Ascensione, l'esecuzione dell'Estasi di S. Francesco pur derivando dal disegno di G. la composizione e l'ideazione dell'architettura che apre lo spazio da sinistra in una prospettiva grandiosa. La più diretta partecipazione del Maestro, sia pure con estesa collaborazione, ritorna nel Presepe di Greccio dove riappaiono forme e proporzioni che si ricollegano al momento più arnolfiano della grande serie iniziale, dal Dono del mantello alla Conferma della Regola. Nota nel corso del ciclo un'evoluzione di G., condotto dalla necessità di sciogliere e animare maggiormente la narrazione verso forme più naturalistiche e meno potentemente stilizzate; nel Presepe di Greccio giudica non possa ascriversi che a G. l'invenzione spaziale, fra le più sorprendenti e ancora perfettamente contenuta nell'ambito di una cultura romana e arnolfiana. Nel Miracolo della fonte, minima è sentita la partecipazione di G. poiché la traduzione pittorica del paesaggio è tale da non trovare alcun paragone possibile con quella del Dono del mantello né con quella autografa delle Stimmate. Rivede la grandezza dell'arte giottesca senza attenuazioni nella Predica agli uccelli dove di nuovo è altissima la qualità delle fronde degli alberi, il ritmo con cui gli uccelli si dispongono ai piedi dell'albero, e l'intensità poetica del gesto e dello sguardo del Santo.

Ritiene che nella parete sinistra nelle prime tre storie ancora ideate da G., inizi il problema di un intervento di aiuti più largo, tale da incidere fortemente nella traduzione dell'idea del Maestro. Ascrive a G. la concezione mirabile della Morte del Cavaliere di Celano, una delle scene nell'orchestrazione d'insieme di più acuta tensione sentimentale e di più alta concentrazione drammatica. Individua nell'affresco la presenza di un aiuto minore cui ascrive il gruppo di destra, eccetto la testa del Signore di Celano, ponendo il problema se possa spiegarsi nell'ambito dello sviluppo giottesco l'accentuarsi in qualità elevata di modi formali che già si incontrano, specialmente in parti dovute ad aiuti, negli affreschi precedenti: di un fare cioè che porta all'estrema intensità l'evidenza mimetica delle figure e dei volti. Nella Morte del Cavaliere di Celano e nella Predica davanti ad Onorio i mirabili ritratti di straordinaria forza naturalistica sono considerati assai lontani stilisticamente dalle figure dei primi riquadri di G. e dalle parti sicuramente autografe degli altri nella parete di fronte.

Considera oltremodo problematico perciò ascrivere a G. le prime storie della parete sinistra per lo sviluppo stilistico così lontano dal punto iniziale

di partenza delle prime Storie della parete destra. « Fra l'assoluta certezza dell'appartenenza a G. e della determinazione cronologica delle prime Storie, e l'assoluta certezza che G. non ha avuto parte nella esecuzione delle ultime, a cominciare dal Transito, resta aperto il problema di questo momento di passaggio nelle prime tre Storie della parete sinistra. È questo un modo di far progredire lo studio del problema delle Storie di S. Francesco: la cui indistinta considerazione non può che aumentare la confusione e gettare sulle parti certe il dubbio legittimo inerente alle altre » (p. 85).

Suppone un rapido sviluppo ' naturalistico ' di G. dal Dono del mantello fino alle prime storie e di lì una ripresa del suo più genuino cammino attraverso il polittico di Badia fino alla Cappella dell'Arena. Inserisce a questo punto il problema degli affreschi del Laterano a Roma. Ritiene certo che a G. siano stati allogati gli affreschi del Laterano che dovettero essere compiuti nell'anno 1300; per compiere tali affreschi entro i primi mesi del 1300 G. dovette abbandonare prima del tempo il lavoro di Assisi non oltre la fine del 1298 o l'inizio del 1299, valendosi perciò largamente di aiuti sia nel lavoro assisiate che in quello romano. Nel frammento lateranense individua due mani: una cui si deve il ritratto del Papa e la testa del chierico a destra di stile arcaico giottesco lontano peraltro dall'ultimo stile di G. ad Assisi e dalle Storie di Gioacchino a Padova; l'altra cui si deve il ritratto del prelato a sinistra (il Cardinale Stefaneschi) potentemente plasmato e caratterizzato che ritiene affine ai ritratti che considera di mano di G. per la potenza ritrattistica e altezza di stile, nei primi affreschi della parete sinistra. Nella composizione lateranense di ampio respiro e di chiara compostezza, i vari gruppi figurati si equilibrano in un ritmo spaziale che viene giudicato simile a quello dei più complessi affreschi di Assisi della serie giottesca tipo il Presepe di Greccio. Propone perciò il problema se sia possibile inserire nel percorso giottesco questo momento stilistico rappresentato dai primi affreschi della parete sinistra di Assisi e dall'affresco del Laterano nei soli particolari – il ritratto del prelato e forse quello del Papa Bonifacio – in cui rileva una qualità e una caratteristica formale simile a quella che negli affreschi di Assisi si manifesta; se debba ritenersi cioè che le parti di maggior forza pittorica e naturalistica della parete sinistra siano di G. stesso nell'ultima fase assisiate, o di uno dei suoi maggiori aiuti ad Assisi e a Roma.

Perciò sostiene che ove si accetti l'ipotesi della presenza di G. nella parete sinistra, occorre anche ammettere un mutamento e uno sviluppo assai rapido dalle prime Storie di Assisi a questa nuova fase, e un non agevole passaggio da questa al polittico di Badia e agli affreschi di Padova, che si ricongiungono piuttosto allo stile delle prime Storie. Spiega la ' punta naturalistica ' di G. nel gruppo di affreschi strettamente congiunti di Assisi e del Laterano come l'estrema conclusione di una esperienza da G. stesso presto ricondotta nell'ambito di un nuovo più severo rigore e di più alta idealizzazione formale; mentre considera gli affreschi seguenti di Assisi (anche se di disegni del Maestro ancora si valsero gli scolari, fra i quali il Maestro della S. Cecilia, che negli anni successivi, ma già entro il primo decennio del Trecento, compirono il ciclo) uscire decisamente dall'ambito dell'arte di G. che in quegli anni stessi, al ritorno da Roma a Firenze, doveva prendere ben altra via, quella di cui è alta testimonianza il polittico di Badia e gli affreschi padovani.

Considera i primi affreschi della parete sinistra, indipendentemente dal problema della loro esecuzione, fra le più alte idee di G. Nella Predica da-

vanti ad Onorio III vede realizzarsi un intimo accordo fra il ritmo e la misura spaziale dell'architettura della chiesa e quello che le pitture vanno svolgendo tutto intorno; nel figurare l'aula papale, G. riproduce l'architettura del tempo, così come i costumi e i volti dei personaggi, nel coerente sviluppo, interno al ciclo assisiate, del concetto storico, della narrazione. Nel Concilio di Arles l'intervento di G. viene individuato in qualche particolare, che si riallaccia alle più alte figure dei due affreschi precedenti: nel monumentale S. Antonio e nel bel volto di profilo dell'ultimo frate sul panchetto a destra.

Suppone che G. prima di partire e di lasciare il lavoro agli allievi si riservasse quasi compiutamente il riquadro delle Stimmate: infatti riscontra quella essenzialità, quella assolutezza di stile che assai più agevolmente si riallaccia al suo sviluppo futuro. Considera le successive storie eseguite da scolari di G. quando il Maestro non era più ad Assisi; G. stesso dovette affidarle agli scolari, quando interruppe il lavoro per recarsi a Roma, dopo aver disegnato e in parte eseguito i primi quattro affreschi della parete sinistra e dopo aver forse lasciato qualche traccia per la composizione degli altri affreschi sulla parete ancora nuda. Ritiene che gli artisti cui si devono le ultime Storie siano intervenuti ampiamente nello stile e non più soltanto nella esecuzione, ma nella composizione della scena; la quale, se anche è appoggiata ad un pensiero giottesco, si sviluppa in modo diverso e talvolta anche fortemente originale, così che risulta quasi sempre impossibile recuperare quel primo pensiero nel suo genuino valore.

Nel Transito individua varie mani di artisti già operanti in precedenti affreschi, che portano nella composizione una scrittura più libera e sciolta dal rigore formale di G.; in questa scena nota il passaggio dalla statuaria fermezza delle prime Storie alla scioltezza di modellato, ad un colorismo morbido, tenue e fuso, che non ha nulla a che vedere col sempre largo e compatto colorismo delle prime storie della parete sinistra, né con qualsiasi opera futura di G. Nelle Esequie del Santo considera esecutore principale dell'affresco quello stesso artista che eseguì la maggior parte del Transito e che, riprendendo gli stessi modi di raggruppare le figure e di colmare tutto lo spazio, pervenne ad una ulteriore accentuazione di moti rapidi e atti improvvisi che portano ancor più lontano dallo stile di G.. Individua l'eco del genio di G. nell'idea stupenda del calare in prospettiva delle immagini sacre della iconostasi verso lo spazio della chiesa in cui la scena si svolge e delle lampade che scendono a perpendicolo da un invisibile soffitto.

Suppone perciò che G. avesse lasciato, attraverso disegni o sommarie sinopie tracciate lungo tutta la parete, una guida a cui in parte gli scolari si attennero. Nel Pianto delle Clarisse che considera eseguito dallo stesso allievo che eseguì parte del Transito e dei Funerali, il particolare bellissimo del bambino sull'albero sembra ricalcare un disegno di G. così come tutta la composizione, più delle altre che precedono chiara e spaziata, sembra appoggiata ad un'idea di G. Lontano dallo spirito di G. considera invece il fare acuto e sottile, nobile e sciolto di un'eleganza aggraziata che allunga le figure e le piega morbidamente nei gesti e nelle caratterizzazioni vivaci e corsive di un sentimento più morbido, sfuggente. Individua un forte riaccostamento allo spirito di G. nell'affresco raffigurante l'Apparizione a Gregorio IV, ove ritorna la monumentale ampiezza, la maestosa gravità del maestro in una traduzione più fedele e vicina che ascrive al Maestro della S. Cecilia interprete di un'idea di G. con le inflessioni personali di uno stile che compare in forma

più genuina e autonoma nei seguenti tre affreschi. Considera dello stesso tempo il primo affresco della serie con San Francesco onorato da un uomo semplice, volutamente accordato con l'attiguo primo affresco di G. del Dono del mantello, assai più dei precedenti tenuto in una misura giottesca, ma anch'esso già nel clima stilistico del G. padovano; estranea allo spirito di G. è la semplificazione e distensione planimetrica della composizione figurata, parallela a quei fondali architettonici che creano piuttosto uno sfondo, uno scenario, che uno spazio mosso nei modi giotteschi; la raffinata stilizzazione oscilla tra quella del Maestro della S. Cecilia e quella più aggraziata del Maestro che prevale nel Pianto delle Clarisse.

Conclude ritenendo che nelle Storie di S. Francesco possa isolarsi con sufficiente chiarezza la parte dovuta sicuramente a G. dalla quale si ricava la certezza della data e della posizione storica dell'opera di Assisi e attraverso la quale si traccia un percorso che con perfetta conseguenza va dal ciclo francescano alla Cappella degli Scrovegni. Indica la parte avuta da G. nel ciclo francescano nella ideazione e quasi completa esecuzione della seconda fino alla settima scena, nella ideazione e parziale esecuzione nelle rimanenti scene della parete destra e delle due scene della controfacciata; nella ideazione e forse nella parziale esecuzione delle prime tre scene della parete sinistra e nella quasi completa esecuzione delle Stimmate; in qualche idea o disegno più o meno fortemente modificato dagli scolari, nei successivi affreschi della parete sinistra e nel primo della serie.

Considera la vôlta della prima campata coi Dottori della Chiesa opera contemporanea allo stile di G. delle Storie francescane posteriore perciò agli affreschi della zona superiore della prima campata, alle Storie di Cristo e di Giuseppe, create da G. in un momento precedente del suo percorso formativo. Suppone che preesistenti immagini, forse quattro Profeti, si siano volute poi sostituire con i Quattro Dottori, quando ne venne promulgato il culto con le decretali del 1297. Nota nella vôlta dei Dottori qualche elemento romano, che appare in maggior misura nella parete d'ingresso. Di G. ritiene la formidabile visione spaziale e prospettica dei quattro studi dei Dottori, che fa convergere al centro della volta tutte le fantastiche architetture dei troni e delle edicole, mentre giudica l'esecuzione dovuta tutta a scolari anche se in talune parti la qualità si alza fin quasi al livello del Maestro.

Pone la tavola ora al Louvre con le Stimmate di S. Francesco in relazione con le Storie francescane di Assisi, ritenendola opera della bottega di G. che già in quest'epoca, non oltre i primi anni del Trecento, doveva essere fiorente, con valorosi allievi in essa operanti, ai quali il maestro, per far fronte alle commissioni certo già numerose, dovette affidare talora l'esecuzione dei dipinti, che assumevano egualmente la paternità del maestro e che come in questo caso recavano il suo nome.

Ritiene che per la tavola del Louvre G. abbia dato il disegno, ma che l'esecuzione sia dovuta ad un collaboratore, forse all'artista che eseguì la maggior parte del Transito, dell' Apparizione al Vescovo, dell' Accertamento delle Stimmate. Considera quest'opera una riprova certa del fatto che a G. si devono le storie di S. Francesco; giacché non si può pensare che G. abbia potuto riprodurre quasi alla lettera gli affreschi di un altro pittore, né che abbia potuto apporre la firma a un'opera che fosse dai suoi scolari non già direttamente derivata dai suoi disegni e dai suoi stessi affreschi, ma da composizioni di un altro maestro.

Considera il Frate francescano della Raccolta Berenson opera di elevata qualità e legata anch'essa direttamente al momento stilistico delle prime storie francescane della parete sinistra, forse dello stesso aiuto che eseguì alcune figure, specie il gruppo a destra, nella Predica dinanzi a Onorio: opera dunque di uno strettissimo collaboratore di G. intorno all'anno 1300.

Ritiene dei primissimi anni del Trecento il polittico dipinto a Firenze da G. per l'altar maggiore della Chiesa di Badia; a riprova della datazione proposta pone la presenza accanto a G. del Maestro della S. Cecilia a cui si debbono gli angeli dei tondi in un periodo ancora legato alle sue opere degli Uffizi e di Montici, prima forse degli affreschi di Assisi che suppone eseguiti nel primo decennio quando G. dava inizio o già aveva iniziato l'opera padovana. Ritiene perciò il polittico dipinto da G. subito dopo il ritorno da Roma e prima della partenza per Padova; in esso rileva un pausato ritmo spaziale in cui l'oro non è alone indefinito che si dissolve intorno all'immagine, ma diviene spazio « in cui il volume della figura si situa possente, determinando essa stessa lo spazio e immediatamente convertendo quel rapporto ritmico tra figure e fondo dorato in un rapporto spaziale definito e conchiuso intorno alla figura umana. Nel tempo stesso lo spazio si amplifica, così, e si raccoglie intorno alla immagine in un rapporto vivente, che è quello stesso degli spazi figurati da G. sulle pareti di Assisi e di Padova » (p. 100).

Riscontra nella figura della Madonna del polittico molteplici affinità con le storie che iniziano il ciclo padovano, come nelle prime storie di Gioacchino; lo stile scultoreo di Assisi è ancora presente e vi è anzi una ripresa delle ricerche volumetriche delle prime Storie: ne è esempio altissimo il S. Pietro, la più « assisiate » delle figure del polittico, la più vicina alla plastica spaziale arnolfiana del ciclo francescano. « Il primo polittico di G. accoglie nelle sue cinque valve non più cinque figure indistinte e unificate in una indefinita atmosfera, ma cinque « dramatis personae », differenziate e insieme oggettivate nella loro potente umanità, pronte a calare ormai nel contrastato dramma della vita, che stà per aggettivarsi ed eternarsi sulle pareti padovane. Non è dubbio che in questo solenne capolavoro è da scorgere il più diretto preludio, all'alba del secolo, della Cappella dell'Arena » (p. 103).

La Cappella degli Scrovegni.

Ritiene basandosi su testimonianze storiche di assoluta certezza che la data di esecuzione della Cappella degli Scrovegni possa oscillare nell'ambito di un decennio, fra il post quem del 1303 e l'ante quem del 1313.

Esamina il passo relativo a G. di Riccobaldo Ferrarese (cfr. n. 615) dimostrando che esso può essere liberato dal dubbio di interpolazione che gli verrebbe a togliere ogni valore di primo ricordo contemporaneo di opere giottesche e di termine 'ante quem' per la datazione delle opere in esso citate. Recuperando il testo originario che ricordava soltanto le opere eseguite per i francescani di Assisi, di Rimini e di Padova e la Cappella degli Scrovegni, conferma la data della stesura del passo fra il 1312 e il 1313; considerando dello stesso anno e non del 1308 anche il ricordo di uno dei Vizi dipinti da G. nello zoccolo della Cappella degli Scrovegni (l'Invidia) da parte di Francesco da Barberino nelle note dei suoi *Documenti d'amore* (cfr. nn. 1 e 137). Ritiene che per quanto riguarda il termine post quem i documenti indichino con certezza che il 6 Febbraio 1300 Enrico Scrovegni acquistò il terreno dell'Arena per fabbricarvi la sua dimora e la Cappella che s'appog-

giava a sinistra al palazzo e che il 16 marzo del 1305 avvenne la consacrazione della Chiesa col prestito dei « panni » da parte della Basilica di S. Marco di Venezia. Suppone che due anni prima nel 1303 secondo l'iscrizione perduta letta dallo Scardeone, sia avvenuta una consacrazione del luogo. Dato che in nessun documento è mai parola di G. né è provato che lo Scrovegni abbia avuto fin dall'inizio l'intenzione di affidare a G. la decorazione della sua Cappella di Palazzo, propone l'ipotesi che trovandosi G. a Padova chiamato dai francescani e salito in fama per opere compiute al Santo, lo Scrovegni abbia pensato di affidargli la decorazione della sua Cappella; ritiene che la data della consacrazione non costituisca alcuna prova che G. avesse terminato l'opera sua. Giudica priva di valore la data del marzo 1306 ritenuta da molti studiosi come inizio della festa della Annunziata e come conferma del termine definitivo dei lavori, giacché è provato che la festività e la sacra rappresentazione avevano luogo e si effettuavano ancora prima del 1305 e che esistesse la chiesa.

Nemmeno il documento del gennaio del 1305 (cfr. n. 169) può fornire indicazioni di quando il lavoro ebbe termine, in quanto appare impossibile che si alluda con le parole « qual ibi facta sunt potius ad pompam, et vanam gloriam... » alle pitture di G. Considera perciò possibile una data di esecuzione della Cappella compresa tra il 1305 e il 1310, anno in cui suppone che G. si sia recato a Roma per il mosaico della Navicella e abbia dipinto in Firenze la Madonna di Ognissanti. Suppone la decorazione pittorica non immediatamente seguente alla costruzione della Cappella e perciò la Cappella non creata per il ciclo pittorico, bensì il ciclo genialmente adattato alla Cappella. Ritiene che si tratti di un'applicazione a posteriori della decorazione pittorica vastissima ad un'architettura che non poteva, per la mancanza, fuorché nell'abside, di elementi di determinazione e articolazione spaziale, creare alcun valore di concreto rapporto spaziale con la pittura. Nasce così, fuorché nella parete di fondo, quella completa autonomia della pittura, che tende a far scomparire l'architettura e lo spazio reale per dare esclusivo risalto all'interno ritmo dei riquadri pittorici e degli spazi in essi definiti per dare la sensazione potentissima di una realtà che appare in tutta la sua evidenza dall'indefinito involucro di quello spazio astratto. « Non creò, dunque, G. una finta architettura a inquadrare, come ad Assisi, le scene figurate. Le stesse fasce degli ornati che salgono ad abbracciare la volta, sono legature astratte che possono interrompersi, nella parete destra ove si aprono le finestre, contro le scene figurate, e riprendono al di là di essi e senza offendere la logica architettonica, come sarebbe avvenuto se tali legature fossero state affidate a finte membrature architettoniche. Ma queste, introducendo un elemento di struttura reale, avrebbero rotto quell'ordine astratto che forma, nella concezione d'insieme, il substrato irreale e indefinito da cui emerge – con una sua intima legge che con quell'ordine insieme contrasta e saldamente si lega – la realtà spaziale delle scene e delle immagini » (p. 108).

Nota nella Cappella una più serrata fermezza, un più stretto e coordinato equilibrio nelle composizioni che non ad Assisi; la realtà spirituale si svolge ora all'interno di una unità che ha risolto in sé tutte le precedenti esperienze anche contraddittorie e contrastanti: e le ha risolte nel riequilibratore dominio di quell'ordine ideale supremo, che solo ancora, nello spirito di G., può dare la più alta misura e il più alto valore ad ogni impulso vitale. Nota a Padova rispetto ad Assisi una struttura interna più ferma e rigorosa e un più stretto legame nell'impaginazione del racconto che si svolge e si stringe in

compatta unità, ed insieme una miracolosa continuità nella pienezza e nella compattezza di una armonia interna che tutto abbraccia senza allentarsi e che continuamente si concentra e si rinnova e rinasce in una vicenda eterna che in un ritmo infinito si svolge e in un ordine assoluto si conchiude. Considera la decorazione pittorica della Cappella il punto di più alta sintesi nel percorso spirituale di G.; in essa il linguaggio 'popolare', la freschezza viva del ciclo assisiate si tramuta in un tono di più aulico classicismo, più dotto e umanistico pur conservando la ricchezza del suo drammatico contrasto, e raggiunge un equilibrio mirabile tra aulica solennità e immediata espressività popolare.

Spiega la conclusiva maturazione e il chiarimento del mondo spirituale giottesco che si realizza nella Cappella dell'Arena con il soggiorno romano durante il quale attese agli affreschi del Laterano per il Giubileo del 1300 e con l'incontro con il Cavallini che dovette stimolare in lui una più monumentale e naturale solennità e una nuova larghezza di impostazione plastica e spaziale, e un modellato più largo e disteso. È a Roma che nasce in G. quella completa e perfetta compenetrazione tra tradizione classica e medioevale rifusa in un solo sentimento di trascendente idealizzazione e la spiritualità gotica e romanica da cui fiorisce il nuovo sentimento della realtà. Ritiene che G. a Padova fosse in relazione spirituale con Dante di cui dovette sentire e comprendere l'altissima intellettualità e la congeniale visione.

Tornato da Roma a Firenze G. dovette assorbire e far suoi tutti gli elementi più moderni della cultura figurativa gotica; in particolare dovettero stimolarlo verso una spazialità più liberata ed una estrema assolutezza formale e poetica le sculture per la facciata di S. Maria del Fiore e il pulpito di Pistoia di Giovanni Pisano i cui accenti di drammatica passione ritrova nella Cappella Scrovegni. Le figure più classicamente svolte di Giovanni e alcune figure di Virtù nel pulpito senese di Nicola, sono ritenute altissimo tramite a G. della cultura di Francia i cui numerosi riflessi si ritrovano nella Cappella Scrovegni e per la quale non è necessario peraltro supporre un viaggio in Francia di G. prima del lavoro padovano. G. sentì certamente la novità di mezzi espressivi della scultura pisana « così pronti alle inflessioni del sentimento e tali da dare una nuova scioltezza e nuova vita allo stesso ritmo classico cavalliniano, nuova ricchezza di mezzi spaziali e perciò di articolazione drammatica alla narrazione. La linea gotica diverrà ora elemento interno operante nello stile di G., non solo per una più libera articolazione dei piani e dei volumi nello spazio, ma anche per una più ricca determinazione espressiva dei gesti, dei sentimenti che da quella nuova scioltezza, fatta interna alla sua misura e alla sua sintesi plastica, deriveranno quella ricchezza di registri e di toni attraverso la quale potrà svolgersi, in tutta la sua infinita varietà di contenuti e sviluppi drammatici, il grande poema padovano » (p. 120).

Ritiene che il termine 'romanico' in relazione alle masse giottesche e al suo stile grave e monumentale possa aver soltanto un significato vagamente allusivo, di tono poetico e non di determinazione e definizione di stile e di cultura, e che non si possa in nessun caso parlare di arte romanica come di un elemento di formazione culturale per G.

Suppone che l'esecuzione del ciclo cominciasse dalle Storie della giovinezza della Vergine nell'ordine superiore e in particolare dal preludio grandioso delle Storie di Gioacchino, e che anche in seguito, salvo poche ecce-

zioni, G. seguisse il ritmo del racconto concepito con continuità come un grande poema che si svolge nella successione dei suoi canti. Condividendo le opinioni del Brandi (cfr. n. 262), giudica le Storie di Gioacchino iniziate per prime per la stretta connessione stilistica dello stile statuario e della spazialità cubica di queste e in genere delle Storie dell'ordine superiore con lo stile delle Storie francescane, mentre le ultime Storie di Padova rivelano un nuovo plasticismo e una spazialità più contratta e compressa che tende a riassumersi in una visione frontale parallela al piano dell'affresco, secondo modi stilistici che si connettono alle più tarde opere di S. Croce.

Nota nelle Storie di Gioacchino, al confronto con le ultime Storie di S. Francesco, quasi un ritorno ad una forma mitica, ad una misura che esalta l'animo e che ripropone la grandezza ideale della classicità vista attraverso lo schermo dilatante della spiritualità medioevale, e un miracoloso accordo che dominerà l'intero poema fra la nuova verità umana e una idealità trascendente che si incontra e si identifica con il sentimento classico del mito; si presenta qui il grande tema della umana realtà, non eroicizzata, ma sentita e rappresentata nella pienezza della vita morale, dei sentimenti, portati tutti, dai più umili ai più sublimi, alla più assoluta oggettiva purezza.

Nella scena raffigurante Gioacchino cacciato dal Tempio rileva il congiungimento tra la precedente cultura arnolfiana, cosmatesca e romana delle rappresentazioni spaziali assisiati e un tono di metafisica astrazione che ritorna nella rappresentazione della natura del Ritiro fra i Pastori. La serie delle Storie di Gioacchino si chiude con l'Incontro alla Porta Aurea in cui la scena è in se conchiusa e insieme si apre in direzione del successivo svolgimento drammatico del primo gruppo di Storie. Nelle Storie della Vita di Maria rileva come le prime scene siano più prossime stilisticamente alle Storie di Gioacchino e le ultime a quelle dell'Infanzia di Cristo; ciò viene a confermare che la successione temporale e stilistica si svolge in linea di massima secondo l'ordine della narrazione. In queste scene nota non più quel timbro di grandiosità arcaica, di epica grandezza che aveva forte rilievo nelle Storie di Gioacchino, ma movimenti più ricchi e variati nella espressione di momenti di vita più vicina e terrena, pur sempre in quella costante atmosfera di grandezza morale, avvertendo peraltro che tale mutamento di espressione, relativo al diverso tema rappresentato, non va considerato come uno svolgimento di stile nel tempo. Rileva come nella scena del Fiorire delle verghe raggiunga il culmine l'equilibrio plastico e spaziale fra architettura e figure e come la linea sempre più agisca nell'interno come articolazione e apertura ritmica della composizione volumetrica e spaziale.

In tutte le scene dell'ordine superiore riscontra una dialettica formale fra elementi plastici e lineari che si svolge sempre con ferma coerenza nell'ambito di una concezione spaziale che non mostra ancora gli sviluppi che si manifestano nelle storie della Vita di Cristo.

Suppone che sia intervenuta qualche modificazione durante il primitivo progetto della decorazione e della stessa soluzione architettonica della parete di fondo e nell'abside, poiché rileva qualcosa di discordante fra l'idea conduttrice di tutto il complesso della decorazione, concepita in quel rigoroso rapporto astratto fra architettura e pittura, e l'idea bellissima, ma forse nata in un momento diverso, che crea un concreto, anche se parziale, rapporto spaziale fra la pittura e l'architettura nella parete di fondo nella quale nemmeno le basi dei riquadri corrono alla stessa altezza di quelle dei corrispondenti

riquadri nelle pareti: ciò sembra confermare che la ripartizione generale dei riquadri e delle fasce decorative trovò più tardi la sua definitiva sistemazione. A tali indizi collega il modellino della Chiesa presentato dallo Scrovegni nella parete del Giudizio Universale, che per essere nella parte bassa ritiene eseguito da ultimo nel ciclo. Poiché nel modellino dipinto appare l'esistenza di una cappella gotica che non appare nella forma attuale suppone che quando G. stava per terminare la decorazione pittorica, si progettasse di completare con una cappella gotica la parte architettonica absidale, progetto che quando quel modello fu così dipinto non aveva ancora trovato, come poi non trovò, completa attuazione.

Suppone perciò che quando G. cominciò a dipingere esistesse non una cappella absidale profonda, ma una semplice abside che in seguito si decise di ampliare e completare con le due cappelle laterali, destinate forse a contenere i sepolcri di famiglia che ormai lo sviluppo della decorazione pittorica escludeva dalla chiesa; solo quella di sinistra, in collegamento con il palazzo fu costruita. A questo punto, forse non appena definita l'ampiezza dell'arco di accesso alla nuova cappella absidale che ritiene avvenuta verso la metà del lavoro, suppone che G. finisse la decorazione di quella parete creando con l'abside gotica un rapporto decorativo e spaziale che si trovò in disaccordo con quello già in parte ottenuto nelle pareti di fianco. È del parere perciò che decisa la costruzione delle cappelle absidali, anche per accogliere l'altare, le tombe dello Scrovegni e della sua famiglia, dopo che G. aveva sviluppato il suo progetto e invaso con la pittura tutte le pareti, si sia pensato di portare all'interno della Cappella, svolgendole con maggiore ampiezza, le ultime Storie di Maria. Queste da principio, forse dovevano trovar posto negli ordini inferiori, a immediato seguito della scena della Pentecoste dedicata alla Vergine. In seguito, decisa la continuazione del ciclo entro la cappella absidale, gli spazi della parete d'accesso furono riempiti con le due scene della Visitazione, che collega l'Annunciazione alla Natività e del Tradimento di Giuda che collega la Cacciata dei Mercanti all'Ultima Cena.

Nel primo ordine in basso G. finse le sue « cappelle segrete » in prospettiva – quasi un'apertura verso le due cappelle che dovevano sorgere al di là del muro e con un'allusione alla loro funzione sepolcrale – secondo un solo punto di vista che abbraccia lo spazio reale della cappella absidale e le due finte cappelle laterali in un unica realtà spaziale e luminosa; soluzione genialissima ma estranea alla coerentissima ideazione di tutta la decorazione pittorica e spregiudicatamente inserita nella preesistente ideazione del complesso, non già nata con esso. Anche il fatto che l'abside venisse decorata da allievi in un periodo alquanto più tardo, che la tomba dello Scrovegni venisse elevata nell'abside parecchi anni dopo e che il Crocefisso fosse eseguito da G. e bottega nel secondo periodo padovano intorno al 1317, viene portato a convalida della supposizione che l'ampliamento fosse ancora in corso quando G. finì di eseguire il Giudizio – eseguito indubbiamente per ultimo – e lasciò il lavoro.

G. dipinse infatti nel Giudizio il modello della Cappella quale sarebbe dovuto risultare secondo le modifiche forse da lui stesso suggerite. Suppone perciò che quando furono tolti i ponti al termine della decorazione delle quattro pareti, il completamento della parete absidale non fosse stato ancora terminato e fosse tralasciato poi, dopo la partenza di G. forse anche per le vicende politiche in cui lo Scrovegni si trovò implicato.

Nota nel rapporto fra la scena del Paradiso che raffigura il Prologo in cielo e quella, direttamente collegata in una sola grande visione, della Annunciazione, la rappresentazione del contrasto fra il reale e il trascendente, la scissione voluta dei due termini. Rileva come lo spiegato classicismo dell'Annunciazione, della Visitazione e del Tradimento di Giuda si colleghi stilisticamente con le forme che dominano nella seconda serie della parete sinistra, dal Battesimo alla Cacciata dei mercanti. A questo punto G. dovette affrontare ex novo il problema della decorazione della parete di fondo. Ritiene perciò che, tenuto conto dell'interruzione e susseguente ripresa, dovuta al fatto che in quel momento l'architettura della parte absidale non era ancora definita, la successione cronologica del ciclo passi dal Corteo Nunziale alle scene del secondo ordine della parete destra, relative ai fatti della Nascita di Gesù. In queste scene nota un sentimento di malinconia più intima e profonda, un più umano dolore, una nuova grandezza dell'umano sentire, di cui il personaggio di Maria è la più alta incarnazione, e un'eccentuata consonanza spirituale con Giovanni Pisano e in genere con i pulpiti pisani. Una più mossa drammaticità porta, nell'unità della concezione spaziale giottesca, ad un più complesso e legato movimento plastico, che dal prefissato limite astratto, entro il quale la realtà drammatica di G. assume la sua evidenza eterna, sembra quasi proiettarsi verso il primo piano, tendendo a risolvere la statuaria fermezza delle prime Storie in quella nuova continuità plastica che avrà ampio sviluppo nelle Storie future, offrendo nuove possibilità di articolazione dello spazio e del dramma.

Rileva negli sguardi e nei gesti tanta forza di penetrazione del sentimento tanta sottigliezza di trapassi, pur nella assolutezza della oggettivazione formale, che il precedente gotico diviene l'unico elemento che può spiegare questa affermazione, nella piena espansione di un nuovo « umanesimo », della poetica dei sentimenti e della espressione drammatica.

Nel ciclo della Vita di Cristo, rileva come il tono poetico si alzi ad un livello altissimo, specialmente nel Battesimo, dove come ad Assisi lo spazio si definisce intorno alla rappresentazione della realtà e si apre verso limiti indefiniti ove subentri qualche elemento di visione soprannaturale. Nelle quindici storie della Vita di Cristo domina la figura del Cristo che in ogni scena agisce accentrando in sé tutto il moto dei sentimenti, degli altri personaggi, tutto il ritmo dell'azione; in esse rileva una maggiore larghezza nella definizione dello spazio e nello sviluppo prospettico delle architetture. Fatta eccezione per i due riquadri alle estremità delle due pareti nell'ordine inferiore – che ritiene in parte eseguite da allievi, così come l'Andata al Calvario, ma completate da G. – considera eseguite interamente dal Maestro le altre sei scene dell'ordine inferiore (il Bacio di Giuda, Gesù davanti a Caifa, la Flagellazione, la Crocefissione, la Deposizione e il Noli me tangere) che costituiscono nel ciclo padovano il punto d'arrivo della narrazione ed anche dell'arricchimento e potenziamento dell'espressione drammatica di G. « Alla scrittura più ferma, omogenea e continua delle prime Storie subentra e via via si accentua questa possibilità di chiaroscurare più fortemente le immagini, di differenziarle, di graduarle, anche nell'ambito di uno stesso riquadro, nei loro singoli accenti e caratteri. E se attraverso questo arricchimento dell'espressione, che cresce costantemente nel corso dell'opera, si giunge in queste ultime Storie, ad una più contrastata dialettica fra i diversi timbri espressivi – dialettica sempre fermamente composta nella superiore unità poetica e formale – non

è questo un difetto e un limite, ma è la grandezza stessa di questo momento di particolarmente alta tensione inventiva e drammatica, cui giunge G. alla fine del suo lavoro nella Cappella degli Scrovegni » (p. 157-158).

Considera le due ultime scene, l'Ascensione e la Pentecoste, estranee allo spirito di G. e per la maggior parte affidate ad aiuti: G. dovette finire con la scena raffigurante il Noli me tangere per poi passare sui palchi della parete d'ingresso, ove gli scolari avevano forse già eseguito, sulla traccia del disegno giottesco, gran parte della scena del Giudizio, per dipingere la figura del Cristo giudicante ed altri personaggi cruciali alla immensa scena. Insieme alla volta stellata e alla parete di fronte, la parete del Giudizio chiude la Cappella nel grande abbraccio di uno spazio indefinito in cui si apre solo la breccia dello spazio reale e definito dell'abside e delle due « Cappelle Segrete ». Ritiene che il Giudizio assolva grandiosamente la funzione di legatura e di coordinamento ideale di tutto il ciclo; ma resti opera poeticamente minore in quanto lasciata da G. in massima parte alla esecuzione degli aiuti, gli stessi aiuti che eseguirono quasi tutte le figure nei tondi nel soffitto e nelle fasce decorative, nelle quali spesso traspare la potenza dell'invenzione giottesca. Ritiene che l'opera di questi aiuti si sia svolta simultaneamente, sui ponti eretti in tutta la Cappella, mentre G. eseguiva l'ultima parte del ciclo: infatti tutte queste parti decorative anche nelle zone più alte sono eseguite alla fine o verso la fine del lavoro delle Storie; gli stessi interventi di G. in queste parti sono contemporanei alle ultime storie della Passione e del Giudizio. Un giovane Apostolo potentissima figura che si trova in alto, attigua alle Storie di Gioacchino, o il Battista in uno dei tondi della volta sono ritenuti contemporanei a certe figure delle storie della Passione e del Calvario: ciò conferma che i ponti furono contemporaneamente alzati in tutta la Cappella e furono tolti in ogni parte, anche in quelle più alte, soltanto a lavoro ultimato. Quasi tutti capolavori autografi di G. sono considerati le figure di Vizi e Virtù, quasi una « summa » stilistica, a conclusione dell'opera, una decantazione, nelle singole figure, degli elementi formali che si compongono nelle Storie. La Giustizia testimonia il pieno sviluppo di quel classicismo gotico e latino, che già era componente importante nello stile delle Storie, benché in esse fosse solo uno degli elementi dell'espressione tutta tesa alla rappresentazione del dramma. « La larghezza di orizzonte spirituale, la varietà di esperienze culturali, la ricchezza di problemi formali, di tonalità espressive all'interno di questo poema, che resta la base e il punto di partenza per la ricostruzione della personalità di G., portano necessariamente e naturalmente ad allargare il quadro, prima e dopo; e tutto ciò che taluno ha sentito contrastante con quella presunta schematica fissità, diviene premessa e conseguenza necessaria di questa infinita ricchezza, che non è e non può essere un punto, ma il passaggio di un flusso enorme che necessariamente ha una sua lontana sorgente e la sua grande foce. Benché tutta riportata a unità dal più coerente rigore di ideale oggettivazione e di metafisica attrazione, tale ricchezza di meditazioni formali sugli aspetti e sugli oggetti della realtà, sulle luci e le ombre, sulla misurazione dello spazio e sulla rappresentazione dei sentimenti e della vita, riallaccia per mille file il grande capolavoro che si erge dominante al centro dell'attività di G. a tutto il suo percorso dalle prime origini fino agli affreschi Bardi e oltre, fino alle conseguenze e interpretazioni più alte del suo stile nei primi e maggiori scolari » (pp. 168-169).

Fra la Cappella degli Scrovegni e la Cappella Peruzzi.

Suppone che dalla Cappella Scrovegni alla Peruzzi siano trascorsi non meno di dieci anni, all'incirca fra la fine del primo e la fine del secondo decennio del Trecento, considerando il nuovo altissimo raggiungimento di G. nella Cappella Peruzzi un fatto non meno sorprendente di quello del configurarsi, dopo Assisi, della forma poetica padovana. Benché non manchino, specialmente nelle figure dei Vizi e Virtù, gli annunci di una nuova fase di G. nella Cappella Scrovegni, il percorso fra la Cappella dell'Arena e le due Cappelle di S. Croce viene considerato difficile da ricostruire per l'estrema scarsità e lacunosità delle testimonianze superstiti, per il fatto che tali testimonianze sono quasi tutte piuttosto collegate al punto di partenza della Cappella Scrovegni che non al punto di arrivo degli affreschi Peruzzi e per il fatto che questi affreschi si presentano in uno stato di conservazione da rendere approssimativa la lettura.

Nonostante ciò, giudica la Cappella Peruzzi anteriore alla Cappella Bardi, situando quest'ultima in un periodo non troppo anteriore al soggiorno napoletano, non prima del 1325, considerando invece la Peruzzi eseguita intorno al 1320.

Considera la Madonna di Ognissanti l'opera più chiaramente legata alla Cappella degli Scrovegni, databile intorno al 1310: infatti l'unità plastica e cromatica che, pur nella scandita evidenza delle zone colorate, lega e svolge in una interrotta continuità di passaggi piani e volumi, e scioglie ogni rigidezza di modellato scultoreo, è un elemento stilistico la cui presenza, in questa forma così alta e matura, presuppone tutto lo svolgimento dell'esperienza padovana. La tavola di Ognissanti, come la Cappella Scrovegni, viene considerata la testimonianza più alta di quel momento supremo di sintesi, di quella raggiunta pienezza che è insieme valico agli svolgimenti futuri. « La figura della Vergine, elemento inscindibile dalla unità della composizione è anzi in essa dominante, è concepita peraltro, e vista fantasticamente come termine di una contrapposizione dialettica che in quella unità, in quella sintesi si compone; come un grande idolo astratto di arcana maestà sacrale portato, con effetto di potenza straordinaria, entro il ritmo della nuova realtà umana, della nuova misura spaziale, divenendo esso stesso, quell'idolo, vita di quella realtà, espressione assoluta e quasi simbolo della vita stessa nella sua energia eterna, nella sua forza creatrice » (p. 173).

In quest'opera rileva il miracoloso connubio di una realtà che vive tutta e soltanto nella sua ideale aggettivazione, e di una idea trascendente che si manifesta soltanto nella sublimazione della realtà e della vita.

Basandosi su notizie documentarie ma specialmente sugli indizi stilistici tratti dalle copie e dai due angeli originali, considera il mosaico della Navicella posteriore agli anni del Giubileo databile all'inizio del secondo decennio, e lo pone in relazione col documento del dicembre 1313, che testimonia una permanenza di G. in Roma qualche tempo prima di quella data. Arguisce da un esame raffrontato dalle varie copie e derivazioni e dallo stile dei due angeli – appartenenti sicuramente al mosaico della Navicella – che anche le singole figure fossero modellate e svolte con una larghezza di ritmo classico, come un maestoso e morbido fluire di pieghe che non ha possibili confronti con lo stile assisiate, ma solo con lo stile padovano e in particolare con quello delle ultime Storie Evangeliche e del Giudizio.

Il colorismo dei due angeli superstiti più caldo, fuso e ricco di sottigliezze, di trapassi luminosi, si incontra specialmente nella seconda parte del ciclo dell'Arena, aprendo la via ad esperienze che G. approfondirà specialmente nell'ultimo periodo. Sia il gruppo degli Apostoli che le architetture sono svolte con una complessità di movimenti e rapporti di piani e volumi nello spazio che prelude alle composizioni architettoniche della Cappella Peruzzi e svolge ampiamente, in forma più favolosa, motivi che già si trovano a Padova. Ritiene che per la Navicella possa convenire una data oscillante tra il 1310 e il 1311; la ieraticità frontale della grande figura del Cristo e il ritmo arcaico degli Angeli, elementi che parrebbero contrastare con questa datazione, sono spiegati con la varietà di registri, di toni, di adeguamenti dell'espressione alle varie situazioni ed occasioni drammatiche. Giudica l'esecuzione del mosaico, se non di G., da lui controllata da vicino, per l'alta qualità dei due Angeli e la fedeltà con cui viene tradotta nel mosaico l'essenza dello stile. Rileva come la tecnica musiva, che sembra perpetuare la grande tradizione del mosaico medievale, serva docile il nuovo stile plastico e spaziale di G., cosicché questi mosaici sono sentiti nella tradizione e nel contempo distaccati da essa. La forma plastica di G. si libera quasi insensibilmente, ma larga e potente, da quel morbido, intenso impasto pittorico. Più chiaramente contrastato è l'angelo delle Grotte Vaticane; più dolce e fuso quello stupendo di Boville Ernica, più avvolto nella luce che tutto l'investe; da copie e derivazioni posteriori arguisce che nella scena della Navicella fosse chiaramente indicata una direzione luminosa che investiva da sinistra la vela gonfiata dal vento; la stessa direzione di luce è indicata nei due Angeli, che per le posizioni di tre quarti convergenti al centro suppone si trovassero l'uno a sinistra l'altro a destra della scena, ai lati dell'iscrizione uno per parte. Rileva la raffinatezza luministica dell'Angelo di Boville, collegandola alla linea di esperienze che culmineranno nell'ultimo periodo. Ritiene di poco posteriore l'inizio da parte di G. della decorazione della Cappella della Maddalena, la cui esecuzione, in gran parte su idee del maestro, può essere stata protratta da parte di aiuti e scolari di G. ai quali il maestro dovette assai presto affidare il lavoro allontanandosi per far fronte ad altri impegni. Considera priva di fondamento la data 1314, ritenuta termine post quem per l'inizio dei lavori della cappella, in quanto il vescovado di Teobaldo Pontano committente degli affreschi iniziò non nel 1314, bensì nel 1296. Suppone perciò che gli affreschi della Cappella dovettero iniziarsi dopo il 1314, giacché al soggiorno romano per la Navicella, che terminò presumibilmente verso la fine del 1311, dovette seguire, oltre ai successivi ritorni e permanenze a Firenze, testimoniati dai documenti, anche un soggiorno a Rimini non dopo il 1313 se l'opera sua per i Francescani di quella città fu registrata da Riccobaldo Ferrarese che, secondo l'A., scriveva in quell'anno il suo passo su G. Una riprova che la cappella della Maddalena segue da vicino la Navicella è vista nel fatto, notato da Lionello Venturi, che un ricordo di una figura del mosaico romano si ritrova nell'affresco assisiate dell'Approdo a Marsiglia considerato opera di uno scolaro, che forse riecheggia una ampia composizione giottesca sul tipo della Navicella. Nota inoltre in taluni affreschi (la Comunione della Maddalena, la Maddalena portata in cielo dagli Angeli) palesi affinità da una parte con gli affreschi più tardi dell'Arena e con la Madonna di Ognissanti e dall'altra (Convito in casa del Fariseo, S. Rufino e il vescovo Pontano) avverte un passaggio verso modi compositivi che si faranno più chiari nella Cappella Peruzzi.

Vede infine un ultimo indizio per una datazione non troppo precoce della cappella, intorno al 1315, nel fatto che gli stessi scolari che eseguirono taluni di questi affreschi lavorarono anche nel Capitolo del Santo durante il secondo periodo padovano di G., che viene situato negli anni immediatamente posteriori al 1314. Ritiene certo che G. abbia avuto la commissione della cappella, giacché egli stesso eseguì direttamente e quasi per intero la decorazione della volta; considera infatti opera di G. le quattro monumentali figure nei tondi e almeno due di esse Lazzaro e la Maddalena capolavori completamente autografi. Le figure sono modellate con quella larghezza, con quella forza di contorni, con quella potenza evocatrice già configurata nella fase più drammatica delle Storie della Passione a Padova. Questo classicismo ritmico, questa intensa sensibilità di variazioni cromatiche e luminose mostrano che G. è qui, in uno dei rarissimi documenti autografi di questo periodo, sul cammino che va verso le forme, più distese nella luce, delle Cappelle di S. Croce.

Ritiene le Storie sulle pareti della cappella nella maggior parte idee di G. testimonianti già uno svolgimento formale oltre l'Arena, talora ricondotte verso modi più arcaici dagli scolari. Considera pertanto la scena della Resurrezione di Lazzaro non una copia diminuita della scena padovana, bensì un'interpretazione del tutto nuova del soggetto, riferibile a G. stesso.

Nella scena del Convito rileva come una bellissima idea di G. venga tradotta da uno scolaro nel frammento della Crocefissione del Capitolo del Santo (anch'essa di stretta bottega giottesca); questa ritmica spaziale che si sostituisce alla contratta unità spaziale delle scene della Cappella Scrovegni e appare orientata verso le forme della Cappella Peruzzi ritorna nella Comunione della Maddalena. Assegna all'opera di G. anche i due pannelli dedicatori con i vescovi Pietro e Teobaldo Pontano.

Assegna al secondo periodo padovano di G. gli affreschi del Capitolo del Santo: ciclo pittorico ascritto a G. da fonti antiche e in cui forse ebbe parte diretta, anche se la sua mano non è riconoscibile in nessuna delle parti superstiti. Ascrive la Crocefissione allo stesso maestro che eseguì il disegno di G. per il Convito in casa del Fariseo, frammento di prospettiva architettonica tanto vicino a G. da supporre che sia stato almeno disegnato da lui volgendo allo stile delle purissime armonie delle Cappelle di S. Croce. I riflessi della presenza di G. nel Capitolo del Santo portano a situare il secondo periodo padovano all'epoca in cui l'artista eseguiva la decorazione, ora perduta, della volta del Palazzo della Ragione, ritenuta posteriore al 1313 per il fatto che il « Palatium Comunis » non è ricordato nella versione autografa di Riccobaldo dell'anno 1313.

Al secondo periodo padovano assegna pure il Crocefisso dell'Arena, collegabile ad un documento del 1317 che dimostra come lo Scrovegni provvedesse in quell'anno alla datazione per l'officiatura della Cappella. Considera opera del secondo decennio anche il Crocefisso del Tempio Malatestiano rilevandone l'identità di schema con il Crocifisso dell'Arena e supponendo che nella stessa bottega di G., e all'incirca nello stesso momento, l'uno sia stato eseguito sul modello dell'altro. Tuttavia nota come, pur nell'identità dello schema, i due dipinti vivano in un diverso clima poetico: quello di Rimini in una tonalità grave, di larghissimo e pacato respiro, di solenne austerità sacrale; quello di Padova in un tono più raffinato, tale da richiamare quasi la materia di un oggetto di oreficeria. Ritiene che il Crocifisso di Rimini sia di mano di G. stesso e modello per la derivazione padovana. Il confronto fra le due cimase mostra

che quella di Padova è una versione approssimativa, un mediocre fraintendimento della mirabile soluzione spaziale del Crocifisso di Rimini, in cui la mezza figura del Cristo trova un suo spazio e s'innesta in esso nella pienezza plastica e nell'equilibrio ritmato dei suoi volumi preludendo le forme degli affreschi Peruzzi. Suppone dunque che il Crocefisso degli Scrovegni derivi esattamente e direttamente da quello di Rimini, desumendo invece dal Cristo della Crocefissione dell'Arena il tipo fisionomico di Gesù; anche la duplice derivazione da modelli diversi mostra che il Crocefisso di Padova è opera indiretta e compositiva, raffinata, meditata, ma non d'ispirazione così genuina e potente come quella del Crocifisso riminese. È probabile che anche il Crocifisso padovano, così preziosamente cesellato nella bottega giottesca, sia stato eseguito dal maestro nelle parti più vitali, anche se G. aveva dapprima affidato ad un allievo il compito di riportare in piccolo formato il Crocefisso da lui creato per Rimini. Suppone che il Crocefisso di Rimini, in cui rileva qualche preciso richiamo al Cristo della Crocefissione dell'Arena, sia stato eseguito nella bottega di G. a Padova (e di lì inviato a Rimini); ciò spiega anche la genesi del Crocifisso padovano dal doppio modello di quello di Rimini e dall'affresco dell'Arena. Fissa la data del Crocifisso di Rimini tra il 1312-1313, presumibile epoca del soggiorno riminese, dove G. probabilmente lavorò ad affresco nella Chiesa di S. Francesco, ed il 1316-1317 se, come ritiene più probabile, nella bottega G. eseguì la Croce che i Francescani di Rimini gli avevano commesso.

Nel Crocifisso di Rimini « il dramma si placa e si distende in una visione poetica di durata infinita, di sovrumano respiro. E permane così questo aspetto di grandiosità arcaica e ieratica nel modulo solenne, pur nella realizzazione stilistica così matura nello sviluppo di mezzi espressivi estremamente sensibili nella resa di valori luministici, e in quella decantazione di un ritmo più intimamente classico e di una più alta e pura armonia, che caratterizza tutto l'ultimo periodo della vicenda artistica di G. » (p. 194).

Le Cappelle di S. Croce e le ultime opere.

Basandosi su documenti fiorentini, ritiene che i lavori per la Cappella Peruzzi possano situarsi tra il 1318 e il 1320 o più probabilmente a partire da gennaio del 1322. Rileva come, pur nella diversità stilistica esistente tra gli affreschi Peruzzi e quelli Bardi, i due cicli configurino nel loro complesso la nuova fase spirituale e stilistica, che costituisce, dopo Assisi e Padova, il terzo grande capitolo della storia poetica di G. Nella Cappella Peruzzi rileva come i purissimi ritmi si articolino nella distensione pacata di chiare e riposate zone cromatiche sottilmente accordate nella trasparenza di una luce ancor metafisica nel suo immutabile nitore, ma già di una qualità più vera, più morbida nei passaggi, più sottile e penetrante nell'incontro con le cose, di quanto non fosse l'astratta e fitta luce degli affreschi padovani, nella quale gli oggetti si distaccavano con più scandito risalto e i colori si componevano in più arduo accordo nel violento accostamento di contrastanti zone cromatiche. Nota negli affreschi Peruzzi e Bardi una sostanziale identità di stile; sia pure mostrando i Peruzzi più chiari legami col periodo precedente, i Bardi con le ultime opere di collaborazione, tale identità di stile è provata dal fatto che il polittico ricostruito dal Longhi e certamente situato in S. Croce, mentre nella Madonna e S. Giovanni Evangelista è legato alle forme della Cappella Peruzzi, nel S. Stefano è già parallelo alle forme della Cappella Bardi, costituendo perciò un diretto anello tra i due cicli; inoltre le lunette Bardi, eseguite per prime da G. e allievi, presentano particolari che si collegano strettamente con la Cappella Peruzzi.

Ritiene perciò che i due cicli di S. Croce cronologicamente assai vicini e caratterizzati « da un unico sentimento più puro e distaccato della bellezza formale, dell'armonia classica, da uno svolgimento più largo e rasserenato della narrazione drammatica e della rappresentazione della realtà, nella quale sale in primo piano, come elemento unificatore della espressione, una nuova categoria formale: la luce, nella cui diffusione uniforme le apparenze della realtà perdono ogni risentito contorno e contrasto e assurgono ad una più alta, immateriale, incorruttibile armonia; e insieme più vicina, fatta più interna alle leggi stesse della natura e della vita » (p. 198).

Pone queste nuove riflessioni formali in relazione, nel quadro della cultura italiana del tempo, con il maturarsi di una più consapevole cultura umanistica che in quegli anni si svolgeva a Firenze e a Padova. L'ordine ideale che sempre ha retto dall'interno le composizioni giottesche a S. Croce sempre più si identifica con la misura classica, sentita come equilibrio di forme e come armonie di sentimenti, in cui la rappresentazione della realtà si rasserena e si placa, sfumando i suoi più ardui contrasti, la sua violenza di dramma. « Il limite metafisico e trascendente tende a scendere dalla sua irraggiungibile e incomunicabile altezza per farsi più vicino, fino a confondersi con l'armonia dello spirito umano, con le leggi universali della vita.

Azioni e passioni che a Padova si scontravano e si componevano nella rilevata evidenza di una realtà che viveva nella sua interezza il più arduo rapporto con l'assoluto, si sciolgono, si stemperano ora in questa realtà più naturale e vicina, nella quale l'orizzonte ideale è più alto e più accostabile, meno rigido, più flessibile, più accogliente » (p. 202).

Nelle Storie dei Battista della Cappella Peruzzi nota come le composizioni, in rispondenza armonica fra le varie scene, in un equilibrio complessivo che abbraccia l'intera parte, distese lungo una sola traiettoria spaziale, che si allontana leggermente dal primo piano da sinistra verso destra, offrano il senso di una continuità, di un ampio svolgimento ritmico nello spazio.

Negli affreschi Peruzzi si realizza una distensione, in luogo della tensione interna al dominato equilibrio del ciclo padovano, e un nuovo grande tono poetico elegiaco, caldo, ricco di sensi, che accoglie in un solo timbro pacato, solennemente fluente, tutti i sentimenti, accenti e aspetti della vita; la realtà che ad Assisi e a Padova si differenziava fortemente nei vari motivi e toni drammatici, si individuava nettamente nei suoi contrasti, ora tende ad uniformarsi e ad espandersi entro un sentimento più vasto e universale della vita.

Nella Nascita e nella Imposizione del nome al Battista rileva come si realizzi una piena osmosi fra lo spazio visibile e lo spazio invisibile che si allarga intorno e che è attratto nell'orbita del reale, in una spazialità meno costretta, più articolata, più ampia che negli affreschi di Padova; le immagini, non più così scultoree e plasticamente preminenti, si atteggiano e si muovono con semplicità armoniosa in composizioni più aperte, snodate e ariose. Nota come nella Danza di Salomè la misurazione dello spazio sia tale da far sentire in ogni direzione l'ampliarsi di esso in una dilatazione prospettica che sarà portata da Maso, nelle Storie di S. Silvestro fino al suo più ampio sviluppo, e come nella Ascensione dell'Evangelista la successione dei piani fra figure e architetture si intersechi in un legame più stretto e si armonizzi in una sola monumentale misura, in un solo calibratissimo equilibrio di rapporti.

La figura vi è sentita con lo stesso metro di quelle sublimi misurazioni spaziali e prospettiche, e perde ogni risentito plasticismo che con quelle placide e larghe stesure di piani e colori non si accordi.

Rileva una sostanziale affinità tra le distese armonie degli affreschi Peruzzi, che culmineranno nella Cappella Bardi, con certe soluzioni spaziali e prospettiche del Rinascimento.

Nella Cappella Bardi rileva come tutta l'intensità del sentimento giottesco, nella pienezza di una più diffusa e implacabile armonia, si esprima in una forma libera e vibrante, che tocca i punti di più intima e trasparente verità di tutta l'opera del maestro. « Nelle quattro più grandi scene delle Cappelle (le due lunette sono in gran parte di esecuzione di aiuti), lo spazio si irradia dal centro intorno, nelle più larghe e aperte armonie spaziali di G., nella estrema semplificazione degli elementi architettonici, nel larghissimo e calmo respiro delle scene, con le figure diradate e sciolte, come già nella Peruzzi, da ogni contrazione entro i confini che le delimitano. E limiti e confini non sono più argine e costruzione, divisione fra uno spazio reale e uno spazio muto intorno, ma fra lo spazio che il nostro occhio misura e quello che di lì si irradia. È ancora un passo oltre il momento della Cappella Peruzzi, in questa liberazione e apertura spaziale. Nella Bardi, tutto ciò che era nella Peruzzi esperienza complessa, alta meditazione, giunge all'estremo nitore, all'estrema, semplificata purezza ed essenzialità » (p. 210). Mentre ad Assisi e a Padova la realtà urge entro i limiti metafisici e il dramma, la vita umana vi hanno un aspro, risentito rilievo, già nella Cappella Peruzzi l'interesse si sposta dalla accentuazione rilevata dai contrasti drammatici ad una rappresentazione della realtà dove i sentimenti si accostano e si accordano in un classico interiore equilibrio; nella Bardi l'intuizione di G. va oltre nell'innestare ogni accento di vita entro il tessuto sottile di un equilibrio incorruttibile e il dramma sfuma e si allontana sempre più da un mondo le cui leggi imperscrutabili emanano da un unico centro, ove sentimento e intelletto, soggetto e oggetto convergono in un ordine di estrema semplicità e chiarezza che è quasi la matrice ideale di una storia spirituale che si svolgerà nel Quattrocento.

Nelle figure di S. Chiara e di S. Elisabetta di Ungheria rileva un clima poetico di raffinata decorazione della bellezza, di lirica grazia che si richiama alle più alte espressioni di bellezza e di eleganza elaborate in quegli anni da Simone Martini. Rileva come le Cappelle di S. Croce siano essenziali per la formazione degli allievi di G. e che, mentre Maso e Stefano si staccano dal tronco giottesco nel momento della Cappella Peruzzi, dai modi della Bardi si distaccano invece il Gaddi, il Daddi ed altri allievi minori. Esamina successivamente le opere su tavole che si raggruppano intorno ai cicli di S. Croce.

Rileva l'alta qualità della Dormitio Virginis di Berlino e l'identità di stile con gli affreschi Peruzzi evidente nell'ampio svolgimento ritmico della composizione, nelle replicate cadenze dei classici panneggi. Alcuni particolari bellissimi, come il gruppo centrale o gli angeli a destra, denunciano una partecipazione diretta del maestro anche nella esecuzione del dipinto, nel quale qualche scandimento e qualche discorde carattere di stile sono dovuti all'intervento di aiuti a cui suppone l'esecuzione fosse per la massima parte affidata.

Assegna a G., sottolineandone l'alta qualità, le tavolette sparse tra i Musei di New York, Boston, Monaco e Londra, accostandole con il Longhi al momento della Cappella Peruzzi. Considera legato al clima degli affreschi Peruzzi e Bardi il frammentario polittico conservato nei musei di Washington, di Châalis e Horne

di Firenze supponendo che il polittico e le tavolette provenissero da due diversi altari di S. Croce. Nota nelle valve del polittico uno straordinario affinamento umanistico, eleganza di eloquio, purezza di ritmo, nitidezza di indicazioni spaziali e una raffinatezza e un nuovo culto della bellezza e dell'eleganza formale che trova il suo parallelo nelle forme di Simone Martini.

Ritiene difficile ricostruire il percorso estremo di G., durante il quale l'artista fu impegnato prevalentemente in grandi opere fuori di Firenze, a Napoli, a Milano, completamente perdute e in dipinti minori e nei polittici di Roma, di Bologna e della Cappella Baroncelli, che considera eseguiti quasi esclusivamente da aiuti. Considera il polittico Stefaneschi commesso a G. e da lui licenziato per la concordia delle testimonianze e delle fonti e situabili negli anni, prevalentemente a Napoli fra il 1329 e il 1333, durante i quali G. visse e operò, mentre pone l'altro polittico di bottega giottesca, quello di S. Reparata, intorno al 1320 fra la Cappella della Maddalena e la Cappella Peruzzi.

Nel polittico Stefaneschi assegna a G. l'architettura d'insieme di un equilibrio mirabile, agile e grandiosa e tutto il disegno della parete centrale, del grande Cristo ieratico e monumentale, il cui volto ricorda quello della cimasa di Rimini o quello della volta della Maddalena, e ad allievi dotati di forte personalità, fra cui propone di riconoscere Bernardo Daddi in epoca posteriore al polittico del 1328, le scene laterali con la Crocefissione di S. Pietro e la Decollazione di S. Paolo.

Nota affinità strettissime nelle varie parti del polittico con un gruppo di opere più tarde della Cappella Bardi e tutte fra loro connesse: le vele della Chiesa Inferiore di Assisi; le Storie con i Miracoli di S. Francesco e la Crocefissione del transetto destro e la Cappella del Bargello ritenuta posteriore al 1332.

Nota nel polittico Baroncelli l'eco diretta della Cappella Bardi, ritenendo l'esecuzione delle quattro valve laterali omogenea e opera di Taddeo Gaddi, mentre sente la vicinanza di G. in alcune idee bellissime (angeli suonatori e Incoronazione centrale) di una straordinaria sensibilità cromatica e preziosità gotica.

Legato al polittico Baroncelli viene considerato il polittico di Bologna e posteriore al soggiorno napoletano; a G. sono assegnati il pannello centrale, per la nitida misura spaziale, il Cristo della predella, di una straordinaria altezza di ispirazione, e la Vergine.

La piccola Crocefissione di Berlino, assegnata a G. per l'alta qualità, testimonia i suoi nuovi sviluppi e le sue nuove idee nella composizione, svolta com'è nello spazio, in profondità digradante con una più sottile sensibilità della linea gotica che non intacca il bilanciato equilibrio dell'insieme, la Crocefissione di Strasburgo e il pannello Wildenstein sono invece considerate opera della bottega di G.

Ritiene che solo l'ideazione architettonica del Campanile riporti intatta a poca distanza dalla morte la forza del genio di G., ma che sia impossibile isolare il suo stile nei rilievi; fra questi peraltro maggiormente si avvicinano allo stile ultimo del pittore nello svolgimento ritmico delle forme plastiche nello spazio le formelle raffiguranti la Scultura e la Pittura.

Mette perciò in evidenza che se nell'opera scultorea dei rilievi l'amicizia spirituale con Andrea Pisano dà luogo a un risultato in cui la personalità di G. sfuma e si confonde nell'opera comune, è nell'architettura che egli dà l'ultima, genuina prova della sua forza creatrice ancora intatta. Conclude rilevando come negli ordini inferiori la calma stesura cromatica e luminosa delle quattro facciate sia modulata ma non retta dalle inflessioni della superficie, dalle articolazioni della struttura formale che l'una e l'altra facciata collegano in una perfetta, conchiusa unità.

1958

594 — GNUDI CESARE – *Giotto.* Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem. Venezia – Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, vol. I, pp. 219-239.

Preciso profilo dell'intera attività artistica di G.
Ripete in sintesi le notizie della monografia riassunta al numero precedente.

1958

595 — GOSEBRUCH MARTIN – *Giottos römischer Stefaneschi Altar und die Fresken des sog. « Maestro delle Vele » in der Unterkirche S. Franziskus zu Assisi.* Kunstchronik, II, 1958, pp. 288-291.

Esamina il polittico Stefaneschi, che è documentato come opera di G. già 20 anni dopo la sua esecuzione, e gli affreschi raffiguranti le Allegorie Francescane nella vôlta della Basilica Inferiore di Assisi, che invece sono ricordati come opera di G. solo a partire dal Vasari.

Data il polittico Stefaneschi intorno al 1320, rilevandone la notevole qualità pittorica e notandone la profonda affinità stilistica con gli affreschi delle Allegorie Francescane.

Attribuisce il polittico Stefaneschi a G. e conseguentemente gli affreschi delle Allegorie Francescane.

In base alla datazione del polittico Stefaneschi così fissata, l'A. considera gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi immediatamente ad esso posteriori, datando invece il mosaico della Navicella intorno al 1298 in un periodo intermedio tra i lavori di Assisi e quelli di Padova.

1958

596 — MARIANI VALERIO – *Secoli varî, '300, '400, '500.* Atti della Libera Cattedra della Civiltà Fiorentina, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 229-243.

Intende ricostruire la reale storicità delle figure di Cimabue e di G. giovandosi delle fruttuose e acute discussioni critiche e interpretative che li riguardano.

Vede la collaborazione dei due artisti nei mosaici del Battistero identificandola in alcune espressive e forti immagini umane che si differenziano dalla aggrovigliata e plastica visione di Coppo di Marcovaldo. Traccia il percorso stilistico di Cimabue rilevandone specialmente negli affreschi di Assisi gli influssi sulle più tarde composizioni di G.

Nota l'influenza di G. sulle opere del Cavallini posteriori all'anno del Giubileo del 1300, al tempo in cui il Maestro dipinse la scena della proclamazione dell'anno santo in S. Giovanni in Laterano. Parafrasa e commenta le parole del Cennini e del Vasari nei riguardi di G., notando come il Crocefisso di S. Maria Novella si distacchi dai Crocefissi di Cimabue per la profonda carica di originalità e di umanità. « Tutta l'arte di G. è nutrita di energia espressiva tenuta a freno dal disegno, bloccata nella forma sollecitata dal colore e prepotente di verità ed in fraterna relazione con l'arte di Arnolfo di Cambio ».

Negli affreschi di Assisi nota ricordi dell'arte romana e di Arnolfo, mentre rileva nella Madonna di Ognissanti e negli affreschi dell'Arena un ulteriore sviluppo dell'arte di G., nutrita dalla meditazione sui valori cromatici e sulla fusione dei colori, uniti ad una grandiosa maestà di aspetti, di Pietro Cavallini. A Padova G. ha superato le asprezze e le coraggiose acerbità degli affreschi di Assisi, raggiungendo nuovo equilibrio e decisione e muovendosi nel racconto religioso in una stupenda chiarezza di espressione. Nonostante la delicata intuizione psicologica dei sentimenti, G. non rinuncia mai a ciò che gli è proprio: il valore della sintesi e l'incisiva forza del gesto che mira dritto allo scopo.

Mette in evidenza l'affinità tra Dante e G.: entrambi conquistano una propria nuovissima eloquenza di gesti e di sguardi per potenza di interiore penetrazione e per l'urgenza di esprimere un mondo ormai maturato e compiuto in se stesso nella scoperta dell'umano.

Nelle opere posteriori a Padova rileva una maggiore pacatezza e armonia, una accentuata coscienza spaziale in rapporto al ritmo delle composizioni; l'impaginazione architettonica si svolge inoltre verso una maggiore contenutezza stilistica.

Conclude rilevando le differenze esistenti tra Cimabue e G.: il primo aveva dato forma agli ideali drammatici del tempo di Jacopone in un francescanesimo acceso di mistica potenza, e può essere considerato il maestro dominatore del suo tempo; G. tornò a far rivivere il poverello di Assisi in una trasfigurazione di maschia energia, trasformandolo in un eroe dalla indomita forza morale, e può perciò essere considerato artista « moderno » per eccellenza.

1958

597 — PROCACCI UGO – *La tecnica degli antichi affreschi ed il loro distacco e restauro*. Firenze, Giuntina 1958, pp. 25-26.

Esamina un particolare delle Esequie di S. Francesco di G. nella Cappella Bardi in Santa Croce notando evidenti tracce del primitivo schizzo a mano libera che l'artista tracciò sull'intonaco fresco con spiccata sicurezza e maestria.

1958

598 — PROCACCI UGO – Rivista d'Arte, XXXIII, 1958, pp. 124-127.

Recensendo il « Corpus » dell'Offner (cfr. n. 135) respinge l'opinione dell'A. che assegna ad un anonimo Maestro della Croce di Santa Maria Novella la Madonna di San Giorgio alla Costa e il Crocifisso di S. Maria Novella, ritenendole invece opere giovanili di G.

Ritiene inoltre sicura l'identificazione del Crocefisso di Santa Maria Novella con quello ricordato come di G. da documenti contemporanei.

1958

599 — ROMANINI ANGIOLA MARIA – *Architettura Gotica*. Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem. Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione Culturale, 1958, vol. VI, p. 386.

« L'opera di Arnolfo di Cambio e gli esempî cosmateschi condizionano le forme architettoniche raffigurate negli affreschi di G.: organizzati tuttavia con la stessa inedita sicurezza, la stessa unità vigorosa di impianto che sono essen-

ziali valori delle parti autografe (i primi due piani) del Campanile di S. Maria del Fiore a Firenze, ideato da G. tra il 1334 e il 1337.

Secondo il progetto originario, il nitido blocco quadrangolare doveva ergersi, sino al coronamento, privo di dilatazione alcuna e solo innervato, e possentemente delimitato, dai contrafforti angolari ottagoni. Il tema arnolfiano (ma anche romanico-fiorentino) del rivestimento a tarsìe policrome riceve da G. singolare significato. Per tal via infatti egli modula da pittore la struttura compatta, precisandone nello stesso tempo le equilibrate proporzioni con imperiosa nitidezza.

Siamo qui di fronte, forse, alla più alta espressione del Trecento architettonico italiano: e al di là di una simile sicura conquista e definizione unitaria dello spazio non è possibile, ormai, altro sviluppo sostanziale, se non quello che opererà la sistematica prospettiva rinascimentale » (p. 386).

1958

600 — SCHÖNE WOLFGANG – *Giottos Kruzifixustafeln und ihre Vorgänge,* in *Festschrift Friedrich Winkler.* Berlin, Gehr. Mann 1958, pp. 49-63.

Prende in esame il Crocifisso della Cappella dell'Arena e quello di S. Maria Novella, opere di G., e ne mette in evidenza l'originalità di concezione ponendoli a confronto con le Croci di Berlinghieri, di Giunta Pisano (San Domenico a Bologna) e con quelle di Arezzo e di Santa Croce di Cimabue.

Analizza il rapporto tra la figura e la tavola, rilevando come il tipo del Crocifisso duegentesco e trecentesco sia confluito nell'opera di G.

Riguardo al Crocifisso di Santa Maria Novella rileva come esso rappresenti il punto d'incontro tra due epoche e come esso possa intendersi « quadro » nel senso moderno.

1958

601 — SCHRADE HUBERT – *Bibliche Figurazioni.* Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem. Venezia – Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, vol. II, pp. 566-567.

Ricorda nella Bas. Sup. di Assisi le Storie di Isacco rilevandone l'alto livello qualitativo.

In esse malgrado l'impronta decisiva della tradizione romana, non mancano gli influssi gotici, come dimostrano alcune significative rispondenze, nella rappresentazione degli scenarî architettonici, con le miniature del Salterio di San Luigi databile tra il 1252 e il 1270 (Parigi, Bibl. Naz. Lat. 10525).

Tuttavia l'unità spaziale è molto maggiore in quegli affreschi che l'A. assegna al Maestro di Isacco.

Questa unità non dipende da principî puramente decorativi o simbolici, ma dall'azione semplificatrice della visione soggettiva che è di impronta profana, poiché cerca di comprendere l'uomo nell'ambito del suo mondo. Ciò comportava necessariamente una svolta decisiva nella pittura narrativa religiosa.

Nonostante l'importanza attribuita alla vita dei santi quali ad esempio la Leggenda di San Francesco di G. che diviene quasi una biografia storica, i grandi cicli con la vita di Gesù e della Vergine rimangono ancora il tema fon-

damentale iconografico delle illustrazioni bibliche. Lo dimostrano gli affreschi di G. all'Arena di Padova; G. come Duccio considera unitarî i due cicli e fa precedere la Vita di Maria a quella di Gesù; nella figurazione dello Sposalizio le due scene si fondono, il grande complesso trova infine il suo compimento nella figura di Cristo che compare da ultimo nella grande scena del Giudizio Universale.

Rileva come la tradizione iconografica sia stata influenzata in modo decisivo da G. nel contrasto che gli affreschi di Padova presentano rispetto alla tradizione. L'arte di G. si sviluppa nel campo dell'affresco monumentale e costituisce di per sè un invito alla grandiosità; più ancora che a Padova lo si nota negli affreschi di S. Croce a Firenze.

1958

602 — SINDONA ENIO – *Pietro Cavallini*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1958, pp. 19, 24.

Attribuisce all'attività giovanile di Pietro Cavallini i due affreschi raffiguranti le Storie di Isacco della Basilica Superiore di Assisi per l'affinità stilistica con le altre opere del maestro, datandoli intorno al 1293 in un periodo anteriore alla decorazione di S. Cecilia a Roma.

Nota l'influenza del Cavallini sull'arte di G.

1958

603 — SPERLICH MARTIN – *Die früheste Darstellung der Maxentius Basilika*. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes, 1958, LXXIII pp. 85-89.

La prima rappresentazione fedele in epoca medievale di un edificio antico è il tempio di Minerva in Assisi dipinto da G. nella prima scena del ciclo francescano, a questa l'A. aggiunge la rappresentazione della Basilica romana di Massenzio dipinta da G. nella scena raffigurante Innocenzo III che conferma la regola francescana. Data la fedeltà della raffigurazione giottesca al modello originale, specialmente per quanto riguarda la forma dei cassoni di volta, suppone che G. abbia soggiornato a Roma prima di intraprendere il ciclo assisiate.

1958

604 — SPERLICH MARTIN – *Die früheste Darstellung der Maxentius Basilika*. Archäologischer Anzeiger, LXXIII, 1958, pp. 85-89.

Identifica con la romana basilica di Massenzio l'ambiente in cui G. ha posto la scena della Conferma dell'Ordine francescano da parte di Innocenzo III nella VII scena del ciclo francescano di Assisi, sottolineando la cultura classica dell'artista rivelata da questa creazione.

1958

605 — ZERI FEDERICO – *Una « deposizione » di scuola riminese.* Paragone, IX, n. 99, 1958, pp. 46-54.

Ritiene fondata la notizia vasariana del passaggio di G. a Rimini e accetta l'ascrizione al pittore del Crocefisso del Tempio Malatestiano « il cui stile pare indicare una data verso il 1308-1312 ». Rileva nei pittori riminesi della prima generazione l'influsso degli affreschi assisiati; in Giovanni da Rimini nota il riflesso sia del ciclo francescano, sia delle ultime Storie del V. T. e del N. T. di più aperta dichiarazione plastica e spaziale, ma non prende posizione sulla loro attribuzione riferendo i diversi pareri critici che ascrivono queste opere ora a G. ora al Maestro d'Isacco ora a maestranze romane. Nota infine nel dossale ora nel Museo di Boston datato 1307 di Giuliano da Rimini la diretta ripresa dall'affresco assisiate delle Stimmate di S. Francesco.

– post **1958**

606 — GRASSI LUIGI – *Scultori e pittori del Trecento in Toscana.* Dispense Universitarie, Roma, pp. 80-109.

Breve e completo profilo stilistico del pittore.

1959

607 — ARGAN GIULIO CARLO – *I maestri della pittura italiana.* Milano, Mondadori, 1959.

Rileva come G. sia la prima grande personalità della pittura italiana, anzi l'artista per il quale si sente il bisogno di creare una sorta di teoria della personalità. La profonda rivoluzione compiuta da G. al principio del Trecento ebbe ripercussioni vivacissime sugli scrittori contemporanei e posteriori.

Presso gli scrittori contemporanei G. non fu valutato tanto per le sue qualità artistiche, ma perché esercitò in concreto e fu il primo una direzione culturale: « Sicché può considerarsi il primo grande esponente del periodo storico in cui la direzione culturale fu positivamente esercitata dagli artisti, in quanto interpreti delle massime forze politiche e religiose e portatori essi stessi di una cultura insieme storica e tecnica di cui la società aveva bisogno ».

1959

608 — BAUCH KURT – *Giotto.* Berlin, Deutsche Buch, Gerucinschaft, 1959, pp. 1-28.

Breve profilo su G. corredato da commenti alle varie illustrazioni che riproducono le opere maggiori dell'artista.

La grande novità delle storie sacre dipinte da G. sta, a differenza delle precedenti fredde rappresentazioni, nella loro attualità e partecipazione diretta che si stabilisce tra esse e lo spettatore.

1959

609 — BOTTARI STEFANO - *Il Giotto di Gnudi.* Il Mondo, 6 ottobre 1959, p.13.

Recensione al n. 593.

1959

610 — BRUNI BRUNO – *Il tempio di Minerva in Assisi.* Capitolium, XXXIV, 1958, pp. 27-31.

Descrivendo il tempio di Minerva in Assisi, ricorda che quando G. sul finire del secolo XIII diede inizio al ciclo francescano di Assisi, nel primo episodio dipinse una bella prospettiva della piazza con il tempio di Minerva trasfigurando peraltro la costruzione con l'aggiunta di ornamenti architettonici di stile arnolfiano-cosmatesco, creando così il primo storico esempio della rinnovata pittura che si svincola dalla scenografia bizantina.

1959

611 — CECCHI EMILIO – *Giotto.* Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1959, pp. 5-33.

È in sostanza una sintesi della monografia del 1937 (cfr. vol.I, 747). Gli inizi dell'arte di G. sono visti nei tondi con Profeti di S. Maria Maggiore a Roma in cui motivi cavalliniani cominciano ad inserirsi sulla formazione bizantina-toscana. Seguono le scene raffiguranti Isacco ed Esaù e il Pianto sul Cristo della Basilica Superiore di Assisi, dove si realizzano un nuovo concetto dello spazio, una nuova maniera di rendere sensibile la terza dimensione, nelle potenti strutture dei corpi e nella vivacità e unità dell'azione. Il ciclo di S. Francesco è ascritto tutto all'artista ad eccezione degli ultimi tre riquadri; in esso si rileva una eccezionale realtà spaziale e una acuta intelligenza delle forme naturali.

Posteriori agli affreschi di Assisi, intorno al 1300, sono considerati i due angeli a mosaico nel museo Petriano e a Boville Ernica, supposti frammenti della Navicella di S. Pietro, e il frammentario affresco, completamente rifatto, raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo a S. Giovanni in Laterano a Roma. Seguono il Crocefisso di S. Maria Novella e la Madonna di Ognissanti.

Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni, datati 1303-1306, mostrano lo svolgimento del linguaggio giottesco: la natura diventa il luogo morale delle emozioni, l'atmosfera diviene più musicale ed intima, lo spazio è creato mediante un'architettura di gesti e di sguardi. Gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi datati c. 1317 presentano un senso di crescente classicità e monumentalità; in essi si rileva la profonda intellettualità del naturalismo giottesco.

All'ultima maturità di G. si attribuiscono il S. Stefano del Museo Horne, le Crocefissioni di Strasburgo e di Berlino, le sei tavolette con storie del Redentore (a New York, Boston, Monaco e Firenze) e la Natività della Coll. Stoclet e la Crocefissione della Collezione Berenson forse formanti un piccolo dittico e la Dormitio Virginis di Berlino.

G. è visto come l'iniziatore della pittura moderna per la riconquista che egli attua dell'effettualità spaziale e plastica e per il concetto delle relazioni con il vero.

1959

612 — COHN GÖRKE WERNER – Kunstchronik, XII, 1959, pp. 343-344.

Recensione al libro del Murray riassunto al n. 620.

1959

613 — GNUDI CESARE – *Giotto.* I maestri della Pittura italiana, Milano, Mondadori, 1959.

Considera G. la voce più viva e moderna della cultura gotica italiana capace di intessere un dialogo piano e diretto con l'architetto della Basilica Superiore di Assisi, con Nicola e Giovanni Pisano e con Arnolfo ed in polemica aperta con Cimabue ed il classicismo romano.

Rileva come ad Assisi nelle storie del N. e V. T. e nel ciclo di S. Francesco a confronto delle immagini fantastiche e astratte di Cimabue la visione della nuova realtà giottesca si dischiude invece luminosa e pacata e si innesta nello spazio della navata pronto ad accoglierla con un'apertura e un respiro che riecheggia e svolge il tema formale che l'architettura aveva indicato e proposto in un equilibrio di spazi chiaro e sereno. Conclude affermando che l'opera di G. nei successivi svolgimenti di Assisi, Padova e Firenze « si presenta come una grande commossa meditazione sul tema della realtà umana scoperta ed esaltata con improvvisa potenza e chiarezza di intuizione nella forza intatta e pura dei sentimenti, serenamente dominata da una mente che nel termine metafisico e trascendente, non sente una barriera sorda, un limite, ma un orizzonte infinito che accoglie in sé e innalza in sé questa vita di cui si è ritrovato il significato più semplice e profondo e l'universale valore ».

Corredano il testo ampie didascalie alle numerose illustrazioni a colori delle più significative opere di G.

1959

614 — GNUDI CESARE – *Giotto. Cappella Bardi in S. Croce.* Milano, Martello, 1959, pp. 7-46.

Breve illustrazione critica degli affreschi della Cappella Bardi che vengono datati intorno al 1325 in un momento successivo a quelli Peruzzi c. 1320 (cfr. nn. 593 e 594).

1959

615 — GNUDI CESARE – *Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità,* in *Studies in the history of Art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday.* London, Phaidon, 1959, pp. 26-30.

Esamina il passo di Riccobaldo Ferrarese nell'intento di stabilirne l'autenticità. Ritiene che gli ultimi avvenimenti storici narrati nella *Compilatio chronologica* siano del 1312-1313 e che la narrazione sia stata stesa in un tempo non lungo e che tutta l'ultima parte, almeno dall'anno 1305 al 1313, sia stata

scritta negli stessi anni 1312-1313 in cui la cronaca si arresta; prova ne sia che nell'esposizione di un avvenimento del 1305 l'elevazione al papato di Clemente V, si accenna a tutti i fatti salienti di quel pontificato fino al 1312.

Il passo su G. che si trova poco dopo quello riguardante Clemente V è perciò da considerarsi anch'esso scritto dopo il 1312 e cioè nell'ultimo anno di lavoro della Compilatio.

Avendo infatti il testo non già il carattere di registrazione «ad annum», ma di narrazione di eventi in una sequenza cronologica approssimativa scritta a posteriori, ritiene logico che tutta l'ultima parte riguardante gli anni più recenti appartenga all'anno stesso in cui l'opera ha termine. Respinge l'opinione del Murray (cfr. n. 495) che ritiene la data da proporre come termine «ante quem» non sia l'anno in cui la cronaca si arresta ma l'anno della morte di Riccobaldo (1319), per la ragione che il cronista negli ultimi anni della sua vita attese alla *Historia Romana* che portò innanzi fino al 1318, giovandosi appunto per gli anni fino al 1312 delle sue precedenti opere (*Pomerium* e *Compilatio Chronologica*) ed aggiungendo gli eventi posteriori all'anno in cui la Compilatio si arrestava.

Per queste ragioni suppone che l'anno fino a cui è condotta la narrazione degli eventi nella Compilatio (inizio 1313) sia quello stesso in cui fu posto termine all'opera e che il passo su G., certamente posteriore al 1312 (perché susseguente al primo ricordo della incoronazione di Enrico VII), appartenga all'ultimo anno di lavoro (1312-1313).

Esamina l'ipotesi della possibile interpolazione del passo riguardante G. e collazionando i varî manoscritti della Compilatio giunge alla conclusione che il testo originale nel passo riguardante G. fosse il seguente « Joctus pictor eximius florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Padue et in ecclesia Arene Padue ».

Conclude perciò ritenendo che il testo della Compilatio nel codice Laurenziano, benché finora il più accreditato perché il più antico fra quelli giunti fino a noi, non sia il più vicino all'originale perduto, che era invece quello o uguale a quello che avevano sott'occhio gli editori dei tre incunabili rimastici della Compilatio.

La chiara presenza di due diverse interpolazioni – e specialmente quella del Palazzo del Comune per aggiungere nell'elenco delle opere di G. a Padova questa nuova e importantissima notizia che mancava nel passo originale – è l'ultimo crisma di autenticità del passo di Riccobaldo, scritto prima che gli affreschi del Palazzo fossero eseguiti.

E questo ci riporta per tali affreschi perduti alla data 1312-1313 come termine « post quem » per il compimento del lavoro.

Ritiene quindi dimostrato che Riccobaldo Ferrarese nell'anno 1312-1313 nominasse come opere di G.: gli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi, opere in S. Francesco a Rimini, opere nella Basilica del Santo a Padova (che certo non sono gli affreschi del Capitolo – dipinti posteriori e di scuola, nei quali non è escluso che il maestro fosse intervenuto – ma affreschi perduti nella chiesa) e la Cappella dell'Arena.

Considera il termine « ante quem » per le opere citate nel passo originale di Riccobaldo il 1312-1313 e non il 1307, anche se il senso del passo sia da intendere che nel 1306-1307 G. era già noto per una almeno delle due opere padovane precedenti il Palatium: gli affreschi del Santo e la Cappella degli Scrovegni. Non è affatto certo dunque che quest'ultima nota si riferisca al compi-

mento della decorazione della Cappella dell'Arena e così le date dei documenti relativi alla Cappella non hanno valore di prova per il compimento dei lavori e nemmeno per l'inizio di essi.

La data della consacrazione non costituisce comunque alcuna prova per il termine della decorazione. Ritiene di nessun valore la data del marzo 1306 a cui ancora molti studiosi si riferiscono come inizio della festa dell'Annunciata e come conferma del termine definitivo dei lavori.

È utile precisare che il termine « ante quem » fornito da documenti e fonti è quello della citazione di Riccobaldo nel 1312-1313, oltre a quello, esattamente dello stesso momento dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino che ricorda la figura dell'Invidia della Cappella degli Scrovegni.

Il Murray osservando che i *Documenti d'Amore* furono scritti alla corte papale di Avignone tra il 1309 e il 1312 e che Francesco da Barberino si era trasferito in Provenza nel 1308, indica tale anno come « terminus ante » per la fine dei lavori dell'Arena, essendo dimostrato che le chiose dei *Documenti d'Amore* furono terminate in Italia.

Dato che Francesco da Barberino vi tornò nel 1313, il ricordo dell'opera giottesca nel testo del Barberino offre il medesimo termine « ante quem » del testo di Riccobaldo.

Per queste ragioni conclude che gli affreschi dell'Arena sono situabili, stando alle sole testimonianze storiche, entro un lasso di tempo che va dal 1304 al 1312.

1959

616 — GORI-MONTANELLI LORENZO – *Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizî alla metà del Quattrocento.* Firenze, Olschki, 1959, pp. 40-48 e passim.

Rileva come G. raccolga l'esigenza, che si era venuta chiarendo nei pittori della seconda metà del Duecento, di dare alle figure la cornice di uno scenario.

Questo non sarà più per lui un semplice ideogramma evocativo del luogo della storia narrata, ma acquisterà un preciso significato spaziale di contenente, in modo da tendere verso la compenetrazione tra figure solide e tattili che occupano spazio ed elementi che suggeriscono un vuoto spaziale che le figure vanno ad occupare.

Questa tendenza, che appare già in molte scene dei cicli di Assisi e di Padova, diventa costante nelle più tarde Cappelle Bardi e Peruzzi. Ad Assisi e a Padova G. dà una grande varietà di soluzioni al rapporto figure-ambiente; spesso immagina l'intera scena posta nell'interno di un palcoscenico (l'Approvazione della Regola, S. Francesco davanti a Onorio III, l'Apparizione del Santo a Gregorio IX). Altre volte la scatola del palcoscenico non occupa l'intero quadro, ma risulta isolata in modo da far vedere anche il suo esterno, quasi vi fosse la preoccupazione di precisare l'essenza strutturale ed oggettiva dell'edificio che funge da ambiente.

Questa maniera appare prevalente soprattutto dopo Assisi. Quando lo edificio è isolato, spesso è visto leggermente in tralice in modo da suggerire un approfondimento nello spazio, ma soprattutto per diminuire l'effetto di staticità che sarebbe dettato da una posizione rigidamente frontale.

Certe volte G. resta fedele all'uso più antico di evocare simbolicamente, ma in maniera magistrale, il luogo della storia mediante pochi elementi. Rileva nelle architetture giottesche un divario tra due diversi atteggiamenti. «Da una parte si ha l'intento di fare dell'architettura, con il resultato talvolta di ottenere solo della macchinosa scenografia, dall'altra si ha invece una più semplice figurazione di arredamento, che riesce a calzare intorno alle figure con la proprietà dei magistrali panneggi che dànno struttura alle figure» (p. 42).

Rileva in molte architetture giottesche, soprattutto in quelle di Assisi, una certa incoerenza compositiva, spiegata col fatto che, accentuando i dettagli decorativi e il gioco delle masse degli edifici, questi sono caricati di un valore sproporzionato e spesso antitetico al loro peso nell'economia delle composizioni.

Quando dal figurare architetture G. passa al figurare interni e cioè dal porre l'uno accanto all'altro dei solidi di edifici e di figure passa alla chiara distinzione tra un concavo contenente ed un convesso contenuto, allora invero l'artista raggiunge il meglio della sua arte. Nelle scene inserite in paesaggi i blocchi di rocce spoglie permettono una elasticità di disposizione per la quale è possibile a G. scavare più liberamente il posto di ciascuna figura o gruppo, e riflettere inoltre sulle forme naturali quelle umane, creando quindi un gioco di equilibri di masse tra figure panneggiate e monti, gli uni e le altre plasmati nella stessa materia tutta solida e tattile.

Conclude rilevando che la bellezza del paesaggio giottesco non sta solo nella sua duttilità compositiva, ma soprattutto nella proprietà con cui i suoi valori espressivi sono stati dosati nella regia delle scene. Esso non è semplice palcoscenico, la sua presenza ha una parte precisa, come di coro, che contrappunta gli avvenimenti; d'altra parte questo paesaggio partecipa ed accentua quella visione scarna ed essenziale del mondo degli uomini, che è caratteristica incisiva di G. e per la quale il rapporto con i personaggi del dramma risulta di così rara immediatezza.

1959

617 — GUGLIELMI CARLA – *Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti ad Assisi.* Milano, Silvana, 1959, pp. 6-17.

Esame stilistico-critico degli affreschi della terza e quarta campata della Basilica Superiore di Assisi.

Si ascrivono a G. le scene del registro inferiore raffiguranti le Storie di Isacco, le Storie di Giuseppe, il Battesimo di Cristo, l'Ascensione, la Pentecoste, queste due ultime sulla parete interna della facciata, e la Resurrezione e il Pianto sul Cristo morto. In queste scene datate alla fine del Duecento nota incisività di espressione e realtà tattile di forme e di spazî che separano la pittura moderna di G. dal mondo di Cimabue.

Segue la descrizione del ciclo francescano che viene situato dal 1296 al 1300; in esso « G. ha operato la sua gran rivoluzione in nome di una pregnante verità umana cui tutto ha subordinato, dimenticando per sempre antichi secolari remoti splendori» (p. 17).

1959

618 — HETZER THEODOR – *Giotto di Bondone. Die Geschichte von Joachim und Anna.* Stuttgart, Reklam, 1959.

È una rielaborazione del volumetto riassunto al n. 405.
Contiene in appendice passi di Jacopo da Varagine, Dante, Boccaccio e Vasari riguardanti le Storie di Maria e G.

1959

619 — LACLOTTE MICHEL – L'Oeil, n. 55/56, 1959, p. 68.

Recensione favorevole al libro di C. Gnudi (cfr. n. 593).

1959

620 — MURRAY PETER – *An Index of Attribution made in Tuscan Sources before Vasari.* Firenze, Olschki, 1959, pp. 79-89.

Riporta, commentandole brevemente. tutte le attribuzioni di opere di G. presenti nelle fonti toscane anteriori al Vasari.

1959

621 — ORIOLI GIOVANNI – *Roma e Dante.* Capitolium, XL, 1959, pp. 408.

Ricostruisce gli itinerari danteschi nella città di Roma; suppone che il poeta nel 1300 anno del Giubileo avesse ammirato nel quadriportico della Basilica Vaticana sulla parete d'ingresso il mosaico della Navicella che considera pertanto proprio allora portato a compimento da G. forse coadiuvato nell'esecuzione dal Cavallini.
Il mosaico, raffigurante la Navicella della Chiesa sballottata dai marosi della persecuzione, fu commissionata a G. dal Cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi, che ne dettò l'iscrizione latina che ne commentava il significato simbolico. Ricorda inoltre come opera di G. datandolo nel 1300 anche l'affresco del Giubileo in S. Giovanni in Laterano, ritenendolo l'unico resto di una più ampia composizione.

1959

622 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1959.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1959

623 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Chapelle des Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1959.

È la traduzione francese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1959

624 — SANDBERG-VAVALÀ EVELYN – *Studies in the Florentine churches. Part I. Prerenaissance Period.* Firenze, Olschki, 1959, pp. 26-56.

Attribuisce dubbiosamente a G. la Croce di Santa Maria Novella notandone l'affinità con le scene della Passione, con le Storie d'Isacco e con le Storie di San Francesco della Basilica Superiore di Assisi e datandola agli ultimi anni del Duecento, mentre ascrive ad un allievo dell'artista la più enfatica e gotichegiante Croce della Cappella dell'Arena a Padova.

Considera le Cappelle Bardi e Peruzzi opere della ultima attività del pittore, compiute nel terzo decennio del '300.

Ritiene la Cappella Bardi anteriore alla Peruzzi per l'affinità stilistica riscontrabile tra quest'ultima e gli affreschi dell'Arena a Padova.

Rileva inoltre nelle due Cappelle di Santa Croce lo stile diretto, essenziale e la solennità e l'imponenza delle figure e delle architetture classicamente scandite e composte; dall'esame di questi affreschi ascrive l'intero ciclo di S. Francesco ad Assisi a G. per le sorprendenti affinità stilistiche e compositive riscontrabili tra queste opere.

1959

625 — TOESCA PIETRO – *Una postilla alla « Vita di San Francesco » nella chiesa superiore di Assisi,* in *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday.* London, Phaidon, 1959, pp. 21-25.

Esaminando alcune scene delle Storie di San Francesco ad Assisi, distingue negli affreschi uno stato preparatorio morbido ed impastato coloristicamente da uno stato definitivo, secco e profilato che dà il massimo rilievo a quella forza plastica e morale che è la maggiore qualità della Vita di San Francesco.

1959

626 — TOESCA PIETRO – *Pietro Cavallini.* Milano, Amilcare Pizzi, 1959. p. 19.

Mette in evidenza l'apporto e l'influenza dell'arte del Cavallini sull'attività giovanile di G. rilevando la diversità di stile e di temperamento dei due artisti, vòlto l'uno alla modellazione consistente nel colore e nel chiaroscuro e ad immagini serene e distaccate, mentre G. ricercava forte stacco dei piani, senso di profondità, vigore drammatico.

Nota nella Navicella compiuta da G. intorno al 1300, cui dovrebbero appartenere i due tondi con angeli del Vaticano e di Boville Ernica, l'influsso del Cavallini nella fattura del mosaico e nel senso pittorico. Il più rilevante rapporto di G. con l'arte di Pietro Cavallini è visto nella fusione assoluta di colore, di luce e di ombra di cui l'artista fece il mezzo a più complessa visione plastica e a più sottili espressioni spirituali.

1959

627 — ZAMBON FILIPPO – *Gli affreschi di Giotto ammirati da un maggior numero di turisti.* Padova, 1959, V, pp. 36-38.

Nota sull'affluenza turistica nella Cappella Scrovegni in Padova.

1959-1960

628 — LONGHI ROBERTO – *La pittura e la miniatura lombarda del Trecento e del Gotico Internazionale.* Dispense Universitarie, Firenze 1959, 1960, pp. 2-4.

Cita G. a proposito del Crocefisso di S. Maria Novella, della Madonna di Ognissanti che giudica posteriori di circa 15 anni, e degli affreschi dell'Arena di cui rileva la plasticità e la spazialità delle proporzioni.

Giudica le Vele di Assisi di un esecutore delle idee di G. tardo.

1960

629 — BATTISTI EUGENIO – *Giotto.* Genève, Skirà, 1960, pp. 5-130.

Dopo un breve cenno biografico sull'artista, rileva l'importanza determinante che la scultura di Nicola e Giovanni Pisano, di Arnolfo e quella gotica dell'Italia Settentrionale esercitò su G. L'artista è considerato il rinnovatore del carattere plastico della pittura, il creatore di un mondo di un'evidenza figurativa che resterà essenziale per tutta l'arte italiana.

Malgrado il rigore della struttura geometrica che tende a idealizzare le immagini, il vecchio repertorio simbolico è trasfigurato profondamente da G. che inserisce i suoi personaggi in una scena reale, in uno spazio definito. Riguardo ai rapporti intercorsi tra G. e l'ordine francescano nonostante che l'artista fosse profondamente attaccato al culto del Santo, nondimeno tende a considerarlo sulla base della « Canzone della Povertà », a lui ascritta con qualche dubbio, contrario agli ideali di ascetismo e di misticismo proprî dell'ordine. Riguardo al rapporto tra G. e Dante, nonostante la comune capacità di rappresentare la realtà, la comune visione razionalista, la stessa sconvolgente efficacia rappresentativa, le differenze tra i due artisti sono sostanziali; G. è visto come un precursore dell'uomo moderno, mentre Dante rimane legato al mondo mistico medioevale.

Rileva la differenza profonda esistente tra l'arte senese simbolica ed evocativa e l'arte di G. logica, realistica e quasi razionalistica.

Ribadisce l'importanza esercitata sia dal Cavallini che da Arnolfo di Cambio sulla formazione di G. e considera la Croce di Santa Maria Novella la prima opera conosciuta dell'artista, da porsi intorno al 1290 in base alle vicende storiche della costruzione della Chiesa. E mentre Duccio nella quasi contemporanea Madonna Rucellai riprende senza dramma la mistica eredità dello stile di Cimabue, G. al contrario porta il tormento religioso e mistico di Cimabue a una totale purificazione.

Anteriore agli affreschi di Assisi è considerata anche la Madonna di San Giorgio alla Costa che, a differenza del Crocefisso di Santa Maria Novella, rivela già una perfetta serenità e sicurezza di espressione e una decisa accentuazione plastica memore degli esempi scultorei di Nicola Pisano e di Arnolfo.

L'attività assisiate di G. viene fatta iniziare intorno 1296; si presume che anteriormente l'artista sia stato a Roma; infatti la fastosa decorazione della Basilica francescana fu finanziata con fondi provenienti da Roma ed eseguita su indicazioni della Corte pontificia. Le architetture dipinte inoltre, per le loro proporzioni rigorose ed eleganti, sono in stretto rapporto con i Cosmati e con le opere romane di Arnolfo. Le reminiscenze classiche d'altra parte sono inserite in un'atmosfera fantastica e drammatica e sono meno precise e nette di quelle che si riscontrano nel mosaico della Navicella di S. Pietro che viene perciò considerato posteriore al ciclo francescano e datato intorno al 1298.

Esamina partitamente le Storie di San Francesco rilevandone il carattere di realismo e di naturalismo con cui è trattata per la prima volta la figura del Santo, e l'atmosfera di eroismo e di grandezza epica che anima le singole composizioni. Sottolinea la rigorosa costruzione che governa le scene del ciclo che si ritrova nelle cornici dipinte con una precisione ed una impressionante esattezza prospettica. Vi è qui per la prima volta applicata rigorosamente la prospettiva geometrica moderna, basata sulla convergenza delle linee verso un unico punto di fuga. Lo stile di G. ad Assisi è messo in corrispondenza con le precise esigenze delle grandi personalità romane che gli commisero il ciclo; il Santo è rappresentato come un eroe, come un uomo dei tempi nuovi, non come il mistico poverello bensì come il rappresentante della forza politica e religiosa della Chiesa. Rileva la netta cesura stilistica esistente tra gli affreschi biblici eseguiti da Cimabue e da maestranze romane e il ciclo francescano. Nota una grande affinità tra G. e gli affreschi delle Storie di Isacco mirabili per simmetria e prospettiva, per senso plastico, nobiltà ed elenganza; ma per la mancanza del clima eroico e drammaticamente umano presenti nel ciclo francescano, ascrive le Storie di Isacco ad un artista romano identificabile forse con il Cavallini e influenzato profondamente dall'arte di G. Ad Assisi infatti G. non solo creò la nuova iconografia francescana che resterà definitiva, ma il suo stile pittorico influenzò profondamente tutti gli artisti che in qualche modo si trovarono in contatto con lui.

Nota uno svolgimento dello stile di G. nel ciclo francescano; i colori si addolciscono e le proporzioni si allungano, le scene divengono più aneddotiche e i personaggi più numerosi.

A questi caratteri si aggiungono un certo scadimento della qualità pittorica e una certa incoerenza compositiva che vanno imputati ai numerosi allievi che l'artista dovette avere con sè. Al Maestro della Santa Cecilia sono attribuite le ultime tre scene e la prima del ciclo, che si distinguono per la loro eleganza e preziosità degli ornamenti. Nel tentativo di determinare la presenza dei collaboratori di G. analizza alcune scene, notando nel Dono del mantello l'esecuzione un po' affrettata e manchevole del trattamento prospettico che va perciò assegnata ad un aiuto; nella Rinuncia agli averi eccezionale è il modo di raffigurare le architetture, mentre i personaggi secondari denunciano la presenza di un collaboratore; nella Cacciata dei Diavoli da Arezzo la raffigurazione minuziosa dei particolari architettonici fa sospettare la presenza di un aiuto; nel Presepe di Greccio nota la presenza di tre pittori. L'ultima scena nella quale G. eseguì personalmente alcune parti è considerata quella raffigurante le Stimmate di S. Francesco. Tutte le scene peraltro, anche se eseguite in parte dagli allievi, seguono le idee compositive e i disegni preparatori dell'artista.

G. dovette essere chiamato a Roma verso il 1298 dal Cardinale Jacopo Stefaneschi, il quale per conto della Corte papale gli commissionò il mosaico della Navicella di S. Pietro. Suppone perciò che ad Assisi G. dovesse lasciare incompiuto non solo il ciclo francescano, ma anche la decorazione interna della facciata; il medaglione raffigurante la Madonna col Bambino e due Angeli presenta una tenerezza e intimità familiare che lo allontanano dallo stile dell'artista. Le scene meno riuscite del ciclo, e perciò imputabili ad aiuti, sono considerate quelle che seguono immediatamente le Stigmate di S. Francesco. Siccome il riconoscimento ufficiale dell'evento miracoloso fu molto controverso, suppone che la disputa teologica abbia in qualche modo concorso all'arresto dei lavori. Ipotizza inoltre che il grande ciclo francescano sia stato ripreso dopo il 1304, anno nel quale la questione fu risolta favorevolmente e siccome G. si trovava allora nell'Italia Centrale, è possibile che non si sia fatto più ricorso a lui. L'apporto dei collaboratori al ciclo francescano è considerato un elemento negativo, tuttavia la nobiltà plastica di G. tradotta in un rigido disegno arcaico conferisce ai volti dei personaggi il senso di una trascendenza religiosa.

Dell'attività romana di G. ricorda il mosaico della Navicella, gli affreschi della loggia delle Benedizioni a S. Giovanni Laterano, di cui rimane un frammento, varie decorazioni fra le quali una Madonna col Bambino in seguito distrutte durante il rifacimento della Basilica di San Pietro, e il polittico Stefaneschi, la cui esecuzione si deve interamente a due allievi.

Il mosaico della Navicella fu commesso a G. intorno al 1298 dal Cardinale Jacopo Stefaneschi con lo scopo di attirare lo sguardo dei pellegrini che secondo la tradizione appena arrivati sotto il portico della Basilica di S. Pietro, si volgevano a Est ad adorare il sole. Lo Stefaneschi, per abolire tale pratica, trovò una soluzione di geniale realismo: trasformò un atto di superstizione in una pratica di devozione. Dal punto di vista iconografico la composizione rappresenta l'esaltazione della Chiesa romana e per le vicende politiche del tempo acquista un ben preciso significato polemico.

Secondo Alexandre de Roes, scrittore del tempo, all'impero come al papato spetta il governo morale dell'umanità; secondo Bonifacio VIII invece è sufficiente un solo ' vicario di Cristo '. La Navicella di G. rappresenterebbe una specie di risposta figurativa ad Alessandro de Roes: viene perciò raffigurato solo San Paolo che tiene un unico remo.

Sulla base delle copie pervenuteci ipotizza che vi fossero importanti elementi innovatori: l'uso di colori vivaci, il carattere monumentale e plastico della composizione. Della Navicella facevano parte due medaglioni a mosaico raffiguranti busti di angeli che probabilmente si trovavano all'interno della facciata ornata di una fascia di medaglioni dello stesso genere. I medaglioni presentano uno spirito classico, una sorta di grazia ellenizzante cui si sovrappone un'intensa energia plastica.

I documenti menzionano un ciclo di affreschi eseguiti in San Pietro, del quale conosciamo un piccolo frammento ridipinto nella collezione Fiumi di Assisi. Il frammento rappresenta due busti di apostoli improntati ad una rara dolcezza di espressione che li lega stilisticamente e cronologicamente al polittico di Badia (che viene datato intorno al 1301-1302), la cui Madonna anticipa le più tenere immagini senesi pur possedendo una grande monumentalità.

Possediamo un solo frammento dell'ultima opera romana di G.: il ciclo di affreschi raffiguranti la Proclamazione del Giubileo a S. Giovanni Laterano. Si tratta di un opera celebrativa: Bonifacio VIII si vuol mostrare più che

capo spirituale di estrema autorità, l'erede politico degli imperatori dei quali assume tutte le prerogative; più che il promulgatore di un atto di clemenza appare come il promulgatore di una legge eterna. Il tono drammatico del frammento del Laterano è meno forte che ad Assisi; si insiste qui piuttosto sui dettagli, sull'aneddoto, e a caratterizzare le fisionomie quasi fossero dei veri ritratti. Questo cambiamento stilistico di G. si fa risalire all'influenza che la cultura e l'arte francese esercitò sulla Roma del tempo; l'evoluzione di G. mostra che prima dello schiaffo di Anagni, il classicismo politico di Bonifacio VIII dovesse sembrargli come un sogno anacronistico.

Posteriormente al soggiorno romano ipotizza un breve soggiorno del pittore a Firenze e un soggiorno a Rimini dove avrebbe dipinto nel Tempio Malatestiano scene della Vita di S. Antonio oggi perdute e un Crocefisso tutt'ora esistente che rivela uno stretto contatto con le opere romane quali il polittico Stefaneschi, ascrivibile agli stessi scolari che G. aveva con sè a Rimini; è poi possibile ipotizzare che lo Scrovegni abbia approfittato della presenza di G. e della sua bottega a Padova per affidargli la decorazione della Cappella dell'Arena e la organizzazione dei lavori che si dovettero rivelare molto costosi e complicati.

Nella Cappella dell'Arena, che viene datata in un periodo intermedio tra il 1304 e il 1306, nota un notevole cambiamento di stile rispetto alle opere precedenti.

Segue la storia e la descrizione stilistica degli affreschi della Cappella. Sulla base dei documenti e di induzioni stilistiche ipotizza il seguente ordine di esecuzione degli affreschi: Giudizio Finale 1304; Storie della Vita di Cristo in parte dipinte prima del 1305; Storie della Vita di Gioacchino e della Vergine dopo il gennaio 1305 e prima del marzo 1306. La cronologia proposta corrisponde allo svolgimento stilistico dei singoli affreschi; l'influsso dello stile del Cavallini è evidente principalmente nel Giudizio Finale anche per il fatto che il tema iconografico tradizionale è rigorosamente rispettato.

A differenza delle rappresentazioni del Cavallini e della vôlta del Battistero di Firenze, G. elimina tutti gli elementi simbolici o astratti; i personaggi divini sono rappresentati in maniera estremamente naturalistica e si distinguono solamente per le diverse proporzioni.

La trama simbolica creata dal Cavallini e continuata da G. ad Assisi con un carattere eroico e monumentale, scompare del tutto a Padova. I personaggi del Giudizio Finale presentano una curiosa ambiguità come se G. non credesse alla trascendenza divina. La ripetizione delle figure, la ripartizione in zone distinte divengono eleganti formule decorative. L'assenza di un vero spirito drammatico è evidente soprattutto nelle figure dei dannati, il cui naturalismo sembra appartenere al gotico maturo per lo spirito aneddotico degno di un grande novellista. Sottolinea infine la grande novità e modernità degli episodî dei drammi trattati con spirito naturalistico che fa sì che essi possono considerarsi le prime rappresentazioni di nudo della pittura europea.

Le Storie della Vita di Cristo sono invece improntate ad un tono appassionatamente lirico. I personaggi sacri restano fortemente idealizzati, ma all'opposto che ad Assisi, possiedono una vibrante umanità. L'atteggiamento spirituale di G. è sensibilmente determinato dall'ambiente culturale nel quale svolse la propria opera.

Infatti l'ordine laico dei Cavalieri Gaudenti ai quali appartenne Enrico Scrovegni si ispirava ad un clima cortese ed aristocratico di devozione influenza-

to dalla poesia provenziale pervasa di erotismo e di misticismo. L'amore era infatti inteso come un culto, una via verso la spiritualizzazione; il culto della Vergine prende un tono affettuoso che crea tra il devoto e l'immagine sacra un accordo più intenso ed intimo. G. secondo l'A. invece di sublimare le immagini sacre, si sforza di addolcirle e, per la prima volta nella storia dell'arte, le fa discendere sulla terra. Questo nuovo carattere di umanità si manifesta specialmente nei gesti quotidiani, che niente hanno di liturgico nonostante la loro dignità e solennità. Questa trasposizione attuata da G. del divino sul piano della vita quotidiana viene in parte spiegata con l'influsso delle sacre rappresentazioni dei Misteri dell'Annunciazione che si svolgevano a Padova al tempo del pittore.

In virtù della cultura letteraria e drammatica padovana G. attua una umanizzazione delle immagini e crea una rappresentazione umanistica, basata, anziché sul piano di un monologo come ad Assisi, sul tema del dialogo. Altro elemento nuovo a Padova è ritenuta la caratterizzazione fisica dei personaggi, che si accentua con il procedere dei lavori. La tendenza ad individualizzare i personaggi, sconosciuta in Italia prima di G., dovè essere favorita dal contatto con l'ambiente universitario di Padova che prediligeva studî astrologici e retorici.

È infatti da ricordare che nel 1307 G. dipinse il salone del Palazzo della Ragione che può considerarsi la più vasta figurazione di carattere astrologico intrapresa fino allora e che divenne un determinante prototipo iconografico.

Le Storie della Vita di Gioacchino e dell' Infanzia della Vergine mostrano l'aspetto morale del realismo di G.; le figure divengono più numerose, e le descrizioni degli ambienti preponderanti; quelle che più tardi diventeranno scene di genere trovano qui i più diretti antecedenti. La stessa intensità drammatica, la stessa fermezza di stile si ritrovano nelle allegorie a monocromo che malgrado il loro tono didattico sono la manifestazione più evidente della cultura letteraria ed archeologica del pittore e denunciano d'altra parte la sua ardente vocazione di scultore.

Considera il Crocifisso ora nel Museo di Padova un capolavoro eseguito, in collaborazione con gli aiuti per quanto riguarda le figure dei dolenti, intorno al 1306; esso ripete lo schema del Crocifisso di Rimini ma con maggiore intensità lirica.

Il soggiorno fiorentino di G. viene situato in un periodo intermedio tra il 1311 e il 1329. Negli affreschi di Santa Croce G. sembra tornare ad un certo arcaismo cui sovrappone una più sottile eleganza specialmente nelle figure femminili e un naturalismo che non investe l'ambiente e i particolari come a Padova, ma si rivolge invece ai personaggi.

Nella Madonna di Ognissanti G. rinnova il tema della Vergine in Maestà già trattato nella Madonna di San Giorgio alla Costa. La Madonna solennemente volumetrica ricorda l'Allegoria della Giustizia di Padova alla quale si avvicina iconograficamente.

Esamina la tavola di Ognissanti e la considera opera di collaborazione tra G. cui ascrive solo il volto della Vergine e le due figure di angeli in primo piano ed un allievo che identifica in Taddeo Gaddi: la sua presenza lo costringe a datare l'opera ad un periodo abbastanza avanzato del soggiorno fiorentino del pittore. Per queste ragioni nota una disarmonia nella composizione dovuta non soltanto all'opera di collaborazione: il carattere ieratico e la scala gerar-

chica degli angeli e dei profeti mal si accorda con il tono moderno del viso mobile ed asimmetrico della Vergine; il volto fisso e banale del Bambino viene considerato la disarmonia più evidente.

La Madonna di Washington viene considerata più armoniosa e più umana; nei santi laterali (S. Stefano, Museo Horne; SS. Lorenzo e Giovanni Evangelista, Museo Jacquemart – André a Châalis) rileva l'armoniosa dolcezza dei colori che accentua l'aspetto romantico del complesso che molto differisce dalle acute dissonanze cromatiche della Madonna di Ognissanti. La Madonna col Bambino della Pinacoteca di Bologna, elegante e delicata, testimonia l'attività bolognese del pittore intorno al 1330.

Una sorprendente svolta stilistica si realizza nei due cicli di S. Croce che rappresentano una specie di rielaborazione dei temi compositivi padovani. Le architetture un misto di elementi classici, cosmateschi e romanici-padovani, hanno una funzione eminentemente cromatica. I protagonisti, come ad Assisi, sono caratterizzati da uno spirito eroico ed invece che semplici spettatori si rivestono di una dignità e di una serenità di titani. G. conferisce alla pittura la forza espressiva di un discorso e di una storia.

Negli affreschi della Cappella Bardi – ad eccezione delle lunette considerate di qualità inferiore e di gusto più padovano degli affreschi della Cappella Peruzzi – il tono generale è lirico e leggendario e l'atmosfera con i colori sottili e raffinati fa pensare alla collaborazione di un pittore senese. Il migliore stato di conservazione permette di distinguere la partecipazione di differenti aiuti e di scoprire i procedimenti tecnici per accelerare il ritmo dei lavori. Nonostante che l'iconografia sia quella di Assisi, a Firenze i temi si moltiplicano e la psicologia dei personaggi si fa più complessa ed intensa.

L'esaltazione epica e solenne che informa il ciclo assisiate è completamente sparita, ma l'assenza del tono eroico è compensata dall'approfondimento dei soggetti trattati.

Gli affreschi della Cappella Peruzzi sono considerati anteriori a quelli della Cappella Bardi per la quale si accetta la datazione a dopo il 1317 anno in cui fu canonizzato S. Lodovico di Tolosa che vi appare raffigurato. Nella Cappella Peruzzi G. affronta un nuovo tema iconografico e per questo introduce nuovi elementi.

L'espressione monumentale e solenne del ciclo viene spiegata con il carattere ufficiale assunto dagli affreschi dedicati ai due santi protettori della città.

Ricorda infine le opere perdute di G. rilevando come l'artista si volgesse nell'ultimo periodo ad un tono laico rinnovando e creando un'iconografia profana atta a dare solenne respiro alle imprese civili.

Considera G. il primo pittore di corte nel senso moderno del termine. Nell'ultima attività G. si volge risolutamente verso il mondo profano, come testimonia l'ultima e l'unica prova della decorazione scultorea e del progetto per il Campanile di Firenze il quale, di spirito nettamente gotico, è la più emozionante rappresentazione delle arti e delle scienze che l'umanesimo europeo abbia mai creato.

1960

630 — BATTISTI EUGENIO – *Rinascimento e Barocco*. Torino, Einaudi, 1960, pp. 33-43; 50-71.

Nel capitolo 'Simbolo e Classicismo' ricorda il mosaico della Navicella esistente nell'atrio della Basilica di S. Pietro datandolo, secondo un documento riportato da Giulio Mancini, al 1298.

Il mosaico di G. è considerato un'opera di grande novità stilistica perché è il primo esempio di una pittura di soggetto storico isolato e a sé stante ed in cui le scene sacre rivestono un'efficacia eroica.

Delle Storie francescane di Assisi, dipinte secondo l'A. a partire dal 1296 c. prima degli affreschi della Loggia di San Giovanni databili c. 1301, si mette in rilievo la concezione giottesca che in San Francesco vede il ' miles ecclesiae ' e non le virtù tradizionali dell'umiltà e povertà.

Segue un capitolo dal titolo 'Giotto nel Trecento' che è un breve excursus sulle fonti e sulla critica di arte specialmente trecentesca riguardante l'artista. Secondo l'A., con G. nasce la storiografia artistica moderna; l'arte cessa di essere un fenomeno collaterale per rientrare nella storia delle grandi imprese umane; viene inoltre rivalutata l'estrosità personale, il caratteristico di fronte al generico, lo stile di fronte alla regola.

Dall'esame dei testi l'A. rileva nella pur unitaria poetica giottesca due aspetti: quello del pittore dotto, classicheggiante, che si attua nella ripresa totale della classicità, nell'iconografia, nella proporzione, nella prospettiva e nel plasticismo e quello dell'imitatore della natura, mediante il concetto rivoluzionario della arte intesa come rappresentazione della realtà.

1960

631 — BEAN JACOB – *Les dessins italiens de la collection Bonnat-Bayonne ; Musée Bonnat.* Paris, Editions des Musée Nationaux, 1960.

n. 34 – Incoronazione della Vergine. Fornisce una adeguata scheda critico-bibliografica del disegno, proveniente dal « Libro dei Disegni » di G. Vasari dove era considerato opera di G.

Respinge l'attribuzione a G. e conferma quella a Domenico Ghirlandaio (cfr. nn. 131 e 197).

1960

632 — BORSOOK EVE – *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto.* London, Phaidon Press, 1960, pp. 14-15, 128-130.

Osservazioni tecniche. Storia, descrizione delle scene e condizioni del ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni, che viene datata dal 1303 al 1313 c.

1960

633 — BORSOOK EVE – *The Recovery of Santa Croce Murals.* Portfolio & Art New Annual, 1960, pp. 55-79, 156, 158.

È una completa ed esauriente relazione sulle varie trasformazioni e su recenti lavori di restauro delle Cappelle Bardi e Peruzzi in Santa Croce.

1960

634 — CHIMENZ SIRO – *Alighieri Dante.* Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem, Roma, Società Grafica Romana, Vol. II, 1960, p. 406.

Cita G. attivo a Padova nella Cappella degli Scrovegni (1304-1305) nello stesso periodo in cui Dante soggiornava nella città.

1960

635 — DEGENHART BERNARD – *Ein Musterblattkomplex Gentiles und seiner schüler.* Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, XI, 1960.

P. 82. Menziona un disegno di Pisanello fatto a Roma riproducente la Navicella di G. ora all'Ambrosiana (f. 214 inv. 10 recto).

1960

636 — DRAYER W. – *Giotto. Die geschichte Christi.* Munchen, Piper, 1960. (*)

1960

637 — FERRETTI LUDOVICO – *L'opera di Arnolfo di Cambio in S. Maria del Fiore e la torre di Giotto.* Miscellanea Storica della Valdelsa, LXV, 1960, p. 9-12.

Storia delle varie fasi della costruzione di S. Maria del Fiore.

Ricorda G. a proposito della costruzione del Campanile e della facciata del Duomo. Ambedue le opere furono lasciate incompiute da G. nel 1337 anno della sua morte, e continuate da Arnolfo e da Andrea Pisano.

Si può quindi attribuire a G. solo la base del Campanile fino al primo giro dei bassorilievi, due dei quali l'Agricoltura e la Caccia sono considerati opera dell'artista.

1960

638 — FRANKFÜRTER ALFRED – *Old Myth and New Reality.* Portfolio & Art New Annual, IV, 1960, pp. 60-75, 175-180.

Illustra i restauri compiuti nel 1959 sugli affreschi di S. Croce di G. Fa la storia della valutazione critica dell'arte di G. dal Ghiberti fino all'Ottocento.

Ricorda, definendone lo stile, le opere di Assisi, di Padova e le Cappelle Bardi e Peruzzi, che considera eseguite dal 1318 al 1329.

1960

639 — GABRIELLI MARGHERITA – *Gli affreschi di Giotto in Assisi e S. Bonaventura.* Bollettino d'informazioni del Centro di Studî Bonaventuriani, 1960, n. 7, pp. 3-23.

Dall'esame del ciclo francescano di Assisi di G. che si basava nella scelta e nell'organizzazione dei temi raffigurati nella ' Legenda Major ' di San Bona-

ventura, l'A rileva in alcune scene importanti modifiche e correzioni più tarde al testo giottesco. Tali modifiche avrebbero avuto lo scopo di sostituire con fatti storici le narrazioni glorificanti i poteri taumaturgici del Santo e raffrenare le sempre crescenti storie di miracoli pullulanti nel Duecento.

Nel Sogno del Palazzo delle Armi indica come inserzione posteriore all'originaria composizione giottesca la parte inferiore dell'edificio che mal si raccorda a quella superiore mostrando le due parti fra di loro una grave incongruenza prospettica essendo raffigurate da due diversi punti di vista.

Altre modifiche appaiono nei quadri di visioni ed apparizioni per dare ad esse aspetto concreto e terreno.

È stato sostenuto che la conoscenza e l'applicazione della legge aurea della proporzionalità e il suo segreto di simmetria dinamica fossero alla base dei principî costruttivi e compositivi del mondo gotico del Duecento e del Trecento. Nella figurazione assisiate del Sogno di San Francesco appare indubbio secondo l'A. che l'ambiente architettonico che fa da baldacchino al letto del Santo divide il riquadro secondo una asimmetria che determina sulla superficie totale una proporzione aurea; lo stesso ritmo è ripetuto nella disposizione dei tendaggi e nei panneggi determinando il conseguente alternarsi bilanciato delle zone di colore. Se nello spazio riservato alla visione del sogno portiamo la correzione che elimina la sottostruttura del Palazzo, la nuova disposizione degli spazî risulterà organizzata secondo il ritmo asimmetrico, eppure simmetricamente dinamico della proporzione aurea.

Questo ritmo compositivo è testimoniato dalla serie di riquadri che nella Cappella degli Scrovegni illustrano le scene del Matrimonio della Vergine; in esse nella distribuzione degli elementi compositivi e nella disposizione armonica degli spazî vige rigorosamente la legge dell'aurea proporzionalità. Accettando la proposta correzione delle scene, che si realizza eliminando la parte inferiore del Palazzo delle Armi, la composizione riacquista quell'unità ed essenzialità che sono precipue qualità dell'arte di G. ed è ritrovata una ritmica articolazione di piani che con una libera composizione di elementi reali evoca uno spazio ideale che può considerarsi il carattere fondamentale della trasfigurazione giottesca. Nella scena del Sogno inoltre la recente pulitura ha portato via il colore al ripiano con cui si conclude la parte inferiore più avanzata dell'edificio sognato, sicché esso si rivela appartenente e continuazione del tono di fondo. Questo argomento tecnico viene ad avvalorare l'ipotesi secondo la quale la parte inferiore dell'edificio sarebbe da considerarsi un'aggiunta posteriore.

Dall'esame della scena raffigurante il Sogno di Innocenzo III individua alterazioni nel portico antistante la Basilica Lateranense che ha proporzioni del tutto discordanti da quelle dei resti della parte superiore della Basilica. L'enorme figura del Santo non trova giustificazione formale nella economia della composizione e neppure spirituale, cioè di trasfigurazione ideale, nel significato riposto e simbolico della narrazione.

Il portico sproporzionato, malamente raccordato al suolo e sorretto dal gesto forzato dall'enorme figura del Santo risulta secondo l'A. un'aggiunta posteriore; la scena del Sogno in origine era probabilmente collocata nell'angolo di sinistra ed adeguata alle proporzioni del campanile e della facciata paleocristiana dell'edificio. Con queste correzioni proposte l'articolazione dello spazio risulterebbe più armonicamente ritmata e l'azione più unitaria; dalla posizione del Pontefice dormiente l'attenzione dell'osservatore sarebbe con-

dotta per ideale connesso psicologico, in alto verso l'angolo sinistro alla visione del sogno. Una prova tecnica che il San Francesco non appartiene all'affresco originario si può scorgere constatando come in quest'immagine l'aureola non ha il consueto rilievo sulla parete.

Dall'esame della Canzone della Povertà risulta che G. era consapevole del suo valore, compiaciuto del suo successo pratico e assai poco mistico e può perciò il pittore considerarsi l'esponente di un atteggiamento laico sano ed equilibrato. Esaminando dunque la Canzone appare verosimile che G. si sia schierato dal lato dei moderati che in nome della comunità gli commissionavano i lavori di pittura; personalmente era inoltre interessato al trionfo delle idee della corrente moderata, alle cui direttive doveva attenersi. A questa corrente apparteneva il Generale Giovanni da Muro che già nella scelta del testo bonaventuriano quale fonte ispiratrice della decorazione delle pareti della Basilica, affermava il trionfo della corrente avversa agli Spirituali.

Giovanni da Muro affermava quindi il principio della convalidazione storica concessa alla nuova via mistica. Alla corrente antispiritualista apparteneva anche Consalvo di Valboa durante il cui generalato avvennero il Concilio di Vienna (1311-1312) e le controversie fra Spirituali e Moderati.

Il partito dei Moderati dovette essere determinante nelle richieste di correzioni delle figurazioni dipinte sulle pareti della Basilica. Inoltre si dovette verificare una concomitanza di atteggiamenti tra il Cardinale Jacopo Stefaneschi rappresentante del gusto corrente alla Corte di Bonifacio III e le idee che G. ha espresso nella sua canzone circa il riconoscimento di capacità o meriti culturali e artistici. Se il polittico Stefaneschi si potesse, almeno nella sua forma originaria, considerare opera giovanile di G. precedente alla sua andata ad Assisi e databile all'epoca in cui lo Stefaneschi fu nominato diacono di S. Giorgio in Velabro, cioè al 1295, e si potesse dar credito alla data del 1298 per l'ordinazione da parte del Cardinale del distrutto mosaico della Navicella, sarebbe lecito ritenere che essendo il Cardinale in Roma il protettore dell'artista, G. sia stato introdotto ad Assisi per la protezione della Curia romana. Ma l'odierno stato del dipinto non dà sufficiente certezza al riguardo.

Rimane evidente la stretta dipendenza del pensiero di G. da quell'ambiente che proteggeva e commissionava i lavori della Basilica e la sua adesione agli atteggiamenti che intorno al '300 richiedevano l'opera sua di artista.

In questa luce G. si rileva sincero nella volontà di contrapporre un oggettivo riconoscimento delle umane realtà alle posizioni estremiste, sostenitrici di ascetiche severità e privazioni. Nella laica accettazione ed aderenza alla realtà della vita si individua il carattere dell'uomo G.

Una delle questioni interne al problema della povertà riguarda i dissensi per l'erezione di edifici, basiliche e conventi. In questo quadro della realtà storica, sarebbe verosimile ritenere che nell'acuirsi del contrasto tra Moderati e Spirituali, di contro alla tesi degli zelanti, si sia reputato necessario dare carattere realistico all'interpretazione del Sogno della Visione del Palazzo delle Armi. L'A. ritiene che sia perciò assai probabile che proprio in appoggio alle tesi organizzative e pratiche i committenti abbiano ritenuto opportuno che il Palazzo delle Armi non fosse inteso solo quale simbolo di una realtà spirituale, ma prendendo l'aspetto concreto di edificio poggiante al suolo, divenisse sostegno di quella organizzazione logistica che essi ritenevano necessaria per il buon andamento della vita dell'Ordine.

Per l'A., molti riquadri degli affreschi del lato destro subirono, non molto dopo l'esecuzione, modifiche che per il genere e per il tormento nella ricerca di soluzioni adeguate denotano una precisa richiesta da parte dei committenti, mentre la mancanza di genialità delle soluzioni fa pensare che G. avesse autorizzato per queste correzioni un discepolo– identificato sulla base delle testimonianze del Vasari in Puccio Capanna– e si fosse astenuto da interventi diretti.

L'A. nota altre aggiunte databili alla metà del Trecento nella pleonastica abside gotica del Miracolo di Arezzo, nella facciata di S. Damiano (riquadro XXIII), nell'edicola della scena col Soldano, nei pinnacoli figurativi che turbano la sobrietà romanica del baldacchino del letto di Innocenzo III.

Altre modifiche rileva nel Compianto delle Clarisse, nell'addobbo gotico alla facciata di S. Damiano, e nell'albero su cui si arrampica il fanciullino che non è affatto pertinente all'evento luttuoso.

Nota aggiunte anche nella scena della Conferma della Regola nelle tre figure dei fraticelli della fila posteriore, nella Conferma dinanzi ad Innocenzo III la figura del Papa che è divenuto Onorio III, così come nella Predica dinanzi ad Onorio III visibili nella colonna a destra e nel drappo alla parete. Per questi due riquadri le corrispondenti formelle già in S. Croce – per la precisione e l'essenzialità delle forme attribuite dall'A. a G. – danno elementi di conferma ai restauri proposti per i riquadri assisiati.

Rileva inoltre l'intersezione di figure e gruppi aggiunti anche nella scena del Presepio di Greccio e nella Verità delle Stimmate in cui sotto la pittura raffigurante il Crocefisso e l'Arcangelo riaffiorano un'esedra ed elementi di una antica iconografia che si accavallano con quelli della posteriore immagine. Anche nell'Apparizione di S. Francesco a S. Antonio, il criterio che aveva indotto a dare concretezza terrena alle visioni di sogno, indusse a dare corpo terreno all'apparizione del Santo e ad aggiungere le figure dei frati accovacciati al centro.

La causa occulta delle correzioni ad alcune scene del ciclo assisiate viene spiegata con le dispute teologiche che seguirono il Concilio di Vienna (1311) e che richiedevano la trasformazione delle figurazioni di esperienze di indole soprasensibile in concreti fatti vissuti nella realtà fisico-sensibile.

1960

640 — GABRIELLI MARGHERITA – *Giotto e l'origine del realismo.* Roma, Bardi, 1960, pp. 3-134.

Ripete in sostanza con maggior copia di argomenti e di riflessioni le opinioni riassunte al numero precedente.

1960

641 — GALLINO TOMMASO P. – *Giotto ha dipinto in S. Chiara di Napoli?* Annali dell'Istituto S. Chiara, X, 1960, pp. 139-155.

Illustra criticamente i dipinti della chiesa di S. Chiara in Napoli e analizza i problemi relativi all'attribuzione di tali pitture a G. citando brani di numerosi autori in merito all'argomento, giungendo alla conclusione che nessuno degli affreschi, sia per ragioni documentarie, sia per ragioni stilistiche può ascriversi al pittore.

1960

642 — JEDLIKA GOTTHARD – *Giotto. Die Geschichte Christi.* Munchen, Piper, Bücherei, 1960, pp. 7-14.

Esamina gli affreschi raffiguranti la Storia di Cristo della Cappella degli Scrovegni e ne rileva il rapporto cristallino tra superficie e spazio pittorico, tra le architetture e le singole scene e la struttura che mette in evidenza un asse centrale su cui tutto si impernia e da cui procede un ricco sistema di coordinate.

1960

643 — KIEL HANNA – *Die Restaurierung der Giotto-Fresken in der Cappella Bardi in Santa Croce.* Pantheon, VI, 1960, pp. 309-311.

Dà notizia dei restauri eseguiti nella Cappella Bardi in Santa Croce.

1960

644 — LEONTIEF ALPERS SVETLANA – *Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's Lives.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIII, 1960, pp. 190-215.

Dopo aver riportato le varie opinioni critiche dello Schlosser, di Lionello Venturi, e di C. L. Ragghianti sulle idee estetiche e sul valore del Vasari, afferma che le Vite non vanno considerate nel loro complesso, ma che esse seguono quattro tradizionali maniere di giudicare l'arte:

1) le vite dei singoli artisti si esemplano su quelle degli uomini famosi secondo la tradizione di Plutarco;

2) la descrizione delle opere, che segue la tradizione retorica dell'Ekphrasis rappresentata prima da Omero e seguita da Stazio, Marziale, Filostrato, Luciano etc.;

3) l'introduzione ad ogni periodo artistico che considera lo svolgimento stilistico a guisa degli antichi retori;

4) la prefazione di carattere tecnico che segue la tradizione di Vitruvio.

Mette in evidenza come ogni opera d'arte presa in esame nelle Vite venga considerata dal Vasari da due diversi punti di vista: implicitamente essa occupa un posto determinato nello svolgimento dell'arte come viene esposto nell'introduzione e insieme essa è descritta come una narrazione di azioni ed emozioni umane.

Rileva come nella descrizione di un'opera di G. (la Navicella), di una di Masaccio, e una di Leonardo (creatori secondo il Vasari, delle tre maggiori epoche artistiche) pur appartenendo a tre diversi periodi sono usate le stesse espressioni e gli stessi termini.

Rileva che l'interesse del Vasari si appunta soprattutto sulla resa psicologica degli eventi rappresentati dai vari artisti e sulla loro capacità imitativa: nel caso di G. l'attitudine paziente del pescatore, che nel mosaico della Navicella è una figura di poca importanza, va considerata come un'invenzione dello scrittore.

1960

645 — MARCUCCI LUISA – MICHELETTI EMMA – *Pittura in Europa.* Milano, Fabristampa, vol. I, 1960, pp. 107-120.

Sintetica analisi critica delle maggiori opere di G.

1960

646 — MEISS MILLARD – *Giotto and Assisi.* New York, New York University Press, 1960, pp. 1-25.

Riprende con nuove argomentazioni l'attribuzione a G. giovane delle Storie d'Isacco e della scena del Pianto della Bas. Sup. di Assisi.

Riguardo alle Storie di Isacco fa interessanti precisazioni iconografiche dimostrando che esse dipendono dai mosaici del Cavallini in S. Maria in Trastevere e perciò sono databili a dopo il 1291.

L'attribuzione a G. delle Storie di Isacco e del Pianto porta l'A. a concludere che il ciclo francescano, dato il forte divario stilistico riscontrato tra questo e le suddette scene del registro superiore, non è opera di G. bensì di un suo discepolo uscito dalla cerchia dei collaboratori di G. negli affreschi della zona superiore e forse in parte responsabile o almeno formato allo stesso gusto di alcuni degli affreschi della quarta campata (Coppa di Beniamino e Vôlta dei Dottori).

Dimostra che il ciclo francescano dovette già essere compiuto nel 1307 perché sia Giuliano da Rimini (1307) sia il Maestro di Cesi (1308) mostrano chiari riflessi delle Storie di S. Francesco.

Il Maestro di Cesi infatti nella Madonna del polittico di S. Maria a Cesi datato 1308 mostra chiari riflessi della Madonna della finta ancona dell'affresco francescano delle Esequie nel quale l'A. ravvisa larga opera di collaborazione considerandolo uno fra gli ultimi della serie.

Per quanto riguarda Giuliano da Rimini, dato che nel polittico di Boston si ravvisano chiari influssi degli affreschi della Cappella di San Nicola della Basilica inferiore e che la Santa Chiara deriva dalla immagine di quella Santa affrescata nella Cappella, giunge alla conclusione che gli affreschi della Cappella di San Nicola sono databili intorno al 1306-1307.

La negazione della paternità giottesca per il ciclo francescano in favore di un anonimo riflettente già lo stile degli affreschi di Padova, si estende al Crocefisso di Santa Maria Novella attribuito allo stesso anonimo allievo del maestro e si fonda anche sull'argomento che in poco più di cinque anni, che secondo l'opinione critica tradizionale separerebbero gli affreschi di Assisi da quelli di Padova, G. non avrebbe potuto evolversi così profondamente. Accetta perciò l'anonimità delle Storie di S. Francesco e la grossa lacuna intercorrente tra le prime opere di G. cioè le Storie di Isacco e gli affreschi della Cappella dell'Arena piuttosto che riunificare le tre opere, per l'A. inconciliabili stilisticamente, sotto il nome di un solo autore.

1960

647 — PANOFSKY ERWIN – *Renaissance and Renascenses in Western Art.* Stockholm, Almqvist & Wiksell, Gebers Forlag AB, 1960, pp. 11, 20, 30, 33, 117, 140, 147, 160.

Commentando la terzina del Purgatorio relativa a G. rileva come l'artista sia presentato non solo come un uomo la cui fama aveva oscurato quella di un più anziano collega, ma come colui che dopo tanti secoli aveva fatto risorgere l'arte della pittura, giungendo a ciò per mezzo di un naturalismo tanto radicale che non solo ingannava gli occhi di molti esperti osservatori, ma anche incontrava il gusto del gran pubblico.

Afferma peraltro che sarebbe eccessivo pretendere che proprio il Boccaccio, applicando la teoria petrarchesca della storia al passo di Dante su G., abbia richiamato in vita che la pittura si sviluppò di pari passo con la letteratura e abbia esteso quindi il concetto di grande rinascita dall'ambito della parola detta e scritta a quello dell'esperienza visiva; non può quindi considerarsi una pura combinazione il fatto che, quasi un secolo più tardi, Enea Silvio Piccolomini esponendo il medesimo concetto sfrutterà ancora il parallelo tra il Petrarca e G.

Rileva come in Duccio e G. la differenza tra Siena e Firenze, già adombrata in quella tra Guido da Siena e Coppo di Marcovaldo, si acuisse fino a divenire un'evidente cesura. Definisce l'arte di Duccio lirica, ed epica e drammatica quella di G.; mentre Duccio fidava nella forza delle linee e delle superfici, avendo però l'accortezza di porre le forme definite da queste linee e superfici in un ambiente che le investisse di un'apparenza di corporeità, G. invece – fiorentino trasformato da un'esperienza romana che lo aveva messo a contatto non soltanto con il Cavallini, ma anche con le fonti tardoantiche di questi – fidava nella forza del volume: concepiva cioè la tridimensionalità non come qualità propria di un ambiente e trasmessa da questo agli oggetti singoli, ma come qualità propria degli oggetti singoli come tali.

G. quindi tendeva a conquistare la terza dimensione per mezzo del contenuto plastico dello spazio piuttosto che dello spazio stesso; anche nelle sue composizioni più tarde, come la Nascita di S. Giovanni e la Resurrezione di Drusiana nella Cappella Peruzzi, lo spazio è generato dai solidi e non preesiste ad essi. Introducendo figure viste dal retro, G. invita, addirittura costringe il riguardante a condividere l'esperienza della profondità per via di empatia; e anticipa quella che è conosciuta come « prospettiva bifocale » disponendo di sbieco gli edifici nello spazio, sistemazione in virtù della quale la scena si approfondisce in quanto e per quanto gli oggetti disposti obliquamente prendono più spazio in profondità di quanto ne avrebbe richiesto se disposti frontalmente.

« Tuttavia che Duccio e G. tentassero di risolvere i loro problemi con metodi opposti non nasconde, anzi meglio lumeggia il fatto che uno era il problema: creare quel che vorremmo chiamare ' spazio pittorico '. E questo problema era così nuovo – o, meglio, era soltanto in tal misura assente dalla scena dell'Europa occidentale, per tanti secoli – che hanno diritto di essere chiamati ' padri della pittura moderna ' coloro che per primi nuovamente lo sollevarono ».

Rileva come « entrando nel mondo di Duccio e di G. ci sentiamo come scendessimo da una barca e mettessimo piede sulla terraferma ». Gli ambienti architettonici e i paesaggi danno un'impressione di coerenza e di stabilità che non trova confronto in tutta la pittura precedente, compresa quella ellenistica e romana. Nella Maestà di Duccio, negli affreschi di G. all'Arena (c. 1305) e, ancora in forma esitante, in alcune delle scene del V.T. nella Bas. Sup. di Assisi (un tempo assegnate ad un grande anonimo, il Maestro di

Isacco, ma che ora tendono sempre più ad essere considerate come opere giovanili dello stesso G.) incontriamo persino degli interni perfettamente solidi, a forma di scatola, tangibilmente estesi oltre una superficie pittorica chiaramente definita ed entro cui una definita quantità di volume è assegnata ad ogni pieno e ad ogni vuoto. Sottolinea l'influenza dell'arte tardo-antica e paleocristiana sul Torriti, sul Cavallini e su G.; il fatto che Cavallini e G. potessero divenir coscienti dei monumenti tardo-antichi e paleocristiani è dovuto alla loro posizione sulla cresta di un'onda prodotta dal confluire delle più forti correnti artistiche medievali, la bizantina e la gotica francese. Rileva inoltre che soltanto dopo che Duccio e G. ebbero assegnato alla superficie pittorica la qualità di trasparenza oltre a quella di piattezza, divenne possibile concepire l'idea – ovvia per i moderni – di interporre questo piano trasparente tra l'oggetto e l'occhio e così costruire l'immagine prospettica come una « intersegazione della piramide visiva », cioè come una proiezione centrale.

Individua partitamente nell'opera di G., e specialmente negli affreschi dell'Arena, l'influsso dell'arte tardo-antica e bizantina.

1960

648 — PROCACCI UGO – *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo.* Rivista d'arte, XXXV, 1960, pp. 3-37.

Nel polittico di Badia (cfr. n. 701) di G. riconosce che i quattro cherubini nelle aggiunte furono dipinti nel 1451 da Jacopo d'Antonio per rendere l'antica tavola conforme al gusto quattrocentesco, togliendo al polittico l'originale forma cuspidata.

1960

649 — PROSDOCIMI ALESSANDRO – *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauro agli affreschi.* Bullettino del Museo Civico di Padova, XLIX, 1960-1961, pp. 3-225.

È la più completa e precisa storia della Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento.

Comprende le varie trattative e vertenze legali per l'acquisto della Cappella da parte del Comune di Padova, le relazioni tecniche sui restauri eseguiti dal Botti e dal Bertolli, i metodi di pulitura e lo stato dei singoli affreschi.

Segue in appendice la serie completa dei documenti ottocenteschi riguardanti la Cappella.

1960

650 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. The Scrovegni Chapel in the Arena at Padua.* Firenze, Arnaud, 1960.

È la traduzione inglese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1960

651 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1960.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1960

652 — SMART ALASTAIR – Burlington Magazine, CII, 1960, pp. 540-541.

È la recensione al libro di M. Meiss (cfr. n. 646). Riepiloga le più recenti posizioni della critica internazionale riguardo al problema della paternità di G. per il ciclo francescano di Assisi.

Concorda con il Meiss nell'attribuire a G. giovane le Storie di Isacco e nel negare la partecipazione del pittore al ciclo francescano; afferma che Riccobaldo Ferrarese citando lavori di G. ad Assisi, intendeva riferirsi soltanto alle Storie di Isacco.

Respinge invece l'opinione del Meiss che considera le Storie di Isacco anteriori ai mosaici di Santa Maria in Trastevere del Cavallini, e confuta l'attribuzione a G. del Crocefisso di Santa Maria Novella.

1960

653 — SMART ALASTAIR – *The St. Cecilia Master and his school at Assisi.* Burlington Magazine, CII, 1960, pp. 405-413, pp. 431-437.

Ripropone con nuovi argomenti la tesi che nega a G. la paternità del ciclo francescano di Assisi.

Concorda con l'Offner (n. 279) ed altri nell'ascrivere al Maestro della Santa Cecilia la prima e le ultime tre scene del ciclo francescano di Assisi, che giudica opera di un anonimo pittore denominato Maestro di San Francesco.

Riferisce i termini dell'intricata questione riguardante la paternità del ciclo francescano, scorgendo nella presenza ad Assisi del Maestro della Santa Cecilia l'elemento fondamentale atto a risolverla. Dato che i lavori ad affresco procedevano partendo dall'altare verso l'entrata su ambedue le pareti, risulta chiaro che gli affreschi del Maestro di San Francesco continuavano la decorazione iniziata dal Maestro della Santa Cecilia e quindi il problema della paternità della leggenda francescana diviene il problema del Maestro della Santa Cecilia e della sua scuola.

Un riesame degli affreschi da questo punto di vista rivela, secondo l'A., la dipendenza artistica del Maestro di San Francesco dal Maestro della Santa Cecilia; il che spiega la singolare affinità stilistica tra i due pittori.

Suppone perciò che dopo aver completato il primo affresco della prima campata della parete sud ed il primo della parete opposta il Maestro della Santa Cecilia abbia gradualmente abbandonato la cura della decorazione ai suoi collaboratori, uno dei quali si addossò tutta l'impresa pittorica mostrando una maniera più forte e cruda, pur mantenendo i principi fondamentali del suo maestro.

Ciò sembra confermato dalla evidente partecipazione del Maestro di San Francesco alla decorazione della prima campata della parete sud che è universalmente attribuita al Maestro della Santa Cecilia. Non esistono prove assolute per dimostrare ciò: nondimeno esse non paiono indispensabili per due motivi: 1) perché tutti gli affreschi della prima campata della parete nord sono non meno caratteristici della maniera del Maestro della Santa Cecilia di quelli che occupano la prima campata della parete sud, e dato che l'esecuzione della seconda e della terza scena è universalmente ammessa come opera del Maestro di San Francesco ne consegue che quest'ultimo collaborò con il Maestro della Santa Ceciclia in questa zona della navata; 2) perché è sufficiente dimostrare che lo stile del Maestro di San Francesco deriva da quello del Maestro della Santa Cecilia per considerare il ciclo francescano opera del Maestro della Santa Cecilia e della sua scuola.

Al Maestro della Santa Cecilia si ascrivono quindi i primi tre affreschi della prima campata della parete sud, supponendo che il compimento del lavoro sia stato affidato poi agli allievi.

Esaminando la scena della seconda campata della parete sud raffigurante l'Apparizione a Gregorio IX, giunge alla conclusione che dapprima l'attività del Maestro di San Francesco sia stata confinata all'esecuzione di figure meno importanti e di secondo piano; ma nell'affresco raffigurante la Guarigione di un ferito scorge la sua mano nella testa del San Francesco e degli angeli. La testa del santo viene messa a confronto con quella dell'Apparizione a Gregorio IX; l'autore di queste teste mostra una personalità molto diversa, e facilmente riconoscibile, da quella del Maestro della Santa Cecilia; il tipo umano creato dal Maestro di San Francesco rimane infatti costante durante tutto il ciclo.

Rileva singolari affinità tra lo stile degli affreschi della prima campata della parete sud e quello degli affreschi della prima campata della parete opposta.

L'influenza del Maestro della Santa Cecilia non è confinata, come solitamente indicato dalla critica, nelle prime scene ma è considerata presente nell'intera campata; l'affresco raffigurante la Visione del Palazzo presenta, secondo l'A., le stesse qualità compositive e stilistiche riscontrabili nella prima campata della parete sud. Per queste ragioni suppone che il Maestro di S. Francesco abbia lavorato nella prima campata su ciascuna delle due pareti sotto la diretta sopraintendenza del Maestro della Santa Cecilia.

La presenza di quest'ultimo è vista, oltre che nella Visione del Palazzo, anche nella scena raffigurante il Dono del Mantello; ambedue le scene sono peraltro considerate eseguite in massima parte dal Maestro di San Francesco. La stessa visione e struttura quasi astratta si ritrova nelle opere del Maestro della Santa Cecilia cioè nel paliotto di Santa Margherita a Montici e nel dossale di Santa Cecilia, ora agli Uffizî.

Se dunque la maniera del Maestro della Santa Cecilia è presente e domina sia la prima campata della parete nord sia la prima campata sud, ne consegue, secondo l'A., che la tradizionale divisione del ciclo in due gruppi stilistici distinti non ha più ragione di essere. Prende in esame lo stile del Maestro della Santa Cecilia negli affreschi di Assisi, che appaiono in stretta affinità stilistica con il dossale degli Uffizî e con quello di Santa Margherita a Montici, e ne sottolinea la differenza con il Maestro del San Francesco

supponendo che il Maestro della Santa Cecilia, già prima di terminare la decorazione delle Storie francescane, abbia potuto influenzare col suo stile alcune scene eseguite dal Maestro di San Francesco. Esclude invece la possibilità che si sia potuta verificare un'influenza dello stile del Maestro di San Francesco, che in nessun caso può essere identificato con G., sul Maestro della Santa Cecilia.

Pone a confronto la Madonna col Bambino affrescata nella controfacciata della Bas. Sup., con la Madonna di San Giorgio alla Costa, il Crocefisso di S. Maria Novella e il Crocifisso dipinto nell'affresco raffigurante la Verifica delle Stimmate, rilevandovi sorprendenti affinità stilistiche e tipologiche ma anche caratteri molto lontani da quelli dello stile di G. Tali affinità sono riscontrate inoltre nella Madonna di Santa Margherita a Montici, nella Madonna di Pian di Mugnone e nella tavola raffigurante San Pietro in trono della chiesa fiorentina di San Simone. Rileva inoltre affinità fisionomiche e stilistiche tra il Maestro di San Francesco ad Assisi e il paliotto degli Uffizî, che l'A. usa come costante riferimento quale opera eponima del Maestro della Santa Cecilia che viene considerata anteriore agli affreschi di Assisi, e appare invece del tutto in contrasto con lo stile degli affreschi di G. a Padova e a Firenze.

La relazione esistente tra il Maestro della Santa Cecilia e il Maestro di San Francesco viene risolta considerando quest'ultimo un coscienzioso imitatore del Maestro della Santa Cecilia e un artista in via di maturazione; la differenza tra i due artisti, anche se il loro punto di partenza è comune, consiste, secondo l'A., nell'assoluta autenticità e originalità del Maestro della Santa Cecilia e nella diligente imitazione dello scolaro.

A sostegno di questa tesi pone a confronto opere del Maestro della Santa Cecilia, quali la prima scena del ciclo francescano e una scena del Martirio della Santa Cecilia del dossale degli Uffizî, con affreschi del Maestro di San Francesco quali la Rinuncia agli averi e il Miracolo della Primavera. Le origini stilistiche del Maestro di San Francesco sono poste in relazione con la cultura del Maestro della Santa Cecilia, nondimeno nella sua arte ravvisa influenze dello stile di G., il quale a sua volta dovette esercitare notevole influsso sul Maestro della Santa Cecilia. Per quanto sopra esposto giunge alla conclusione che il ciclo francescano sia contemporaneo alla decorazione giottesca della Cappella dell'Arena a Padova.

Nota infatti numerosi elementi e desunzioni stilistiche nel ciclo francescano dalla Cappella dell'Arena a Padova; concordando con la tesi del Fischer (cfr. n. 541), indica nell'affresco assisiate con San Francesco pianto da Santa Chiara la probabile influenza della scena padovana raffigurante l'Entrata a Gerusalemme.

Concorda invece nell'identificare G. giovane con il Maestro di Isacco che è considerato attivo ad Assisi dal 1297 al 1299.

Considerato l'alto livello qualitativo e l'originalità delle opere del Maestro della Santa Cecilia, introduce l'ipotesi che il pittore possa identificarsi con Buonamico Buffalmacco celebrato dal Boccaccio e dal Sacchetti.

Termina ribadendo l'enorme superiorità e differenza qualitativa del Maestro della Santa Cecilia sul Maestro di San Francesco.

1960

654 — SPERLICH MARTIN – *Die Stellung der Fresken der Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi in der Geschichte der Perspektive.* Hamburg, 1960, pp. 1-158.

È una dissertazione di laurea che si propone di esaminare prospetticamente e spazialmente i più importanti affreschi della Basilica Superiore di Assisi.

Esamina per primo l'affresco raffigurante le Nozze di Cana che è considerato opera di un pittore che per la concezione architettonica e spaziale si avvicina più a Cimabue che all'autore degli affreschi della Leggenda di San Francesco. Analizza la rappresentazione spaziale della Vôlta dei Dottori e ne rileva la sorprendente affinità prospettica con i primi diciannove affreschi della Leggenda di San Francesco che considera opera, insieme alla Vôlta dei Dottori, di un pittore anonimo distinto da G. che chiama Maestro della Leggenda di San Francesco.

La decorazione della Vôlta dei Dottori e dei primi diciannove affreschi della Leggenda di San Francesco, che suppone iniziati dall'arcone di ingresso, nella quale la rappresentazione delle figure è proporzionalmente adeguata alla architettura, mostra l'opera di un maestro la cui arte è caratterizzata da un inconscio, ma vivissimo senso della proporzione dello spazio architettonico.

Segue l'analisi particolareggiata delle rappresentazioni prospettiche dei singoli affreschi della Leggenda di S. Francesco: i primi diciannove sono ascritti al Maestro della Leggenda di S. Francesco; gli affreschi dalla ventesima alla venticinquesima storia sono ascritti ad un altro anonimo maestro mentre gli ultimi tre affreschi della serie sono attribuiti al Maestro della Santa Cecilia.

Analizza poi la Cappella degli Scrovegni che attribuisce per la parte pittorica interamente a G. supponendo che il pittore si sia occupato anche della parte architettonica.

Si pone la questione se la forma architettonica della parete del coro sia opera dell'architetto a noi sconosciuto con il quale G. può essersi accordato, oppure se sia stato G. stesso a rimaneggiare un elemento preesistente.

Analizza brevemente le Cappelle Bardi e Peruzzi che considera opera di due anonimi maestri distinti da G.

1960

655 — TOSCANO GIUSEPPE P. – *Il pensiero cristiano nell'arte.* Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, Vol. I, 1960.

Si propone di dimostrare la forza propulsiva che il pensiero cristiano esercitò sull'arte orientale e occidentale; cita di passata G. per lo più con brevi notazioni di carattere iconografico sulle sue opere maggiori.

1960

656 — VALSECCHI MARCO – *Giotto. Immagini di Arte Italiana.* Novara, Riunione Adriatica di Sicurtà. L'Assicuratrice Italiana, Tip. I.G.D.A., 1960, pp. 1-3.

Pubblicazione divulgativa illustrante l'intero percorso artistico di G.

1960

657 — — — — *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco.* (Fondazione Giorgio Cini. Cataloghi di mostre: 12) Neri Pozza editore. Venezia, dicembre, 1960.

p. 13. Nell'introduzione, G. Fiocco ricorda di aver negato, in una conferenza tenuta nella casa di Dante a Roma verso il 1930, l'autenticità delle « ombre portate » negli affreschi della Cappella Bardi, e trova conferma di questa sua antica opinione nei risultati ottenuti con la recente pulitura, eseguita dal Tintori.

p. 45 sgg. n. 13, e p. 47 sgg. n. 14. Schede, a cura di Lino Moretti, della Maddalena, del Noli me tangere e della testa e parte del busto della Vergine nell'affresco del Giudizio all'Arena, strappati nel 1944 e in procinto di esservi ricollocati, con notizie sullo stato di conservazione.

1961

658 — ASSUNTO ROSARIO – *La Critica d'Arte nel pensiero medioevale.* Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 231, 300, 305.

Analizza gli atteggiamenti verso l'arte dei francescani e dei domenicani italiani e rileva che G. fu chiamato a lavorare dai francescani, dal Comune di Firenze, dalle famiglie dei mercanti perché tutti questi gruppi sociali condividevano lo stesso gusto e partecipavano dello stesso comportamento critico.

Traccia la storia critica della valutazione dell'arte di G. nei passi degli scrittori del Trecento toscano.

1961

659 — CARLI ENZO – *Giotto.* I Grandi Maestri del Trecento Toscano, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1961, pp. 13-40.

Seconda ristampa del libro (cfr. n. 440).

1961

660 — CHECCHI M. – GAUDENZIO L. – GROSSATO L. – *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'Arte.* Venezia, Neri Pozza, 1961, p. 5-22,90.

Storia dell'edificazione (ignoto è l'autore della costruzione) e descrizione particolareggiata di ogni scena della Cappella Scrovegni. L'arte di G. consiste nella scelta e nella subordinazione del particolare all'insieme, non soltanto negli elementi che costituiscono la composizione, ma anche rispetto ai loro valori formali. Osserva che nel Giudizio Universale opera di collaboratori di G., l'Inferno si richiama alla visione predantesca particolarmente al Purgatorio di S. Patrizio e alla Visione di Tundalo.

Si ricorda la perduta decorazione giottesca nella sala della Ragione; la volta doveva essere ornata con fondo turchino a guisa di cielo stellato e forse coi simboli dei sette pianeti, come premessa alla più ampia trattazione del tema zodiacale svolto sulle pareti a somiglianza di quello della Cappella Scrovegni

che portava sulla volta le figure degli attori del dramma sacro svolto sulle sottostanti pareti. Nella Basilica di S. Antonio a sinistra del presbiterio sotto l'arco formato dalla cantoria vi è un affresco raffigurante S. Antonio tra i devoti, per il quale si rifiuta la tradizionale attribuzione a G., anche perché il giudizio stilistico è reso difficile dalle condizioni del dipinto. Si ascrivono i frammenti di affreschi nella Sala del Capitolo del Santo, già attribuiti a G., ad un suo più tardo seguace. Si ricorda nel Museo Civico il Crocefisso proveniente dalla Cappella Scrovegni eseguito da G. alcuni anni dopo gli affreschi; la parte posteriore è considerata opera di collaboratori.

1961

661 — DEWALD T. ERNEST – *Italian Painting 1200-1600.* New York, Holt, 1961, pp. 119-141.

Preciso ed aggiornato profilo critico dell'artista.

1961

662 — FAISON LANE S. – The Art Journal, XX, 3-1961, pp. 180.

Recensione favorevole al libro di E. Panofsky (cfr. n. 647).

1961

663 — FISHER M. ROY – Renaissance News, XIV, 1961, pp. 252-254.

Recensione al libro del Meiss (cfr. n. 646). Mentre accetta l'attribuzione al giovane G. delle Storie di Isacco, respinge vivacemente la proposta formulata dal Meiss che l'autore delle Storie di San Francesco sia un allievo di G. e che esse siano state dipinte intorno al 1307-1308.

Le Storie di Isacco e le Storie di San Francesco della Basilica Sup. di Assisi sono rivendicate recisamente a G. e considerate affini sia stilisticamente che cronologicamente.

1961

664 — GILBERT CREIGHTON E. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XX, 1961, pp. 111-112.

Breve resoconto della monografia di E. Battisti (cfr. n. 629).

1961

665 — GIOSEFFI DECIO – *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate.* Arte Veneta, XV, 1961, pp. 11-24.

Esamina il polittico di Badia e il Crocifisso del Tempio Malatestiano di Rimini e propone di situare le due opere fra il 1301, fine del soggiorno romano dell'artista, ed il 1303 inizio dei lavori dell'Arena. I motivi di tale nuova da-

tazione sono da ricercare nel tentativo di riempire ragionevolmente il più inquietante vuoto dell'itinerario giottesco e di colmare la lacuna tra Assisi e Padova.

In questo notevole saggio si tenta di mettere a fuoco i fattori che possono essere intervenuti a mutare lo stile di G. dall'ultima storia autografa di Assisi, che è considerata il Pianto delle Clarisse, alla prima storia del ciclo dell'Arena di Padova, quella di Gioacchino cacciato dal Tempio. Le ragioni del mutamento stilistico di G. sono ricercate non già nel diretto contatto con l'arte del Cavallini avvenuto durante il soggiorno romano in occasione dei lavori del Giubileo, bensì in una diversa esperienza dell'artista cioè nella diretta presa di contatto coi mosaici ravennati, avvenuta proprio durante quel soggiorno di G. a Rimini, già ricordato da Riccobaldo Ferrarese, ma poco considerato dalla critica contemporanea.

Durante il periodo riminese G. avrebbe dipinto non solo il polittico di Badia e il Crocefisso Malatestiano, che è considerato il prototipo di tutte le croci riminesi, ma anche una perduta Maestà (in parte dipendente dalla Madonna di San Giorgio alla Costa) che è considerata dell'ultimo periodo assisiate prototipo di tutte le Madonne riminesi, a partire da quella del polittico di Boston di Giuliano da Rimini.

A Giuliano da Rimini si attribuiscono gli affreschi del campanile di S. Agostino a Rimini che seguono il punto di maggiore accostamento alle fonti tardo-antiche di Ravenna cui l'artista avrebbe attinto per uniformarsi all'esempio lasciato dalle opere riminesi di G.

L'importanza della componente ravennate, riscontrabile particolarmente nel Polittico di Badia, riempirebbe così convincentemente la lacuna tra lo stile mostrato da G. ad Assisi e quello mostrato a Padova.

1961

666 — GOSEBRUCH MARTIN – *Giottos Stefaneschi – Altarwerk aus St. Peter in Rom.* Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns, München, Schroll 1961, pp. 104-130.

È uno studio approfondito sull'altare Stefaneschi. Secondo l'A. il documento del 1342 che menziona G. come autore del polittico è la più sicura prova documentaria fra tutte quelle riguardanti le opere dell'artista.

Segue la fortuna critica del polittico, dal Ghiberti al Rintelen, lo spoglio di documenti che testimoniano la paternità di G. e la descrizione della parte figurata. Identifica la figura inginocchiata alla sinistra di S. Pietro in Papa Celestino V; ciò permette su basi storiche di datare il polittico intorno al 1320.

Confrontando l'opera con la Madonna di Ognissanti, con gli affreschi di Assisi, di Padova e di S. Croce di Firenze e attraverso un'attenta analisi stilistica, riconosce in essa l'identità dei motivi figurativi e della tecnica coloristica, la mano e soprattutto lo spirito di G.

1961

667 — GOSEBRUCH MARTIN – *Vom Aufragen der Figuren in Dantes Dichtung und Giottos Malerei*, in *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage.* Berlin, De Gruyter, 1961, pp. 297-310.

Rileva la capacità di G. di riunire in un quadro unico e saldo la figura e l'ambiente circostante, notando nelle Storie di Isacco un processo naturalistico che spinge il pittore a una rappresentazione oggettiva della realtà che dona alle figure e agli ambienti una plasticità tridimensionale.

Nota nelle composizioni di G. il carattere di assoluta verticalità delle sue figure e la stratificazione assunta dai varî personaggi per indicare la profondità.

Fa risalire a G. l'introduzione del nuovo concetto di interruzione della parete che si realizza nella rappresentazione di paesaggi e di edifici.

Alla luce di questi concetti descrive il polittico Stefaneschi attribuendolo alla tarda attività di G.

1961

668 — GROTE ANDREAS – *Das Dombauamt in Florenz, 1285-1370. Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata in Florenz im Vierzehnten Jahrhundert.* München, Prestel, 1961, pp. 47-53.

Traccia la storia della costruzione del Duomo fiorentino.

Analizza partitamente i documenti già noti riguardanti l'attività architettonica di G. e mette in evidenza la libertà dell'artista nei riguardi dei suoi committenti; egli ricoprì il ruolo di intendente generale nelle opere architettoniche non solo del Duomo ma anche dei lavori dell'intera città.

Ritiene che G. si sia di sua volontà impegnato nei lavori del Duomo; in essi non dovette essere limitato da nessuna autorità superiore: non dipendeva infatti dalla Fabbrica del Duomo, ma dalla città di Firenze la quale poneva all'artista sole limitazioni di carattere finanziario.

Rilevando le grandi doti tecniche e artistiche, considera G. uno degli iniziatori del Rinascimento.

1961

669 — JEDLICKA GOTTHARD – *Giotto. La Storia di Cristo negli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova.* Milano, Il Saggiatore, Le Silerchie, 1961, pp. 7-14.

Edizione italiana del libro riassunto al n. 642.

1961

670 — KIESOW GOTTFRIED – *Zur Baugeschichte des Florentiner Domes.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, X, 1961, pp. 20-21.

Traccia la storia della costruzione del Duomo di Firenze e ricorda che nel 1334 sotto la direzione di G. venne iniziato un nuovo progetto per la cattedrale a tre navate coperte da vôlte, successivamente completato da F. Talenti.

1961

671 — LONGHI ROBERTO – *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat.* Paragone, n. 141, 1961, p. 18.

Ricorda che G. « dopo aver terminato a Roma sul 1292, la crisi di risoluzione del Cavallini, fomenta in Assisi il tramutarsi degli ultimi aiuti del maestro più antico ». L'A. riconosce qualche riflesso degli accenti plastici ed illusionistici delle Storie di Isacco di G. in un dossale a St. Jean-Cap-Ferrat attribuito al Maestro di Cesi.

1961

672 — MELLINI GIAN LORENZO – *Tracce di Giotto a Verona.* La Critica d'Arte, VIII, 1961, pp. 17-26.

Esamina la statua equestre di Can Grande e gli affreschi dell'arco trionfale della chiesa di S. Fermo a Verona ipotizzando che ambedue le opere abbiano attinto a qualche opera perduta eseguita da G. durante il soggiorno veronese avvenuto, secondo la sola testimonianza del Vasari, nel 1316.

1961

673 — PREVITALI GIOVANNI – *La Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento.* Paragone, n. 139, 1961, p. 69-74.

Recensione del saggio di A. Prosdocimi del 1960 (cfr. n. 649).

1961

674 — PREVITALI GIOVANNI – *Una tavola del Maestro del Farneto.* Paragone, n. 141, 1961, pp. 7-11.

Considera il Maestro del Farneto, anonimo artista umbro, uno dei più intelligenti assimilatori delle novità rivoluzionarie introdotte dal giovane G. e scorgendo nelle sue opere riflessi puntuali delle prime opere di G. quali la Madonna col Bambino della facciata interna della Basilica Sup. di Assisi, e la Madonna col Bambino di San Giorgio alla Costa, situa l'attività di questo anonimo nel decennio a cavallo tra il 1290 e il 1300.

1961

675 — PROCACCI UGO – *Sinopie e affreschi.* Milano, Electa, 1961, pp. 27, 33, 34, 228.

Attribuisce alla bottega di G. lo studio in sinopia di due teste virili trovate sotto gli affreschi della Cappella Maggiore della Badia fiorentina, affreschi che le fonti antiche riferiscono all'artista.

Ascrive alla bottega di G. il disegno eseguito in rosso che fu usato per una pittura condotta interamente a secco raffigurante il Crocifisso tra la Madonna e San Giovanni nella scena con San Francesco che prega nella Chiesa di S. Damiano nel ciclo francescano di Assisi.

Analizza la tecnica pittorica di G. rilevando come l'artista in Santa Croce, probabilmente solo per economia di tempo perché pressato da continue richieste di lavoro, adoperasse largamente la pittura a secco nella Cappella Bardi e conducesse interamente a secco la Cappella Peruzzi.

Dà infine precisa notizia dei recenti lavori di restauro eseguiti nella Cappella Bardi.

1961

676 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Chapelle des Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1961.

È la traduzione francese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1961

677 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. Die Scrovegni Kapelle.* Firenze, Arnaud, 1961.

È la traduzione tedesca del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1961

678 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1961.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1961

679 — TEA EVA – *Giotto.* Bergamo, Brescia, La Scuola Editrice, 1961, pp. 5-13.

Meditazioni e considerazioni di carattere letterario sull'arte di G. considerato artista attuale per la sua perfetta cattolicità: « I contorni si snodano in G. gli uni dagli altri in continuità fantastica che trapassa da cosa a cosa e precorre certe trovate surrealiste moderne; G. è maestro ai moderni di moti plastici, nel gesto rende il massimo effetto con il minimo mezzo, è un arditissimo deformatore, ma le sue deformazioni sono tanto logiche e necessarie che lo spettatore non le avverte se non nel loro effetto ultimo di espressione pura. Le composizioni di G. attuano l'antico principio dell'unità nella varietà, mediante la simmetria intesa nel senso proprio di forme commisurate le une alle altre e proporzionate al tutto ».

Corredano il volume un breve cenno biografico, una cronologia delle opere dell'artista e numerose didascalie a commento delle riproduzioni a colori.

1961

680 — VIRCH CLAUS – *A page from Vasari's Book of Drawings.* Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, V, 1961, pp. 185-188.

Ricorda nel Metropolitan Museum un disegno raffigurante il mosaico della Navicella che un'antica iscrizione sul verso attribuisce a G. stesso, ma è invece opera di Parri Spinelli. Suppone che G. abbia intrapreso la composizione del mosaico per la Basilica di San Pietro intorno al 1310 su commissione del Cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi canonico della Basilica.

1961

681 — WEISSTEIN ULRICH – The Art Journal, XX-3, 1961, pp. 184-185.

Nel recensire il saggio al n. 646 confuta l'opinione di M. Meiss che il Maestro di Isacco e l'autore delle Storie di San Francesco siano due personalità distinte e autonome.

1961

682 — — — — Bildende Kunst III. Frankfurt am Main, Fischer Bucherei KG, 1961, passim.

Si ritiene che nella bottega di G., inventore per eccellenza, esistessero cartoni o disegni autografi da ripetere a distanza di tempo con o senza varianti; lo provano la predella del S. Francesco al Louvre e gli affreschi di San Francesco a Pistoia che replicano alcune storie francescane di Assisi.

Si afferma che l'incontro di significato storico della tradizione toscana con l'arte romana avvenne ad Assisi, dove negli affreschi della Bas. Sup. dagli ultimi decenni del '200, si può seguire la storia dello sviluppo dell'idea prospettica. Fu Cimabue che configurò uno spazio tridimensionale (anche se ambiguo) con l'elaboratissima struttura dei troni e dei leggii nella volta degli Evangelisti. Il passo successivo è fatto da G., il quale nelle Storie di Isacco collocò le figure in interni ben definiti creando uno spazio autonomo dietro la superficie delle pareti e distruggendo così il carettere solido, impenetrabile, della superficie da dipingere. Nelle Storie di S. Francesco sviluppò ancor più conseguentemente il suo sistema rappresentativo: unì in un unico insieme le scene delle singole campate mediante l'incorniciatura dipinta, le ' scatole spaziali ' delle composizioni precedenti diventano costruzioni complicate che organizzano in unità armonica le scene vicine. Appare anche l'idea di un sistema ordinativo, al quale dovrebbero essere subordinati i diversi elementi delle composizioni. Ciò viene suggerito prima di tutto dalla prospettiva a ' spina di pesce ' dell'incorniciatura che dirige l'attenzione dello spettatore verso il centro della campata, quasi indicando il punto da dove guardare il dipinto.

Nella Cappella Scrovegni e nelle Cappelle di Santa Croce l'evoluzione della rappresentazione spaziale di G. appare conseguentissima; approfondì il palcoscenico delle storie, cercò di rendere più flessibile la collocazione dei motivi architettonici, procurando così un vasto repertorio di mezzi giungendo fino al ' trompe-l'oeil ' dei finti coretti di Padova che anticipano gli esperimenti dei più grandi prospettici del Rinascimento.

1961

683 — — — — *'Mostra di Arte Sacra Antica' della Diocesi di Firenze, Fiesole e Prato.* Firenze, Giuntina, 1961, p. 27.

Si espone il polittico di Badia opera di G. datandolo nei primissimi anni del Trecento, tra gli affreschi di Assisi e quelli di Padova.

1961

684 — — — — *Voti del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.* Bollettino d'Arte, XLVI, 1961, pp. 377-378.

Il Consiglio, esaminati i restauri in corso agli affreschi di G. nella Cappella Peruzzi in Santa Croce di Firenze, dopo accurata osservazione delle parti pulite e di quelle lasciate a metà pulitura riconosce unanimamente che, sebbene le condizioni nelle quali si trovano le pitture siano quanto mai rovinose, tuttavia quello che avanza rivela sempre la grandezza dell'invenzione e la straordinaria qualità pittorica di tutto il complesso, per cui sarebbe imperdonabile, per una malintesa pietà verso le preziose relique, non spingere fino alla estirpazione totale il lavoro di rimozione delle ridipinture ottocentesche che le camuffano.

1961-1962

685 — BORSOOK EVE – *Notizie su due Cappelle in Santa Croce a Firenze.* Rivista d'Arte, XXXVI, 1961-1962, pp. 98-103.

In base a notizie di archivio suppone che gli affreschi raffiguranti le Storie del Battista della Cappella Peruzzi in S. Croce siano stati eseguiti da G. in un periodo che va dal 1325 al 1328, anche perché riflessi di queste scene si riscontrano sia negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti in S. Francesco a Siena, anteriori al 1329, sia nei modelli eseguiti nel 1330 da Andrea Pisano per la porta del Battistero fiorentino. Gli affreschi raffiguranti le storie dell'Evangelista nella stessa Cappella Peruzzi si ritengono invece eseguiti poco prima del 1335 quando per la prima volta la festa dell'Evangelista fu registrata come solennità della famiglia Peruzzi. Ritiene inoltre che tra il 1334 e il 1336 G. poté avere meno tempo da dedicare alla Cappella a causa dei lavori per il Campanile del Duomo e per le pitture per il Duca di Milano e perciò, dopo aver preparato modelli e progetti, dovesse lasciare parte dell'esecuzione ai suoi assistenti, come nel caso della contigua Cappella Bardi.

1962

686 — ARNHEIM RUDOLF – *Arte e percezione visiva.* Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 347, 351.

Esamina particolarmente la scena del Compianto di G. a Padova per evidenziare lo schema motorio e i suoi rapporti con il contenuto dello stesso. Il tema viene interpretato come una storia di morte e di resurrezione che in termini formali richiede un alternarsi di orizzontalità e di verticalità. Sintetizzando il significato espressivo delle forze visive della scena giottesca, conclude che nell'affresco il volgersi in alto della diagonale esprime il motivo dinamico della Resurrezione e il retrocedere e il salire della curva formata dal cerchio dei dolenti, esprime dispiacere e venerazione.

1962

687 — BOCK WULFINGEN ORDENBERG VON – *Giotto. Die Fresken in der Arena Kapelle zu Padua.* München, Hirmer, 1962, pp. 5-29.

Illustrazione e descrizione storico-critica degli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1962

688 — BOLOGNA FERDINANDO – *La Pittura Italiana delle Origini.* Roma-Dresda, Editori Riuniti, 1962, pp. 133-139.

Concordando con il Toesca ascrive all'attività giovanile di G. i clipei dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma e gli ultimi affreschi della serie cristologica delle Storie di Giuseppe e di quelle di Isacco della Basilica Superiore di Assisi. Suppone che G. ad Assisi abbia iniziato la decorazione intorno al 1285 e che partendo dall'ultima campata abbia dipinto nell'ordine prima le due Storie di Giuseppe, Gesù fra i Dottori, il Battesimo di Gesù e quindi la Resurrezione, la Pietà e da ultimo le Storie d'Isacco.

Afferma che l'arte di G. non può essere spiegata né con l'ormai superata teoria che legava l'artista alla spiritualità francescana, né con gli ideali romani e classicistici propugnati da Bonifacio VIII.

Negli affreschi di Assisi rileva infatti la conoscenza delle sculture di Arnolfo, la comprensione del luminoso e individuato spazio interno della Bas. Sup., così come la riscoperta del più antico mondo gotico d'Ile-de-France.

Queste esperienze portarono ad una nuova visione artistica, che, lasciate indietro le conquiste di Nicola Pisano e di Cimabue, «approda ad una conoscenza per la prima volta storica della realtà, assai più addentrata nelle esigenze laiche e civili della società nuova» (p. 136).

Immediatamente posteriori sono considerate le Storie di San Francesco, per la maggior parte opere autografe, che rappresentano la definitiva maturazione dell'artista ed il passaggio irreversibile all'età moderna.

Riguardo ai rapporti intercorsi tra G. e Pietro Cavallini l'A. respinge la tesi tradizionale che vede in G. un allievo del Cavallini, perché gli affreschi di Santa Cecilia rappresentano, rispetto ai più giovanili mosaici di S. Maria in Trastevere, un repentino aumento formale imputabile solamente all'influsso dell'arte di G.

1962

689 — BONICATTI MAURIZIO – *Sulla formazione della pittura riminese del '300.* Studi Romagnoli, XIII, 1962, pp. 241-254.

Pone il soggiorno di G. a Rimini, dopo i lavori di Padova, intorno al 1312 sulla base della testimonianza di Riccobaldo Ferrarese. Considera l'unica opera eseguita ' in situ ' dall'artista intorno al 1312-13 il Crocefisso del Tempio Malatestiano, essendo ancora arbitrario ipotizzare una sua attività di frescante nella città. Accetta le proposte dello Gnudi (cfr. n. 593) ritenendo il Crocifisso Malatestiano del tutto autografo ed anteriore al Crocefisso della Cappella dell'Arena che può considerarsi una replica dell'esemplare riminese, eseguita

con l'aiuto di collaboratori intorno al 1317, anno in cui lo Scrovegni, come attesta un documento, provvedeva alla dotazione per l'officiatura della Cappella. Invertendo un filone della critica moderna sui rapporti tra G. e i riminesi, rileva nel Crocefisso Malatestiano l'abbandono del disegno funzionale e l'influsso delle gamme cromatiche dei pittori riminesi del primo decennio (Neri da Rimini, Giuliano da Rimini).

Afferma che l'influsso dello stile giottesco diviene fondamentale solo a partire dalla fine del secondo decennio del Trecento; nella pala di Boston del 1307 di Giuliano da Rimini, anteriore alla venuta di G. a Rimini, non riscontra infatti alcun ricordo dell'opera assisiate del maestro. Ritiene perciò che G. non possa considerarsi in alcun modo quale componente decisiva per la formazione dei primi pittori riminesi « non in quanto ne ignoravano l'attività, anzi, proprio perché direttamente come collaboratori e indirettamente quali seguaci lo conoscevano come frescante di pitture murali attraverso Assisi e probabilmente anche attraverso Padova in esecuzione. I riminesi aderiscono ai suoi insegnamenti quando da miniatori e pittori di cavalletto si fanno frescanti » (p. 251). Rileva che l'esperienza di G. si manifesta prorompente solo a partire dal 1316 nel primo ciclo riminese di affreschi, ossia le pitture del refettorio di Pomposa posteriori al 1316 in cui ravvisa l'influsso delle Storie francescane di Assisi, mentre riscontra l'influsso dello stile del Crocifisso Malatestiano per la prima volta nella tavoletta di Giovanni da Rimini nella Galleria di Palazzo Barberini a Roma, databile all'inizio del secondo decennio e nel Crocefisso di Mercatello dello stesso autore del 1345 (cfr. n. 818).

1962

690 — CHASTEL ANDRÉ – *L'Arte italiana.* Firenze, Sansoni, 1962, pp. 186-192.

È la seconda edizione della traduzione italiana del volume al n. 537.

1962

691 — CHOUX JACQUES – *Une replique de la 'Navicella' de Giotto, à la Cathedrale de Toul.* Le Pays Lorrain, n. 4, 1962, p. 137.

Pubblica un quadro seicentesco della Cappella di S. Pietro nella Cattedrale di Toul ritenendolo libera replica del mosaico della Navicella di G. databile tra la fine del '200 e il 1310.

1962

692 — CLARK KENNETH – *Il paesaggio nell'arte.* Milano, Garzanti, 1962.

È la traduzione italiana del volume al n. 538.

1962

693 — GOSEBRUCH MARTIN – *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins.* Köln, Du Mont, 1962, pp. 9-229.

La prima parte dell'opera (pp. 9-77) traccia estesamente la fortuna critica e commenta la storia dell'interpretazione di G. dal Vasari ai giorni nostri.

La seconda parte dell'opera (pp. 79-156) prende in esame l'arte e l'attività di G. che viene eccessivamente accresciuta col rimettere in valore vecchie e ormai superate attribuzioni.

L'inizio dell'arte di G. è visto ad Assisi nelle Storie di Isacco, nelle Storie di Giuseppe e nelle Storie della Passione in cui l'artista avrebbe compiuto come aiuto di Cimabue la scena raffigurante la Cattura di Cristo. Considera tali scene, eseguite durante il primo soggiorno assisiate di G. influenzate dai mosaici del Cavallini in S. Maria in Trastevere e perciò databili dopo il 1290. Ritiene che le Storie di S. Francesco siano state eseguite durante il secondo soggiorno assisiate dell'artista che chiamato nel 1296 da Giovanni da Muro le avrebbe compiute nel 1305 dopo avere affrescato nel 1300 in S. Giovanni in Laterano a Roma la Proclamazione del Giubileo.

Rileva nel ciclo francescano la nuova e rivoluzionaria concezione spaziale e la eccezionale vivezza naturalistica delle composizioni rispetto ai moduli piatti e ieratici della pittura precedente. G. rinnovò profondamente l'iconografia della vita del Santo, ricreandone originalmente la storia e distaccandosi dalle figurazioni precedenti. Nota nelle composizioni giottesche l'influsso esercitato dall'arte di Arnolfo e di Nicola e Giovanni Pisano per la profonda e dinamica relazione che lega le varie figure tra loro.

Considera G. spiritualmente vicino all'arte antica più che a quella dei Pisano perché per la prima volta ritrova la dignità umana: la sua arte è intesa come un passo avanti verso la « secolarizzazione » della pittura religiosa.

Accetta la datazione dello Gnudi per la Cappella dell'Arena che considera eseguita tra il 1303 e il 1313.

Ne dà una breve descrizione rilevando come la figurazione inizi dalla parete est invece che da ovest e si esempli nella determinazione spaziale sulle rappresentazioni teatrali del tempo. Nota la profonda affinità stilistica che lega le pitture dell'Arena con la Madonna di Ognissanti che viene perciò datata intorno al 1313. Ritiene che G. durante il suo secondo soggiorno romano intorno al 1320 avesse eseguito sia la Navicella di cui rimane un angelo a mosaico, sia il polittico Stefaneschi.

In queste opere rileva il profondo mutamento stilistico rispetto all'Arena e alla Madonna di Ognissanti che tenta di spiegare riportando alla ribalta la notizia, tramandataci dalle fonti, del soggiorno di G. ad Avignone che ritiene avvenuto tra il 1315 e il 1318, dato che in questo periodo manca qualsiasi notizia relativa al pittore. In Avignone l'artista avrebbe elaborato uno stile più raffinato e fuso riscontrabile nelle successive opere romane e si sarebbe trovato in contatto con il Cardinale Stefaneschi che in tale occasione gli avrebbe commissionato sia la Navicella che il polittico Vaticano. Nel polittico Vaticano l'impostazione compositiva ricorda la Madonna di Ognissanti, la figurazione si svolge per cerchi concentrici, interrotti dalla figura del Cardinale, che sembrano alludere ai cerchi danteschi. Analizza stilisticamente e iconograficamente la Navicella che interpreta come un'allegoria della Chiesa; la figura di S. Pietro salvato dal Cristo allude a Pietro da Morrone, Papa Celestino V, il cui processo di santificazione si stava celebrando in quegli anni: le due figure sono infatti in stretta relazione simbolica e ambedue dopo un periodo di iniziale dubbio sull'essenza della fede assursero alla gloria del papato.

Anche nel polittico Stefaneschi l'A. vede un'allusione, nella figura del S. Pietro in trono, alla figura di Celestino V.

Suppone che successivamente, durante un terzo soggiorno assisiate, all'artista fosse affidata l'intera decorazione ed il programma iconografico della Basilica Inferiore. A G. ascrive perciò, confutando i diversi pareri della critica, le Storie dell'Infanzia di Cristo rilevandone le strette relazioni stilistiche con le opere romane, e supponendo che esse fossero state dipinte sui preesistenti affreschi di Cimabue che furono distrutti perché considerati troppo arcaici e sorpassati come gusto.

Ascrive inoltre a G. le tre Storie della Leggenda di S. Francesco e le Allegorie Francescane, mentre considera di un allievo di G. la Cappella di S. Nicola che ritiene eseguita intorno al 1300-1305.

Le Allegorie Francescane denuncerebbero nella glorificazione della povertà il cambiamento di politica dell'ordine; esse sarebbero state commissionate a G. dal Cardinale Stefaneschi; infatti il ritratto del Cardinale ad Assisi mostra strette somiglianze tipologiche con il ritratto dello Stefaneschi dipinto nel Polittico Vaticano. Dal momento che lo Stefaneschi fu nominato protettore dell'ordine francescano nel 1334, propone per le Allegorie francescane una datazione posteriore a tale anno. L'aver attribuito a G. in un periodo così tardo della sua attività gli affreschi delle Vele costringe l'A. a definire lo stile del maestro di gusto singolarmente arcaico ed influenzato dalla pittura senese. Tenta di giustificare l'ascrizione a G. delle Allegorie, ormai quasi completamente superata dalla critica moderna, mediante il confronto con le giovanili Storie di Cristo, con le opere romane e con alcune scene della Cappella dell'Arena. Contro il parere di molti critici che svalutavano dal punto di vista della resa espressiva l'affresco raffigurante l'Ascensione di S. Francesco ne mette in evidenza la potenza rasserenante e grandiosa dell'immagine analoga a quella del Cristo nel polittico Stefaneschi.

Considera G. tardo il fondatore del Rinascimento per la sapienza della rappresentazione spaziale che trova la sua massima espressione nella Cappella di S. Croce che ritiene eseguita in un periodo che va dal 1317, anno della canonizzazione di S. Lodovico raffigurato in uno degli affreschi, al 1328 anno in cui G. è documentato a Napoli.

Nelle Cappelle Bardi e Peruzzi mette in evidenza l'accentuato tono classico che pervade le composizioni e lo svolgimento della costruzione spaziale; G. abbandonata l'eccentuazione prospettica del suo stile giovanile con gli oggetti fortemente aggettanti nello spazio, dispone ora senza sforzo le figure su piani paralleli con un tono misurato e pacato che preannuncia il XV secolo.

Ascrive a G. al tempo delle Cappelle di S. Croce il polittico Baroncelli accettando la ricostruzione dello Zeri (cfr. n. 584) per la cimasa.

Pone il soggiorno napoletano di G. tra il 1328 e il 1333; durante questo periodo l'artista attese alla decorazione del Palazzo di Castelnuovo affrescando la serie degli Uomini famosi; i frammenti di affreschi rimasti sono però opera di allievi eseguiti su disegni del maestro e richiamano nella concezione compositiva i rilievi del campanile di Firenze. Riscontra forte affinità stilistica fra le pitture di Castelnuovo e la decorazione della Chiesa dell'Incoronata raffigurante i Sette Sacramenti che considera eseguiti da allievi del maestro ad eccezione del Sacramento del Matrimonio che ascrive a G. stesso; in esso rileva il predominare del tono cortigiano ed erotico che è in evidente contraddizione con il tema religioso, l'insolita raffigurazione di personaggi

nudi e la presenza di costumi esotici; il pittore per questi si sarebbe ispirato ai molti ungheresi che durante il matrimonio di Giovanna D'Angiò con Andrea di Ungheria avvenuto nel 1333 convennero alla corte napoletana. Nota inoltre forti influssi classici nelle figure portaghirlande. Per suffragare l'attribuzione a G. del Sacramento del Matrimonio istituisce un confronto con la scena dell' Incontro alla Porta Aurea della Cappella Scrovegni, rilevando inoltre qualche affinità tra l'affresco napoletano e il ciclo assisiate.

L'ultimo periodo fiorentino è contraddistinto dal predominio di interessi architettonici e tecnici; il Campanile può essere elevato a simbolo della molteplicità e della versatilità di G. a cui si deve oltre che il progetto anche il disegno e il complesso programma iconografico dei rilievi del basamento. La ultima opera dell'artista eseguita in collaborazione con gli allievi intorno al 1337 è ritenuta la decorazione della Cappella della Maddalena al Bargello; rileva singolari affinità tra il ritratto di Dante dipinto da G. al Bargello e quello dipinto nella scena raffigurante la Caduta di una casa nella Basilica inferiore di Assisi.

L'ultima parte del volume (pp. 165-219) contiene una ricca antologia dei più significativi scritti critici sull'artista.

1962

694 — GRASSI LUIGI – G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori scultori et architettori*, a cura di L. Grassi. Milano, Edizione del Club del Libro, 1962, pp. 297-332.

Breve cenno biografico-stilistico su G. Le note aggiornano con molti riferimenti bibliografici, la biografia vasariana agli ultimi resultati della critica moderna.

1962

695 — HAGER HELLMUT – *Die Anfänge des italianischen Altarbildes.* München, Anton Schroll, 1962.

Cita come opere di G., esaminandole solo iconograficamente, il ciclo francescano di Assisi e la Madonna di Ognissanti.

1962

696 — MEISS MILLARD – *Reflections on Assisi: a Tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, vol. II. Roma, De Luca, 1962; pp. 75-111.

Esamina un dossale di scuola riminese del primo Trecento conservato nel Museo di Cap-Ferrat che per l'affinità con il paliotto di S. Maria a Cesi del 1308 è considerato dall'A. opera del Maestro di Cesi, rilevandovi forti riprese iconografiche dal ciclo di S. Francesco della Basilica Superiore di Assisi e dagli affreschi padovani di G.

Nel paliotto di S. Maria a Cesi del 1308 nota inoltre riflessi e desunzioni iconografiche dalla Madonna in trono che appare nella scena raffigurante le Esequie di S. Francesco della chiesa Superiore di Assisi.

Anche nel Crocefisso della Pinacoteca di Spoleto, che, per le affinità stilistiche con il dossale di Cap-Ferrat e di Cesi, è attribuito al Maestro di Cesi, nota forti derivazioni dagli ultimi affreschi del ciclo di S. Francesco. Per la dipendenza iconografica della Madonna di Cesi, datata 1308, dalle Storie francescane di Assisi, l'A. è portato a concludere che il ciclo francescano fu dipinto prima di tale anno.

1962

697 — MELLINI GIAN LORENZO – *Bibbia Istoriata padovana della fine del Trecento.* Venezia, Neri Pozza, 1962, pp. XL-L.

A proposito della ' sequenza ' delle narrazioni cicliche prende in esame la Cappella degli Scrovegni di G. che risulta composta di tre parti: una struttura edilizia, una struttura architettonica dipinta internamente ad essa, e una serie di rappresentazioni che illustrano storie bibliche e sono da queste incasellate. Mette in evidenza come la lettura delle singole storie staccate dal muro e isolate sia del tutto insufficiente perché ignora le interne rispondenze di un più ampio discorso, pieno di nessi evidenti e segreti, secondo una nuova metrica.

Commenta i più importanti giudizî critici sulla questione attributiva della forma edilizia della Cappella, sulla storia delle interpretazioni delle ' cornici dipinte ', sulla questione dell'iconostasi e sui rapporti tra le singole storie.

Rileva nelle Storie lo stesso rapporto sintattico che governa le cornici, la stessa ' fictio ' delle tavole in alto e in basso delle tappezzerie, sempre con la stessa funzione e lo stesso modulo che rappresenta già di per sé il primo legame formale che passa tra storia e storia.

Nelle Storie di Gioacchino nella fascia superiore destra la sequenza inizia con l'interno di una basilica il cui astratto spazio, chiuso ma non definito, è dimensionato dai volumi cubici del presbiterio col ciborio e l'ambone, disegnati con un linguaggio che è lo stesso della struttura architettonica generale della cappella dipinta. Vi si svolgono due episodî analoghi e contrapposti retoricamente ed il racconto si apre anche formalmente nella direzione della lettura alfabetica. Nella scena successiva riappare Gioacchino in un ambiente esterno, ma fra le due storie non vi è un taglio netto, in quanto la dimensione planivolumetrica e la sua impostazione prospettica sono analoghe alla scena precedente.

Nota un trapasso di ritmo, leggibile anche nell'azione dei personaggi, lentissimo, non ottenuto con lo scarto brusco di uno stacco, ma quasi attraverso un dissolversi e incrociarsi delle immagini. Il racconto continua allo stesso livello sull'opposta parete e senza soluzione di continuità con le Storie della Vergine in cui si notano più serrati legamenti formali e ritmici. Sull'arco di trionfo sono rappresentate tre scene simultanee; in alto il Padre invia l'Arcangelo, a sinistra in basso l'Arcangelo compare nella casa della Vergine, a destra nella stessa casa, sparito l'Arcangelo, appare la Vergine in ginocchio. Si tratta qui della stessa fabbrica diversamente proiettata a rappresentare la contemporaneità, attraverso una giustapposizione nello spazio.

Rileva inoltre che il dualismo delle forme è legato al genere della decorazione dei pennacchi sempre simmetrica come confermano i due sottostanti quadri con la Visitazione da un lato e il Tradimento di Giuda dall'altro.

Anche le Storie del registro mediano illustrano senza soluzione di continuità la Vita di Cristo. Ribadisce l'intima connessione generale delle scene, notando come i percorsi e i movimenti in pianta e in alzato delle figure appaiano tutti rigorosamente calcolati nei loro sviluppi e nei loro tempi, cioè nelle forme complesse e nei ritmi delle loro danze prosastiche. La rappresentazione della Crocefissione mostra invece una fissità iconica, avulsa dal contesto, inserita in ' rottura ', mentre la sequenza si ricompone nel girare continuo dell'occhio lungo il profilo del monte del Compianto.

Ritiene che una struttura così rigorosa non possa non avere relazioni con la scenografia, ma data l'altissima qualità e la completa autonomia espressiva del ciclo dell'Arena, non pare probabile che si tratti di uno spettacolo realmente eseguito e tradotto in pittura.

Le architetture modellistiche e simboliche hanno un'estrazione teatrale e non urbanistica, ma non è necessario pensare che i modelli lignei che dovettero preesistere avessero altre funzioni e scala che quelle propriamente strumentali all'esercizio della pittura e in dotazione alle botteghe degli artisti.

Esamina successivamente l'idea architettonica della Cappella supponendo che G. lavorasse in stretta connessione con l'impresa costruttrice della fabbrica e che quindi l'arredo sia stato progettato da lui. Mette in evidenza come per intendere l'architettura della Cappella (esterno e interno, reale e dipinta) sia necessario reintegrare almeno mentalmente l'ambiente originario; le proporzioni esterne dovevano essere probabilmente invertite, mentre ora spicca astratta e isolata come una basilica. Un tempo doveva infatti sorgere all'ombra di più grandi casamenti, allineati sull'orlo ellittico dell'antico anfiteatro, saldata ad essi a tramontana e quindi cieca da quel lato. Di fuori il suo aspetto è maldestro, una semplice struttura a capanna in cotto, quale si vede rappresentata come scenografia dei luoghi deputati a misteri (per esempio quello delle Stimmate di San Francesco e il modello dipinto nel Giudizio, che è considerata una redazione modificata durante la costruzione per la presenza di cappelle reali nei luoghi ove G. le finse). La Cappella ha caratteri grammaticali chiaramente giotteschi; l'andamento degli archetti rampanti, il taglio della trifora di sapore tosco-romagnolo, come nella basilica dipinta nella scena con San Francesco che scaccia i demoni, ad Assisi, la diversa interpretazione cromatica e architettonica del portale, per cui forse il timpano classicheggiante non fu mai eseguito, ed anche il sistema di aerazione delle intercapedini tettoniche che avrà successivamente a Padova una tradizione di esiti formali.

Rileva inoltre nella Cappella un contrasto tra l'interno e l'esterno con caratteri autonomi diversi; questo fenomeno, comune a certe architetture bizantino-ravennati, rappresenta quasi un'immersione e un distacco, che fa obliare il di fuori, l'esterno-interno urbanistico: ciò è considerato un fatto non casuale che anzi sottintende una profonda meditazione da parte di G.

Fa presente inoltre che se da un lato le Storie preesistettero nella mente del committente, nel pensiero di G. esse sono legate al problema della soluzione della loro inquadratura; è perciò errato considerare quelle rappresentative e questa decorativa, in quanto la loro relazione si propone inversamente.

Nota una grande affinità dell'idea strutturale e sintattica tra la Cappella degli Scrovegni e il Campanile di Santa Maria del Fiore e le quadrature illu-

sionistiche di Assisi. Definisce la Cappella « una fabbrica di marmi pregiati, abitata da statue nelle nicchie cubiche del basamento massiccio e ricco d'intagli, elevantesi aurea su travi come un'immensa pergola, una specie di presbiterio recinto di transenne, che respira in un ciclo fantastico e getta i suoi ponti in alto sotto il firmamento, in cui si librano entro aloni o come orifiamme, tese da invisibili fili, le isolate medaglie del Cristo e dei Profeti disposti a quinconce. L'aula sottostante ha un ciclo dipinto (dalla stessa compagnia di G.) che ha l'effetto di isolare fantasticamente e staccare quasi dal suolo il tempio sovrastante, puramente illusionistico e pur consistente nei suoi scorci e nei suoi spessori di lamine tese e vibranti (si pensi alla gran Croce che doveva librarsi inclinata sul vuoto » (pp. XLII-XLIII).

Propone infine un'audace interpretazione di un dettaglio del Giudizio Universale.

Questo grande affresco va inteso nella maniera figurale in relazione a una precisa tradizione letteraria connessa con l'Apocalisse di San Giovanni (capp. 20-22) dove si parla di apostoli assisi in giudizio e del trono bianco del Cristo Giudice.

La forma complessa della trifora e la sua invadenza e il fatto che essa con il suo incastro non disturbi il dipinto fa supporre che la forma e la posizione della finestra sia stata combinata a rappresentare il trono del Giudice Apocalittico in alto isolato, retto da una schiera di angeli: un trono di luce che s'accende specialmente al tramonto cui guarda, accanto al sole e alla luna e contro le stelle (intagliate nei pennacchi).

Il trono sarebbe disegnato in sviluppo ma anche con un principio di scorcio dalle parti laterali; è di tipo gotico a edicole come quello su cui siede l'Eterno Padre nella parete di fronte, questa volta dipinto sulla tavola, che chiude un'altra apertura rettangolare del muro di fondo.

Questa rispondenza viene considerata un indizio per corroborare l'interpretazione del Giudizio dato il parallellismo nelle aperture affrontate di chiese e cappelle.

1962

698 — NAGY MARIA VON – *Die Wandbilder der Scrovegni-Kappelle zu Padua: Giottos Verhälthis su seinen Quellen.* Bern, Munchen, Francke, 1962, pp. 1-60.

Completo studio sulle fonti iconografiche delle scene dipinte da G. nella Cappella degli Scrovegni.

Riferisce estesamente il parere della critica moderna nei riguardi dei punti più controversi della Cappella.

Conclude che G. trae i soggetti delle scene dipinte dai passi dei Quattro Evangeli sinottici, ricalcandone le descrizioni ed intendendone altresì profondamente lo spirito; ogni episodio trattato risale ad un passo di uno degli Evangelisti e la sua fonte risulta peraltro chiaramente riconoscibile.

1962

699 — PREVITALI GIOVANNI – *Il possibile Memmo di Filippuccio.* Paragone, n. 155, 1962, pp. 3-11.

Rilevando nelle opere del pittore senese Memmo di Filippuccio riflessi delle Storie di Isacco e del ciclo francescano di G. ad Assisi, riprende la ipotesi del Longhi sulla probabile collaborazione di Memmo al ciclo delle Storie francescane attribuendogli mediante confronti con sue opere su tavola alcune figure dei sottarchi della Basilica raffiguranti una Santa Martire, San Bendetto e Sant'Antonio.

1962

700 — PREVITALI GIOVANNI – Paragone, n. 147, 1962, pp. 63-65.

Nel recensire il libro del Meiss (cfr. n. 646) l'A. accetta l'attribuzione a G. giovane delle Storie di Isacco, ma rivendica la paternità dell'artista per il ciclo della Leggenda di San Francesco.

Il ciclo di San Francesco viene infatti considerato opera di G. anche se assistito da una nutrita ' équipe ' di scolari. In esso nota una visione sintetica e coloristica che anticipa la fusa dolcezza non solo di Padova, ma addirittura di S. Croce. La paternità giottesca del ciclo francescano è inoltre comprovata indirettamente dall'esistenza della tavola a firma di G. con le Stimmate di San Francesco del Louvre, le cui composizioni della predella riflettono con poche varianti gli affreschi di Assisi del medesimo soggetto.

1962

701 — PROCACCI UGO – *La tavola di Giotto dell'altar maggiore della chiesa della Badia fiorentina*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, vol. II. Roma, De Luca, 1962, pp. 9-45.

Identifica il polittico giottesco esposto in Santa Croce con quello conservato sull'altar maggiore della chiesa della Badia e poi nel refettorio fino al '700, quando se ne perde ogni traccia.

Infatti una piccola scritta ottocentesca trovata dall'A. a tergo del polittico indica la provenienza dalla Badia di Firenze; si tratta di una scritta risalente al 1810 quando, al tempo delle requisizioni napoleoniche dei conventi, le opere d'arte venivano trasportate in deposito nel Convento di S. Marco.

Il complesso di S. Croce proveniva dunque dalla Badia. A conferma cita una serie di documenti che comprovano che il polittico, cui furono aggiunti nel '400 da Jacopo d'Antonio i cherubini tra le cuspidi e una nuova incorniciatura, rimase a dominare dal sommo dell'altar maggiore l'antica chiesa gotica almeno fino a tutto il '400.

Esamina il misero stato di conservazione del polittico, che può essere in parte spiegato con l'inondazione del 1333 che ebbe funeste conseguenze specialmente nelle zone dove sorgeva la chiesa di Badia; all'inondazione seguì dopo pochi mesi un incendio che divampò nella chiesa stessa.

Il polittico è considerato opera sicura di G.: in esso rileva la solenne monumentalità delle figure e la maestà regale che si unisce ad un'eccezionale intensità di vita.

Considera il polittico opera di collaborazione; ad un aiuto identificabile forse con il Maestro della Santa Cecilia ascrive l'Eterno e i quattro angeli delle cuspidi ed in parte le figure di S. Niccolò e di S. Giovanni.

Riguardo alla datazione del complesso di Badia, un utile termine « ante

quem » può essere considerato il 1310, anno in cui venne consacrato l'altare maggiore della chiesa; tale avvenimento fu celebrato verosimilmente quando il polittico si trovava già sull'altare maggiore. Ma il polittico per l'arcaico schema e per gli ornati delle cuspidi e delle aureole, per la probabile collaborazione del Maestro della Santa Cecilia e per lo stile affine a quello degli affreschi di Assisi, viene situato in un periodo intermedio tra Assisi e Padova alla fine del Duecento o ai primissimi anni del Trecento.

1962

702 — PROSDOCIMI ALESSANDRO – *Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione.* Bollettino del Museo Civico di Padova, LI, 1962, pp. 7-40.

Nel dare un puntuale resoconto dei lavori di restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione di Padova, ricorda che la volta, secondo la tradizione, fu dipinta da G. Ritiene però che, data la vastità della decorazione, oltre a G. vi abbiano lavorato anche altri pittori e che il ciclo sia stato completato fino alla metà del Trecento e anche più avanti. La scoperta di tracce di pittura decorativa su alcuni costoloni porta l'A. a dimostrare che in origine la volta lignea doveva essere decorata con motivi geometrici sui costoloni e a stelle d'oro nel fondo, analogamente alla volta della Cappella degli Scrovegni, dove però nelle fasce sono dipinti tondi con busti. Ritiene impossibile che G. avesse dipinto figure ad altezza superiore ai 15 metri dal pavimento, in una volta oscura, dove ben difficilmente si sarebbero vedute.

1962

703 — ROMULUS – *Restoring Giotto.* Apollo, LXXVI, 1962, pp. 815-816.

Dà notizia dei recenti restauri eseguiti sulle Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce.

1962

704 — ROSENTHAL ERWIN – *The changing Concept of Reality in Art.* New York, George Wittenkoru, 1962.

Pp. 15-29 – « Giotto and Dante » – Intende dimostrare come G. e Dante possono interpretarsi con i simboli dell'età medioevale e come la loro opera abbia avuto un profondo influsso sul pensiero umano.

Rileva la profonda umanità, il realismo e la plasticità della Madonna di Ognissanti di G., che molto si differenzia dalle tradizionali e statiche Madonne di Cimabue.

L'astratta e impersonale bellezza delle immagini cimabuesche viene soppiantata in G. da un nuovo spirito che può definirsi come bellezza morale. Ritiene che Dante, riferendosi a G. nella Divina Commedia, abbia pienamente compreso il profondo rivolgimento attuato dal pittore nel mondo dell'arte. Tale cambiamento si riscontra ugualmente tra Dante e le concezioni letterarie dei suoi predecessori, così come tra la scultura francese medioevale e quella di Chartres, Reims, Parigi e Amiens.

Rileva l'influenza di G. sulla figura di Maria scolpita da Giovanni Pisano a Padova. Fa il confronto tra la figura di Cristo del Cavallini, rigida e frontale, e quella di G. a Padova dotata di profonda umanità e plasticità.

Accomuna Dante a G. nella creazione di un mondo figurativo e letterario che ha insieme elementi reali e trascendenti.

Conclude affermando la vitalità dei problemi affrontati da Dante e da G.: l'espressione drammatica e psicologica e il conflitto tra reale e soprannaturale rimangono ancor oggi i problemi fondamentali nell'arte e nella letteratura moderna.

Pp. 49-56 – «Giotto and Picasso» – Considera G. e Picasso gli artisti più rappresentativi della loro epoca. G. chiude la grande epoca del simbolismo e apre la via all'arte realistica del Rinascimento; Picasso di contro chiude l'era dell'arte figurativa e apre quella dell'arte astratta.

G. è il creatore di uno spazio illusionistico e soggettivo, ma anche profondamente poetico, perciò rappresenta l'anello di congiunzione tra il concetto medioevale di astratte relazioni spaziali e la concezione scientifica dello spazio degli artisti rinascimentali. Cézanne, come G., è interessato al problema dell'applicazione di uno spazio soggettivo.

Considera G. e Picasso artisti preminenti sebbene antitetici: essi riassumono due basilari possibilità psicologiche di espressione artistica.

1962

705 — ROSSI FERDINANDO – *Arte italiana in Santa Croce.* Firenze, Barbera, 1962, pp. 58-72.

Storia ed analisi delle Cappelle Bardi e Peruzzi di G.

1962

706 — SALVINI ROBERTO – *Tutta la pittura di Giotto.* II edizione ampiamente rinnovata. Milano, Rizzoli, 1962, pp. 7-102-256 tavole.

Si registrano qui soltanto le novità rispetto alla I edizione (cfr. n. 477).

Accetta adesso come più antica opera nota di G. le due storie di Isacco nella terza campata di Assisi (chiesa sup.) dove « alla plasticità terribilmente chiusa e quasi contratta di Cimabue si sostituisce una forma tranquillamente e sicuramente modulata, mentre la spazialità si presenta come un chiaro svolgimento della spazialità, ancora frammentaria, del Cavallini, e, al di là di questa .... come una ripresa della pittura antica ..... Ne nasce, pur nella chiarezza narrativa e nell'eloquente, sobria precisione degli atti e dei gesti, uno spirito di arcano distacco. È come se una fresca e naturalistica intuizione del dramma si svolgesse nella dignità veneranda di un mito antichissimo, formulandosi in un muto colloquio di immagini contegnose e solenni come statue antiche ».

Contro l'opinione già diffusa, ritiene le storie di Abele e di Giuseppe ebreo e quelle del N. T. culminanti nel Pianto, nella quarta campata, non già anteriori ma susseguenti nel tempo alle storie di Isacco, poiché qui le storie « si svolgono più franche, quasi in un disgelo di quel classico ritegno », meglio isolandosi « il mordente linearismo di alcuni passi », derivato da Cimabue, e diversamente modulandosi lo spazio, « non più preesistente cavità che alle

figure spetti di occupare scandendone il ritmo »; « più che dell'armonico rapporto di contenente e contenuto lo spazio quasi si escava dal giuoco e dall'urto delle masse », come poi quasi sempre tanto ad Assisi quanto a Padova.

Le storie di Isacco furono probabilmente eseguite nel 1291-92, quella della quarta campata forse nel 1293-94, ma non è necessario supporre fra le une e le altre un netto distacco o un nuovo soggiorno a Roma. La diversità fra i due gruppi di storie va piuttosto attribuita a « reazioni diverse della mente di G. di fronte alla diversità degli argomenti che si proponevano alla sua fantasia ».

Venuto da Roma, dove aveva conosciuto pitture murali classiche e gli affreschi del Cavallini in S. Paolo, G. « di fronte al compito di formulare le quant'altre mai ' bibliche ' storie di Isacco, fu naturalmente portato a maturare in una visione più unitaria e più capace di contenuto drammatico la visione anticheggiante e arcaicamente ispirata di Pietro Cavallini. Trovatosi poco dopo di fronte al tema più ricco di spunti narrativi delle storie di Caino e Abele e della vicenda di Giuseppe, e dovendo meditare forse per la prima volta il dramma tanto più affabile della Passione di Cristo, poté sciogliere il suo linguaggio ad espressioni più articolate e di maggiore impeto (....) preparando più da vicino quella esplosione del genio inventivo oltre che formale – provocata anche questa volta dal contatto con un nuovo soggetto – della Leggenda di San Francesco ».

Più ampia e circostanziata è qui, rispetto alla I edizione, la lettura critica dei quadri della Leggenda.

Si osserva che non è vero – come oggi si va dicendo – che la mentalità di G. sarebbe agli antipodi di quella di S. Francesco.

Vero è che la vigorosa immagine giottesca del Santo, corrispondente alla visione eroica che di Francesco darà l'Alighieri, « ha ben poco dell'umiltà e dell'ascetico fervore del ' poverello ' ».

Tuttavia « è pur vero che quello slancio di carità che nella prima letteratura francescana investe tutte le cose e tutti gli esseri del creato, immergendo il miracolo in una aura di tenera commozione, rimane premessa insostituibile di quell'afflato lirico, di quell'atmosfera di religioso stupore che tuttavia prendono il tono fondamentalmente eroico e drammatico del poema pittorico di G. ».

Un'attenta disamina dei valori iconografici, spaziali, plastici, di tensione lineare e di composizione e di colore porta alla conclusione che l'« attonita contemplazione del creato e lo stupore del miracolo siano il nucleo più riposto della liricità delle Storie di San Francesco.

E si può – discretamente – scorgersi una qualche consonanza con la candida ma anche robusta poesia dei Fioretti: ma tutto ricreato in un tono più solenne e corale, ove è già il presentimento – che diverrà legge a Padova – d'una suprema necessità degli eventi ».

Prende quindi in considerazione il frammento dell'affresco del Giubileo recuperato nel 1952, che ritiene tuttavia autografo soltanto – e anche qui non totalmente – nella figura del card. Caetani (p. 23-59 sg.).

Sulla Madonna di S. Giorgio alla Costa inclina ancora ad accogliere la datazione dell'Örtel al 1301-03 (cfr. n. 496), contro quelle troppo precoci del Longhi (cfr. n. 421) e dello Gnudi (cfr. n. 593), non escludendo tuttavia di fronte alla commistione di aspetti arcaici e di aspetti progrediti, che possa trattarsi di opera eseguita da G. indue tempi (p. 23, 60).

Riconosce adesso al polittico di Badia nel Museo di S. Croce, dopo la pulitura, l'autografia di G. e la datazione al 1301-04.

Accenna alla possibilità di datare in questo stesso momento il frammento di affresco da poco emerso nella chiesa di Badia.

Ribadisce la probabilità che in questo momento – forse nel 1301 – cada il soggiorno di G. a Rimini (p. 24-52).

Più ampia e circostanziata è qui, rispetto alla I edizione, la lettura critica degli affreschi dell'Arena, da quelli della Preistoria fino al Noli me tangere, analizzati uno per uno.

Sulle « cappelle segrete », « ad evitare che esse finiscano per essere considerate mero virtuosismo o comunque una occasionale evasione di G. in un reame che non gli è proprio » (quello della prospettiva quattrocentesca), osserva come essi si inseriscono nell'insieme dell'arco trionfale come « controparte necessaria alla prospettiva delle due edicole dell'Annunciazione, non solo in aggetto negli sporti balconati, ma anche divergente »; mentre « la sintesi fra queste due opposte visioni spaziali è assicurata dalla composizione superiore del Prologo in cielo, la quale riassorbe ... tanto lo spazio in penetrazione dei due « coretti », quanto quello in aggetto delle due edicole in una diversa ' ultraterrena ' spazialità, ottenuta con la pulsante articolazione del piano nello scalar dei volumi».

« Col che tanto allo 'sfondamento' dei 'coretti', quanto all'aggetto delle edicole è restituito un senso ' metafisico ' consono con quell'atmosfera di solenne distacco che governa l'intero poema di Cristo all'Arena ».

Nelle allegorie delle Virtù e dei Vizi nello zoccolo il tono fondamentalmente prosastico – dove però «la freddezza dell'allegoria è pienamente riscattata dalla riflessione psicologica attraverso la quale il pittore perviene alla creazione di immagini sempre consone .... alla qualità morale rappresentata» – cede talvolta (Ira, Speranza, Carità, Ingiustizia) ad espressioni genericamente poetiche.

Sul Giudizio accetta la critica limitativa dello Gnudi.

Per la Navicella accetta ora decisamente la datazione sul 1310.

Accetta adesso come opera di G. la Croce Malatestiana di Rimini, che tende a datare, insieme con la Croce dell'Arena (non totalmente autografa), con lo Gnudi al 1317 circa.

Al tempo della Cappella Peruzzi, considerata sempre anteriore alla Bardi, pone la Dormitio Virginis di Berlino, considerandola in buona parte autografa: un comporre solenne e disteso, ma non senza sostenutezza e una resa plastica non priva di accenti sculturei.

Non invece del tutto autografa appare la serie di tavolette Storie di Gesù divise fra New York, Boston, Londra, Firenze e Monaco, « dove alla bellezza dell'invenzione e del ritmo compositivo generale (in alcune di esse) non corrisponde appieno la forza dell'esecuzione. Certo è piena di intimità, nella composizione raccolta a bassorilievo, l'atmosfera della Adorazione dei Magi ed è suggestivo nella Presentazione al Tempio l'espandersi in orizzontale del ritmo compositivo sul vuoto evocato dalle (approssimative) costruzioni prospettiche del pavimento e del ciborio; chiaro e compatto resulta lo spazio nella Pentecoste; tenero è nella Deposizione il modularsi delle figure sotto l'arco ribassato della montagna: dell'invenzione di queste scene non può credersi responsabile un discepolo, al quale saranno invece da attribuire le più generiche o già edite idee compositive dei tre scomparti di Monaco. Ma anche nelle scene migliori diremmo che manca alle figure qualche libbra di peso per poter sostenere il ritmo intenso di quelle composizioni, nelle quali certo sono riflessi pensieri di G. nel tempo fra la Cappella Peruzzi e la Bardi » (p. 36).

Dopo la Cappella Bardi della quale si dà una più approfondita ed estesa analisi stilistica dopo il recente recupero del testo autentico, pone più pacifico il riconoscimento al Maestro del polittico Kress.

Alcune opere che recano la sua firma, o meglio la marca di fabbrica della sua bottega come il polittico dell'Incoronazione nella Cappella Baroncelli in Santa Croce e quello con la Madonna e Santi già in Santa Maria degli Angeli a Bologna ed ora nella Pinacoteca, sono considerate in massima parte opera degli scolari e, per quanto è del maestro, riflettono ancora lo stile della Cappella Bardi.

A questo stesso periodo o forse al tempo del soggiorno di Napoli, può appartenere il trittico commessogli dal Cardinale Stefaneschi in S. Pietro, ma tutto opera di seguaci.

Dell'ultimo tempo sono considerate anche le Crocefissioni di Berlino e di Strasburgo, che oggi si tende con qualche altra opera, ad accogliere nel catalogo del maestro, mentre sono opere di bottega o di scuola e nulla possono dirci di più, ove le si considerino come riflessi, sull'arte estrema di G., di quanto direttamente ci dicano gli affreschi delle due Cappelle di S. Croce.

Conclude respingendo la tesi di chi vede in G. piuttosto che in Masaccio, l'iniziatore del Rinascimento per le realizzazioni spaziali del maestro, la scoperta che egli conobbe ed arrivò ad applicare, almeno nei due 'coretti' di Padova, della legge dell'unicità del punto di fuga.

La possibilità di raggiungere la visione di uno spazio credibile e comunicante con lo spazio dell'osservatore non è stata sfruttata se non eccezionalmente da G. perché una tale visione spaziale non quadrava nelle misure di quel suo mondo nel quale le azioni dell'uomo ancora governate da una legge morale e da un assoluto che le trascende, ed anche le sue estreme escursioni nei reami della natura sono considerate rientrate come termine dialettico nel complesso di un diverso organismo.

« La visione di G. non è dunque quella di Masaccio, e il principio della realtà a sé stante della natura e dell'autonomia dell'uomo era ancora da scoprire. Ma pur è vero d'altronde, di là da questo valico, che l'estrema chiarezza d'espressione, la grandiosa sintesi semplificatrice, l'ordine certo della composizione plastica fanno di G., se non l'iniziatore, il profeta del Rinascimento italiano: e uno dei fondatori del linguaggio artistico che la nostra pittura ha per secoli, e fino ad ieri, parlato » (p. 41).

1962

707 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. The Scrovegni Chapel in the Arena at Padua.* Firenze, Arnaud, 1962.

È la traduzione inglese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1962

708 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1962.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1962

709 — SMITH MICHAEL QUINTIN – *Another iconografic Problem: Joachim and the Angel*, Burlington Magazine, CIV, 1962, p. 110.

Nel tracciare la storia della rappresentazione di Gioacchino e l'Angelo, analizza iconograficamente la scena dipinta da G. nella Cappella degli Scrovegni.

1962

710 — TINTORI LEONETTO – MEISS MILLARD – *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapell.* New York, University Press, 1962, pp. VII-205.

Il primo capitolo è un'analisi completa e circonstanziata sulle varie tecniche dell'affresco dall'età romana fino al Quattrocento.

Si rileva la differenza tra la tecnica usata da Cimabue e dai maestri romani e quella usata in maniera del tutto nuova nella terza e quarta campata della Basilica Sup. di Assisi specialmente nelle scene raffiguranti le Storie di Isacco e la Lamentazione che vengono attribuite dubitativamente al giovane G. In queste scene le ' giornate ' palesano chiaramente l'uso del vero fresco; e fanno sospettare che, oltre le sinopie, venissero usati per la preparazione degli affreschi disegni preparatorî generali o modelli preliminari.

Si rileva inoltre la differenza tecnica esistente tra gli affreschi della Cappella dell'Arena che mostrano tracce di sinopia, e gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi per le quali non esistono disegni preparatorî a sinopia.

Il secondo capitolo prende in esame l'intero ciclo francescano; ogni scena viene esaminata partitamente; in essa vengono numerate per mezzo di grafici le ' giornate ' secondo la loro successione cronologica. Si ritiene che a differenza degli affreschi del N. e V. T. che si presumono compiuti quasi contemporaneamente, ma non secondo l'ordine narrativo, le Storie del ciclo francescano contenute in ogni campata siano state eseguite nell'ordine della narrazione; ciò è provato dal sovrapporsi degli strati di intonaco stesi posteriormente agli strati di intonaco precedenti con l'unica eccezione del primo affresco del ciclo che viene ritenuto posteriore al secondo e al terzo affresco della serie.

Gli argomenti topografici confermano secondo gli AA., il giudizio stilistico della maggior parte degli studiosi, riguardo alla sequenza del ciclo francescano. Anche l'opinione tradizionale che associa la scena I alle scene XXVI-XXVIII è parzialmente confermata; la scena I è infatti ritenuta posteriore alla scena seconda.

Sulla base di un esame estremamente minuzioso degli elementi decorativi gli AA. giungono alla conclusione che l'intero ciclo sia stato ideato da un'unica mente direttiva e secondo un ben prestabilito piano di lavoro.

Una prova dell'esistenza di un'unica mente direttiva è fornita dall'esame dell'affresco con le Esequie del Santo che mostra come la spettacolosa idea spaziale delle tavole dipinte che, poggiate sull'iconostasi, incombono sullo spettatore, sarebbe sopravvenuta al pittore nel corso del lavoro.

Gli autori tentano di stabilire la durata dei lavori occorrente per terminare l'intero ciclo: identificando 272 ' giornate ' lavorative giungono alla conclusione che il ciclo sia stato dipinto in un anno circa, escludendo da questo tempo i disegni preparatorî.

Esaminando le prime quindici storie notano che i piedi delle figure in primo piano sono quasi sempre dipinti separatamente dai corpi insieme alla striscia di terreno sottostante, mentre a partire dalla XVI, alla XXVIII si dipingono piedi e figure in una stessa giornata. Nonostante che gli AA. presuppongano un'unica mente direttiva che governasse l'intero ciclo per mezzo di disegni preparatorî, distinguono nella Leggenda francescana attivi almeno tre maestri distinti, il primo che avrebbe dipinto le prime e le tre ultime scene del ciclo, viene identificato con il Maestro della Santa Cecilia; il secondo avrebbe dipinto dalla II alla XX scena, mentre il terzo avrebbe dipinto le scene dalla XXI alla XXVI. In base all'uso del bianco di piombo, usato largamente da Cimabue, parzialmente nelle Storie di Isacco e nel Pianto attribuite dagli autori al giovane G., usato largamente nella Leggenda di S. Francesco specialmente dalla II alla XII scena, mentre non è usato né nella Cappella Scrovegni né nella Cappella Bardi, gli AA. sembrano portati ad escludere la paternità di G. per le Storie di San Francesco.

Seguono alcune osservazioni tecniche ed iconografiche sulla Cappella dell'Arena e sui cicli di S. Croce.

Dall'esame degli affreschi dell'Arena è provato che G., nonostante i diversi pareri di alcuni critici, cominciò secondo l'uso tradizionale dall'alto e terminò le ultime scene in basso. A differenza che ad Assisi non vi è traccia di bianco di piombo; le figure sono dipinte interamente nel corso di una sola 'giornata'; inoltre le pitture presentano un'ammirevole brillantezza di colori e buono stato di conservazione.

G. in molte scene dell'Arena sottopose le sue pitture a notevoli cambiamenti: sono infatti visibili i pentimenti che furono effettuati quando le scene erano in massima parte o del tutto eseguite.

Nella Cacciata dei Mercanti dal Tempio G. adombra la vicenda di Reginaldo Scrovegni che era notoriamente un usuraio. Seguono alcune precisazioni iconografiche che dimostrano come per G. la creazione artistica fu sempre un processo di scelta e di rinnovamento.

I cicli di S. Croce portati avanti sotto la supervisione di G. sono più tardi e perciò meno atti ad un confronto con il ciclo di Assisi. Nella Cappella Bardi la cui esecuzione viene considerata opera di parecchi pittori vi è un uso maggiore della tecnica a tempera rispetto alle opere padovane di G. Sono visibili alcuni cambiamenti e pentimenti sull'intonaco, ma in misura molto minore che a Padova. Inoltre non vi è alcuna traccia di sinopia sull'arriccio.

Nella Cappella Peruzzi G. e aiuti ritornano alla « pittura a secco » diversamente che nella Cappella dell'Arena e nella Cappella Bardi, e ciò potrebbe convalidare l'ipotesi che la Cappella Peruzzi sia stata dipinta più tardi della Cappella Bardi.

La tecnica della « pittura a secco » potè essere motivata dal desiderio di condurre velocemente a termine l'impresa e ciò può spiegare perché G. abbia rimesso in uso una tecnica che il Cennini considerava ormai messa fuori uso e da lui superata.

1962

711 — ULIVI FERRUCCIO – *Il sentimento francescano delle cose e S. Bonaventura.* Lettere Italiane, I, XIV, 1962, pp. 29-31.

Afferma che non è possibile stabilire un'equivalenza attendibile tra la figura e l'opera storica di S. Francesco e l'intero ciclo dell'arte giottesca che dopo le iniziali adesioni a una tradizione allegorica e simbolica, sarebbe passata a una concezione realistica e naturalistica, muovendo dall'inflessione sacra a quella laica e profana sorta nel fervore delle corti.

Concorda col Battisti (cfr. n. 629) nel ritenere che con G. opera ormai quello che S. Tommaso dirà il principio d'individuazione, e cioè la definizione di ogni essere nella sua propria soggettività pur non cessando di riferirsi all'ordine divino; il sentimento della natura prima ignoto o trasfigurato s'installa in un ordine razionale che assume per la prima volta le norme della prospettiva geometrica moderna.

Come in G. anche nel francescanesimo tutti gli elementi vitali del tempo avevano trovato una configurazione salda e precisa, e se ciò li rivendicava in senso positivo all'epoca storica, ne era stimolato altresì il processo di maturazione e di crisi, col conseguente passaggio ad altre forme e venivano anche in tal modo avvicinati i tempi di una nuova e in gran parte antitetica concezione della natura e della vita.

1962

712 — VALSECCHI MARCO – *Giotto di Bondone. Cappella degli Scrovegni.* Novara, De Agostini, 1962, pp. 5-11.

Storia della Cappella e descrizione stilistica degli affreschi e breve esame delle altre opere di G. aggiornato ai più recenti risultati della critica.

1962

713 — WALCHER CASOTTI MARIA – *Miniatori e miniature a Venezia nella prima metà del XIV secolo.* Trieste, Smolars, 1962, p. 31.

Dall'analisi di un gruppo di sei antifonarî miniati della Biblioteca Capitolare di Padova che risultano da precise notizie documentarie e paleografiche « completi ed ornati » nel 1306 e che riproducono alcune fra le più importanti scene del ciclo giottesco nell'Arena di Padova, è possibile concludere che G. avesse finito di affrescare la Cappella Scrovegni prima di questa data, dal momento che in tali miniature è una chiara ripresa delle ultime storie giottesche.

1962

714 — WALCHER CASOTTI MARIA – *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo.* Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1962, pp. 31, 46.

Rileva in alcune miniature di certi Antifonari della Biblioteca Capitolare di Padova un'eco immediata di motivi desunti dalla Cappella dell'Arena; poiché gli Antifonari recano la data 1306 ne consegue che la Cappella era già completata e aperta al pubblico prima di tale anno.

1962

715 — — — — — *Film italiani su Giotto.* Critica d'Arte, IX n. 52, 962, pp. 71-72.

Elenco dei film italiani aventi per soggetto l'artista e le sue opere girati dal 1932 al 1957.

1963

716 — ARGAN GIULIO CARLO – *Pittura.* Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem. Venezia – Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, vol. X, p. 630.

« È soltanto con G. che la spazialità della pittura si affranca dalla subordinazione alla superficie della parete senza ricorrere alla illusione visiva né alla suggestione psicologica: le figure sono masse colorate poste in uno spazio fatto di masse colorate, e la spazialità della figurazione dipinta si coordina bensì allo spazio definito dell'architettura, ma conservando la propria autonomia di spazio pittorico, anche quando nelle scene figurate appaiono architetture che infatti non sono architetture finte o illusorie, ma oggetti o fatti pittorici, come le figure gli alberi e le roccie ».

1963

717 — ARSLAN EDOARDO – *Appunti sulla pittura del primo Trecento in Lombardia.* Bollettino d'Arte, XLIX, 1963, pp. 223, 235.

Ricorda l'arrivo di G. a Milano verso il 1335: l'influsso dell'arte del maestro si nota infatti nella Crocefissione di S. Gottardo, negli affreschi del tiburio dell'Abbazia di Chiaravalle, e negli affreschi dell'Abbazia di Viboldone.

1963

718 — AUBERT MARCEL – *Hochgotik.* Baden Baden, Holle Verlag, 1963, p. 218.

Afferma che gli affreschi della Cappella dell'Arena a Padova rappresentano la piena maturità artistica di G. e stabiliscono al tempo stesso i nuovi principi fondamentali della successiva pittura del Trecento.

I canoni prospettici e stilistici di G. sono di una importanza decisiva per tutta la pittura occidentale; contrariamente agli affreschi precedenti in G. le scene figurate sono racchiuse da una cornice rettangolare i cui principali elementi tettonici entrano a far parte della composizione stessa e ne determinano al contempo la struttura; nasce così il quadro a sé stante nel senso moderno della parola.

All'interno della cornice G. articola la scena secondo un punto di vista centrale ottenendo così uno spazio unitario in cui l'azione ha un suo logico sviluppo. Rileva come in ogni scena varî elementi creino la profondità spaziale senza per questo spezzare l'unità del piano figurativo e stabiliscano fra l'osservatore e la scena una relazione ottica e al contempo instaurino una comunione di sentimenti pur prescindendo da quel tipo di prospettiva basato su calcoli matematici di cui gli artisti si serviranno poco tempo dopo.

1963

719 — AUERBACH ERICH – *Studi su Dante.* Milano, Feltrinelli Editore, 1963, p. 85, 135, 230.

Nel saggio che risale al 1929 dal titolo *Dante poeta del mondo terreno,* si pone il problema del rapporto fra la rappresentazione dantesca della realtà e quella dell'arte figurativa contemporanea. Da Giovanni Pisano in poi anche in Italia la visione del reale nelle arti figurative si era ravvivata ed è perciò possibile stabilire certe corrispondenze tra Dante e G.. In entrambi rileva la rinascita del fatto come cosa reale e unitaria, il senso quasi classico della ritmica articolazione delle parti, una fusione assai simile dell'elemento conforme a una legge con quello particolare del fenomeno. Ma la ' mimesis ' della Commedia abbraccia tanta maggiore altezza e profondità, si immerge nel passato e nel futuro tanto più di qualsiasi opera d'arte figurativa dell'inizio del Trecento, che non è possibile confrontarla con nessuna di esse.

«Un gran numero di opere, anche di tempi anteriori o posteriori sarebbero commensurabili alla Commedia, ma lo stesso parallelo con G. diventa impossibile, appena si parta non più da G. ma da Dante. La Commedia è un' azione libera e comprende in una sola voce le forze sensibili di secoli, le opere della arte figurativa di questo tempo sono ancora lavori da artigiani che eseguono una commissione nell'ambito di una iconografia data. Con questo non si vuole affatto sminuire il valore di G. – proprio in quanto uomo relativamente illetterato egli era più libero di fronte alla realtà sensibile e attuale, e creò qualcosa di equivalente al volgare illustre – ma l' arditezza del piano che è alla base della ' summa vitae humanae ' di Dante era inaccessibile ad un artista del Trecento » (p. 85).

1963

720 — BATTISTI EUGENIO – *Cimabue.* Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1963, pp. 15, 16, 20, 44, 51, 64, 66, 67 e passim.

Nella famosa terzina (Purg. XI, 94-99) Dante abbozzerebbe un parallelo non, come comunemente si crede fra se stesso e G. ma fra G. e Guido Cavalcanti (e Cimabue e Guido Guinicelli). E infatti « è ben credibile che il Cavalcanti rappresenti in modo adeguato la serena, facile, perfettamente assestata struttura mentale del gotico, a cui almeno nelle sue ricerche naturalistiche anche G. appartiene » (p. 15).

Ritiene che G. fosse a Firenze il primo a svolgere con successo un'azione di riscatto sindacale operando con assoluta libertà al di fuori delle tendenze monastiche e delle tradizioni locali. Definisce aspra, secca, ricca di contrasti puri la cromia di G., che ad Assisi cristallizza ed isola, come in una tarsia, case chiese e città. Nota l'influsso di Cimabue nell'effetto ottico delle finte cornici architettoniche presenti negli affreschi di G. Confronta il Crocifisso di S. Croce di Cimabue a quello di Santa Maria Novella di G.; quest'ultima, quasi coeva, spinge più avanti la ricerca verso la statuaria, recupera in modo più drammatico la condizione umana, innova definitivamente l'iconografia del Crocifisso, conducendolo nell'ambito del naturalismo. Ascrive pur con qualche dubbio a G. la Madonna di S. Giorgio alla Costa notando l'estrema ieratizzazione dei tratti e dell'atteggiamento e l'esplicita reminiscenza statuaria che

hanno lo scopo di respingere il tema devozionale al livello del sacro. G. rispetto a Cimabue viene considerato come colui che reagisce in nome della tradizione locale e statuaria al processo di goticizzazione cortese d'influenza francese che Duccio spingerà all'estremo.

1963

721 — BERENSON BERNARD – *Italian Pictures of the Renaissance. Florentin School.* London, Phaidon, vol. I, 1963, pp. 79-81.

Rispetto all'edizione del 1936 (cfr. vol. I, 731) vengono omessi il S. Giovanni in prigione di Dresda e l'Eterno Padre e angeli della Collezione di Mr. Arthur Berenson di New York. Vengono aggiunti il S. Stefano del Museo Horne a Firenze, i santi Giovanni Evangelista e Lorenzo del Museo di Châalis e la Madonna di Washington, parte di uno stesso complesso della tarda attività del pittore.

Vengono aggiunti anche il Cristo Benedicente già nella Collezione Jekyll di Londra come cimasa del Crocifisso della chiesa di San Francesco a Rimini, anch'esso aggiunto rispetto all'edizione del 1936, e il Crocifisso di Santa Maria Novella.

Ad aiuti di G. si ascrivono: le Vele e le Storie della Vita di Cristo nella Basilica Inf. di Assisi; la Crocefissione di Boston che fa parte di uno stesso complesso con la Pentecoste di Londra; la Sepoltura di Cristo della Collezione Berenson; l'Ultima Cena, la Crocefissione, la Discesa al Limbo di Monaco; la Adorazione dei Magi di New York; il San Giovanni in prigione di Dresda; la Cappella del Podestà del Palazzo del Bargello a Firenze; il polittico Baroncelli a S. Croce cui si congiunge il pinnacolo con l'Eterno e gli angeli del Museo di San Diego; il polittico di Badia; gli affreschi nella sala del Capitolo in S. Antonio a Padova; le Stimmate di San Francesco di Parigi; il polittico Stefaneschi; la Crocefissione di Strasburgo e la Madonna con il Bambino Santi e Virtù, di ubicazione ignota (ora nella Collezione Wildenstein di New York).

1963

722 — BERENSON BERNARD – *Sunset and twilight. From the Diaries 1947-1958.* New York, Harcourt Brace & Worldl Inc. 1963, pp. 8, 83, 522-523.

Si rimanda alla più accessibile traduzione italiana del 1966 (cfr. n. 827).

1963

723 — BONICATTI MAURIZIO – *Trecentisti riminesi. Sulla formazione della pittura riminese del'300.* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, pp. 20, 25, 63, 67.

Ripete con una maggior copia di argomenti le opinioni riassunte al n. 689. Considera la Dormitio Virginis di Berlino eseguita interamente da allievi di G. e posteriore di circa dieci anni alla Madonna di Ognissanti (Uffizi). Questa

ultima stilisticamente affine agli ultimi affreschi della Cappella dell'Arena viene datata fra il primo e il secondo decennio del '300. Afferma che la suggestione di G. sull'ambiente romagnolo si esercita attraverso i cicli di Assisi e di Padova arrestandosi al limite dell'opera padovana e alla Madonna di Ognissanti, mentre rimane ignota ai riminesi la fase fiorentina del terzo decennio delle Cappelle di S. Croce.

Considera la Crocifissione del Museo di Strasburgo opera di un anonimo seguace riminese di G. che riflette in dimensioni ridotte il prototipo giottesco del Crocifisso Malatestiano.

1963

724 — CARLI ENZO – *La Pittura gotica.* L'arte nei secoli, Milano, Mondadori, s. a., pp. 7-10.

Breve profilo critico dell'artista.

1963

725 — FLEMING WILLIAM – *Art and Ideas.* New York, London, Holt, 1963, pp. 295-301.

Breve profilo critico dell'artista, il cui stile innovatore e rivoluzionario è interpretato come preannuncio del Rinascimento.

1963

726 — GALLINO TOMMASO P. – *Il complesso monumentale di S. Chiara in Napoli.* Napoli, Pontificio Istituto Superiore di Scienze e Lettere « S. Chiara », 1963, pp. 46-62.

Sulla traccia delle antiche fonti ed esaminando le opinioni degli studiosi moderni si pone il problema se G. abbia lavorato in Santa Chiara. Dall'esame degli affreschi rimasti sia per ragioni documentarie che stilistiche, esclude che in essi possa riconoscersi la mano di G.

1963

727 — GIOSEFFI DECIO – *Giotto architetto.* Milano, Edizione di Comunità, 1963, pp. 7-143.

Si propone di chiarire criticamente la personalità di G. architetto sulla base di eventuali disegni e progetti, degli edifici dipinti, dei fondali, dell'impianto generale dei grandi cicli e della cultura architettonica ivi esibita. Ritiene che quando nella pittura si ritrovino rappresentati edifici, tali simulacri di fabbriche vadano studiati quali veicoli di cultura architettonica ed inoltre assunti quali proposte per una architettura reale. Il problema degli edifici dipinti viene considerato perciò rientrare, seppure limitatamente a tale aspetto, nel problema più generale della realtà dei progetti.

Esamina la pergamena senese considerandola autentico progetto di G. per il campanile fiorentino. Controbatte la tesi del Nardini-Despotti-Mospi-

gnotti (cfr. nn. 72 e 75) che affermava essere quella del progetto giottesco un'architettura da pittore, mettendo in evidenza come il Campanile non debba essere riguardato quale una prestazione eccezionale, ma anzi preparata da tutta l'attività precedente.

Tenta di dimostrare che ciò che di architettura riferiscono le fonti a G. va a lui riferito e che perciò le architetture dipinte vengono ad assumere altra emergenza nella definizione della personalità intera dell'artista. Perciò rovesciando la proposizione del Nardini dichiara che G. va considerato un architetto che incidentalmente abbia più spesso avuto occasione di esprimersi per mezzo della pittura.

Passa ad esaminare i problemi relativi agli affreschi di Assisi supponendo che al giovane G. tocchino tra il 1290 e il 1295 le storie bibliche ed evangeliche dei registri superiori delle due campate verso la facciata (in particolare la Benedizione e le Storie di Isacco) e come capomastro tra il 1296 e il 1300 quasi tutte le ventotto storie della Leggenda Francescana. Presume inoltre che G., succeduto al Torriti nella guida della équipe cimabuesca e romana, si fosse formato, secondo la tradizione, su Cimabue, ma provenisse da Roma in rapporto con il Cavallini di S. Paolo fuori le Mura. Suppone un secondo soggiorno romano del pittore intorno al 1295, mentre è quasi certa la presenza a Roma per il Giubileo del 1300 e la sua responsabilità per gli affreschi lateranensi (Proclamazione del Giubileo).

Richiama brevemente i precedenti culturali da cui emerge il ' rivolgimento spaziale ' che costituisce uno dei caratteri precipui di tutta l'attività di G. e lo stacca dalla pittura medioevale che rimane indifferente di fronte al problema della resa dello spazio.

Gli inizî di G. sono considerate le Storie di Isacco: in esse, accanto a manierismi cimabueschi e a una monumentale larghezza connessa con il Cavallini, rileva un tale carattere di chiarezza architettonica che non trova riscontri precedenti; inoltre gli oggetti si dispongono per la prima volta secondo un ordine certo entro uno spazio certo. Tale pianificazione di corpi nello spazio è considerata architettura come oggetto e come norma per la raffigurazione pittorica.

Questa rinnovata verità spaziale realizzata da G. viene connessa con un vero e proprio ricupero della pittura romana antica.

La prova più certa che G. prima di accingersi alle Storie francescane abbia avuto modo di imbattersi in antiche pitture romane della fase più rigorosamente prospettica ' secondo stile ' viene indicata nel tipo e nel modo della incorniciatura illusionistica che racchiude le singole scene della Leggenda. Fa il confronto tra le incorniciature giottesche e la «scena comica» del cubicolo di Boscoreale ora a New York, notando come G. voglia intervenire illusionisticamente entro l'architettura reale della Basilica e riprenderne e arricchirne la partitura ritmica sottolineandone l'articolazione strutturale.

A differenza di Boscoreale, le tre scene di ogni campata non sono tre finestre, ma tre azzurre specchiature contro le quali si collocano le figure.

I fondi azzurri delle scene giottesche sono considerati un equivalente del « muro basso » delle intavolazioni pompeiane di « primo stile ». La qualificazione del fondo azzurro resta ambigua: da leggersi come allusione all'azzurro del cielo quando le Storie si guardino una per una o da intendere come ' specchiatura ornata ' nella generale economia del partito decorativo; per quest'ultimo caso la pittura antica poteva offrire qualche suggerimento come dimostrano i

confronti tra le Stigmate, la Predica agli uccelli o l'Assetato e l'antica rappresentazione della Liberazione di Andromeda della pompeiana Casa di Amandione.

Dalla intavolazione generale passa poi a considerare la spazialità delle singole storie rilevando la varietà estrema di scorci e di presentazione in cui peraltro le approssimazioni prospettiche sono riconducibili a pochi schemi fondamentali connessi con lo schema della incorniciatura: gli interni sono in genere presentati in veduta frontale simmetrica o frontale-laterale. Nelle singole storie la veduta frontale simmetrica e la frontale-laterale sono sempre separatamente considerate e non correlate all'impianto generale secondo il posto che ciascun quadro occupa all'interno della campata.

Nel Capitolo di Arles o nel Cavaliere di Celano rileva la contraddizione tra l'inclinazione delle mensole nella cornice e l'opposta inclinazione delle ortogonali nel quadro che sembra ricercata a bella posta quasi a sottolineare l'incomunicabilità tra i due spazî. Nelle scene della Visione dei troni e della Apparizione del Carro di Fuoco rileva il conflitto tra la veduta laterale da destra e la laterale da sinistra che si manifesta all'interno della stessa scena a simboleggiare la non-pertinenza dei troni e del carro al mondo reale cui appartengono gli edifici.

Nella scena della Preghiera la chiesa diroccata è vista insolitamente « per angolo »; questo è un ' unicum ' ad Assisi e in ciò sarà da riconoscere un effettivo arricchimento del repertorio assisiate. Per questo arricchimento spaziale reputa che tale scena sia una delle ultime storie dipinte o impostate da G.

La ragione della dicotomia nel rendere le strutture architettoniche (cioè gli interni frontali e i blocchi per angolo), è ricercata nel principio della massima evidenza, di cui G. sembra aver fatto un proprio contrassegno stilistico.

I due schemi non ricorrono inoltre a caso, si pongono in relazione con i valori espressivi: « mentre nelle scatole spaziali s'incanala la più tranquilla vena narrativa di ascendenza romana, l'obliqua rilevanza plastica dei blocchi meglio si presta a caricarsi della tensione drammatica dei personaggi umani: onde, erti dietro le spalle dei protagonisti, sembrano talora grandeggiare ancor essi, muti interlocutori di un dialogo di giganti » (p. 26).

All'interno delle scatole spaziali controlla il progressivo affermarsi del punto di fuga unico relativamente alle parti alte degli edifici (vôlte e soffitti) indicando per questi e per quelli i possibili riferimenti con le decorazioni pompeiane della Villa dei Misteri.

Per le vôlte la raggiunta concentrazione delle ortogonali in un punto viene indicata nella triplice ' concameratio ' della Predica davanti ad Onorio III, attraverso le tappe della Pentecoste e della Conferma.

Osserva come per lo scorciare dei lacunarî dei soffitti il metodo della ' diagonale ' risulta praticato (con un risultato per il piano prospetticamente ineccepibile) nella scena del Ferito di Lerida già ascritta al Maestro della Santa Cecilia, dove la continuità rettilinea delle diagonali è anche materialmente evidente in seguito alla bipartizione in triangoli bianchi e neri dei lacunarî medesimi: che tale composizione non spetti al Maestro della Santa Cecilia ma a G. è dimostrato dalla tanto più globale e unitaria prospettiva dell'Apparizione a Gregorio IX certo da G. almeno disegnata: dove i lacunarî mostrano pure di essere stati scorciati secondo il medesimo procedimento. E qui appare anche per la prima volta la presentazione frontale asimmetrica che a questa data è la più ' progressista ' in direzione di Padova e di Firenze.

Prende in esame poi la questione del goticismo a proposito della cultura architettonica esibita da G. ad Assisi.

I precedenti di Assisi, contrariamente a quanto affermato dal Fasolo (cfr. n. 271), vanno ricercati prevalentemente nella tradizione romana, arnolfiana e cosmatesca.

Del carattere verticale delle architetture assisiati le cagioni sono individuate nella pressione del gusto ornamentale di « quarto stile »: alla quale vanno imputati i maggiori allungamenti degli elementi portanti. Dalla pittura antica, più che dagli esempî dei cantieri gotici, mostrano di essere stati spesso dedotti gli acroterî, i finimenti floreali e i fastigi ornati alla grottesca; l'esperienza della pittura antica vale anche a confermare G. nella sua concezione dell'architettura come ' architettura colorata ' e a fargli sentire il valore della continuità classica nell'arte colorata dei cosmati.

Osserva con l'Argan (cfr. vol. I, 739) che la nuova basilica non mancò di fornire spunti e motivi alla meditazione di G. ' architetto '.

Indica perciò la probabile desunzione degli archi rampanti (nelle scene delle due Apparizioni) da quelli che di fatto recingono l'abside della basilica e la somiglianza effettiva tra le tribunette e la loggia papale della Predica davanti a Onorio in cui rileva inoltre il riflesso del triforium presbiteriale della chiesa del Sacro Speco a Subiaco.

Nella Prova del Fuoco indica un riflesso puntuale del monumento a papa Adriano V a S. Francesco di Viterbo, che presenta stretti caratteri arnolfiani che si ritrovano anche nel Presepe di Greccio e nel Pianto, dove è una precisa ripresa dal progetto di Arnolfo per Santa Maria del Fiore.

Nota peraltro che G. ad Assisi più che rilanciare il goticismo, mostra semmai di ' criticare ' Arnolfo in senso classicistico. Rileva nelle architetture giottesche un desiderio di concretezza, che si manifesta anche nell'esigenza di prendere ispirazioni dalle cose reali.

Prende in esame il problema della paternità delle Storie francescane che dall'A. sono assegnate a G. dapprima analizzando le fonti prevasariane che accennano alla sua attività assisiate (Riccobaldo Ferrarese, Ghiberti, A. Billi). Ritiene che tali accenni si riferiscano alle storie francescane per le seguenti ragioni: I) benché nella più tarda tradizione locale siano state riferite a G. notevoli porzioni nella decorazione della chiesa inferiore (Cappella della Maddalena, Allegorie Francescane) che non possono negarsi almeno all'attività imprenditoriale dell'artista, è certo che esse sono state dipinte solo molto dopo il 1312-1313 (quando scriveva Riccobaldo); 2) la « parte di sotto » del Ghiberti conviene riferirla non alla chiesa di sotto, bensì alla parte bassa della Basilica Sup. dove si collocano le Storie francescane; 3) la « pittura grande cominciata da Cimabue » sarà da riferirsi alla decorazione del transetto iniziato da Cimabue e terminata nelle navate dalle Storie francescane. Nemmeno si può riferire « la pittura grande » alla decorazione della Bas. Inf. che riflette un giottismo più tardo e maturo.

Riassume e controbatte le opinioni del Fischer (cfr. n. 541), di M. Meiss (cfr. n. 646) e di A. Smart (cfr. n. 653) portando a sostegno della pertinenza giottesca delle Storie assisiate da essi negata i seguenti argomenti:

1) che il passo di Riccobaldo si riferisca alle Storie di Isacco e non al ciclo francescano è smentito da Dante, il quale intende riferirsi alla situazione del 1300 al tempo del mistico viaggio (indipendentemente dal fatto che le note terzine siano state stese intorno o dopo il 1313). Non è dubbio pertanto che

fin dal 1300 l'opera di G. aveva riscosso un plauso clamoroso e popolare. Ciò bene può convenire alla rivoluzionaria non-conformità del ciclo francescano, non già alla antica compostezza della fase Maestro di Isacco in linea ancora con Cimabue e la tradizione precedente.

2) Che il gruppo Storie di Isacco, Lamento etc. faccia tutt'uno con le Storie di San Francesco è mostrato dal Crocifisso di S. Maria Novella, vero ponte tra i due monumenti. Irragionevole è qualsiasi dubbio circa l'identità del Crocifisso con quello menzionato dal documento del 1312: che il Cavalcaselle nell'edizione del 1875 citi il Crocifisso nella sede attuale dicendolo qui trasportato da una cappella, si spiega facilmente supponendo che durante il restauro della chiesa il Crocifisso sia stato collocato temporaneamente in un ripostiglio.

3) Considera a proposito della tesi del Fischer (cfr. n. 541) incontestabile per il fanciullo sull'albero l'interdipendenza tra Assisi e Padova. Animosamente inserito entro un tessuto di rapporti compositivi drammaticamente pertinenti è il fanciullo di Assisi, ma non quello di Padova che rielabora una antica idea giottesca. A dirimere la questione basta un confronto ravvicinato tra le due figure ponendo mente al diverso modo di trattare le figure: ad Assisi denota l'esperienza del vero, a Padova vi è una rielaborazione manieristica di dati precedentemente osservati.

4) La datazione della Cappella di S. Niccolò, che è merito del Meiss avere inoppugnabilmente stabilito, vale non solo ad allineare tale decorazione in una con le Storie francescane al generico ' ante quem ' del 1307, ma a respingere la Leggenda ulteriormente nel tempo: per dar modo non solo a Giuliano da Rimini di desumere dalla Cappella della Maddalena, ma anche al Maestro della Maddalena di desumere dalla Leggenda. È già stato osservato che la facciata di chiesa del ciclo di S. Nicola, è strettamente connessa con l'analoga facciata che compare nella scena del Pianto delle Clarisse. Ma l'irreversibilità del rapporto nel senso di una precedenza del Pianto è mostrata dal travisamento prospettico operato dal Maestro di San Nicola per cui la serie delle finestre prospetticamente scorciata della Chiesa delle Clarisse, è diventata una galleria obliquamente soprammessa in facciata allo spiovente del fastigio della navatella e perciò è stata ripetuta per ragioni di simmetria anche a sinistra.

5) È vero che il Maestro di Cesi ha ripreso nel 1308 dalla Cappella Orsini, ma anche in una fase anteriore ' trittico di St. Jean Cap Ferrat ' puntualmente dalla complicata struttura architettonica della scena assisiate delle Apparizioni a un Vescovo e Apparizioni a Frate Agostino. Respinge la datazione della Leggenda come contemporanea (1303-1305) a Padova, considerandola indubbiamente anteriore.

6) È incontestabile la somiglianza tra il nudo assisiate della Rinuncia agli averi con i nudi delle tavole di Firenze e di S. Margherita a Montici del Maestro della Santa Cecilia e la dipendenza di un maestro dall'altro. I nudini del Maestro della Santa Cecilia presuppongono, contro la tesi dello Smart, la dipendenza degli aspri nudi giotteschi anche se ne svigoriscono la consistenza plastica; anche l'ignudo della Cappella Bardi presuppone il nudo della Rinuncia.

Pertanto conclude che le tavole fiorentine del Maestro della Santa Cecilia sono posteriori alla Leggenda francescana almeno per quanto riguarda la parte relativa al Maestro di San Francesco, cioè a G.

7) Che le tavole fiorentine del Maestro della Santa Cecilia siano posteriori agli affreschi che lo stesso maestro aggiunse alla serie francescana è mostrato dal progressivo impoverimento formale che in esse si realizza. L'intima riluttanza del Maestro della Santa Cecilia ad accampare veracemente i solidi nello spazio risulta inoltre dal modo di stampare, nella scena del Ferito di Lerida, piatta e precisa sopra le pieghe dei tendaggi, l'indeformata scacchiera della ' damascatura '.

Ciò non si ritrova mai nell'opera di G. che tenta di adeguare il disegno dei damaschi alla caduta dei panni.

8) Il tentativo di scalzare l'attendibilità delle Stigmate del Louvre con l'argomento dei mosaici lateranensi riposa su un equivoco ed è falsa la premessa: non è che nell'affresco di Assisi i mosaici non ci siano: tutta quella parte, che invece vediamo nella tavola del Louvre che da essa deriva, è caduta e rifatta in tinta neutra, ma non tanto che sul margine destro conservato non si vegga una traccia dei preesistenti mosaici.

Ritiene dunque che la tavola del Louvre e le quattro scene di Assisi si corrispondano puntualmente. Ma che non derivano da una fonte comune e che sia la tavola a derivare dagli affreschi assisiati è provato da due fatti: a) perfino i gruppi degli uccelli nella Predica cercano di ricalcare la falsariga di Assisi e per un tratto anche i singoli pennuti si corrispondono salvo l'aumento relativo delle dimensioni; b) il medesimo formato delle scene della predella della tavola del Louvre ricalca con imprevedibile fedeltà l'inusitato e architettonicamente predeterminato formato di Assisi; esemplandosi esattamente sulla proporzione degli affreschi della seconda campata.

9) I pollici puntati e i menti in mano e le dita accostate alle labbra o alla guancia rilevati ad Assisi dal Meiss come aberranti nella Predica davanti ad Onorio trovano piena rispondenza nell'opera certa di G. sia nell'Arena che negli affreschi Bardi e Peruzzi.

Cronologia di Assisi.

Riconferma la sostanziale paternità giottesca delle Storie francescane (nonché delle Storie di Isacco e delle Storie bibliche ed Evangeliche nei due registri superiori delle due prime campate a partire dalla facciata, compresa la parete di controfacciata) e prende in esame il problema cronologico.

Ritiene lo stemma Orsini sul Campidoglio dipinto della cimabuesca Vôlta degli Evangelisti, un omaggio a Niccolò III committente dell'opera in quanto papa e senatore della Rocca Capitolina; da ciò deduce che la decorazione di Assisi fu iniziata da Cimabue tra il Settembre del 1278 e l'Agosto del 1280. Un secondo punto fermo viene indicato nella data del 15 febbraio 1288, elezione di Niccolò IV, generale dell'Ordine dei Francescani cui spettano il rifacimento del mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano e il rinnovamento di S. Maria Maggiore con totale ricostruzione della parte absidale, condotto ugualmente dal Torriti e compiuto varî anni dopo la morte di Niccolò IV, ricordato solo ricostruttore della chiesa.

Deduce che il Torriti, la cui mano è stata identificata nei clipei della volta della seconda campata di Assisi, lavorasse prima ad Assisi e poi a Roma, prima a S. Giovanni e poi a S. Maria Maggiore.

La chiamata a Roma della maestranza francescana impegnata ad Assisi dovette seguire quasi immediatamente l'elezione del papa. La fase torritiana

ad Assisi dura quindi fino al 1288 e la cesura tra la fase Torriti e la fase Maestro di Isacco è da porsi intorno al 1290.

Due punti fermi sono considerati inoltre il 1296, elezione di Fra Giovanni da Muro al generalato dell'ordine, per l'inizio delle Storie francescane, e il 1300, affresco del Giubileo, per la conclusione della parte giottesca.

Giovanni da Muro, non chiama, come riporta il Vasari, G. (che già vi aveva lavorato sotto le spoglie di Maestro di Isacco), ma prende atto ufficialmente della sua preminenza, o meglio lo richiama affidandogli la carica di capomaestro, tenuta probabilmente ancora da Cimabue, che abbandonerà il cantiere assisiate, lasciando in tronco la decorazione del transetto inferiore.

Considera infatti la Maestà con il San Francesco di Cimabue del transetto inferiore assai tarda e vicina, nella morbida dolcezza della linea, al S. Giovanni Battista di Pisa del 1301.

Spiega i rapporti tra i mosaici cavalliniani di S. Maria in Trastevere, la cui data, riferita da un'antica fonte come 1291, sarà più probabilmente stata 1296, e le Storie di Isacco con la precedenza giottesca e propone per la fase Maestro di Isacco i termini 1290-1295.

Suppone che nel 1295 G. sia stato nuovamente a Roma in modo da influire sul Cavallini pur senza indurlo a una sostanziale revisione della concezione spaziale e in tempo per esserne richiamato nel 1296 da Giovanni da Muro.

Connette gli affreschi di Santa Cecilia del Cavallini con l'attività promossa in occasione del Giubileo del 1300 anche per i rapporti con lo stile del «Maestro della Santa Cecilia» quale si dispiega intorno all'anno del Giubileo.

Riassumendo, si oppone alla cronologia precoce per i cicli assisiati proposta dal Bologna (cfr. n. 688) nel decennio 1279-1289 l'affermazione di Cimabue nel transetto e dei suoi collaboratori prevalentemente romani nelle due campate più prossime al transetto.

Il Torriti dovrebbe scomparire nel 1288 e intorno al 1290 dovrebbe subentrare G. attivo nei panni del Maestro di Isacco fino al 1295 circa.

Fa alcune precisazioni per la cronologia interna delle Storie francescane: l'Ascensione e la Pentecoste in controfacciata dipendenti dalla fase Maestro di Isacco, presentano anche caratteri prossimi alle Storie di San Francesco e così i Santi dell'arcone adiacente; concepiti quindi anteriormente al 1296, interferiscono come esecuzione per parte di aiuti ritardatari con i tempi della Leggenda francescana.

La Vôlta dei Dottori ritenuta posteriore al 1295 (poiché solo in quello anno il culto dei Quattro Dottori era da Nicolò IV riconosciuto di pari solennità di fronte al culto degli Evangelisti e degli Apostoli) è considerata anche più matura come soluzioni compositive, ma non meno arcaica quanto a fattura; opera di un allievo di G. su disegno del maestro che operava al tempo delle più mature tra le Storie francescane.

Il problema è come la vôlta sia stata raggiunta senza danni agli affreschi delle pareti e come si sia potuto procedere ad affrescarla senza macchiare i sottostanti cicli e anche perché sia stata lasciata in un primo tempo 'in bianco'; poiché la decorazione della prima campata va tutta datata in prossimità del 1295, suppone che i Dottori siano stati progettati fino da principio (magari in previsione anziché in conseguenza della bolla papale) e che gli spicchi si lasciassero grezzi in attesa di definirne l'iconografia.

Ma per giungere sulle vôlte senza toccare le pareti, i pittori assisiati dovevano disporre di impalcature a torre, mobili come le torri di assedio, tali da

consentire comunque i ritocchi e i finimenti necessari dopo lo smontaggio dei ponti maggiori. Suppone che G. al momento di dare inizio alle Storie francescane si sia trovato di fronte la parete di facciata sgombra di ponteggi (poiché i palchi per l'Ascensione e la Pentecoste poggiavano sul piano del 'corridore'; né ancora era stata verisimilmente collocata parte per parte l'armatura per dipingere l'arcone).

Suppone che G. abbia pensato di completare anzitutto la parete di controfacciata con il Miracolo dell'Assetato, la Predica agli Uccelli e la Madonna clipeata, sulla base di un ragionevole indizio: che cioè mentre lungo le navate il ventaglio delle ortogonali determinato dai palchi del finto soffittino è (nel quadro di mezzo di ciascuna serie di tre) rappresentato ciascuna volta in modo prospetticamente plausibile, nella parte centrale sopra la porta d'ingresso e la Madonna clipeata, il medesimo motivo è reso secondo la più arcaica convenzione della cosidetta 'spina di pesce' (le ortogonali sono rappresentate da parallele disposte obliquamente e di opposta inclinazione secondo che a destra o a sinistra di raccordo centrale triangolare). Dato che la controfacciata mostra di essere stata dipinta nella zona francescana prima che nelle pareti, e dato che nella quarta e ultima campata verso il transetto compare tanto a sinistra quanto a destra il Maestro della Santa Cecilia conclude che necessariamente le storie francescane furono dipinte a partire dalla controfacciata e proseguite in direzione del transetto contemporaneamente sulle due pareti.

Ciò implica la presenza di due squadre parallelamente attive e quindi una larga e disuguale partecipazione di aiuti all'intero ciclo, che avrebbe finito per comportare in aggiunta agli intoppi di carattere tecnico (per il Presepe di Greccio, il Cavaliere di Celano e la Predica davanti a Onorio lasciate in un primo tempo da parte per consentire la collocazione dell'armatura dell'arcone) anche qualche ulteriore scavalcamento e alla fine una più sensibile sfasatura tra la parete destra e la parete sinistra.

Confuta le opinioni e resultati tecnici di L. Tintori e M. Meiss (cfr. n. 710) che le Storie (tolta la prima scena aggiunta in un secondo tempo) fossero dipinte dalla seconda alla ventottesima nell'ordine logico della progressione del racconto e che la successione delle campate seguisse il medesimo ordine, affermando che invece la successione più probabile resta quella di un procedere dei lavori dalla controfacciata verso il transetto, nell'intenzione di dar compiute le singole campate una alla volta.

Quanto all'argomento portato dal Meiss sullo stile diverso dell'intonacatura delle due pareti per cui inferiormente le bordure sono, sulla parete destra, sempre dipinte su una pezza di intonaco che comprende altresì le parti infeferiori dei dipinti, mentre sulla parete sinistra le suture seguono sempre la linea di base del quadro, inquadrandolo perfettamente, risponde che ciò significa che le bordure sotto le storie di destra furono fatte contemporaneamente alle storie stesse, mentre a sinistra si riquadrano i campi perfettamente, in attesa che si approntassero gli ornati. Ciò che si spiega anche meglio nell'ipotesi delle due squadre contemporaneamente al lavoro; talché gli ornatisti non sarebbero riusciti a 'tenere il passo' che dietro una sola.

Rileva negli affreschi dell'ultima campata come l'intervento del Maestro della Santa Cecilia risulti spezzato in tre tempi; come nel S. Francesco onorato dall'uomo semplice questi avesse lavorato ancora nell'orbita di G. e solo nella Liberazione di Pietro di Assisi sia del tutto svincolato da lui.

Ritiene che quando G. era già a Roma per il Giubileo, il Maestro della Santa Cecilia rimanesse ancora ad Assisi, ma venisse anche lui poi chiamato a Roma senza essere giunto ad impostare il ventottesimo affresco.

Suppone che all'affresco del Giubileo in San Giovanni Laterano abbia collaborato anche il Maestro della Santa Cecilia, sulla base della copia del Grimaldi del 1622 dove sono riconoscibili almeno nella parte inferiore molti tratti in comune con la tavola di S. Margherita a Montici del Maestro della Santa Cecilia.

Nello stesso frammento superstite la figura dell'accolito viene considerata analoga ai frammenti ascritti al Maestro della Santa Cecilia ai margini del Giudizio del Cavallini a S. Cecilia in Trastevere.

Ci fu dunque intorno al 1300 uno scambio di collaboratori tra G. e il Maestro della Santa Cecilia da un lato e il Cavallini dall'altro.

Posteriori al 1300 sono considerati pertanto solo l'affresco della Liberazione di Pietro d'Assisi e le tavole fiorentine del Maestro della S. Cecilia.

Padova.

Ritiene la successiva tappa di G. segnata dalla solenne affermazione padovana della Cappella dell'Arena e qui non solo in figura di regista di spazî fittizî e di architettoniche scenografie, ma anche e per la prima volta in veste di architetto.

G. a Padova ha allargato i propri interessi culturali ed appare ormai svincolato dal comune denominatore cosmatesco e arnolfiano dei cicli assisiati.

Ritiene che G., a Roma nel 1300 e poi a Rimini (attivo per i francescani), fosse in Padova già nel 1302, frescando ancora per i francescani nel Santo. « Coerentemente con la sua più viva attenzione per le reliquie della pittura antica, era maturata stavolta una più viva e meno specialistica curiosità per i monumenti del passato imperiale. Curiosità di carattere umanistico; sicché non avrebbe poi mancato di ricercare non meno le moli pagane di Rimini, che le venerande vestigia dell'antica Ravenna cristiana »: la cui inattesa rivelazione è ritenuta fondamentale.

Rileva in G. inoltre una migliore conoscenza delle chiese conventuali umbre e toscane e del gotico-lombardo di Rimini, di Bologna e di Padova stessa.

Ritiene possibile che l'esecuzione dei perduti affreschi nel Santo abbia potuto interferire con il compimento del ciclo riminese, e che quindi dal 1301 lo Scrovegni abbia trovato modo di interpellare G. e di interessarlo ai propri problemi.

Riguardo alla cronologia relativa all'impresa dell'Arena esamina partitamente i documenti ad essa concernenti stabilendo una successione delle varie fasi dei lavori e giungendo alla conclusione che la Cappella e la decorazione pittorica giottesca fosse già compiute il 25 marzo del 1305.

Descrive l'architettura della Cappella e ne rileva le differenze con il modello dipinto sulla parete di controfacciata.

Le differenze più notevoli sono date dal fatto che il progetto originario prevedeva il timpano sulla porta di facciata e la cella originaria non sopravanzava il colmo del tetto; inoltre la Cappella laterale del modello dipinto deve intendersi come il braccio di un transetto mai realizzato. Tale transetto secondo la ipotetica ricostruzione tentata dall'A. si sarebbe dovuto articolare su cinque elementi: tre cappelle voltate a crociera e due raccordi intermedî

coperti a botte; è possibile che le cappelle di testata fossero in origine destinate a mausoleo; data la presenza dei finestroni è invece improbabile che in esse fosse previsto un organico ciclo di affreschi.

Suppone che in un primo tempo (25 marzo 1305) la Cappella si inaugurasse completa nella nave e nell'abside, e in un secondo tempo (intorno al 1317) rinunciando definitivamente al transetto, si chiudessero gli arconi pareggiando l'esterno paramento secondo l'ordine e il disegno delle parti prima eseguite; « l'antica porta di servizio viene murata e rimpiazzata dall'odierno ingresso alla sacrestia; superiormente si apre una finestrina per l'areazione e sulle nuove pareti pensili, forzate sotto gli arconi », si dipingono gli ultimi fatti della Vita di Maria (p. 43).

Nel terzo tempo (intorno al 1360 data presumibile di una moneta ritrovata sotto la base della statua dello Scrovegni in sagrestia) suppone che alla parete nord del Coro si annettesse la bassa sacrestia che lascia scoperta la finestrella per l'aria, e che gli eredi dello Scrovegni collocassero la statua con il vero ritratto del fondatore.

Nel quarto tempo (maturo Rinascimento) suppone che i successori degli Scrovegni nel possesso dell'Arena, desiderando ascoltar messa senza mescolarsi alla gente comune, facessero costruire una cameretta sopra la sacristia e stabilissero un collegamento con il palazzo: la vecchia finestra d'aerazione diventa quindi finestra d'ascolto (onde per dar aria alla chiesa se ne apre un'altra sopra la porta murata). Anteriormente al 1421 era stato aggiunto il portichetto di facciata, demolendo – se era stato eseguito – il fastigio triangolare e immorsando le mensole entro la ghiera dell'arco: da ultimo, squassato dall'uso il castello giottesco, si provvederà a rinnovare, sopralevandola, la cella campanaria.

Passa poi a dimostrare che G. fu anche architetto della Cappella. « Infatti la convenienza dell'architettura alla decorazione frescata sussiste non già in quanto questa si sia sforzata di supplire ai mancamenti di quella, ma anzi sia la migliore possibile, quando l'architettura e la pittura fossero libere di determinarsi l'una in funzione dell'altra e come le incongruenze apparenti siano anzi il portato dell'organica realizzazione di un programma fin da principio predisposto in funzione di determinati fini » (p. 44).

La medesima cubatura della nave aperta insolitamente a botte pare inconcepibile quando non fosse nella previsione di una decorazione pittorica alla quale si volesse assicurare la massima capacità di spiegamento su una superficie quanto possibile illimitata e continua, e nella medesima intenzione viene spiegato anche il partito di fare le finestre sulla sola parete di mezzogiorno.

Ritiene che la demolizione del palazzo che lasciava la Cappella esposta non significhi che prima essa vi fosse addossata.

Rileva la sfalsatura tra le esterne lesene e le interne fascie di spartimento con la conseguente sfalsatura interna tra 'fascione' e catena e il generale slittamento orizzontale dei due registri intermedî nella parete di mezzogiorno, onde i campi tra le finestre possono essere usufruiti dalle storie e le finestre stesse usurpano ivi l'ufficio proprio degli spartimenti.

Queste incongruenze non sono ritenute estemporanei espedienti, ma anzi serratissima integrazione di esigenze costituzionalmente divergenti.

Avendo dimostrato come la chiesa fosse costruita per la pittura, resta da vedere come e perché sia giusto affermare che fu G. e lui solo a darne il disegno.

Istituisce a tale scopo dei confronti tra la Cappella e il modello dipinto e alcuni monumenti architettonici onde stabilire il gusto e lo stile di G. architetto.

Il primo confronto è istituito tra la ripristinata 'fronte absidale' e la corrispondente veduta tergale di S. Croce; per quanto si riferisce alla metrica compositiva e generale suppone che il solenne procedimento arnolfiano abbia fornito un punto di ideale riferimento: indizio eloquente della fondamentale 'fiorentinità' dell'architetto. Il coronamento del portale quale si vede dipinto nel modello è prossimo al chiaro spirito 'umanistico' e alle edicole e ai frontoni depressi che si ritrovano nelle Storie di Anna e Gioacchino dell'interna figurazione. Mette inoltre in relazione la liscia copertura a botte con la vôlta del mausoleo di Galla Placidia e i clipei dei santi con i geometrici specchi delle tarsie del Battistero neoniano, che si confermavano al pittore quale modello classico ed esemplare per spartimenti e specchiature di contro alle decorazioni floreali gotiche e alle 'nostalgie' cosmatesche. Fa il raffronto tra il finestrone di facciata della Cappella con l'analoga finestra di S. Vitale a Ravenna e ne mette in dipendenza la finestra padovana da quelle ravennate.

Quanto all'impaginazione generale delle storie dipinte riscontra una vaga rimembranza dalla assisiate facciata di San Rufino. Riguardo agli edifici rappresentati all'interno delle singole storie respinge l'opinione del Cellini (cfr. n. 388) che nel tempio della Cacciata dei Mercanti sia da riconoscere l'antico aspetto del Duomo senese; il rimando è semmai alla basilica di S. Marco.

Nell' Incontro alla Porta Aurea riconosce l'impronta di due monumenti romani a Rimini, il Ponte di Tiberio e l' Arco di Augusto. Ritiene inoltre che ancora a Ravenna il ciborio di S. Apollinare in Classe abbia fornito il modello per i ciborî dell'Arena nella Cacciata di Gioacchino e nelle due Presentazioni.

L' edificio poligonale nella Strage degli Innocenti mostra di riprendere dal S. Francesco di Bologna il movimento nuovissimo di cappelle radiali e di confronti: con tanta puntualità da accreditare il sospetto che la stessa Tribuna di Erode alluda per proprio conto alle contigue tombe dei Glossatori bolognesi.

A Padova rispetto ad Assisi molto si è arricchito il patrimonio lessicale cosmatesco-arnolfiano di partenza e gli edifici presentano uno spirito più goticamente moderno.

Quanto alla spazialità delle Storie padovane gli schemi assisiati restano punto di partenza per la Cappella dell'Arena. La presentazione per angolo resta anche a Padova fondamentale per i « blocchi » considerati alla loro esteriorità e anche nel caso di singoli oggetti essi risultano rappresentati all'interno di « teatri spaziali » frontalmente disposti.

Vi è inoltre un gran numero di « blocchi » in presentazione angolare ristretti talora ai margini del campo figurato (capanna di Gioacchino nel Ritiro e nel Sogno, e portichetti della Visitazione e del Tradimento, la tribuna di Erode nella Strage ecc.). Nel Gioacchino respinto, nell' Incontro alla Porta Aurea e nella Presentazione di Maria si verifica all'opposto il massimo spiegamento in diagonale interessante la composizione interna.

Quanto agli interni è scomparsa la presentazione frontale simmetrica di Assisi sostituita dovunque dalla frontale-asimmetrica.

Copiosi appaiono gli esempi dello schema frontale laterale nelle Storie di Anna e Maria. Nel ciclo cristologico lo schema frontale-laterale comincia a deflettere dalla rigidità geometrica delle precedenti prove, accostandosi allo schema per angolo.

Ma il passo ulteriore e decisivo relativamente all'avviata contaminazione e alla virtuale confluenza dell'uno nell'altro modello si verifica nel nuovo modo dei padiglioni o logge del Cenacolo, della Lavanda e della Pentecoste che dall'ormai remoto tentativo di Assisi rettificano le incongruenze e propongono perfezionato e dipinto l'inedito schema « angolare-quasi frontale » che più che il « frontale-asimmetrico » rappresenta la vera novità padovana nel campo della rappresentazione degli edifici.

Rileva che i modelli più arcaici restano circoscritti nell'ambito del registro superiore, mentre i più nuovi ed inediti, timidamente affacciantisi nel registro di mezzo, si affermano verso la fine del ciclo; ciò conferma che la decorazione pittorica procedette regolarmente dall'alto verso il basso.

La portata spaziale delle storie muta radicalmente, più che ad Assisi, a seconda che si guardino una per una ovvero nell'economia generale dell'insieme.

Nell'osservazione particolare, il piano di fondo viene respinto a conveniente distanza perché le figure abbiano ricetto entro la ribalta per essi dischiusa; perché il breve palcoscenico abbia modo di approfondirsi nella terza dimensione per quanto di terza dimensione è a ciascuna storia concesso. Ed è una spazialità, più che ad Assisi, compressa e ridotta.

Sospetta che nelle Storie padovane in cui a G. non mancarono i collaboratori, già le prove in carta e i disegni abbiano assunto quel carattere normativo e vincolante che sarà nella prassi del Rinascimento, e che quindi esistessero modelli da riportare fedelmente in grande con il metodo del reticolato o altro simile espediente.

Riguardo al sistema decorativo, nota come ad Assisi « la relativa larghezza della nave e il frazionamento in campate consenta una veduta bastantemente centrata e distante, perché torni credibile lo sporto, pur rilevante, della finta architettura; laddove a Padova cotali sporti (quando si riportassero alla pari sulle pareti longitudinali) andrebbero poi guardati sotto un tale angolo e per tal modo di tralice, da riuscirne la più parte (toltine uno o due paia al più) tanto « riscortati » e difformi da farne pentire chi ve li avesse dipinti.

Non restava che di ridurre al massimo la profondità degli aggetti e riserbare alle più strenue sperimentazioni prospettiche quell'unica parete (di fondo), cui più ragionevolmente paresse dover competere la veduta frontale e dilungata. Ed è questo il partito cui G., in effetti, si attenne » (p. 52).

Gli spartimenti piatti e le fasce non si devono intendere privi di spessore, ma di spessore ridottissimo; essi sono intesi secondo una chiara coscienza dell'orizzonte reale: scorciati secondo un ' sott'in su ' tanto più pronunciato, quanto più siano collocati alti e quanto maggiore s'intenda l'emergenza della modanatura considerata. Quanto agli spartimenti, essi non sono in contraddizione con i ' coretti ', ma risultati polari d'una medesima intenzione; i ' coretti ' sono inoltre concepiti, secondo l'A. fuori di ogni intento allegorico o simbolico.

Distingue tre « livelli » dello spazio giottesco: spazio empirico (spazio reale formato dall'architettura), spazio virtuale o prospettico (delle cornici, degli spartimenti, dei coretti) e spazio metaforico (spazio allusivo delle storie). Da queste premesse constata come nella realtà palpabile delle strutture architettoniche alla chiusa e bloccata volumetria del sacello si contrapponga l'interno invaso liscio e tornito, e come sotto l'esponente illusionistico e nel quadro del sistema decorativo generale, la concezione a rilievo degli sparti-

menti e delle storie ridotte nella vista d'insieme a ' cammei ' su fondo azzurro, contrasti allo sfondato dei coretti; e come infine, all'interno delle singole storie, si contrapponga alla capacità pura dei teatri o scatole di contenimento, la pura plasticità dei fermi volumi ivi accampati.

Ribadisce che la parentela tra i due tipi di spazio è più nell'ordine tecnico e sul piano operativo e meno portante rispetto al contenuto espressivo.

Nella veduta d'insieme verso il fondo della Cappella i coretti dipinti meglio si legano infatti con lo sfondato reale del coro cui si affiancano, di quanto non leghino con i soprastanti dipinti dell'Annunciazione della Visitazione e del Tradimento.

Confuta le opinioni del Ronchi (cfr. n. 169) e conclude sulla base di perizie e di analisi architettoniche che la cella campanaria fu sempre nella sede attuale sopra l'abside, né par verosimile che i due fori ancora esistenti dove passavano le corde delle campane siano stati praticati in rottura nelle vele della volta absidale.

Passa quindi a considerare i caratteri architettonici delle ultime imprese pittoriche successive all'Arena, affermando che ivi le novità di qualche peso sono largamente dipendenti dallo stile padovano, e riconducibili quivi alle premesse poste.

Nota come gli affreschi della Basilica Inf. di Assisi rispecchino le direttive di G. anche se furono affidati a suoi allievi; infatti tutte le fasi note della pittura giottesca vi sono rappresentate: la fase riminese nella cappella Orsini, la fase padovana nella cappella della Maddalena, la fase Peruzzi nell'Infanzia di Cristo e la fase Bardi nei sottostanti Ultimi miracoli francescani e nelle Allegorie delle Vele.

Indica a titolo orientativo la probabile cronologia delle opere di G. e collaboratori successivi all'Arena: 1306-1310 Madonna di Ognissanti; 1310-1312 Navicella di San Pietro; 1313-1319 Cappella della Maddalena; 1320-1330 Cappella Peruzzi, Storie della Infanzia, Polittico Stefaneschi, Cappella Bardi, Ultimi miracoli (post mortem) di S. Francesco; dopo il 1330 Allegorie Francescane.

Esamina gli affreschi della cappella della Maddalena notandone la notevole dilatazione ambientale-plastica: e in particolare nelle due Storie di Lazzaro e nel Noli me Tangere che paiono puntualmente desunte dalle corrispondenti scene padovane. Tale dilatazione spaziale appare frutto dell'esperienza romana della Navicella. La mano di G. è vista a tratti nelle Storie e in più larga estensione nei minori campi dei due quadri votivi; quanto all'invenzione il ciclo è considerato sostanzialmente giottesco e in particolare su disegno di G. sono considerate le due storie desunte da Padova.

Considera le Storie di Lazzaro di Assisi intermedie cronologicamente tra il Lazzaro di Padova e la Drusiana Peruzzi.

Che G. possa contemplare anche aperture plastiche non significa che abbia in questo punto superato o ripudiato gli schemi anteriori; infatti gli edifici « pervii » sono anche negli affreschi Peruzzi visti e sentiti come a Padova nel loro cubico isolamento, senza che si possa parlare di una loro vera integrazione spaziale.

La novità maggiore di fronte a Padova è qui vista soprattutto nel più duttile impiego dello schema « angolare-quasi frontale ».

Tali modi ed espedienti saranno poi portati al massimo punto di verisimiglianza da parte dei maestri che operarono dietro a pensieri di G. e sotto

la sua personale tutela le Storie della Infanzia di Cristo nel transetto di Assisi, le cui scene raffiguranti la Pentecoste e la Disputa toccano il punto di massima approssimazione ad una prospettiva matematica compiutamente realizzata.

Appare probabile che nelle Storie dell'Infanzia di Cristo si tratti di una associazione tra il G. tardo e un maestro ' ornato ' data la fondamentale identità tra questi affreschi e la parte centrale del trittico Stefaneschi commesso sicuramente a G.

Le architetture in prospettiva della Cappella Bardi sono considerate la fase più matura del pensiero prospettico giottesco.

Compare ancora una volta l'impianto angolare normativo per gli esterni, mentre gli interni sono visti, come spesso a Padova, ma secondo un senso dello spazio più dilatato e naturalistico, in prospettiva frontale-asimmetrica.

Perciò lo ' spaccato ' è qui anche più clamoroso e vale a distinguere lo spazio vero dallo spazio del quadro, benché si tratti di due spazi di natura assai simile.

« Venuta meno la drastica compressione spaziale (coretti esclusi) dell'Arena; scartato il compromesso della Peruzzi dove si sovrappongono alle scatole pervie i piani superiori d'altra e minore scala; superata la fase delle strenue investigazioni geometriche, i maggiori successi sulla via della perseguita integrazione spaziale e prospettica delle parti e del tutto sono còlti nell'ambito della frontalità asimmetrica delle Storie Bardi ». Considera il punto più progredito toccato dalle Storie Bardi la riunificazione spaziale per un unico punto di ambienti diversi (e non parti diverse di un ambiente singolo) quale si vede nell'aula e nelle due ali della Conferma della Regola.

I due laterali della Conferma restano i soli ambienti che G. abbia rappresentato secondo un corretto modello frontale-laterale a parti sventagliate secondo un punto di concorso comune.

Considera lo schema frontale-laterale della Cappella Bardi il più arduo da raggiungere nella fase empirica della ricerca prospettica.

Nella Cappella Peruzzi nota influssi delle architetture romane, e minor aspetto classicheggiante rispetto alla Cappella Bardi. In quest'ultima lo stile decorativo giottesco pare giunto a più piena coscienza di sé al punto di meglio volgere ai proprî fini i diversi elementi lessicali raccolti dai più varî filoni etimologici.

Nella Cappella Bardi G. mostra una cultura di base assai larga ed eterogenea, ma più compiutamente assimilata e rifusa in uno stile personale, infatti elementi classici, gotici e romanici appaiono insieme contesti con la massima spregiudicatezza, giungendo quindi a sentire e a far sentire come Dante attuare l'antico e a colorire il moderno del colore della classicità.

Prende in esame l'attività architettonica di G. nel periodo tardo: la tomba Tarlati ed il Ponte alla Carraia.

È del parere che G. abbia progettato e costruito anche dopo i tempi dell'Arena e prima di assumersi l'incarico del Campanile e che inoltre negli anni del Campanile abbia poi dovuto – se non altro per dovere d'ufficio dato che nel 1334 gli è conferito il titolo di ' magister et gubernator ' – occuparsi ancora d'ogni altra fabbrica che allora si conducesse o fosse stata intrapresa in Firenze per conto del Comune.

Per ricostruire l'attività di architetto di G. all'infuori del Campanile segue due vie: le vaghe tracce dei ragguagli vasariani, e una laboriosa ricogni-

zione delle imprese edilizie condotte dal Comune di Firenze negli anni del magistero giottesco.

Esamina, prendendo lo spunto dai ragguagli vasariani, il sepolcro di Guido Tarlati ad Arezzo, notandone l'originalità, i molti elementi di estremo gotico fiorentino, i chiari connotati arnolfiani di radice romana e le manomissioni settecentesche. Nel sepolcro coglie molti tratti che globalmente e assai bene convengono al concetto dell'architettura giottesca, come ben vi conviene l'impronta di riviviscenza classica, che dovunque vi si vede diffusa.

Fa il confronto tra il sepolcro Tarlati e le architetture dipinte di Assisi e di Padova ribadendo nell'impaginazione generale la perfetta risposta e convenienza nel gioco alterno dei pieni e dei vuoti, delle linee e delle superfici, come nella calibrata scansione dei ritmi elementari alla misura giottesca.

Istituisce inoltre il confronto tra la quadrata intavolazione delle storiette scolpite di Arezzo con la parete di tramontana degli Scrovegni, e la gracilità lineare dei sostegni e la cubatura spaziale dimetrica con i troni giotteschi della Giustizia di Padova, della Madonna di Ognissanti e del Cristo Stefaneschi concludendo che la notizia del Vasari era dunque fondata e che il sepolcro Tarlati è stato da Agostino e da Agnolo veramente condotto su disegno di G.

Afferma che anche i rilievi scultorei del sepolcro derivano sostanzialmente da modelli forniti da G., per il gusto pittorico delle Storiette che trovano perfetta rispondenza con le sette tavolette con Storie Evangeliche considerate opere di bottega, che pure fanno intravedere un riflesso dello stile tardo di G.

Il cenotafio aretino rappresenta dunque l'antecedente più portante ed immediato per l'impresa del Campanile in cui ritornerà l'ardimento del contrapposto forzato al limite (tra la cuspide aurea e la canna compatta) e il pacato spartito dei campi quadrati.

Prende in esame il ponte alla Carraia che il Villani riporta compiuto nel 1336. Questo ponte rappresentava un rinnovamento radicale del precedente. La tesa e continua curva iperbolica della carreggiata in costante e perfetta armonia con la misura, crescente verso il mezzo, degli svelti archi ribassati; la disadorna e schietta cubatura geometrica delle strutture portanti e portate, esaltata a sua volta dall'austera bellezza del paramento di pietra forte, ne fanno un'opera rivoluzionaria e tale da aprire un capitolo nuovo nella storia dell'architettura e dell'ingegneria fluviale.

Tale novità strutturale è riferita a G. « E chi se non G. rammemorando il ponte di Rimini, aveva d'altronde prefigurata la soluzione del ponte alla Carraia curvilinea e su archi disuguali, nello scorciato ponte che s'intravede all'Arena nella storia dell' Incontro di Anna e Gioacchino. E a che meglio che a Lui conviene in tutto una cosiffatta invenzione? » (p. 71).

Riporta inoltre dal necrologio di S. Maria Novella, citato dal Davidson nel 1908 (cfr. vol. I, 475), la menzione di Giovanni Bracchetti da Campi, morto nel 1339, indicato come il principale architetto del ponte alla Carraia, ma lo suppone dipendente per altro da colui « che per documenti sappiamo essere stato proprio allora maestro e governatore di tutte le opere del Comune ».

Prende in esame l'impresa del Campanile sulla base delle testimonianze delle fonti.

Rileva la sorprendente affinità tra la pergamena senese e i primi intagli del Campanile, del quale ribadisce la sostanziale consonanza dei modi lessicali e compositivi con il sepolcro aretino, che ne costituisce l'antecedente più signi-

ficativo ed immediato. Considera, contro l'opinione di molti critici, la pergamena senese una redazione del progetto giottesco. Dà ragione di alcune discrepanze effettive tra il basamento della pergamena e quanto si vede oggi nel vero.

Affronta poi la questione della facciata arnolfiana e delle vicende della fabbrica del Duomo, per determinare per quale edificio il Campanile di G. sia stato primariamente pensato. Ritiene che G. dovè tenere in gran conto e accordarsi per il disegno del Campanile con la facciata di Arnolfo nella ripresa degli specchi sullo zoccolo, e nella metratura dei campi quadrati, commisurati da contrafforte e contrafforte sull'ampiezza della fronte della navatella del Duomo.

Ritiene inoltre che il campo quadrato fosse in qualche modo prefigurato ed implicito negli spartimenti della parete di facciata del Duomo in modo da riuscire mirabile la pertinenza e la convenienza nei confronti della bassa chiesa per parte di un campanile che si volle tuttavia soverchiante ed eccelso.

È da credere che G. traesse dalla facciata arnolfiana il motivo degli esagoni; rileva infatti come nell'opera tanto più moderna del Campanile ci sia un deliberato, preciso richiamo e rilancio di motivi arnolfiani.

Il Campanile si presenta più moderno in senso gotico, in quanto con maggior confidenza attinge al repertorio d'oltralpe, ma anche nel senso di un superamento del gotico, di un consapevole ritorno all'antico, di un meditato ripensamento del classicismo medioevale del Battistero.

Il motivo dei contrafforti poderosamente ottagoni ritiene che venisse a G. dall'architettura angioina, appresa durante il recente soggiorno a Napoli.

Simili sono infatti per le proporzioni e le cerchiature il Campanile e il transetto del Duomo napoletano; la limpidezza della partizione geometrica è – come altrove in G. – fondata principalmente sul perfetto equilibrio delle direttrici verticali e orizzontali.

Nega che nel Campanile si possa parlare di insufficiente slancio verticale perché l'equilibrio è solo della cromia dei rivestimenti, mentre è inerente alla sola verticale il vigoroso risalto plastico dei contrafforti.

Ritiene che nel Campanile ogni intento espressivo risulti anzi ristretto alla definizione dei profili, in un'esasperata esaltazione dei soli valori lineari. « È ancora sulla perizia di G. ingegnere (che non dubitò di impiantare una torre prevista sui cento metri o giù di lì) altro non resta da aggiungere se non questo: che quella che oggi si vede e passa bene gli ottanta, si regge pur tutta sui fondamenti e lo zoccolo da G. approntati: e in sei secoli non ha fatto un pelo né ceduto d'un millimetro » (p. 86).

Considera rapidamente l'opera dei continuatori di G. nei lavori del Campanile. Ritiene che del progetto originario di G. il primo progetto di Francesco Talenti rappresentasse un'interpretazione libera ma coerente: che teneva conto altresì della parte architettata da Andrea Pisano (assumendone quali motivi le indicazioni che non potevano essere ignorate) e del naturale svolgimento della parlata gotica in Italia e in Toscana nei vent'anni trascorsi ormai dalla stesura originaria.

Il Campanile di G., per non parlare delle parti autentiche e dell'irripetibile policromia, può considerarsi interpretazione, trasposizione e ripensamento del progetto originale. Nel Campanile c'è un generale processo di conversione per cui si passa da un'architettura di strutture (spazi in funzione della struttura) a un'architettura di spazî (strutture in funzione dello spazio) che sarà di lì a cent'anni, la scaturigine prima del più radicale rinnovamento.

Nota come dalla pittura antica G. traesse i modi della rappresentazione spaziale; imparando a pensare lo spazio e a concepire su tre dimensioni; ad Assisi l'architettura dipinta può per tal modo innestarsi sull'architettura reale, da riprenderne, commentarne e continuarne senza pur contraddire il discorso spaziale; a Padova pittura e architettura appaiono integrate in un complesso organico e unitario e si pone il principio dell'equivalenza del pieno e del vuoto: nel senso che questo non è più il negativo di quello, cui meglio dovesse competere l'intenzione estetica e applicarsi l'impegno della definizione formale.

Ritiene che nel sepolcro di Arezzo, ove la macchina padovana si presenta per così dire in sezione, pieno e vuoto figurino di fatto, giustapposti; mentre nella gran mole del Campanile si trasferisca all'esterno, resultano quelle due determinazioni polari (del tutto pieno e del tutto vuoto) anzi compenetrate che si ritroveranno nuovamente separate nella tesa volumetria di pretta marca ingegneresca del ponte alla Carraia.

Definisce il modo spaziale dell'architettura giottesca quella che accampa per la prima volta le ragioni del vuoto di contro alla dianzi soverchiante primalità estetica delle strutture.

Tuttavia a G. toccarono in sorte (tranne che agli Scrovegni) sempre e solo fabbriche che per esser prive di spazio interno o munite di uno spazio interno esteticamente irrilevante, si vorrebbero da taluni espungere dal novero delle opere architettoniche: poiché si tratta di un arco di trionfo (il sepolcro di Arezzo) di un obelisco (il campanile) di un ponte (alla Carraia).

Conclude ritenendo che l'architettura del Rinascimento (architettura di spazi interni per eccellenza) non sarebbe nata senza G. che fu uno dei primi che progettassero in carte e che la meccanica strutturale tenessero mezzo, e non fine in funzione della prevista cubatura.

G. fu il solo che ardisse – non tenendosi in nulla soggetto alla mistica del materiale – di contrastare alla Cappella degli Scrovegni con catene di ferro tutta intera la spinta di una vôlta e concepisse altrove – nella cuspide del Campanile – una tal gabbia astratta di linee erta contro il cielo.

1963

728 — GIOSEFFI DECIO – *Prospettiva.* Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem. Venezia – Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, vol. XI, pp. 138-139.

« È appena con G. che le architetture (nella fase Maestro di Isacco) diventano abitabili. E qui l'edicola (a diaframmi verticali paralleli e piani orizzontali concernenti) pare che sia proprio esemplata (e non solo per la tipologia delle allungatissime colonnine) sulle più consuete impaginazioni pompeiane (III e IV stile).

Un'aderenza anche più pronta ai modi illusionistici greco-romani si riscontra nell'incorniciatura architettonica delle Storie francescane, dove la connessione con apprestamenti di II stile apparirà chiara quando si paragoni una campata di Assisi alla scena comica di Boscoreale. È parimenti credibile che dagli esempi imperiali venisse a G. la preoccupazione di sistemare prospetticamente almeno le parti alte degli edifici così nella serie a triplice ' concameratio ' (Pentecoste, Conferma, Predica innanzi a Onorio) apparentemente progressiva per quanto concerne la subordinazione di un intero settore a un

unico punto di fuga, come negli esercizi di riduzione dei soffitti piani (Sogno del Gregorio IX, Ferito di Lerida), ove la degradazione del cassettonato avviene correttamente secondo la diagonale.

A Padova (1303-1305) G. non mostra di proseguire sulla strada intrapresa (nel senso di tendere a una ulteriore definizione di regole geometriche, ma si noti comunque l'impiego della diagonale nella degradazione dei soffitti nelle tre scene degli Sponsali) e preferisce studiare intanto una più duttile articolazione degli ambienti secondo una maggiore flessibilità degli orientamenti.

Ma c'è anche a Padova, lo sconcertante episodio dei « coretti », che bucano il muro e che quantunque scorciati a occhio rappresentano la più solenne anticipazione della concezione quattrocentesca della « finestra attraverso la quale tu miri ». Ulteriori progressi prospettici si hanno nell'opera tarda di G. così la plausibile bifocalità di un complesso architettonico tutt'altro che elementare quale appare nella Danza di Salomè della Cappella Peruzzi in Santa Croce. Così il punto di fuga unico riferito (in modo pressoché esatto relativamente alle parti alte e con buona approssimazione per l'intero impianto) a un insieme di più vani, quale si ha nella Conferma della Cappella Bardi. Né vanno dimenticate le storie dell'Infanzia di Cristo della Basilica di Assisi, opera di scolari, ma presumibilmente su disegno di G. stesso, nella quale si incontrano le due prospettive (Presentazione, Disputa) più unitarie e meglio costruite di tutto il Trecento ».

1963

729 — GOLZIO VINCENZO – ZANDER GIUSEPPE – *Le chiese di Roma dal XI al XVI secolo*. Roma, Cappelli, pp. 92-94.

Traccia la storia della Loggia di Bonifacio VIII al Laterano e ascrive l'affresco del Giubileo a G. Delinea brevemente l'operosità romana dell'artista.

1963

730 — LONGHI ROBERTO – *In traccia di alcuni anonimi trecenteschi*. Paragone, n. 167, 1963, pp. 5, 7, 9.

Rileva nel polittico di Badia di G. la presenza di un particolare maestro non identificabile col Maestro di Santa Cecilia cresciuto a cavallo dei due secoli sotto l'ala dell'artista ma di cui non si conoscono altre opere.

Ribadisce l'identità tra il Maestro di Isacco e il giovane G. ed ascrive ad un suo stretto allievo datandolo alla metà del Trecento il polittico della Cappella di S. Zanobi del Duomo fiorentino.

1963

731 — MARIACHER GIOVANNI – *Ambienti italiani del Trecento e del Quattrocento*. Milano, Vallardi, 1963, p. 18.

Nel delineare la storia e l'evoluzione degli ambienti del Trecento fa menzione delle decorazioni murali ad affresco in Santa Croce di G.

1963

732 — MOR CARLO GUIDO – SEMENZATO CAMILLO – GROSSATO LUCIO – IVANOFF NICOLA – *Il Palazzo della Ragione di Padova.* Padova, Neri Pozza, 1963, p. 53.

Nel capitolo su « La decorazione pittorica del Salone », Lucio Grossato ritiene che G. pochi anni dopo il 1306, quando venne eseguita la sopraelevazione dei muri perimetrali fino all'imposta del coperto ligneo, avesse eseguito la decorazione pittorica ispirata all'opera del filosofo e astrologo Pietro d'Abano. È impossibile precisare quanto durò e come fu condotta la decorazione pittorica; suppone peraltro che G. abbia avuto, data la vastità del lavoro, dei collaboratori, dato che è quasi certo che si giovò di collaboratori anche in imprese meno grandiose come la Cappella degli Scrovegni. Suppone inoltre che la decorazione giottesca sia stata interrotta e ripresa più tardi da maestri locali dal momento che un lavoro del genere doveva richiedere parecchi anni di attività e non abbiamo notizia che G. abbia avuto lunga residenza a Padova.

1963

733 — MUHLSCHLEGEL KLIMEK E. – *Franziskaner Geist und Gotische Fresken.* Ruperto Carolum, XXXVI, 1963, p. 188 (*).

1963

734 — PACCAGNINI GIOVANNI – *L'attività della Soprintendenza alle Gallerie di Venezia nel 1963 : restauri agli affreschi di Giotto.* Arte Veneta, XVII, 1963, pp. 224, 225.

Dà notizia dei restauri compiuti nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

1963

735 — PARRONCHI ALESSANDRO – *Il 'punctum dolens' della 'costruzione legittima'.* Paragone, n. 145, 1963, pp. 69-70.

Mette in evidenza come G. abbia cominciato a valersi, per rappresentare spazialmente ambienti ed oggetti, delle leggi elementari dell'ottica e a sentire quante meravigliose novità veniva a rivelare un'attenta considerazione della 'intentiones' visibili di cui parlavano i trattati di 'perspectiva'. Dopo la rappresentazione sintetica ed unitaria dei due 'coretti' o sepolcri dipinti sull'arco trionfale della Cappella Scrovegni G. passa a una fase analitica arrivando a scomporre, cioè a considerare sotto angoli visuali diversi, ma logicamente coordinati, la parte architettonica di uno stesso dipinto.

Questo accade nella Cappella Bardi nell'affresco raffigurante l'Apparizione di San Francesco nel Capitolo di Arles. Si tratta di due vani paralleli rappresentati di pieno prospetto: una loggia che si apre in tre arcate a pilastri sul lato di un chiostro con tettoia sorretta da quattro pilastrini. I filari dei tegoli divergono in una sapiente inclinazione progressiva che però parte

da un centro leggermente spostato sulla sinistra. In una veduta centrale le spartizioni decorative della parete della loggia dovrebbero sparire dietro i pilastri, e i pilastrini del chiostro dovrebbero allinearsi al centro dei pilastri medesimi. G. invece ha spostato i due diaframmi successivi al primo leggermente e progressivamente sulla sinistra. Questo non per puro espediente ma perché teneva conto che chi entra nella Cappella vede l'affresco da sinistra ed è logico quindi che scorga gli elementi più arretrati progressivamente più scoperti a sinistra rispetto agli anteriori.

Con G. la superficie dei dipinti si apre dunque ad accogliere uno spazio simile a quello della realtà, sebbene non ancora misurabile e certo.

1963

736 — PARRONCHI ALESSANDRO – *Il più vero ritratto di Dante.* Bollettino del Museo Civico di Padova, LII, 1963, pp. 7-13.

Cita un documento dell'A.S.F. (Guardaroba 34, c. 61v) relativo al dono offerto dall'intagliatore Antonio del Carota nel 1556 a Cosimo I di un ritratto su tavola dipinto da G. (scomparso o non identificato).

Ammette, contro le opinioni tradizionali, l'esistenza della relazione istituita da Dante (Purg. XI – 94-99) tra la propria opera e l'opera innovatrice di G. nei confronti della generazione precedente dei Cimabue, dei Guinicelli e Cavalcanti, e inoltre la possibilità che G. abbia fatto il ritratto di Dante. Riconosce in un particolare dell'affresco del Giudizio finale della Cappella degli Scrovegni raffigurante i volti dei tre beati strettamente affiancati, in quello più in alto il più vero ritratto di Dante, e negli altri rispettivamente l'autoritratto di G. e l'immagine di Giovanni Pisano. A sostegno dell'identificazione del ritratto di Dante accredita l'opinione espressa da alcuni dantisti che il poeta passasse da Padova entro il 1305, cioè mentre G. lavorava nella Cappella degli Scrovegni. Inoltre dato che Dante nell'Inferno (XVII – 64-75) descrive tra gli usurai il padre di Enrico, fondatore della Cappella, Reginaldo Scrovegni, suppone che G. nella figura allegorica dell'Invidia, che comprende anche l'Usura, abbia voluto alludere al vizio del padre del committente della Cappella.

Conclude notando riflessi delle invenzioni e composizioni dantesche sia nelle Virtù francescane dipinte, sotto la direzione di G. nella Bas. Inf. di Assisi, sia nell'Inferno della facciata interna della Cappella dell'Arena.

1963

737 — PREVITALI GIOVANNI – Paragone, n. 165, 1963, pp. 71-80.

Nel recensire il libro di L. Tintori e M. Meiss. (cfr. n. 710) ne sottolinea l'importanza e l'utilità. Respinge l'ipotesi dei due autori che sulla base delle giornate lavorative l'intero ciclo sia stato compiuto in un anno, ritenendo invece che il tempo minimo necessario alla esecuzione degli affreschi si possa calcolare intorno ai due anni; ciò rientrerebbe nel periodo fra l'assunzione al generalato dei Francescani di Giovanni da Mauro (1296) e l'anno del Giubileo (1300).

Giudica poco sicure le induzioni fatte sulla base del numero delle giornate e della loro disposizione in ogni singola scena, essendo evidente che il numero delle giornate potè variare non solo in funzione del soggetto, ma perfino in dipendenza delle condizioni metereologiche.

Poco conclusive sono considerate anche le induzioni sull'uso del bianco di piombo e quelle sull'altezza delle figure; trattandosi di elementi variabili di scena in scena in relazione al soggetto da rappresentare, viene a mancare la base stessa per rendere utile una statistica. Rifiuta l'opinione degli AA. circa la presenza di tre maestri distinti. Giudica infatti inesistente la cesura che dovrebbe indicare l'intervento del secondo maestro tra la XIX e la XX Storia, (Stimmate di San Francesco ed Esequie del Santo) le differenze essendo esclusivamente di ordine iconografico.

Quanto all'intervento del terzo maestro, è del parere che esso abbia iniziato la sua opera anziché nella scena XXVI (Guarigione del ferito di Ilerda) a partire invece dalla XXIII (Pianto delle Clarisse).

Ritiene quindi che il primo maestro, cioè G., avrebbe dipinto le Storie dalla II alla XVI, nella XVI si noterebbe l'intervento di un secondo maestro (il presunto Maestro della Santa Cecilia) il quale avrebbe poi abbandonato il lavoro per riprenderlo alla XXII scena fino alla fine del ciclo. La presenza del secondo maestro nella XVI scena, che poi riappare nella XXII, è spiegata con la possibilità sempre aperta del lavoro contemporaneo in due punti diversi della navata.

Ritiene inoltre che il primo maestro cioè G., al punto di evoluzione dell'affresco XVI, avendo sperimentato l'abilità di un nuovo aiuto, il secondo maestro, abbia deciso, forse in vista del Giubileo, di accellerare il ritmo dei lavori, dividendo in due squadre i propri aiuti ed affidando la seconda squadra al secondo maestro: avrebbe così posto la seconda impalcatura a metà della parete che ancora restava da affrescare, riservando alla prima squadra le sei scene successive all'ultima eseguita (XVII-XXII) e alla seconda squadra le ultime sei (XXIII-XXVIII). Infatti il secondo maestro ricompare proprio alla scena XXIII rimanendo presente fino alla fine, ed anzi in una posizione sempre più prevalente ed ad un certo punto (XXVI) di quasi indipendenza.

Spiega con la medesima ipotesi del doppio ponteggio il problema dell'affresco XI, in cui vede all'opera il pittore della vôlta dei Dottori; perciò ammette, accettando l'ipotesi di chi vede la prima parte delle Storie di San Francesco contemporanea all'ultima Campata dell'ordine superiore, che essa indichi il momento in cui, tolti i palchi della prima campata; le maestranze fino all'ora impiegate nell'ordine superiore intervengono nelle Storie di San Francesco. Adombra pertanto l'ipotesi che il giovane G. avesse dipinto in un periodo di tempo abbastanza differenziato, prima le Storie di Isacco nella seconda campata, poi la Volta dei Dottori nella prima e quindi sempre nella stessa Campata, le Storie dell'ordine superiore e poi quelle dell'ordine inferiore fino alla controfacciata e alla Madonna e angeli della porta di ingresso.

1963

738 — PREVITALI GIOVANNI – *L'Arte in Valdelsa.* Rinascita, XX, 1963, p. 25.

Rileva nel trittico della chiesa di S. Maria di Bagnano presso Certaldo, opera di un ignoto seguace di Duccio, riflessi del polittico di Badia che considera eseguito intorno al 1310 dalla bottega di G.

1963

739 — RAGGHIANTI CARLO LODOVICO – Sele-Arte, XI, n. 62, 1963, pp. 19-21.

Recensione al testo di Tintori–Meiss del 1962 (cfr. n. 710).

1963

740 — SALVINI ROBERTO – *All the Paintings of Giotto.* Translated by Paul Colacicchi: Vol. I, pp. 7-63 e 113 tav., Vol. II, pp. 73-118 e 143 tav. New York, Hawthorn Books, inc., s. a.

Traduzione, con qualche abbreviazione e qualche inesattezza, del n. 706.

1963

741 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. The Scrovegni Chapel in the Arena at Padua.* Firenze, Arnaud, 1963.

È la traduzione inglese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1963

742 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Chapelle des Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1963.

È la traduzione francese del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1963

743 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. La Cappella Scrovegni.* Firenze, Arnaud, 1963.

È la ristampa del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1963

744 — SALVINI ROBERTO – *Giotto. Die Scrovegni Kapelle.* Firenze, Arnaud, 1963.

È la traduzione tedesca del testo del 1951 (cfr. n. 456).

1963

745 — SANDSTRÖM SVEN – *Levels of Unreality-Studies in structure and construction in Italian Mural Painting during the Renaissance.* Uppsala, Nils Gösta Sandblad, 1963, pp. 22-27.

Rileva nelle Storie di San Francesco ad Assisi di G. il contrasto tra lo spazio pittorico e gli elementi plastici fortemente accentuati, e la sintesi di falsa architettura e cornice reale che crea l'illusione di uno spazio potentemente scandito e misurabile. Nella Cappella dell'Arena l'artista mostra il ricordo della pittura romana nel basamento a finto marmo, mentre si sforza di creare l'illusione che le figure a « grisaille » dei Vizi e delle Virtù siano reali statue scolpite.

Le possibilità illusionistiche della pittura giottesca si palesano inoltre con grande efficacia nelle due edicole che contengono l'Angelo e l'Annunciata; esse derivano logicamente dalla definizione di una parete reale, mentre le altre scene presentano una diversa e meno reale capacità di sfondare lo spazio.

1963

746 — SAYRE V. EDWARD - MAJESKI J. LAWRENCE – *Technical Investigation of Deterioration of the Paintings.* Studies in Conservation. VIII. 1963, pp. 42-54.

Relazione sulle cause di deterioramento e sui resultati delle ricerche tecniche effettuate sugli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1963

747 — SCHRADE HUBERT – *Die romanische Malerei.* Köln, Du Mont, 1963, pp. 231-232.

Mette a confronto le Maestà di Duccio, di Cimabue e di G. rilevando nella composizione giottesca il sicuro equilibrio spaziale e il tono decisamente umano delle figure.

1963

748 — SMART ALASTAIR – *Ghiberti's 'quasi tutta la parte di sotto' and Vasari's attributions to Giotto at Assisi.* Renaissance and Modern Studies, VIII, 1963, pp. 5-24.

Esamina i passi del Ghiberti e del Vasari relativi all'attività di G. ad Assisi, rilevando l'incertezza di interpretazione del passo del Ghiberti e la responsabilità del Vasari che dette inizio alla tradizione che riferisce all'artista il ciclo francescano a dispetto, secondo l'A., di ogni evidenza stilistica.

Ritiene che il Ghiberti quando riporta che G. « dipinse nellachiesa di Ascesi quasi tutta la parte di sotto » si riferisca alla chiesa Inf. e ai suoi affreschi giotteschi; il Vasari deve aver interpretato che volesse riferirsi alla « parte inferiore » degli affreschi della chiesa Sup., ovvero al ciclo francescano e da questo può essere nato l'equivoco che si è protratto fino ai nostri giorni.

Esamina il passo di Antonio Billi rilevando come siano del tutto vaghi gli accenni riguardanti gli affreschi dovuti a G.

L'Anonimo Magliabechiano viene considerato una ripetizione delle fonti precedenti; esso peraltro lascia intendere che ad Assisi vi fossero due opere distinte di G. una compiuta come prosecuzione dell'opera di Cimabue ed un'altra autonoma ed indipendente.

Prende in esame le due edizioni delle Vite del Vasari rilevando come nella prima si citino due opere distinte di G. ad Assisi e nella seconda edizione si tenda a identificare la prima opera col ciclo francescano e la seconda con le Allegorie ed alcune altre scene della Basilica Inf. Da ciò deduce che il Vasari non avesse precisa conoscenza delle opere pittoriche ad Assisi e che inoltre la seconda edizione delle Vite possa considerarsi solo un'espansione della prima.

L'attribuzione a G. del ciclo francescano discende esclusivamente da una interpretazione del Vasari dei testi precedenti e non si basa, secondo l'A., su un suo giudizio personale.

Non vi è infatti traccia alcuna di una tradizione che attribuisca a G. due opere distinte ad Assisi. Il Vasari dunque interpretando le notizie imprecise del Billi e dell'Anonimo Magliabechiano deduce che ad Assisi vi siano due opere distinte di G. Analizzando di nuovo il passo del Ghiberti accenna alla possibilità che con «la parte di sotto» volesse intendere la parte ultima della navata, ovvero la parte più lontana dal coro e cioè le Storie di Isacco.

Ciò è suffragato dal fatto che anche il Vasari usa questa identica espressione a proposito della posizione della Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella. D'altra parte il Ghiberti in un altro passo distingue nettamente le due basiliche e ciò viene a privare di veridicità la suesposta interpretazione. Appare perciò più probabile che il Ghiberti, non distinguendo fra opere di G. e opere della sua scuola e dei suoi seguaci, abbia voluto riferirsi alla Basilica Inf. Afferma quindi che l'unica via sicura per un'attribuzione delle opere assisiati a G. è l'analisi stilistica essendo i documenti passibili di errori e inesattezze.

Riferisce le testimonianze su G. di Enea Piccolomini, di Pietro Ridolfi da Tassignano e di Fra Lodovico da Pietralunga rilevandone le incertezze e le inesattezze.

Considera priva di fondamento l'asserzione del Vasari che G. sia stato chiamato ad Assisi da Fra Giovanni da Muro. Esamina successivamente la *Compilatio Cronologica* di Riccobaldo Ferrarese e concorda con lo Gnudi (cfr. n. 615) nel ritenere che il cronista redigesse il passo su G. negli anni 1312-1313.

Riccobaldo cita G. attivo per i francescani ad Assisi, Rimini e nella Cappella dell'Arena di Padova, e poiché sembra che nessuno degli affreschi della Basilica Inf. di Assisi potesse essere stato eseguito a quella data, è stato dedotto che Riccobaldo intendesse riferirsi al ciclo francescano. Ciò appare all'A. del tutto arbitrario per il fatto che Riccobaldo avrebbe potuto riferirsi alle Storie di Isacco, che agli inizî del Trecento dovevano essere tra i più famosi e celebrati solo superati più tardi in fama dal ciclo di San Francesco.

Ricorda come la critica moderna con a capo il Meiss abbia messo in evidenza il carattere giottesco ed i legami con la pittura fiorentina delle Storie di Isacco; nondimeno le considera opera di stile e di mano diversa dal ciclo di San Francesco e nega che la citazione di Riccobaldo di opere di G. ad Assisi possa riferirsi al ciclo francescano. Spiega il silenzio di Riccobaldo a proposito della tanto famosa Navicella giottesca, col fatto che pur essendo a conoscenza della sua esistenza il cronista abbia voluto solo ricordare le opere commissionate a G. dall'ordine francescano, con l'unica eccezione di una commissione privata cioè la Cappella dell'Arena a Padova.

Conclude affermando che sul problema delle opere di G. ad Assisi si è venuta creando una serie di equivoci e di errori a causa della esiguità delle notizie sicure da parte di documenti e della tradizione critica.

1963

749 — TINTORI LEONETTO – *The State of Conservation of the Frescoes and the Principal Technical Restoration Problems.* Studies in Conservation, VIII, 1963, pp. 37-41.

Esamina gli affreschi della Cappella degli Scrovegni rilevandone i deterioramenti ed esponendo le ricerche scientifiche effettuate per il loro restauro.

1963

750 — TODISCO ALFREDO – Il Corriere della Sera. 8 settembre 1963, p. 3.

Riporta l'opinione del Longhi che, intervistato sul problema della conservazione degli affreschi, considera unico rimedio possibile per i dipinti di G. a Padova il loro completo distacco.

1963

751 — VALSECCHI MARCO – *Giotto di Bondone. La Cappella Scrovegni.* Novara, De Agostini, 1963, p. 1-27.

È la seconda edizione con il testo in italiano, tedesco e francese del volume del 1962 (cfr. n. 712).

1963

752 — VERTOVA LUISA – *Bernard Berenson.* Firenze, Le grandi collezioni private, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 69.

Ricorda nella Collezione Berenson a Settignano una tavola di G. raffigurante un Francescano con in mano un libro ritenendolo un frammento contemporaneo agli affreschi della Cappella Bardi in Santa Croce e una Deposizione considerata dal Berenson opera della bottega di G. parte di un insieme più vasto disperso fra i musei di Londra, Boston, Monaco e New York.

1963

753 — VOLPE CARLO – *Arte in Valdelsa dal secolo XII al secolo XVIII.* Arte Antica e Moderna, VI, 1963, p. 389.

Con il Previtali (cfr. n. 738) rileva nel trittico di Bagnano della bottega di Segna che la figura del Bambino è desunta dal polittico di G. in Badia; tale citazione appare quasi incredibile in un contesto ancora squisitamente duecesco che non deve inoltrarsi molto nel secondo decennio del Trecento.

1963

754 — VOLPE CARLO – *Un momento di Giotto e il Maestro di Vicchio a Rimaggio.* Paragone, n. 157, 1963, p. 6-14.

Attribuisce a G. la Madonna col Bambino dell'Ashmolean Museum di Oxford situandola in un periodo abbastanza giovanile del maestro, anteriore alla sua attività padovana.

L'opera mostra secondo l'A. strette affinità cronologiche e stilistiche con la tavola raffigurante le Stimmate di San Francesco conservata nel Museo del Louvre e giudicata anch'essa del tutto autografa di G.

La Madonna di Oxford trova inoltre nessi stilistici con la Madonna col Bambino affrescata sul portale interno della Basilica Sup. di Assisi e può datarsi insieme con le Stimmate del Louvre sulla fine del secolo o all'aprirsi del Trecento. Anteriori a questo periodo possono invece considerarsi gli affreschi della basilica assisiate terminati nel 1296 e le Vele raffiguranti i Dottori terminate nel 1295 e quasi coincidenti per lo stile con la Madonna affrescata sul portale e con il mosaico romano della Navicella considerato quasi del tutto opera di Giotto e databile nel 1298.

La tavola di Oxford che « rinnova i valori della forma pisana ed arnolfiana con un'operazione mirabilmente sottile » anticipa i pensieri più acuti della tavola centrale dei tondi raffiguranti i quattro angeli ed il Redentore del polittico di Badia.

1963

755 — WALCHER CASOTTI MARIA – *Note di aggiornamento bibliografico. I Primitivi di Luigi Coletti.* Trieste, 1963, pp. 19, 22.

Precisi e ragionati aggiornamenti bibliografici dei più importanti studî riguardanti G. pubblicati dal 1941 al 1963.

1963

756 — WHITE JOHN – Art Bulletin, XLV, 1963, pp. 383-385.

Recensione favorevole al volume di Tintore e Meiss, riassunto al n. 710.

1963

757 — — — — *Saint François – Giotto.* Schio, Editions Labergerie, 1963.

Contiene una serie di ventiquattro didascalie ad altrettante riproduzioni a colori del ciclo francescano.

1964

758 — BECKER B. MARVIN – *Notes on the Monte Holding of Florentine Trecento Painting.* Art Bulletin, XLVI, 1964, pp. 376-377.

Pubblica la notizia che in un volume intitolato *Campione d'impianto del Quartiere di San Giovanni* dell'anno 1345 al f. 469 (Archivio di Stato di Firenze) è ricordato che al pittore G. si devono da parte del Comune cinque fiorini. La piccola somma, dato che G. era morto da diversi anni, era evidentemente destinata al figlio ed erede Francesco.

1964

759 — BENEDETTI SANDRO – *Giotto architetto*. Marcatrè, 6-7, 1964, pp. 135-137.

Recensione al libro di D. Gioseffi riassunto al n. 727.

Nega la validità della concezione del Gioseffi che aveva distinto tra fase progettuale ed esecutiva del fare architettonico, in quanto rompe l'unità del processo artistico a danno di un giudizio concreto sulle opere.

Confuta l'attribuzione a G. del monumento Tarlati per la assoluta mancanza di intenzionalità consonanti con quelle riscontrabili nelle ricerche pittoriche che lo precedono e per le irrisolte contrapposizioni che lo caratterizzano, e l'autenticità della ' pergamena senese ' come progetto completo per il Campanile del Duomo.

1964

760 — BRAUNFELS WOLFGANG – *Der Dom von Florenz*. Lausanne, Freiburg, Urs Graf, 1964, pp. 15-18.

Storia e descrizione del Duomo di Firenze. Cita G. a proposito del Campanile e dei lavori per la costruzione del Duomo quale successore di Arnolfo.

1964

761 — CHASTEL ANDRÉ – *Giotto coetaneo di Dante*, in *Studien zum Toskanischen Kunst, Festschrift für L. H. Heydenreich zum 23 März 1963*. München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 37-44.

Nello scrivere le Vite il Vasari fu mosso dal desiderio di dedicare ai maestri delle arti del disegno uno studio analogo a quelli che già erano stati dedicati ai geni della letteratura.

Già questo orientamento suggeriva il parallelo Dante-Giotto.

Ma l'A. dimostra come la famosa terzina dantesca (Purg. XI, 79-84) abbia suggestionato il Vasari fino a divenire il nucleo stesso strutturale della biografia di G.

Così, l'osservazione che G. fece rinascere l'arte del ritratto (« risuscitò la moderna e buona arte della pittura introducendo il ritrarre bene di natura le persone vive ») porta subito con sé, a riprova, la citazione del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà, notizia già riferita da Filippo Villani e dal Ghiberti, ma che il Vasari sottolinea mettendola, in testa alla Vita, al di fuori di ogni cronologia.

Il Vasari inoltre fa tesoro di ogni indicazione delle fonti e di ogni possibile ipotesi per costruire la sua figura di G. « coetaneo et amico suo (scil. di Dante) grandissimo ».

Così per poter introdurre la terzina dantesca, il Vasari pone la (supposta) attività di Oderisi da Gubbio nella biblioteca del papa nel tempo in cui G. si trovava a Roma.

La (supposta) attività di G. a Ravenna è attribuita alla iniziativa di Dante, che ne avrebbe patrocinato la chiamata; il viaggio di G. a Lucca nel 1322 è citato come conseguente alla morte di Dante « suo amicissimo ».

Gli affreschi di Assisi e quelli di S. Chiara a Napoli risalirebbero a « invenzioni di Dante: e benché al tempo di Napoli il poeta fosse già scomparso, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento ».

Il biografo può pertanto chiudere la Vita ricordando che G. fu stimato da Dante e dal Petrarca nonché dai commentatori della Commedia.

1964

762 — DECKER HEINRIK – *Gotik in Italien.* Wien and München, Anton Schroll, 1964, p. 2.

La formazione di G. si fonda essenzialmente sull'arte mediobizantina di Cimabue cui si sovrappone nella rappresentazione spaziale il determinante influsso del Cavallini che si rileva specialmente nella Cappella dell'Arena. Il pittore crea figure plastiche e volumetriche che gareggiano in consistenza e in realismo con le sculture del tempo. Considera la pittura di G. non gotica, bensì un preludio dell'arte del Rinascimento.

1964

763 — FABBRI COLABICHI GIORGIO – PROSDOCIMI ALESSANDRO – SACCOMANI GIANNANTONIO – *I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni e le indagini esperite per la sua conservazione.* Padova, Soc. Coop. Tipografica, 1964, pp. 5-96.

Completa relazione tecnica sui lavori di restauro compiuti dal 1961 al 1963 alla Cappella degli Scrovegni.

1964

764 — FILANGIERI RICCARDO – *Castel Nuovo reggia angioina ed aragonese di Napoli.* Napoli, Ed. Politecnica 1964, p. 8.

Ripete le notizie riportate nel libro del 1934 (cfr. n. 155).

1964

765 — HALL DOUGLAS – *Giotto. Florentine School.* London. The Medici Society Limited, 1964, pp. 3-16.

Libretto divulgativo sull'arte di G.

1964

766 — HERTLEIN EDGARD – *Die Basilika S. Francesco in Assisi.* Firenze, Olschki, 1964, p. 242.

Ricorda di passata G. mirando a mettere in rilievo il significato della Basilica dal punto di vista architettonico.

1964

767 — MARKAM TELPAZ ANNE – *Some Antique Motifs in Trecento Art.* Art Bulletin, XLVI, 1964, pp. 372-373.

Analizza nell'arte di G. alcuni motivi derivati dalle pitture e sculture antiche.

Nella scena del Compianto sul Cristo della Cappella dell'Arena nota derivazioni da un sarcofago romano raffigurante la Morte di Meleagro che era probabilmente a Firenze.

Rileva come nella scena raffigurante Giovacchino che torna all'ovile le figure di Gioacchino e di S. Giovanni si ritrovino in identici atteggiamenti nella Presentazione al Tempio del pulpito di Pisa di Nicola Pisano. Suppone che questi motivi comuni in G. e Nicola possano essere derivati dalla visione di un cratere neoattico che ambedue gli artisti avrebbero visto nel Camposanto di Pisa e che G. avrebbe potuto conoscere attraverso i disegni che circolavano già nel Trecento. La figura col volto semicoperto dal mantello che appare nel fondo della scena padovana raffigurante l' Incontro alla Porta Aurea viene fatta inoltre risalire alla figura di Laudomia che appare nel sarcofago di Protesilao che si trova in Vaticano. Altra immagine che viene fatta risalire ad un prototipo antico è il pastore che appare nella Visione di Giovacchino a Padova che potrebbe derivare nonostante l'inversione della posa da una figura di pastore di un sarcofago paleocristiano ora nel Museo delle Terme a Roma.

1964

768 — MAZZA E. – *Riflexoes sobra a pintura.* Habitat, Revista Brasilera de Architectura, 1964, p. 40 (*).

1964

769 — MEISS MILLARD – *Painting in Florence and Siena after the Blach Death.* New York, Harper Torchbooks, 1964. p. 3, 15, 25, 28, 44, 46, 50 e passim.

Seconda edizione sostanzialmente identica alla prima (cfr. n. 452).

1964

770 — MELLINI GIANLORENZO – *Rileggendo Cennini, chiaroscuro e gusto materico.* Critica d'Arte, XI, 1964, pp. 43-47.

Sottolinea la necessità di una lettura integrale del «Trattato» del Cennini per comprenderne appieno la originalità della sua precettistica. Nel Cennini disegno e colorito sono mediati dialetticamente da un termine nuovo, il rilievo o chiaroscuro in cui consiste la rivoluzione giottesca. Osserva come la moderna riscoperta critica del linguaggio di G., avvenuta nell'Ottocento, si riallacci alle proporzioni cenniniane; il concetto giottesco-cenniniano del chiaroscuro sta alla base della poetica artistica fiorentina, romana, lombarda, e poi ita-

liana in epoca neoclassica giungendo fino ai nostri giorni. Il concetto già in nuce nel Cennini, che vede in G. il resuscitatore dell'arte del disegno, trapassa nel Vasari e continua nella letteratura tosco-romana fino al Settecento; il Lanzi mette in rilievo il carattere « scultoreo » di G., il D'Agincourt vi allude quando parla « della maniera semplice del disegnare », e il Minardi sulla falsariga del Cennini parla in termini entusiastici e precisi del chiaroscuro di G. Mette in evidenza come non si possa definire materica nel senso corrente l'arte di G. e del Trecento, ma che nonostante ciò essa necessiti di essere verificata e reinterpretata anche da questo nuovo punto di vista dell'invenzione della materia espressiva che anche il Cennini descrive con entusiasmo. « L'arte di G. ci appare in tal senso per la prima volta, assolutamente antimaterica, o meglio, perché ogni forma ha la propria materia, materica – per tirare delle larghe coordinate – in altra forma dall'attuale » (p. 44). Individua nella poetica del Cennini due punti essenziali: il disegno plastico colorato e l'annullamento delle materie espressive, la loro assoluta smaterializzazione e idealizzazione; i due caratteri, lungi dall'essere casualmente giustapposti, sono complementari e resultano dalla loro reciproca necessità; infatti l'annullamento del corpo dei colori non porta ombre esterne a turbare quelle disegnate e contribuisce, trasformando il supporto in trasparente diaframma, all'illusionismo plastico delle forme cui corrispondono organicamente gli altri caratteri fondamentali del « realismo » giottesco: le proporzioni, la prospettiva, la luce temperata ecc.

1964

771 — PÄCHT OTTO – *Kunstlerische Originalität und ikonographische Erneurung – Stil und Überlieferung* , in *Akten 21 Internationale Kongress fur Kunstgeschichte, Bonn 1964*, Bd. III. Bonn, Gebr. Mann, 1967, pp. 262-271.

Dimostra che spesso la novità iconografica delle opere si risolve in valore artistico. Esamina l'Annunciazione di G. a Padova; l'artista seguendo il testo dello Pseudo-Bonaventura rappresenta sia l'Angelo che la Madonna inginocchiati. Questa rappresentazione insolita, che si ritrova solo in alcune miniature del tempo, rappresenta la seconda fase dell'Annuncio: l'Angelo dopo aver proferito il messaggio divino si inginocchia in adorazione, mentre la Vergine, con un'allusione alla Madonna dell'Umiltà, dopo aver ricevuto il messaggio cade in ginocchio per manifestare il suo consenso. Nel consenso della Vergine al messagio divino sta infatti il significato più importante della scena giottesca.

Conclude rilevando che peraltro la grandezza e il genio di G. non si risolvono e non si misurano nella novità e nella trasformazione di temi iconografici.

1964

772 — PALLUCCHINI RODOLFO – *La Pittura Veneziana del Trecento.* Venezia – Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966, pp. 6, 17, 18, 20, 27, 90, 98 e passim.

Mette in evidenza l'importanza determinante esercitata da G. e specialmente dalla Cappella degli Scrovegni sulla pittura veneziana del Trecento nell'introdurre nuovi valori plastico-prospettici nelle composizioni.

Rileva l'influsso delle inmagini giottesche della Cappella degli Scrovegni su alcuni antifonarî della Basilica di Padova (A-15; A-16; B-15). Respinge l'attribuzione a G. in favore di un seguace per i frammentarî affreschi del Capitolo della Basilica del Santo a Padova.

Nota il carattere nettamente giottesco di alcuni affreschi dell'arco trionfale della chiesa di S. Fermo a Verona a convalida della presenza di G. in quella città.

1964

773 — PARRONCHI ALESSANDRO – *Studî su la dolce prospettiva.* Milano, Martello, 1964.

p. 107 – Ricorda che G. dal 1334 al 1337 attese alla costruzione del Campanile del Duomo fiorentino.

pp. 141-146 – Esamina gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi notando come qui si dia inizio a tentativi di migliorare la condizione prospettica partendo dall'interno stesso del quadro: ciò è merito grandissimo di G. e costituisce la parte essenziale del suo amplificato e approfondito senso della realtà visuale.

Fu G. a incominciare a valersi delle leggi elementari dell'ottica e a sentire quante meravigliose novità veniva a rilevare un'attenta considerazione dell'occultamento, della distanza e delle ' intentiones ' visibili. G. dopo la sintesi raggiunta nei Sepolcri della Cappella dell'Arena nel senso di una costruzione unitaria, passa a una fase analitica arrivando a scomporre cioè a considerare sotto angoli visuali diversi, ma logicamente coordinati la parte architettonica di uno stesso dipinto. Con G. la superficie dei dipinti si apre dunque ad accogliere uno spazio simile a quello della realtà, sebbene non ancora misurabile e certo.

p. 536 – Attribuisce a scolari di G. gli affreschi del Capitolo della Basilica del Santo a Padova.

1964

774 — PELLICCIOLI MAURO – *Lettere al Corriere.* Corriere della Sera, 12 giugno 1964, p. 3.

Mette in evidenza l'urgenza di dare la massima stabilizzazione possibile al colore pericolante degli affreschi dell'Arena a Padova.

1964

775 — PREVITALI GIOVANNI – *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici.* Torino, Einaudi, 1964, passim.

Nel tracciare la fortuna dei primitivi italiani commenta l'interpretazione e la valutazione dell'arte di G. data dagli storiografi, eruditi e conoscitori del XVI, XVII e XVIII secolo.

Rileva che nella prima edizione della *Storia pittorica dell'Italia* del Lanzi l'arte di G. viene interpretata in chiave 'miniaturistica'; tale interpretazione, che va in parte fatta risalire al Della Valle, viene spiegata col fatto che la

conoscenza dell'arte del pittore si basava quasi esclusivamente su opere su tavola quali il polittico Stefaneschi, il polittico Baroncelli, e gli armadi di S. Croce. Nell'edizione successiva il Lanzi dimostra invece una maggiore comprensione dell'arte giottesca; abbandonata l'interpretazione miniaturistica, si mettono in evidenza la maestosità, la posatezza ed il decoro delle sue composizioni. Osserva come il Lanzi colga con chiarezza la portata enorme della rivoluzione artistica di G. e lo stacco netto dalla tradizione bizantina, fornendo dell'opera del pittore il più preciso catalogo che sia mai stato dato prima dell'epoca moderna. Prende perciò in esame il catalogo delle opere di G. fatto dal Lanzi e rettificandolo alla luce della storiografia moderna considera le storie di S. Francesco opera di G. e aiuti intorno al 1295-1300, le Vele Allegoriche di un aiuto di G. intorno al 1330, il Polittico della Pinacoteca di Bologna di G. e aiuto intorno al 1330-1335, gli armadi della Sacrestia di S. Croce di Taddeo Gaddi, gli affreschi della Chiesa dell'Incoronata di Napoli di Roberto d'Oderisio (?), la Cappella Scrovegni opera di G. intorno al 1306, le Storie di Giobbe del Camposanto di Pisa di Taddeo Gaddi, gli affreschi di S. Maria in Porto fuori a Ravenna della cerchia di Pietro da Rimini, la Navicella di S. Pietro opera di G. ma completamente rifatta e il trittico Stefaneschi opera di G. e bottega intorno al 1330. Sottolinea la chiarezza di vedute del Lanzi riguardo all'arte primitiva; a lui si deve la rigorosa affermazione della figura storica di Cimabue che col Della Valle e il De Morrona aveva rischiato di sfumare nella leggenda come avverrà nell'800, in cui tornerà anche di moda la interpretazione romano-pisana della formazione di G. (iniziatasi col Della Valle) che condurrà successivamente a sminuire l'importanza del ruolo innovatore del pittore fiorentino per opera dello Zimmermann, del Weigelt e del Van Marle.

Corredano il volume quattro tavole sinottiche che forniscono una visione sintetica del modo in cui si è andato modificando nel tempo il catalogo dell'opera di G. attraverso la selezione attributiva del Vasari, della storiografia settecentesca, del Rumohr, e ai nostri giorni dello stesso Previtali, dal quale una valutazione complessiva dell'opera del pittore è data nell'ampia monografia del 1967, riassunta al n. 907.

1964

776 — PREVITALI GIOVANNI – *Giotto.* Milano, Fabbri, Maestri del colore n. 26, 27, 1964.

Succinta monografia di intento divulgativo aggiornata ai più recenti resultati della critica (cfr. n. 907).

1964

777 — PREVITALI GIOVANNI – *Miniature di Memmo di Filippuccio.* Paragone, n. 169, 1964, pp. 9.

Riconferma la probabilità della collaborazione del pittore senese Memmo di Filippuccio al ciclo francescano di G. ad Assisi intorno al 1290-1295.

1964

778 — PROSDOCIMI ALESSANDRO – *La copia del monocromo giottesco con la « Stultitia » alla Cappella degli Scrovegni.* Bollettino del Museo Civico di Padova, LIII, 1964, pp. 91-96.

Nota come nella Cappella Scrovegni la figura a monocromo della Stultitia sia ripetuta due volte. Riconosce nella seconda figura della Stultitia e in parte del riquadro architettonico adiacente una copia della vicina pittura di G. eseguita per completare la zoccolatura quando fu chiusa la porta che metteva in comunicazione il coro, secondo l'uso antico davanti al presbiterio, con l'adiacente palazzo appartenente prima agli Scrovegni poi ai Foscari. La pittura, recentemente staccata e restaurata, è posteriore al 1784 quando fu murata la porta che immetteva nel Palazzo Foscari allorché esso fu separato dalla Cappella Scrovegni.

Rileva che è singolare che in un tempo precedente all'800 fosse rispettato, con raro rigore archeologico, il ciclo pittorico di G., nel senso che dovendosi mascherare una porta si ricorresse al singolare espediente di copiare la figura più vicina, senza aggiungere niente di originale ed essendo vivo il senso del valore decorativo del ciclo, per non lasciare una parte coperta solamente d'intonaco nudo. Identifica l'autore della copia giottesca in Francesco Zanoni, il quale, specializzato nei restauri di pitture trecentesche, restaurò tra il 1762 e il 1770 gli affreschi della Sala della Ragione. Non possiamo accertare se lo Zanoni avesse eseguito anche qualche restauro alla Cappella degli Scrovegni, dato che i restauri ottocenteschi, fecero sparire, se mai ve ne furono, gli interventi precedenti.

1964

779 — ROMANINI ANGIOLA MARIA – *L'Architettura Gotica in Lombardia.* Milano, Ceschina, vol. I, 1964, pp. 282-285.

Ricorda G. come autore del Campanile di Santa Maria del Fiore; situa l'arrivo dell'artista a Milano presso la corte di Azzone Visconti intorno al 1335-1336.

1964

780 — RYKWERT JOSEPH – *Giotto Architetto.* Domus, n. 414, 1964, p. 6.

Recensione alla monografia di D. Gioseffi riassunta al n. 727.

1964

781 — SAALMAN HOWARD – *Santa Maria del Fiore. 1294-1418.* Art Bulletin, XLVI, 1964, p. 472.

Traccia la storia della costruzione del Duomo fiorentino e ricorda che G. fu tra gli artisti che concorsero alla progettazione della Cattedrale e del Campanile.

1964

782 — SCHLOSSER MAGNINO JULIUS – *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della Storia dell'Arte moderna.* Traduzione di Filippo Rossi. Terza edizione aggiornata da Otto Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1964.

Pp. 50-52 – Ritiene difficilmente dimostrabile l'opinione del Rintelen (cfr. vol. I, 526) che Cimabue possa essere stato il maestro di G. considerando inoltre che Cimabue per i nostri tempi appare ancora una figura leggendaria ed aneddotica.

Pp. 89-90 – A proposito della dottrina artistica di Dante definisce antistorico ed antipsicologico il parallelo istituito dallo Janitschek (cfr. vol. I, 337) fra la « scoperta dell'anima » di G. come preludio del Quattrocento, e lo stile nuovo di Dante: « nelle parole del Boccaccio e del Villani che mettono in rilievo 'l'immediata vitalità' delle opere di G. lo Janitschek vede una prova della sua 'scoperta dell'anima'. Anche questo è falso dal punto di vista di quegli antichi giudici, che all'antichissimo concetto popolare della 'vita dell'opera d'arte' annettevano certamente tutt'altro significato da quello che noi moderni diamo al problematico concetto di 'realismo' » (p. 89).

P. 95 – Afferma che il libro del Cennini (cfr. vol. I, 17), al limite di due periodi, contiene elementi antico-medioevali e moderni; l'autore stesso mette espressamente in rilievo « il moderno » nello stile di G.

P. 109 – Esaminando il trattato di Michele Savonarola (cfr. vol. I, 24) rileva che G. vi occupa tra gli artisti il primo posto come colui che per primo abbia foggiato 'modernae figurae' dopo lo stile musivo. Il patriottismo locale ha già una parte notevole in questo scrittore; infatti G. attratto dalla 'dignitas' della città vi avrebbe trascorso la maggior parte della sua vita.

Pp. 194-195 – Osserva che nelle Vite il Gelli (cfr. n. 8) definisce Cimabue e G. apportatori di civiltà e con fine osservazione attribuisce a G. l'insuperabile concentrazione dell'espressione (decor); le sue figure hanno un solo significato, merito in cui l'artista fu in seguito raggiunto solo da Michelangelo.

Pp. 205-207 – Esamina il « Libellus de praeclaris picturae professoribus » del 1505 di Johannes Butzbach, nel quale è nominato un pittore « Zetus » che dipinse storie di martiri in Avignone al tempo di Benedetto X (1303-1304) e che deve essere identificato con il latinizzato G. (Joetus, Zotus); suppone che questa notizia più tardi divulgata dal Vasari, sia giunta al Butzbach attraverso il « Supplemento Chronicarum » di J. Filippo Foresti (cfr. vol. I, 31-32) rileva che è la prima volta che viene fatto cenno al grande rinnovatore dell'arte su suolo nordico; l'espressione che egli abbia ricondotto la pittura alla « dignità degli antichi » indica chiaramente l'interpretazione umanistica del Rinascimento ed un modello italiano.

1964

783 — SCHRADE HUBERT – *Franz von Assisi und Giotto.* Köln, Du Mont, 1964, pp. 1-180.

Rileva come fino all'epoca della costruzione di S. Francesco in Assisi, le Storie dei Santi venissero dipinte nelle chiese, ma non avessero mai posizione preminente rispetto alle figurazioni bibliche del Testamento.

Osserva inoltre la particolare rinomanza di cui dovette godere il Santo, testimoniata da fatti eccezionali verificatisi subito dopo la sua morte: erezione di una chiesa quanto mai imponente, più vite di lui scritte in pochissimi decenni, alcune delle quali riconosciute dalla Chiesa.

Segue una particolareggiata e puntuale descrizione degli affreschi del ciclo di San Francesco.

Riguardo alla loro attribuzione, l'A. perviene alle seguenti conclusioni: Giovanni da Muro chiamò G. ad Assisi non per il ciclo di S. Francesco, ma per partecipare all'affrescatura della parete superiore a tale ciclo. Difficile è la discriminazione e la valutazione dell'attività e dello stile di G. a causa del cattivo stato di conservazione di molti affreschi.

All'artista si possono peraltro attribuire con una certa probabilità solo le Storie di Isacco. Ritiene che G. debba aver soggiornato a Roma prima di essere chiamato ad Assisi; infatti le Storie di Isacco sono inconcepibili senza l'apporto stilistico della scuola romana.

Riguardo al ciclo di San Francesco nega la paternità di G. distinguendovi la mano di tre maestri che mostrano uno stile eclettico e riassuntivo; suppone che questi maestri possano essere stati degli anonimi pittori di estrazione francescana.

1964

784 — SEMENZATO CAMILLO – *Giotto architetto e la Cappella dell'Arena.* Arte veneta, XVIII, 1964, pp. 197-198.

Recensione favorevole al libro di Gioseffi (cfr. n. 727).

Confuta l'opinione del Gioseffi che nella scena raffigurante l'Incontro di Anna e Giovacchino nella Cappella dell'Arena di Padova G. abbia operato una fusione tra l'arco di Augusto di Rimini e il ponte di Tiberio, non riconoscendo nelle architetture di tale scena la presenza di elementi ravennati.

Mette in evidenza l'influenza che le sacre rappresentazioni possono avere avuto nelle architetture degli affreschi giotteschi e nella ricerca prospettico-spaziale dell'autore.

Riguardo all'attribuzione a G. dell'architettura della Cappella dell'Arena e del Ponte della Carraia a Firenze, avanza qualche dubbio per la mancanza di elementi stilisticamente sicuri che possono riferirli all'artista. Riguardo infine all'ultima fase dell'attività di G. si oppone al concetto che l'artista non sviluppasse nuovi problemi spaziali rispetto a quelli già posti a Padova, vedendo invece in essa l'ampliamento della misura spaziale, una nuova sensibilità tonale e atmosferica del colore e una nuova componente di movimento scenico.

1964

785 — TINTORI LEONETTO – MEISS MILLARD – *Additional observations on Italian Mural Technique.* Art Bulletin, XLVI, 1964, pp. 377-380.

Osservazioni sulla tecnica pittorica di G. che a Padova usò quella denominata a 'secco su fresco' di tradizione romana e per i pannelli di finto marmo e per i monocromi raffiguranti i Vizî e le Virtù; questa tecnica mista fu usata anche per la base del trono dell'Eterno sull'arco trionfale, per il muro del tempio della Cacciata di Giovacchino, nella Presentazione al Tempio, nelle balconate del Massacro degli Innocenti nel sarcofago della Resurrezione di Lazzaro, nella tomba del Noli me tangere e nel pavimento dell'Incostanza.

Questo procedimento è quello usato già negli affreschi pompeiani e romani ed è dotato di una maggiore resistenza e durata.

A proposito del ciclo di S. Francesco si ammette la esistenza delle sinopie, anche se tale esistenza non è dimostrabile.

1964

786 — TINTORI LEONETTO – *Lettere al Corriere.* Corriere della Sera, 16 giugno 1964.

Confuta le opinioni espresse dal Pelliccioli riguardo ai metodi di restauro e difende i suoi interventi sugli affreschi della Cappella dell'Arena.

1964

787 — TROST HEINRICH – *Giotto. Welt der Kunst.* Berlin, Henschelverlag, 1964, pp. 5-15.

Notizie correnti sull'intera attività artistica di G.

1964

788 — WÄTZOLD STEPHAN - *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalerei in Rom.* Wien, München, Schroll, 1964, p. 66.

Ricorda il mosaico della Navicella di G., che considera eseguito nell'atrio di S. Pietro su commissione del Cardinale Stefaneschi intorno al 1298.

Di esso rimangono unici frammenti intatti le teste di angeli conservati nelle Grotte Vaticane e a Boville Ernica.

Elenca di seguito la più importante bibliografia sull'argomento e tutte le copie seicentesche derivate dal mosaico giottesco.

1964

789 — ZÜRCHER RICHARD – *Italienische Wandmalerei. Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo.* Zürich, Atlantis Verlag, 1964, pp. 11, 197, 198.

Con la pittura di G. le figure per la prima volta acquistano una vita autonoma, e sono improntate a una profonda solennità e tranquillità. G. è

considerato il genio epico della pittura italiana, che apre la strada all'arte moderna ed inaugura uno stile essenzialmente realistico benché sia ancora legato agli ideali di ascetismo e di bellezza della sua epoca. Segue un breve cenno biografico e descrizioni di alcune delle più significative scene delle Cappelle Scrovegni, Bardi e Peruzzi.

1965

790 — BATTISTI EUGENIO – *Dante e la situazione delle arti tra Duecento e Trecento*, in *Dante e Roma*. Roma, 1965, p. 189.

È il testo di una relazione tenuta al Convegno ' Dante e Roma '.

Considera Dante arcaico e romanico e mette in evidenza la sua autonomia di fronte a G.: il poeta pienamente consapevole delle novità artistiche in atto sotto i suoi occhi dimostrerebbe una chiara ostilità verso G. e simpatia invece per Cimabue.

Dopo aver dato una diversa interpretazione della terzina del Purgatorio (XI, 94-97): «considerata come una profezia diretta contro G. che del resto non si avvererà, mette a confronto l'elogio di Dante per la Povertà con la Canzone, invece ad essa contraria, attribuita a G. Inserendo poi le due opposte tendenze nei rapporti tra gli artisti e il loro tempo, anche dal punto di vista religioso, conferma la netta diversità tra gli ideali dei due famosi protagonisti del primo Trecento accentuata in un atteggiamento ' polemico ' di Dante di fronte a G.

1965

791 — BECHERUCCI LUISA – *Andrea Pisano nel Campanile di Giotto*. Firenze, Sansoni, Sadea, 1965.

Ricorda G. capomaestro del Duomo dal 1334 e ideatore e iniziatore del Campanile.

Nega la diretta esecuzione di G. dei rilievi del primo ordine del Campanile. « Più verosimile pensare che G., ideando una decorazione plastica strettamente inerente alla sua concezione architettonica, si fosse scelto fin dall'inizio del progetto nel 1334, a collaborare Andrea Pisano che già nella porta si era posto appassionatamente al suo seguito » (p. 3).

1965

792 — CANADAY JOHN – *Giotto and Duccio*. Aus. Horizon, 1965 (*).

1965

793 — CARLI ENZO – *Dante e l'Arte del suo tempo*, in *Dante*, a cura di U. Paricchi. Roma, De Luca, 1965, pp. 161-164.

L'A. si propone di chiarire i rapporti tra Dante e l'arte di G.

Ritiene inverosimile l'incontro tra Dante e l'artista a Padova, così come l'attribuzione a G. del ritratto del poeta affrescato nella Cappella del Bargello a Firenze. Il documento più certo ed illuminante dei rapporti tra Dante e G. resta la bellissima terzina del Purgatorio in cui per la prima volta nel pensiero medievale le arti figurative sono chiamate a partecipare di quella dignità capace di assicurare a chi le pratica gloria mondana e lode e in cui si riflette una situazione storica perfettamente corrispondente alla realtà e la cui valutazione non ha subito la minima scossa dal tempo di Dante fino ai giorni nostri.

Riguardo all'influsso della poesia di Dante sulla arte di G. qualche affinità compositiva si può cogliere nel Giudizio Finale della Cappella degli Scrovegni e nelle allegorie delle Virtù francescane della Basilica Inf. di Assisi opera di stretta bottega dell'artista; ma specialmente – come chiarì il Rosenthal (cfr. vol. I, 614) – le analogie si ravvisano « nella sovrana visione artistica nella quale reale ed irreale, terreno e trascendente hanno trovato forme artistiche di esperienze tipiche ».

1965

794 — FEIST H. PETER – *Welt und Bild bei Giotto,* in *Beiträge zur romanischen Philologie.* Berlin, Rutten E. Loening, 1965, pp. 68-75.

Rileva come in Dante siano stati riuniti tutti gli aspetti del mondo medievale cosicché egli può considerarsi il primo poeta dell'età moderna; così anche G., legato alla tradizione italobizantina ma sensibile alla plastica gotica francese, ha creato una nuova forma figurativa operando una profonda rivoluzione nella valutazione estetica ed offrendo una nuova immagine del mondo e nel contempo un modo diverso per comprenderlo. Riconferma l'autografia di G. per la leggenda francescana. Segue la descrizione e l'analisi del ciclo assisiate e degli affreschi Scrovegni; in questi ultimi rileva in alcune figure l'influsso dell'arte romana che il pittore poté conoscere durante il suo primo soggiorno romano che pone prima del 1292, ed attraverso l'opera plastica di Giovanni Pisano. Considera fattore decisivo per l'arte di G. la borghesia fiorentina dal momento che questa classe ha operato l'evoluzione economica e sociale della città. Ritiene G. uno dei rari esempi in cui l'artista non è solamente il portavoce di una classe sociale, in cui la vita pratica si accorda perfettamente all'ideologia; e la Canzone della Povertà è conforme all'ideologia del neo-capitalismo. Afferma che è la condizione sociale determinata dall'economia che fa sorgere particolari strutture intellettuali e sentimentali; da questa derivano le correnti artistiche ed estetiche.

1965

795 — FOCILLON HENRI – *L'Arte dell'Occidente.* Torino, Einaudi, 1965, pp. 168, 214, 221.

È la traduzione italiana del testo francese del 1938 (cfr. n. 237); la seconda edizione è del 1966.

1965

796 — GAUDENZIO LUIGI – *Allarme per Giotto. In margine ad un importante polemica.* Padova e la sua Provincia, XI, 1965, pp. 13-17.

Riporta i varî pareri degli studiosi e dei restauratori sulle tecniche e sui metodi di restauro da usarsi per gli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1965

797 — GILBERT CREIGHTON E. – *The sequence of Execution in the Arena Chapel,* in *Essays in honor of Walter Friedländer.* Glückstadd, J. J. Augustin, 1965, pp. 80-86.

Secondo l'opinione tradizionale l'ordine d'esecuzione degli affreschi della Cappella dell'Arena seguirebbe l'ordine narrativo delle singole scene iniziando dall'alto verso il basso e lungo la parete destra dall'altare alla porta e poi sulla parete sinistra dalla porta all'altare.

L'A. invece suggerisce l'ipotesi che le due pareti siano dipinte contemporaneamente a partire dall'altare, cioè la parete destra seguendo l'ordine narrativo e quella sinistra al contrario del medesimo.

Esamina partitamente le varie scene rilevando in esse un raggruppamento di blocchi tridimensionali che viene posto in stretta relazione con la funzione espressiva delle singole scene. Per sostenere l'ipotesi della esecuzione contemporanea delle due pareti avvenuta con un'impalcatura continua e con l'ausilio dei disegni preparatori, basterà dimostrare che le scene della fila superiore vicino alla porta su ambedue le pareti formano un gruppo omogeneo e perciò contemporaneo con quelle della fila centrale vicine all'altare, così come le scene della fila di mezzo con quelle della fila inferiore.

Esamina perciò il peso e l'importanza delle varie figure nella Presentazione della Vergine rilevando in questa composizione un estremo carattere di originalità e di funzionalità che non potrebbero in nessun modo essere ripetuti per caso. Nota strette affinità tra la scena già esaminata e l'Incontro della Porta Aurea ed il ricorrere di alcuni elementi che non può essere spiegato né con ragioni di ordine iconografico né tantomeno come casuale coincidenza.

Esamina successivamente le scene con il Patto di Giuda, la Natività e l'Adorazione dei Magi della fila di mezzo notando un parziale ricorrere di alcuni elementi.

Esamina quindi le scene della fila di mezzo presso la porta e le scene della fila inferiore presso l'altare raffiguranti le Nozze di Cana, la Fuga in Egitto, il Battesimo, il Cristo fra i Dottori, la Strage degli Innocenti, l'Ultima Cena, la Pentecoste, notando precise corrispondenze fra i due gruppi di scene. Basandosi su tali corrispondenze, giunge alla conclusione che gli affreschi della Cappella dell'Arena sono stati dipinti servendosi di una impalcatura perpendicolare alle due pareti lunghe perché più estesa e più stabile e che la scena dell'Annunciazione è stata eseguita in due tempi; in un primo G. su un'impalcatura più alta avrebbe dipinto la parte superiore, poi su quella all'altezza della fila superiore avrebbe dipinto le due pareti laterali.

1965

798 — HIRSCHFELD PETER – *Chancon Giotti pintori de Florentia. Die Kanzone des Malers Giotto über die Armut*, in *Beiträge zu Heimatforschung in Schleswig Holstein*, Bd. 34. Hamburg und Lübek, Holstein, Boyen e C., 1965, pp. 31-42.

Riporta le varie opinioni critiche sulla Canzone della Povertà che ascrive a G. mettendone in evidenza lo stile rozzo e la profondità e logica della concezione. Mette a confronto la concezione della Canzone giottesca che disprezzava la povertà con le parole di Dante che nel Convivio nel passo sulla 'Nobiltà' esaltava la ricchezza come dote divina. La Canzone rappresenta la reazione del pittore all'eccessiva esaltazione della povertà, il cui culto era stato rimesso in vigore dal 1317 ad opera della corrente degli Spirituali. G. condanna la povertà come un eccesso dannoso e considera ipocriti coloro che la professano, ricerca anzi i mezzi, prestando ad usura, di aumentare la propria ricchezza; per questo può considerarsi un tipico esponente della classe borghese. Osserva l'A. il contrasto tra le idee espresse da G. nella Canzone della Povertà e l'esaltazione di questa quale appare invece nelle sue opere di Padova e Firenze. Sulla base delle osservazioni di Meiss e Tintori (cfr. n. 710) nota rilevanti differenze tecniche tra gli affreschi di Assisi (uso del bianco di piombo che produce ossidazione) e quelli di Padova e della Cappella Bardi (bianco di Sangiovanni). Negli affreschi di Assisi rileva debolezze di esecuzione, incertezza nei rapporti spaziali e uno stile maturo e affaccia la possibilità che se si volessero attribuire a G. dovrebbero considerarsi posteriori alla Cappella dell'Arena di cui sarebbero una parziale imitazione stilistica e quindi dovrebbero datarsi intorno al 1305-1306. Riferisce anche le opinioni della Martius (cfr. vol. I, 703) che aveva considerato il ciclo francescano opera di maestranze romane senza peraltro prendere netta posizione fra le due tesi.

1965

799 — KOCH MARGARETE – *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto.* Recklinghausen, Bongers, 1965.

pp. 61-72 – Die Rückenfigur bei Giotto.

Mette in relazione la spazialità della raffigurazione giottesca con i rilievi figurati della scultura gotica francese.

Poiché G. ha trasferito le scene su una superficie piana la cornice che le divide è ben delineata e regge stabilmente senza dar l'impressione di pendere in avanti. Inoltre G. riprende l'unità del dipinto realizzatasi già a partire dallo XI secolo.

La figura giottesca possiede nel suo margine anteriore un limite che divide la sua spazialità dal punto visivo dell'osservatore. La creazione di questo limite, che viene designato come estetico, è un avvenimento importante nell'arte occidentale ed offre, anche in considerazione della figura vista di spalle, un nuovo punto di partenza rispetto all'antichità e al Medioevo.

Quando le figure viste di dietro si troveranno da G. in poi nelle zone anteriori di una raffigurazione, saranno adoperate nella forma di figure-limite. Poiché voltano la schiena all'osservatore, ognuna di esse sottolinea l'indipen-

denza dell'avvenimento raffigurato e mette in evidenza l'isolamento dello spazio prodotto di fronte all'ambito della realtà nel quale l'osservatore sarà relegato nel ruolo di spettatore esterno.

Per questo prende in esame dapprima le figure viste di spalle nel ciclo francescano rilevando l'affinità della scena raffigurante il Transito di S. Francesco con il Compianto della Cappella degli Scrovegni e con le Esequie di S. Francesco della Cappella Bardi. Nel Compianto della Cappella Scrovegni nota come le figure viste di spalle possiedano un doppio compito; costituiscono una barriera e nello stesso tempo anche un ponte per l'osservatore. Nella scena delle Esequie di S. Francesco della Cappella Bardi l'intersezione delle figure, come pure le bandiere messe in diagonale ed il frate che guarda in su verso l'apparizione celeste, legano strettamente, ma anche quasi impercettibilmente, i gruppi delle figure.

Questa maniera di dividere e riunire la massa delle figure fa supporre che G. abbia sviluppato qui un rapporto tra figura e spazio. Le figure negli affreschi Bardi non sono più come quelle della Cappella dell'Arena, esse stesse generatrici dello spazio mediante la limitazione del loro volume.

Come tutte le altre figure anche quelle viste da tergo hanno un ruolo passivo. Il carattere drammatico della visione si attenua e il potere espressivo della singola figura si spegne.

Anche le figure viste di spalle della Cappella Bardi fanno da limite sul lato anteriore dello spazio figurativo: guidano lo sguardo dell'osservatore verso l'interno della scena e in certo qual modo partecipano all'azione in maniera più abile che nella Cappella dell'Arena. Esamina anche alcune scene della Cappella Peruzzi. Nella maggior parte dei casi osserva che le figure di G. viste di spalle non sono poste nell'interno di una scena, ma davanti ad essa, ai bordi.

Questa visione da dietro rende percettibile questo limite per il fatto che voltando le spalle al proscenio serve contemporaneamente da punto di congiunzione tra la scena e l'osservatore, in quanto la figura vista di spalle lo costringe a dirigere il suo sguardo nel cuore della vicenda scenica.

Così la figura vista di spalle dispone dialetticamente dello spazio artistico e di quello reale. La funzione di separazione e di collegamento già presente nell'antichità, su di un unico piano, acquista in G. nuove qualità di raffigurazione formale, non soltanto nel senso che dischiude lo spazio scenico, ma anche in quanto ne riassume la profondità.

Il fattore decisivo è che essa supera con la determinazione dialettica l'àmbito della raffigurazione in modo da portare la sua influenza sull'osservatore esterno. Essa sposta l'avvenimento scenico nel mondo dell'ideale esigendo che l'osservatore prenda parte alla scena rappresentata.

Nasce così una tensione tra figure e osservatore che allo stesso tempo isola e avvicina.

Questa tensione è un elemento significativo della pittura da G. in poi. Essa viene spesso sostenuta dalle figure viste di spalle che servono allora da unione tra lo spazio figurativo e quello non figurativo.

pp. 72-73 – Vergleichende Betrachtund über Erscheinungsweis und Bildvert der Rückenf gur im Werke Giottos und in der Antike.

Brevi considerazioni e confronti tra la maniera rappresentativa ed il valore pittorico delle figure viste da tergo nell'opera di G. e in quella degli antichi.

1965

800 — LAFONTAINE – DOSOGNE JACQUELINE – *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident.* Tome II, Bruxelles, Palais des Académies, 1965, pp. 27-67-114, passim.

Ricorda il ciclo perduto con Storie della Vergine nella Cappella Tosinghi-Spinelli in S. Croce che doveva essere più ridotto di quello dell'Arena.

Osserva che il ciclo della Vergine della Cappella dell'Arena, che data dal 1303 al 1313, non era mai stato svolto fino ad ora nella pittura monumentale d'Occidente; rileva nell'Annuncio ad Anna che la servente che fila è esemplato sulla Natività della Vergine di stile bizantino. Nel ciclo della Vergine la scelta e la disposizione delle scene fanno supporre che G. si sia servito come prototipo di un manoscritto illustrato dato che la sequenza cronologica è scrupolosamente osservata.

Nella Natività della Vergine l'interno segue l'aspetto delle rappresentazioni teatrali dell'epoca; la scena raffigura contemporaneamente la presentazione della Vergine alla Madre e il suo lavacro fondendo due motivi che si trovano l'uno nei manoscritti italiani che si legano alle illustrazioni dello Pseudo-Matteo e l'altro in opere bizantine anteriori; in questa scena più che l'elaborazione personale di motivi iconografici è notevole il nuovo spirito di realismo e di tenerezza che informa la composizione; G. inaugura la divisione tra la stanza dove si svolge l'evento e il piccolo vano adiacente.

Nella Presentazione di Maria al Tempio rileva il carattere realistico e l'espressione di tenerezza assunto dalla Vergine e lo spirito religioso che pervade la composizione. Nelle tre scene del Matrimonio della Vergine G. innova profondamente l'iconografia rispetto alle tradizioni bizantine; nonostante ciò rileva qualche affinità con l'affresco dello stesso soggetto della chiesa di Peribleptos a Mistra e suppone che ambedue i cicli si siano rifatti ad una fonte comune, forse alle illustrazioni dello Pseudo-Matteo.

Interpreta la scena raffigurante il Corteo nuziale come il ritorno dal tempio dopo le nozze e suppone che G. si sia ispirato all'Evangelo della Natività.

Conclude affermando che la pittura italiana ha una propria indipendenza non soltanto stilistica, ma anche iconografica con gli affreschi dell'Arena; l'ampiezza del programma è dovuta a G. che si rifà per la scelta dei soggetti alla tradizione preesistente, rinnovandoli peraltro con uno spirito originale che preannuncia il Rinascimento.

1965

801 — LUZZATO GUIDO LODOVICO – *L'Arte alla portata di tutti.* La Cultura Popolare, XXXVII, dicembre, 1965, p. 7.

Breve recensione del fascicolo di R. Salvini sugli affreschi di Assisi, riassunto al n. 810.

1965

802 — MATALON STELLA – *Giotto.* Milano, Garzanti, 1965, pp. 3-9.

Breve profilo critico sull'artista.

1965

803 — MELLINI GIANLORENZO – *Altichiero e Jacopo Avanzi.* Milano, Edizione di Comunità, 1965, pp. 33, 36, 49, 53, 56, 61.

Cita G. come precedente culturale dell'arte di Altichiero che nell'Oratorio di S. Giorgio volle emulare la Cappella degli Scrovegni donando all'esterno della costruzione un carattere segreto, privato e rispettoso del circostante tessuto urbano e all'interno la stessa forza illusionistica e il punto di visione centrale.

Definisce lo spazio giottesco di due tipi: uno architettonico, realistico che già fa uso della prospettiva cosiddetta rinascimentale, rappresentato dal sacello illusionistico della Cappella Scrovegni, l'altro narrativo, allusivo dove ottica e morfologia architettonica epaesistica sono simboli spaziali in espansione.

1965

804 — ÖRTEL. ROBERT – *Giotto,* in *Meilenstein Europäischer Kunst.* München, Hirmer, 1965, pp. 173-198.

Contiene, senza varianti sostanziali, il testo dello stesso autore del 1953 (cfr. n. 496).

1965

805 — PARRONCHI ALESSANDRO – *Il più vero ritratto di Dante.* Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1965.

Ripubblica in volumetto l'articolo del 1963 (cfr. n. 736).

1965

806 — PREVITALI GIOVANNI – *Gli affreschi di Giotto a Padova.* Milano, Fabbri-Skirà, L'arte racconta, n. 29, 1965, pp. 2-7.

Illustra la Cappella degli Scrovegni rilevando negli affreschi eseguiti quasi di getto (in non più di due o tre stagioni lavorative) il carattere organico e largamente autografo; i principi stilistici dell'artista sono esposti in modo quasi didascalico: l'equilibrio delle masse e la concatenazione dei gesti, il gioco degli sguardi in funzione esplicativa, la precisione nella definizione degli oggetti necessari alla inequivoca ambientazione, la subordinazione di ogni dettaglio all'« apex » drammatico.

Negli affreschi di Padova forte è il distacco, nella ricerca di una stesura pittorica larga e fusa e di una plasticità più naturale e distesa, dall'aspro e violento rilievo delle storie di S. Francesco ad Assisi che sono considerate anteriori di solo due o tre anni. Dall'esame stilistico dei fregi decorativi che includono mezze figure di santi si palesa in queste parti un carattere più arcaico che le lega alle storie francescane e alle mezze figure di sante nel sottarco della volta dei Dottori ad Assisi. Per queste ragioni l'A. è portato a concludere che queste parti siano state dipinte prima delle scene figurate ed in un periodo di poco anteriore alla consacrazione della Cappella avvenuta nel 1303. Il piano decorativo generale viene invece considerato eseguito in due campagne successive negli anni dal 1303 al 1305 (per una trattazione più completa su questo argomento cfr. n. 907).

1965

807 — PREVITALI GIOVANNI – *Gli affreschi di Giotto ad Assisi*. Milano, Fabbri-Skirà, L'arte racconta, 1965, pp. 2-7.

Precisa disanima degli affreschi del V. e del N. T. e del ciclo di S. Francesco. Per una più completa ed estesa trattazione dello stesso argomento vedi la monografia del medesimo autore al n. 907).

1965

808 — ROMANINI ANGIOLA MARIA – *Giotto e l'architettura gotica in alta Italia.* Bollettino d'Arte, III – IV, 1965, pp. 160-180.

Importante studio che si propone di esaminare e di chiarire le tracce dell'attività architettonica di G. nell'Italia settentrionale.

Nota innanzitutto l'interesse concreto e aggiornato che l'artista rileva in ogni dipinto per l'architettura contemporanea e il duttile rinnovarsi dell'architettura ' dipinta ' di G. a contatto coi vari ambienti. Infatti è notevole il cambiamento dall'ambiente architettonico fiorentino di gusto tardo-duecentesco delle storie francescane di Assisi al pacato equilibrio di gusto lombardo dalle lisce e compatte stesure parietali che si rileva nelle architetture dipinte negli affreschi padovani.

Elemento costitutivo della pittura di G. è la creazione di una nuova spazialità che si risolve nelle definizioni del rapporto uomo-spazio in precisi termini architettonici.

G. « mira a misurare e a qualificare lo spazio attraverso la misura e la qualificazione plastica e ritmica (cioè ' compositiva ') dei volumi: corpi e ambienti in cui i corpi stanno e si muovono ».

La concezione spaziale di G. è vista come una concezione dinamica dello spazio, determinata dal concretarsi di un'azione umana in oggetti di tangibile esperienza e misurabilità. Il modo di vedere lo spazio e di costruirlo si precisa in uno sviluppo coerente da Assisi, a Padova, a Firenze, in un continuo crescendo di evidenza e in un continuo mutamento di posizioni reciproche con l'azione. Negli affreschi di Assisi l'azione umana è ragione di essere d'ogni realtà fisica, in uno spazio di natura dinamica che nasce con l'azione e l'accompagna. Al paesaggio e alle architetture è riservato valore di puro commento, poiché solo nel corpo umano la narrazione trova la propria materia prima e l'unico vero protagonista.

Nella Cappella Scrovegni a Padova il paesaggio e l'architettura sono divenuti dei mezzi con cui l'azione si esprime, quasi sullo stesso piano dei protagonisti umani. L'architettura appare valorizzata in se stessa, in uno con la figura umana quale via per il dominio e la qualificazione drammatica dello spazio.

A Padova alla realizzazione dello spazio dinamico concorrono sullo stesso piano protagonisti umani, paesistici e architettonici.

Negli affreschi di S. Croce l'architettura è divenuta il massimo mezzo espressivo, il momento saliente della creazione artistica, creando il vero e proprio gioco drammatico che risolve e regge il modo ' narrativo '.

Nei cicli di S. Croce il ritmo e il tono poetico sono imposti e condizionati dalla intelaiatura architettonica.

Lo spazio giottesco ha perso qui la sua antica dinamicità ed appare trasfigurato in una sintesi prospettiva in cui la realtà appare contemplata nel suo insieme da un unico punto di vista che misura l'azione e la blocca costringendola entro un centro ad assi precisi di direzione.

L'unico vero protagonista della pittura di G. continua peraltro ad essere da Assisi a S. Croce il rapporto uomo-spazio. G. « esalta e domina l'azione umana, vedendola da una parte, quale generatrice di vita (e dunque unica realtà conoscibile) ma dall'altro costringendola entro un ordine logico, riconducendola cioè, ad unità attraverso una chiara volontà di misura e di controllo razionale ». Nella volontà di concretezza conoscitiva e di dominio razionale è visto il contributo specifico di G. a un filone di gusto due-trecentesco di schietta origine italiana e specialmente umbro-romana, con cui l'arte italiana dice una sua propria parola nel gotico europeo. Rileva le divergenze e le concordanze tra G. e Giovanni Pisano: divergenze per l'accentuazione crescente con il tempo del dramma che si realizza in Giovanni Pisano mentre in G. si esplica nel dominio razionale dello spazio, concordanze per la comune ricerca di unità, intesa quale concentrazione sull'essenziale.

Nota inoltre le affinità che legano le concezioni architettoniche di G. e di Arnolfo: ambedue danno all'architettura gotica una inedita chiarezza spaziale, evidenza di mezzi e di significato e « soprattutto unità espressiva centrata in un ' gesto ' che è nello stesso tempo fulcro e sintesi dell'azione drammatica e della composizione figurativa ».

Si pone il problema per quanto riguarda la pittura di G. di vedere l'architettura non già in se stessa, ma piuttosto in funzione dell'ambiente in cui è collocata e in cui G. tende ad inserirla in un ' dialogo ' consapevole e determinante anche da un più schietto punto di vista spaziale.

A questo riguardo nota la diversa situazione di partenza in cui G. si trova nei confronti dell'ambiente architettonico. Ad Assisi G. stende i suoi affreschi su un edificio già compiuto che si impone con la forza di un monumento modello collaborando a formare il gusto. A Padova costruisce la Cappella Scrovegni o almeno la vede nascere insieme con l'ornato pittorico, ad opera di maestranze da lui influenzate ed ispirate e comunque in pieno accordo ideale e stilistico: muri ed affreschi crescono in reciproco rapporto, con l'unità e la libertà di sviluppo di un organismo vivo.

In Santa Croce i cicli giotteschi sono retti da leggi compositive e concetti spaziali in armonia con quelli che determinano le forme arnolfiane dell'ambiente architettonico, ma non si fondono in unità organica come a Padova, ne superano i punti di arrivo raggiungendo nuove profondità e libertà spaziali dinamiche.

Nel ribadire l'importanza di G. nella storia della architettura gotica italiana ed europea, considera l'artista un architetto, che agisce come tale anche solo attraverso la disposizione prospettica e il riquadramento architettonico dei cicli ad affresco. Anche se non crea il vero e proprio spazio architettonico, interviene in esso e lo modella attraverso la qualificazione pittorica delle parti. Il tema su cui si svolgono i cicli giotteschi rimane in sostanza unico ed è costituito da due principali elementi: da una parte la realizzazione di uno spazio di concreta evidenza misurabile e tangibile, dall'altra lo svolgersi continuo di un'azione drammatica, di un racconto umano che ricollega un affresco all'altro in un'unità di carattere dinamico la cui ragion d'essere sta in valori poetici o narrativi tali da sfuggire di per sé ad ogni concreta misura tridimensionale.

I due elementi si fondono sulla base di un concetto figurativo che ha importanza decisiva per la comprensione non solo di G. architetto, ma anche dell'intero quadro dell'architettura gotica italiana.

Ad Assisi e a Padova si realizza una caratteristica modulazione plastica della parete lavorata ad altorilievo, con schietta evidenza tangibile senza perdere la consistenza e il preciso valore architettonico.

Nella Cappella degli Scrovegni G. non appare costretto a subordinare la propria pittura a preesistenti forme architettoniche. La piena fusione dei due mezzi espressivi, pittura ed architettura in unica ' idea ' viene raggiunta secondo tre principali vie di sviluppo.

Da una parte G. sottolinea l'unità dello spazio attraverso il libero uso dinamico della modulazione parietale, creando una unica linea direttiva, longitudinale da cui risulta regolato sia l'ordinamento dell'edificio sia quello dei singoli dipinti e soprattutto il loro complessivo svolgimento ritmico e drammatico entro un'organica intelaiatura d'inquadramento.

In secondo luogo dà corpo a questo spazio unitario realizzando la sensazione immediata dello spessore degli oggetti e della profondità dei vani. In terzo luogo lo orienta con decisione in modo che l'abside ne risulta non tanto il fondale quanto il modo d'origine e lo sbocco conclusivo sottolineato con aperto risalto.

Si pone successivamente il problema della vera e propria attività architettonica di G. Esamina le tre opere di architettura ascritte all'artista sulla base delle testimonianze e dei documenti contemporanei: il Campanile di S. Maria del Fiore, le mura e le fortificazioni del Comune di Firenze, che comprendono anche il Ponte alla Carraia, ed il disegno del sepolcro Tarlati nel Duomo di Arezzo.

Le sue ultime opere sono considerate pure esercitazioni teoriche.

L'unica vera opera di architettura giottesca resta dunque il Campanile del Duomo; a questo proposito si pone il problema di quanto esso rispecchi, se non altro nelle linee essenziali, l'originario progetto di G.

A questo riguardo si aprono tre vie di possibile indagine: l'analitica lettura comparativa di documenti e fonti contemporanee, l'analisi comparativa della torre odierna e dell'architettura di G., di Andrea Pisano e di Francesco Talenti, e infine l'esame della pergamena senese considerato il progetto per il Campanile fiorentino.

Esaminando la pergamena senese a confronto con il campanile attuale si riconoscono agevolmente i mutamenti di soluzioni di gusto e di idee impressi da Andrea Pisano e dal Talenti al progetto di G. Mette in evidenza il fascino profondo e immediato esercitato nel mondo architettonico fiorentino e italiano dalla singolare idea giottesca di una sottile torre cromaticamente profilata in superficie con netto impulso verticale sino all'inedita conclusione in un'alta guglia fiorita.

Inoltre è propensa ad attribuire a G. il progetto architettonico della Cappella degli Scrovegni per l'identità del linguaggio culturale e stilistico e dei valori che vi appaiono perseguiti nella decorazione pittorica e nelle linee architettoniche. Sottolinea l'importanza dell'architettura giottesca a Padova sul contemporaneo gusto costruttivo e decorativo lombardo.

Nella Cappella degli Scrovegni il linguaggio architettonico locale è usato con intenti drammatici con un equilibrio distributivo di sapore classico e con un'incisività inedita e rivoluzionante.

Il rapporto tra affreschi e Cappella si impone soprattutto su un piano architettonico, in riferimento al senso dello spazio e ai valori in vista dei quali esso è risolto. Nella Cappella si perseguono gli stessi valori che regolano la stesura e le soluzioni del ciclo di affreschi: anzitutto l'unità del punto di vista per cui il semplice spazio di pianta rettangolare viene ad essere decisamente orientato sull'asse che va dall'ingresso al lungo coro absidato.

In secondo luogo il valore di protagonista assunto da quest'ultimo per via dell'alto arcone trionfale, che da una parte è come preparato ed additato all'attenzione della concentrica arcatura della volta a botte, dall'altra è accompagnato nel suo slancio verticale, da quello di tutte le membrane archiacute dell'abside e soprattutto delle snelle monofore tanto alte da toccare l'imposta della vôlta.

L'edificio è così ordinato sull'abside e in vista della sua accentuazione drammatica.

In terzo luogo la sottolineata tridimensionalità del piccolo edificio che si incentra sull'abside pentagonale e che rappresenta un motivo originale nella relativa ortodossia gotica delle scattanti strutture rettilinee.

Riguardo a probabili mutamenti di progetto sopravvenuti durante la costruzione della Cappella prende in esame il ' modellino ' della Cappella dipinto da G. stesso, la cui sorprendente fedeltà all'attuale edificio lo rende un documento relativamente attendibile. Nel modellino appare un braccio di transetto settentrionale che non fu mai eseguito ma che testimonia l'interesse di G. per l'interpretazione figurativa dell'aula unica in linea con la tradizione architettonica del primo francescanesimo.

Riguardo al Campanile citato in un documento del 1305 e poi non realizzato suppone che dovesse ergersi direttamente sopra la vôlta dell'abside al posto dello odierno breve sopralzo. A questo proposito rileva che l'arrivo di G. in alta Italia coincide con il fiorire di una nuova importanza del campanile come fatto architettonico a sè, di importanza primaria e per lo più di aperto significato decorativo.

Nota per primo la stretta affinità planimetrica, strutturale, decorativa, ma soprattutto di interpretazione e misura dello spazio che esiste tra la Cappella Scrovegni e la chiesa di S. Gottardo a Milano.

L'interesse di questa affinità intima diviene estremamente significativo se si tien conto del fatto che la chiesa di S. Gottardo fu costruita verso il 1334-36 quale Cappella di corte all'interno del palazzo di Azzone Visconti, presso il quale proprio in quegli anni il Comune di Firenze aveva inviato G. dietro precisa richiesta del Visconti.

Si propone perciò di riconoscere l'opera di G. presso Azzone non nel campo della pittura, ma in campo architettonico stante il preciso parallelismo di concetti spaziali che lega la chiesa di S. Gottardo alla Cappella dell'Arena.

Anche se non tenta un'attribuzione alla mano di G. del S. Gottardo e neppure del suo progetto o disegno iniziale, sottolinea la portata evidente che non può non avere la stretta affinità tra i due edifici, eseguiti mentre G. era presente a Milano e in un periodo di sua piena attività architettonica; ed essendo inoltre quegli stessi edifici originalissimi nei confronti dell'architettura locale.

Mette infine in evidenza l'importanza della presenza di G. che sta alla base di idee quale l'aula unica con valore drammatico e con precisa qualificazione plastica che si ritrova in molte cappelle signorili della seconda metà del Trecento padano.

L'azione rinnovatrice dell'arte giottesca si può quindi ritrovare studiando le radici prime di ' idee ' e di rese figurative come quelle del Campanile del San Gottardo e in genere della fortuna improvvisa e dilagante della torreguglia. Conclude riconoscendo e sottolineando il peso determinante della gigantesca personalità dell'artista nei confronti dell'architettura gotica in alta Italia, la cui storia risulta intaccata in modo vitale dalle idee nuove come dall'intensità poetica della visione pittorica e architettonica di G.

1965

809 — ROMANINI ANGIOLA MARIA – *Giotto a Padova e il Trecento architettonico padano e veneto.* Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, VII, 1965, pp. 264-279.

Rileva tra la venuta di G. in alta Italia, e in particolare a Padova e la storia dell'architettura gotica padana e veneta una connessione intima i cui caratteri e la cui importanza risultano anche dal solo esame della pittura giottesca.

I tre aspetti della pittura giottesca che la rendono una piana enunciazione degli interessi e delle sue idee architettoniche consistono nel suo centrarsi come su un problema fondamentale su una inedita misura dello spazio, di sostanza dinamica; in secondo luogo, nell'intenzione palese nei cicli ad affresco di usare l'ornato pittorico per intervenire nella modulazione dello spazio architettonico; in terzo luogo nell'interesse continuo e puntuale per le ultime ' mode ' e le diverse ' parlate ' architettoniche locali, incontrate in Toscana, Umbria, Roma e alta Italia.

Esamina in particolare il primo punto che è necessario fondamento per ogni studio su G. architetto; l'artista fu anzitutto pittore dichiarato tale anche nelle fonti che ne celebrano l'attività architettonica e anche perché le sue opere di attribuzione sicura sono tutte pittoriche (salvo l'opinabile partecipazione al Campanile fiorentino).

Solo restando ancorati alla base concreta della pittura di G. è possibile penetrare nelle ragioni costitutive della sua poesia e poetica che sono a loro volta le uniche vie per intenderne i punti di arrivo nei più diversi campi di azione.

Considera la pittura di G. per sua natura tesa a una vera misura spaziale o definizione di rapporto uomo-spazio di schietto carattere architettonico. Ciò è particolarmente importante in quanto investe il problema della prospettiva unitaria giottesca, lontana da qualsiasi rapporto con la prospettiva unitaria rinascimentale, in quanto è connessa invece ad una visione spaziale tipica dell'intero gotico europeo e in particolare del gotico italiano.

Rileva la sostanza dinamica dello spazio giottesco che scaturisce e si identifica nell'azione umana, ridotta però ad una radice essenziale di puro valore significante e dunque colta e bloccata nell'atto stesso del suo svolgersi, con assoluta libertà nei confronti di qualsiasi precostituita unità, sia compositiva sia di osservazione fisica degli oggetti.

In G. esistono distinte tutte e tre le unità, drammatica, compositiva e visiva. Esse tendono nel corso della sua produzione ad accostarsi tra loro sino a sovrapporsi nei cicli pittorici di S. Croce, così da creare l'impressione di essere giunte a identificarsi. Per accostarsi al nodo vitale della pittura giottesca

che la ricollega ad unità continua da Assisi alle ultime opere, è necessario riconoscere che anche in S. Croce la prospettiva del dipinto continua ad essere di natura dinamica, si identifica con lo svolgersi, il successivo concretarsi del racconto.

Per cogliere l'anima gotica di G. e distinguerne il linguaggio dai fenomeni che lo precedono e da quelli che lo seguono, è opportuno chiarire la pertinenza piena dell'artista all'età sua, il suo schietto parlare in una lingua che prima di essergli propria e prima di essere toscana o italiana, è europea e tardoduecentesca: cioè gotica nel momento in cui il termine raggiunge la sua massima espressività, in un attimo di perfetto equilibrio fra strascichi altomedievali e romanici e preannunci di futuri sviluppi.

Negli affreschi di Assisi rileva la violenza della qualificazione dinamica dello spazio attraverso l'annodarsi dei corpi; l'analisi individuale ne risulta assoggettata al gesto unico in cui le libere variazioni personali tendono a fondersi e a scomparire nel gruppo per dar vita ad un dialogo ove due soli protagonisti si affrontano diretti. Nel volger del tempo questa schietta goticità, cioè questa visione dinamica e astratta che condensa in un gesto l'analisi conoscitiva ed emotiva, non accenna ad attenuarsi, ma si evolve e interiorizza in un processo di vertiginosa rapidità, « Il dialogo crudo di Assisi diviene corale a Padova, senza nulla perdere della primitiva essenzialità, ma permettendo agli individui – paesaggio e architetture, protagonisti umani e animali – di essere e valere come tali, pur entro il tema unico che in essi si incarna» (p. 267).

Considera di portata ancor più decisiva e rivoluzionaria il passaggio tra gli affreschi di Padova e quelli di S. Croce.

Si tratta qui di un'azione còlta nel suo svolgersi in una caratteristica visione astratta che penetra diritta all'essenza emotiva dell'atto e a quella subordina ogni analisi fenomenica così come ogni complessiva armonia ritmica e compositiva.

Nei cicli di S. Croce rileva la decisiva novità che consiste nel valore di protagonista che è assegnato allo schema architettonico nel senso della modulazione ambientale all'interno dei singoli dipinti; il maggior peso, infatti, nell'individuazione del racconto drammatico e ritmico è assegnato all'ambiente architettonico, così che i singoli protagonisti, umani e ambientali, si muovono con inedita libertà, individuati da una notazione corposa e curiosa, sottratti all'impegno di determinare una catena di momenti significativi. Mette perciò in evidenza la svolta radicale implicita nell'ultima fase della pittura giottesca per l'apertura di una nuova possibilità di penetrazione, nell'individuale, nell'emozione visiva.

Si tratta di valori che vengono dunque acquistando in G. sempre maggior portata, senza tuttavia accennare mai a sovvertire un ordine secondo il quale arte è enucleare l'anima vitale, l'energia e la materia costitutiva dell'atto umano.

In accordo con la nuova funzione dell'ambiente architettonico, determinatore del ritmo drammatico, sta anche la nuova centralità che sembra quietare lo spazio giottesco in questi ultimi cicli di S. Croce. Questa centralità viene a coincidere con la sostanza dinamica della visione, di schietto sapore gotico che si identifica in un racconto che la linea isola contro i consueti piatti fondali monocromi di valore riassuntivo.

Trova in G. le radici e gli accenti della successiva pittura toscana e italiana e i germi ispiratori di alcuni tra i massimi protagonisti del primo Rinascimento

fiorentino, ma mette inoltre in evidenza l'opposta concezione del valore e del significato stesso dell'opera d'arte che pone un invalicabile abisso tra G. e il Rinascimento.

La misura prospettica della realtà oggettiva, l'indagine conoscitiva, il dominio unitario dello spazio e dei corpi nello spazio rimangono in G. soltanto un mezzo, sia pure capace di captare ogni variazione e di unificarla in concreta misura tridimensionale; restano sempre e soltanto una via per incarnare il racconto, il gesto drammatico nella tangibile evidenza di corpi vivi. Distingue l'unità della prospettiva dinamica (vera e propria prospettiva determinatrice della visione giottesca) e l'unità del punto di vista fisico o di osservazione degli oggetti, che nell'intero corso della pittura giottesca coesistono, ma non si identificano: anche quando coincidono come nei cicli di Santa Croce.

Individua lo spazio giottesco che trova la sua realizzazione attraverso l'imprevedibile percorso lineare della prospettiva dinamica, a sua volta determinata solo dal racconto, dal contrapporsi dei corpi in modo emotivo.

Di mano in mano che il blocco inscindibile spazio-corpo si realizza, G. lo vede in quanto entità fisica, in un unico punto di vista, collocato anche nella scena in questione, come ad Assisi e a Padova, su una diagonale opposta (in voluto contrasto di effetto drammatico) sia alla linea drammatica che scende da sinistra a destra, sia all'impostazione prospettica della cornice di inquadramento.

Individua una linea continua di sviluppo che conduce dalla violenza di Assisi, alla coralità luministica e cromatica, con diretti rimandi cavalliniani, di Padova, alla sintesi centralizzata di Santa Croce. Nei dipinti di S. Croce nota come la prospettiva drammatica abbia il suo nodo nel centro del dipinto ove sta anche, con una decisa novità, il punto unico da cui G. osserva la scena con intuitiva esattezza di impostazione spaziale.

In questi resultati è da vedersi lo sbocco diretto e coerente, non solo delle premesse assisiati, ma anche di tutte le successive esperienze giottesche. Tra esse va indicato l'assoluto rifiuto di ogni intento intellettuale o intellettualistico, la mancanza, nel suo concreto raccontare per immagini, di ogni astratto accento razionale o di puro valore ritmico.

Prende in esame successivamente il problema dell'intervento di G. nella Cappella Scrovegni, definendolo momento emblematico della presenza giottesca in terra padana e veneta e chiave unica atta a indagare il peso e il significato per il futuro atteggiarsi, anche in campo architettonico, del locale Trecento figurativo.

Ammette la concreta possibilità in ordine storico, dell'intervento ideatore e operante di G. architetto, dal punto di vista in primo luogo del pieno accordo con cui ornato pittorico e forme architettoniche concorrono ai medesimi scopi e in secondo luogo dal punto di vista della rispondenza puntuale che è riscontrabile tra questa concezione spaziale e quella che è anima costitutiva della pittura giottesca in tutto il suo percorso e in particolare negli anni padovani.

Nota anzitutto la continua differenza di impostazione spaziale e dinamica tra i riquadri del corpo longitudinale di controfacciata e dell'arcone trionfale della Cappella Scrovegni.

Sotto queste variazioni vede la presenza di un'unica idea architettonica, denunciante una impostazione del problema spaziale del massimo interesse perché testimonia il coincidere in G. del problema figurativo con la penetrazione attuale in un dramma umano.

Riguardo alla Cappella mette in evidenza l'importanza di tre altri aspetti e problemi ad essa relativi: 1) Il rapporto preciso delle forme padane della Cappella (nuove rispetto alla precedente architettura dipinta giottesca) non solo con le forme del 'modellino' delineato nell'affresco con il Giudizio, ma anche con la successiva architettura dipinta giottesca soprattutto nei cicli di S. Croce; 2) L'analisi del valore di consapevole citazione che queste stesse forme padane acquistano nei confronti dell'autentica parlata architettonica locale, soprattutto dal punto di vista delle possibilità luministiche che appaiono qui individuate nei valori cromatici e della saldissima ritmica compositiva, parietale e spaziale; 3) Lo studio delle vicende subite dalla fabbrica della Cappella, in rapporto con il problema del transetto (non esistente, ma disegnato da G. nel 'modellino' dipinto sulla parete di controfacciata) e del campanile ricordato in un documento del 9 gennaio 1305. Quest'ultimo problema riveste un interesse specifico sia in rapporto con l'unica opera architettonica attribuita dai contemporanei a G., il Campanile di S. Maria del Fiore, sia perché si riallaccia alla coincidenza tra gli anni della presenza di G. nella regione e quelli dell'improvvisa fioritura della 'torre-guglia'.

Un esempio quale la 'torre-guglia' della chiesa di S. Gottardo a Milano, accostato a una tipica interpretazione giottesca del motivo, qual'è anzitutto il Campanile disegnato nella cosiddetta 'pergamena senese', vale a chiarire la notevole portata di questo accostamento e le possibilità di sviluppo che da esso vengono aperte verso una concreta penetrazione del volto architettonico di G. e soprattutto un suo più preciso inquadramento storico italiano ed europeo. Rileva l'influsso che l'architettura della Cappella Scrovegni esercitò sull'architettura locale, e mette in evidenza il parallelismo di idee e di forme tra la Cappella padovana e la chiesa gentilizia di S. Gottardo in Corte a Milano.

Ritiene che il costruttore di S. Gottardo sia da identificare con Francesco Pegorari da Cremona, il quale però avrebbe lavorato direttamente sulla base di un originario disegno o progetto e forse perfino su di un apposito vero e proprio modello di G.

Rileva inoltre i numerosi rapporti tra la Cappella Scrovegni, a partire dai decenni centrali del Trecento, e una serie di Cappelle gentilizie padane e venete.

Conclude sottolineando il fascino immediato esercitato in terra veneta e lombarda dal primo sorgere della Cappella Scrovegni, cui il nome di G. anche architetto sembra da legarsi in modo puntuale, e l'importanza della Cappella nella storia dell'architettura gotica dell'alta Italia; in essa rileva una tra le tappe più precoci e significative del volgersi del gusto locale verso uno spazio 'figurativo' di immediata evidenza scenica e suggestione sensibile.

1965

810 — SALVINI ROBERTO – *Giotto : gli affreschi di Assisi*. Firenze, Sadea, Sansoni, n. 4, 1965.

Precisa disamina degli affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento e del Ciclo francescano della Basilica Sup. di Assisi.

1965

811 — SALVINI ROBERTO – *Giotto fondatore del linguaggio pittorico tre-*

centesco, in *L'Arte del Medioevo*, vol. II. Milano, Touring Club Italiano, 1965, pp. 51-56.

Agile profilo dell'intera attività artistica di G.

1965

812 — SCHWEINFURTH PHILIPP – *Das Leben des Franziskus in den Fresken der Oberkirche von Assisi*. Mainz und Berlin, Florian Kupferberg, 1965, pp. 9-114.

Riporta le notizie letterarie più importanti su San Francesco; descrive stilisticamente i ventotto affreschi della Leggenda e dà notizia sulla loro conservazione. Attribuisce il ciclo francescano a G. riportando alcuni passi delle fonti che l'ascrivono all'artista e riferendo su di esse le varie opinioni della critica moderna.

1965

813 — SEMENZATO CAMILLO – *Giotto: la Cappella Scrovegni*. Firenze, Sansoni, 1965.

Illustrazione e disamina stilistica degli affreschi della Cappella Scrovegni.

1965

814 — SMART ALASTAIR – *Reflections on the Art of Giotto*. Burlington Magazine, LXXXI, 1965, pp. 257-263.

Considera G. non come un artista primitivo, bensì come il profeta del Rinascimento che racchiude nella sua arte elementi dei due periodi, sia arcaici che moderni.

A proposito del problema delle origini stilistiche di G., sottolinea l'importanza nella sua arte degli elementi di ispirazione classica che vengono usati in un periodo di transizione artistica sotto la spinta di nuove esigenze espressive. Il linguaggio stilistico di G. fu la risposta più importante a queste nuove esigenze espressive. Analizza in questo senso gli affreschi della Cappella della Arena che considera avere come unico precedente gli affreschi del Maestro di Isacco ad Assisi, da molti studiosi moderni identificato con G. giovane.

Giudica possibile che le testimonianze di Riccobaldo e le altre fonti possano riferirsi alle Storie bibliche di Assisi piuttosto che al ciclo di S. Francesco.

La ipotetica identificazione di G. con il Maestro di Isacco diviene meno difficile da ammettere osservando lo stretto legame dello stile di G. con l'arte classica.

Riscontra infatti singolari affinità tra la figura del S. Giovanni della Pietà dell'Arena e alcuni sarcofagi antichi raffiguranti la Morte del Meleagro, e nota, sulla scìa del Panofsky, connessioni stilistiche con alcuni rilievi funerarî etruschi che si trovano in Toscana.

Conclude che allo stato presente degli studi la identificazione di G. con il Maestro di Isacco non è suffragata da prove rilevando che il primo stile di G. non è riscontrabile in nessuna scena del ciclo assisiate di S. Francesco che mostra invece più palesi i caratteri attribuiti al Maestro della Santa Cecilia.

1965

815 — STUBBLEBINE JAMES H. – Art Bulletin, XLVII, 1965, p. 302.

Nel recensire il libro di M. Gabrielli (riassunto al n. 640) confuta l'opinione espressa dalla stessa che nel ciclo di S. Francesco vi siano alterazioni e aggiunte successive al primitivo disegno volute da G. per influsso di una corrente francescana che tendeva ad eliminare gli elementi miracolistici e misticheggianti.

1965

816 — TEA EVA – *Giotto*. Bergamo, Brescia, La Scuola Editrice, 1965.

È la seconda edizione del testo del 1961 (cfr. n. 679).

1965

817 — TINTORI LEONETTO – BORSOOK EVE – *Giotto. La Cappella Peruzzi*. Prefazione di Ugo Procacci. Torino, Fratelli Pozzo, 1965, pp. 1-106.

Il testo si divide in due sezioni. La prima descrive la storia della Cappella in relazione con le vicende della famiglia Peruzzi. Ne risulterebbe che i dipinti della Cappella furono completati fra il 1330 e il 1335. Esiste peraltro una differenza così radicale fra il disegno pittorico dello spazio e l'architettura dei dipinti della Bardi e quelli della Peruzzi che è sempre stato arduo da parte della critica accettare una datazione dei due cicli entro lo stesso periodo di dieci anni e cioè fra il 1317 e il 1328.

Nelle composizioni della Cappella Bardi si individuano più stretti rapporti con i dipinti della Cappella Scrovegni (c. 1305-c. 1313) che non con quelli della Peruzzi, gli affreschi Bardi mostrando anche la conoscenza della scena raffigurante la Visione di S. Antonio ad Arles della Basilica Superiore di Assisi che insieme alle altre Storie di S. Francesco è attribuita dall'A. al Maestro della Leggenda di S. Francesco.

Si suppone la Cappella Peruzzi sia stata iniziata nel 1325, data anche la circostanza della presenza di G. a Firenze fra il 1320 ed il maggio del 1326. In ogni caso si può dimostrare che almeno il ciclo del Battista, che copre la parte sinistra della Cappella Peruzzi, era finito prima della partenza di G. per Napoli avvenuta nel 1328. Verso il 1328 infatti Ambrogio Lorenzetti aveva già imitato i due servi del Convito di Erode nei suoi affreschi della chiesa di S. Francesco a Siena.

È curioso notare che i varî motivi giotteschi mutuati da questi dipinti dai maestri di Siena e Firenze dopo il compimento del ciclo del Battista, provengono tutti da questo ciclo e non da quello dell'Evangelista che si trova sulla parete di fronte. Non è impossibile pensare che per qualche ragione sconosciuta il ciclo dell'Evangelista sia stato dipinto solo dopo il 1330.

La versione di Andrea Pisano delle Storie del Battista per la porta del Battistero del 1330 comprende un certo numero di motivi che appaiono anche nelle scene da poco eseguite nella Cappella Peruzzi. Abbiamo notizia che nel 1334 G. era di nuovo a Firenze. Il pittore venne nominato Supervisore gene-

rale delle costruzioni comunali che comprendevano il Campanile, la Cattedrale, le mura e le fortificazioni cittadine. Nel dicembre del 1335 i Peruzzi dettero del denaro ai frati di S. Croce per un banchetto in onore di S. Giovanni Evangelista che era uno dei titolari della Cappella.

È perciò probabile supporre che solo dopo il 1335 le pareti della Cappella fossero completamente dipinte.

L'artista dovè preparare i disegni per lo schema generale della Cappella Bardi mentre la pittura venne in massima parte lasciata alla bottega. Molto simile sembra essere stato il destino della Cappella Peruzzi. Ogni scena della Peruzzi viene dipinta con un procedimento che denuncia un'insolita fretta, soltanto su due enormi pezzi di intonaco. In confronto con la Cappella Bardi, dove si distinguono cinque o sei mani le quali lavorarono in massima parte a fresco, è possibile che operassero nella Peruzzi un numero minore di pittori, e che perciò il lavoro abbia richiesto un tempo maggiore.

Dalla corrispondenza fra le buche pontaie dei due lati della Cappella possiamo arguire che le pareti dovettero essere dipinte contemporaneamente, anche se si notano differenze nello stile e nell'esecuzione specialmente nelle scene inferiori.

I dipinti presentano un respiro, una spaziosità ed audaci scorci la cui novità di invenzione si può far risalire soltanto a G. mentre la loro disuguale esecuzione indica che le idee del maestro vennero attuate da assistenti.

È probabile che gli aiuti di G. lavorassero sulla base di disegni in formato ridotto preparati dal maestro su carta, pergamena o tavola. La differenza nelle dimensioni delle figure del Convito di Erode e dell'Ascensione dell'Evangelista può essere dovuta alla diversa interpretazione data dai pittori che eseguirono i dipinti durante il processo di ingrandimento delle scene preparate da G.

I dipinti della Cappella Peruzzi sarebbero i più antichi che possiamo supporre essere stati eseguiti sulla base di modelli preparatori.

La seconda parte del testo contiene una puntuale relazione della campagna di restauro del 1958-1961 e tre appendici riguardanti i documenti e le altre notizie, una descrizione della Cappella e dei suoi dipinti, ricordi, e citazioni di restauri e lavori eseguiti o progettati per la Cappella Peruzzi.

1965

818 — VOLPE CARLO – *La pittura riminese del Trecento.* Milano, Spagnol, 1965, pp. 16, 57, 63.

Considera il Crocifisso del Tempio Malatestiano di Rimini opera di G. che « introduce, oltre a nuovi valori umani, nuovi rapporti dimensionali e persino una radicale innovazione alla sagoma della tavola, ora polilobata nelle tre estremità superiori, e cerchiata fra gli angoli, a differenza delle forme più antiche rigidamente rettangolari e di discendenza ducentesca » (p. 16). Ritiene inoltre il Crocefisso della chiesa di San Felice a Firenze opera degna di G. datandolo ai primi anni del Trecento. A proposito del soggiorno riminese di G. afferma che per fissarne la collocazione cronologica non soccorre altro che il termine «ante quem» del 1313, data estrema della citazione di Riccobaldo Ferrarese.

Considera la Croce di Mercatello di Giovanni da Rimini del 1309, dopo la recente scoperta della data che anziché 1345 si può leggere 1309 o 1314 e notando in essa il precedente e l'influsso del Crocifisso del Tempio Malatestiano ritiene quest'ultimo precedente al 1309, non escludendo peraltro la possibilità dell'esistenza di modelli giotteschi ad esso anteriori.

1965

819 — WORMALD FRANCIS – Burlington Magazine, CVII, 1965, p. 144.

Recensione del volume di Mellini riassunto al n. 697.

1965

820 — ZERI FEDERICO – *Italian Primitive at Messr Wildenstein.* Burlington Magazine, CVII, 1965, p. 252.

Attribuisce il polittico con Cristo morto, S. Francesco, S. Pietro, S. Paolo e S. Filippo (coll. Bromley-Davemport) all'attività giovanile di Taddeo Gaddi datandolo intorno al 1320; ritenendo che in tale periodo G. avesse già eseguito la Cappella Peruzzi e stesse iniziando, assistito dagli aiuti, gli affreschi della Cappella Bardi.

Adombra inoltre la possibilità che il polittico in questione sia stato in origine sull'altar maggiore della Cappella Bardi e che sia stato dipinto dal Gaddi e aiuti sotto la diretta supervisione di G.

1965

821 — — — — *Una Madonna di Giotto perduta.* Padova e la sua provincia, XI, 1965, p. 33.

Riportando la notizia che il Petrarca nel suo testamento lasciò a Francesco da Carrara «un'immagine di Maria opera dell'egregio dipintore G.... la bellezza del quale dipinto gli ignoranti non pregiano, ma i maestri dell'arte ne stupiscono», è del parere che il verso di Dante «ed ora ha Giotto il grido» rappresenti una vera e propria protesta e una scoperta del genio dell'artista che dovette essere originata dalla inaugurazione della Cappella Scrovegni e della risonanza che essa dovette avere in Italia.

1966

822 — ABBATE FRANCESCO – *Arnolfo di Cambio.* Maestri della scultura, Milano, Fabbri, 1966.

Ribadisce l'influsso delle opere di Arnolfo di Cambio a Perugia e a Orvieto sull'arte di G. distinguendo peraltro l'esito tutto moderno del linguaggio giottesco dal classicismo ancor medievale di Arnolfo.

Suppone inoltre, rovesciando il tradizionale rapporto, che l'influsso di G. si possa vedere nei rilievi arnolfiani della facciata del Duomo fiorentino per l'umanità più palpitante e ricca di affetti.

1966

823 — ARGAN GIULIO CARLO – *Arte come ricerca,* in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan.* Vol. I, 1966, p. 7.

« Negli affreschi di G. non possiamo dire che visualizzano il divino e neppure la preghiera e la meditazione, ma possiamo certamente dire che visualizzano il contenuto e il processo dell'immaginazione nel momento in cui è prevalente nella vita mentale il pensiero del divino, la preghiera o la meditazione ».

1966

824 — BARO GENE – *Giotto and Donatello in their times.* Art in America, LIV, 1966, pp. 100-101.

Esalta la grandezza di G. e di Donatello considerandoli come le più forti e rivoluzionarie personalità nell'arte del Trecento e del Rinascimento.

1966

825 — BELLONZI FORTUNATO – *Il Giotto di Carlo Carrà.* Nuova Antologia, CI, 1966, pp. 213-235.

Traccia un quadro della cultura della fine del Settecento distinguendo e motivando le due correnti principali di gusto del neoclassicismo e neomedievalismo.

Rileva come sia di capitale interesse per il futuro dell'arte la spinta europea verso il Medio Evo e l'alto Rinascimento, l'opposizione consapevole di passionalità alla presunta olimpicità dell'arte classica, la ricerca di bellezza tipica o negazione della bellezza canonica, e il recuperato sentimento del primordio che ingenererà peraltro più di un grosso equivoco considerando primitivi tanto gli scultori delle maschere africane quanto artisti coltivatissimi come G., Simone Martini, Giovanni Pisano, l'Angelico. Osserva come favorita dal gusto dei primitivi la fortuna di G. si faccia quasi pari alla fortuna di Dante, cosicché G. dal Ruskin (cfr. vol. I, 228) in poi diventa il simbolo, anzi il sinonimo della pittura del Trecento, sicché quanto è trecentesco è giottesco. Rileva come la personalità di G. sia colta compiutamente per primo da Hegel (cfr. vol. I, 174) che rappresenta uno dei momenti più illuminanti della critica romantica nel suo concetto della libertà dell'anima che è il riconoscimento del suo potere di trasfigurazione acceso nell'istante medesimo dell'incontro con la realtà in un unico atto di esperienza e di creazione.

Osserva come il Carrà nella sua monografia del 1924 (cfr. vol. I, 604) parafrasi lo Hegel superando il quesito tra G. gotico e G. umanista, quesito insussistente perché G., come Dante, è dentro e fuori del Medioevo, come ogni grande artista che restando nel proprio tempo si proietta nel futuro. Rileva come lo Gnudi (cfr. n. 593) riassuma e concluda un pensiero enunciato da Hegel e condiviso da Carrà vedendo nell'arte di G. e di Dante la concomitanza della crescente pressione della realtà con il sentimento fortissimo del trascendente.

G. diventa per gli artisti moderni l'emblema della perduta sintesi di « idea » e « natura » e il suo nome si incontra frequentemente nelle testimonianze dei pittori, ogni volta che realismo ed impressionismo sembrino insufficienti a rispondere alle esigenze della nostra spiritualità e gli artisti si propongano di raggiungere la essenzialità delle cose e del loro valore universale.

Esamina le opinioni di Carrà su G. (riassunte al vol. I, 542) e rileva nella sua arte, di cui traccia finemente lo svolgimento, una mai contraddetta disposizione alla staticità e al volume di ricordo giottesco; in alcune composizioni di Carrà eseguite dal 1917 al 1921 nota inoltre come sia evidente l'assunzione del valore spaziale tipico dell'arte di G. Nell'analisi dell'arte di G. Carrà sembra portato a credere da pittore moderno che in G. operi e trionfi più la vita che non la religiosità; che anzi in lui ogni tendenza moralizzatrice ceda il luogo alla fantasia; da qui le considerazioni sul valore di sostanziosa realtà e di umanità della pittura giottesca, e i passi su G. figlio del popolo e buon narratore popolano.

Esamina numerosi brani di Carrà su G. rilevando come questi si allineino con la critica giottesca più avveduta e aggiornata, riportando nelle giuste prospettive gli istanti di accentuata lettura in chiave realistica dell'opera di G. Tutta la critica di Carrà si appunta sulla spazialità pittorica di G. che non è prospettiva ma spazio mentale, architettura dello spirito creativo, rispondente esattamente ai valori dell'opera d'arte, che sono valori plastici e morali insieme.

A proposito del dibattuto problema del rapporto Dante-G. afferma che una delle consonanze più spiccate, e mai prima avvertite finora, tra i due grandi artisti appare dal confronto tra il passo di Dante relativo al Sogno (Purg. XXVII, 76-93) e il famoso Sogno di Gioacchino agli Scrovegni. Tale parallelismo, lungi dal voler risolversi in mero contenutismo, si basa sui valori espressivi e della poesia di Dante e della pittura di G. sulla gravità di linguaggio che accomuna di due artisti e che prendendo sostanza dalla realtà, la supera in una contemplazione assorta, piena dell'attesa di eventi mirabili.

L'A. non trae peraltro alcuna conclusione sull'eventualità di un incontro tra Dante e G. e sulla loro conoscenza e debito personale, rilevando solamente il punto consentimento delle due somme personalità nel clima altissimo della civiltà trecentesca.

Analizza la terzina del Purgatorio relativa a G., nella quale il « grido che ora ha Giotto » non va inteso come una lode, ma come una constatazione di più della volubilità della moda che non aspetta il tempo di una generazione per mutare di gusto, ed è solo la conferma del rapido passaggio della rinomanza da un artista ad un altro.

Conclude rilevando come Carrà, ed insieme con lui la generazione degli artisti tra il 1920 e il 1930, sentisse, ammirando l'arte gotica e romanica, l'esigenza di una consapevole aspirazione alla chiarezza, alla misura, alla forza narrativa e alla pienezza sentimentale, ed il desiderio di una sincera adesione ad una misura umanistica perduta.

1966

826 — BELLOSI LUCIANO – *La Mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere.* Paragone, n. 201, 1966, pp. 76-77.

Attribuisce a un mediocre scolaro di G. i resti degli affreschi della Badia fiorentina, forse eseguiti posteriormente alla morte dell'artista.

1966

827 — BERENSON BERNARD – *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958.* Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 7, 70, 466.

Definisce G. il più grande pittore medievale e il maggiore artista romanico.

5 giugno 1948 – Abano.

« Ma i G. nell'Arena ! Sicuramente l'arte non ha mai raggiunto niente di più perfetto nell'esecuzione, nei colori che sono come delle gioie, di più nobile nella composizione, di più profondo nel modo di intraprendere le Storie dei Vangeli. Certo se ne deve imparare il linguaggio come si impara il latino, anche se la nostra lingua è una lingua romanza. Conoscendolo, gli affreschi ci diventano intelligibili quanto i Raffaello, i Tiziano e i Poussin; e forse come opere d'arte sono ancora più perfetti. Però si rimane perplessi cercando di trovare il nesso fra questi e gli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi » (p. 70).

20 marzo 1958 – I Tatti.

« G., quale problema ! Procacci mi ha portato oggi le fotografie degli affreschi della vita di S. Francesco in S. Croce, pesantemente rifatti cento anni fà e ora liberati da ogni ridipintura. Prospettive ammirevoli come non se ne trovano in Italia prima dell'Alberti e di Piero della Francesca. Magnificamente virile il Sultano col suo turbante arrotolato. G. era un genio, semmai uno ve ne è stato, ma sembra che non abbia avuto allievi che sapessero apprendere la sua tecnica e seguire il suo esempio. Neanche il maggiore dei giotteschi, Andrea Orcagna, arriva fino a lui. G. non deve nulla a Cimabue, forse qualche cosa a Cavallini. È difficile farsi un'idea chiara del succedersi delle sue fasi. Nel bel mezzo della sua opera il suo vocabolario cambia, per così dire, dal romanico al gotico, dopo di che egli forse diviene più un imprenditore che un esecutore.

Naturalmente deve aver disegnato lui tutti o quasi tutti i polittici e gli affreschi che gli si attribuiscono, ma quanto alla pittura, specialmente negli affreschi, sembra che poco ci sia veramente di sua mano, eccetto che a Padova e in Santa Croce.

Come figura centrale della storia dell'arte, G. rimane un problema. Un insolubile problema. Mi sento sconcertato e umiliato e pronto a dire a me stesso: Goditi G. e lascia i problemi agli altri » (p. 466).

1966

828 — BERTI LUCIANO – *Mostra di Firenze ai tempi di Dante.* Firenze, Barbera, 1966, pp. 128-129.

Espone come opera di G. il polittico di Badia datandolo ai primi anni del '300 e situandolo tra il ciclo di Assisi e quello di Padova.

1966

829 — BETTINI SERGIO – *Introduzione al tema : le arti figurative in rapporto a Dante,* in *Dante e la cultura veneta.* Atti del Convegno di Studî organizzato dalla Fondazione « Giorgio Cini ». Firenze, Olschki, 1966, p. 274.

Afferma che il linguaggio pittorico di G. e il linguaggio poetico di Dante, mentre raccolgono in epitome definitiva le connessioni strutturali di «langues» intese quali catene di simboli, ne sventano anche l'astrattezza medioevale col prorompere del corporeo, delle figure, degli episodî e in realtà inaugurano quella sorta di inno che è la poesia e l'arte moderna.

1966

830 — BOSKOVITS MIKLÒS – *Giotto born again – Beiträge zu den Quellen Masaccios.* Zeitschrift für Kunstgeschichte, I, 1966, pp. 51-63.

Mette in rilievo il nuovo interesse verificatosi alla fine del Trecento e al principio del Quattrocento per la pittura del primo Trecento e particolarmente l'influenza esercitata da G. su Masaccio.

1966

831 — BRANDI CESARE – *Centenario di Giotto.* Corriere della Sera, 21 marzo 1966, p. 3.

Profilo critico dell'artista in occasione del Centenario della sua nascita.

1966

832 — BUCCI MARIO – *Giotto.* I diamanti dell'Arte, n. 4, Firenze, Sadea, 1966, pp. 3-40.

Manualetto largamente divulgativo sull'intera attività pittorica dell'artista.

1966

833 — CÄMMERER GEORGE MONIKA – *Die Rahmung der Toskanischen Altarbider im Trecento.* Strasburgo, Heitz, 1966, p. 228.

Accetta le attribuzioni correnti fatte a G. dalla critica ed esamina le cornici e i margini architettonici delle maggiori opere dell'artista.

1966

834 — CASTELNUOVO ENRICO – *Andrea Pisano.* Firenze, Sansoni/Sadea, 1966.

Rileva in Andrea Pisano l'influenza dello spazio giottesco a tre dimensioni razionalmente misurato e misurabile, ove architetture e personaggi si dispongono in modo calcolato.

Nei rilievi del Campanile scorge un parziale intervento di G. seguendo la testimonianza del Ghiberti, nelle prime due Storie raffiguranti la Creazione di Adamo ed Eva.

La partecipazione è posta negli ultimi anni della vita di G. ricchi di complesse esperienze, in cui il suo senso della forma e del colore andò subendo significative e sostanziali modificazioni, accostandosi sempre più ai canoni gotici.

1966

835 — CHIARELLI RENZO – *Giotto.* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1966, pp. 5-121.

Garbata monografia aggiornata ai più recenti resultati della critica.

1966

836 — EULER WALTER – *Die Architektur bei Giotto als Umgebung des Menschen.* Neue Zürcher Zeitung. 27, II, 1966, p. 6.

Cfr. quanto più ampiamente è contenuto al n. 883.

1966

837 — FARFARELLO – *Dante e Giotto sul video.* Padova e la sua provincia, XII, 1966, p. 11.

Articolo divulgativo.

1966

838 — FIOCCO GIUSEPPE – *La visione artistica di Dante,* in *Dante e la Cultura Veneta.* Atti del Convegno di Studi organizzato dalla Fondazione « Giorgio Cini ». Firenze, Olschki, 1966, pp. 277-283.

Nega che G. conoscesse le ombre portate: esse sono assenti dalla Cappella Scrovegni eseguita nel 1305, dove le figure si staccano semplici e ormai lontane dalla visione medioevale per la loro semplicità monumentale attraverso il chiaroscuro; prospettate sempre su un fondo azzurro unito che sostituiva l'oro abbagliante dei musaici bizantini.

Ritiene che anche le ombre portate nella Cappella Bardi, che viene giudicata il raggiungimento estremo di G., siano frutto di antichi restauri.

È proprio dalla mancanza di queste ombre che basa una delle prove della negazione di ogni contatto tra Dante e G. Mentre G. si esime da ogni accenno di vera ombra, cancellate che furono quelle ingannevoli della Cappella Bardi, Dante si vale degli effetti della luce e dell'ombra nel modo più specifico e geniale.

Nonostante che G. sia stato epigrafato in una terzina della Commedia, è del parere che Dante sia stato nettamente distaccato dal suo mondo, non abbia fatto caso alla sua arte, né G. alla Commedia.

Ritiene che non v'è nell'opera di G. un solo spunto che ricordi le mirabili invenzioni dantesche. Basta entrare nella Cappella degli Scrovegni per constatare nel Giudizio Universale che G. non si stacca quasi da quella visione tradizionale bizantineggiante che trionfa nel Duomo di Torcello.

Conclude ritenendo che se G. avesse fatto caso alla triade poetica dell'Alighieri non sarebbe stato così stretto ad una visione che Dante aveva schiantato con tanta genialità.

1966

839 — GABRIELLI MARGHERITA – *Giotto.* Echi d'Italia. Rassegna bimestrale di cultura e informazioni per l'estero, I, 1966, pp. 153-169.

Breve profilo critico sull'artista.

1966

840 — GARIN EUGENIO – *Il francescanesimo e le origini del Rinascimento,* in *Filosofia e Cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento, Atti del IV Congresso di Studi umbri, Gubbio 22-26 maggio 1966.* Gubbio 1966, pp. 116-122.

Si propone di indagare in quale misura la spiritualità francescana ha inciso sui movimenti culturali fioriti fra la fine del XIV e l'inizio del XVI secolo. Rileva come la tesi di un legame preciso fra ispirazione francescana e cultura del Rinascimento abbia preso l'avvio dal libro del Thode (cfr. vol. I, 380), che affermò l'importanza decisiva del francescanesimo per gli inizi dell'arte rinascimentale. Afferma che per il Thode francescanesimo significa ' liberazione della umanità ' e indica un processo scandito in più tempi fra il Duecento e il Quattrocento, ed inoltre che occorre sempre tenere presente che il suo punto di partenza non fu né la teologia né la filosofia, bensì la storia dell'arte.

Mette in evidenza come il Thode saldi subito l'attività degli artisti a quella degli scienziati e dei teorici della « perspectiva », non a caso fioriti nell'Ordine francescano. « Scienza della natura in genere, e ' perpectiva ' in particolare, si collegano, e fanno da sfondo, a manifestazioni insigni delle arti figurative, mentre il mondo in esse raffigurato, e il senso della realtà naturale e umana in esse espresso, appaiono inseparabili dall'esperienza francescana » (p. 118). Individua nella posizione del Thode due motivi: uno generico costituito dalla profonda ispirazione umana del francescanesimo come originale rinnovamento del cristianesimo, l'altro preciso costituito da nesso strettissimo posto fra lo sviluppo delle scienze della natura per opera dei francescani e la grande fioritura artistica del Quattrocento. Concludendo rileva che la interpretazione del Thode è legata anche alla polemica intorno alla religiosità del Rinascimento e cioè a una questione mal posta, e, almeno in certi termini tradizionali, ormai del tutto caduta: tale questione ebbe risonanza soprattutto in due direzioni le più facili ma le meno feconde: del francescanesimo come riconsacrazione della natura e riscatto dell'uomo e quindi come preumanesimo; del profetismo gioachimita-francescano come annuncio di una nuova età e del trionfo dello spirito.

1966

841 — GASPAROTTO CESIRA – *Giotto in Dante.* Padova e la sua provincia, II, n. 9, 1966, pp. 3-8.

Articolo divulgativo riguardante i rapporti e le consonanze tra l'arte di Dante e quella di G.

1966

842 — GASPAROTTO CESIRA – *Giotto nella città del Santo.* Padova e la sua provincia, XII, 1966, pp. 47-53.

Il testo già pubblicato nel periodico Orientamenti per la Famiglia è un articolo divulgativo sull'attività padovana di G.

1966

843 — GILBERT E. CREIGHTON – *Florentine Painters and the origins of modern Science,* in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan,* vol. I. 1966, pp. 335-337.

Respinge l'interpretazione del Berenson che vede in G. un artista teso esclusivamente alla rappresentazione volumetrica degli oggetti e che trova nei « valori tattili » la sua ragione d'essere.

Nel pittore invece rappresentazione volumetrica e rappresentazione dei sentimenti umani sono compresenti e interdipendenti.

Ribadisce questa opinione indicando nella Cappella Bardi le strette e concatenate relazioni tra l'architettura e i personaggi. Rispetto agli affreschi dell'Arena la spazialità giottesca si fa in S. Croce più calma e dilatata.

1966

844 — GOSEBRUCH MARTIN – *Dante Alighieri.* Würzburg, 1966, pp. 169-243 (*).

1966

845 — KITZINGER ERNST – *The Byzantine contribution to Western art of the Twelfth and Thirteenth Centuries.* Dumbarton Oaks Papers, XX, 1966, pp. 25-47.

È uno studio circostanziato sui contatti tra arte bizantina e arte occidentale. Per quanto riguarda l'Italia dal tempo del Ghiberti e del Vasari è invalso l'uso di considerare negativamente gli apporti dell'arte orientale « maniera greca » sulla pittura del '200. L'A. tende invece a rivalutare contro le opinioni del Longhi e del Lazareff il ruolo decisivo ed innovatore che l'arte bizantina esercitò sull'arte italiana. Nella pittura italiana del Duecento rileva l'influsso di molteplici correnti dell'arte bizantina e specialmente dello stile volumetrico « volum style » o paleologo ed insieme un ritorno spontaneo alle fonti dell'arte antica. Afferma che l'arte di G. trae origini e impulso dalla fusione che si realizza a Roma negli ultimi decenni del Duecento, tra arte ellenistica orientale e cultura tardo-antica locale. G. crea una nuova immagine dell'uomo, definita, autonoma e fermamente determinata nello spazio, che se deve molto al Cavallini e alla coeva pittura romana, maggiormente si esempla sull'arte classica. In questo processo rileva una ripetizione di quello svolgimento che un secolo prima portò dalla decisa influenza dell'arte bizantina al « neoclassicismo » di Nicolas de Verdun e successivamente all'arte classica di Chartres e di Reims.

1966

846 — KLOTZ HEINZ – *Deutsche und Italienische Baukunst im Trecento.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 1966.

Suppone che il disegno del Museo dell'Opera del Duomo di Siena che G. seguì nel Campanile fiorentino iniziato dall'artista nel 1334, ma portato a termine in maniera diversa dal progetto originale dai suoi seguaci, sia stato influenzato specialmente nella parte alta dal campanile del Duomo di Friburgo. Fa il confronto tra quest'ultimo e il progetto del Museo dell'Opera del Duomo di Siena rilevandone le differenze dovute al genio innovatore di G.

Il disegno dell'Opera del Duomo di Siena presuppone una conoscenza approfondita del campanile di Friburgo da parte di G. che può averlo conosciuto attraverso disegni e schizzi.

1966

847 — KOSEGARTEN ANTJE – *Beiträge zur sienesischen Relief Kunst des Trecento.* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 1966, pp. 207-224.

Pubblica quattro rilievi senesi, tre dei quali si trovano in S. Francesco e rappresentano la Consacrazione del Camposanto della chiesa datato 1298, la Predica agli uccelli e la Presentazione a Gregorio IX; quest'ultimi due databili tra il 1300 e il 1310.

Rileva che la concezione del bassorilievo si discosta da quella di Giovanni Pisano ed è rappresentata da gruppi di figure concepiti nello spazio posti paralleli su un vasto sfondo, ottenendo con ciò un nuovo rapporto di spazio e di movimento; questa concezione mostra il riflesso dell'arte giottesca quale si rivela nelle figure dipinte a « grisaille » dal maestro e dalla sua scuola – in parte ispirati ad antichi modelli – nell'ultima scena del ciclo francescano di Assisi e nelle più tarde figure della Giustizia e dell'Ingiustizia dell'Arena di Padova.

Anche nel bassorilievo raffigurante le Stimmate di S. Francesco nella Chiesa di S. Martino rileva il forte influsso della scena giottesca di Assisi, sia pure resa con maggiore espressività.

1966

848 — KRUFT HANNO-WALTER – *Giotto und die Antike.* Neue Zurcher Zeitung, 26, 16, 1966. (*).

1966

849 — LADERMAN GABRIEL – *The Importance of Cézanne.* Art News, LXV, 1966, pp. 40, 76, 77.

Cita G. rilevandone le eccezionali qualità plastiche, volumetriche e spaziali e notando una singolare affinità con i procedimenti pittorici di Cézanne.

1966

850 — MARIANI VALERIO – *Giotto.* Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1966, pp. 7-135.

Dopo una breve premessa sull'arte del Cavallini e di Cimabue, traccia un conciso profilo dell'artista notando l'affinità e il rapporto con Dante, ma rilevando in G. una più diretta esperienza della natura umana e dell'ambiente che caratterizza la sua posizione nella vita (cfr. vol. I, 770).

1966

851 — MATTHIAE GUGLIELMO – *Pittura romana del Medioevo.* Vol. II, Roma, Palombi 1966, pp. 177-178-216-226-247-256.

Considera G. allievo del Cavallini e attivo nella navata di S. Francesco di Assisi insieme ad altri anonimi cimabueschi.

Rileva l'importanza esercitata dall'arte del Cavallini su G. Respinge l'attribuzione a G. proposta dal Galassi (cfr. n. 489) per il mosaico della facciata di S. Giovanni in Laterano considerandolo opera dell'ambiente del Torriti.

Segue un capitolo intitolato «Giotto a Roma». La prima attività dell'artista deve peraltro essere ricercata nella navata della Basilica Superiore di Assisi nell'ambito delle Storie del V. e N. T.

Assumendo come data d'inizio delle Storie di S. Francesco il 1296-1297 ritiene che tutta la restante decorazione potesse svolgersi o dal 1277 al 1296 o concentrarsi fra il 1288 ed il 1296 se essa deve coincidere con la bolla che nuovamente autorizzava l'impiego delle elemosine e se la esecuzione delle pitture non costituì un lavoro a sé finanziato dalla Curia. Propende a supporre che con una impalcatura unica in tutta la navata, la successione cronologica degli affreschi si svolgesse dalle vôlte, episodi del V. T. dalla Separazione della luce alle tenebre, alla Morte di Abele, episodi del N. T. dalla Natività al Battesimo ed infine dall'Ordine di costruire l'Arca ai fratelli di Giuseppe in Egitto e fino alle Nozze di Cana e alla Pentecoste.

Suppone che le prime prove di G. si possano riscontrare nelle Storie di Giuseppe e nella Deposizione, in cui rileva una monumentalità solenne, una bloccatura di masse che trasferisce sul piano più interno della psiche la drammatica tragicità cimabuesca, a cui peraltro è estraneo l'influsso dell'arte del Cavallini. Nota un deciso stacco stilistico tra queste scene e le Storie di Isacco che ascrive decisamente a G. supponendo che l'artista si sia recato per la prima volta intorno al 1293-1295 a Roma dove la visione di opere a lui congeniali come la Natività della Vergine dei mosaici di S. Maria in Trastevere e il Giudizio Universale di S. Cecilia del Cavallini, avrebbero maturato la sicura intuizione spaziale, la plastica solennità, l'intensa e vigorosa cromia che si riscontrano nelle Storie di Isacco e che preludono le prime storie francescane che G. avrebbe iniziato subito dopo, intorno al 1296.

Ripropone l'attribuzione a G. durante il primo soggiorno romano avvenuto fra il 1293 e il 1295, della decorazione del transetto di S. Maria Maggiore per l'accentuazione dell'elemento prospettico delle parti architettoniche, pur rilevando una notevole differenza qualitativa fra le maschere metalliche dei clipei romani con profeti e la sapiente testa di Isacco nella scena dell'Inganno ad Esaù » plasmata nella materia cromatica calda e accesa.

Osserva che il ciclo francescano presenta elementi estranei alla visione di G. o almeno motivi diversi e quindi una problematica differente dalle Storie della parete destra e suggerisce, se la commissione si ebbe intorno al 1296-1297, un probabile allontanamento del maestro da Assisi intorno al 1299 e un secondo viaggio romano per l'affresco del Giubileo.

Esamina l'affresco del Giubileo ipotizzando attraverso le copie posteriori l'aspetto originario; lo attribuisce a G. almeno nelle parti meglio conservate per la chiarezza compositiva, la definita saldezza plastica e la vigoria d'impostazione che dovette notevolmente influenzare l'anziano Cavallini nella tomba dell'Acquasparta.

La notizia della controversia in data 8 dicembre 1313 che G. ebbe con Filippa de Riti, fornisce secondo l'A. l'indicazione di un altro suo soggiorno romano di poco anteriore al 1313 durante il quale G. potè eseguire il mosaico della Navicella di cui rileva attraverso le copie la complessità solenne della composizione, il vasto respiro compositivo e la forza del convincimento che l'ispira. Il tema era di origine antica, ma si era snaturato nella banale assimilazione con la pesca miracolosa, entrata in varie redazioni a far parte del repertorio bizantino.

La ripresa del soggetto non fu casuale significando « i due poteri universali emananti da Dio per la felicità terrena prima e celeste poi del genere umano identificato con la Comunione dei fedeli e cioè con la Chiesa Universale. La disgraziata situazione di quei tempi non poteva essere che transitoria; se l'Impero non si curava delle sorti d'Italia e se la Chiesa aveva trasferito la sua sede altrove, prona ai voleri dei re francesi, erano queste solo traversie e tribolazioni transitorie dalle quali la Chiesa stessa cioè l'intera umanità cristiana sarebbe uscita, se avesse conservato intatta ed inalterata la fede » (p. 255).

Considera parte del mosaico i due clipei con mezze figure di angeli, uno nelle Grotte Vaticane, alquanto restaurato, e l'altro a Boville Ernica. Benché studiati in modo che una sola fonte luminosa investa le due figure isolate rileva in esse un tono insolitamente arcaizzante; ciò nonostante ritiene che G. vi sia intervenuto largamente per la limpidità dell'intimo, la saldezza formale e specialmente la tecnica sapiente. Mentre il Cavallini tratta il mosaico snaturandolo nella sua essenza con l'uso di tessere piccolissime trasferendo in altra tecnica quella dell'affresco, G. conserva alla tecnica musiva la sua naturale scomposizione cromatica e la piega abilmente ai nuovi effetti.

Ritiene che il Cavallini dopo il ritorno da Napoli nel mosaico della facciata di S. Paolo dovesse rimanere toccato dalla composizione giottesca. Giudica il polittico Stefaneschi opera di bottega eseguita intorno al 1320, che non richiede un soggiorno romano di G.

Conclude ritenendo sicuri almeno tre soggiorni romani di G. a Roma; il primo destinato all'apprendimento ed essenziale per la sua formazione artistica, mentre nei due successivi G. lasciò nella città un'impronta notevole della sua arte.

A proposito del libro dello White (cfr. n. 865) ritiene ormai superata criticamente la figura del Maestro di Isacco ed inaccettabile sia l'ascrizione al Maestro di S. Francesco delle Storie francescane sia l'ampliamento della partecipazione in quel ciclo del Maestro della S. Cecilia cui viene fra l'altro attribuito l'episodio di S. Francesco che divide il mantello col povero.

1966

852 — MELONI SILVIA – *Dipinti salvati dalla piena dell'Arno*. Firenze, Tip. Giuntina, 1966, p. 6.

Si espone il polittico di Badia considerato opera di G. eccetto gli angeli dei tondini e i Santi Nicola e Giovanni Evangelista, forse dovuti al Maestro della S. Cecilia.

Il polittico è datato intorno al 1301.

1966

853 — MESSERER WILHELM – *Giottos Verhältnis zu Arnolfo di Cambio.* Neue Zürcher Zeitung, 27/11/1966, p. 5.

Sottolinea il ruolo di grande innovatore esercitato da G. sulla pittura del tempo e di rielaboratore delle più moderne tendenze dell'arte contemporanea da Cimabue al Cavallini alla scultura di Arnolfo.

Rileva l'influenza di Arnolfo sulla pittura di G. nella nuova configurazione dei caratteri e nella forte e delimitata costruzione della figura.

Nella scena raffigurante lo Sposalizio di Maria a Padova suppone che G. possa essersi ispirato al bassorilievo della tomba Annibaldi di S. Giovanni Laterano.

G. non usa però Arnolfo come modello ma solo come un punto di partenza per nuovi fini.

1966

854 — MÜLLER WERNEY – *Giotto als Symbol. Die Arena Kapelle zu Padua.* Bern, Benteli Verlag, 1966, pp. 5-49.

Descrizioni e considerazioni sugli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

Attribuisce a G. oltre agli affreschi anche il progetto architettonico della Cappella, senza peraltro motivarne la ragione.

Osservando il modello della Cappella dipinto sulla controfacciata giudica la porticina laterale ed il coro inserzioni posteriori non previste nella concezione architettonica di G.

1966

855 — ÖRTEL ROBERT – *Die Frühzeit der Italienischen Malerei.* Stuttgart, Kolhammer, 1966, pp. 67-84.

Seconda edizione riveduta ed ampliata dell'opera riassunta al n. 496. Rispetto alla prima edizione aggiunge le seguenti considerazioni.

Esamina il frammentario affresco di S. Giovanni in Laterano che G. eseguì su incarico di Bonifacio VIII che dové chiamare l'artista a Roma intorno al 1300, notandone l'affinità stilistica con il ciclo assisiate delle Storie di S. Francesco. L'affresco romano è considerato opera di G. compiuta in collaborazione con maestranze assisiati e quindi posteriore al ciclo francescano.

Attribuisce a G. il polittico di Badia per l'affinità stilistica che lega il centro del complesso all'affresco con la mezza figura della Madonna col Bambino del portale della controfacciata della Basilica Superiore di Assisi.

Considera infine il Crocifisso del Tempio Malatestiano a Rimini vicino al polittico di Badia e lo colloca in un periodo anteriore agli affreschi padovani dell'Arena, intorno cioè al 1300-1305.

1966

856 — PAMER NORA – *Fabbri Colabichi, Prosdocimi, Saccomani. I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni.* Muemlé Kvédelem., X, 1966, pp. 55-56.

Contiene la recensione al testo di cui al n. 763.

1966

857 — PROSDOCIMI ALESSANDRO – *La copia del monocromo giottesco con la « Stultitia » alla Cappella degli Scrovegni.* Padova, Società Coperativa tip., 1966, p. 1-8.

Il volumetto contiene le opinioni espresse nel Bollettino del Museo Civico di Padova nel 1964 (cfr. n. 778).

1966

858 — RAUBUNT F. – *Dante scheibt ein Sonnett und Giotto malt ein Fresko,* in *Dante Alighieri,* 1966, p. 53 (*).

1966

859 — SANPAOLESI PIERO – *Sull'antica facciata di Santa Maria del Fiore,* in *Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan,* vol. I. 1966, p. 321.

Attribuisce ad Arnolfo l'antica Cattedrale di Santa Maria del Fiore qual'è riprodotta nell'affresco del Bigallo (1342) perché « G. non fece in tempo a modificarla, anche se ne ebbe l'intenzione, il che non risulta da nessuna fatto o documento ».

Respinge gli argomenti del Gioseffi (cfr. n. 727) che tende a confermare a G. l'attribuzione di una presunta facciata della cattedrale fiorentina.

1966

860 — SEMENZATO CAMILLO – *Giotto.* Roma, Edizioni Paoline, 1966, pp. 5, 18, 73, 79.

Aggiornata sintesi sull'intera attività artistica di G.

1966

861 — SPRENGER HANS – *Maria von Nagy. Die Wandbilder der Scrovegni Kapelle zu Padua.* Zeitschrift fur Religions-Geistesgeschl. XVIII, pp. 93-96.

Contiene la recensione al testo della von Nagy (cfr. n. 698).

1966

862 — TOESCA ILARIA – *Una Croce dipinta romana.* Roma, M. Scopel 1966, pp. 3-14.

Pubblica una Croce dipinta della chiesa di S. Tommaso dei Cenci a Roma, documentata come opera proveniente dalla Chiesa dell'Aracoeli, rilevandone la straordinaria novità iconografica: si tratta di una Crocefissione inserita nello schema della Croce dipinta, con la creazione di una certa suggestione di spazio intorno alla croce e ai corpi.

Benché il dipinto sia molto spellato, vi è ancora apprezzabile tuttavia, la fortissima evidenza plastica della figura in maestà sulla cimasa, il nuovo e difficile rapporto proposto tra i due busti di santi, l'immagine benedicente e la sottostante Crocefissione e la forza originale dell'invenzione. Fa la storia della Croce ricordando che essa risulta per documenti essere stata donata nel 1445 ad un Jacopo Cenci, soprintendente del Convento degli Osservanti nella Chiesa di S. Tommaso, dagli Osservanti che avevano sede nella chiesa di S. Maria di Aracoeli.

Dal momento che gli Osservanti tenevano le loro congregazioni nella chiesa di S. Maria sopra Minerva la croce potrebbe provenire da questa chiesa, dove il Ghiberti ricorda come opera di G. « uno Crocifisso ».

Per queste ragioni propone in modo discreto l'attribuzione a G. della croce dell'Aracoeli che dovrebbe essere contemporanea agli affreschi del N. T. nella quarta campata di Assisi (cfr. n. 32).

1966

863 — TOESCA ILARIA – *Una Croce dipinta romana.* Bollettino d'Arte, LI, 1966, pp. 27-32.

Ripubblica il testo riassunto al n. precedente.

1966

864 — TOESCA PIETRO – *Giotto a Roma,* in *Strenna dei Romanisti,* Natale di Roma, Roma, 1966, pp. 453-456.

Vi si trova ristampato il capitolo riguardante la formazione di G. della monografia del Toesca del 1941 (cfr. n. 312).

1966

865 — WHITE JOHN – *Art and Architecture in Italy, 1250 to 1400.* London Pinguin Books, 1966, pp. 132-148, 203-226.

Per quanto riguarda la decorazione pittorica della Basilica Superiore di Assisi l'A. ripete, in sostanza, le opinioni espresse nel volume pubblicato nel 1957 e riassunto al n. 583; a proposito della Cappella dell'Arena suppone che G. stesso ne abbia dato il disegno dato che l'edificio sembra chiaramente sorto in funzione della pittura; rileva successivamente che, nonostante G. si dedichi soprattutto al contenuto spirituale, uno dei suoi maggiori raggiungimenti sia la conquista di nuove vette di realismo, aspetto che soprattutto fu messo in rilievo dai contemporanei. Distingue nettamente le opere padovane di G. dagli affreschi con Storie di Isacco che ascrive al Maestro di Isacco.

Considera l'unico punto fermo dell'attività giovanile dell'artista la Navicella di S. Pietro la cui vasta gamma di gesti e di reazioni psicologiche sembra presupporre gli affreschi padovani. Ritiene il Crocifisso della Cappella dell'Arena contemporaneo agli affreschi ma sicuramente prodotto della bottega, e la Maestà di Ognissanti successiva ai lavori padovani, come mostrano le strettissime affinità delle Cappelle Peruzzi e Bardi, esemplate sulle opinioni espresse nel 1957. Espunge dall'opera di G. il polittico Stefaneschi e il Crocefisso di S. Maria Novella. Segue un capitolo dal titolo « Il problema di Assisi », in cui si pone il problema della datazione della Leggenda francescana, e dopo un'approfondito riesame delle opinioni della critica e delle fonti, ritiene che la esecuzione della Leggenda vada situata dopo il 1296 e prima del 1307.

Affronta la questione della data di nascita di G.: se si accoglie la data del 1266, come si può giustificare l'espressione di Benvenuto da Imola che riporta che il pittore a Padova era « satis iuvenis » ? E se si accoglie la data dei 1276, riportata dal Billi, come è possibile identificare G. con il Maestro d'Isacco e con l'autore della Leggenda francescana ? Ritiene che per le differenze stilistiche riscontrabili tra il ciclo francescano e le opere di Padova e di Firenze questi tre lavori non possano essere frutto di uno solo artista. Ritiene anche che la citazione di Riccobaldo non sia degna di fede, in quanto il cronista non menziona la Navicella opera considerata dai contemporanei la più famosa e importante di G.; che la tavola del Louvre non è argomento probante per ascrivere a G. gli affreschi della Leggenda e che le somiglianze compositive riscontrate dalla critica fra gli affreschi assisiati e quelli padovani si spiegano col fatto che G. si era in parte formato ad Assisi.

1966

866 — WHITE JOHN – Burlington Magazine, CVIII, 1966, p. 327.

Recensione al volume di Tintori-Borsook (cfr. n. 817).

1966

867 — — — — *Giotto e i giotteschi in Santa Croce.* Firenze, Mori, 1966.

Contiene il testo delle conferenze tenute nella Basilica di Santa Croce durante la 'Settimana Giottesca' svoltasi a Firenze dal 2 al 7 maggio 1966.

Pp. 353-354 – LUCIANO BERTI – *Pittura, Chiesa e società nel Trecento fiorentino.*

Nel delineare le vicende storico-artistiche della Basilica di Santa Croce ricorda come opere di G. la Cappella Bardi notandone il tono solenne ed ufficiale, la più tarda Cappella Peruzzi in cui prevale nelle Storie di S. Giovanni Evangelista e di S. Giovanni Battista uno stile ugualmente solenne per ragioni collegate ai committenti e all'ideologia religiosa francescana ed i cicli perduti della Cappella Giugni con i Martìri degli Apostoli e della Cappella Tosinghi-Spinelli con le Storie della Vergine.

Pp. 363-382 – Eve Borsook – *Giotto nelle Cappelle Bardi e Peruzzi.*

Esamina gli affreschi della Cappella Bardi che giudica di molto anteriori a quelli della Peruzzi concordando con la tesi di Julie Gy-Wilde (cfr. vol. I, 690) e terminati non più tardi del 1313.

La composizione delle scene è molto vicina a quella degli affreschi padovani, le architetture sono semplici e grandiose, subordinate all'azione delle figure; la disposizione generale a carattere prevalentemente rettilineo delle figure e dell'ambiente in cui si muovono, dà alla superficie pittorica un aspetto unitario che tende a rafforzare la profondità dell'intera composizione.

Nel ciclo Bardi sostiene l'esistenza di almeno cinque esecutori diversi; distingue nella Rinuncia ai beni terreni un pittore dotato cui ascrive le teste di Bernardone, di uno dei priori e del bimbo a destra, ed un pittore meno valido cui ascrive gli altri priori, un terzo pittore cui si danno la madre col bambino a sinistra e i frati e il santo ed un quarto pittore cui si attribuisce il Vescovo di Assisi e la figura di Fra Illuminato nella scena della Prova del Fuoco e il Vescovo di Assisi che sogna nella scena sottostante.

Segue l'analisi, la descrizione tecnica e stilistica e la storia dei restauri degli affreschi della Cappella Peruzzi che vengono datati tra il 1327 e il 1335.

Nota un preciso stacco stilistico tra gli affreschi Bardi e quelli Peruzzi e giudica che l'inventore delle composizioni Peruzzi sia stato G. ma che l'artista si sia valso largamente dell'opera di aiuti e che quindi vi abbia contribuito ancor meno che agli affreschi della Cappella Bardi.

P. 386 – Umberto Baldini – *Taddeo Gaddi.*

Ricorda Taddeo Gaddi collaboratore di G. nel polittico Baroncelli; a G. viene ascritto il disegno e la composizione generale e al Gaddi viene ascritta l'esecuzione.

1966

868 — — — — *L'Opera completa di Giotto.* Presentazione di Giancarlo Vigorelli. Apparati critici e filologici di Edi Baccheschi. Milano, Rizzoli, 1966, pp. 5-14; 83-128.

Manuale divulgativo, ma criticamente aggiornato, riguardante l'intera attività artistica di G.

1967

869 — BEHLES JOSEPH – *Giottos Ognissanti Madonna – Florenz.* Accademia Romana di Scienze ed Arti. Roma, Speyer am Rhein, 1967, pp. 7-27.

Riesamina le varie opinioni critiche sulla datazione della Madonna di Ognissanti, che considera, per le affinità coloristiche e stilistiche col mosaico della Navicella, eseguita intorno al 1310.

Nota inoltre singolari affinità stilistiche e formali tra la Madonna col Bambino affrescata nella Cappella dell'Arena di Padova e la Madonna di Ognissanti, che viene ritenuta compiuta espressione dell'arte del Trecento e perciò lontana sia dallo stile gotico sia dallo stile rinascimentale.

1967

870 — BELLINATI CLAUDIO – *La Cappella di Giotto all'Arena, 1300-1306.* Padova, Tip. del Seminario, 1967, pp. 5-29.

La scoperta di dieci delle dodici croci dipinte a tempera sull'affresco alla altezza della porta di entrata ai lati delle Virtù e dei Vizî della Cappella degli Scrovegni che testimoniano la solenne consacrazione della Cappella di G. (25 marzo 1305), e inoltre il rinvenimento di alcune note di spese relative agli antifonarî della Cattedrale (1306), con miniature evidentemente ispirate alle scene dell'ultimo registro del capolavoro di G., sono considerati due argomenti determinati nella nota controversia sulla datazione degli affreschi.

Afferma perciò che essi erano certamente ultimati il 25 marzo 1305, alla data della consacrazione della Cappella.

E poiché molte affermazioni si sono fatte con l'intenzione di fornire dati storico-cronologici sulla Cappella di G. all'Arena, riporta tutti i documenti riguardanti la Cappella dal 1300 al 1306 nell'intento di tracciare in sintesi, quasi schematicamente, la successione degli avvenimenti che hanno interessato da vicino i primi sette anni di vita e di storia della Cappella degli Scrovegni.

1967

871 — BERENCE FRED – *Giotto.* Paris, Hachette, Chefs-d'Oevre de l'Art, Grand Peintres, 1967.

Contiene un breve scritto su G. a seguito del testo di G. Previtali (cfr. n. 776).

1967

872 — BETTARINI ROSANNA – BAROCCHI PAOLA – *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568.* Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1967.

Vol. II – pp. 95-123 – Vita di Giotto.
Collazione ed edizione critica delle due redazioni delle Vite.

1967

873 — BOVI ARTURO – *Nuove prospettive critiche su Giotto e la sua pittura.* Il Messaggero, 7 ottobre 1967, p. 3.

È un preciso resoconto del Congresso Internazionale di Studi su G. a celebrazione del VII centenario della sua nascita.

1967

874 — BRANDI CESARE – *A Orsanmichele per Giotto.* Corriere della Sera, 21 settembre 1967, p. 3.

Recensione della mostra « Omaggio a Giotto ». Considera la Madonna di San Giorgio alla Costa opera di collaborazione fra G. e un anonimo aiuto, dipinta dopo il ciclo francescano di Assisi.

1967

875 — BRANDI CESARE – *A Giotto nemmeno un francobollo.* La Fiera Letteraria, n. 42, XLII, 1967, pp. 23-24.

Ritiene che ove fosse dimostrato che G. non poté nascere prima del 1277 resulterebbe del tutto infondata e arbitraria l'ipotesi della sua presenza attiva ad Assisi prima del ciclo di S. Francesco.

L'attribuzione delle storie neotestamentarie di Assisi a G. è comunque respinta dall'A. a causa della nuova datazione del ciclo di Cimabue e della sua scuola entro il 1278-1283 e della scoperta a Roma del Crocifisso di S. Tommaso (cfr. n. 862) che è ascritto allo stesso artista, distinto da G., che dipinse le Storie del N. T. di Assisi. Segue un breve resoconto della mostra «Omaggio a Giotto».

Considera la Cappella della Maddalena della Basilica Inf. di Assisi ideata e diretta in larga parte da G. con la collaborazione del Maestro di Figline e di Puccio Capanna.

1967

876 — CARRINGTON DOROTHY – *Cardinal Fesch, a grand collector.* Apollo, LXXXVI, 1967, p. 351.

Ricorda come appartenente alla collezione del Cardinale Fesch la Dormitio Virginis di G., ora al Museo di Berlino.

1967

877 — DAL POGGETTO PAOLO – *Omaggio a Giotto. Catalogo della Mostra.* Firenze, Orsanmichele, giugno – ottobre, 1967, pp. 7-14.

Breve profilo critico sull'artista.

Come opere di G. sono esposte: la Madonna di San Giorgio alla Costa che viene datata sullo scorcio del Duecento e della quale si rilevano l'impostazione grandiosa e massiccia, la perfezione degli ornati e la nitidezza prospettica, e

il S. Stefano del Museo Horne, pannello di polittico avente per centro la Madonna Goldman del Museo di Washington e per laterali i Santi Giovanni Evangelista e Lorenzo del Museo di Châalis. Il polittico è considerato opera dell'attività matura dell'artista e datato intorno 1315-1320 forse proveniente dalla Cappella Peruzzi.

All'attività dell'artista con largo intervento della bottega sono riferiti i frammenti staccati raffiguranti Storie della Vita della Vergine provenienti dalla Badia fiorentina.

La datazione degli affreschi è ritenuta la stessa della tavola d'altare della medesima Cappella maggiore di Badia, nei primi anni del '300, tra i cicli di Assisi e Padova.

1967

878 — DE BENEDICTIS CRISTINA – *Firenze. Omaggio a Giotto.* Antichità Viva, VI, 1967, pp. 33-36.

Recensione della mostra «Omaggio a Giotto» (cfr. n. 877).

1967

879 — DE CARLI GIULIO – *Commemorando il VII Centenario della nascita di Giotto.* Quaderni del Centro di Studio in Trento dell'Università di Bologna, Trento, n. 7, 1967, pp. 3-9.

Considera la vita e l'opera di S. Francesco uno degli stimoli più potenti per una rinascita del pensiero nell'opera di S. Bonaventura, della poesia nella opera di Dante e dell'arte nell'opera di G. « Come Francesco fu il genio volgarizzatore dell'umanesimo cristiano e Dante quello della poesia cristiana, così G. fu il genio volgarizzatore della pittura cristiana » (p. 5). Traccia un breve profilo delle condizioni culturali e sociali del tempo di G., rilevando che mentre la spiritualità teocentrica bizantina aveva sviluppato in arte una tematica simbolico-concettuale, rievocante e celebrante i fondamenti dogmatici della fede, la spiritualità cristocentrica francescana veniva invece proponendo una tematica storico-narrativa, intesa a rievocare e a celebrare l'operante inserimento del divino nella storia e nella vita. Su questa base considera G. l'artista che potè fungere, grazie all'eccezionale dotazione del genio, da crogiuolo decantatore e unificatore delle varie correnti di gusto: romane (Cavallini, Torriti), toscane (Cimabue) e senesi (Duccio), inaugurando, nell'incidenza delle istanze francescane e con perentoria suggestività, il figurativo dell'arte cristiana occidentale. Elenca con brevi notazioni le principali opere di G. rilevando che le sue caratteristiche essenziali sono un segno funzionale che blocca le forme per semplificati e individuanti gesti, un chiaroscurare essenziale che le potenzia in effetti di lapideo rilievo, una abbreviata intelaiatura ambientale paesistica o architettonica, per calibrati rapporti proporzionali-spaziali che valorizzano in gerarchica dignità i ruoli figurativi; un colorire intenso, eppure trasparente, che incorpora e impreziosisce i rapporti plastico spaziali, di una timbrica, tattilmente stimolante evidenziazione rappresentativa.

Conclude affermando che la precipua peculiarità di G. e del suo stile è il sa-

per cogliere e visualizzare per immediata, contenuta epicità di accenti, le reazioni, negli atteggiamenti e nei volti, di una quotidiana umanità, di fronte alle eccezionali manifestazioni del Divino.

1967

880 — DENIS V. – DE VRIES E. – *Tutte le arti nei secoli.* Milano, Ricordi, 1967, p. 291.

Nell'opera di G. come in quella di Simone Martini, di Arnolfo e dei Pisano è visto l'attuarsi del desiderio sempre più vivo di riprodurre la vita in modo realistico, di suggerire i moti dell'animo nell'espressione dei volti.

1967

881 — DUBY GEORGES – *Nel secolo XIV cominciava la grande avventura della pittura moderna.* Le Arti, XVII, 1967, p. 29.

Vede nell'arte del Trecento, da una posizione subalterna tornare a primeggiare come arte guida la pittura. Individua la gloria di G. nel fatto che egli si appropriò di tutti i prestigi plastici della scultura monumentale – l'arte del passato – e aggiunse loro le potenze di illusione e di colore.

1967

882 — EIMERL S. – *The World of Giotto.* New York, Time-Life Library of Art, 1967 (*).

1967

883 — EULER WALTER – *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos.* Bern, Franke, 1967, pp. 7-128.

È una circostanziata analisi dell'architettura dipinta da G. nella Cappella Scrovegni e nelle altre opere dell'artista.

Rileva lo stretto rapporto che sussiste in ogni dipinto di G. tra le figure e gli elementi architettonici notando come essi circondino e comprendano in un tutto armonico, fino ad allora sconosciuto, l'uomo e l'azione raffigurata.

Segue l'esame e la descrizione degli affreschi della Cappella degli Scrovegni: in essi non vi è una direzione prospettica fissa e determinata e i varî assi di simmetria architettonici si aprono verso l'osservatore.

Definisce l'architettura giottesca non astratta, bensì dinamica; essa infatti è sottoposta a un movimento in avanti e da sinistra a destra che è reso evidente dall'intersecarsi dei bordi. Analizza il contributo offerto dai varî colori alla rappresentazione architettonica, criticando l'attuale illuminazione artificiale della Cappella che rende aleatoria ogni considerazione su di essi.

Osserva che quando G. deve rappresentare un rapporto tra uomo e paesaggio, non si basa sul contrasto, ma sulla concordanza; gli oggetti rappresentati sono inoltre significativi al massimo e possiedono una grande forza di rappresentazione per la pluralità delle loro funzioni nel dipinto.

Anche nelle scene prive di elementi architettonici forte è nondimeno il

senso architettonico e geometrico che governa l'insieme delle figure e dei particolari.

La rappresentazione architettonica in G. non solo ha la funzione di creare lo spazio per le azioni delle figure, ma è anche un elemento proprio ed essenziale della scena diretta verso l'osservatore. Essa rappresenta il luogo dell'avvenimento e prepara ciò che dovrà accadere successivamente. Il principio fondamentale che guida la costruzione giottesca è quello di fornire la più chiara 'osservabilità' possibile dello spazio sulle superfici dei dipinti. A questi scopi serve anche il mezzo prospettico, anche se G. non ha elaborato la prospettiva in un sistema unitario e coerente.

Considera gli affreschi dell'Arena opera della compiuta maturità di G. e il punto di riferimento per ogni esame che abbia per oggetto l'architettura dei suoi dipinti, mentre i lavori di Assisi sono considerati momenti di transizione nella pittura giottesca.

Accetta l'attribuzione a G. del ciclo di San Francesco e delle Storie di Isacco. Riconosce peraltro la fondamentale diversità che distingue la visione architettonica delle Storie di Isacco dal ciclo di San Francesco.

In questi affreschi nota una spazialità plastica assolutamente originale per quei tempi e riconosce anche qui la funzione determinante esercitata dall'architettura nello svolgimento dell'azione rappresentata.

La concezione architettonica realizzata da G. ad Assisi non è peraltro giunta alla maturità e compiutezza riscontrabile negli affreschi di Padova. Rileva l'importanza dell'asse principale di simmetria e della decorazione degli edifici rappresentati, osservando inoltre come i colori dei varî oggetti non siano arbitrari, bensì in funzione dell'illuminazione interna del quadro.

A proposito delle rappresentazioni di città nel ciclo di San Francesco osserva come le città non vengono viste in modo pittoresco o come un insieme di edifici principali, ma nella loro struttura e nella singolarità degli edifici.

Accetta l'attribuzione a G. delle Cappelle Bardi e Peruzzi anche se con la collaborazione della bottega. Studia il sistema dei bordi e delle incorniciature delle singole scene osservandone l'influsso sul dipinto. In confronto a Padova appare ancora più sviluppata la funzione dell'architettura nella Cappella Peruzzi.

Ascrive alla bottega di G. gli affreschi delle vele della vôlta della Basilica Inf. di Assisi mettendoli in relazione con altri affreschi di G.

1967

884 — FALLANI GIOVANNI – *La spiritualità dell'arte di Giotto.* Fede e Arte, n. 3, 4, 1967, pp. 50-93.

Articolo divulgativo.

1967

885 — GASPAROTTO CESIRA – *Sant'Antonio in Giotto e nella prima tradizione iconografica padovana.* Il Santo, VII, 1967, pp. 207-217.

Fa alcune osservazioni sull'iconografia di S. Antonio nell'opera di G. ad Assisi e nella Cappella Bardi in Santa Croce.

Attribuisce il Santo francescano della Collezione Berenson a G., proponendo di identificare tale immagine con quella di Sant'Antonio da Padova.

1967

886 — *Giotto e il Mugello 1967, nel VII centenario della nascita di Giotto.* Firenze, Giorgi e Gambi ed., 1967, p. 1-73.

Raccolta di vari saggi su G. in più o meno stretto rapporto con la sua patria mugellana.

Mario Salmi – *Presentazione.*

Piero Bargellini – *La terra di Giotto.*

Ugo Procacci – *La Patria di Giotto.* Ristampa del saggio del 1937 (cfr. n. 172), seguita come postilla dalla ristampa di parte del saggio n. 702, intesa ad avvalorare la credibilità delle notizie fornite dal Ghiberti sulle opere fiorentine di G.

Roberto Salvini – *L'arte di Giotto* (*Giotto nel settimo centenario dalla nascita. Discorso celebrativo tenuto in Palazzo Vecchio il 17 Giugno 1967*).

Si propone di ricordare la grandezza dell'opera di G. « non tanto sotto l'aspetto puramente estetico... quanto nella sua partecipazione e nel suo incisivo apporto alla civiltà del suo tempo ».

Poco si può ricavare dalle scarse notizie biografiche trasmesse dalle fonti e dai documenti sulle sue opinioni politiche e sugli atteggiamenti da lui tenuti nei confronti degli avvenimenti del suo tempo. Da respingere comunque l'illazione di coloro che dall'attività svolta per papa Bonifacio VIII e per i Peruzzi e i Bardi ne inferiscono che egli appartenesse al partito dell'alta borghesia fiorentina.

Si può solo dire che G. non fu (e nessuno lo fu al suo tempo) artista « engagé ». Ma la sua arte può pur dirci qualcosa sui rapporti che lo legarono « ad alcuni grandi movimenti e persone del tempo: al movimento francescano, a Dante, al Comune fiorentino ». Ove infatti si rifiuti l'atteggiamento esclusivamente « formale » della critica intorno al 1900 (Berenson, Wölfflin etc.), si riconoscerà che fu ben presente a G. il problema della personalità degli eroi dei suoi drammi.

Già la diversità di accento che distingue i suoi due cicli più antichi – le Storie di Isacco nella terza campata di Assisi, di ispirazione così solennemente « biblica », e le Storie di Giuseppe ebreo e del N.T. nella quarta campata, tanto meno equilibrate e tanto più fresche e drammatiche – indica che G. fu tutt'altro che insensibile ai suggerimenti che gli provenivano dagli argomenti che imprendeva a trattare: e « nel Compianto sul Cristo morto... è già una prima fresca intuizione di quel mondo nuovo, cui ancor prima del rigore speculativo di Tommaso d'Aquino, aveva non poco contribuito ad aprire le porte l'*abundantia cordis* di Francesco d'Assisi ». Tuttavia, contro la famosa tesi del Thode (cfr. vol. I, 380), è da osservare che S. Francesco non rinnovò affatto l'arte italiana, e che i pittori del Duecento non dettero segno di accorgersi della novità del suo messaggio. Soltanto G. ci presenta una figura artisticamente attendibile di S. Francesco, ma rispondente solo in parte, ed in parte anzi opposta alla vera figura del personaggio storico.

Da un'attenta lettura della Leggenda di S. Francesco affrescata da G. risulta da un lato l'impronta stampata sulla fantasia dell'artista « da quello slancio di carità e di amore che nella prima letteratura francescana.... investe tutte le cose e tutti gli esseri del creato, immergendo il miracolo in un'aura di tenera commozione », dall'altro una visione del Santo non già umile « pecorella », ma vigoroso « miles ecclesiae »; donde il tono vigoroso e drammatico del poema pittorico di G.

Così il S. Francesco di G. richiama a quello che emerge dalla terzina di Dante (Par. XI, 88-90). Il parallelo tra G. e Dante, che pure annovera un Goethe fra i suoi assertori, è oggi spesso respinto come retorico. Eppure « chi abbia familiari i canti del poema e i cicli d'affreschi del pittore non può sottrarsi all'impressione di una forse male argomentabile, ma tuttavia presente, se pure parziale, affinità di spirito ». Per cominciare dall'esterno: il metro della terzina si ritrova in G. nella distribuzione delle Storie della Leggenda francescana ad Assisi, ed in alcuni gruppi di Storie all'Arena, nonché spesso nell'ambito di singole composizioni. Procedendo verso l'interno, è possibile riscontrare affinità di spirito fra immagini di Dante e immagini di G. ed « è comune a certi luoghi di Dante e a certi passi di G. la capacità di racchiudere sentimenti fra i più intimi e naturali entro forme di un'assoluta semplicità ». Analogie di timbro espressivo si riscontrano specialmente fra il Purgatorio e gli affreschi di Padova. E più in generale ogni soggetto di storia si tramuta in G. come in Dante « in un rapporto di forze spirituali che appare come la proiezione sulla situazione particolare di un ordine certo di valori universali ».

Se queste sono le affinità fra il poeta e il pittore, non vanno però sottovalutate le differenze: « la scala di affetti di cui G. dispone è, nell'uguale intensità, assai meno estesa di quella di Dante... e la intensità degli affetti si avvolge, in G. più che in Dante, in una visione distaccata... e misteriosamente remota ». Analogo poi d'altra parte il destino postumo della lingua coniata dall'Alighieri e di quella coniata da G.: come il toscano di Dante si avvia a diventare lingua nazionale, così lo stile giottesco si pone a fondamento di quasi tutte le scuole pittoriche d'Italia, ed anzi più o meno direttamente giunge ad influenzare non poca pittura europea (riflessi in Austria, in Boemia, in Westfalia e in Hubert van Eyck).

Benché richiesto ed operoso in ogni parte d'Italia, G. godé di continuo della stima dei fiorentini, ed a Firenze operò per i più diversi committenti: domenicani, francescani, agostiniani e benedettini, banchieri e Comune.

Il Decreto Comunale del 1334 documenta, se bene analizzato nel suo testo, come la fama di G. riuscisse a rompere le idee correnti che relegavano l'arte figurativa fra le arti meccaniche e come il Comune fiorentino comprendesse il prestigio culturale e politico che poteva trarre dalla presenza di G. Ed è questo un motivo chiaramente prerinascimentale.

Ciò non deve tuttavia indurre ad aggregare G. al Rinascimento ed a farne un Masaccio *ante litteram*; anzi proprio l'incapacità a definire la profonda diversità fra un G. e un Masaccio è la riprova dell'insufficienza metodologica tanto del metodo formalistico quanto di quello sociologico.

Se G. è per molti aspetti un profeta del Rinascimento, la sua arte è tuttavia in se stessa una ' summa ' della civiltà medioevale.

Morozzi Guido – *La Casa di Vespignano.*

La casa indicata dalla tradizione come casa natale di G. è in realtà un'aggiunta quattrocentesca ad una più antica casa signorile, che forse fu quella dove nacque G.

Relazione sui restauri e sul progetto di ripristino della casetta superstite.

Lorenzo Viviani – *Cronache tra due centenari.*

Rifà la storia dell'erezione del monumento a G. a Vicchio di Mugello, per iniziativa e interessamento di G. Carducci.

RENZO CHIARELLI – *Il Perché di un museo.*
Sulla costituzione di un piccolo museo a Vicchio, privo tuttavia di opere dell'età di G.

BECHERUCCI LUISA – *Giotto e Andrea Pisano*
Ricorda G., che secondo la tradizione avrebbe non solo architettato il Campanile del Duomo, ma anche scolpito i primi rilievi esagonali, come l'artista che maggiormente influenzò Andrea Pisano sia nei rilievi del Campanile sia nella porta di S. Giovanni.

BALDINI UMBERTO – *Restauri giotteschi.*
Relazione sui restauri compiuti sul polittico di Badia datato c. 1301 e sulle Cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce.

BALDINI ANTONIO – *Giotto e Cimabue in un'osteria del Mugello.* Ristampa del saggio del 1919 (cfr. vol. I, 559).

1967

887 — GOMBRICH ERNST HANS – *The Story of the Art.* London, The Phaidon Press, 1967, pp. 144-148.

[Si cita dalla undicesima edizione riveduta e corretta].
Ritiene che l'arte bizantina permettesse agli italiani di valicare la barriera di separazione tra scultura e pittura: in essa permangono le scoperte dei pittori ellenistici nel modellato dei volti ottenuto attraverso il chiaroscuro e nell'esatta cognizione dei principi dello scorcio. G. forte di tali metodi spezzò l'incanto del conservatorismo bizantino e potè avventurarsi in un mondo nuovo, trasferendo le sculture vive della scultura gotica nella pittura. L'arte di G. anche se inizia un nuovo capitolo nella pittura italiana, nondimeno non va considerata in opposizione con l'arte precedente: infatti essa è debitrice sia ai maestri bizantini sia ai grandi scultori delle cattedrali nordiche. Nella figura della Fede, una delle Virtù affrescate intorno al 1306 nella Cappella Scrovegni, forte è l'affinità con le opere degli scultori gotici; non siamo più di fronte ad una statua, bensì ad una pittura che grazie al suo volume dà l'illusione di una statua. Merito di G. dopo mille anni è l'aver riscoperto l'arte di creare su una superficie piatta l'illusione della profondità. Questa scoperta non fu peraltro fine a se stessa perché dava all'artista la possibilità di mutare l'intera concezione della pittura creando l'illusione che la storia sacra si svolgesse per così dire sotto i nostri occhi. G. si conformava ai consigli dei frati che nei loro sermoni esortavano il popolo a rappresentarsi nella mente gli eventi sacri come essi potevano essere realmente apparsi.
Istituisce un confronto, per dimostrare la portata della rivoluzione giottesca, tra la scena del Compianto della Cappella Scrovegni e un tema analogo svolto in una miniatura duecentesca (Salterio di Bonmont a Besançon). Nella miniatura non si rappresenta la scena così come poteva essere accaduta, le dimensioni delle figure sono variate per inserirle nella pagina, tutto è schiacciato e compresso e non vi è alcuna sensibilità spaziale. La stessa indifferenza per il luogo reale in cui la scena si svolge aveva indotto Nicola Pisano a rappresentare diversi episodi in uno stesso riquadro.
Il metodo di G. è completamente diverso, la sua pittura non è più un sur-

rogato della parola scritta; la distanza fra le figure dei vari piani è chiaramente indicata. G. inoltre abbandona la concezione dell'arte paleocristiana, mediata dall'Oriente, secondo la quale per narrare chiaramente una storia ogni figura deve essere rappresentata interamente; non ha bisogno di accorgimenti così semplici, ma mostra in modo altamente persuasivo il dolore della drammatica scena riflesso in ogni figura, sì che l'avvertiamo perfino nelle figure rannicchiate i cui volti ci rimangono nascosti. Conclude che la fama di G. tratta dall'anonimato delle epoche precedenti, inaugura una nuova maniera di considerare l'artista che preannuncia il Rinascimento.

1967

888 — GROSSATO LUCIO – *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova.* Padova, Tipografia Antoniana, 1967, pp. 17-26.

Rileva nelle miniature degli antifonari B-14, B-16, A-15, A-16 della Biblioteca Capitolare, che sappiamo già compiuti nel 1306, precisi riflessi iconografici dal ciclo giottesco dell'Arena.

Chiaramente desunte dai prototipi giotteschi appaiono specialmente le miniature della Deposizione dalla Croce del Codice A-15, e del Noli me tangere del Codice A-16: nel Noli me tangere la presenza di alberi fronzuti, che invece mancano nella scena giottesca, fa sospettare che l'affresco dell'Arena dovesse avere in origine alberi con fronde che a causa di deterioramenti furono rifatti senza le fronde.

Ritiene tuttavia che la parte superiore della scena giottesca del Noli me tangere dovette essere reintonacata e ridipinta in epoca successiva, come mostra chiaramente la sutura che corre orizzontalmente nella parte superiore dell'affresco.

1967

889 — HENDERSON GEORGE – *Gothic. Style and Civilisation.* Harmondsworth, Penguin Books, 1967, pp. 39, 41, 86.

Breve cenno sull'artista. Istituisce un confronto tra un disegno di figura seduta del taccuino di Villard del Honnecourt e la figura di Gioacchino dormiente affrescata da G. nella Cappella dell'Arena che viene datata 1305-1312, notando in ambedue gli artisti la stessa ricerca di potenza dinamica ed espressiva.

1967

890 — HERRMANN FRANK – *Who was Solly?* The Connoisseur, n. 665, 1967, p. 154.

Riproduce come opera di G. la tavoletta cuspidata raffigurante la Crocefissione parte di un trittico già nella Collezione Solly ed ora nel Museo di Berlino.

1967

891 — HIRSCHFELD PETER – *Giottos Kanzone über die Armut. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, in *Akten des XXI International Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*, Bd. III. Bonn, Gebr. Mann, 1967, pp. 88-90.

Contiene in sintesi le opinioni espresse nel 1965 (cfr. n. 798).

1967

892 — HOFSTÄTTER HANS – *Spätes Mittelalter*. Baden-Banden, Holle Verlag Gmb. H., 1967, p. 87.

Rileva come nella Madonna di Ognissanti di G., che considera eseguita intorno al 1305-1307, pur mancando ancora la nozione aritmetica delle leggi di prospettiva, l'immagine si apra dinanzi all'osservatore con un sensibile effetto prospettico; tutti i personaggi che accompagnano la Madonna sono coordinati verso di Lei e tuttavia a Lei subordinati in quanto essa sovrasta tutti i presenti con la linea delle spalle e il capo di Gesù Bambino.

Le figure sacre hanno assunto con G. una realtà nuova nella loro forma tangibile, alta e solenne.

Per bellezza dell'arte s'intende ora l'espressione visibile di un contenuto spirituale.

1967

893 — HÜCK IRENE – *Ein Madonnenbild im Dom von Padua. Rom und Byzanz*. Mitteilungen des Kunsthistorichen Institutes in Florenz, III, 1967, p. 1-28.

Ascrive a un pittore romano della cerchia di Jacopo Torriti un putto nella vôlta della prima campata della Basilica Sup. di Assisi.

Il putto risale ad una data posteriore agli affreschi di Assisi di G. ed è considerato contemporaneo al ciclo della Cappella degli Scrovegni a Padova, dove l'anonimo pittore lasciò in Duomo un quadro con la Madonna col Bambino.

1967

894 — KEMP WOLFGANG – *Zum Programm von Stefaneschi Altar und Navicella*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXX, 1967, pp. 309-320.

Approfondito studio di carattere iconologico sull'altare Stefaneschi che considera originato dal desiderio del Cardinale Stefaneschi di una ' restauratio Ecclesiae '.

Esamina criticamente le fonti che l'attribuiscono a G. e considerandole prive di fondamento attribuisce l'altare all'anonimo Maestro dell'Altare Stefaneschi.

Dimostra, con validi argomenti e sulla base di un documento del 1342 che attesta la presenza della tavola sull'altare della Basilica di S. Pietro, che essa vi era destinata fino dall'origine. Cerca di stabilirne il recto ed il verso e giunge alla conclusione che la parte rivolta verso il celebrante fosse quella raffigurante

S. Pietro, mentre quella con il Cristo fosse rivolta per motivi liturgici verso il presbiterio. Ritiene che l'altare Stefaneschi voglia significare l'origine umana e la legittimità del Papato; ad esse alludono sia il mantello di porpora di S. Pietro, sia la raffigurazione della Cattedra papale simile a quella conservata nella Basilica Vaticana.

Dà una sommaria descrizione dell'aspetto originario della Navicella attraverso le copie posteriori rimasteci; ritiene che quest'opera, commessa a G. dal Cardinale Stefaneschi ma eseguita da un suo allievo, voglia simbolizzare i pericoli corsi dalla Chiesa durante l'esilio della Corte papale ad Avignone.

1967

895 — KLESSE BRIGITTE – *Seidenstoffe in der Italienischen Malerei*. Bern, Stämpfli, 1967.

Studio circonstanziato sui disegni e gli ornati delle antiche stoffe di seta italiana.

Esamina e riproduce i tessuti delle seguenti opere: p. 165 e segg. – G. e scuola – Assisi – Basilica Sup. di San Francesco – Ciclo francescano – datazione 1296-1305.

p. 171 – Scuola di G., Parigi, Louvre. Stimmate di S. Francesco, datazione, fine 200 inizio '300.

p. 173 – Scuola di G. Assisi. Basilica Inf., Cappella di San Nicola, datazione prima metà del Trecento.

p. 174 – G. e scuola. Assisi. Basilica Inf. Cappella della Maddalena, datazione seconda metà del Trecento.

p. 182-184 – Giotto. Padova, Cappella dell'Arena, datazione 1305-1310.

p. 192 – Giotto. Assisi. Basilica Sup. Storie di Isacco, datazione 1292-1293.

p. 192 – Scuola di G. Bologna. Pinacoteca, polittico, datazione c. 1330.

p. 192 – Giotto. Firenze. S. Croce, Cappella Bardi, datazione 1325 c. p. 193 Scuola di G. Firenze. Duomo. Polittico di S. Zanobi, datazione metà del Trecento.

p. 192 – aiuto di Giotto. Firenze, S. Felice. Crocifisso, datazione c. 1320.

p. 207 – Maestro della Santa Cecilia. Assisi, Basilica Sup. Resurrezione dell'uomo di Lerida, datazione, prima metà del '300.

p. 209 – Giotto. Firenze, S. M. Novella. Crocifisso, datazione ultimi anni del '200.

p. 209 – Giotto. Firenze, S. Giorgio alla Costa. Madonna col Bambino.

p. 210 – Giotto. Rimini, S. Francesco. Crocifisso, datazione c. 1312.

p. 319 – Giotto e Taddeo Gaddi. Firenze. S. Croce. polittico Baroncelli, datazione 1327-1338.

p. 420 – Scuola di Giotto. Firenze. Ricorboli, S. Maria – Madonna in Trono e Santi, datazione metà del '300.

1967

896 — KRUFT HANNO-WALTER – *Beiträge zum Giotto-Jahr. Zum Internationalen Kongress 'Giotto e il suo tempo' und zur Florentiner Ausstellung 'Omaggio a Giotto'*. Kunstchronik, XX, 1967, pp. 342-346.

Resoconto del Congresso giottesco e recensione della mostra fiorentina « Omaggio a Giotto ».

1967

897 — LAZAREV VIKTOR – *Storia della pittura bizantina.* Torino, Einaudi, 1967, pp. 240, 326, 330, 331, 352 e passim.

Afferma che la dissoluzione dell'astratto stile bizantino e la prima concezione realistica del mondo riceve la prima e chiara espressione nell'opera di G. il quale come il Cavallini si riallaccia non già alle tradizioni greche, bensì a quelle romano-nazionali.

Notando l'influsso dell'arte del Cavallini su quella di G. rileva come nella Cappella dell'Arena appaia decisivo il legame del pittore con la scuola romana; in tal modo si compie secondo l'A. quel logico processo di avvicinamento di Firenze con Roma che si era delineato già nei lavori dei seguaci di Cimabue nella Chiesa Sup. di Assisi.

Con G. la visione del mondo acquista un carattere più profano, nasce l'interesse per la personalità concreta che, pur essendo ancora ostacolata dalle tradizionali concezioni della religione e della morale medioevale, tuttavia aspira a manifestare il suo rapporto individuale col mondo.

L'arte di G. si libera per la prima volta dall'autorità della Chiesa e comincia ad esprimersi con linguaggio proprio. Al posto delle figure bizantine incorporee e ascetiche G. introduce la rappresentazione di persone reali che posseggono corposità e volume; al posto delle costruzioni architettoniche fantastiche e dei paesaggi astratti bizantini rappresenta interni spaziali mai incontrati a Bisanzio: al posto della passiva contemplazione e del profondissimo spiritualismo dell'arte bizantina propone un sobrio accesso alla realtà esaltante i positivi valori della vita.

Nega la paternità di G. per il ciclo francescano di Assisi considerandolo opera della scuola romana; G. non poté prendere parte al ciclo perché apparteneva ad una generazione più giovane, la cui attività si basava ormai sulla riforma realizzata dal Cavallini.

1967

898 — LICHT FRED – *For Florence from Florence.* Art News, 1967, pp. 45-47.

Alla mostra organizzata in America da Wildestein era esposta una Madonna in trono col Bambino, Santi e figure di Virtù da alcuni attribuita allo stesso G. ma più probabilmente opera intorno al 1330 di un suo immediato seguace conosciuto come il Maestro dell'Altare Stefaneschi.

1967

899 — MARIANI VALERIO – *Arnolfo e il Gotico italiano.* Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1967, pp. 79-83, 84, 97-106 e passim.

Ribadisce gli stretti rapporti tra Arnolfo e G.; « ambedue gli artisti si ritrovavano nell'intuizione di una spazialità ben definita, circoscritta al volume stesso delle architetture, così come avveniva rispettivamente per la loro pittura e scultura » (p. 79).

Ricorda l'affresco del Giubileo a S. Giovanni in Laterano a Roma; interpretandolo come un quadro storico e sulla base di un'incisione cinquecentesca di M. Van Heemskerk giunge a stabilire che G. dovette dipingere la cerimonia

così come era veramente avvenuta il 22 febbraio 1300, giorno della promulgazione del Giubileo, dato che alla decorazione marmorea del loggiato, che l'A. attribuisce ad Arnolfo, mancava la parte terminale.

Afferma che le relazioni molteplici e frequenti tra Arnolfo e G. non si limitano agli influssi evidenti che l'architettura arnolfiana produsse sul pittore, soprattutto verificabili negli affreschi del ciclo francescano di Assisi; esse vanno intese più profondamente, come lo sviluppo di un parallelismo di gusto e di ricerche nell'ambito dell'affermazione di uno stile gotico attentamente interpretato alla fine del Duecento e ai primi del Trecento, dai toscani, in senso nettamente italiano. I rapporti tra Arnolfo e G. dovettero essere assai intensi anche nel campo degli studî geometrici, prospettici e proporzionali.

Considera il disegno su pergamena del Museo dell'Opera del Duomo di Siena pur con qualche dubbio come l'originale di G. per il Campanile di Firenze.

In esso avverte la singolare coerenza di stile tra G. pittore e G. architetto, e nota il limpido effetto che risulta tra struttura e decorazione; il tutto così armoniosamente ritmato da riuscire un contesto perfetto di fermezza strutturale e gusto cromatico. Rileva come le superfici ad intarsio policromo riportino spontaneamente agli schemi di decorazione e riquadrature pittoriche usate da G. nei cicli ad affresco, soprattutto a Padova. Coglie nelle formelle del Campanile di Andrea Pisano l'essenza di una problematica affine agli ideali di G. nel comporre spaziato e calmo, nel costante rifiuto di ogni complessa ornamentazione, di ogni squisitezza e ricercatezza virtuosistica. Conferma l'insistente tradizione che G. fornisse ad Andrea Pisano idee, consigli e modelli per i rilievi del Campanile, pur rimanendo in dubbio sull'entità e i modi di questa collaborazione.

1967

900 — MARIANI VALERIO – *Giotto e l'architettura.* Milano, Arti Grafiche Ricordi, 1967, pp. 1-13.

G. secondo l'A. è il « primo artista che si propone di raggiungere una struttura ' verosimile ' dello spazio nel quale colloca le sue figure e che intende il valore di edifici concepiti attraverso esperienze dirette e ricostruiti sulla base di ricordi precisi come testimonianza del tempo in cui vive ed opera ».

La novità di G. è quella di proporre strutture reali atte a determinare lo spazio e di ideare architetture che partecipano all'azione dei personaggi esaltandone l'efficacia e riccheggiandone persino il movimento.

Dallo stimolo della allusiva spazialità ellenistico-romana e delle pitture di Pietro Cavallini e di Cimabue l'artista è spinto a comporre un'insieme di figure e di edifici provocando un effetto di massimo risalto plastico e prospettico, non portato peraltro alle ultime conseguenze che saranno proprie del Quattrocento. Le prospettive giottesche non suggeriscono l'infinito, ma determinano uno spazio limitato dal fondo.

Le architetture inoltre non devono considerarsi come arricchimento di ambiente o come fondale scenico, ma elementi necessarî della pittura. Anche quando non si raffigurano edifici si tende sempre a porre fortemente l'accento sul valore costruttivo e spaziale dei singoli elementi.

Nelle architetture dipinte convivono costruzioni immaginarie e reali se-

condo principî proporzionali e prospettici molto elaborati che gli provenivano dalla cultura del tempo ed anche da intuizioni personali.

Incontro determinante per le concezioni architettoniche giottesche fu quello con Arnolfo di Cambio.

Nelle Storie francescane di Assisi si notano puntuali riflessi della limpidezza geometrica delle opere di Arnolfo.

Meditate sono le ricerche proporzionali e prospettiche che G. usa nella scena del Sogno dei troni di Assisi in cui appaiono due punti di vista, quello terrestre e quello celeste, mentre nell'Istituzione del Presepe di Greccio usa una visione prospettica rovesciata che dimostra una precisa padronanza spaziale in cui l'architettura entra come elemento dominante nella difficilissima organizzazione compositiva. Inoltre l'interesse del pittore per l'architettura lo porta a rievocare reali edifici romani o classici.

Nelle Storie francescane di Assisi G. sul modello delle realizzazioni arnolfiane di Roma, Viterbo, Orvieto e Perugia concede alle forme architettoniche un eccezionale campo sperimentale, ne riflette aspetti reali e documentari che rammentano edifici esistenti o ne adatta gli schemi ad una visione che traduce nella propria arte la sostanza dell'architettura nella preferenza per l'intarsio marmoreo, per la geometria degli spazî, nella sobria decorazione scultorea immaginata come ' inserto ' nel contesto degli elementi costruttivi.

Nel ciclo padovano si rende più organica la concezione pittorica mentre le architetture si fanno più proporzionate all'azione e più largamente ospitano le figure, si fanno meno gotiche e più classiche riflettono talvolta il gusto lombardo, emiliano e veneto invece che quello fiorentino e romano delle opere precedenti.

Nella Cappella degli Scrovegni la prospettiva e gli effetti illusionistici delle architetture dipinte aumentano di intensità suggerendo l'effettivo sporgere delle pareti e l'approfondirsi dello spazio.

Le Cappelle Bardi e Peruzzi di S. Croce testimoniano anche dal punto di vista spaziale architettonico e prospettico uno svolgersi in senso più monumentale. G. aveva inteso fin dagli inizi le architetture dipinte non come ornamento o documento, bensì come espressione del nuovo sentimento di uno ' spazio dominato ' ed in funzione espressiva dell'insieme.

1967

901 — MATTEUCCI ANNA MARIA – *Assisi. San Francesco.* Tesori di Arte Cristiana, n. 53, 1967, p. 344.

Breve descrizione e analisi delle Storie del N.T. e del ciclo francescano di G.

1967

902 — MATTHIAE GUGLIELMO – *Mosaici Medievali delle Chiese di Roma.* Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1967, pp. 391-395.

Dà notizie delle varie interpretazioni critiche e delle vicende del mosaico della Navicella di G. L'elaborazione del tema iconografico, di probabile origine siro-palestinese, fu profonda da parte di G. che aggiunse al tema i cosidetti evangelisti, il pescatore, la vela e il castello.

Ritiene che la composizione assurga ad un significato di vasta portata; quello della costante assistenza di Cristo verso la Chiesa, anche quando essa è travagliata dalle burrasche degli eventi storici. A questa interpretazione teologica ed allegorica G. ha dato concretezza di immagine, senza che peraltro il significato riposto si sovrapponesse alla visione in uno spirito del tutto consono a quello della Commedia dantesca.

Mentre la composizione giottesca approfonda i suoi motivi nella particolare situazione del tempo e si colora di significati politici contingenti, peraltro si solleva ad un valore universale nella fiducia che l'assistenza divina non verrà meno e farà cessare le attuali traversie.

Unica attestazione della maniera pittorica della Navicella restano i due Angeli delle Grotte Vaticane e di S. Pietro Ispano a Boville Ernica. Nota nei due tondi un'intonazione arcaica; la modulazione cromatica delle vesti ha infatti perduto le fratture del periodo assisiate ed è da accostarsi alla Madonna di Ognissanti e conseguentemente meglio alla seconda che alla prima fase della Cappella di Padova.

Le esperienze acquisite dalla pratica della grande decorazione musiva sono interpretate con altra coerenza che nel Cavallini. Nell'Angelo delle Grotte Vaticane rileva una diminuzione di qualità e quindi la presenza di un aiuto. Anche se il mosaico è del tutto alterato, la grande vastità della composizione, l'articolazione delle masse plastiche impegnate in senso costruttivo senza il sussidio di architetture prospettiche e i molti confronti possibili con affreschi della seconda fase padovana suggeriscono una datazione intorno al 1310, datazione che viene confermata anche da un documento da cui si ricava che G. fu a Roma prima del 1313. Suppone che il mutamento di maniera che sembra di cogliere nei mosaici cavalliniani della facciata di S. Paolo possa essere spiegato con l'influsso della Navicella di G.

1967

903 — MEISS MILLARD – *Giotto and Assisi*. New York, Norton E., 1967, pp. 1-28.

È la seconda edizione del testo riassunto al n. 646.

1967

904 — MELLINI GIAN LORENZO – *Temi di analisi per il Trecento.* I Maestri del Trecento in Toscana, Firenze, Sadea-Sansoni, 1967, pp. 7-15.

Ribadisce l'enorme e multiforme importanza di G. in quel processo radicale di rinnovamento e di assestamento di nuovi istituti linguistici e di nuovi patrimoni poetici, quale si realizza a cavallo tra il XIII e il XIV secolo; la sua stessa individualità, rimase come riassorbita e travolta nel mare dell'epopea da lui stesso promossa.

In Dante come in G. rileva da un lato la fiducia incrollabile, l'utopia di un sistema ideale, l'anelito di un ordine spirituale universalistico, contro il quale si staglia tuttavia dall'altro, la coscienza turbata di una storicità dram-

maticamente inquieta. E come per Dante il lavoro dell'artista è teorico e pratico insieme, perizia formale quanto contributo di idee, anche per G. è un impegno civile totale. G. a un'arte ornamentale sostituì lo spettacolo di persone prime, ancorate realisticamente al proprio tempo; chiuse definitivamente le porte ai precetti imposti dall'alto, le aprì alla realtà, sorgente continua dal basso, dalla radice naturale della vita.

In G. accanto alla individuazione della tradizione artistica più legittima, è la riscoperta del senso maestoso e impressionante della figura umana, del sapore rituale della genuina ' actio ' nativa.

Analogamente la rivoluzione giottesca dal punto di vista tecnologico è totale; la sua grammatica comprende poche nozioni teoriche nuove, ma quella del chiaroscuro è tale da modificare profondamente il significato degli altri concetti tradizionali della pittura bizantina e bizantineggiante, disegno e colorito.

G. come Dante dotato di spirito profetico, animato da una propria passione civile e dalla speranza di un futuro diverso, scartò ll modello pure autorevolissimo di Cimabue, e a un'arte neobizantina preferì la tradizione di Wiligelmo, dell'Antelami, di Arnolfo e di Giovanni Pisano.

G. ebbe nella sua alta coscienza anche chiara visione della situazione che andava costituendosi dietro il suo esempio in tutta Italia e riconobbe di appartenere a una congiuntura straordinaria di generazioni nuovissime: infatti reagì ad ogni mutamento che pur ramificava sul suo tronco, rinnovandosi ogni volta totalmente, ma sempre scavando con impareggiabile coerenza tra le stesse radici.

L'opera giottesca vagliata nel suo percorso rivela una serie di prese di posizione, frutto evidente di un tessuto fitto di scambi e di verifiche delle interpretazioni, dei superamenti proposti da una schiera nutrita di artisti dotati di personalità e qualità poetiche formidabili.

Nelle sue opere prime, cioè le scene bibliche e le scene francescane della Basilica Sup. di Assisi, G. rivela un forte stacco dall'arte di Cimabue e si assume il ruolo di interprete e di propugnatore dei tempi nuovi, si atteggia a campione del rinnovamento della cultura pittorica d'Italia anche se piuttosto in ritardo rispetto alla maturazione già avvenuta della civiltà gotico-romana in Europa.

Le Storie di Isacco e di Giuseppe, nei cui panneggi elegantemente strigilati il pittore mostra di essere risalito alle fonti degli stilemi bizantini, ma soprattutto la clamorosa Deposizione di ricordo augusteo, col suo stile nobile di estrazione archeologica, il suo patetismo tragico e travolgente eppure toscanamente misurato, come le opere coeve di Firenze, la Croce di Santa Maria Novella con quei dolenti così moderni e la Madonna di San Giorgio alla Costa, sono incunaboli di una visione totalmente nuova, di un'altezza vertiginosa, di una concentrazione drammatica, di un'epica plebea che non cede a quella di Cimabue.

Considera totalmente autografe le sunnominate scene bibliche chiuse, sacralmente monumentali, paradgmatiche, mentre il ciclo francescano è considerato opera di collaborazione, direttamente inserito nel presente e quindi di una comprensione di tempi più vasta e articolata.

Nel ciclo francescano mette in evidenza la precisa impostazione del problema del racconto.

A differenza delle Storie di Isacco (ove è testimoniata l'adozione della persistenza dell'ambiente) i quadri sono reciprocamente staccati e rilegati soltanto esternamente dalla ricchissima cornice a baldacchino che allude al carattere venerando di quella specie di ex-voto in serie che tappezzano il fondo. Il carattere miracolistico del racconto è salvato dall'equivoco di brutalizzazione realistica, grazie alla preziosa incastonatura di questa nuovissima arte popolare.

A Padova il problema della regìa si fa più complesso e risponde non più a concetti archeologici e paleocristiani, quanto a una metrica distributiva della pittura d'istoriazione elaborata dalla civiltà gotica, con filtrazioni archeologiche ravennati, ma soprattutto di esperienza della plastica romanica.

La Cappella degli Scrovegni resulta composta di tre parti: struttura edilizia, struttura architettonica dipinta internamente ad essa e una serie di rappresentazioni che illustrano storie bibliche e sono da questa incasellate.

Nel contesto programmato delle storie bibliche rileva un'interno rapporto sintattico, perché il supporto fittizio di finte tavole in alto, di tappezzeria in basso a simulare il limite del muro, è comune, come lo è la tipologia delle inquadrature dinamiche, verticali ed orizzontali; infine analogo è il ritmo della animazione delle figure nelle sue serie monotone, come sono simili tutti gli altri valori modulari e il ricorrente repertorio morfologico, simbolico, grafico-plastico e cromatico.

Eppure non è una serie casuale di quadri appesi in un museo, bensì un racconto montato e regolato con una visione unitaria, di un sentimento continuo ed avvolgente, variamente modulato (cfr. n. 697).

1967

905 — OAKESHOTT WALTER – *The Mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*. London, Thames and Hudson, 1967, pp. 328-332

Tenta una descrizione della composizione originale del mosaico della Navicella di G. desumendola dalle copie posteriori.

Riferisce le opinioni della critica sulle varie copie e traccia la storia delle vicende subite dalla Navicella. Ascrive i due tondi con angeli, parte del mosaico originale, a G. e a uno dei suoi allievi; essi mostrano di aderire più da vicino alla tecnica del mosaico, a confronto del più pittorico naturalismo della composizione principale.

A G. si ascrive risolutamente il disegno preparatorio della Navicella. La esecuzione del mosaico viene situata intorno al 1300; qualche eco della composizione giottesca viene vista nei mosaici del Torriti in Santa Maria Maggiore.

Per giustificare tale influsso giottesco suppone che i lavori del Torriti si protraessero oltre il 1296 scendendo dalla calotta dell'abside alle sottostanti storie di Maria.

1967

906 — — — — *Padova, i secoli, le ore*. Bologna, Alfa, 1967.

Il volume si compone di un'antologia di passi letterarî, critici e storici tratti dagli autori che alla città e alla sua vicenda diedero voce.

pp. 91-93 – Bettini Sergio – *Una città fantastica.* Nella pittura padovana non ravvisa influssi diretti dell'arte bizantina anche per l'influenza determinante di G. sullo stile locale.

Il giottismo divenne una sorta di dimensione linguistica – anche se venata di serpeggiante polemica – per tutto il Trecento: con la sua perentoria presenza (v'erano, oltre la Cappella dell'Arena, cicli d'affreschi suoi al Santo e nella Sala della Ragione) tutti i pittori padovani dovettero fare i conti.

p. 93 – Baldinucci Filippo – *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua.* È riportato l'aneddoto della risposta di G. a Dante: « quia pingo de die, sed fingo de nocte ».

pp. 120-125 – Gnudi Cesare – *Giotto nella Cappella dell'Arena.* È riportato il capitolo sulla Cappella tratto dal volume del 1959 (cfr. n. 593).

pp. 126-129 – Proust Marcel. Sono riportati i passi relativi a G. tratti dalla *Strada di Swann* e dalla *Fuggitiva.*

p. 182 – Emiliani Andrea – *E tu Parigi lasciami vedere Giotto.* Cita la frase di Degas che copiando le opere dei primitivi italiani esclamò « E tu Parigi lasciami vedere G. e tu G. lasciami vedere Parigi ».

p. 326 – Taine Ippolito. È riprodotto il passo che riguarda la Cappella della Arena in *Voyage en Italie* (cfr. vol. I, 263).

pp. 452-455 – Valcanover Francesco – *Ancora in pericolo gli affreschi di Giotto agli Scrovegni.* Relazione sui vari restauri e sulle cause di deterioramento degli affreschi dell'Arena.

1967

907 — PREVITALI GIOVANNI – *Giotto e la sua bottega.* Milano, Fratelli Fabbri, 1967, pp. 11-377.

L'opera si propone di chiarire su nuove basi i rapporti e l'influenza stilistica esercitata da G. sui suoi più diretti allievi.

La formazione di G. è risolta attraverso la conoscenza sia dell'ambiente romano, in cui specialmente i clipei di S. Maria Maggiore nella profondità dello spazio e del rilievo e nel forte modellato preannunciano lo stile dell'ordine superiore di Assisi, sia dell'ambiente fiorentino che faceva capo al classicismo di Cimabue e al ciclo dei mosaici del Battistero in cui è da rilevare nelle Storie di Gesù di Giuseppe, dei Progenitori e del Battista un accento 'proto-giottesco' nella nuova sicurezza dell'impianto spaziale e compositivo. I primi segni dell'influenza stilistica del giovane G. sono registrati verso il 1290 nell'opera del cimabuesco Maestro di San Gaggio, mentre le opere del Maestro di Varlungo, scalate tra il 1265 e il 1285, sono considerate per i loro elementi moderni il più importante precedente di G. L'A. accenna addirittura alla possibilità che si tratti di opere dello stesso G. in un suo primissimo periodo pre-romano.

La prima opera sicura di G. viene considerata il Crocifisso di S. Maria Novella di cui si rilevano le profonde diversità d'invenzione e d'iconografia rispetto alle immagini precedenti e che perciò dovette costituire un archetipo

cui dallo scorcio del Duecento fino ai primi trent'anni del Trecento risalirono molti artisti. Tra questi Deodato Orlandi che nel Crocifisso di San Miniato del 1301 mostra palesi riflessi giotteschi e consente perciò di datare la Croce di S. Maria Novella prima di tale data. Inoltre, stante la somiglianza del tipo del Crocifisso di S. Maria Novella con i Crocifissi dipinti nel ciclo di San Francesco ad Assisi, nelle scene raffiguranti il Presepe di Greccio e l'Accertamento delle Stimmate, iniziate da G. intorno al 1296, la datazione del Crocifisso fiorentino viene a resultare anteriore a tale anno. Il primo intervento di G. ad Assisi è visto nelle due Storie di Isacco datate intorno al 1290, di cui si rilevano la qualità elevatissima ed i rapporti non precisati con i mosaici del Cavallini in S. Maria in Trastevere. Posteriore alle Storie di Isacco è considerata la volta della prima campata raffigurante i Dottori della Chiesa che è attribuita a G. sulla base delle affinità stilistiche con le Storie di Isacco. Confuta l'opinione corrente che considera la volta posteriore al 1298, anno in cui Bonifacio VIII istituì con le Decretali il culto dei Dottori della Chiesa, rilevando che tale culto era molto più antico e che il papa si limitò solo ad istituire per essi il rito doppio. La singolare ascrizione a G. – cui non corrisponde né la qualità né il tipo di prospettiva usato solitamente da G. – della volta dei Dottori si basa sul fatto che l'A. scorge un'invenzione geniale nel convergere delle architetture verso il centro della volta intendendo ciò come un tentativo mal riuscito di applicazione di prospettiva da parte di chi poteva avere osservato nella realtà come gli edifici guardati dal sotto in su sembrino convergere verso l'alto.

Posteriori alla volta dei Dottori sono considerate le Storie del N. e V. T. eseguite secondo l'ordine di spostamento delle impalcature e cioè il sacrificio di Caino ed Abele (distrutto), l'Uccisione di Abele, il Battesimo di Gesù, Gesù fra i Dottori, Giuseppe venduto dai fratelli, i Fratelli davanti a Giuseppe, la Pentecoste, l'Ascensione, le Marie al Sepolcro e il Pianto sul Cristo Morto. In queste scene si notano le composizioni estremamente solenni, grandiose ed innovatrici, rispetto allo spazio compresso delle Storie di Isacco e agli esperimenti spaziali della volta dei Dottori, un nuovo modo sintetico di dare rilievo plastico alle figure che sono sottoposte ad un nuovo tipo di caratterizzazione umana.

Nelle scene dei Fratelli davanti a Giuseppe e della Pentecoste rileva pur nella composizione classica e grandiosa un'esecuzione raffinatamente arcaica ed elegante che va ascritta ad un esecutore ed allievo del maestro. Attribuisce alla bottega di G. la serie di quindici figure di Santi nell'arcone d'ingresso della basilica e le trentatré mezze figure di Sante nei sottarchi della volta dei Dottori; tra queste ultime enuclea tre sante, Agnese, Santa Martire e Caterina d'Alessandria per ascriverle a Memmo di Filippuccio sulla base di confronti con opere del pittore senese. A Memmo di Filippuccio, che è considerato il collaboratore principale della più antica fase dei lavori giotteschi ad Assisi, si ascrivono l'esecuzione di gran parte della volta dei Dottori con le relative coppie di Santi nel sottarco, dei Fratelli davanti a Giuseppe, della parte destra della Deposizione e il gruppo di figure della Pentecoste. In base alla probabile cronologia delle opere di Memmo di Filippuccio giunge a stabilire la datazione degli affreschi dell'ordine superiore della Basilica Superiore in un periodo compreso tra il 1292-1294 e il 1300-1303.

Riguardo alle Storie di San Francesco rivendica recisamente a G. la ideazione generale del ciclo accettando come veridica la tradizione raccolta dal

Vasari ad Assisi per cui G. vi avrebbe dipinto le Storie francescane commessegli da Fra Giovanni da Murro che fu Generale dei Francescani dal 1296 al 1305. Tale lasso di tempo coincide con i termini estremi della probabile esecuzione delle Storie di S. Francesco, tanto più che i primi puntuali riflessi del ciclo francescano su maestri minori dell'ambito proto-giottesco assisiate si possono notare già dal 1306. Ciò significa che prima di quell'anno le storie giottesche erano già terminate. Un'altra prova dell'appartenenza a G. degli affreschi assisiati è data dalla tavola del Louvre – attribuita all'artista – raffigurante S. Francesco Stigmatizzato recante l'iscrizione « Opus Jocti Florentini » e nella predella varianti di tre affreschi di Assisi, apparendo impossibile che G. avesse potuto ripetere, firmandole, composizioni non sue, ma di un seguace.

La probabile durata delle Storie di San Francesco calcolata sulla base delle 'giornate' dovette occupare circa due anni ed essere perciò compresa nel periodo tra l'assunzione al Generalato dei Francescani di Giovanni da Murro (1296) e l'anno del Giubileo indetto da Bonifacio VIII (1300). Sostiene che l'ordine di esecuzione coincide con l'ordine di narrazione della Leggenda, con la sola eccezione del primo affresco che si lega stilisticamente agli ultimi e quindi può considerarsi l'ultimo eseguito. La dimostrazione della successione delle scene nell'ordine della narrazione all'interno delle singole campate non esclude che non si sia potuto lavorare contemporaneamente in due punti diversi della navata, dato che la continuità tra una campata e l'altra non è provata. Nota un deciso cambiamento stilistico tra gli ultimi affreschi eseguiti nell'ordine superiore ed il più antico fra quelli dell'ordine inferiore cioè quello in cui è rappresentato San Francesco che dona il mantello a un povero. Nelle scene successive del ciclo francescano tale balzo stilistico si ripete; alcune di esse (Visione del Palazzo, Preghiera in San Damiano, Rinuncia agli averi) presentano un tono classico e architetture arcaiche. Ciò dimostra la unicità di cultura e di mente direttiva tra le due serie di affreschi e fa inoltre sospettare una contemporaneità di esecuzione tra le prime Storie di San Francesco e gli affreschi dell'ordine intermedio della prima campata. Suppone perciò che G., dovendo per qualche ragione accelerare i lavori, avesse deciso di dividere i suoi aiuti in due squadre. Analizza la Prova del fuoco e rileva un vistoso iato stilistico nel ciclo francescano: suppone che la scena segni il momento in cui le maestranze precedentemente impegnate nell'ordine superiore passarono a collaborare alle Storie di San Francesco. Segue una minuziosa analisi di ogni scena per sceverare la mano e l'intervento degli aiuti da quella di G. Tralasciando in questa sede di distinguere le parti dovute ai collaboratori, le scene sostanzialmente autografe sono considerate quelle che vanno dalla Morte del Cavaliere di Celano fino al Trasporto del corpo del Santo e Girolamo di Assisi che accerta la presenza delle Stimmate; di quest'ultima scena si mettono in evidenza l'originalità dell'invenzione spaziale e la ricerca prospettica ancora empirica e sperimentale, ma di inaudita abilità. A partire dalla scena raffigurante il Trasporto del corpo di S. Francesco e nei due ultimi affreschi del ciclo, si nota più sensibile la presenza di una nuova personalità di artista che viene identificato, mediante confronti con altre opere su tavola, con il Maestro del Crocefisso di Montefalco anziché con il Maestro della S. Cecilia. Durante l'ultima fase dei lavori del ciclo di S. Francesco, intorno cioè al 1300, sono situati il Polittico di Badia, la Madonna di S. Giorgio alla Costa di cui si rileva la sicurezza prospettica degli ornati cosmateschi e pun-

tuali riflessi delle storie francescane e specificatamente quello della Madonna affrescata nel tondo della controfacciata della Basilica e la Madonna col Bambino del Museo di Oxford di cui si nota l'elegante vivacità e lo scrutinio minuzioso e divertito del reale. Per queste opere si mette in evidenza l'accentuarsi del tono gotico, che si riscontra in G. e che coinvolse un certo numero di maestri minori, quali il Maestro della S. Cecilia ed il Maestro di Montefalco.

Riguardo al ciclo francescano si mette in evidenza la libertà mentale di G. il quale lontano dal dare un'interpretazione mistica ortodossa e fedele allo spirito francescano della leggenda di S. Bonaventura, ne offre una rappresentazione oltremodo viva e moderna e della massima evidenza narrativa realizzata attraverso la costruzione coerente e razionale dello spazio. A partire dalla scena raffigurante la Morte del Cavaliere di Celano si nota un mutamento stilistico, originato dalla maggiore comprensione e fama delle opere del maestro presso il grosso pubblico, ed una maniera più sintetica e veloce; il senso della plasticità diviene meno aspro e si avverte uno sviluppo delle qualità coloristiche, una ricerca di dolcezza e continuità nei passaggi tra luce ed ombra « che non intacca però la capacità giottesca di narrare la storia succintamente concentrando l'attenzione sul fatto significante, subordinando tutto alla chiara esposizione dell'episodio principale ». Queste qualità e caratteristiche raggiungeranno la loro piena definizione degli affreschi dell'Arena a Padova.

Riguardo al problema del soggiorno riminese di G., accetta come probabile l'opinione del Gioseffi (cfr. n. 665), che lo pone negli anni tra il 1300 ed il 1303 e tende a smussare il troppo brusco passaggio tra lo stile assisiate e quello padovano. Confuta invece l'opinione del Gioseffi che il Crocifisso di Rimini di G. sia l'antecedente immediato di quello su tavola della Cappella degli Scrovegni perché non è accertata la data del Crocifisso padovano su tavola il quale potrebbe anche essere collocato verso il 1317 quando lo Scrovegni provvide alla datazione per l'officiatura della Cappella.

Esamina il Crocifisso di Rimini che è l'unica opera riminese rimasta di G. notandovi più forte affinità stilistica con la Croce di S. Maria Novella che con il Crocifisso dipinto ad affresco nella Cappella degli Scrovegni e rilevando in esso singolare vicinanza con la tavola raffigurante Dio Padre in trono inserita nell'arco trionfale della Cappella degli Scrovegni. Tale vicinanza porta a supporre l'immediata precedenza della Croce riminese rispetto alla tavola padovana in cui appaiono estremamente progrediti i caratteri moderni di unione, di ricchezza coloristica e di umana affabilità. Il mutamento stilistico che si verifica durante il passaggio tra Assisi e Padova è giustificato anche dalla mutata posizione nella società dell'artista il quale condividendo l'etica, le aspirazioni e i costumi della nuova classe dirigente ne divenne l'interprete autorizzato. Da questo momento G. imprime alla propria arte un respiro più libero, una pittoricità, una distensione che lo allontanano irreversibilmente dalla tensione spasmodica del suo aspro stile assisiate. A questa nuova libertà Pittorica si unisce un arricchimento nel senso di lusso mondano e di sforzo coloristico che dopo il 1315 potè essere incoraggiato dalla conoscenza del Martini e dei Lorenzetti, ma cui G. stesso dette il primo impulso.

Il ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni è considerato l'insieme più complesso ed organico il meglio conservato ed il più largamente autografo delle opere conservateci di G. Il ciclo viene considerato dipinto dal 1300 al 1305, dato che in alcuni antifonari datati 1306 del Duomo di Padova derivano

alcune composizioni da quelle giottesche. Rileva lo svolgimento interno e l'arricchimento continuo dello stile di G. mediante l'esame ed il confronto diretto fra le prime Storie di Gioacchino e le ultime Storie di Cristo. Nelle Storie di Gioacchino i principi stilistici dell'arte di G. sono esposti in modo quasi didascalico: l'equilibrio delle masse e la concatenazione dei gesti, la precisione della definizione degli oggetti necessari alla inequivoca ambientazione, la subordinazione di ogni dettaglio all'« apex » drammatico. Nelle ultime storie e specialmente nell'Ascensione e Discesa dello Spirito Santo, invece, le ricerche di spazio e di architettura divengono estremamente ardite e appare un nuovo rilievo pittorico tenero e dolcemente emergente. Allo scopo di reperire un plausibile legame stilistico con lo stile assisiate esamina i fregi decorativi che inquadrano busti di Santi ed isola dal resto della decorazione degli Scrovegni, quali parti stilisticamente più arcaiche, le bande figurate che si trovano sulle pareti lunghe in corrispondenza dei quattro angoli della cappella e le fasce divisorie degli affreschi fino all'altezza del secondo ripiano. In esse le figure di Sante in particolare consentono i più persuasivi confronti con molte delle Storie di San Francesco e perfino con le più arcaiche figurazioni nel sottarco della Vôlta dei Dottori. Lo stacco stilistico fra queste parti e le altre, quali i Santi nei fregi del terzo piano e i « grotteschi » della volta, è visto come elemento atto a risolvere il problema della transizione Assisi-Padova riproponendo il problema ad esso strettamente connesso della cronologia interna degli affreschi padovani.

Basandosi sull'analisi degli intonaci che rivelano in modo irrefutabile che, almeno per quanto riguarda la parete sinistra, le fasce ornamentali accanto all'arco trionfale furono dipinte prima delle scene figurate adiacenti, suppone concordando con l'iscrizione dello Scardeone che una prima consacrazione della chiesa sia avvenuta in occasione della festa dell'Annunciata del 1303. Ritiene infatti che a quella data G. avesse già provveduto ad una prima sommaria decorazione della cappella per poi riprendere il piano decorativo e terminarlo in due campagne successive dal 1303 al 1305. Respinge perciò la teoria dello Gnudi (cfr. nn. 593 e 615) sul possibile prolungamento dei lavori anche negli anni successivi alla consacrazione del 25 marzo 1305. Ipotizza a questo proposito nella Cappella, diversamente da quanto dovè avvenire ad Assisi, un tipo di impalcatura gettata da parete a parete e tale da occupare permanentemente il vano dell'edificio. Questa ipotesi è suggerita dalla constatazione che alcune delle mezze figure entro tondi della volta anziché legarsi con le prime Storie di Gioachino e di Maria presentano invece strette affinità con le Storie di Cristo ultime eseguite. Per queste ragioni giunge alla conclusione che la vôlta rimase raggiungibile fino alla fine dei lavori che dovettero essere eseguiti nel più breve tempo possibile. Ritiene il ciclo di Padova unitario e sostanzialmente autografo, anche se nota con il Toesca (cfr. n. 457) la collaborazione di aiuti negli affreschi del terzo piano sulla parete di destra, nella scena dell'Incontro di Gioachino e Anna e nelle Storie di Maria in cui ravvisa la presenza dello Pseudo-Maestro della Santa Cecilia che eseguì ad Assisi la storia con San Francesco onorato da un uomo semplice. Rileva infine come nel nuovo « stile unito », nella nuova larga stesura pittorica del ciclo di Padova G. riuscì a conciliare la più larga autografia (esigenza scaturita dalla poca uniformità stilistica degli affreschi di Assisi opera creata con larga collaborazione) con la rapidità d'esecuzione richiesta dalla nuova mentalità « industriale » del pittore.

Nota nella Maestà di Ognissanti la stretta affinità nella compattezza della materia, nel carattere del gotico architettonico del trono in certi schematismi fisionomici arcaici con le parti più antiche degli affreschi della Cappella Scrovegni e non ancora partecipe della nuova unione delle ultime Storie di Cristo. Dal confronto con la tavola con Dio Padre in trono sull'arco trionfale della Cappella Scrovegni che appare più moderna e avanzata propende a considerare la Maestà di Ognissanti eseguita da G. negli anni 1302-1304.

Riesamina su nuove basi il problema del proseguimento della decorazione della chiesa dei francescani di Assisi negli anni dell'attività riminese-padovana di G. ed in quelli successivi. Giudica precoce la datazione degli affreschi nella Cappella di San Nicola all'estremità del transetto destro della chiesa inferiore. Attribuisce la Cappella ad uno stretto seguace di G. denominato Maestro di San Nicola e data gli affreschi in epoca anteriore al 1307-1308 sulla base delle derivazioni in opere datate di Giuliano da Rimini e del Maestro di Cesi. Il fatto che lo stesso motivo iconografico della parte centrale del Maestro di San Nicola si ritrovi in un'opera più arcaica l'affresco di S. Pietro in Valle a Ferentillo, induce a supporre un più antico prototipo giottesco fonte comune alle due opere ed anche alla Madonna col Bambino del 1307 di Giuliano da Rimini ora nel Museo di Boston. La precoce datazione della Cappella di San Nicola i cui affreschi erano in parte già terminati prima del 1307 diviene di estrema importanza anche per la cronologia di G. stesso. Il fatto che un maestro secondario sia stato incaricato in proprio della decorazione di una cappella della Basilica di Assisi, rimanda agli anni della lontananza di G. dal cantiere assisiate 1300-1305. Esaminando la serie di affreschi della Cappella di San Nicola con gli apostoli e i Santi del sottarco nota singolari affinità con lo stile padovano di G. e giunge alla conclusione che il Maestro di San Nicola sia stato uno dei collaboratori del maestro nella Cappella degli Scrovegni, specialmente nella scena padovana della Resurrezione di Lazzaro.

Successivamente prende in esame la Cappella della Maddalena notando che in essa vi è realizzato uno schema architettonico intermedio tra quello delle Storie di San Francesco e quello della Cappella degli Scrovegni e rilevando l'equilibrio classico dell'impianto compositivo, l'essenziale perspicuità del racconto e la costruzione dello spazio ampia e distesa e la eccezionale sicurezza prospettica. Segue la descrizione delle storie e lo stato di conservazione degli affreschi. Ritiene che l'esecuzione sia stata affidata a due artisti diversi. Il primo che si distingue per la maniera unita a sfumatura continua, per il colorito caldo e per le superfici arrotondate per suggerire il rilievo è identificato con G. stesso in un momento successivo al classicismo padovano. Il secondo contraddistinto da una maniera arida e dura e al quale si ascrivono la scena con il Viaggio della Maddalena, due angeli del Noli me tangere, l'apostolo a sinistra della Resurrezione di Lazzaro e i servitori del Convito del Fariseo, viene identificato con il Maestro della Cappella di San Nicola. Considera plausibile il passaggio immediato dalla Cappella di San Nicola (ante 1307) alla Cappella della Maddalena. Un « post quem » per la datazione della Cappella è dedotto dal fatto che Giuliano da Rimini ed il Maestro di Cesi che nel 1307 e nel 1308 copiano come ultime novità le figure del sottarco della Cappella di San Nicola che mostrano riflessi dello stile padovano di G., non avrebbero mancato invece di rifarsi, se fossero esistite, alle figure ben più moderne del sottarco della Cappella della Maddalena. Un altro indizio che serve a suggerire una datazione precoce della Cappella della Maddalena contro

quella tradizionale che la poneva alla fine della prima metà del secolo, è la continuità immediata che sembra sussistere tra questi affreschi e quelli della Cappella degli Scrovegni. Nota infatti l'identità di momento stilistico che lega le figure del sottarco della Cappella della Maddalena con quelle della Cappella degli Scrovegni e ne deduce che G. ultimati gli affreschi di Padova e in un tempo non troppo lontano, tornò ad operare ad Assisi nella Cappella del vescovo Pontano. Cerca di stabilire la probabile datazione della Cappella assisiate rilevando affinità stilistiche sia con i frammenti degli affreschi del Capitolo del Santo a Padova, considerati dallo Gnudi del secondo periodo padovano di G. posteriore al 1313, sia con il mosaico della Navicella considerato posteriore al 1310, sia con gli affreschi della Cappella Peruzzi, sia con il Polittico di Santa Reparata del Duomo di Firenze ascritto ad un anonimo denominato Parente di Giotto e datato a prima del 1315. La serie di Giotto e quella parallela del Parente di Giotto porta l'A. a concludere che la Cappella della Maddalena e il polittico di Santa Reparata siano stati eseguiti contemporaneamente tra il primo e il secondo decennio del secolo.

Esamina successivamente nel suo insieme il programma decorativo del transetto della Chiesa Inferiore prendendo in considerazione sincronicamente i dati che resultano dalle cronologie degli artisti presenti; il Maestro della Cappella di San Nicola, il Maestro delle Vele, Simone Martini e Pietro Lorenzetti giungendo alla conclusione che la decorazione avesse preso inizio dal transetto destro e che le Storie dell'Infanzia di Cristo del Maestro delle Vele sono posteriori alla Cappella di San Nicola ed anteriori alle Storie della Passione di Pietro Lorenzetti. Esamina i due affreschi con Miracoli post mortem di San Francesco, notando stringenti affinità stilistiche sia con le più tarde Allegorie delle Virtù Francescane e con Storie dell'Infanzia di Cristo sia con la maggior parte del polittico Stefaneschi per l'altar maggiore di S. Pietro proponendo di attribuire queste opere ad un anonimo aiuto del maestro che denomina Parente di Giotto. Rileva negli affreschi raffiguranti le Allegorie Francescane la solidità d'impianto delle figure, la razionalità dei nessi spaziali e la chiarezza espositiva che possono considerarsi la trasposizione giottesca di concetti simili a quelli danteschi. In questi affreschi di cui si rileva la crescente profanità presente in G. fin dai tempi di Padova accanto al maestro sono visti operanti due suoi aiuti: il Parente di Giotto cui si iscrivono lo Sposalizio con la Povertà e l'Allegoria della Castità e il Maestro delle Vele i cui primi passi sono visti nelle parti decorative della Cappella della Maddalena.

Esamina le Storie dell'Infanzia di Cristo vedendo attivi due allievi del maestro, il Maestro delle Vele e il Parente di Giotto, e notando in essi l'influsso delle Storie padovane della Cappella dell'Arena che vengono sottoposte a molti riadattamenti e variazioni. In questi affreschi nota in parallelo con lo sviluppo stilistico di G. un singolare arricchimento decorativo e una lussuosa profanità, un modo più largo di distendere il colore e una ricerca di superfici unitamente luminose. In base all'osservazione e allo studio dei vari allievi tenta uno schema di cronologia comparata degli anni della decorazione della Basilica Inferiore di San Francesco, giungendo alla conclusione che l'intervento diretto di G. si può scorgere solo negli affreschi della Cappella della Maddalena databile intorno al 1308-1310.

Prende in esame gli affreschi della Cappella Peruzzi, grandiose composizioni articolate in diagonale lungo uno spazio ampliamente disteso, rilevando

la soluzione geniale adottata da G. per unificare ogni singola scena aumentando « per alto » lo spazio a disposizione facendo scomparire la parte superiore degli edifici dietro le cornici dipinte e disponendo poi sapientemente i vari gruppi di figure in uno spazio articolato in diagonale che percorre unitariamente tutta l'ampiezza della storia. « Il gestire dei personaggi si accorda con l'incastrarsi delle scatole prospettiche nell'incoraggiare l'occhio dello spettatore ad una lettura continuata ed unitaria... Le singole figure mostrano infatti ancora la solida semplicità di impianto di quelle della Cappella degli Scrovegni e della Cappella della Maddalena, senza alcun accenno a quelle inflessioni gotiche che non mancheranno mai nelle opere uscite dalla bottega di G. in epoca tarda. Lo stile ' Peruzzi ' è sotto questo profilo ancora pienamente partecipe del classicismo padovano; ne rappresenta anzi, il momento più alto. Scomparso ogni residuo della durezza plastica del periodo giovanile, lontano ancora il compromesso tra ieraticità e goticismo del periodo tardo, G. doveva aver raggiunto in questi murali, rapidamente stesi sulle pareti di Santa Croce, un culmine di agevole naturalezza, di plasticità dolce e piena che nessun'altra opera su muro meglio conservata è più in grado, purtroppo, di trasmetterci » (p. 106). Rileva il profondo stacco stilistico e cronologico che intercorre tra la Cappella Peruzzi, stilisticamente vicina alla Scrovegni, e la Cappella Bardi. In base a considerazioni stilistiche e documentarie suppone che la Cappella Peruzzi sia stata edificata e decorata dal 1310 al 1313.

Prende in esame gli affreschi della Cappella Bardi datandoli tra il 1320 e il 1326, anni in cui G. resulta più spesso e stabilmente occupato nella sua città, e rilevando come l'assetto spaziale, almeno come ideazione, possa considerarsi uno dei resultati più progrediti del secolo e come G. raggiunga un coordinamento articolato ed unitario senza precedenti e come la stesura pittorica sia di sconvolgente modernità. Nota la omogenea stesura pittorica degli affreschi eseguiti da G. con il concorso di qualche collaboratore. Considera opera di G. maturo e post-padovano in un periodo intermedio tra gli affreschi della Cappella Peruzzi e quelli della Bardi: la Dormitio Virginis proveniente dalla Chiesa di Ognissanti, il gruppo di sette tavolette con Storie di Cristo provenienti da una chiesa francescana e le quattro tavole superstiti del grande pentittico Goldman-Horne-Châalis. L'opera più antica è considerata la Dormitio Virginis la cui solennità e chiarezza di composizione e d'impianto spaziale richiamano la Cappella della Maddalena e la Cappella Peruzzi. Dato che una prima derivazione di quest'opera dovuta a Jacopo del Casentino è databile al secondo decennio considera la Dormitio Virginis situabile tra gli affreschi degli Scrovegni e quelli della Cappella Peruzzi e databile intorno al 1310.

Considera la serie di tavolette provenienti da un « paliotto francescano » stilisticamente vicina alla Dormitio Virginis e da collocarsi tra le composizioni del medesimo soggetto affrescate nella Cappella Scrovegni e la Basilica Inferiore di Assisi e databile negli anni 1310-1315. Vicini alle tavolette del «paliotto francescano» appaiono i resti del polittico diviso tra il Museo Horne di Firenze, la National Gallery di Washington ed il Museo Jacquemart-André a Chaâlis, per dimensioni ed impegno una delle maggiori opere su tavola di G. anche se compiuta con larga collaborazione di allievi e che si suppone proveniente dalla Chiesa di S. Croce, o dalla Cappella Tosinghi-Spinelli o dalla Cappella dedicata ai santi Stefano e Lorenzo affrescata da B. Daddi. Considera il polittico fondamentale per la formazione di Maso di Banco e lo colloca

intorno al 1320, alle soglie di quella crisi oltre la quale ci sono le inflessioni neogotiche del polittico Stefaneschi e della Cappella Bardi.

Ascrive il polittico di Santa Reparata ad un aiuto di G. denominato Parente di Giotto che dovette rifarsi ad un perduto prototipo giottesco. Considera il polittico Stefaneschi commissionato a G. ma opera di collaborazione tra il Maestro delle Vele, il Parente di Giotto e forse Taddeo Gaddi. A G. si attribuiscono per la stupefacente perfezione prospettica, alcune parti del polittico che viene datato dopo il 1316 raffiguranti il Cristo Benedicente, la Madonna col Bambino al centro della predella e la figura dello Stefaneschi inginocchiato che offre a San Pietro un modellino del complesso.

Lo stesso punto di incontro di idee giottesche ed esecuzione di bottega, la stessa miscela stilistica per cui all'impianto del maestro segue l'esecuzione del Parente di G. è vista nella Crocefissione di Berlino e nel dittico Wildenstein-Strasburgo ricostruito dal Longhi (cfr. n. 421). A conferma della ricomposizione del Longhi delle due tavolette in un dittico osserva la convergenza delle composizioni verso un unico asse centrale e le congrue dimensioni delle figure rilevando nella diminuzione delle aureole e delle proporzioni delle figure « in lontananza » quella alta efficenza di ricerca prospettica che è all'origine del « Giotto spazioso ». Considera la Crocefissione di Berlino vicina stilisticamente al polittico Stefaneschi e alla Cappella Bardi ascrivendola a G. ed al suo collaboratore Parente di Giotto, e notando in essa una ricerca di spazio meno impegnata che viene a documentare, accanto agli affreschi Bardi, il momento in cui l'ondata neogotica finisce con il reinvestire G. stesso (1320-1325).

Dal 1328 al 1332 è documentata la presenza di G. a Napoli presso la corte di Roberto d'Angiò. Il pittore dovette essere affiancato da una nutrita serie di collaboratori; si suppone la presenza del Parente di Giotto e forse anche di Taddeo Gaddi e di Maso di Banco che dovette aiutare G. negli affreschi della Cappella Palatina di Santa Barbara di Castelnuovo che appaiono stilisticamente affini ad alcune parti degli affreschi Bardi e alla predella del polittico Stefaneschi. Gli affreschi napoletani sono messi altresì in rapporto con il polittico Baroncelli che viene considerato dell'ultimo periodo di attività di G. ed eseguito dopo il suo ritorno da Napoli. Stretti legami oltre che con il polittico Baroncelli con un'altra opera firmata del maestro, il polittico di Bologna, sono individuati nel frammento di Pietà della chiesa napoletana di S. Chiara.

Esamina il polittico di Bologna proveniente dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli la cui sagoma della cornice triloba è strettamente affine a quella dell'altare Stefaneschi e lo considera anteriore al polittico Baroncelli, in relazione stilistica con la Madonna di Ricorboli e con quella ad affresco al piano terreno del Palazzo del Bargello, opere di scuola giottesca. Riguardo alla datazione del polittico di Bologna considerato opera di collaborazione tra G., cui si deve il disegno generale e la testa della Madonna nella predella, ed un suo allievo, si oscilla tra un periodo anteriore al 1328, anno della partenza di G. per Napoli, ed uno ad esso posteriore, per l'esistenza di prove esterne documentarie.

Esamina il polittico Baroncelli che è considerato posteriore al soggiorno di G. a Napoli e databile dopo il 1333 rilevando un'esecuzione affrettata che viene imputata a Taddeo Gaddi ed insieme « l'idea grandiosa di unificare spazialmente le cinque ante per creare un'unica grande scena di corale trionfo

attorno all'Incoronazione di Maria e la sicura collocazione spaziale delle folte schiere angeliche (sottolineata dalla diminuzione prospettica della dimensione dei nimbi) non possono risalire che a G. stesso » (p. 128); ed una attenzione « lenticolare » alle qualità pittoriche che si ascrive o a G. stesso o al Parente di Giotto che si riservarono di dare al dipinto l'ultima mano. Una conferma indiretta dell'appartenenza del polittico Baroncelli all'attività del Maestro successiva al soggiorno napoletano è vista nei rapporti stilistici con i resti del Giudizio Finale della parete di fondo della Cappella del Podestà. Gli affreschi del Bargello datati dal 1332 al 1337 sono considerati opera della stretta bottega di G. vicini di volta in volta allo stile di Taddeo Gaddi, di Maso di Banco e di Stefano, ma progettati e commessi al Maestro.

Concludendo G. viene considerato l'artista più importante del suo tempo « che più chiaramente seppe individuare la linea di sviluppo della società in cui viveva, che più acutamente seppe interpretare le esigenze dei gruppi egemoni, che con maggiore sensibilità seppe antivedere i mutamenti della loro mentalità; genialmente organico al proprio ambiente sociale, non fa meraviglia che ne fosse compensato con un prestigio ed un'influenza senza precedenti » (p. 129) mentre l'elemento più duraturo del suo linguaggio artistico, più oggettivamente moderno, è considerato quello della costruzione razionale dello spazio. Il volume porta in appendice la Canzone della Povertà, la cui paternità a G. viene confermata, ed è corredato da numerose e ricche illustrazioni e da un catalogo critico dei dipinti di G. e della sua bottega.

1967

908 — ROSENBAUM ALAN – *Titian and Giotto in Padua*. Marsyas Studies in the History of Art, XIII, 1966-1967, pp. 1-7.

Nota negli affreschi giovanili di Tiziano alla Scuola del Santo a Padova l'influsso della simmetria compositiva, dell'accentuato isocefalismo e della drammatica evidenza rappresentativa degli affreschi della Cappella dell'Arena.

1967

909 — SANTI FRANCESCO – *San Francesco di Assisi*. Firenze, Sansoni-Sadea, 1967, pp. 2-4.

Ascrive al giovane G. operante fra il 1290 e il 1293 le Storie di Isacco e le Storie di Giuseppe e di Cristo della quarta campata; in esse rileva una nuova concezione della struttura spaziale e del significato drammatico della luce e una più approfondita comprensione umana.

Pone intorno al 1296 la Leggenda francescana; a G. si deve l'ideazione generale e l'intervento quasi totalmente autografo delle prime dieci storie; le ultime nove sono giudicate eseguite, sempre su suo progetto, da collaboratori ai primi del Trecento, quando il maestro era già partito per Roma, per il Giubileo del 1300.

Ricorda un secondo soggiorno di G. ad Assisi poco dopo il 1313, dove gli era stata commessa la decorazione della Cappella della Maddalena, della quale eseguirà direttamente soltanto i quattro tondi della volta.

1967

910 — SCHEIDER PIERRE – *Steinberg at the Louvre.* Art in America, 1967, p. 88.

Riproduce come opera di G., datandola intorno al 1300, la tavola raffigurante le Stimmate di San Francesco del Museo del Louvre.

1967

911 — STUBBLEBINE H. JAMES – *The Italian Heritage.* Burlington Magazine, CIX, 1967, p. 487.

Attribuisce al Maestro del Polittico Stefaneschi la tavoletta raffigurante la Madonna col Bambino tra Santi e Virtù esposta presso Wildenstein a New York, supponendo che essa derivi iconograficamente da un perduto protipo di G.

1967

912 — — — — *The Italian Heritage.* Wildenstein, New York, May 17 – August 29, 1967, p. 2.

I) Madonna col Bambino, Santi e Virtù.
Riproduzione e descrizione della tavola – breve cenno biografico su G.
Il pannello viene assegnato agli ultimi anni della attività di G., intorno al 1330, e considerato parte di un dittico di cui l'altra valva raffigurante la Crocefissione si trova nel Museo di Strasburgo. L'attribuzione a G. non è peraltro considerata del tutto sicura dato che la maggior parte dei critici assegna il dittico al Maestro del Polittico Stefaneschi.

1967

913 — TINTORI LEONETTO – MEISS MILLARD – *The painting of the Life of St. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel.* New York, University Press 1967, pp. 6-209.

È la ristampa del testo del 1962 (cfr. n. 710).
Contiene in appendice uno scritto del 1964 già pubblicato (cfr. n. 785) sull'antica tecnica murale degli affreschi italiani.

1967

914 — TOESCA PIETRO – *Una lezione su Giotto ascoltata da Pietro Toesca nel 1931.* Paragone, n. 209, 1967, pp. 33-40.

Si ripubblica in omaggio a P. Toesca in occasione del centenario giottesco un suo scritto su G. del 1931 (cfr. n. 146).

1967

915 — VIVALDI CESARE – *Itinerario giottesco.* Padova e la sua provincia, XIII, 1967, pp. 34-38.

Articolo divulgativo sull'intero percorso pittorico di G. La maggiore qualità dell'arte giottesca è vista nella concretezza figurativa, nel senso dell'umano e del naturale che trascende le concezioni mistiche ed ieratiche duecentesche nell'atto stesso di costringere la cultura figurativa dell'epoca in una Summa parallela a quella filosofica di San Tommaso e a quella filosofico-poetica di Dante.

1967

916 — ZERI FEDERICO – *Early Italian Pictures in the Kress Collection.* Burlington Magazine, CIX, 1967, p. 474.

Ricorda il pentittico della Collezione Kress ora nel North Carolina Museum di Raleigh considerandolo opera di G. e bottega, proveniente dalla Cappella Peruzzi e ritenendolo uno dei più importanti e meglio conservati dipinti del Trecento.

1967

917 — — — — — *Giotto e il suo tempo – Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto. 24 settembre - 1° ottobre 1967. Assisi – Padova – Firenze.* Roma, De Luca Editore, 1971.

Contiene una serie di importanti saggi su G. di cui diamo di seguito un breve riassunto.

Pp. 3-23 – CESARE GNUDI – *Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo gotico.* Si propone di chiarire il rapporto fra il Gotico francese e l'arte italiana della seconda metà del Duecento. Prende in esame i quattro rilievi del jubè di Bourges, databili intorno alla metà del Duecento, e riscontra una singolare affinità non già negli svolgimenti 'manieristici' dell'arte gotica francese del tardo Duecento e del Trecento, ma nelle grandi sintesi stilistiche di Nicola, di Arnolfo, di G.

In particolare nota singolari affinità stilistiche tra il Bacio di Giuda e l'Andata al Calvario del jubè di Bourges e i corrispondenti affreschi di G. della Cappella Scrovegni. Infatti i motivi formali dei rilievi di Bourges sono insiti in una visione stilistica che è assai vicina agli esiti della visione giottesca nei rapporti fra volumi plastici, spazio e dramma e nei modi della rappresentazione che crea e definisce lo spazio, nato dalla realtà di quel dramma; al contrario le affinità già segnalate dalla critica con alcune sculture di Reims, di uno stile più assottigliato e raffinato, tanto lontano dallo stile giottesco, sono considerate piuttosto indice di desunzione di singoli motivi in cui può vedersi la conferma di un'attenzione verso quella cultura, ma che non incidono nella sostanza dello stile. Pur ritenendo che il motivo delle figure di Santi nelle nicchie gotiche della Cappella Bardi derivi dalla parete interna della facciata di Reims, afferma che quelle sculture appartengono già a uno stile più fragile, manierato e prezioso di quello che poteva interessare G.

Osserva come seguendo uno stesso itinerario spirituale e quasi la logica interna di uno stesso sviluppo di stile, G. pervenga, nel suo momento di maggiore pienezza classica, a forme ancora una volta affini a quelle dei rilievi di Bourges, quando nella Cappella Peruzzi scioglie le più serrate forme plastiche di Padova in uno svolgimento largo e rasserenato della narrazione drammatica. Rileva inoltre singolari concordanze formali e plastiche tra l'opera di G. e gli Apostoli della Sainte-Chapelle di Parigi; è a quel momento dello stile dell'Île de France, e non oltre, che si aggancia la civiltà italiana, da Nicola a G.

Afferma che non può bastare il precedente dell'arte dei Pisani e di Arnolfo a spiegare il determinante elemento ' gotico ' della cultura e dello stile di G., ma che l'artista ebbe del mondo gotico francese una cognizione diretta.

Rileva come in G. la creazione, subito chiara, di un nuovo spazio in cui si inserisce la vita dell'uomo, abbia alla sua base quel fervido dischiudersi di un nuovo sentimento della realtà che non può comprendersi se non entro la nuova civiltà gotica; fin dall'inizio ciò che genera, trasforma il nuovo linguaggio giottesco è la ricerca di una nuova verità umana e di uno spazio in cui essa vive. Rileva che se ad Assisi avvenne quell'incontro spirituale così attivo tra G. e il grandissimo e anonimo architetto della Basilica, fu perché G. era già preparato e partecipe di quella cultura; infatti operare in quello spazio e in esso misurare il ritmo delle sue invenzioni pittoriche fu un momento importante del suo percorso spirituale per l'acquisizione di una cultura gotica di diretta derivazione francese. Suppone che G. al momento in cui iniziò le Storie di S. Francesco avesse già avuto a Roma un contatto con Arnolfo, che significò ulteriore contatto con la cultura gotica. Afferma che il percorso di G. non fu un progresso nell'ambito di una stessa cultura, bensì la creazione di una nuova lingua; perciò gli stacchi in quel grandioso percorso dovettero essere necessariamente forti e talvolta improvvisi e radicali. Qui risiede la ragione prima della difficoltà che si incontra nella ricostruzione del suo periodo giovanile fino a Padova. Sostiene che le differenze tra il ciclo francescano e la Cappella degli Scrovegni non sono minori di quelle fra le Storie superiori di Assisi e le Storie di S. Francesco. Un'altra difficoltà risiede nel fatto che quello di G. prima di Padova è l'atteggiamento di un artista ancor legato ad abitudini di atelier medioevale, mentre nei cicli di Padova e di Firenze l'artista controlla la sua opera in ogni parte e gli aiuti della bottega possono abbassare, ma assai raramente, la qualità della esecuzione, ma non incidono nella sostanza dello stile, che è solo suo.

Rileva il carattere fortemente arnolfiano, cosmatesco, chiaramente dugentesco delle prime Storie francescane che le pone con certezza alla fine del secolo, come ferma base di uno sviluppo che poi si va sciogliendo nella attenuazione di quel perentorio rigore monumentale, e la cesura stilistica che si avverte nelle storie della parete opposta. Ritiene peraltro che la frantumazione dello spazio e le pungenti annotazioni psicologiche delle ultime storie – che non si ritrovano né a Padova né nelle Cappelle fiorentine – non rientrino più nell'ambito dell'equilibrio formale che è in G. la norma costante. Afferma che il problema delle Storie francescane deve sempre essere studiato nella considerazione generale del problema dell'équipe, e che sempre più ci si dovrà rassegnare a vedere limitata a pochissimi diretti interventi nell'esecuzione, e via via a interventi non sempre precisi nell'ideazione, la parte di G.

Mette in evidenza il fatto che gli studiosi che negano in tutto la paternità giottesca del ciclo francescano su basi stilistiche o di critica delle fonti, non

tengono in sufficiente considerazione quella che il Toesca aveva additato come prova indiscutibile di tale paternità, e cioè la tavola del Louvre con la scritta « Opus Jocti florentini ».

È noto che ci sono altri casi nell'ultimo periodo di G. di firme apposte in opere eseguite in gran parte o quasi esclusivamente da scolari. Con ciò si dimostra che l'artista si attribuiva con quella firma la paternità dell'opera uscita dalla sua bottega, anche se non l'aveva eseguita, senza naturalmente avere con ciò l'interesse di ingannare il pubblico e il committente. Ritiene a questo proposito che la scritta può lasciare insoluto il problema della esecuzione autografa o meno degli affreschi di Assisi, ma che prova indubitabilmente che il ciclo di Assisi è stato ideato da G. e da lui accettato come suo, almeno fino alle Stimmate. Rileva le sostanziali affinità di esecuzione fra le prime Storie francescane e le Storie di Isacco; in queste ultime peraltro, più legate all'arte di Pietro Cavallini, non appare ancora la ricerca di compattezza plastica e di blocco volumetrico che deriva dall'esperienza arnolfiana.

Mette in evidenza come ciò che nettamente distingue le Storie di Isacco dal Cavallini è l'evidenza plastica, la rilevata nitidezza di tutta l'articolazione spaziale delle figure e della scena, la fermezza acuta del segno che libera le forme dalla atmosfera indefinita, avvolgente del Cavallini e le immette in uno spazio definito con cristallina chiarezza. Individua nelle Storie di Isacco un recupero delle forme e del significato della classicità perfettamente parallelo e quello compiuto dal classicismo gotico di Parigi e di Reims nei confronti dell'arte romanica o bizantina. Per spiegare la forza che opera fin dagli inizi del percorso di G. e per spiegare il nucleo generatore che sprigiona la sua visione dal mondo di Cimabue e del Cavallini non basterà parlare dei Pisani e di Arnolfo, ma sentire intorno all'arte loro aprirsi il più largo orizzonte della civiltà gotica in cui essi sono inseriti.

Concludendo ritiene necessario ammettere che occorra graduare nel tempo i momenti stilistici della prima campata, delle storie di Isacco e delle Storie di S. Francesco, come indici di vari momenti della formazione e della evoluzione stilistica di G.: graduazione nel tempo che la dimostrazione fornita da Augusta Monferini della data degli affreschi di Cimabue nel transetto (1280-1283) pienamente consente.

Suppone perciò che G. abbia iniziato il lavoro ad Assisi intorno al 1290, ed abbia atteso alle Storie di Isacco intorno al 1292-93, ponendo infine mano alle Storie di S. Francesco nel 1296; in tal modo risulta agevole « spiegare con questi graduali passaggi, dalle scene della prima campata alle Storie di Isacco e di S. Francesco, le asperità del cammino di chi crea un linguaggio nuovo dalle radici e cerca di captare nella forma un momento radicalmente nuovo della civilità » (p. 23).

Pp. 25-34 – PETER MURRAY – *On the date of Giotto's birth.* Sostiene che se si vuole negare l'attribuzione del ciclo francescano a G. occorre necessariamente provare che l'artista non nacque nel 1276. Se fosse inoltre possibile provare che G. nacque intorno al 1266, ciò non potrebbe essere addotto come prova inconfutabile che G. sia l'autore del ciclo francescano, ma renderebbe tale ipotesi maggiormente plausibile in quanto il pittore sarebbe stato di età più matura. Ritiene che il ciclo francescano non possa essere stato dipinto prima delle Decretali di papa Nicola IV del 1288; inoltre una tavola ora conservata nel Museo Gardner di Boston, recante la data 1307 e chiari riflessi

del ciclo assisiate, prova che esso fu dipinto prima di tale anno: considera perciò il 1295 data più probabile per l'inizio delle Storie assisiati. Afferma quindi che per un'opera, così impegnativa dal lato religioso come da quello artistico, la scelta dei committenti dovette cadere su di un artista maturo, le cui capacità dovevano essere già note, un artista cioè nato prima del 1270. Ammette due possibilità: che l'autore del ciclo francescano sia nato intorno al 1267 e non per questo debba essere identificato con G., oppure che le due date indicate come l'anno di nascita di G. 1267-1276, possono essere considerate ambedue ugualmente plausibili. Anche se ambedue le date posseggono testimonianze portanti, tuttavia ritiene che la data di nascita di G. vada situata nel 1267. In favore di questa data stanno le testimonianze dei contemporanei dell'artista: i commentatori di Dante, in primis l'autore dell'Ottimo Commento, e Benvenuto Rambaldi da Imola. Esamina inoltre le notizie relative alla data di nascita di G. fornite dal Villani, dal Pucci, dal libro di Antonio Billi e dal Vasari, notando come quest'ultimo al momento di iniziare la prima edizione delle Vite ignorasse la data di nascita dell'artista.

Pp. 35-44 – WILHELM PÄSELER – *Cavallini e Giotto: aspetti cronologici*. Si propone di risolvere tre problemi: quale sia la giusta relazione cronologica tra le opere conservate o note del Cavallini, quale sia la data della decorazione pittorica nella Bas. Sup. di Assisi, in quale anno sia nato G. Si propone inoltre di dimostrare che G., la cui nascita ritiene vada posta al 1276, secondo l'indicazione del Vasari, sia il vero discepolo del Cavallini pittore romano nato verso il 1245. Individua nell'arte di G. otto elementi di provenienza cavalliniana: la procedura tecnica della pittura murale con le ' sinopie ' sull'arriccio e le ' giornate ' che dividono l'intonaco, le incorniciature dipinte prospettiche dei cicli adattate alle relative situazioni architettoniche, gli ornamenti, il repertorio e il concetto dei programmi delle decorazioni pittoriche murali, molte formule iconografiche, lo specifico mezzo tecnico della modellatura di figure ed oggetti, gli specifici mezzi prospettici per l'illusione spaziale dei dipinti e infine molte formule ' morelliane ' delle figure.

Ritiene che l'evento storico della provenienza di G. dalla bottega del Cavallini, e il passaggio del primato nella pittura monumentale italiana da Roma a Firenze si manifesti, d'accordo con una eccellente ed irrefutabile testimonianza letteraria, nella Bas. Sup. di Assisi, e non nelle spesso citate pitture dell'ordine superiore, ma esclusivamente nella Storie di S. Francesco. Mette in evidenza come con certe importanti opere o riflessi a Firenze e a Rimini, si riveli nell'attività di G. una fase prepadovana, databile verso il 1300, nella quale l'elemento cavalliniano è ancor più accentuato che nella posteriore decorazione della Cappella degli Scrovegni, in particolare nella Madonna di S. Giorgio alla Costa o nella Croce di S. Maria Novella. Afferma che il mosaico della Navicella non rappresenta il momento decisivo del distacco di G. dalla bottega cavalliniana; nelle Storie di S. Francesco rileva la discendenza di G. dall'ambiente cavalliniano, che si manifesta specialmente nelle formule architettoniche. Nota come carattere decisivo del ciclo francescano la sua romanità, che consiste principalmente nel fatto che « il suo autore ha registrato quasi con gli occhi di archeologo dei monumenti dell'antichità romana e ne ha fatto uso nei suoi dipinti » (p. 37). Sostiene che, ad accezione delle pitture ' gotiche ' del piano superiore dell'ala nord del transetto – che mette in relazione con l'iniziativa di papa Niccolò IV verso il 1290 – tutta la decorazione sia l'impresa di un grande collettivo romano che si componeva di quat-

tro botteghe, contemporaneamente attive secondo un piano legalmente stabilito di divisione dei compiti, e sotto la guida dei relativi imprenditori che certamente erano Cimabue, il Torriti, il Cavallini e il giovane G. Suppone che il lavoro di questo collettivo sia iniziato all'incirca dal 1296 e che fra Giovanni da Muro, uomo in stretto rapporto con papa Bonifacio VIII, sia stato l'iniziatore del piano di incaricare le botteghe romane.

Riguardo alla cronologia cavalliniana sostiene che i mosaici di S. Maria in Trastevere non possono essere stati eseguiti prima della decorazione pittorica della Chiesa di S. Cecilia; lo esclude chiaramente lo stato di sviluppo delle sue costruzioni prospettiche. Per il ciclo musivo di S. Maria in Trastevere, in base ad un contronto con le opere del Torriti stabilisce una data – intorno al 1295-96 – anteriore a quel gruppo di affreschi cavalliniani che, nella Bas. Sup. di Assisi, consiste di tutte le pitture superiori della prima campata e inoltre nelle due scene di Isacco nella seconda.

« Solo nel susseguirsi dei lavori da S. Cecilia a S. Maria in Trastevere e poi all'indicato gruppo assisiate si manifesta una logica evoluzione stilistica, specialmente riguardo alla plasticità delle figure umane e alla relazione delle singole pieghe delle vesti all'insieme di un blocco figurale » (p. 38).

Sostiene che l'opinione di molti critici che mettono talvolta in relazione col Cavallini quel gruppo di pitture assisiati – stilisticamente in un contrasto insuperabile con l'opera riconosciuta del maestro – sia conseguenza di una cronologia sbagliata che dipende specialmente da una troppo ristretta definizione del contegno stilistico del Cavallini riguardo la modellatura delle figure umane. Ritiene quindi che il Cavallini e il Maestro d'Isacco siano una stessa persona. Suppone che il giovane G. abbia iniziato intorno al 1297-1298, il ciclo francescano dalla nona e dalla decima scena nel punto dove il gruppo delle pitture ascritte dall'A. al Cavallini con le due scene di Isacco entra nella campata adiacente del Torriti. Suppone inoltre che il ciclo sia stato continuato simultaneamente in ambedue le direzioni e che dalla fase iniziale a quella conclusiva si possa constatare un progressivo passaggio da una formula tipicamente cavalliniana, quella del ' rilievo dipinto ' che si costituisce come somma dei singoli oggetti plastici, ad un altro concetto che conosce per il mondo dipinto un prestabilito ordine spaziale.

P. 45-59 – Vayer Lajos – *L'affresco del Giubileo e la tradizione della pittura monumentale romana*. Esamina dal punto di vista iconografico tre pitture murali raffiguranti la Fondazione della Basilica Lateranense, il Battesimo di Costantino e la Proclamazione del Giubileo, in origine in S. Giovanni Laterano; dell'ultima scena enumera i precursori ed i successori della composizione. Ritiene che l'autore dell'affresco del Giubileo nella ricerca a Roma di materiale utile in tali raffigurazioni dovette osservare i modelli offerti dai monumenti trionfali dell'età imperiale tipo il rilievo del ' Congiarium ' nell'Arco di Costantino, il rilievo della ' Oratio ' sulla Colonna Traiana e quello della ' Liberalitas ' sul monumento a Marco Aurelio.

Mette in evidenza come la composizione del Giubileo sia una nuova geniale creazione rappresentativo-monumentale dell'opera giottesca, precisando di non voler « dividere il mondo delle immagini giottesche in opere autografe del maestro e in quelle autentiche di bottega: essa è il risultato di uno sviluppo ulteriore, divenuto ormai un insieme organico in base alle tipiche composizioni storiche antiche e a quelle bibliche medievali, le quali, per l'ana-

logia dell'argomento simile e della materia figurativa le servivano da prefigurazioni » (p. 55).

Ritiene che il frammento romano costituisca un capolavoro della pittura romana sulla svolta del Duecento e del Trecento e che esso possa attribuirsi alla mano di G.

Pp. 61-66 – Cesare Brandi – *Sulla cronologia degli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi*. Per la datazione degli affreschi della Bas. Sup. espone alcuni fatti nuovi. Concordando con la datazione della Monferini, ritiene – in base a convincenti riferimenti storici, civili, religiosi e soprattutto alla storia dell'ordine – che il ciclo ereticale dell'Apocalisse nel transetto sia stato dipinto fra il 1297 e il 1283. Sottolinea come la Bas. Sup. sia pressocché l'unica Chiesa in cui per l'aggetto della parte inferiore rispetto alla zona delle finestre si potevano montare dei palchi che non danneggiassero o ostruissero la parte inferiore, quella cioè dove si trovano le storie della Vita di S. Francesco, ma non già gli affreschi delle pareti superiori, ove questi già sussistessero.

Suppone perciò che non sia stata cominciata la navata prima di aver completato il transetto, finito entro il 1283, poiché la parte superiore 'in cornu epistolae', divisa dalla parte inferiore dal deambulatorio, non fu dipinta da Cimabue, forse già partito da Assisi, e che la vetrata a destra dell'abside sia stata posta posteriormente; su di essa il nome di Niccolò va identificato con Niccolò IV. Si arriva così intorno al 1288. Ritiene inoltre che la decorazione della navata cominciasse dall'altare verso l'ingresso e che il Torriti iniziasse dalla volta per il fatto che, staccando gli affreschi della campata si sono trovate al di sotto degli intonaci larghe scolature di colore, che provenivano dalla volta. Afferma perciò che per quanto riguarda la volta con i Dottori della Chiesa sia stato seguito l'iter tradizionale, negando l'ipotesi proposta da alcuni critici che sia stata dipinta due volte a distanza di dieci anni.

Ritiene inoltre che occorra scindere in tre distinte personalità gli autori delle Storie di Isacco, di Giuseppe e del Nuovo Testamento. Concludendo ritiene che per la cronologia degli affreschi assisiati vadano tenuti presenti tre punti fermi:

1) la datazione degli affreschi cimabueschi del transetto, né prima né dopo il 1279-83;

2) la esecuzione degli affreschi delle volte nella navata centrale anteriormente agli affreschi delle pareti, ma non necessariamente prima degli affreschi con la vita di S. Francesco;

3) l'esistenza di un maestro che non è G., di formazione umbro-romana, autore del Crocifisso di S. Tommaso all'Aracoeli e delle scene assisiati del Nuovo Testamento.

Tali punti fermi convalidano quelli storici già noti; relativamente alla introduzione del culto dei Dottori della Chiesa (1297), alla concessione di Niccolò IV nel 1298 di usare le elemosine per completare la decorazione delle chiese assisiati, al nuovo corso francescano, contrario agli spirituali e favorevole a un ritorno trionfale dell'ordine nelle braccia della chiesa.

Pp. 67-77 – Giuseppe Marchini – *Il giottesco Giovanni di Bonino*. Identifica il Maestro di Figline, autore della Maestà nella Bas. Inf. di Assisi, della Croce e dell'affresco dell'Assunta sopra l'arco della Cappella Tosinghi-Spinelli in S. Croce e di altre opere su tavola, con il maestro vetraio Giovann

di Bonino attivo a Orvieto e ad Assisi, adombrando inoltre la possibilità di un eventuale sua collaborazione negli affreschi della Cappella Bardi.

Pp. 79-91 – Alastair Smart – *Quasi tutta la parte di sotto del Ghiberti e le attribuzioni del Vasari a Giotto degli affreschi di Assisi.* Ripete in sostanza le opinioni espresse nel saggio del 1963 (cfr. n. 748).

Pp. 93-103 – Roberto Salvini – *Giotto a Rimini.* Si propone di fissare il soggiorno di G. a Rimini – di solito collocato nel periodo successivo a quello dell'attività padovana – in un momento intermedio fra Assisi e Padova, servendosi degli aspetti della scomparsa operosità del maestro a Rimini per rafforzare l'ancor contrastata opinione che G. e non altri, sia l'ideatore e l'esecutore (anche se parziale) del ciclo della Leggenda di S. Francesco. Esamina il Crocifisso del Tempio Malatestiano che ritiene vada situato nell'intervallo fra Assisi, Roma e Padova; a sostegno di tale cronologia sta il Crocifisso di Mercatello di Giovanni da Rimini (la cui data è da leggersi nel 1309 anziché il 1345), che presuppone indubbiamente il modello giottesco. Il 1309 può quindi considerarsi un termine ' ante quem ' per la datazione della Croce Malatestiana di G. Rifiuta l'ipotesi dello Gnudi di uno spostamento nel 1310 degli affreschi dell'Arena, basandosi tra l'altro sulla ripresa di composizioni dell'Arena, in alcune miniature di un Antifonario padovano che risulta già compiuto nel 1306. Inoltre anche la crocefissione della tavoletta della Galleria Barberini, opera giovanile di Giovanni da Rimini, dipende dalla Croce Malatestiana di G.; tale opera di Giovanni da Rimini è da considerarsi lontano antecedente della Croce di Mercatello; su queste basi ritiene che la Croce Malatestiana possa datarsi al 1302-1304; così collocata, essa si inserisce molto meglio nella serie dei Crocifissi di G. Ritiene che il più antico sia quello di S. Tommaso all'Aracoeli, in quanto strettamente legato all'affresco del Pianto nella quarta campata di Assisi, cui segue la Croce di S. Maria Novella databile dopo le storie del sommo delle pareti della Bas. Sup. e subito prima della Leggenda di S. Francesco intorno cioè al 1297. Vicinissimo al Crocifisso di S. Maria Novella è ritenuto quello, schizzato forse da un discepolo ma seguendo un'idea e un disegno di G., nella Verifica delle Stimmate nel ciclo francescano, dove nell'incipiente arcuarsi delle braccia, nel minor risalto delle ginocchia si coglie già il modificarsi della concezione giottesca che già punta in direzione della Croce di Rimini; in essa è ormai spenta ogni eco del precedente di Cimabue, la tensione espressiva si è allentata e non vi è alcun rapporto dialettico o polemico con la Croce di S. Maria Novella. Alcuni particolari si ritrovano nel Cristo della Crocifissione dell'Arena e nella più tarda Crocifissione della tavoletta di Monaco, probabilmente autografa, uscita comunque dalla bottega di G. e su suo disegno e responsabilità. Ritiene quindi il Crocifisso dell'affresco di Padova uno svolgimento delle premesse della Croce riminese per la sua modulazione ancor più unitaria che si risolve in una immagine di minor vibrazione lirica ma più solenne e pacificata. Pone quindi la Croce e le altre (scomparse) opere di G. a Rimini nell'intervallo tra Assisi (e Roma) e Padova, e subito prima del soggiorno fiorentino cui si deve il polittico di Badia. Suppone che l'opera di G. a Rimini non si sia limitata alla Croce malatestiana ma abbia incluso almeno un ciclo di affreschi nella chiesa di S. Francesco, perché tutti i lavori del maestro citati da Riccobaldo sono cicli d'affreschi e difficilmente il cronista avrebbe ricordato l'attività riminese se essa fosse stata limitata all'esecuzione di una Croce dipinta. Mette

in rilievo come, prima di attribuire a derivazione dagli affreschi di Assisi o da quelli di Padova le tracce di giottismo presenti nei riminesi, bisognerà chiedersi se esse non possano invece essere attribuite all'influenza di opere lasciate da G. nella stessa Rimini. Rileva negli affreschi della Cappella del Campanile di S. Agostino una chiara influenza giottesca, supponendo che l'autore, qui identificato in Giovanni da Rimini, abbia potuto ispirarsi, senza muoversi da Rimini, ad opere di G. memori ancora di quelle di Assisi e già preludenti a quelle di Padova. Rileva come la Madonna in Maestà affrescata nel coro di S. Agostino a Rimini rifletta l'esemplare della Cappella Orsini nella Bas. Inf. di Assisi. Concordando col Gioseffi nel ritenere che a Rimini esistesse una Maestà di G., fonte comune a Giuliano da Rimini, al Maestro del Coro di S. Agostino e al pittore della Cappella Orsini, afferma che l'esistenza di tale Maestà di G. nel S. Francesco « è ipotesi che si presenta con carattere di necessità più ancora che di probabilità: ché se non è impossibile – benché alquanto improbabile – che la Madonna di Giuliano derivi direttamente da quella della Cappella Orsini, è d'altronde escluso che questa sia stata la fonte della Maestà di S. Agostino opera di una, e sia pure addolcita, pienezza plastica che soltanto in G. poteva trovare il suo modello » (p. 100) Rilevando negli affreschi del Refettorio di Pomposa che attribuisce all'attività giovanile di Pietro da Rimini, il riflesso di alcune scene assisiati insieme ad un'ampiezza e densità plastica che già punta verso il G. padovano, suppone che a Rimini esistesse un modello perduto di G. Notando inoltre una ben definita ascendenza cavalliniana sul Maestro dell'Arengo, spiega la componente cavalliniana nella pittura riminese supponendo che G. abbia operato a Rimini poco dopo aver soggiornato a Roma. Notando infine nell'affresco absidale di S. Pietro in Sylvis a Bagnacavallo il riflesso di motivi tardoromani paleocristiani e protobizantini suppone che solo dietro l'esempio di G. e delle sue opere riminesi i pittori locali volgessero la loro attenzione ai documenti di quella civiltà sommersa. « Del resto, di due l'una: o si immagina una continua processione di pittori riminesi peregrinanti fra Assisi, Ravenna e Padova e intenti tutti ad amalgamare le diverse impressioni in modo tanto concorde da giustificare l'aspetto ' corale ' della scuola riminese nel suo insieme, oppure bisogna ammettere che G. abbia operato a Rimini non già – come di solito si ritiene – dopo Padova, bensì prima, ancor fresco delle esperienze di Assisi e di Roma, e che sia stata la presenza in patria di larghe testimonianze dell'arte di G. a dare l'avvio alla scuola pittorica riminese, determinandone i caratteri più permanenti, di un G. appunto volto verso un sia pur provvisorio ma tutt'altro che inutile ricupero della dolce solennità del Cavallini e della stupefatta grandiosità del mosaico tardoantico e prebizantino.

Ma se si vorrà ammettere questo, avremo raggiunto la prova – la più indiretta ma la più risolutiva – che l'ideatore della Leggenda di S. Francesco fu G. e non altri: tali e tanti essendo i motivi che nelle opere dei primi riminesi rimandano al famoso ciclo di Assisi » (p. 103).

Pp. 105-111 – Jaroslav Pešina – *Quelques elements d'illusion spatiale dans le cycle d'Assise et leur echo dans la peinture gothique de Boheme.* Mette in evidenza l'importanza dell'incorniciatura prospettica della Leggenda di S. Francesco che attua il contatto tra spazio illusorio e spazio reale, tra lo spettatore e il dipinto. Afferma che l'origine di tale inquadramento prospettico va ricercato nella pittura romana del XIII secolo che fa capo alle decora-

zioni di S. Maria Maggiore, di S. Crisogono, di Anagni, di Subiaco. L'autore del ciclo dovette inoltre dipingere sotto l'impressione immediata di un soggiorno a Roma e di un contatto diretto con il Cavallini e la sua scuola. Segue una particolareggiata analisi dell'influenza della pittura italiana sull'arte boema, quale si verifica dal 1350 al 1370.

Pp. 113-134 – Charles Mitchell – *The imagery of the Upper Church at Assisi.* Prende in esame l'unità e la coerenza degli affreschi di Assisi secondo la narrazione dei singoli episodi come si trovano nella Legenda Major di S. Bonaventura. Rileva come tutto lo schema degli affreschi della Bas. Sup. sia coerentemente unitario: il raggruppamento triadico delle scene segue il pensiero di S. Bonaventura basato sulla sua concezione di corpo-spiritomente e sulla visione esterna-interna-superiore. Suppone che l'ideatore del ciclo dovesse conoscere perfettamente il pensiero di S. Bonaventura e che fosse in collaborazione stretta tra i vari di esecutori degli affreschi; essi costituiscono un ciclo di immagini ufficiali e permanenti della vita di S. Francesco e pertanto non potevano essere stati promossi senza il benestare della Santa Sede e delle autorità dell'Ordine francescano. Ritiene che l'ideatore del ciclo sia stato Girolamo d'Ascoli, profondo studioso della vita del santo, che divenne papa nel 1288 col nome di Nicola IV.

Pp. 135-142 – Alessandro Prosdocimi – *Osservazioni sulla partitura delle scene affrescate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni.* Ritiene che G. anche se non progettò la Cappella e non ne diresse personalmente la costruzione, ne suggerì o accettò la forma; anche la decorazione architettonica dovette essere affidata all'affrescante, che la condusse nel modo più adatto ad accogliere le sue scene. Analizza la figurazione nei suoi elementi rilevando come sapientemente articolata si mostri opera di estrema raffinatezza e di eleganza. Analizza partitamente le misure in altezza dei tre ordini della raffigurazione, delle cornici che li dividono e dello zoccolo, notando come G. abbia dato maggior spazio alle pitture della parete battuta dalla luce rispetto e quelle della parete controluce per correggere un effetto ottico che avrebbe fatto sembrare la parete illuminata più bassa dell'altra se avesse avuto le identiche misure. Le differenze notate nelle altezze dei tre ordini sovrapposti di scene e le altre nelle misure delle scene sulle due pareti sono interpretate come un altro tipo di ricerca che non può esser detta di prospettiva, perché non è intesa a creare un'illusione di profondità, in quanto le fasce dipinte sovrapposte appaiono di identiche misure a chi le osservi dal basso; esse sono invece una geniale e spontanea correzione di effetti ottici.

Pp. 143-147 – Aldo Bertini – *Per la conoscenza dei medaglioni che accompagnano le Storie della Vita di Gesù nella Cappella degli Scrovegni.* Si propone di precisare l'iconografia di un medaglione allusivo alla Resurrezione, in cui è raffigurato il leone che col ruggito richiama alla vita i leoncini nati morti; la rappresentazione giottesca appare completamente estranea agli esempi oltremontani delle vetrate e sembra derivare dalla tradizione letteraria piuttosto che da quella figurativa. Rivela come in questa raffigurazione rifulga l'elementarità della concezione giottesca con una forza di concentrazione insuperabile; l'intensità e la purezza dei timbri cromatici inducono alla convinzione di trovarsi di fronte non soltanto all'ideazione, ma anche alla esecuzione di G. Analizza partitamente gli altri medaglioni sottolineando

come essi nelle ristrette dimensioni riecheggino genialmente le grandi Storie della vita di Cristo, dando luogo a composizioni serrate nella ricerca di sintesi; in essi rifulge sempre l'invenzione compositiva di G. e almeno in tre la sua esecuzione, con una stesura di una intensità e purezza incomparabile.

Pp. 149-159 – Adriano Prandi – *Spunti per lo studio della prospettiva di Giotto*. Rileva che il senso di spazialità e di rigorosa tridimensionalità degli affreschi assisiati, attuati sotto l'assoluto impero dell'interesse esclusivo per la concretezza, presuppone in G. l'esigenza dell'unità compositiva.

Afferma che gli spunti o i frammenti prospettici disseminati nella pittura di G. perdono il carattere empirico, tipico di Assisi, e si ampliano in sistematica ricerca a Padova, dove è la testimonianza dei due famosi ' coretti '; prospettiva destinata a divenire organica a Firenze, dove il punto di vista si allontana all'infinito e i piani divengono frontali; tanto deciso è il cammino dalla Cappella Peruzzi alla Cappella Bardi, che il dinamismo la compattezza dispotica della massa non hanno più ragione di esistere.

Individua nell'opera di G. due schemi prospettici, uno riguardante interni, l'altro le scene all'aria aperta; in queste ultime è assente la ricerca prospettica lineare, che è invece assolutamente palese negli altri. Nella raffigurazione di interni nota come nell'andamento delle linee che costituiscono l'intavolatura spaziale si possa seguire una progressiva ricerca di unità prospettica, nel senso che il ' punto di fuga ' tende ad essere unico. Analizza il Presepe di Greccio rilevando come G. allo scopo di far vedere senza rinunce gli oggetti che ritiene essenziali della sua scena, non si periti di spostare gli oggetti stessi; a prezzo di questa alterazione della verità ' esterna ' la costruzione prospettica diviene almeno tendenzialmente organica.

In questo è da vedere in riflesso di una tradizione che si rifà alla pittura popolare del mondo romano. Esaminando la Cappella degli Scrovegni rileva come in essa sia palese l'intenzione di G. di dare organicità prospettica all'insieme, e ciò non solo per aver accuratamente evitato qualunque motivo architettonico che possa determinare visione prospettica obligata, non solo per aver affidato la visione della Cappella integralmente a ciò che in essa avrebbe dipinto; ma anche per la fattura delle finte nicchie della Virtù e dei Vizi. Fra queste la Giustizia e l'Ingiustizia, a metà delle pareti, sono rappresentate frontalmente, quasi fosse predisposto un osservatore al centro della Cappella; queste due finte statue sono le uniche che hanno uno sfondo architettonico, tale cioè da comportare suggerimenti prospettici lineari. Esamina la parete di fondo con l'arco trionfale notando come le varie scene siano dipinte con diversi punti di vista; in base a rilevazioni prospettiche delle singole scene fa l'ipotesi che se G. avesse dipinto su una parete curva, tutta la prospettiva della parete sarebbe stata perfettamente organica e la visione perfettamente unitaria. Ovvero si potrebbe sostenere che G., dipingendo l'arco trionfale, abbia dipinto in ' falsa prospettiva ' cioè simulando la parete curva. Rileva come il cammino che va dal Presepe di Greccio all'arco trionfale di Padova segua un procedere continuo, in cui sono inserite le varie ricerche prospettiche che condurranno fino alla visione di distanza infinita degli affreschi di Firenze, nei quali l'organicità prospettica raggiunge il suo limite.

Conclude notando che G. non ha voluto alcun elemento architettonico nella Cappella degli Scrovegni, considerando cioè le pareti come il più semplice e il meno impegnativo supporto della sua funzione ' prospettica '.

Pp. 161-167 – Ursula Schlegel – *Un collaboratore di Giotto a Padova. Osservazioni sul Maestro di Figline.* Suppone che mentre G. stava abbozzando le Storie della Vergine e di Gesù, i suoi allievi eseguissero, diretti da un collaboratore, i dipinti della volta e delle fasce ad ornati fino alla zona delle Storie della Vergine. Lo stile di questo collaboratore, viene visto nelle figure di Malachia e di S. Pietro, nel medaglione tra le scene dell'Annuncio a S. Anna ed il sacrificio di Gioacchino; tale collaboratore in base a raffronti, viene identificato con il Maestro di Figline; al medesimo ascrive anche l'esecuzione del Padre Eterno sullo sportello inserito nell'arco trionfale. Segue la cronologia delle opere e un breve profilo dell'anonimo collaboratore di G.

Pp. 169-176 – Hanno – Walter Kruft – *Giotto e l'antico.* Analizza il sistema architettonico delle cornici nella Leggenda di S. Francesco, dimostrando le premesse medioevali finora trascurate dalle ricerche. Rileva come il motivo delle strisce colorate e delle colonne tortili ad Assisi abbia il suo precedente nel ciclo di S. Crisogono a Roma del x secolo, ma che soltanto nel secolo xiii vengono creati dei cicli di affreschi che si avvicinano a quelli giotteschi. Negli affreschi di Cimabue e della sua scuola nel coro della Bas. Sup. vi è un illusionistico cornicione di mensole, per la prima volta unificate prospetticamente, che è molto simile a quello della Leggenda francescana. Per la derivazione di queste forme architettoniche considera di una importanza essenziale un frammento di affresco nella navata di S. Cecilia a Roma, e mette anche in evidenza un diretto riferimento a pitture antiche: in particolare i cassettonati dei soffitti ad Assisi possono derivare da una veduta della Casa dei Vetti in Pompei; il raggruppamento prospettico degli affreschi di una campata sembra derivare, come indicato dal Gioseffi, da una veduta di Boscoreale presso Pompei. Afferma che gli affreschi della Leggenda non danno una continuazione dell'illusionismo dell'architettura e non possono considerarsi tappeti appesi in determinati punti né vedute attraverso le aperture del sistema di cornici; le strisce colorate indicano chiaramente il limite tra la realtà del dipinto e quella della cornice. Rileva come ad Assisi il dipinto mantenga la sua 'autonomia' rispetto all'architettura reale e alla cornice, mentre gli affreschi di Pompei permangono delle parti di una decorazione architettonica, e come la struttura delle architetture dei dipinti assisiati rimanga precipuamente medioevale, mai ricordando antiche pitture. Afferma che se nelle architetture dipinte della Leggenda francescana vogliamo ravvisare una recezione ed uno sviluppo di modelli antichi, ciò non consiste nel riprendere delle concrete raffigurazioni architettoniche, bensì nell'intenzione di raggiungere la spaziosità di antiche architetture dipinte. Si pone la questione se vi sia sviluppo stilistico dallo schema, eminentemente romano, di Assisi alla Cappella dell'Arena; ritiene che se fossero opere di un medesimo autore bisognerebbe ammettere che questi si allontanasse nella sua impostazione artistica dall'antichità accrescendo nello stesso tempo la spaziosità delle sue composizioni e la plasticità delle sue figure; la possibilità di un tale sviluppo tra Assisi e Padova appare all'A. assai difficile.

Pp. 177-189 – Rachel Meoli-Toulmin – *L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla Cappella degli Scrovegni.* Analizza partitamente i motivi decorativi delle fasce di spartizione della Cappella dell'Arena. L'idea di dividere le pareti con finte lesene marmoree viene fatta risalire all'arte paleocristiana, mentre di origine toscana sembra la ascendenza del

finto zoccolo di marmo che fa da cornice alle figure allegoriche. Rileva una notevole somiglianza fra i fregi sui sottarchi delle prime due campate della Bas. Sup. e le fasce decorative della Cappella degli Scrovegni, tale da non poter dubitare che Assisi sia stata una delle fonti principali di ispirazione per G. nella creazione del suo sistema decorativo. Da un esame di vari ornamenti ricava l'impressione di una continuità di evoluzione tra l'ultima delle pitture ad Assisi e gli affreschi di Padova.

Pp. 191-196 – Francesco Valcanover – *Le cause del rapido deterioramento degli affreschi della Cappella degli Scrovegni negli ultimi venti anni.* Contiene una puntuale relazione sui restauri alla Cappella dal 1949.

Pp. 197-219 – Wladimir Weidlè – *Giotto et Byzance.* Mette in evidenza come per situare G. nella storia dell'arte occorra esaminare i suoi rapporti con l'arte gotica e con quella bizantina della fase classica. Rileva come nella Maestà di Ognissanti vi sia un riflesso dell'immagine astratta ed iconica tipica dell'arte orientale, e come con G. l'immagine-simbolo diventi o ridiventi immagine del visibile; considera caratteristica principale dell'arte di G. l'intensità corporea delle sue immagini, che differisce dalla immateriale pittura bizantina. Segue un'analisi particolareggiata delle innovazioni iconografiche attuate da G. nella Cappella Scrovegni; le singole scene vengono messe in relazione con i corrispondenti soggetti tratti dalla pittura bizantina e tardoromana per evidenziarne la libertà compositiva ed inventiva, e la capacità di rendere corporee e tangibili le imma gini.

Pp. 221-231 – Decio Gioseffi – *Il polittico Stefaneschi nella storia della prospettiva.* Esamina il polittico Stefaneschi che ritiene prodotto dalla bottega giottesca; nello scomparto raffigurante S. Pietro in cattedra nota come la degradazione del piano fondamentale secondo la diagonale e l'organizzazione di tutto lo spazio sulla base del medesimo punto di fuga risultino integrate in una struttura coerente e unitaria; ciò fa supporre che sia stato tenuto presente un punto centrico valido per tutto lo spazio almeno come riferimento ideale. Anche nell'altro pannello con Cristo in Maestà rileva come le ortogonali si dirigano verso un punto di concorso situato al centro della figura principale; mette in evidenza tutti gli errori e le approssimazioni che ricorrono nella prospettiva dei pavimenti e dei troni, notando come tutte insieme non possano però distruggere la rispondenza del sistema. Rileva, come molte volte notato dalla critica, che lo spazio in G. non preesiste alle figure ma nasce dall'interrelazione dei corpi; nei due pannelli esaminati le figure, nonché esaltarlo, distruggono o attenuano uno spazio preesistente. Tale contraddizione viene spiegata col fatto che una personalità così ricca e così largamente creativa come G. non agisce mai in una sola direzione. Nel polittico nota inoltre come si realizzi lo ' scaglionamento verticale ' dei personaggi ai lati dei due troni; ritiene perciò che G. una volta intravista la legge che presiede all'organizzazione dei corpi nello spazio secondo l'esperienza visiva del reale, non potesse più prescinderne, né porre mano a figurazioni nelle quali le relazioni tra i corpi non fossero giustificate (o giustificabili) in termini razionali. E d'altro canto non poteva e non doveva dimenticare le antiche strutture linguistiche, rinunciando così alla collaudata efficienza semantica della composizione ' tipografica ' sul piano. Concorda perciò con il Longhi (cfr. n. 474) nel ritenere che G. avesse piena coscienza della prospettiva; nel polittico Ste-

faneschi infatti, almeno nello schema di partenza e per una scatola spaziale elementarissima in presentazione frontale, i due principi della subordinazione di tutto lo spazio al punto principale e della degradazione secondo la diagonale del piano fondamentale quadrettato, sono osservati simultaneamente in un tutto integrato ed unitario. Afferma dunque che G. aveva trovato la prospettiva con un secolo di anticipo sul Brunelleschi, ma che non ne aveva coscienza; mancava peraltro all'artista la nozione del quadro come intersezione della piramide visiva, che sola avrebbe potuto dargli la dimostrazione della compiuta esattezza del suo procedimento; soprattutto gli mancava l'intenzione di perseguire un realismo ' fotografico ' per la volontaria accettazione di un limite diverso. Dimostra che G. concepì una prospettiva ' ad infinitum ' nonostante che il concetto di infinito non fosse stato ancora pensato dai filosofi; rileva infatti nel pannello con S. Pietro in cattedra che il polittico offerto da S. Pietro al Cardinale Stefaneschi è accuratamente e puntualmente delineato. È da credere perciò che G. si sia accorto che in teoria il gioco poteva procedere all'infinito. Conclude ritenendo che proprio questo ' scherzo ' sia la più sottile meditazione sul problema dell'infinito e dell'infinitesimo che ci abbia lasciato il Medioevo.

pp. 233-251 – Martin Gosebruch – *Sulla necessità di colmare la lacuna tra Padova e le Cappelle di S. Croce nella biografia artistica di Giotto.* Ritiene che la lacuna tra Padova e S. Croce possa essere colmata mediante la riconsiderazione di tutto il complesso pittorico romano-assisiate. Esamina il trono disegnato da G. nella figura della Giustizia nella Cappella dell'Arena, rilevando come abbia i suoi precedenti nella Verifica delle Stimmate della Bas. Sup., in quello dipinto nella Madonna di Ognissanti e in quello nella tavola centrale del polittico Stefaneschi, databile almeno dopo il 1313, anno della canonizzazione di Papa Celestino V. Rileva come i troni del gruppo romano-assisiate partecipino dell'elevato livello dell'arte giottesca e costituiscano un anello indispensabile nella catena dell'evoluzione stilistica tra Padova e S. Croce, e come il trono del polittico Stefaneschi sia divenuto il modello più importante per tutta la successiva pittura fiorentina su tavola. Esamina successivamente le vele della Bas. Inf. che ascrive a G. dandone una minuta descrizione, con particolare riguardo alle figure inginocchiate che vengono messe in relazione con quelle dipinte in alcune scene del ciclo francescano. Conclude ritenendo che occorre chiarire l'elemento della figura nell'arte di G., « perché lasciar consistere questa solo nei ' quadri ', secondo gli schemi critici di oggi, non è più sufficiente, data l'immensa dilatazione che ha avuto il concetto di ' quadro ' dai giorni dell'Impressionismo ad oggi. In primo luogo per apprezzare il valore artistico dei quadri di cui è stata messa in dubbio la paternità giottesca – e citiamo come esempio il caso non più trascurabile di tutta la pittura giottesca del periodo napoletano –; e in secondo luogo, per procedere al conseguente, indispensabile riordinamento della cerchia dei giotteschi, non possiamo sperare su progressi della conoscenza scientifica se non fissando l'occhio e la mente sull'elemento della figura » (p. 251).

Pp. 253-263. Carlo Volpe – *Sulla Croce di San Felice in Piazza e la cronologia dei Crocifissi giotteschi.* Insiste sull'opportunità di riportare nell'elenco stretto delle opere di G. il Crocifisso di San Felice in Piazza a Firenze. Sottolinea la suprema autorevolezza della impostazione e della architettura generale della grande tavola che si impone come uno dei paradigmi premi-

nenti di ciò che in G. è sempre la qualità esemplare: la spaziosità coordinata e l'unità che sopprime ogni divagazione visiva; la penetrante riduzione della immagine ad una idea potente che disciplina e reinventa il dato di natura e di tradizione culturale fino ad esaltarlo nella struttura di un principio incorruttibile di consistenza formale. Rileva nel Crocefisso di S. Maria Novella una sorprendente innovazione della dimensione umana dell'immagine che riproporziona il modulo cimabuesco per una visione meno aerea e sacramentale e per un umanizzato misticismo. Ritiene senza alcun dubbio che la Croce di San Felice sia stata almeno progettata da G., rilevando le modificazioni che nella progettazione del Crocifisso G. adotta a Rimini; da queste trae ulteriore fondamento per ritenere il momento riminese dopo e non prima del tempo padovano. Considera il 1309, data del Crocifisso di Mercatello di Giovanni da Rimini, ' terminus ante quem ' per il Crocifisso del Tempio Malatestiano, che ritiene di poco posteriore agli affreschi dell'Arena. Esamina la Croce di San Felice situandola prima del 1307-8 e prima quindi del Crocifisso di Rimini, in coincidenza col periodo padovano, e le Croci fiorentine ed umbre dei primi due decenni del secolo; giungendo alla conclusione che a Firenze mancò per molti anni un modello giottesco diverso dalla tavola di S. Maria Novella. Mancò cioè un esempio di G., o da lui autorizzato, anteriore a quel momento riminese in cui il Maestro modificò lo schema e lo spirito del Crocifisso. Ritiene che soltanto la Croce di Padova verso il 1320 concepita nel tempo e con lo spirito degli affreschi Peruzzi, rinnoverà la situazione fiorentina introducendo preziose rilegature intagliate e l'ornata naturalezza di un ideale pittorico tenero e trasparente.

Pp. 265-298 – Ferdinando Bologna – *Un'opera di Giotto nella Gemaldegaleric di Dresda e il problema del polittico della Cappella Peruzzi.* Contiene i primi due capitoli del libro qui riassunto al n. 952

Pp. 299-309 – Kurt Bauch – *Giotto und die Porträtkunst.* Mette in evidenza la capacità ritrattistica di G., già notata dal Vasari, notando come l'artista abbia dipinto tre personaggi a lui contemporanei con un'eccezionale resa delle qualità individuali; cioè il Cardinale Jacopo Stefaneschi che appare sia nel mosaico della Navicella sia nel polittico per l'altar maggiore di S. Pietro, Bonifacio VIII che appare ritratto nell'affresco di S. Giovanni in Laterano, ed Enrico Scrovegni committente della Cappella dell'Arena. Ritiene che G. abbia imparato l'arte del ritratto dalla scultura e specialmente da Arnolfo di Cambio, che può essere considerato uno dei suoi maestri ed ispiratori. Ritiene inoltre che G. sia l'ispiratore della cosiddetta pittura di genere, dal momento che ha creato scene riprese dalla vita quotidiana (scene sotto la Giustizia della Cappella dell'Arena); e della pittura di paesaggio poiché in un affresco del ciclo francescano compare un'immagine topograficamente precisa della piazza di Assisi.

Pp. 311-318 – Alessandro Parronchi – *Una Crocefissione duccesca.* Pubblica una Crocefissione, già nella raccolta Toscanelli, avanzando l'ipotesi che essa abbia costituito l'apice della Maestà di Duccio. Considera la Crocefissione di Monaco, opera di G., in origine parte di un polittico per S. Croce rilevando nelle Crocefissioni di Berlino e di Strasburgo ascritte anch'esse a G. un'eco dei modi di Duccio.

Pp. 319-330 – Guido Ludovico Luzzatto – *Giotto: da primitivo a classico nel giudizio critico degli ultimi anni.* Analizza diffusamente le opinioni su G. espresse da Maurice Denis e Richard Seewald lodandone gli illuminati spunti critici; giudica negativamente l'interpretazione dello Hetzer, e apprezza invece le opinioni concise e pertinenti dello Überwasser.

Pp. 331-343 – Michail Alpatov – *Giotto. Tradition, creation, reforme.* Analizza le varie metodologie usate dalla critica nell'interpretare l'arte giottesca, ed esamina la struttura e la composizione degli affreschi della Cappella dell'Arena che viene considerata come il trionfo del principio figurativo, la certezza che la pittura non limitandosi al visibile può toccare l'essenza del reale. Pone a confronto gli affreschi dell'Arena con i mosaici del Kahrie Djami, rilevandone le differenze stilistiche e formali.

Pp. 345-348 – Guido Morozzi – *La casa di Vespignano.* Riferisce sui lavori di restauro eseguiti sulla casa natale di G.

Pp. 349-366 – Ugo Procacci – *Bonaccorso di Cino e gli affreschi della chiesa del Tau a Pistoia.* Contiene la ricostruzione della personalità artistica di Bonaccorso di Cino.

Pp. 367-382 – Howard M. Davis. – *Gravity in the paintings of Giotto.* Si propone di esaminare il problema del peso nella pittura di G., cioè il ruolo che l'artista ha assegnato alla forza di gravità nella composizione e nell'espressione. Nel campo della composizione questo include sia le variazioni dello spessore nella sistemazione delle forme nello spazio tridimensionale, sia le variazioni nella sistemazione delle forme bidimensionali sulla superficie del dipinto, con particolare riferimento alla forma dello spazio e del suo asse orizzontale. G. sviluppò un tipo di composizione che potrebbe essere definita gravitazionale, non molto imitata dai contemporanei ma di importanza fondamentale per lo sviluppo della pittura quattrocentesca. Rileva sia nella Maestà di Ognissanti sia negli affreschi dell'Arena, di cui dà un'accurata descrizione, un forte contrasto tra la parte inferiore della composizione, più piena e gremita di figure, e quella superiore, più vuota e libera. Nota inoltre un forte contrasto per quanto riguarda l'aspetto gravitazionale della composizione, tra la scena assisiate raffigurante l'Apparizione di S. Francesco ad Arles e lo stesso soggetto dipinto nella Cappella Bardi.

Pp. 383-399 – Valentino Martinelli – *Contributo alla conoscenza dell'ultimo Giotto.* Si propone di chiarire l'ultimo periodo artistico di G. posteriore agli affreschi della Cappella Bardi. Giudica il polittico Stefaneschi opera di aiuti che hanno adattato il disegno originario del Maestro. Esamina dopo il restauro il frammento raffigurante un apostolo e un vescovo della Collezione Fiumi di Assisi, giungendo alla conclusione che in origine esso si trovava nella facciata interna della Basilica Vaticana. Rileva nelle due figure del frammento l'eccezionale qualità formale e la estrema finezza coloristica che si avvicina al morbido colorismo degli affreschi di S. Croce, ricordando sotto alcuni aspetti sia il polittico di Badia sia quello Stefaneschi. Rifiutando l'ipotesi, già prospettata dal Salvini, di riconoscere in Maso l'autore dell'affresco, ne propone l'attribuzione a G. in un momento posteriore agli affreschi

fiorentini, datandolo nel quarto decennio del Trecento, e suppone che facesse parte delle opere promosse dal Cardinale Jacopo Stefaneschi, molte delle quali perdute ma ricordate dalle fonti. Ritiene che riferire l'affresco per indiscutibile evidenza di stile agli anni napoletani significa aver trovato una chiara testimonianza autografa della coerente conclusione della lunga parabola dell'arte di G. Afferma che una tale conclusione comporta come conseguenza una revisione delle ipotesi e distinzioni di mani finora compiute sui pochi dipinti di scuola o maniera giottesca del periodo napoletano e sui polittici Baroncelli e di Bologna.

Suppone infine che il polittico smembrato formato dalla Madonna (Museo di Washington) e dai Santi Giovanni Evangelista e Lorenzo (Museo Giacquemart-Andrè, Châalis) e Stefano (Museo Horne, Firenze) fosse in origine destinato all'altare della Cappella fatta erigere in S. Pietro dal Cardinale Stefaneschi e dedicata ai Santi Lorenzo e Giorgio e che l'affresco della Collezione Fiumi provenisse dalla stessa Cappella.

Pp. 401-418 – Millard Meiss – *Alesso d'Andrea*. Ricostruisce la personalità artistica di Alesso d'Andrea.

Pp. 419-427 – Luigi Grassi – *Il concetto di 'moderno' in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del Trecento*. Rileva come nella società pre-umanistica italiana del Trecento con la parola moderno si intendesse già affermare un duplice rapporto, e insieme un distacco di ordine storico: dall'età medioevale e dal mondo classico; e come tale concetto assumesse veramente un significato di consapevolezza culturale e insieme rappresentasse schematicamente un principio di valutazione critica implicando un confronto tra un passato e un presente, in riferimento all'idea di un certo sviluppo artistico. Ritiene probabile che Dante abbia bene inteso, nel perfezionamento dei mezzi espressivi operato da G., il significato della sua riconquista di uno spazio prospettico architettonico dopo il mondo classico; di un suo richiamarsi (più ancora che in Nicola e in Arnolfo) alla figuratività di quel linguaggio, tramite il procedimento riducente del disegno in rapporto al colore. Afferma che Dante aveva per l'arte e per gli artisti del suo tempo una sensibilità ed un'esperienza più ricche di quanto ne possedevano un Boccaccio ed un Petrarca. Rileva come per il Boccaccio la cultura giottesca rappresenti il risultato complesso nonché il superamento di una duplice, matura tradizione figurativa che è ormai per la critica moderna fuori discussione; inoltre nel rifiuto stesso della cultura pittorica anteriore, dicendo che G. ha « ritornata in luce l'arte », allude chiaramente alla convinzione del rinnovamento giottesco, in senso moderno e adombra, prima del Vasari, l'idea, di una linea evolutiva ascendente della pittura. Mette in evidenza come nel Petrarca l'arte di G. richieda un apprezzamento eminentemente intellettivo e dotto, mentre per il Villani G. rappresenta quel vertice dell'arte che dal Vasari verrà identificato in Michelangelo. Diversamente dal Villani, il Cennini riassume il risultato delle fiorenti botteghe d'arte fiorentine alla fine del Trecento. Afferma che la modernità di G., che già Dante adombra e che diviene ricorrente presso il Boccaccio, il Petrarca, il Villani e il Cennini, rappresenta nel contempo un principio inscindibile dall'altro criterio trecentesco, inteso a ravvisare in G. il maestro dotto per eccellenza. Afferma che rileggendo il Cennini viene fatto

di pensare che G. sia stato anche un teorico dell'arte, ammettendo l'esistenza di un trattato d'arte scritto da G., di cui il Libro del Cennini potrebbe anche rispecchiare la traccia fondamentale.

1967-1968

918 — FIOCCO GIUSEPPE – *Giotto e Arnolfo.* Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, LXXX, 1967-1968, pp. 171-181.

Riafferma che Dante e G. appartengono a due mondi completamente diversi e quasi opposti. Dante l'uomo di genio che chiude il periodo medioevale e fa della Commedia una specie di ' summa poetica '; G., è invece monumentale, totalmente corporeo. Negando l'esistenza delle ' ombre portate ' nella Cappella Bardi, afferma che mentre in G. l'ombra non è altro che una interpolazione, per Dante è elemento costante e vitale del suo mondo poetico. Ritiene che il palcoscenico umanistico all'altezza dell'occhio non sia opposto alla visione di G., in quanto svolge le sue azioni non solo entro gli edifici, come nelle ' stazioni ' medioevali, ma anche davanti come nel teatro classico, quanto dietro di essi.

Sottolinea gli stringenti riflessi dell'arte di Arnolfo sull'opera di G. e considera la Cappella degli Scrovegni già terminata nel 1306, poiché alcune miniature padovane già compiute a questa data mostrano evidente ispirazione dall'ultimo registro degli affreschi padovani.

1967-1968

919 — GIOSEFFI DECIO – *Realtà e mito di Giotto.* Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Trieste, IV, 1967-1968, pp. 54-58.

Si pone il problema dei rapporti tra l'uomo di oggi e l'opera di G. rifiutando peraltro l'opinione di coloro che considerano la pittura moderna, in particolare quella di Cézanne e di Carrà, una chiave per intendere il mondo poetico del pittore. Controbatte le tesi dello Smart (cfr. n. 748) che considerava le Storie francescane opera di un Maestro romano scolaro del Maestro della S. Cecilia avanzando tre decisi argomenti:

1) prima del 1312 Riccobaldo Ferrarese scriveva che G. aveva dipinto nella Chiesa di S. Francesco ad Assisi: tale affermazione non può riferirsi alle opere tardogiottesche o a quelle degli scolari nella Bas. Inf., tutte posteriori a quella data, mentre potrebbe riferirsi alle Storie di Isacco e non a quelle di S. Francesco;

2) se G. ha dipinto il Crocifisso di S. Maria Novella, fin dal 1312 documentato come da tempo esistente e di mano di G., ha dipinto pure la Madonna di S. Giorgio alla Costa, che alle Storie francescane somiglia anche più e che è ricordata come opera di G. dallo stesso Ghiberti;

3) l'esistenza della tavola del Louvre, dove sono replicate quattro delle Storie francescane e che è firmata « Opus Jocti florentini »: che G. copiasse o facesse copiare opere altrui per firmarle in nome proprio sarebbe davvero stravagante.

Considera le Storie francescane dipinte tra il 1296 e il 1299 e gli affreschi dell'Arena tra il 1303 e il 1305, giustificando il salto stilistico tra le due opere con l'attività riminese attestata da Riccobaldo e anteriore perciò al 1312, della quale resta solo testimone il Crocifisso del Tempio Malatestiano. Considera primo frutto della suggestione dell'arte bizantino-ravennate il polittico della Badia fiorentina. Nota come la tensione drammatica delle Storie padovane si allenti nelle Cappelle fiorentine, mentre il pittore si mostra nel Campanile esperto nel giocare con gli spazi e i volumi.

Conclude riaffermando l'autografia di G. per le Storie francescane e notando come il suo stile consista in una smisurata capacità di rinnovamento, in una nuova larghezza di interessi e di curiosità.

1967-1968

920 — SALVINI ROBERTO – *Giotto.* Dispense universitarie. Firenze, 1968.

Breve profilo critico dell'artista dagli inizî della sua attività fino al ciclo francescano di Assisi.

1968

921 — BYRON ROBERT – TALBOT RICE DAVID – *The Birth of Western Painting.* New York, Hacker Art Books, 1968, passim.

Si cita dalla ristampa della prima edizione del 1930.

Rileva nell'arte bizantina del XII secolo un accentuato interesse per la figura e la dignità umana e un più delicato misticismo; questo nuovo spirito così come una nuova libertà immaginativa ed iconografica penetrò in Italia e si arricchì di nuovo spirito per opera di S. Francesco e di Dante; infatti le opere di G. e le pitture bizantine di Mistra, non legate da alcun rapporto né culturale né geografico, presentano un'indubbia affinità spirituale e iconografica.

G. e Duccio usano temi, composizioni e modelli bizantini, ma si discostano dalla tradizione greca per un maggiore tono emotivo e drammatico. G. peraltro si distacca da Duccio per un accentuato senso realistico e profano, per una maggiore attenzione alla dignità ed eroicità umana che traduce, materializzandolo, il misticismo francescano.

Seguono confronti esclusivamente di carattere iconografico tra alcune scene della Cappella dell'Arena e corrispondenti scene di arte bizantina; le affinità sono spiegate con il ricorso agli stessi testi letterari.

1968

922 — CONTI ALESSANDRO – *Frammenti pittorici in Santa Croce.* Paragone, n. 225, 1968, p. 10-20.

Ricorda nelle ultime due campate della navata destra di Santa Croce due affreschi di G. ora perduti raffiguranti l'Annunciazione e la Crocifissione.

Pubblica alcuni frammenti della Crocefissione raffiguranti tre quarti della fascia decorativa a sinistra dell'affresco e metà del braccio destro del Crocifisso.

Per questi frammenti, di cui rileva l'alta qualità e la sapienza iconografica nella raffigurazione dell'Agnello apocalittico della fascia decorativa, propone il nome di G. e una datazione tra il 1315 e i primi anni del terzo decennio e l'inizio della Cappella Bardi.

Sulla base di derivazioni posteriori ipotizza che la Crocefissione giottesca mancasse degli angeli in volo a raccogliere il sangue e fosse composta dal Cristo e da tre figure.

Considera un piccolo frammento di affresco staccato con una testa di Crocifisso conservato nel Convento di Santa Croce pur con qualche dubbio opera di G., sulla base dei confronti con la Dormitio di Berlino e con le Storie di Cristo.

Ritiene l'affresco raffigurante la Presentazione di Maria al Tempio della Badia fiorentina stilisticamente vicino alle Storie della Cappella Peruzzi, e l'Annunciazione sempre della Badia di qualche tempo anteriore in prossimità della tavola del Louvre e della Madonna di Oxford, opere considerate tutte di mano di G.

1968

923 — CONTI ALESSANDRO – *Quadri alluvionati 1333, 1557, 1966*. Paragone, n. 215, 1968, pp. 4, 5, 8, 9, 16, 18.

Breve esame dello stato di conservazione e dei restauri della Dormitio Virginis di Berlino, della Maestà di Ognissanti, del polittico di Badia, del polittico Stefaneschi e del Santo Stefano del Museo di Horne.

1968

924 — CREIGHTON GILBERT E. – *L'ordine cronologico degli affreschi Bardi e Peruzzi*. Bollettino d'Arte, LIII, 1968, pp. 192-197.

Si propone di chiarire l'ordine cronologico delle Cappelle di S. Croce ritenendo che le letture discordanti su i due cicli si spieghino con il fatto che ciascun ciclo non ha carattere unitario ma presenta invece una notevole evoluzione interna. Dall'analisi stilistica dei due cicli deduce che questi si corrispondono fase per fase: le prime scene Bardi alle prime Peruzzi e le ultime alle ultime; furono quindi eseguite simultaneamente. Scorge infatti stretto rapporto fra la scena più alta di una parete e la seconda della parete opposta: ciò permette di considerare come probabile un'esecuzione simultanea delle due pareti della cappella suggerendo che i due riquadri, una lunetta e una scena del sottostante ordine, rappresentino un secondo momento del lavoro. Rileva infatti come riguardo alla composizione di figure nello spazio e al movimento, le Stimmate di S. Francesco della Cappella Bardi e la Visione nell'isola di Patmos mostrino una affinità che non si ritrova in nessun altro affresco delle due serie. Tutte e due le scene si basano su una sola figura posta per terra al centro e poi attorta in modo molto organico, ma pieno di tensione al fine di attirare tutte le indicazioni spaziali verso questo centro. Ritiene che G. abbia dipinto prima le Stimmate della Cappella Bardi facendole seguire da una delle due lunette. Nella scena raffigurante S. Francesco che rinuncia ai beni paterni della Bardi rileva una composizione in stretto

rapporto con l'Annuncio a Zaccaria e la Resurrezione di Drusiana della Peruzzi, e le ritiene perciò eseguite in un secondo momento. Suppone che G., essendosi trovato molto meno avanti col ciclo Bardi che non con quello Peruzzi si sia dedicato per qualche tempo agli affreschi Bardi e precisamente alla seconda lunetta e alle due scene sotto le lunette: la Conferma della regola, il Santo davanti al Sultano e l'Apparizione ad Arles. La semplicità degli spazi di queste tre scene scompare nel quarto gruppo di affreschi che l'A. ritiene costituita nell'ordine dalle scene: Nascita del Battista, Sogno di due credenti, l'Ascensione dell'Evangelista della cappella Peruzzi. Nella nascita del Battista rileva il profondo influsso esercitato dalla scena dello stesso soggetto del Battistero fiorentino, di cui ripropone l'ormai dimenticata attribuzione a Cimabue giustificando in tal modo l'interesse particolare mostrato da G. per questo mosaico. Nell'Ascensione dell'Evangelista nota una straordinaria armonia e unità dei gruppi e un nuovo e risolto rapporto fra centro e fregio. Ritiene che le due ultime scene che costituiscono il quinto gruppo, la Morte di S. Francesco e la Danza di Salomè, presentino rispetto al quarto gruppo una notevole evoluzione in senso classico; in esse la sintesi spaziale, prima difficilmente ottenuta, è felicemente realizzata nell'unità di parti diversificate, in stretta relazione fra loro. Ritiene quindi che G. abbia dipinto contemporaneamente i due cicli partendo dalla considerazione che le due cappelle sono state dipinte con tecnica diversa: la Cappella Bardi per lo più a buon fresco, la Cappella Peruzzi a fresco. Concludendo ritiene che G., avuta la commissione della Cappella Bardi, si preparasse ad affrescarla quando i vicini Peruzzi vollero che lavorasse anche per loro. I disegni e le composizioni per le due cappelle furono dunque simultanei, mentre l'esecuzione che richiedeva tempo venne suddivisa secondo le stagioni e per quella invernale avvenne a secco.

1968

925 — — — — *Dante e Giotto – Atti del Convegno di Studi promosso dalla Casa di Dante in Roma e dalla Società Dante Alighieri. Roma, 9-10 novembre 1967.* Roma, Quaderni del Veltro, 1968.

Contiene una serie di relazioni di cui diamo un breve riassunto.

pp. 5-19 – Mariani Valerio – *Dante e Giotto.* Afferma che la contemporaneità tra due maestri come Dante e G. non si limita ai dati cronologici. Prima di stabilire una connessione diretta tra i due, si rifà ad un enunciato del Croce sulla pienezza dell'espressione artistica. Mette inoltre in evidenza gli elementi comuni e il possibile incontro tra Dante e G. rilevando che essi attraverso le loro opere realizzarono un'ideale comune di espressione artistica che si può definire genericamente ' gotico '.

pp. 19-28 – Bellonzi Fortunato – *La 'Vita Nuova' le 'Rime' e la cultura figurativa in Toscana al tempo di Dante.* Mette in luce la partecipazione di Dante alla vita artistica del suo tempo.

pp. 29-41 – Fallani Giuseppe – *Il 'Convivio' e i temi dottrinali della pittura toscana dei secoli XIII e XIV.* « Cimabue e G. tradussero pittoricamente le grandi idee in espressività sacra, riconobbero i caratteri della più antica tradizione e assunsero le scritture nella visione di nuovi cicli figurativi...

G. dalla memoria di quella elevazione di cultura paleocristiana e bizantina passò a realizzare una lirica personale, e dipinse assembramenti di popolo e di santi, di colpevoli e di giusti, nell'arte nuova e nella lingua che ci riporta a Dante » (p. 32).

Ricorda gli affreschi Bardi e la Cappella dell'Arena come opere di G. e gli attribuisce, sia pure in modo dubitativo, l'allegoria della Castità della Volta della Basilica Inf. di Assisi.

pp. 43-55 – Ulivi Ferruccio – *L'esperienza figurativa nella Commedia.* Illustra il rapporto della poesia di Dante con la cultura figurativa ed in particolare con G. Un aspetto comune nei due artisti è la coscienza prospettica, così come l'affinità delle definizioni tipologiche e la capacità di rappresentare i più intimi stati d'animo. Mette in evidenza la possibilità di accentuare il rapporto giottesco con l'arte del Quattrocento da una parte e l'inevitabilità dall'altra di rifarsi ai legami che riconnettono la sfera intellettuale ed il modo di sentire di Dante con l'alto medioevo.

pp. 57-58 – Assunto Rosario – *Dante, Giotto e l'arte figurativa nel pensiero medioevale.* Studio sulla formazione, rispetto alla critica d'arte, di Dante e G. che vengono considerati ambedue anticipatori del Rinascimento, pur essendo eredi e critici nello stesso tempo dell'arte medioevale. Istituisce un parallelismo tra l'opera di Dante e quella di G.; nella loro opera essi ripensavano criticamente, ciascuno per proprio conto, l'arte medioevale antecedente e ad essa reagivano innovandola; questo parallelismo appare più stretto nel Purgatorio.

pp. 69-87 – Agrimi Mario – *Aspetti di una dottrina sull'arte di Dante.* Individua e definisce i rapporti tra Dante e le arti figurative.

pp. 89-95 – Battisti Eugenio – *È possibile un confronto fra Dante e Giotto in base allo stile? E con quali metodi di analisi?* Rileva l'affinità psicologica, espressiva, formale tra Dante e G. che pur così divergenti sul piano ideologico, si ritrovano affratellati sulla base di comuni letture. Rileva come in G. esista indipendentemente un tipo generale di organizzazione compositiva; una serie di schemi rigidi, iconografici e una serie di osservazioni dal vero, nota inoltre come prima della maggiore sintesi compositiva di Padova gli elementi naturalistici non siano unificati: diversa è la loro illuminazione, il punto di vista, la figura prospettica, come se G. li ricavasse da un quaderno di appunti dove molteplici e stilizzati disegni dal vero si susseguono indipendenti e senza accordo reciproco.

Definisce G. anti-bizantino per la anti-assialità delle sue composizioni: « per quanto ami immagini solidamente definite, non le inserisce in rigidi schemi geometrici; ne nasce un curioso senso di profana naturalezza. Mentre la rigida apertura di Dante ha solennità profetica » (p. 92). Rileva infine la stretta associazione fra Dante e G. per ciò che concerne la caratterizzazione fisionomica dei caratteri umani.

pp. 97-100 – Bovi Arturo – *Il movimento della immagine in Dante e in Giotto.* Rileva in G. la volontà precisa del reale che parte dalla intensità espressiva anelante al movimento. Rileva nella Cappella della Maddalena nella Basilica Inf. di Assisi il senso plastico e umano che è il messaggio più moderno che accomuna nell'arte G. a Dante e a Masaccio.

pp. 101-105 – Di Pino Guido – *Al di là di Giotto.* Riesamina la famosa terzina del canto XI del Purgatorio rilevando che il richiamo dantesco a G. mentre contiene un giudizio di merito e di eccellenza, non tocca di fatto la qualità specifica del rinnovamento giottesco.

pp. 107-108 – Frugoni Arsenio – *L'adolescente ricco* (*Matt. 19-16-22*) *nell'allegoria della povertà del Maestro delle Vele?* Propone un'interpretazione antipauperista delle allegorie francescane della Basilica Inf. di Assisi che suppone commissionate dal Cardinale Jacopo Stefaneschi.

pp. 109-114 – Malagoli Luigi – *La pittoricità del Paradiso.* Studio sui rapporti tra poesia dantesca e arte figurativa.

pp. 115-119 – Mollia Franco – *Il francescanesimo in Dante e in Giotto.* Ritiene che G., di estrazione borghese, adattasse lo spirito francescano a sostegno della Chiesa e della sua alleanza con la nuova società mercantile che si inserisce nella civiltà borghese e ne interpretasse senza fratture le simbologie politiche e religiose.

1968

926 — D'ARCAIS FRANCESCA – *Affreschi giotteschi nella Basilica del Santo a Padova.* Critica d'Arte, XV, 1968, pp. 23-34.

Pubblica otto medaglioni con mezze figure di Sante affrescate nel sottarco della Cappella di Santa Caterina della Basilica del Santo a Padova, rilevandone la precisa definizione prospettica, l'impostazione monumentale e fortemente plastica e la stretta affinità stilistica con l'ultima fase della decorazione della Cappella dell'Arena.

Per questi medaglioni, databili poco dopo il 1305, propone l'attribuzione se non a G. stesso, ad un suo stretto collaboratore del momento della decorazione dell'Arena e suppone che il Maestro abbia dipinto le pareti della Cappella della Basilica del Santo.

Il reperimento dei medaglioni viene così ad offrire la conferma della notizia di Riccobaldo che G. abbia dipinto nella chiesa del Santo e non occorre perciò tentare di riferire a G. i tanto più deboli lacerti del Capitolo dello stesso convento. Ad avvalorare l'ipotesi che i medaglioni siano opera strettamente giottesca sta il ritrovamento della notizia documentaria che la Cappella di S. Caterina apparteneva alla famiglia degli Scrovegni: ciò che fa supporre che gli artisti che lavoravano all'Arena con a capo G. si siano trasferiti direttamente per incarico dello stesso committente dall'una all'altra Cappella.

1968

927 — DEGENHART BERNARD – SCHMITT ANNEGRIT – *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450.* Berlin, Gebr. Mann, 1968, I, pp. XIII, XIV, XV, XXI, 45, 66, 89; II, pp. 277, 594.

Ritiene G. uno dei primi artisti dotati di profonda individualità artistica, che, scavalcata la tradizione antica, riesce ad esprimersi con uno stile profondamente personale e nuovo, facendo rinascere l'interesse per lo studio della natura.

Ricorda il mosaico della Navicella e pubblica tutti i disegni esistenti che riproducono la perduta composizione giottesca, sottolineandone l'importanza, la sua novità e il suo eccezionale potere di diffusione.

Ritiene che le copie della Navicella probabilmente attraverso un libro di modelli e composizioni famose si diffondessero in Europa fino a Strasburgo ed esercitassero la loro influenza fino ai tempi del Pisanello.

Ricorda i perduti affreschi di G. nella Reggia di Castelnuovo a Napoli riproducenti eroi ed eroine del mondo ebreo e romano ed eseguiti in collaborazione con Maso da Banco.

Esamina il disegno in pergamena del Museo dell'Opera del Duomo di Siena notandone le corrispondenze e le affinità con il Campanile fiorentino; il disegno pur possedendo molte rispondenze con l'architettura di G. se ne discosta negli elementi decorativi che hanno un carattere estremamente antiarchitettonico e quindi estraneo all'arte del pittore.

Discute le varie opinioni critiche ad esso relative e suppone che il disegno sia stato eseguito quando era stata costruita solo la prima parte del Campanile fiorentino; infatti il disegno riproduce fedelmente solo il basamento del Campanile, discostandosi nella parte superiore dal modello fiorentino.

Per queste ragioni esclude che il disegno possa considerarsi autografo di G. e lo ritiene opera di un artista senese della cerchia di Tino di Camaino per il Duomo nuovo di Siena.

1968

928 — GABRIELLI MARGHERITA – *Vicende del ciclo giottesco di Assisi alla svolta del XIV secolo.* Romana Gens, X, 1968, pp. 3-14.

(È il testo di una conferenza tenuta all'Associazione Archeologica Romana il 15 Giugno 1968).

Riporta in sintesi le tesi già prospettate nel 1960 (cfr. n. 639) e prende in esame il problema delle pitture della campata di ingresso cioè delle scene raffiguranti il Miracolo della fonte e il Presepe di Greccio.

Riguardo al Presepe di Greccio, basandosi sulle incongruenze stilistiche costantemente rilevate dagli studiosi e sulle constatazioni tecniche denunciate dal Tintori (cfr. n. 710) propone di eliminare, considerandoli inserti più tardi, il gruppo che avanza sulla porta, la piccola figura sovrapposta al secondo frate da destra, le figure dietro il celebrante e quelle dei gruppi più esterni della composizione. La scena appare ora all'A. di una strutturazione più limpida ed equilibrata, in maggior rispondenza con i valori proprî dell'arte di G.: «essa risulta essenziale nelle narrazioni del tema e coerente nella nuova visione spaziale».

La situazione denunciata non può essere giustificata secondo l'A. con la tesi dell'intervento di maldestri discepoli in un lavoro mal controllato di un maestro ancora inesperto.

Il ripristino viene interpretato come una conferma di una posteriore rielaborazione delle scene giottesche che sarebbero state alterate in un periodo posteriore a G. da un discepolo che operava con l'intento di ingrandire l'ambiente con l'aggiunta di nuove figure e con interi gruppi di persone.

Suppone perciò sovrapposte le figure davanti ai quattro frati cantori, e e fa l'ipotesi che quest'ultimi, così diversi da tutte le altre figure della scena,

facessero parte di precedente composizione, forse incompiuta, forse solo « pennelleggiata », secondo la semplicità tecnica delle composizioni vicine, secondo quella visione più sobria e solenne degli affreschi.

Le considerazioni iconografiche che riconoscono in questi affreschi un gruppo particolare, ispirato a temi tratti da fonte diversa della logicizzata Leggenda di S. Bonaventura, vengono portate a sostegno della tesi proposta. Considera invece del tutto autentica dal punto di vista tecnico, compositivo, iconografico, la scena raffigurante il Dono del mantello che ritiene dipinta da G. dopo il 1297 rilevando in questa scena la novità della concezione prospettica che già può dirsi rinascimentale, all'opposto della visione medioevale che informa il Miracolo della fonte.

Ritiene che quando G. fu chiamato ad Assisi ad illustrare la Storia del Santo, nella quarta campata, nella zona al di sotto del ballatoio, ai due lati d'ingresso ed in connessione con i due più celebri affreschi del ciclo attuale, vi fossero composizioni, forse solo iniziate, profondamente mistiche e iconograficamente ispirate a una ' leggenda ' più antica e impostate secondo una sensibilità spaziale bizantino-medioevale.

Sostiene che è difficile peraltro identificare l'autore del più arcaico ciclo, già iniziato, con Cimabue, come additano le fonti del Cinquecento, in quanto il nome di Cimabue venne assimilando tutto quanto precedette G. A sostegno di questa tesi traccia il quadro storico delle vicende, delle dispute sulla povertà e dei dissidî nell'Ordine fra Spirituali e Moderati. Lo spirito mistico dei più arcaici affreschi qui considerati, la loro iconografia, desunta da più antica leggenda, fa ricordare come già il Capitolo di Parigi del 1266 avesse decretato che nell'Ordine fosse adottata la sola Leggenda Major di S. Bonaventura.

Gli spirituali non rispettarono tale proibizione e seguitarono ad anteporre la semplice purezza dei Fioretti alla logicizzata Vita del filosofo Santo.

Suppone perciò che gli affreschi in questione siano stati dipinti in un periodo in cui nell'Ordine trionfò la corrente degli Spirituali e che quindi un ciclo più antico sia stato cominciato nella Basilica Superiore nel periodo in cui fu generale dell'Ordine Raimondo di Godefroy (1289-96) simpatizzante per gli spirituali.

Nel 1288 inoltre papa Nicola IV promulgò la bolla con la quale autorizzava la raccolta di denaro per l'ingrandimento e abbellimento della Basilica.

Con la elezione di Bonifacio VIII al pontificato (1290) Raimondo di Godefroy fu destiuito e sostituito da Giovanni da Muro che affidava a G. il compito di proseguire l'opera sulla base della Leggenda Major bonaventuriana, cioè su quel testo che la ' oboedentia ' richiedeva.

Fa l'ipotesi, invero poco plausibile, che nella nuova cernita di temi, rispettando il necessario inserimento di quelli già svolti, si evitasse la narrazione dei fatti miracolistici, e che si preferisse perciò la narrazione dei fatti storicamente riscontrabili quali la Vestizione, la Consegna della regola, etc.

Ritiene che a un ciclo più mistico e poeticamente lirico siano appartenuti i monaci cantori del Presepe di Greccio, ciclo cominciato sulle pareti della quarta campata; di esso ci sarebbero pervenuti infatti solo il Miracolo della fonte e la Predica agli uccelli, in qualche parte ridipinte dal giovane G. (considera aggiunti gli alberelli del Miracolo e sostituita la mano del Santo nella Predica agli uccelli) ma da attribuirsi ad un precedente artista di ambiente fiorentino-romano pregiottesco.

Nota infine che nei riquadri intorno alla parete di ingresso S. Francesco appare anziano mentre nei riquadri considerati più propriamente giotteschi il Santo presenta aspetto giovanile.

Rileva uno spirito grave e profondo nelle teste del Presepe del Miracolo e della Predica che secondo l'A. non risponde al sentire di un giovane: per queste ragioni toglie all'artista le suddette scene. G. avrebbe iniziato nei riquadri delle Storie di Francesco giovinetto, trasformando le composizioni preesistenti e assecondando le richieste dei committenti, talvolta con sforzo nella Morte del cavaliere di Celano.

Auspica infine un accorto restauro che restituisca il vero volto di G.

1968

929 — GNUDI CESARE – *L'Europe Gothique XII-XIII siècles. Douziéme Exposition du Conseil de l'Europe, Paris* 1968. Bollettino d'Arte, LIII, 1968, p. 105.

Contiene la recensione e numerose precisazioni sulla mostra parigina ' L'Europe Gothique ' (cfr. n. 949). A proposito del rilievo del Tubalcain per il campanile fiorentino riporta per esteso la scheda ad esso relativa, alterata e ridotta nel catalogo francese, nella quale indaga la stretta collaborazione tra G. e Andrea Pisano nei rilievi del campanile di S. Maria del Fiore. « L'armonica visione di Andrea, che sempre si realizza nella perfetta fusione di linea gotica e di spazio giottesco, si trova qui come depurata e solidificata entro un perfetto, essenziale rapporto di piani e volumi. È questo supremo equilibrio che conferisce al piccolo spazio una misura monumentale e un significato universale all'azione umana. Forse in nessuna opera si rende più che in questa evidenza il nodo che allaccia, attraverso l'arte di G. e di Andrea Pisano, il grande corso della civiltà gotica alla futura civiltà del Rinascimento » (p. 105).

1968

930 — GOSEBRUCH MARTIN – *Zur 'Ordnung der Dinge' in der Kunstgeschichtswissenschaft*, in *Festschrift für Werner Gross*. München, W. Fink, 1968, pp. 372-389.

Prende in esame il guasto mosaico della Navicella di G. attraverso le copie e le testimonianze degli antichi scrittori.

Riporta le parole dell'Alberti a proposito della Navicella notando come lo scrittore abbia profondamente inteso il suo significato oggettivo, il suo potere simbolico e la sua bellezza, e cioè la costante ultra-temporale della composizione. Mette in evidenza nel processo creativo di G. l'inscindibilità dell'unità creazione-realizzazione del mosaico. Indica come precedente della composizione giottesca un mosaico di Monreale che rappresenta una tempesta di mare; ma mentre nella Navicella gli apostoli sono individualizzati e ben caratterizzati, a Monreale sono tutti uguali; la differenza non si trova soltanto nella varianti iconografiche, ma anche nell'unità della rappresentazione morale-materiale che si realizza nella Navicella.

Rivendica recisamente a G. l'invenzione della Navicella e confuta l'opinione del Päseler (cfr. n. 308) che G. si sia ispirato ad un precedente mosaico del primo cristianesimo posto nello stesso luogo.

Ritiene che nessun'altra opera all'infuori della Navicella offra una simile unità di creazione e di rappresentazione. La Navicella è realizzata in un modo serrato e le figure sono atteggiate variamente alcune in movimento altre in contemplazione. Cerca di stabilire l'originaria posizione di S. Pietro e attraverso la copia più fedele che è quella del Beretta (1628) nel Museo Petriano, giunge alla conclusione che S. Pietro doveva essere inginocchiato alla destra della prua e perciò separato completamente dalla nave e posto nello spazio in una posizione intermedia tra la sicurezza offertagli dalla nave e la nuova sicurezza ricercata vicino al Cristo.

È soltanto qui che S. Pietro, con una decisione coraggiosa, si libera dalla nave nella quale era strettamente racchiuso. Ipotizza che le altre figure inginocchiate contro corrente si sarebbero presentate con la gamba sinistra posta avanti.

Il mosaico viene datato, mediante il paragone stilistico con l'altare Stefaneschi, intorno al 1320. Esamina le figure inginocchiate negli affreschi di Assisi e di Padova e una serie di miniature della Biblioteca Capitolare di Padova influenzate dagli affreschi Scrovegni (cfr. n. 727); rilevando come G. abbia rinnovato di volta in volta l'iconografia e il sistema della raffigurazione nel suo insieme.

La spiegazione più chiara riguardo al significato della Navicella è la seguente secondo l'A.: « tutto ciò che accade è simbolo ed in quanto si presenta nella sua perfezione esso lascia presagire tutto il rimanente » (p. 386).

Conclude ritenendo che il mosaico della Navicella appartenga al cerchio più intimo dell'arte, dove il soggetto diventa oggetto ed il bello si identifica con la verità.

1968

931 — LONGHI ROBERTO – *Me pinxit e quesiti caravaggeschi 1928-1934.* Firenze, Sansoni, 1968, pp. 3-6.

È la ristampa dell'articolo al vol. I, 692, al quale viene aggiunta una nota sul polittico Goldmann-Horne-Châalis. In seguito alla dimostrazione del Procacci (cfr. n. 701), rinunzia all'identificazione di questo polittico con quello di Badia che è da riconoscere invece in quello conservato nel Museo di S. Croce. Cade perciò la possibilità che il santo ancora mancante al polittico ricostruito fosse un S. Bernardo e risorge quella che l'altare in S. Croce fosse destinato alla Cappella Peruzzi.

In tal caso al S. Giovanni Evangelista ritrovato a Châalis avrebbe assai meglio risposto un S. Giovanni Battista, dato che ai due santi omonimi e alle loro storie era dedicata la Cappella.

Indica una certa precedenza della Cappella Peruzzi sulla Bardi, valendosi anche del rapporto tra il polittico Goldman-Horne-Châalis e il paliotto delle Storie di Cristo (Monaco, New York, Londra, Firenze, Boston) dove il passaggio alle forme più goticamente compresse della Cappella Bardi non si accenna che nel gruppo dei salvati dal Limbo nel pannello di Monaco; mentre la Crocefissione (pure a Monaco) con l'inserto dei committenti e del S. Francesco che sembra confermare la locazione in S. Croce, risponde ancora allo stile della Cappella Peruzzi, predominante anche negli altri pannelli della serie, che è fra le più alte del Trecento italiano.

1968

932 — MACH BONGIORNO LAURINE – *The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel.* Art Bulletin, XLX, 1968, pp. 11-20.

Ampio studio di carattere iconologico sul significato simbolico degli elementi architettonici della Cappella Scrovegni. Ricco e complesso è il programma figurativo degli affreschi; in essi l'A. col sussidio delle scritture medievali si propone di dimostrare che gli elementi architettonici di origine romanica e specialmente l'arco vogliono alludere simbolicamente alla Vecchia Legge mentre gli elementi di origine gotica vogliono alludere alla Nuova Legge.

Osserva che nell'arco a tutto sesto che appare in molte scene (Cacciata di Gioacchino, Presentazione di Cristo al Tempio, il Patto di Giuda) benché la forma sia di origine romanica, molti elementi ornamentali hanno una origine classica.

Questi riferimenti architettonici con il mondo dell'antica Roma, al quale molte volte G. si ispirò senza peraltro alcun intento di ripresa archeologica, vengono spiegati col fatto che giudaesimo e paganesimo secondo le idee correnti sono legati da un destino particolare ed affine.

L'arco acuto semplice o trilobato si esempla su quello usato nelle tombe e nei cibori del tardo Duecento e sulle costruzioni familiari a G. come S. Croce a Firenze, S. Francesco d'Assisi, gli Eremitani a Padova e si ritrova in molte scene (Annunciazione, Pentecoste, Giustizia). Segue l'elenco dei tipi di archi acuti esemplati sull'architettura gotica italiana che compaiono in altri affreschi. Osserva che poiché nella architettura religiosa la trifora simboleggiava la Trinità, è significativo il fatto che la trifora del Giudizio Universale sia di stile gotico e che la luce che investe i dipinti provenga proprio da questa finestra divisa in tre parti.

Suppone che, pur essendo impossibile accertare se G. abbia fornito il disegno della Cappella, una decisione riguardo al significato dell'arco a tutto sesto e dell'arco a sesto acuto dovette essere presa al tempo della costruzione della parte inferiore del lato ovest, quando alle finestre ad archi a tutto sesto del lato sud e dell'abside si adattarono e si aggiunsero decorazioni gotiche per convertirle al nuovo stile, cioè allo stile gotico. Da un attento esame degli affreschi sostiene che gli elementi tratti dall'arte del tempo vogliono alludere alla Nuova Legge. Nell'arena «nuovo» è dunque da identificare con « moderno » e « vecchio » con « antico ».

A sostegno di questa tesi osserva nell'arco trionfale che il Padre Eterno che assegna la sacra missione a Gabriele colto nel momento di istituire la nuova Legge, è seduto su un trono con arco a punta tronca nello schienale e con aperture a trifoglio di stile gotico ai lati. Mediante il simbolismo degli elementi architettonici e la posizione sull'arco trionfale, all'Annunciazione è conferita la massima importanza dato che il soggetto allude al dramma della Redenzione e che la Cappella dedicata a S. Maria della Carità sorgeva su una più antica dedicata alla Vergine dell'Annunziata.

L'inginocchiatoio vicino alla Vergine con i suoi archi a tutto tondo e la sua decorazione allude alla Vecchia Legge a cui Ella si era fino allora completamente uniformata fatta eccezione per il voto di verginità. Le due colonne di porfido che appaiono nelle scene dell'Annunciazione vengono interpretate con riferimento al tempio di Salomone, centro vitale della Vecchia Legge.

Concorda con l'ipotesi del Panofsky, secondo la quale nelle due scene raffiguranti l'Annuncio ad Anna e la Natività di Maria il motivo classico dei putti che sostengono in una conchiglia l'Eterno dovrebbe alludere al fatto che i genitori della Vergine appartengono ancora all'Era precedente la Grazia.

Ritiene che nelle scene raffiguranti la Consegna delle verghe, la Preghiera per il fiorire delle Verghe e lo Sposalizio di Maria i pinnacoli gotici al di sopra degli archi rotondi delle navate laterali alludono alla Nuova Legge. Rileva come la scena raffigurante il Corteo nuziale di Maria di tono eroico e solenne sia uno degli esempi più interessanti di simbolismo nascosto; il ramo di foglie di acanto non ha un significato ornamentale, bensì allude, seguendo le tradizioni medioevali, alla rappresentazione dell'Albero di Jesse, mentre i due archi gotici della costruzione nello sfondo alludono alla Nuova Legge e significano secondo le parole di Isaia (« egreditur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet») che la «Virga» va identificata con la « Virgo », la Vergine Maria, e il « flos » con il Cristo. Nel Cristo al Tempio l'architettura di stile romanico indica che la Vecchia Legge era insieme osservata e meditata.

Il clima di ostilità creato da Duccio nell'analoga scena mediante l'introduzione di idoli pagani, viene ottenuto da G. attraverso l'architettura di tono oltremodo opprimente ed oscuro. I festoni e le foglie di quercia in margine alla scena giottesca sono ambedue simboli pagani; la quercia è interpretata come simbolo di forza; infatti G. sembra porre l'accento più sulla forza e sulla sapienza di Gesù che discute con i dottori che sul Suo ritrovamento da parte dei genitori. La quercia nel suo senso negativo era simbolo di idolatria in quanto era legata a Zeus e ai boschi sacri. Le foglie di quercia simboleggianti l'idolatria e quindi la Vecchia Legge ritornano nella Flagellazione di Cristo, nelle figure dell'Infedeltà e dell'Ingiustizia.

Nelle Nozze di Cana gli elementi architettonici romanici e gotici sottolineano il significato simbolico legato al primo miracolo di Cristo – il cambiamento dell'acqua in vino – che nella « Glossa Ordinaria » e in altri commentari significa il cambiamento dell'acqua del Vecchio Testamento nel vino del Nuovo, ovvero in termini di Eucarestia, lo Sposalizio di Cristo con la Chiesa, oppure le sette età del mondo.

L'Ultima Cena significa l'istituzione dell'Eucarestia; infatti gli elementi gotici alludono alla Nuova Legge; uno dei due uccelli sopra la cornice frontale porta un serpente nel becco: questo motivo allude alla rappresentazione dell'aquila con il serpente, vecchio simbolo dell'eterna lotta tra il bene e il male, mentre nella iconografia cristiana allude alla vittoria di Cristo su Satana.

Il primo dei due uccelli con il serpe significa il presente, mentre il secondo con la testa volta verso Cristo ne annuncia la vittoria definitiva. Nella rappresentazione della Lavanda dei piedi G. segue l'uso romano che interpreta quest'atto come il massimo esempio di carità e di umiltà; nella Chiesa Orientale la lavanda dei piedi era considerata l'equivalente del Battesimo che produce la remissione dei peccati.

Interpreta la rappresentazione dell'aquila con il serpente che sta sfuggendole di bocca come una allusione ad un passaggio del *De Sacramentis* già attribuito a S. Ambrogio.

Suppone che i coretti rappresentanti l'" Era sub gratia ' possano simboleggiare anche questa era per gli apostoli nella contigua scena della Pentecoste, l'Era nella quale essi ed i loro successori porteranno a termine la loro missione. Nei due vani pendono lampade a nove luci; nel simbolismo medievale il numero nove ha vari significati uno dei quali derivato dall'astrologia, materia ben conosciuta a Padova e da G. nel Trecento.

Delle dodici parti nelle quali il Paradiso era diviso, la nona, secondo Ruggero Bacone i cui scritti erano ben conosciuti a Padova, è la Casa del Culto di Dio, cioè si pone in stretta relazione con lo scopo con cui fu edificata la Cappella da parte degli Scrovegni cioè la speranza della remissione dei peccati, speranza che è il tema dominante degli affreschi.

Osserva che nella figura della Giustizia appaiono elementi gotici, mentre in quella dell'Ingiustizia elementi romanici; nella tradizionale immagine della Virtù e dei Vizi come frutti di un albero, l'albero della Virtù era talvolta chiamato ecclesia e quello dei Vizi sinagoga. La Giustizia simboleggia anche la nuova Legge; S. Ambrogio designava l'età che si inizia da Cristo come l'età della Giustizia; per S. Bernardo la Giustizia salvava gli uomini dal peccato e preparava il trono per Cristo, mentre Alano da Lilla nel trattato delle Virtù e dei Vizi poneva la religione sotto il segno della Giustizia. Nel pensiero medioevale inoltre la Virtù della Giustizia era riferita al Sacramento della Penitenza. L'usura, con la quale il padre di Enrico Scrovegni aveva ammassato le sue ricchezze, era considerata infatti un peccato contro la Giustizia. L'assoluzione da questo peccato mortale era possibile mediante l'integrale restituzione al vero proprietario. La Cappella deve essere perciò considerata come una simbolica restituzione dei beni acquistati con la usura e un'offerta fatta da Enrico Scrovegni per impetrare dalla Vergine della Carità l'assoluzione per sé e per la sua famiglia. Osserva che l'uso costante della metafora architettonica ancora non può essere del tutto chiaro finché non sia stata studiata in tutti i suoi aspetti la decorazione; nonostante ciò può essere compresa in parte quando si tenga conto della predilezione medievale per i molteplici significati simbolici.

La decorazione è informata al concetto della sostituzione della Vecchia Legge con la Nuova che è un tema basilare per la redenzione scopo e speranza del committente della Cappella, Enrico Scrovegni.

Suppone che lo Scrovegni abbia visto una corrispondenza fra la scelta dei contemporanei di Cristo per la Nuova Legge e quella dell'obbedienza o del rifiuto dell'usura da parte della Legge Cristiana. Un riconoscimento della scelta in termini medioevali si può indicare nell'arco del Coro; la Visitazione è opposta agli Eletti e il Patto di Giuda ai dannati dell'ultimo Giudizio.

Le due Cappelle sepolcrali, che presentano elementi gotici alludono all'Era della Grazia e della Nuova Legge e simboleggiano il luogo sepolcrale degli Scrovegni che in questa scelta affermano la loro fede. Sul muro opposto Enrico offre attraverso la Vergine la Cappella al Cristo il cui ruolo di Redentore e di Giudice infallibile è sottolineato e messo nella massima evidenza.

1968

933 — MARIANI VALERIO – *Simone Martini e il suo tempo*. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, p. 97-101.

Fa un parallelo tra le figure allegoriche dipinte da Ambrogio Lorenzetti e quelle affrescate nello zoccolo della Cappella dell'Arena.

G. coerente alla decisiva importanza data alla figura umana sul racconto, riserba la particolare collocazione di predella alle scene illustranti i varî effetti delle Virtù e dei Vizî lasciando grandeggiare l'immagine protagonista.

1968

934 — MELLINI GIANLORENZO – *Pittura fiorentina del primo Trecento e Maso.* Critica d'Arte, XV, 1968, pp. 49-64.

Considera G. nel quadro della contemporanea pittura fiorentina, come un artista che ha rappresentato una svolta importante, ma anche come l'anello di sviluppo già iniziato da un paio di generazioni nell'arte locale.

Definisce il realismo di G. una situazione mentale e una posizione morale prima che artistica che nacque in ambito vasto e in serrata dialettica con una particolare situazione storica.

Ricorda dell'artista come opere giovanili fiorentine la Madonna di S. Giorgio alla Costa e il Crocifisso di Santa Maria Novella che viene datato intorno al 1290 e in cui ravvisa un tono lontano dallo stile assisiate e padovano, dove la « vocazione realistica è ancora avvolta in un linguaggio elegantissimo di un goticismo neo-attico » (p. 54). Attribuisce ad uno dei maggiori seguaci di G. che parte dal momento della Cappella Bardi e dal dossale Horne-Goldman-Châalis denominato Maestro delle Vele o Parente di Giotto, le Vele con le virtù francescane, le Storie dell'Infanzia di Gesù, la Crocefissione i Miracoli francescani del transetto destro della Basilica Inferiore di Assisi, il polittico Stefaneschi, il dittico Strasburgo-Wildenstein e la fascia inferiore del Giudizio nella Cappella del Bargello, datato intorno al 1337, dopo la morte di G.

Riafferma l'importanza di G. nel processo radicale di rinnovamento e di assestamento di nuovi istituti linguistici e di nuovi patrimoni poetici quale si realizza a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, e mette in evidenza come sia necessario studiare l'artista come singolo in rapporto dialettico con la società del suo tempo piuttosto che l'istituto linguistico da lui promosso.

L'opera di G. resulta inoltre una serie di prese di posizione frutto di scambi, verifiche, interpretazioni, di allusioni alle diverse proposte di una schiera di artisti a loro volta dotati di personalità e qualità poetiche formidabili.

Per quanto riguarda la formazione di Maso, i cui esordi sono visti negli affreschi della Cappella Peruzzi che mostrano discontinuità di visione non tanto come sempre avviene negli altri cicli di G., quanto nel loro interno processo formativo, tende a considerare come una sua opera giovanile il presunto polittico Peruzzi ora nella Collezione Kress del Museo di Raleigh.

1968

935 — NENCINI FRANCO – *Giotto fa pubblicità al suo dolce Mugello.* Vie d'Italia e del Mondo, IV, 1968, pp. 307-312.

Articolo divulgativo.

1968

936 — NOSZLOPY GEORGE T. – Art Journal, XXVIII, 1968, pp. 120-122.

Recensisce il libro di M. Meiss (cfr. n. 646) e riferisce i termini del problema relativi agli affreschi della Basilica Superiore di Assisi.

1968

937 — ÖRTEL ROBERT – *Early Italian Painting to 1400.* London, Thames & Hudson, 1968, pp. 60-194.

È la traduzione inglese dell'opera riassunta al n. 855.

1968

938 — PARRONCHI ALESSANDRO – *Giotto.* La Nazione, 6 marzo, 1968, p. 3.

Recensione della monografia sull'artista di G. Previtali (cfr. n. 907).

1968

939 — PEŠINA JAROSLAV – *Giotto a jeho doba.* Umeni, XVI, 1968, pp. 200-203.

Relazione sul Congresso giottesco e recensione della mostra Omaggio a Giotto (cfr. n. 877).

1968

940 — PROCACCI UGO – *Fresco's uit Florence.* Amsterdam, Rijkmuseum, 1968.

Pp. 54-57, n. 4 – Testa di Pastore.

L'affresco, esposto al Rijkmuseum di Amsterdam dal 19 dicembre 1968 al 9 marzo 1969, è corredato dalle medesime notizie riassunte al n. 941.

1968

941 — PROCACCI UGO – *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo. An Exhibition of Mural Paintings and monumental Drawings at the Metropolitan Museum of Art. New York, 28 Sep. – 19 Nov. 1968.* Florence, Il Fiorino, 1968.

Pp. 60-63, n. 4 – Cenno biografico sull'artista.

Testa di Pastore, frammento di affresco della scena di Gioacchino fra i pastori, del ciclo della Vita della Vergine, proveniente dalla Badia fiorentina.

Riporta le antiche testimonianze di Ghiberti, A. Billi, Anonimo Magliabechiano e Vasari, che ricordano gli affreschi della Badia come opera di G. Descrizione degli affreschi e storia dei restauri da essi subiti. Suppone che essi possano datarsi in contemporaneità con il polittico di Badia agli inizi

del Trecento, tra i cicli di Assisi e di Padova; la Presentazione della Vergine al Tempio, parte dello stesso complesso, ricorda negli elementi architettonici le composizioni di Assisi. La testa di pastore considerata da sola potrebbe essere ritenuta un poco più tarda, ma dato che era uso commissionare insieme all'artista la tavola dell'altare e gli affreschi, possiamo ritenerla eseguita da G. e scolari agli inizi del Trecento. Rileva che l'Annunciazione di Stefano Fiorentino nel Convento di S. Giuseppe ad Assisi è replica con qualche variazione dell'affresco dello stesso soggetto della Badia.

Seguono notizie bibliografiche sull'opera esposta.

1968

942 — RAPHAEL MAX – *The Demands of Art.* New York, Princeton University Press, Bollingen, series LXXVIII, 1968.

Pp. 73-105 – *The artist's development. Giotto. Lamentation of the Body of Christ and The Death of St. Francis.*

Analizza minuziosamente e confronta dal punto di vista dello schema compositivo e geometrico la Lamentazione di Padova e la Morte di S. Francesco della Cappella Bardi al fine di determinare lo svolgimento artistico intercorso in G. tra queste due opere.

Rileva come nella composizione padovana i gruppi delle figure siano determinati da forze dinamiche e come la struttura statica resulti dal gioco di energie che sembra schiudersi davanti agli occhi; come il fatto sacro riguardi esclusivamente i personaggi del dramma e come G. con un procedimento analitico riunisca elementi statici ed elementi dinamici. Nella più tarda scena fiorentina invece prevalgono elementi non più dinamici ma statici; vi è un approfondimento del sentimento religioso; nonostante che il soggetto sia meno profondo che a Padova, il fatto rappresentato diviene universale e di umano significato: vi è un accrescimento interno in G. che per la prima volta unisce il trascendente con l'umano. A Firenze predomina uno spirito sintetico e un ordine definito e l'aspetto spirituale. La scena non riflette la tensione interna del pittore, ma l'emozione controllata dei personaggi rappresentati. Inoltre mentre a Padova i gesti sono stridenti, non vi è nessuna articolazione di piani e lo spazio appare estraneo ai personaggi, le linee strutturali delle superfici si concretizzano in curve e la diagonale gioca nella composizione il ruolo più importante. A Firenze la figura acquista un più alto grado di libertà, lo spazio sembra creato dall'incastro dei volumi, le verticali e le orizzontali sono più accentuate, tutte le curve emanano una profonda tensione, le diagonali sono meno pronunciate e lo spazio pittorico è articolato da una successione di piani paralleli che ricordano i rilievi greci. Mette anche a confronto le incorniciature delle due scene; le cornici ornamentali racchiudono la pittura secondo un principio trascendente che allo stesso tempo partecipa della struttura del dipinto. A Firenze si è accentuata la tensione tra geometria trascendente della cornice e vita autonoma dell'affresco. Conclude che lo svolgimento artistico di G. consiste nell'allargamento e approfondimento della materia trattata, nell'acquisto dell'obbiettività, nella crescente concretezza delle sue forme e nell'acquisto di una grande unità compositiva, nonostante la diversità degli elementi rappresentati.

1968

943 — ROTONDI PASQUALE – *Giotto nella Cappella della Maddalena in Assisi.* L'Arte, I, 1968, pp. 75-86.

Contiene una relazione sui restauri della Cappella della Maddalena compiuti per voto del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, in occasione delle celebrazioni giottesche del 1967.

Il ciclo della Maddalena è considerato opera di G. compiuta peraltro con larga partecipazione di allievi e collocata cronologicamente tra la Cappella dell'Arena e S. Croce. Nell'affresco raffigurante il Noli me tangere rileva l'estrema novità del trattamento delle teste dei due angeli, che sono plasmate, oltre che dorate e cesellate insieme all'aureola. A G. si ascrivono la testa e il primo angelo all'estremità sinistra per la straordinaria forza di modellato, l'incisività penetrante e la caratterizzazione altamente espressiva dei lineamenti, e l'esecuzione delle strutture rocciose del paesaggio.

La mano di G. è vista anche nel drammatico scenario dei monti su cui si libra la Maddalena a colloquio con gli angeli, negli sfondi architettonici delle scene della Comunione e del Convito. In queste scene si realizza un giusto rapporto di proporzioni tra la figura e il paesaggio e un mirabile equilibrio tra i volumi delle architetture e quello delle figure.

La presenza di G. viene scorta anche nell'episodio dello Sbarco della Maddalena a Marsiglia per il quale il maestro può avere fornito un abbozzo. L'A. riconosce pure come opera di G. i cartoni dei due affreschi che recano le figure di San Rufino e della Maddalena accompagnate da Teobaldo Pontano e da Pietro di Barro; gli affreschi sono composti con tale novità d'impostazione che solo al maestro può esserne attribuita l'ideazione e con l'ideazione il cartone.

I rimanenti dipinti sono considerati opera di stretti seguaci del maestro.

1968

944 — RUFFY JEAN FRANÇOIS – *Les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue.* Lausanne, Payot, 1968, pp. 3-47.

Volumetto garbatamente divulgativo aggiornato ai più recenti risultati della critica.

1968

945 — SCARPA GINO – *Colloqui con Arturo Martini.* Milano, Rizzoli 1968, pp. 5, 35, 91, 194 e passim.

Riporta alcuni giudizi dello scultore Arturo Martini.

« Fidia è il barocco della Grecia: l'Olimpia è G. ». Nota l'influsso delle antiche forme greche e quello della scultura due-trecentesca sull'arte di G.

1968

946 — SMART ALASTAIR – *Giotto as architect.* Burlington Magazine, CX, 1968, pp. 100-102.

Nel recensire la monografia di D. Gioseffi (cfr. n. 727) mette in rilievo la originalità e la novità dello studio, che ritiene di fondamentale importanza per una visione più completa e generale dell'arte di G.

Considera il disegno del Museo dell'Opera del Duomo di Siena una probabile copia di un originale di G.; riguardo all'attribuzione all'artista del progetto per il Ponte alla Carraia sospende il giudizio in attesa di ulteriori approfondimenti.

1968

947 — STENDHAL [Beyle Henry] – *Storia della pittura in Italia.* Roma, Tindalo, 1968, pp. 55-59.

È la prima traduzione italiana dell'opera pubblicata a Parigi nel 1817 (cfr. vol. I, 159).

1968

948 — WINKLER ARNIM – *Giotto.* Paris, Flammarion, Grand art - petites monographies, 1968, pp. 3-54.

Volumetto divulgativo.

1968

949 ———— *L'Europe Gotique: XIII-XIII siècles.* Paris, 1968.

N. 123, p. 79 – Tubalcain, il fabbro: opera proveniente dal Campanile del Duomo di Firenze. Si accetta la tesi di L. Becherucci (cfr. n. 791) che vede nel rilievo l'opera di collaborazione tra G. e Andrea Pisano.

1969

950 — BECHERUCCI LUISA – BRUNETTI GIULIA – *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.* Firenze, Electa, pp. 15, 16, 234, 235 e passim.

Rileva nella Madonna col Bambino di Arnolfo di Cambio conservata nel Museo dell'Opera del Duomo lo stesso schema figurativo della Madonna posta da G. ad Assisi sull'iconostasi del Presepe di Greccio.

Ricorda G. per il progetto del Campanile del Duomo fiorentino e per i rilievi scultorei del primo ordine, il cui programma dovette essere formulato non da G. come suppone il Paatz (cfr. n. 299) ma da dotti teologi ecclesiastici.

Riferisce i pareri della critica sul problema riguardante la paternità di G. per i primi rilievi del primo ordine della serie degli Inventari delle Arti. Tale paternità viene recisamente negata in favore di quella di Andrea Pisano.

1969

951 — BERTELLI CARLO – *L'Enciclopedia delle Tre Fontane.* Paragone, n. 235, 1969, pp. 38, 47, 48.

Pubblica frammenti di affreschi scoperti nell'abbazia delle Tre Fontane a Roma, databili intorno al 1296.

Suppone che essi con il loro tono realistico e naturalistico possano aver fornito a G. notevoli spunti nell'interesse per il paesaggio che si dimostra già agli inizi del suo percorso, e che sia inoltre conservata così una traccia per risalire al G. pittore profano.

Inoltre la figura del pescatore in uno degli affreschi delle Tre Fontane, di cui viene messa in evidenza la vicinanza con la figura del laico nell'affresco lateranense raffigurante Bonifacio VIII che indice il Giubileo, permette di ricostruire l'aspetto di uno dei tratti più salienti del mosaico vaticano della Navicella che non potè essere eseguito prima del 17 dicembre 1295 anno in cui Jacopo Caetani Stefaneschi divenne Cardinale.

1969

952 — BOLOGNA FERDINANDO – *Novità su Giotto. Giotto al tempo della Cappella Peruzzi*. Torino, Einaudi, 1969, pp. 3-108.

Analizza il dipinto raffigurante un episodio della Vita di S. Giovanni Battista conservato nella Gemäldegalerie di Dresda (cfr. n. 385) rilevandone le alte qualità e una concezione compositiva e spaziale tra le più solenni del Trecento. La composizione architettonica rammenta i famosi contrasti di architetture affrontate nelle scene assisiati della Rinuncia agli averi e della Prova del fuoco, ma specialmente gli affreschi della Cappella Peruzzi.

Anche le parti di figura del dipinto palesano strette affinità con gli affreschi Peruzzi, le figure maschili presentano anche caratteri che li accostano alla Dormitio Virginis di Berlino. Inoltre il modo di collegare le figure fra loro è messo in rapporto con la nuova spazieggiatura, avviata verso i più distesi e regolari legamenti di tutte le opere di G. tra gli affreschi Peruzzi e il polittico Baroncelli.

Sulla base di queste affinità e di altre considerazioni attribuisce l'esecuzione del dipinto di Dresda prevalentemente a G.

Le caratteristiche del dipinto assicurano che esso fece parte di un qualche polittico di destinazione non trascurabile, stante la complessità della composizione.

La novità dell'impaginazione del pannello, ad ogiva senza lobature, che si ritrova solamente nelle cinque tavole Kress assegnate a G. e bottega oggi a Raleigh e nel polittico, pure assegnato a G. (Washington-Horne-Châalis), porta l'A. a concludere che l'idea prima di una così aperta e spaziosa architettura impaginante risalga a G. stesso « in un momento molto particolare della sua attività, perché nel polittico di Badia egli aveva preferito i campi trilobati, ed ai campi trilobati ritornò col polittico Stefaneschi e con quello di Bologna, seppure tenendo in queste ultime occasioni una misura che non ha più a spartire col carattere di stupendo gotico arcaico del giovanile polittico di Badia e che invece introduce alla soluzione a coronamento con archeggiature trovata per il polittico Baroncelli.

Per altro si può osservare che G. aveva previsto questa soluzione già a Padova, tracciando le aperture dei ' coretti segreti ' della Cappella Scrovegni: cioè quando esperimentò per la prima volta i problemi di una rappresentazione pura di architetture e di spazî definiti, secondo norme che egli stesso stava ritrovando.

Ed è evidente che il taglio assai particolare del pannello di Dresda come delle tavole di Raleigh, un po' meno delle tavole Washington-Horne-Châalis, che sembrano svoltare in una direzione già diversa, ha un valore acutissimo di filtro prospettico, per cui lo spazio, unificato, appare costruito rispetto alla cuspide dell'ogiva, la quale in tal modo viene a costituire il perno intorno a cui ruota e si calibra la profondità di quello spazio e il fondo d'oro ne è ri-

mosso dalla funzione di mero supporto» (pp. 25-27). Constatata l'identità tecnica e stilistica tra il pannello di Dresda e i dipinti Kress e Raleigh riconducibili ambedue allo stesso momento che caratterizza la Dormitio Virginis di Berlino, giunge alla conclusione che la tavola di Dresda facesse parte dello stesso complesso d'America, supponendo che il polittico oggi a Raleigh fosse in origine un polittico bifronte e che perciò il pannello di Dresda ne costituisse uno degli scomparti posteriori, in corrispondenza di una qualunque delle quattro tavole laterali, con le quali ha in comune le dimensioni. Poté trattarsi di un caso analogo a quello che G. e la sua bottega usarono almeno altre due volte: nel polittico Stefaneschi in Vaticano e nel dossale, di dimensioni simili al nostro, per il Duomo di Firenze.

In aggiunta ai dati materiali già rilevati nota come riprova ultima che il pannello di Dresda e uno qualsiasi degli altri siano le due metà di una stessa tavola segata verticalmente.

Riguardo agli scomparti del polittico Kress concorda con il Suida (cfr. n. 214) che li riteneva destinati alla Cappella Peruzzi, mentre respinge le opinioni dello Schaffran (cfr. n. 502) che attribuiva il polittico a Maso e dello Gnudi (cfr. n. 593) il quale negava rapporti stilistici tra il polittico e gli affreschi Peruzzi osservando che il S. Giovanni Evangelista, rappresentato nel polittico giovane e imberbe, segue un'iconografia diversa da quella adottata nelle pitture murali.

Per controbattere le tesi dello Gnudi l'A. suppone che G., il quale aveva narrato negli affreschi Peruzzi tre Storie dell'Evangelista e tutte della sua vecchiaia, nel polittico Kress avesse voluto – o dovuto – ricordare deliberatamente l'Evangelista giovane, tanto più che lo introduceva a figurare accanto al Cristo, la grande persona con la quale il santo ebbe indelebili rapporti, opponendo ai rilievi dello Gnudi due argomenti di contestazione: 1) probabilmente rispondeva ad una precisa norma iconografica che ogni qualvolta S. Giovanni Evangelista veniva introdotto in un polittico il cui luogo principale era occupato dal Cristo, egli fosse raffigurato giovane e imberbe – dato che nel polittico Washington-Horne-Châalis, il cui centro è occupato dalla Madonna col Bambino, il santo è introdotto da vecchio e barbato; 2) il polittico in questione, rispettando questa norma, poteva essere stato concepito come un'integrazione iconografica degli affreschi.

Rilevando l'altissima qualità del polittico Kress assegna a G. non solo la progettazione di tutto il complesso per la novità e l'efficacia eccezionalmente spaziosa dell'impaginazione, ma anche l'esecuzione autografa del Cristo e delle figure intere del S. Francesco e del Battista.

Il Cristo rammenta il Cristo di Padova ma è anche un autorevolissimo preludio al Redentore benedicente del polittico Vaticano, « del quale precorre non solo il gesto e l'impianto, ma l'inusitata vastità di forma, con una pienezza d'intenti che non potrebbe essere attribuita ad altri che a G. stesso » (p. 33).

Negli scomparti dell'Evangelista e della Madonna suppone l'opera, ma senza escludere interventi di G. stesso, di un aiuto che identifica con uno dei pittori attivi con il maestro nella Cappella della Maddalena ad Assisi, distinto peraltro da un altro aiuto di G., il Maestro della Cappella di S. Nicola cui ascrive la tavoletta con la Madonna col Bambino dell'Ashmolean Museum di Oxford, già attribuita da C. Volpe (cfr. n. 754) a G. stesso.

Per queste ragioni giunge alla conclusione che il polittico bifronte formato dai pannelli Kress e dalla tavola di Dresda sia stato in origine destinato e posto sull'altare della Cappella Peruzzi.

Dato che tra i dipinti di proprietà del collezionista inglese Mr. Samuel Woodburnn si trova citata, insieme al pannello ora a Dresda, anche una tavola ora dispersa attribuita a G. raffigurante il Battesimo di Cristo, ipotizza che il dipinto di Dresda non nascesse solo, ma facesse parte di una serie nella quale figuravano almeno due storie del Battista fra quelle escluse dagli affreschi della Cappella Peruzzi, e che gli altri tre pannelli della fonte posteriore comprendessero Storie del secondo San Giovanni. Sulla base di questi argomenti torna a concludere che il pannello di Dresda, opera quasi per intero autografa di G. insieme al Battesimo della Collezione Woodburnn, fece parte di un polittico a due fronti, la cui faccia principale è quella Kress: il polittico della Cappella Peruzzi, che G. aveva concepito come una pala di altare integrante il discorso artistico ed iconografico svolto nelle rappresentazioni murali.

Prende poi in esame le varie tesi sulla cronologia degli affreschi Peruzzi confutando la datazione tarda e in due fasi di E. Borsook (cf. n. 867). L'A. rifiuta infatti l'opinione che l'Evangelista sia il titolare principale della Cappella, dal momento che nell'economia iconografica delle pitture murali i due santi Giovanni sono trattati alla pari con una parete per uno. Neppure è sostenibile che il programma iconografico del ciclo sia ispirato prevalentemente all'Apocalisse. Anche la raffigurazione dell'agnello sgozzato sulla parete dell'altare, ispirato ad un passo dell'Apocalisse, è spiegata dall'A. con l'intento realistico assunto da G. nel presentarlo quale vittima immolata, e solo in quanto tale, come simbolo della redenzione. Il significato degli affreschi Peruzzi è quello della concordanza tra il Battista e l'Evangelista, e il punto di incontro di tale concordanza gli affreschi stessi indicano nell'agnello, che sulla base dei testi sacri, va ritenuto il simbolo che più strettamente rilega l'uno all'altro santo. Un'altra opera di G. considerata anteriore di poco agli affreschi Peruzzi, il Crocifisso su tavola della Cappella Scrovegni, reca il simbolo dello agnello riunito ai simboli dei quattro Evangelisti nell'intento di illustrare la relazione d'identità che la dottrina cristiana vedeva tra il Cristo che s'immola sulla croce e le sue figure di portatore del veicolo della redenzione, l'Evangelo. Nel Cristo agnello convergono appunto le testimonianze del Battista che del Cristo era stato il precursore e dell'Evangelista che ne fu il discepolo prediletto.

Suppone quindi che sull'altare della Cappella sotto l'affresco raffigurante l'agnello sgozzato si trovasse il polittico Kress-Dresda avente al centro l'immagine del Redentore, ritenendo che tale polittico avesse la funzione di chiarire, integrare e riassumere il discorso degli affreschi costituendone il ' foco ' prospettico e iconografico.

Per queste ragioni ritiene che il polittico Kress-Dresda, il quale è tra i pochissimi del Trecento ad avere per centro il Cristo, sia il polittico della Cappella Peruzzi del cui programma ideale era non solo parte integrante, ma compimento ed esponente.

Confuta l'opinione della Borsook che il committente della Cappella sia stato Giovanni di Rinieri Peruzzi perché esso non compare mai nei documenti trecenteschi, ma solo in una testimonianza del XIX secolo.

Afferma l'autonomia del momento Peruzzi nel percorso di G. e lo stacco che lo divide dal momento Bardi e rileva l'affinità stilistica degli affreschi Peruzzi con il momento di Padova e con quello della Maestà degli Uffizi, specie nella formulazione plastica e nella struttura specifica di ciascun dato.

Osserva infatti la stessa perdurante presenza del fatto padovano nella tavola di Dresda e nei pannelli Kress. Ciò non significa che G. della Peruzzi s'identifichi o segua immediatamente il G. degli Scrovegni. Fra i due momenti G. portò a compimento l'enorme allargamento della sua concezione della realtà inducendola a coincidere con una misura monumentale, intervallata e metricamente luminosa. Nella Cappella Peruzzi anche le singole forme dei volti e dei corpi sono il risultato di un'eccentuazione espansiva di quelli padovani, sul filo di un corrispondente aumento metrico delle impaginazioni.

Esamina il momento di G. tra la Cappella della Maddalena e il secondo soggiorno padovano. Nella Cappella della Maddalena rileva una rielaborazione profonda ed anzi una nuovissima ricostruzione dei nessi della Cappella Scrovegni in una più moderna e aperta sintassi. Gli affreschi Peruzzi proseguono, secondo l'A., la medesima ricerca senza interruzioni e la concludono al colmo, mediante un'architettura consapevole della figura umana, a cui viene attribuito sempre più il valore di registro e di misura del mondo circostante. Anticipa a qualche anno prima del 1320 gli affreschi Peruzzi che considera immediatamente posteriori agli affreschi della Cappella della Maddalena di Assisi; per questi ultimi propone una nuova cronologia che si basa sulla datazione del mosaico della Navicella di S. Pietro, considerata pressoché contemporanea alla Cappella della Maddalena.

In base alla situazione politica romana, la seconda metà del 1312 appare data particolarmente adatta alla decisione di far eseguire il mosaico petriano; se eseguito dopo il ritiro di Arrigo VII di Lussemburgo, esso diviene il segno tangibile della volontà del Cardinale Stefaneschi di celebrare l'avvenimento riattirando l'attenzione universale sulla Basilica petriana, centro della cristianità e sola scaturigine legittima del potere d'entrambe le spade, appunto per questo preclusa al tentativo imperiale del lussemburghese. Se si confrontano questi indizî con i documenti che riguardano G. acquista un valore determinante la notizia che nel dicembre 1313 da Firenze il maestro richiedeva oggetti personali ad una certa Filippa de' Riti presso la quale aveva abitato a Roma. Dato inoltre che G., presente a Firenze nel 1313, vi si trovava ancora il 1° settembre 1312, conclude che la datazione più verosimile della Navicella risulta tra la fine del 1312 e il 1313.

La fondatezza di questa data trova argomenti di rinforzo nell'analisi del significato iconografico della Navicella. Controbatte l'interpretazione del Battisti (cfr. n. 629) che vedeva nella Navicella un'apologia della Chiesa e del papato, datandola intorno al 1298 al tempo di Papa Bonifacio VIII.

L'A. osserva che si sono trascurati due fatti fondamentali: 1) nel clima fortemente accentratore degli anni di Bonifacio VIII sembra impossibile che un'opera dell'importanza della Navicella potesse essere cura e merito di altri che del papa stesso; 2) le polemiche di Bonifacio non furono tanto contro il potere imperiale quanto, e principalmente, con quello dei nuovi sovrani nazionali, massime di Filippo il Bello, suo irriducibile avversario.

Il mosaico viene interpretato come una replica polemica e rivendicativa dell'autosufficienza del potere teocratico nei confronti del tentativo e delle pretese imperiali di Arrigo VII, che nel 1313 dopo la clamorosa condanna e la relativa privazione dei dominî e della dignità inflitte a Roberto d'Arrigo aveva subito la scomunica da parte di Clemente V.

Colloca quindi a dopo il 1313 la datazione della Cappella della Maddalena di Assisi dato che essa presuppone la Navicella. Ma poiché G. è documentato

ininterrottamente a Firenze dal dicembre 1313 all'ottobre 1315, ne discende la necessità di fissarla tra l'ottobre 1315 e il 1317 che è l'anno del nuovo soggiorno di G. a Padova.

Ne consegue inoltre che gli affreschi Peruzzi, i quali proseguono senza fratture il discorso degli affreschi di Assisi, trovano luogo di seguito a questi entrambe le imprese facendo cerniera sull'anno della seconda 'campagna' padovana, la quale potè persino coincidere con parte dell'una e parte dell'altra, in un serrato giro di tempi. Ammettendo che il cantiere dei Peruzzi si aprisse poco dopo la chiusura di quello di Assisi, individua nella bottega fiorentina di G. gli stessi lavoranti ai quali il maestro aveva affidato la realizzazione in trasferta della Cappella della Maddalena. Nel Crocifisso su tavola della Cappella Scrovegni rileva nelle parti non autografe, quali le figure dei dolenti, affinità considerevoli con le Storie della Maddalena. Per queste affinità giunge alla conclusione che qui sia all'opera uno degli aiuti assisiati di G., simile, ma non identico, a quello ravvisato nella Madonna e nell'Evangelista del polittico Kress.

Con lo Gnudi (cfr. n. 593) data il Crocifisso Scrovegni intorno al 1317; questa data diviene un elemento prezioso per stringere intorno al 1317 da un lato il compimento dell'opera assisiate, dall'altro l'inizio di quella per i Peruzzi e per ricostruirsi in mente la fisionomia e l'entità dei coadiutori che costituivano la bottega giottesca in quegli anni. Dato che la parte muraria della Cappella Peruzzi fu pronta entro un lasso di tempo oscillante fra il 1310 e il 1316, «le osservazioni stilistiche proposte assumono una verosimiglianza definitiva a favore di una datazione degli affreschi, e perciò del polittico Peruzzi, subito dopo il 1317» (p. 78).

Rileva nella Cappella Peruzzi derivazioni dagli affreschi assisiati di Simone Martini che data tra il 1312 e il 1317, nell'ordine della tenerezza meditata e della ricostruzione in termini di colore unito di una originaria vocazione plastica.

Ritiene dunque che G. intorno al 1317 con alcuni discepoli terminasse la Cappella della Maddalena e dipingesse a Padova il Crocifisso Scrovegni, che intorno al 1318 aprisse il cantiere di S. Croce dove lavorando agli affreschi Peruzzi pose mano alla Dormitio Virginis e di nuovo, facendosi aiutare da almeno uno dei lavoranti impegnati ad Assisi, compisse il polittico doubleface diviso tra Raleigh e Dresda.

Rileva come gli affreschi Peruzzi costituiscano il punto più alto di maturazione di una intelligenza della realtà, vastamente comprensiva e calibrata, che provoca una svolta nell'arte del Trecento.

In essi G. attese ad intercettare taluni momenti sperimentalmente più riposti ed acuti della realtà; luce, qualità dei colori, consistenza materiale di una verità di natura che incominciava ad apparire degna di essere indagata e che già si avvertiva inesauribile. Ritiene che gli affreschi Peruzzi non solo costituiscano una tappa fondamentale nell'opera di G. ma siano altresì un avvenimento culturale dotato di un potere d'attrazione eccezionale per la formazione dei Lorenzetti, del Daddi, di Maso, di Taddeo Gaddi, del Maestro di Santa Cecilia e di Pacino e Jacopo del Casentino.

Prende in esame la bottega di G. tra la Cappella Bardi, che giudica posteriore di circa un decennio agli affreschi Peruzzi, e Napoli.

Negli affreschi Bardi nota rispetto ai murali Peruzzi una contrazione consapevole, un'abbreviazione della struttura spaziale. Esamina le reliquie di affreschi esistenti nella Cappella Palatina di Castelnuovo a Napoli in cui il

Salmi (cfr. n. 377) ha riconosciuto l'intervento del giovane Maso e li giudica dipinti al tempo in cui G. e la sua bottega operarono alla corte di re Roberto fra il dicembre 1328 e il 6 dicembre 1333. Rilevando le strette affinità tra gli affreschi napoletani di Maso e alcuni brani della Cappella Bardi in Santa Croce giunge alla conclusione che siano da attribuire a Maso alcuni passi degli affreschi Bardi quali la figura del frate nei Funerali di San Francesco e la figura del Sant'Antonio nelle Apparizioni di S. Francesco ad Arles. Ad un collaboratore di Maso a Napoli ascrive il S. Lorenzo del Museo di Châalis che fece parte del polittico oggi frammentario cui appartennero anche la Madonna Goldman ora a Washington, un altro pannello nel Museo di Châalis e il S. Stefano del Museo Horne di Firenze. Considera tale polittico in stretta concomitanza con gli affreschi Bardi, eseguito alla vigilia della partenza di G. per Napoli.

Tenta di identificare le quattro tavole nell'ordine dè frati minori ricordate dal Ghiberti in S. Croce.

Prendendo in considerazione la possibilità proposta dallo Gnudi (cfr. n. 593) che il polittico Washington-Horne-Châalis stesse in origine nella Cappella Pulci affrescata da Bernardo Daddi prima del 1328, tenta di identificare tale polittico con la seconda tavola ricordata dal Ghiberti, mentre identifica la prima in ordine di tempo con il polittico Peruzzi (pannelli Raeilgh-Dresda) e la quarta con il polittico Baroncelli, considerato opera di G. e discepoli tra i quali Taddeo Gaddi. Quanto alla terza che completerebbe la 'quaderna' ghibertiana, prende in considerazione l'ipotesi avanzata dallo Zeri che l'importante polittico Bromley-Davemport, ascritto all'attività giovanile di Taddeo Gaddi prima del 1328, fosse in origine posto nella Cappella Bardi. « L'acquisizione del polittico Bromley-Davemport alla Cappella Bardi verrebbe così a fornire l'ultima prova della necessità di fissare gli affreschi della medesima cappella nell'imminenza del 1328 ed a respingere indietro nel tempo gli affreschi Peruzzi ed il polittico connesso, al quale la 'tavola' Bromley-Davemport è manifestamente ispirata nello schema.

Che i tempi Peruzzi fossero realmente lontani, resulta del resto anche dal fatto che nelle imprese assunte da G. alla vigilia della partenza per Napoli non partecipano più i discepoli della Cappella della Maddalena, del Crocifisso di Padova, della Dormitio Virginis di Berlino e del polittico Kress-Dresda, ma una mandata di allievi nuovi, tra i quali sono Maso, Taddeo e gli altri che cooperarono al polittico Washington-Horne-Châalis e agli affreschi di Castelnuovo » (pp. 96-97).

Respinge la tesi del Longhi (cfr. nn. 421, 475) che identificava le sette Storie di Cristo di G. divise fra New York, Boston, Monaco, la Collezione Berenson a Settignano e la Galleria Nazionale di Londra, con la 'tavola' della Cappella Peruzzi, perché dal punto di vista iconografico non si conciliavano le Storie di Cristo con una Cappella dedicata al Battista e all'Evangelista, e inoltre perché la presenza di S. Francesco ai piedi della Crocefissione di Monaco, dove figurano pure i donatori, non è sufficiente a provare che le sette tavole provengano da S. Croce in Firenze.

Mettendo in relazione il fatto che da un lato le Storie di Cristo sono legate al polittico Washington-Horne-Châalis e che questo va datato subito prima del 1328, e dall'altro la notizia data dal Vasari che G. era in rapporto di lavoro con la terna di Arezzo nel 1327, suppone che la tavola proveniente da Borgo S. Sepolcro ricordata dal Vasari, possa identificarsi con le sette Storie di Cristo eseguite prima del 1328 da G. in fase Bardi.

Conclude ritenendo che non vi sia spazio di tempo, né ragionevole opportunità storica per frapporre tra gli affreschi Bardi e i lavori di Napoli gli affreschi della Cappella Peruzzi e la 'tavola' che li completò; alla quale per ragioni storiche, iconografiche e stilistiche è del parere appartengano i cinque pannelli Kress, la tavola del Museo di Dresda, e il pannello oggi perduto della Collezione Woodburn di Londra.

In appendice respinge l'opinione del Previtali (cfr. n. 907) che data la Cappella Peruzzi intorno al 1310. Un riferimento temporale così precoce è impedito non solo dalla storia dell'edificazione della Cappella bensì anche dal silenzio della principale fonte contemporanea di cui disponiamo per la ricostruzione dell'opera di G. fino al 1313: il celebre passo della *Compilatio chronologica* di Riccobaldo Ferrarese. Mostrata l'impossibilità di riferire al 1310 gli affreschi Peruzzi, l'A. respinge le proposte del Previtali di dare nuova struttura alla cronologia della decorazione della Basilica Inferiore di Assisi, e in particolare, di anticipare al 1308-10 la Cappella della Maddalena, collegandone almeno un aspetto con la Cappella di S. Nicola.

1969

953 — BOLOGNA FERDINANDO – *I pittori alla Corte Angioina di Napoli. 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fredericiana.* Roma, Bozzi, 1969, pp. 94-195, 199, 213-217.

Considera le Storie di Isacco la prima prova di G. ad Assisi ancora vivamente legata all'esperienza cimabuesca e databile intorno al 1288 anno in cui papa Niccolò IV concesse provvidenze speciali alle basiliche francescane di Assisi per ampliare e ornare le chiese; considera inoltre le Storie francescane già terminate nel 1300.

Esamina la testimonianza su G. dell'Ottimo Commento (cfr. vol. I, 4) che fu scritto a Firenze tra il 1333 e il 1334, mentre nel 1333 G. era ancora a Napoli. La citazione delle opere del maestro lasciate nella capitale del Regno risulta in quel contesto di una tempestività sorprendente, tanto da imporre l'evidenza che l'Anonimo disponesse d'informazioni di prima mano. Da ciò suppone che i dipinti eseguiti da G. a Napoli, per quanto perduti, occupassero nella cultura del tempo e fin dal primo momento, una posizione per nulla inferiore a quella delle altre sue imprese.

L'Ottimo Commento è la sola fonte che fornisca di prima mano le notizie di opere giottesche ad Avignone, a questo proposito la critica non riuscendo a trovare traccia delle opere di G. ha supposto che fosse stato chiamato ad Avignone da Benedetto XII ma senza che l'invito avesse esito. Ma l'ipotesi di una chiamata di G. ad Avignone da parte di Benedetto XII è resa insostenibile dal fatto che Benedetto XII salì al soglio pontificio solo il 20 Dicembre 1334 quando l'Ottimo Commento era già stato scritto e reso pubblico. Postula perciò una stretta connessione cronologica fra la menzione delle opere di Napoli e quella di Avignone date le strette relazioni tra la corte di re Roberto e quella di Giovanni XXII morto nel 1334.

Suppone perciò che da Napoli e per tramite della Corte di Napoli G. intessesse rapporti con la curia papale, dove risiedeva il Cardinale Jacopo Stefaneschi per il quale G. aveva compiuto il mosaico della Navicella in S. Pietro a Roma che viene datato tra il 1312 e il 1313.

L'Ottimo Commento secondo l'A. intese riferirsi ad opere compiute da G. a Roma subito dopo quelle di Napoli e di Avignone. Dato che l'unica opera giottesca presente in Roma è il polittico vaticano dipinto da G. e dai suoi aiuti su commissione di Jacopo Stefaneschi cui si legano gli affreschi eseguiti nella tribuna di S. Pietro, giunge alla conclusione che il passo dell'Ottimo Commento può servire di guida alla ricostruzione di un'intera stagione giottesca, quella il cui fulcro dovette essere il tempo di Napoli. Esamina quindi i tempi e i fatti del soggiorno napoletano di G. e dedicando nuova attenzione ai documenti e alle fonti relative all'argomento, è del parere che la venuta di di G. a Napoli si inquadri in un momento preciso e crescente delle interferenze fiorentine nel Regno con tutte le apparenze di una maturata e libera scelta culturale, il cui diretto antefatto va riconosciuto nel soggiorno a Firenze della corte di Carlo di Calabria avvenuto nel 1327. Inoltre suppone che, a causa dell'ordine interno di tale scelta, il soggiorno napoletano di G. avesse il carattere di un trasferimento duraturo, con tutte le conseguenze che poterono derivarne anche nell'ordine tecnico, specie nell'organizzazione razionale di una bottega efficiente e che a conferma di ciò il soggiorno di G. a Napoli si interrompesse solo a causa di un evento eccezionale, quale l'inondazione di Firenze avvenuta il 4 novembre del 1333.

Utilizzando i documenti e le fonti critiche, suppone che G. eseguisse a Napoli i seguenti lavori:

dicembre 1328 – 2 gennaio 1330: affrescatura della chiesa delle monache in S. Chiara con l'Apocalisse e altri soggetti imprecisabili.

febbraio 1330 – 20 maggio 1331: Storie del V. e N. T. e polittico dell'Assunta nella Cappella Maggiore di Castelnuovo, completamento della Cappella segreta con soggetti imprecisabili.

1332 – 1 luglio 1333: affreschi degli Uomini famosi nella sala Maggiore di Castelnuovo.

Nell'intento di valutare la portata e l'importanza delle opere napoletane di G. si rivolge ad esaminare le opere precedenti. A proposito delle opere fiorentine ribadisce la tesi che gli affreschi Peruzzi precedano i Bardi (cfr. n. 952). È del parere infatti che gli affreschi e il polittico della Cappella Peruzzi rappresentino il momento culminante del G. moderno « un momento che per un verso è il punto di arrivo di un processo avviato fin dai giorni della Cappella Scrovegni, ma portato avanti attraverso le tappe, nel 1312-13 della Navicella di S. Pietro in Roma, nel 1315-17 degli affreschi della Cappella della Maddalena in Assisi, per l'altro verso è il punto di partenza di un ulteriore e non meno essenziale processo che, a distanza di anni, poco meno d'un decennio, trova il suo esito nella Cappella Bardi, a cui dovettero concorrere anche le forze nuove di Maso e di Taddeo Gaddi » (p. 188).

Riguardo alla Cappella Bardi suppone infatti che « a partire dal secondo ordine, Maso intervenisse in prima persona e ripetutamente, soprattutto nell'ordinamento delle composizioni; mentre G. per quanto riguarda la progettazione vera e propria, desse solo il disegno delle lunette, riservando a sé di intervenire durante la redazione definitiva, nell'intento di condurre a una nuova unità pittorica il tutto, mediante l'accrescimento di ogni parte con una profondità coloristica e una raggiante luminosità, che infatti ci appaiono oggi di un significato moderno veramente eccezionale » (p. 191). Allo stesso tempo della Cappella Bardi intorno al 1327 assegna a G. la serie delle sette tavolette cristologiche che dovettero figurare nella chiesa francescana di Borgo Sansepolcro.

Tornando al problema delle opere napoletane di G. suppone che i tre cicli giotteschi di S. Chiara e di Castelnuovo potessero non presentare la stessa feconda complessità presente nella Cappella Bardi i cui termini sono riassumibili in tre posizioni fondamentali: da un lato un'alternanza di criterî compositivi tra idee monumentali di ascendenza ancora peruzziana, dovute a G. in persona, e idee di spazio più regolatamente voluminose, dovute a Maso; da un altro lato un ordine di considerazioni cromatiche-luminose in crescita fulgida, espanse in stesure respiranti e profonde su tutte le varietà ideative dell'opera, dovute all'intervento potentemente unificatore di G. solo; da un altro lato ancora apparizioni d'inserti dovuti all'esecuzione da parte di un certo numero di discepoli, tra i quali è soprattutto Maso che affiora in prima persona e con una fisionomia già compiuta. Contro il parere della critica precedente che sosteneva non essere a Napoli rimasta alcuna opera riferibile a G., ascrive al pittore il Compianto affrescato in S. Chiara che ritiene eseguito tra il dicembre del 1328 e il 2 gennaio 1330 rilevando nella figura del vecchio barbato una somigliante ricchezza di tessuto e nella distribuzione sapiente delle ombre nella cavità degli occhi una stringente affinità con le più solenni figure di frati nelle Esequie della Cappella Bardi che spettano a G. in persona.

Il recupero di un frammento di ciò che fu sicuramente un capolavoro di G. è importante anche perché richiamando in modo così vivo le parti più caratteristicamente giottesche della Cappella Bardi conferma secondo l'A. che il G. napoletano rappresentò la prosecuzione attiva e crescente dello stesso orientamento del tempo Bardi contribuendo così a mettere anche in evidenza che tal tempo dovè cadere proprio alla vigilia della partenza del Maestro per Napoli.

Conclude affermando che la datazione al 1327 del polittico di Borgo S. Sepolcro, la cui simultaneità col primo ordine del ciclo Bardi è manifesta, ne costituiva già una notevole anticipazione. « La possibilità di datare ora con buona verosimiglianza al 1329 un frammento autografo di G. come il plorante di S. Chiara a Napoli consente di stringere ulteriormente i tempi, postulando che gli affreschi Bardi furono dipinti durante il biennio 1327-1328 » (p. 195).

Ad un collaboratore di G. negli affreschi della Cappella Palatina di Castelnuovo ascrive il San Lorenzo del Museo di Châalis, considerando il polittico Washington-Horne-Châalis un prodotto tipico di G. e della sua bottega alla vigilia della sua partenza per Napoli.

Esamina il polittico Stefaneschi mettendo in evidenza l'affinità con le opere napoletane e ritenendo che la parte di G. vada riconosciuta, oltre che nella progettazione dell'intero complesso, soprattutto negli acutissimi impianti prospettici dei due campi principali e nella fattura del Redentore in trono. Nella faccia principale riconosce quale collaboratore di G. il Maestro che ad Assisi operò nelle Vele e nelle Storie cristologiche della Basilica Inf.

Nella faccia retrostante al Redentore benedicente distingue due collaboratori di G.: uno che operò soprattutto nel campo centrale col S. Pietro in trono che viene identificato col Maestro di Giovanni Barrile che affrescò a Napoli la Cappella Barrile in S. Lorenzo; un altro, che eseguì i quattro santi laterali e il pannello superstite della predella che viene identificato con un aiuto di G. in Castelnuovo. Conclude basandosi, sulla nuova rilettura dell'«Ottimo Commento », che l'esecuzione del polittico Vaticano va situata al colmo del tempo napoletano di G., quasi certamente negli ultimi anni di esso. Una conferma di ciò può vedersi nel fatto che la forma del trono del Redentore nella faccia

principale del polittico, è similissima non solo a quella del polittico Baroncelli, ma a quello della Madonna del polittico di Bologna, da ritenersi posteriore al tempo di Napoli, perché la chiesa che lo ospitava in origine, Santa Maria degli Angeli, fu fatta costruire da Gera di Taddeo Pepoli nel 1328.

Collega il frammento d'affresco già attribuito a G. nella raccolta Fiumi ad Assisi proveniente dagli affreschi della tribuna del S. Pietro in Vaticano con il polittico Stefaneschi. I due Santi della Raccolta Fiumi sono riferiti allo stesso collaboratore di G. che nel ' verso ' del polittico dipinse i quattro apostoli degli scomparti laterali e i tre santi della predella; i santi del frammento Fiumi sono inoltre messi in rapporto stilistico con i frammenti decorativi di Castelnuovo. Ciò conferma l'unità stilistica delle opere napoletane e delle due opere romane volute dal Cardinale Stefaneschi.

Abbiamo infatti notizia che lo Stefaneschi fece intraprendere lavori d'arte nella Basilica Vaticana fra il 1329 e il 1330. Da questo importante dato ricava che anche l'affrescatura della tribuna e il polittico basilicale che le si accompagnò dovettero essere commessi negli stessi anni. Dato inoltre il fatto che un parente del Cardinale Stefaneschi, Francesco Stefaneschi, fu nominato vicario regio presso Roberto d'Angiò a Napoli dal 1330 al 1331, suppone che per tramite di Francesco Stefaneschi fosse allora commesso a G. che era ' protopictor ' della corte napoletana, il polittico per S. Pietro, ritenendo inoltre che per l'affrescatura della tribuna, che il maestro potè eseguire per interposta persona, G. si fosse giovato di uno dei discepoli inviato a Roma e al quale aveva affidato le cure del polittico.

Analizza poi il contenuto iconografico del polittico Stefaneschi e giunge alla conclusione che esso sia stato concepito dopo la fine del movimento antipapale capeggiato da Ludovico il Bavaro nel 1329, con un programma rivendicativo del primato papale.

Dalle notizie storiche e stilistiche suesposte ritiene il polittico Stefaneschi eseguito a Napoli dopo il 1329 poiché sappiamo che G. vi aveva attrezzato una bottega capace di produrre anche polittici d'altare.

1969

954 — BONSANTI GIORGIO – Antologia Vieusseux, IV, 1969, p. 53.

Recensione al libro di F. Bologna (cfr. n. 952).

1969

955 — BOSKOVITS MIKLÒS – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni.* Firenze, Edizione Scala, 1969.

Contiene il commento, aggiornato ai più recenti risultati della critica, ad una serie di riproduzioni a colori degli affreschi della Cappella degli Scrovegni.

1969

956 — BUSIGNANI ALBERTO – *Pollaiolo.* Firenze, Edizione d'Arte il Fiorino, 1969, pp. 21, 25, 26.

Rileva come G. possa considerarsi pittore di mercanti (cioè di uomini attivi) e che la sua Madonna di Ognissanti sia per principio una ' mater familias ' in quanto abolisce ogni rapporto feudale o gerarchico, tanto umano che divino. Concorda con l'empirica definizione del Berenson che definì « Masaccio Giotto rinato », notando una continuità non ideale, ma storica, contesta di idee e di costumi tra i due giganteschi capostipiti.

Mette in evidenza come G. nella cultura figurativa del tempo rappresentasse l'espressione concreta di una nuova concezione di vita dopo l'astratta teocrazia bizantina.

Ad Assisi infatti, quasi a forzare i termini della sua nuova intuizione, batté il suo accento formale soprattutto sul chiaroscuro e sulla violenza cromatica, tentando al contempo certe invenzioni formali già quasi prospettiche, sia pur in senso empirico. A Padova il linguaggio giottesco si fa più largo e maturo, il colore si addolcisce in un più suasivo senso della realtà, che sarà così carico di suggerimento per lo sviluppo della pittura dell'Italia settentrionale.

« A Firenze poi le precedenti esperienze pervengono specie nella Cappella Bardi a una fermezza costruttiva, a un senso critico dello spazio mutuato dall'architettura, già di per sé umanistico, tanto da giustificare l'opinione del Vasari che mette G. a capostipite di un ' rinascimento ' assai più rettamente inteso che non nella successiva distorsione a significati anticheggianti » (p. 26).

1969

957 — CANADAY JOHN – *The lives of the painters.* London, Thames and Hudson, 1969, pp. 4-12.

Negli affreschi della Cappella dell'Arena si attua il più deciso momento nella storia della pittura occidentale; G. dà qui prova di una profonda intensità psicologica e drammatica nel concepire e realizzare le immagini.

La Cappella, probabilmente decorata tra il 1306 e il 1312, mostra un così perfetto accordo tra elementi decorativi ed elementi architettonici che è ragionevole supporre che il pittore stesso ne avesse dato il progetto. Istituisce un parallelo tra G. e Cézanne; ambedue artisti profondamente innovatori: Cézanne è il punto di passaggio tra la tradizione di G. e la forza distruttiva del cubismo; G. tra il Medio Evo e lo svolgimento rivoluzionario del Rinascimento.

1969

958 — GARIN EUGENIO – *Il francescanesimo e le origini del Rinascimento,* in *Ricerche di storia della cultura dal* XII *al* XVI *secolo.* Napoli, 1969.

Vi si trova ripubblicato il saggio di cui al n. 840.

1969

959 — GARZELLI ANNA ROSA – *Sculture toscane del Duegento e del Trecento.* Firenze, Marchi e Bertolli, 1969, pp. 85, 86, 118, 119, 136, 164, 205.

Respinge come priva di fondamento la notizia vasariana di un presunto disegno di G. per la tomba Tarlati di Arezzo di Agostino di Giovanni a Agnolo di Ventura.

Rileva nell'iconografia delle formelle della tomba Tarlati l'influsso dello stile di G. del periodo assisiate, e nella serie di losanghe ritagliate negli sguanci del secondo finestrone del prospetto del Duomo di Grosseto il ricordo delle incorniciature delle Cappelle Bardi e Peruzzi e del progetto del Campanile fiorentino.

1969

960 — — — — *Giotto e i Giotteschi in Assisi*. Roma, Canesi, 1969.

Contiene una serie di saggi riguardanti G. di cui diamo un breve sommario.

pp. XI-XVI – Palumbo Giuseppe – *Introduzione.*

Dall'esame delle stesure dell'intonaco e delle varie giornate giunge alla conclusione che il transetto della Basilica Inferiore sia stato portato avanti in pochi anni e che sia stato diretto da un solo grande maestro che non può essere stato che G. la cui mano è così confusa con quella dei suoi bravi collaboratori che è impossibile stabilire dove termini l'autografia e dove inizi la collaborazione.

A G., e solo a lui, ascrive la concezione delle varie scene, la preparazione dei cartoni, la vigilanza continua e l'intervento diretto in molte parti.

Nessun allievo avrebbe mai potuto raggiungere livelli così alti per armonia d'insieme, per concezione spaziale e prospettica e nella stesura di tante parti isolate, mentre lo scandimento di tono che a volte si riscontra si spiega solo con l'intervento di esecutori meno dotati.

Considera contro l'opinione del Meiss (cfr. n. 646) la Cappella di S. Nicola posteriore al 1307 e alla Cappella degli Scrovegni e della Maddalena, dal momento che il Maestro della Cappella di S. Nicola aiuto di G. a Padova non poteva ad Assisi dipingere in proprio prima del 1307 e rientrare nei ranghi di aiuto al ritorno di G. Ove si accettasse per la Cappella di S. Nicola una data anteriore al 1307 dovremmo retrodatare tutto il transetto destro di G. a molto prima del 1307 il che è da escludersi per la presenza di tanti motivi nuovi, che suppongono una certa distanza di tempo tra il momento padovano e la decorazione della Cappella della Maddalena.

Le tavole datate di Giuliano da Rimini (1307) e del Maestro di Cesi (1308) non postulano necessariamente secondo l'A. il Maestro della Cappella di S. Nicola.

Suppone che i tre artisti si siano ispirati anche in tempi diversi a un modello perduto di G. a Rimini o altrove.

Considera i vari cicli trecenteschi della chiesa Inferiore anteriori al 1326 primo centenario della morte di S. Francesco. A G. fu affidata la decorazione della Cappella della Maddalena e probabilmente anche quella di S. Antonio. Suppone la Cappella della Maddalena iniziata dopo il 1310 per le affinità stilistiche con il mosaico della Navicella. Dalla Cappella della Maddalena G. sarebbe passato poco dopo con tutto il suo gruppo nel transetto proseguendo nelle Vele terminate intorno al 1318-1319.

pp. 1-4 – Cicognani card. Giovanni Amleto – *Giotto e S. Francesco.* Pone in risalto la sensibilità di G. al nuovo soffio di vita spirituale immesso da S.

Francesco nel mondo del suo tempo. G. seppe approfondire le novità del messaggio francescano e trarne ispirazione per un nuovo linguaggio artistico.

pp. 5-13 – FALLANI GIOVANNI – *L'Arte religiosa di Giotto.* Ricerca le fonti della spiritualità di G. Le chiese romaniche toscane così come la pittura e la scultura romanica furono comprese dall' artista nel loro significato. G. nacque dal largo consenso del popolo, dal bisogno di una celebrazione rituale che ponesse in luce i valori del linguaggio umano, comprensibili all'intelligenza dei semplici. Pone il soggiorno romano intorno al 1300 tra Assisi e Padova insieme al mosaico della Navicella di S. Pietro e gli affreschi lateranensi del Giubileo.

La memoria di Cimabue, dei pittori romani, di Nicola Pisano, di Arnolfo si affaccia nell'itinerario pittorico di Assisi e prende intensità maggiore nella decorazione padovana. Nel G. di Padova la superficie pittorica si amplia in virtù dei rapporti dello schema coloristico e la forma sostanziale delle figure richiama la possibile influenza di Giovanni Pisano. Considera le Cappella Bardi e Peruzzi diverse dal ritmo conciso di Padova per la loro forza classica e la maniera distesa. Il tema francescano di Assisi trova la sua prosecuzione nelle scene della vita di Cristo del grande polittico formato da sette tavolette oggi disperse in vari musei. Il Crocifisso di S. Maria Novella, quello della Cappella Scrovegni e del Tempio Malatestiano di Rimini risentono secondo l'A. della educazione e dell'influenza di Cimabue e della scuola romana. La Madonna di Ognissanti e la Dormitio Virginis datate la prima intorno al 1303 e la seconda intorno al 1320 attestano la vitalità e il rinnovamento di uno dei capitoli del culto mariano.

pp. 15-59 – VOLPE CARLO – *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi.* Rivendica fermamente a G. sia le Storie di S. Francesco che parte delle Storie del N.T. e del V.T.

Ritiene che nell'arte di Assisi sia la chiave necessaria per bene intendere le più riposte pieghe spirituali e mentali su cui si fonda in gran parte la costruzione giottesca. Indica in primo luogo l'influsso esercitato su G. dalla architettura della Basilica Sup. e dalla decorazione del transetto nord dovuta ad un artista gotico inglese. Suppone che l'intervento di Cimabue sia stato deliberato allo scopo di riempire il vuoto lasciato dalla partenza o dalla morte del pittore inglese intorno al 1280. Fondamentale per G. fu poi l'esperienza romana e l'incontro con Arnolfo di Cambio. G. capì forse più da Arnolfo che da Cimabue che il nuovo era da scoprire chiarendo e rimeditando l'antichità classica.

L'artista infatti nel Compianto sul Cristo morto che viene considerato uno degli affreschi da lui eseguiti, dimostra di essere ugualmente rivoluzionario e nuovo. Rileva come in questa scena l'avvenimento narrato incominci, si sviluppi, si concluda con una concezione della visione che, scavalcando la civiltà bizantina e l'accademia romana, risale ai resultati più belli dell'arte classica. Rivendica fermamente a G. le Storie di Giuseppe considerate anteriori alla Deposizione del Cristo e le Storie di Isacco; in queste ultime nota un'accentuazione del tono classico e romano e suppone che prima di dipingere l'artista abbia avuto un ulteriore esperienza romana.

Nota sorprendenti affinità stilistiche tra le Storie di Isacco e i due clipei a mosaico con teste di angeli resti della Navicella di S. Pietro che viene considerata opera del primo tempo del pittore anteriore al 1300, mentre le altre

opere romane solitamente ascritte al pittore – l'affresco in S. Giovanni in Laterano e i clipei di S. Maria Maggiore – sono ritenute opere di scuola.

Rileva inoltre l'affinità stilistica tra le figure dei dolenti del Crocifisso di S. Maria Novella e le Storie di Isacco in cui ravvisa l'influsso dell'insegnamento plastico e architettonico di Arnolfo di Cambio, che a Roma dovette costituire l'avvio a un profondo rinnovamento del Rusuti, Torriti e Cavallini.

Considera la parete della controfacciata della Basilica Sup. l'ultima ad essere dipinta in ordine di tempo da G. Nella Pentecoste e nella Ascensione nota la presenza dei collaboratori di diversa forza e qualità, così come nel clipeo in cui è inserita la figura di S. Paolo. In queste opere G. raggiunge quella pienezza di repertorio stilistico che gli consente di abbandonare la problematica duccesca, cimabuesca e arnolfiana propria dei primi tempi di Assisi e di Roma. Successivamente pone la Madonna di S. Giorgio alla Costa alla vigilia della esecuzione degli affreschi delle Storie francescane; essa avrà riflessi sulla Maestà della Chiesa dei Servi di Cimabue e sulla Madonna di S. Reparata di Arnolfo.

Rivendica a G. la volta con i Dottori della Chiesa che ritiene eseguita intorno al 1295 data che non contrasta con le elezioni di Giovanni da Muro a Generale dell'ordine il quale secondo l'asserzione vasariana commise al pittore le Storie francescane. Conclude sottolineando il nesso che storicamente collega il carattere moderno e occidentale della Basilica Sup. nella realtà architettonica e pittorica più antica con l'affermazione dell'arte di G.

pp. 61-89 – Mariani Valerio – *Giotto nel ciclo della Vita di S. Francesco*

Rivendica risolutamente a G. il ciclo francescano di Assisi che considera eseguito dal 1297 al 1300. Considera anteriori al ciclo francescano il Crocifisso di S. Maria Novella e la Madonna di S. Giorgio alla Costa.

Nella Madonna di S. Giorgio alla Costa rileva tracce del linearismo bizantineggiante e una certa austerità tipologica memore dello stile di Cimabue e nella figura della Madonna una larghezza di piani e una struttura architettonica della forma che ricorda Arnolfo di Cambio. Nel Crocifisso di S. Maria Novella rileva invece una sconcertante modernità anatomica, un chiaroscuro plastico fortemente espressivo e la rinuncia alle stilizzazioni arcaizzanti tipiche dei Crocifissi di Cimabue; mentre la figura del S. Giovanni risente ancora di Cimabue, la Madonna è vicina alle Storie di Isacco che vengono considerate opere del primo G.

Mette in evidenza come con G. nella Basilica Sup. si realizzi per la prima volta un rapporto tra pittura e architettura che Cimabue aveva quasi del tutto trascurato. La Basilica pone a G. il problema dell'intonazione ambientale; infatti inquadra gli affreschi in finte architetture, istituisce una imitazione illusionistica già di carattere prospettico, immaginando cornici e mensole che sono la ripresa delle cornici in pietra che decorano la navata della Basilica. Sottolinea la volontà dell'artista di usare l'esperienza architettonica e plastica in funzione di pittura. Al fine di confermare non solo per ragioni stilistiche, ma anche per documentazioni esterne l'attribuzione a G. del ciclo francescano, prende in esame la predella della tavola raffigurante le Stimmate di S. Francesco che porta la scrittura « Opus Iocti Florentini ».

Dato che la tavola in questione viene considerata opera di un anonimo seguace di G. per la povertà stilistica dei tre episodi ritenuti posteriori agli affreschi assisiati, giunge alla conclusione che la scritta non vada giudicata come una firma ma abbia bensì un valore di una autenticazione a G. degli

originali affreschi assisiati. La tavola perde quindi il valore di un originale di G. ma acquista quello di documento trecentesco che riecheggia nell'opera modesta di un allievo e con varianti tavolta rilevanti, le composizioni del ciclo francescano. Esamina partitamente alcune scene del ciclo francescano rilevandone le novità strutturali e compositive e l'influsso delle forme plastiche e geometrizzanti di Arnolfo di Cambio.

pp. 93-127 – Previtali Giovanni – *Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella Chiesa Inferiore di S. Francesco.* Prende in esame le due Cappelle della Basilica Inf. avvertendo la necessità di non separare lo studio della personalità di G. da quello della sua bottega al fine di determinare un reale progresso negli studi sull'argomento. Considera la Cappella di S. Nicola iniziata intorno al 1300, data della legazione umbra del committente della Cappella Napoleone Orsini, opera di un pedissequo imitatore di G. e suo collaboratore sia nelle Storie di S. Francesco sia nella Cappella degli Scrovegni. Condivide l'opinione del Meiss (cfr. n. 646) che la Cappella di S. Nicola sia stata quasi terminata nel 1307 dal momento che Giuliano da Rimini e il Maestro di Cesi mostrano il ricordo delle due serie di Santi e apostoli della Cappella suddetta. Per dimostrare che il Maestro di S. Nicola ha preso parte alla bottega di G. individua la sua opera in alcuni fregi decorativi della Cappella degli Scrovegni che sono stilisticamente affini per la loro meccanica diligenza agli affreschi della Cappella di S. Nicola. Esamina la Cappella della Maddalena rilevando come lo schema architettonico sia intermedio tra quello illusionistico delle Storie di S. Francesco e quello ornamentale della Cappella degli Scrovegni; in essa vi è una spiccata sensibilità unitaria per lo spazio reale che ricorda le nicchie prospettiche ai lati dell'arco trionfale della Cappella degli Scrovegni.

Rileva come l'impianto compositivo degli affreschi, dotati di mirabile equilibrio classico, di una essenziale perspicuità di racconto con una costruzione dello spazio ampia e distesa, non possa attribuirsi altro che a G. Distingue nell'esecuzione due artisti diversi; il primo è caratterizzato dalla maniera unita a sfumatura continua con superfici arrotondate a dar rilievo, che identifica con G. in un momento immediatamente successivo al classicismo padovano.

A G. ascrive le scene raffiguranti Gesù e la Maddalena in casa del Fariseo la Resurrezione di Lazzaro ed il Noli me tangere.

Il secondo maestro si distingue per la durezza metallica dei contorni e viene identificato seguendo l'opinione del Venturi e del Sirèn, con il Maestro della Cappella di S. Nicola. Propende a datare la Cappella della Maddalena a cavallo tra il primo e il secondo decennio, per la affinità stilistica riscontrata tra gli affreschi della Cappella e alcuni frammenti del Capitolo del Santo a Padova ritenuti del secondo soggiorno assisiate di G. ed eseguiti intorno al 1313, con il mosaico della Navicella ritenuto eseguito intorno al 1310 e con gli affreschi della Cappella Peruzzi ritenuti del secondo decennio.

Ascrive al Maestro di S. Nicola collaboratore di G. nella Cappella della Maddalena il polittico del Duomo di Firenze, i Miracoli post-mortem di S. Francesco, le Storie dell'Infanzia di Cristo nel transetto destro della Basilica Inf. e il polittico Stefaneschi che colloca intorno al 1315.

pp. 129-198 – Gosebruch Martin – *Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle Vele centrali della Chiesa Inferiore di S. Francesco.* Ribadisce il legame esistente tra S. Francesco e l'arte di G.; l'apparizione

del Santo è come la premessa di G. artista. Traccia la storia della costruzione e della decorazione del transetto occidentale della Basilica Inf. di Assisi. In base a raffronti stilistici, a nostro avviso non convincenti, con le Storie di S. Francesco attribuisce a G. i Miracoli del Santo, le Storie dell'Infanzia di Cristo e le vele con le Virtù francescane della Basilica Inf. (cfr. n. 693).

Segue la descrizione contenutistica e compositiva degli affreschi raffiguranti i Miracoli del Santo; in essi rileva una straordinaria capacità inventiva, una perizia incomparabile nel saper riempire gli spazi che mette in conto a G. e che non può essere uguagliata nè da Duccio nè dal Martini. Pone questi affreschi per le figure umane un po' rigide rispetto a quelle delle Vele entro il primo decennio del Trecento.

Posteriori di circa quindici anni sono considerate le scene del braccio destro del transetto raffiguranti l'Infanzia di Gesù, compiute da G. secondo l'A. durante il terzo soggiorno assisiate; nei due precedenti il pittore aveva collaborato ad alcune scene delle pareti alte e dipinto il ciclo francescano nella Basilica Sup. Ritiene che dopo gli affreschi della Cappella dell'Arena e prima di giungere alle più alte vette della sua produzione artistica rappresentata dalla Cappella Bardi e Peruzzi sorte poco prima del 1328, G. si recasse a Roma per dipingere il mosaico della Navicella ed il polittico Stefaneschi opere che considera terminate intorno al 1320 (cfr. nn. 595, 666).

Rilevando la stringente affinità stilistica tra il polittico Stefaneschi e gli affreschi delle Vele e del braccio sinistro del transetto della Basilica Inf., ritiene gli affreschi assisiati databili intorno al 1320; segue la descrizione particolareggiata del contenuto e del significato del ciclo dell'Infanzia di Cristo; diminuita l'ostentazione plastica della Cappella dell'Arena, si è arricchito e approfondito il linguaggio figurativo consistente nella descrizione degli atteggiamenti e dei gesti significativi.

Negli affreschi delle Vele che ascrive risolutamente a G. rileva infine il complesso contenuto allegorico e la mirabile capacità strutturale e compositiva offerta dal pittore.

Pp. 199-209 – Pagliani Enzo – *Note sui restauri degli affreschi giotteschi nella chiesa inferiore di S. Francesco.*

Pp. 215-270 – Scarpellini Pietro – *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi.* Nel tracciare il quadro dei giotteschi umbri, ascrive a G. giovane sia la Madonna di S. Giorgio alla Costa, che ritiene compiuta intorno al 1295-1296, sia le Storie di Isacco.

Pp. 271-299 – Marchini Giuseppe – *Le vetrate della basilica di S. Francesco.*

1969

961 — GNUDI CESARE – *Le jubé de Bourges et l'apogée du Classicisme dans la sculpture de l'Ile-de-France au milieu du XII siecle.* Révue des Arts, III, 1969, p. 26.

Nota rapporti tra G. e la scultura francese gotica e specialmente con le sculture di Reims e di Bourges.

1969

962 — GRÖNWOLDT RUTH – *A Florentine fourteenth century Orphrey in the Toledo Museum of Art.* Apollo, LXXXIX, 1969, pp. 350-356.

Esamina un arazzo fiorentino del Trecento raffigurante alcuni episodi della vita della Vergine notandone le derivazioni iconografiche e tematiche dagli affreschi dello stesso soggetto della Cappella dell'Arena di G.

1969.

963 — KRUFT HANNO-WALTER – Zeitschrift fur Kunstgeschichte, XXXII 1969, pp. 47-51.

Contiene la recensione, fortemente limitativa, alla monografia su G. di G. Previtali (cfr. n. 907).

1969

964 — MARTINDALE ANDREW – BACCHESCHI EDI – *The complete painting of Giotto.* London, Weinfeld and Nicolson, 1969.

Nell'introduzione A. Martindale mette in evidenza come l'importanza e la novità dell'arte giottesca sia stata immediatamente avvertita dai contemporanei per merito della terzina dantesca che dà inizio ad una tradizione critica la quale mentre ne sottolinea la grandezza tralascia la ricostruzione della sua carriera artistica.

Della sua attività rimangono come punti fermi e indiscussi il ciclo dell'Arena che si può considerare eseguito dal 1303 al 1313 e le Cappelle di S. Croce le quali per ragioni stilistiche sono ritenute immediatamente posteriori agli affreschi dell'Arena.

Ritiene che la Cappella Bardi per l'impiego delle architetture centralizzate, per le azioni drammatiche e vibranti ma sottoposte ad una sorta di di austera perfezione e grandiosità epica, stilisticamente vicine alla chiarezza spaziale degli affreschi dell'Arena, possa considerarsi un preludio alla più tarda Cappella Peruzzi la quale presenta un punto di vista obliquo e un fare più narrativo e discorsivo che rappresenta una nuova fase sperimentale dell'arte di G. Riguardo alla sua dibattuta attività giovanile accetta non senza qualche perplessità l'identificazione di G. con il Maestro di Isacco vedendo in queste scene il prevalente influsso del Cavallini e dell'arte tardo-antica.

Considera il ciclo francescano eseguito tra il 1295 e il 1300, e propende a considerarlo opera di G. pur rilevando la minore intensità drammatica e il minore livello qualitativo.

Le note, i cataloghi e l'antologia critica dovuta a Edi Baccheschi sono la traduzione inglese del testo del 1966 (cfr.n. 868).

1969

965 — MEISS MILLARD – *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy.* Princeton, Bollingen, 1969, pp. 39-43.

Nota come l'affresco raffigurante il Giudizio Finale nella Cappella degli Scrovegni a Padova, opera di G. e aiuti, finito circa dieci anni dopo il completa-

mento dell'Inferno di Dante, sia molto vicino dal punto di vista concettuale al poema dantesco.

Commenta la terzina di Dante relativa al pittore e arguisce che i due artisti abbiano intrattenuto reciproche relazioni, specialmente durante il soggiorno di Dante a Padova dopo la sua cacciata da Firenze nel 1302.

Fa l'ipotesi che Dante abbia potuto influenzare visivamente la composizione giottesca del Giudizio Finale, e riconosce il peso determinante che le arti figurative ebbero sulla cultura del '300 e del '400.

Rileva come gli angeli descritti da Dante nella Divina Commedia rassomiglino a quelli dipinti da G. intorno al Cristo dell'arco trionfale; tuttavia l'Inferno dantesco è meno freddo e distaccato di quello dipinto da G. nella Cappella dell'Arena. Ciò può essere spiegato in parte con il largo intervento degli aiuti nell'esecuzione del Giudizio Finale.

La concezione di G. dell'essere umano come veicolo di valori morali ed estetici lo condusse ad evitare di trattare quanto era possibile soggetti di ignominia e violenza. Quando fu però necessario, come nella raffigurazione dell'Inferno nella Cappella Scrovegni, ridusse al massimo le proporzioni raffigurando gli uomini a guisa di miniature irreali.

1969

966 — NEUMEYER G. – *Giotto di Bondone,* in *Melanges Neumeyer.* Heidelberg, Lambert Schneider, 1959, pp. 23-26.

Rileva nell'arte di G., e specialmente negli affreschi dell'Arena, l'influenza della scultura gotica francese di Chartres e Reims e traccia la storia dello svolgimento iconografico della Presentazione di Maria al Tempio nell'opera di G., di T. Gaddi, di Tiziano e del Tintoretto.

1969

967 — PRANDI ADRIANO – *Episodi di critica trecentesca,* in *Studî di Storia dell'Arte, Bibliografia ed erudizione in onore di Arnolfo Petrucci.* Milano, Roma, Carlo Bestetti, 1969, pp. 39-50.

Individua nella critica artistica del Trecento due temi fondamentali: la polemica con il Medioevo e la resurrezione dell'antico e osserva come questo secolo sia stato nella critica e nelle arti figurative dominato da G.

La fama di G. oscurò infatti quella di Cimabue che venne incluso sulla base della terzina dantesca, fra i primitivi e i precursori, attuando con ciò l'errore critico di misurare Cimabue sul metro giottesco.

Rileva come nella seconda edizione delle Vite del Vasari, insinuatasi la prevalenza per l'interesse del mondo vivo e presente e conseguenzialmente la perdita di sensibilità per l'efficacia ancestrale di Cimabue, e l'oscuramento della sua fama, si riconosca a G. il diritto di supremo patriarcato che Dante aveva già registrato in via sperimentale. L'oscuramento della fama di Cimabue e l'esaltazione di G. viene riccheggiata supinamente dai commentatori di Dante che appesantiscono il contrasto Cimabue-G. L'artista viene considerato dal Villani il superatore di Cimabue e delle qualità essenziali degli antichi artisti con l'arte e con l'ingegno che sono ritenuti gli elementi costitutivi della pittura.

Nel Boccaccio e nel Petrarca Cimabue scompare e G. viene esaltato entusiasticamente, ma senza alcuna ricerca di un criterio obbiettivo di valutazione.

Osserva come la fama di G. giunge a Firenze prima delle sue opere; la valutazione di Dante risale infatti al 1310-1313 quando l'artista non aveva ancora lavorato a Firenze, ma doveva essere già famoso per i cicli di Assisi e di Padova, per i quali lo ricorda anche Riccobaldo Ferrarese nella sua cronaca scritta intorno al 1312 in contemporaneità con la terzina di Dante.

Prosegue osservando come la costatazione della fama di G. continui anche quando le idee sull'arte mutano, con Pietro di Dante, G. Villani, L. Bruni, Giannozzo Manetti, il Platina, il Piccolomini e Leonardo i quali peraltro limitano gli elogi e iniziano lo scadimento della fama del pittore.

Da Benvenuto da Imola al Filarete inizia il filone del dissenso e della critica dell'arte di G. cui nuoce il confronto con l'antico.

Conclude rilevando come la regola della proporzione, la classicità della simmetria in questo periodo sormontino la fama di G. e assurgano a termine assoluto di confronto e come con il precisarsi dell'estetica classica inizi il graduale decadimento della fama di G.

1969

968 — PREVITALI GIOVANNI – *Giotto. La Cappella degli Scrovegni.* Milano, Fabbri, Skirà, 1969.

È la ristampa, arricchita di molte illustrazioni in nero e a colori, del testo del 1965 (cfr. n. 806).

1969

969 — PREVITALI GIOVANNI – *Giotto. Gli affreschi di Assisi.* Milano, Fabbri-Skirà, Collezione I Grandi decoratori, 1969, pp. 5-16.

È un aggiornamento del testo del 1965 corredato da un maggior numero di illustrazioni in colori e in bianco e nero che ripete in sostanza il capitolo riguardante gli affreschi di Assisi della monografia del 1967 dello stesso autore (cfr. n. 907).

1969

970 — PREVITALI GIOVANNI – *Giotto. Gli affreschi di Padova.* Milano, Fabbri-Skirà, Collezione I Grandi decoratori, 1969, pp. 5-16.

È un aggiornamento del testo del 1965 corredato da un maggior numero di illustrazioni in colore e in bianco e nero che ripete in sostanza il capitolo riguardante la Cappella dell'Arena della monografia del 1967 dello stesso autore (cfr. n. 907).

1969

971 — PROCACCI UGO – *Frescoes from Florence.* London, The Art Council of Great Britain, 1969.

Pp. 57-58, n. 4 – Testa di pastore. L'affresco esposto alla Hayward Gallery di Londra dal 3 aprile al 15 giugno 1969, è illustrato e corredato dalle medesime notizie riassunte al n. 941.

1969

972 — RAGGHIANTI CARLO LODOVICO – *Percorso di Giotto.* Critica d'Arte, XVI, 1969, pp. 3-80.

Analizza lo stile e le vicende dei mosaici della Cupola del Battistero di Firenze, rilevando nei cicli messi in opera dal 1271 al 1281 la presenza di G., cui ascrive i cartoni dei seguenti mosaici: (prima serie) Entrata nell'Arca, Diluvio, Provvista del grano, I fratelli venerano Giuseppe, Incontro di Giuseppe col padre, Offerta della testa del Battista ad Erodiade, Danza di Salomè; (seconda serie) Racconto ai fratelli, Decapitazione del Battista, Seppellimento del Battista, Natività, Crocefissione di Cristo, Deposizione, e due teste di cherubini ai lati del Cristo del secondo registro.

La nascita di G. è anticipata al 1257; le sue prime prove sono viste oltre che nei cartoni del Battistero, nel complesso di affreschi eseguiti dal 1273 al al 1277 nella chiesa Sup. di S. Francesco da Cimabue e collaboratori. A G. sono attribuiti gli affreschi raffiguranti l'Inganno di Giacobbe, Isacco ed Esaù, Giuseppe venduto dai fratelli, Giuseppe nel pozzo, Disputa nel tempio, Battesimo di Cristo, Lamentazione, Marie al Sepolcro e, insieme a collaboratori, i sei registri con figure di Santi e Sante entro archi binati e il grande fregio con busti di sante nell'arcone di accesso e la Crocefissione.

In queste scene sottolinea la assoluta ed eccezionale originalità degli impianti architettonici e lo stile che deriva dall'esperienza architettonica e scultorea di Arnolfo di Cambio in atto anteriormente al 1270. « Le ragioni della scelta così nitida e definitiva di G. furono la ribellione al bizantinismo fiorentino (e perciò riesce difficile credere Cimabue suo maestro, secondo una tradizione di tipo encomiastico) e non solo fiorentino, e la riaffermazione di un linguaggio che attraverso la scultura si collegava più direttamente con una tradizione antica sentita come gloriosa che i Pisani come eredi del classicismo cassinese, siciliano e campano avevano anch'essi riproposto in altre forme con un'autorità subito affermatasi; nel quadro potè pure entrare anche qualche riflesso della pittura tardoromana » (p. 15).

Questi affreschi che vengono datati in un periodo intermedio tra il 1277 e il 1281 (termine della bolla papale per la concessione dei fondi per la decorazione) rivelano il precedente arnolfiano e il distacco completo dagli schemi iconici tradizionali.

Rileva nelle edicole volutamente uguali delle Storie di Isacco come il rapporto tra figure e volumi contenitori sia di misura congrua e la sua credibilità anche empirica e sensibile decisamente cercata e attuata come sarà nelle Storie francescane. « G. enuclea già in queste sue prime opere una concezione dell'ordine e dell'organicità compositiva di spazî, volumi e mosse plastiche, che resterà a fondamento della sua opera ulteriore » (p. 21).

Poco dopo i primi affreschi di Assisi viene posta la Croce di S. Maria Novella; in essa G. nella figura del Cristo crea un'immagine significativa ed esclusiva in pittura rispetto agli innumerevoli precedenti.

Nella Croce « il raccoglimento sulla forma antica, sulla sua misura umana e sulla sua tangibile comunicativa, è compiuto nel corso di una liberazione tesa a riassumere una mondanità terrestre e a rinstallarla nella vicenda storica come un cosmo di presenze uguali e senza distacco, di uomini tra gli uomini in colloquio diretto e senza mediazione estetica che può essere ermetica o esoterica » (p. 27).

Sulla base di quanto sopra esposto traccia una cronologia dei primi lavori assisiati: fine dei lavori di Cimabue e scuola di Assisi (post 1277); Arnolfo a Perugia (1277); Croce di S. Maria Novella (post-1279, circa 1285; la sigla è ripresa da Deodato Orlandi già nella Croce di S. Miniato del 1301); il lavoro assisiate di G. legato stilisticamente alla Croce di S. Maria Novella, non solo per la scelta tipologica delle figure, ma per la stessa morfologia pittorica sia filiforme che per masse e lumeggiature, viene situato tra il 1277 e il 1281 e non oltre. Dato che nel 1281 l'arte di Calimala dà nuovo incremento all'esecuzione dei mosaici per la Cupola del Battistero di Firenze, suppone una pertinenza al ciclo musivo iniziato nel 1271 dei cartoni giotteschi in relazione con l'esperimento assisiate ed in particolare con i caratteri di reviviscenza classica cosciente e deliberata; d'altronde l'inerenza di Gaddo Gaddi, i rapporti con i frammenti di affreschi di Badia e con gli affreschi di Assisi, i ponti stessi tra i mosaici giotteschi e l'attività posteriore al Trecento inducono l'A. a preferire una datazione situata tra il 1281 e il 1288 per la prima e la seconda serie di mosaici. Ritiene che il complesso dei mosaici ordinati dopo il 1281 riguardasse le Storie bibliche, di Giuseppe, di Gesù, del Battista; attribuisce ad un pittore cimabuesco e a G. le Storie della Genesi, ad un pittore cimabuesco, al Maestro della Maddalena e a G. le Storie del Battista, e a G. solo le scene dal Diluvio al Seppellimento del Battista.

Questa situazione induce l'A. a ritenere che la commissione del 1281 riguardasse l'intero programma di componimento della decorazione figurale, secondo un piano iconografico unitario e prestabilito, affidato ai maestri suddetti.

Rileva nei mosaici attribuiti a G. architetture di chiaro impianto tettonico o volumetrico, con evidenti referenze classiche, seppure di gusto non arnolfiano, ma tardoantiche. Osserva come in queste architetture cubiche o scalate le figure per la venustà idealizzata e i cromatici chiaroscuri si collochino chiaramente accanto a quelle del primo ciclo assisiate sino a configurare corrispondenze puntuali. Definisce rapinoso e di un'urgenza entusiasmante il fascino dell'antichità classica, che in G. ricorre anche in età posteriore ed è uno degli indici della sua poetica.

In alcune parti dei mosaici (Racconto ai genitori, Racconto ai fratelli, gruppi) indica l'opera di collaboratori; in altri (Danza di Salomè, Festino di Erode) alcune figure sembrano indicare i caratteri di un G. più maturo, padovano e ulteriore per cui non è da escludere qualche sostituzione successiva: il gruppo dei mosaici esaminati appare peraltro di una netta omogeneità formale e coerente con lo stile del primo e del secondo ciclo assisiate, di cui conferma e in qualche punto supera l'altezza qualitativa, aggiungendo alcune opere essenziali all'attività giottesca.

Mette in evidenza la necessità di valutare adeguatamente il ciclo musivo del Battistero che, anziché mortificato, va compreso nella sua immensa forza inventiva ed espressiva quale opera di G.

In questo periodo situa gli affreschi della chiesa di Badia a Firenze che collega con il secondo ciclo assisiate datandoli dopo il 1285 anno della probabile ricostruzione arnolfiana della chiesa. La datazione del ciclo francescano è posta prima del 1293 per l'immediata dipendenza da G. assisiate dei mosaici di S. Maria Maggiore a Roma con Storie della fondazione della Basilica sotto quelli di Filippo Rusuti databili ante 1295.

Ad avvalorare tale datazione è da tener presente la svolta che si verifica nello stile del Cavallini in S. Cecilia (dove opera, oltre ad Arnolfo, anche il Maestro della Santa Cecilia) rispetto ai mosaici del 1291 in S. Maria in Tra-

stevere, ancora di tipica tradizione romana, ed il riflesso del Cavallini nelle opere assisiati che è provato dal confronto tra l'angelo dell'Ascensione assisiate e quelli del Giudizio di S. Cecilia. A questo riguardo sono anche da tener presenti le bolle papali di Assisi, le quali assicurano fondi fino al 1281, data terminale per il primo ciclo giottesco, e di nuovo, per concessione di Niccolò IV, dal 1288 in avanti. Tra questa data quindi e il 1293 situa, ristabilita l'attività fiorentina intermedia, le Storie di S. Francesco, mentre considera la vôlta coi Dottori della Chiesa opera non eccelsa di un collaboratore di G. eseguita intorno al 1297, data dei Decretalia pontificia che ne fissarono il culto; questi affreschi restano in circolo immediato col ciclo francescano e con la maniera del collaboratore di G. che sui cartoni del Maestro dette inizio alla decorazione pittorica della Cappella Orsini, databile per documenti prima del 1292-1294 (la data plausibile, una volta distinte le due fasi, di questa cappella, contribuisce ad accertare che le Storie francescane non poterono essere commesse ed iniziate negli anni posteriori al 1296). Suppone il ciclo francescano eseguito da G. e collaboratori con notevole rapidità, specialmente se il lavoro degli aiuti fu simultaneo a quello del Maestro e da lui diretto o sorvegliato e a parte la vôlta dei Dottori forse già compiuto non molto dopo il 1290 come induce a ritenere anche la referenza al ciborio arnolfiano di S. Paolo del 1285 che conserva il motivo dei timpani triangolari con gattoni di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa e non a quello di S. Cecilia del 1293 presente nella scena del Presepe di Greccio. Ritiene che la concezione e il disegno dell'intero ciclo appartengono al solo G., aiutato nell'esecuzione pittorica da tre soli identificabili collaboratori tra i quali i più qualificati sono il Maestro della Santa Cecilia e quello che opera nella Cappella Orsini.

Esamina il ciclo francescano rilevando come nelle architetture dipinte, oltre a influssi genericamente arnolfiani e cosmateschi, ricorrano frequentemente rievocazioni di edifici antichi, mentre quasi del tutto assenti sono le forme gotiche, e come la contiguità dell'architettura gotica della Basilica di S. Francesco non si sia imposta a G. come esemplare e normativa e come egli, accettandone i termini generali, abbia preferito propri sviluppi ideativi.

Mette in evidenza come le architetture giottesche nei cicli assisiati abbiano avuto conseguenze nell'architettura toscana del Trecento, in quanto si possono considerare veri e propri progetti. Nota nella cappella di S. Nicola come le architetture richiamino immediatamente analoghe figurazioni delle Storie francescane. Ritiene che gli affreschi della cappella Orsini siano stati iniziati, vivente Giovanni Orsini che vi appare ritratto prima del 1294, da un pittore che ha collaborato con G. nelle Storie Francescane, e che usò i suoi cartoni.

Il lavoro fu interrotto e ripreso successivamente da un collaboratore di G. a Padova. Ritiene che la cappella sia stata terminata prima del 1311.

L'osservata collaborazione nell'opera di G. non deriva soltanto dall'impegno quantitativo dei lavori, ma anche da una convinzione intellettuale per cui il Maestro opera in quanto concreta 'l'idea'; « la traduzione della concezione ideale può essere mediata, senza che l'idea sia vulnerata o celata. La connessione che G. instaura nella sua opera tra architettura e figurazione attesta la sua consapevole rivendicazione e già la coscienza della superiorità delle arti sulle lettere. In questo quadro è da comprendere il progressivo distacco di G. dall'esecuzione sino al punto che egli firmerà proprio le opere nelle quali il suo diretto intervento pittorico non è affermabile ».

Rileva come nel ciclo francescano volumetrie e impianti plastici o stereometrici delle figure isolate o raggruppate in blocchi si conformino con una coerenza totale alla esigenza affermata con l'architettura. Prospettiva per angolo e prospettiva centrale sono impiegate in piena connessione con il criterio architettonico di rispondenza tra piante e alzati che struttura le rappresentazioni. Il coordinamento generale nel ciclo mostra il dominio compositivo dell'artista; anche l'invenzione geometrica, che non è meramente imitativa, di stoffe o di fregi musivi, è una prova del possesso del ' dictamen ' ritmico, saldandosi con l'architettura e la creazione plastica e volumetrica, secondo un principio unitario e universale di poetica della mente. La tematica del ciclo francescano porta G. ad immergersi in una passionalità mondana, vivente, emotiva, senza dimenticare i termini di quella cultura classica e dotta, di quell'umanesimo dominante riscontrato nel primo ciclo assisiate e a Firenze; umanesimo che resterà un polo costante della sua poetica.

Nella Cacciata dei diavoli da Arezzo, nel Pianto delle Clarisse e nella Liberazione dell'eretico Pietro d'Assisi, che viene rivendicata a G. salvo il gruppo a sinistra ascrivibile ad uno scolaro, rileva pungenti rievocazioni di motivi antichi. Nota in G., dai mosaici del Battistero alla Navicella, il progressivo accentuarsi dell'energia tagliente della plastica con stacchi marcati dai fondi mediante un segno spesso e continuo; considera del periodo assisiate di G. il S. Bonaventura della raccolta Berenson per l'affinità con i contorni netti del ciclo francescano. Nella leggenda francescana la fantasia visiva di G. fu mossa e animata da un racconto a cui dovette interiormente consentire, per la drammatica sequenza che comportava di fatti di grande tensione e passione umana. « Nella libertà di scelta e di conformazione stilistica della materia figurale l'artista comprese subito e pienamente l'occasione di esprimersi per intero in una contemporaneità flagrante e univoca, anziché includerla per allusioni o inserti, come in precedenza, in contesti di tradizione; e questa conquista sarà definitiva da Padova agli ultimi complessi di Assisi » (p. 65).

Il calarsi delle rappresentazioni nella forma porta inoltre al loro spoglio essenziale, anche se con scene tanto scalate e sintetiche di folla, entro ai costanti grandi invasi prospettici e volumetrici nei quali la sensibilità alla scenica teatrale è sostituita da verità ambientali che si aprono alla vista con una presenza vivente destinata a diventare una potenza acronica e perenne. Nota come l'indissolubilità tra impianti propriamente architettonici delle scene e composizioni delle figure e dei gruppi di un modulo plastico serratissimo e spesso colonnare, dimostri in G. il possesso di un ordine tettonico e di rapporti misurati che spiega agevolmente il suo volgersi all'architettura costruita già nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Sulla traccia del Gioseffi (cfr. n. 727) attribuisce a G. l'architettura della Cappella degli Scrovegni e altri edifici.

Conclude riguardo al ciclo francescano ritenendolo eseguito tra il 1288 e il 1292 c. da G. e collaboratori; a questi ascrive la prima scena, e quelle dalla diciannovesima alla ventisettesima storia, mentre la ventottesima è considerata di mano del Maestro.

Prende in esame il distrutto mosaico della Navicella rilevando, attraverso le copie, come le architetture abbiano sicuro riscontro in quelle rappresentate negli affreschi assisiati, e non con quelle padovane e ulteriori. Considera i due busti di angeli di Roma e di Boville Ernica sicuramente di disegno giottesco e parte del fregio liminare della Navicella; mette a confronto l'angelo

di Roma con la testa della Disputa assisiate e quello di Boville Ernica con la Madonna di S. Giorgio alla Costa che considera in stretta connessione con la Leggenda francescana; ritiene che la Madonna preceda gli angeli a mosaico e che ambedue le opere non oltrepassino la data del 1296 che il Baldinucci lesse pubblicando il necrologio del committente Cardinale Jacopo Caetani Stefaneschi morto nel 1343 e ripetuto cliente di G.

Prende successivamente in esame gli affreschi del Capitolo dell'Abbazia di Pomposa che appaiono inseparabili nell'altezza qualitativa dallo stile di G.: considera perciò eseguiti su cartoni dell'artista i profeti inseriti nelle bifore ritenendoli di una fase intermedia di G. che sta fra il ciclo francescano, la Madonna di S. Giorgio alla Costa e il polittico di Badia.

Giudica gli affreschi del N. e V. T. e della Vita di S. Chiara della chiesa di S. Chiara ad Assisi di un pittore influenzato dalla fase assisiate di G. cui si devono anche gli affreschi nell'Arengo di Rimini e intorno al 1316 anche gli affreschi di Pomposa. A diversi pittori influenzati dalla fase padovana di G. ascrive intorno al 1308 il ciclo di S. Giovanni a Bolzano, e intorno al 1316 il ciclo di Sesto al Reghena, mentre ad un modesto seguace assisiate l'Indizione del Giubileo con Bonifacio VIII in S. Giovanni in Laterano.

Pone il polittico di Badia di G. intorno al 1300, notando come l'architettura autografa della cornice riprenda temi assisiati e pomposani nella fulgida semplicità di forma e come la Madonna sviluppi il motivo affettivo intenso della Madonna di Assisi riflessa nella Madonna di Oxford che viene considerata di un anonimo giottesco, mentre lo sfumare più morbido e i trapassi delicatissimi annunciano la Croce del tempio Malatestiano di Rimini che segue il polittico di Badia, prima che G., anteriormente al 1305, iniziî il ciclo della Cappella degli Scrovegni, dopo altri lavori perduti a Rimini. Dimostra come intorno al 1300 si verifichi in Umbria, in Toscana e in Romagna una sintomatica situazione di gravitazione di artisti intorno alle forme che G. ha elaborato nel secondo periodo assisiate a Firenze. Giudica che gli affreschi padovani siano stati portati a compimento prima del 1310 e data la Madonna di Ognissanti intorno al 1311-1312.

Conclude osservando che il fenomeno del giottismo come linguaggio articolato e sperimentale s'impone per tutto il corso del Trecento e anche dopo come condizione generale di esperienza pittorica e di comunicazione e che, sebbene temporalmente più circoscritto e forse perché incontrò le stesse esigenze di unificazione di cultura e di favella, ha un riscontro nella diffusione della lingua negli stessi anni costituita da Dante.

1969

973 — RAGGHIANTI CARLO LODOVICO – *L'Arte in Italia dal secolo XII al secolo XIII.* Roma, Casini, vol. III, 1969, pp. 978-1036.

Vi si ritrova l'articolo riassunto al numero precedente.

1969

974 — RASPI SERRA JOSELITA – *Una nuova ipotesi per le Vele di Assisi.* Commentari, XX, n. 1-11, 1969, pp. 32, 33.

Rileva il rapporto stilistico tra la Vela dell'Umiltà della Basilica Inf. di Assisi, opera di un allievo di G., e la Cappella Peruzzi di G. per la cui datazione al 1317 accetta la tesi del Bologna (cfr. n. 952).

Considera le Vele di Assisi, lavoro di équipe in cui spiccano alcune personalità, eseguite intorno al 1317-1318 su cartoni e disegni di G. per i puntuali raffronti con Padova e con la Cappella della Maddalena.

1969

975 — ROMANINI ANGIOLA MARIA – *Arnolfo di Cambio e lo 'stile nuovo' del gotico italiano.* Milano, Ceschina, 1969, pp. 104, 180.

Ricorda G. per il progetto del Campanile del Duomo fiorentino iniziato nel 1334 e terminato dai suoi successori.

Rileva come l'azione drammatica dello spazio arnolfiano sia affine allo spazio dinamico di G.; negli affreschi di Assisi e in seguito nell'architettura e negli affreschi della Cappella Scrovegni la misura volumetrica stabilisce di colpo un rapporto concreto con l'osservatore, chiamato in causa dagli effetti tangibili, corposi con una violenza semplice, tutta espressa comprensibile a colpo d'occhio.

1969

976 — SINDONA ENNIO – *Il 'Giudizio Universale' di Pietro Cavallini. Necessità di restauro e altri problemi.* L'Arte, II, 1969, p. 118.

Esclude l'influenza decisiva da parte del giovane G. sui mosaici del Cavallini in S. Maria in Trastevere.

Espunge dal « corpus » di Pietro Cavallini le due Storie di Isacco della Basilica Sup. di Assisi, al quale le aveva assegnate nel 1958 (cfr. n. 602); ma esclude che l'autore delle suddette Storie possa essere identificato con G.

1969

977 — SMART ALASTAIR – *Giotto to Pontormo: The Great Age of Fresco.* Apollo, LXXXIX, 1969, p. 256.

Nel tracciare un breve resoconto della edizione londinese della mostra, ricorda i frammentari affreschi della Badia fiorentina, ma non prende posizione sul problema della loro appartenenza a G.

1969

978 — STUBBLEBINE H. JAMES – *Giotto. The Arena Chapel Frescoes.* London, Thames and Hudson 1969, pp. XI-215.

Nella Cappella dell'Arena G. mostra più che in ogni altra opera la pienezza della sua rivoluzione artistica e la maturità del suo stile. La cultura di G. è messa in relazione, a differenza di quella di Cimabue da cui l'artista si distacca notevolmente, con la pittura romana tardo-antica e con la scultura francese gotica.

Respinge l'attribuzione a G. del ciclo francescano di Assisi per le differenze stilistiche e psicologiche riscontrate tra questo e le altre opere dell'artista. La Cappella dell'Arena riferita a G. dalla testimonianza di Riccobaldo Ferrarese e di Francesco da Barberino rappresenta l'indiscusso capolavoro della prima maturità di G. Segue la lista dei documenti concernenti la Cappella, consacrata nel 1305 per la festa dell'Annunciazione. Si ha notizia di sacre rappresentazioni eseguite davanti alla Cappella; per questo ritiene che G. desse grande risalto negli affreschi alla scena dell'Annunciazione. Suppone che gli affreschi, dato che nel 1304 già si garantiva l'indulgenza per i visitatori, fossero stati iniziati nel 1303 e terminati nel 1305. È del parere che la Cappella per la semplicità e originalità rispetto alle costruzioni architettoniche del tempo, sia stata disegnata da G. stesso; per questo è difficile accettare la teoria che G. sia stato chiamato dopo che la Cappella fu terminata e che lo Scrovegni abbia deciso uno schema architettonico più semplice seguendo le istanze degli Eremitani. Al contrario è da supporre che lo Scrovegni avesse chiamato il pittore presso di sé prima di progettare la Cappella e che G. avesse perciò voce decisiva nel suo progetto.

Ritiene perciò che G., lavorando con molta rapidità, terminasse gli affreschi in tempo per la consacrazione della Cappella per la festa dell'Annunciazione del 1305.

Segue la descrizione della decorazione della Cappella. Le scene affrescate si basano su scritti apocrifi e popolari seguendo inoltre il testo della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Pone a confronto la prima scena raffigurante Gioacchino cacciato dal tempio, drammatica e contrastata, con lo stesso soggetto dipinto in maniera dispersiva e statica dal Maestro di San Martino. Nella scena dell'Incontro alla porta aurea mette in evidenza come G. crei una grande varietà di emozioni e di umani affetti rendendo inoltre comprensibile e semplice l'azione dell'Onnipotente. G. seleziona e riduce gli episodî della sacra narrazione per rendere il racconto il più possibile drammatico. Nelle Storie di Gioacchino predomina l'elemento umano. Osserva la novità iconografica che inserisce la Fioritura delle verghe nella rappresentazione della Vita della Vergine. G. qui ha dato nuova sottigliezza di sentimento alla scena invitando lo spettatore a esercitare la sua immaginazione nell'interpretare i varî elementi della Storia.

Rileva come l'Annunciazione sull'arco trionfale della Cappella richiami quella dell'arco trionfale della Cattedrale di Torcello, ed il fatto significativo che l'Annunciazione sia il tema dedicatorio della Cappella per la posizione preminente assunta da questa scena; ciò probabilmente è da mettere anche in relazione con l'annuale corteo e con le sacre conversazioni che si svolgevano nell'Arena di fronte alla Cappella delle quali G. sicuramente sarà stato testimone. L'architettonica disposizione delle due figure dell'Annunciazione rassomiglia infatti ad una sorta di semplificato palcoscenico per una sacra rappresentazione. La scena è posta dal punto di vista narrativo come un ponte che sovrasta l'arco mediano che contiene scene della Vita di Cristo ed è messa in evidenza dall'inclusione, quasi in preludio, dall'immagine del Dio Padre che spedisce Gabriele per la sua missione alla Vergine.

Al di sotto delle figure dell'Annunciazione G. inserisce due altri episodî nell'arco trionfale: il Patto di Giuda e la Visitazione. La posizione della Visitazione è scelta in modo da dare continuità narrativa ai varî episodi; da essa lo spettatore torna alle discendenti scene della parete sud raffiguranti le Storie dell'Infanzia di Cristo. La posizione preminente della Visitazione

sull'arco trionfale viene spiegata col fatto che essa è così ricca di allusioni simboliche. Le cinque scene dell'Infanzia di Cristo si fondano largamente sui Vangeli. La Natività si fonda sulla descrizione dell'evento come è narrato da S. Luca: nella scrittura non vi è però cenno del bue e dell'asino che sono invece elementi onnipresenti nelle rappresentazioni della Natività. Una vecchia tradizione riporta che il bue sta per il N. T. e l'asino per il V.; i due animali insieme simbolizzano il contrasto tra ciò che vediamo e conosciamo e quello che scopriamo alla nuova luce che viene dal Cristo.

Leggende popolari hanno confermato questa interpretazione. Osserva come la Natività di G. includa molti elementi familiari, omettendo però la grotta ma alludendo al tradizionale episodio del primo bagno di Cristo che sembra preludere il rito del Battesimo.

G. muta alcuni dettagli iconografici nella scena della Natività per infondere nella pittura un accentuato tono drammatico che manca nelle raffigurazioni precedenti.

Nella scena delle Pietà G. giustappone le figure della Vergine e del Cristo morto in modo tale che lo spettatore involontariamente si richiami alla mente la Natività dove ugualmente la Vergine si curva verso il Figlio porgendolo alla servente. G. vede la Natività in una nuova luce di intenso dramma umano. Nota come la Fuga in Egitto presenti differenze psicologiche di natura complessa; i giovinetti esprimono l'urgenza della fuga con una sorta di esplosione fisica che differisce notevolmente dalla paura espressa dalla Vergine.

Per converso il tumulto delle agitate figure della Strage degli Innocenti concorre a creare un senso di ampio e profondo dramma.

Con questa pittorica esplosione G. termina il ciclo dell'Infanzia di Cristo. Nel successivo ciclo della Missione di Cristo G. realizza un nuovo senso di drammaticità; sull'arco trionfale il Patto di Giuda serve di passaggio alla serie seguente. G. pone questo episodio al di fuori della sequenza narrativa, mentre tradizionalmente dovrebbe seguire l'Ultima Cena e la Lavanda dei Piedi. Suppone che la posizione preminente assunta dal Patto di Giuda possa forse significare il riconoscimento della colpevolezza dell'usura, dato che lo Scrovegni ammassò la sua ricchezza con mezzi considerati illeciti come quelli con i quali Giuda riceve i trenta denari. Rileva come non possa considerarsi una coincidenza che l'episodio del Patto di Giuda segua immediatamente l'Espulsione dei Mercanti dal Tempio.

I due episodî in un ciclo così selettivo proclamano indubitabilmente la loro relazione con il peccato dell'usura. Nel ciclo della Passione la scena dell'Ultima Cena è meditativa e tranquilla; è infatti caratteristica di G. incominciare quietamente ogni ciclo e costruire il dramma con lo snodarsi del racconto, variando l'intensità narrativa di scena in scena.

Nella parte più bassa della parete le figure dei Vizî e delle Virtù sono realizzate a monocromo per non distogliere l'attenzione dello spettatore dagli episodî narrativi delle scene sottostanti. Esse posseggono una forte qualità architettonica e plastica che mette in evidenza la funzione portante delle mura soprastanti.

Rileva come questo tipo di decorazione abbia il suo precedente nell'antica pittura romana; in essa i pannelli di marmo e le cornici creavano l'illusione di un prolungamento del sistema architettonico dell'ambiente.

Nella pittura di G. gli ambienti sono il prolungamento del racconto, intensificano le figure e le azioni, non hanno un'esistenza indipendente ma le accompagnano ritmicamente.

Seguono dettagliate descrizioni delle restanti scene del ciclo dell'Arena che tendono a mettere in evidenza le novità strutturali e l'abilità compositiva di G. A proposito dei due vani vuoti dipinti sull'arco trionfale osserva che essi sono dipinti con una prospettiva distorta.

I due vani sono interpretati come una continuazione dello spazio della Cappella stessa. Nega l'opinione di alcuni critici che siano stati concepiti come un sistema spaziale definito e reso con la conoscenza dell'esatto punto di vista prospettico, riscontrando invece alcuni difetti di prospettiva; le ortogonali infatti non concorrono tutte in un punto; pur tuttavia nota come G. usi qui insolitamente un approfondito grado di ricerca spaziale che è insolito anche nell'arte del Trecento.

Osserva come la profondità prospettica dei due vani avrebbe interferito con il ristretto spazio occupato dalle figurazioni. Ed è proprio nello svolgimento degli ambienti interni che G. apporta uno dei suoi più importanti contributi.

Il più antico tipo si riscontra nella scena dell'Annuncio ad Anna e nella Nascita della Vergine; ogni scena contiene una specie di casa di bambola priva del muro frontale, che permette una rapida visione dell'interno e dell'esterno del muro alla sinistra e il tetto, cioè lo sviluppo diagonale e la profondità. Con questo espediente il pittore accentua la tridimensionalità della casa.

Questo tipo di ambiente non soddisfa G. e perciò subisce una evoluzione. Nella scena raffigurante la Disputa coi Dottori G. tende infatti alla rappresentazione di uno spazio conchiuso, realizzando un'importante cambiamento nel suo svolgimento spaziale, una sorta di spaziale complessità cui si unisce uno schema monumentale e centralizzato che troverà la sua prosecuzione nella scena, più tarda di circa venti anni, raffigurante l'Apparizione di S. Francesco ad Arles della Cappella Bardi.

Nelle Nozze di Cana G. impiega espedienti architettonici per comprendere l'intero campo della pittura in modo da organizzare fortemente e unificare i varî elementi della scena. In questo episodio G. realizza un impressionante equilibrio tra la superficie dipinta e l'illusione della profondità.

Istituisce un confronto tra la maniera di G. e la pittura di Duccio, il quale nella Maestà di Siena, pur ispirandosi in parte alle conquiste spaziali giottesche, non era interessato ad una sorta di fusione tra figure e ambiente, che era invece uno degli scopi principali di G., bensì ad esplorare possibilità spaziali indipendenti dal rapporto con le figure.

Nelle prime scene della Cappella dell'Arena G. non riempie completamente tutto lo spazio delle scene, mentre negli episodî dipinti per ultimi gli ambienti interni riempiono l'intera larghezza dello spazio pittorico.

Conclude rilevando l'enorme difficoltà spaziale della scena della Cattura di Cristo che avrà il suo più logico e tardo svolgimento negli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi.

Corredano il testo documenti e fonti riguardanti la Cappella dell'Arena e una scelta di saggi dei più importanti critici moderni.

1969

979 — TOLOMEI UGO – *Giotto.* Firenze, Scala, 1969.

Contiene un breve commento in lingua italiana e tedesca a 12 diapositive riproducenti alcune fra le opere più significative di G.

1969

980 — VAN OS WILLELM HENDRIK – *Marias Demuth und Verherrlickung in der Sienesischen Malerei 1300-1450.* S' Gravenhage, Staatsuitgeverijs, 1969, pp. 30, 31, 104, 105.

Accenna di passata a G. rilevando negli affreschi di Padova uno stile estremamente semplificato rispetto alle opere precedenti; in essi la composizione viene costruita mediante le figure.

Rileva l'influenza dello stile di G. sull'attività giovanile dei Lorenzetti; l'Annunciazione del polittico di Arezzo di Pietro Lorenzetti rispecchia in qualche tratto l'Annunciazione della Cappella Scrovegni.

Ricorda il Cardinale Stefaneschi quale committente del polittico di S. Pietro e del mosaico della Navicella.

1969

981 — VENTUROLI PAOLO – *Giotto.* Storia dell'Arte, 1-2, 1969, pp. 142-158.

Dà un breve resoconto di alcune pubblicazioni riguardanti G. edite nel 1967-1968 (cfr. nn. 877, 885, 886, 894, 900, 925, 932, 943).

Dà invece un ampio circostanziato resoconto, denso di osservazione e di appunti critici, del libro di G. Previtali (cfr. n. 907). Loda l'impostazione generale che non si limita alle opere autografe di G. ma prende in esame anche le opere di bottega sempre confrontate con quelle di G.; lamenta invece la mancanza di un'analisi della storiografia trecentesca in quanto anch'essa rientra nel raggio diretto di G. rappresentando un riflesso più o meno immediato della sua opera.

Il pregio del libro consiste anche nel porsi nella linea di ricerche sociologico-economico di F. Antal (cfr. n. 386). Afferma che non basta però affermare l'esistenza di stretti rapporti tra G. e la borghesia fiorentina, rapporti che esistono nei fatti, ma che bisogna analizzare altresì quali fossero in concreto questi rapporti ideologici. Riguardo alla formazione di G., dopo un lungo excursus sulla datazione degli affreschi cimabueschi di Assisi e sulla cronologia di Cimabue e di Duccio, non condivide la svalutazione dell'ambiente romano operata da Previtali, ritenendo che G. si sia ispirato al Cimabue non degli affreschi di Assisi ma della Madonna di S. Trinita che data tra il 1285 e il 1288 successivamente agli affreschi di Assisi. Dopo la prima formazione cimabuesca propone un viaggio di G. a Roma per aggiornarsi sullo sviluppo della pittura del Cavallini e su quella romana che forse aveva già conosciuto ad Assisi. Il rapporto tra G. e il Cavallini è spiegato con l'influenza di G. sulle sole e tarde opere del Cavallini quali l'affresco dell'Aracoeli e l'abside di S. Giorgio in Velabro. Le opere del Cavallini anteriori al 1302, data dell'affresco dell'Aracoeli, sono considerate immuni dall'influsso di G. La prima opera sicura di G. è considerata anziché il Crocifisso di S. Maria Novella, la Madonna col Bambino tra S.

Francesco e S. Domenico della collezione Contini-Bonacossi per l'affinità con gli affreschi di Assisi e con la Madonna di S. Giorgio alla Costa e per l'impostazione spaziale del dipinto. L'ascrizione a G. della Madonna Contini conferma, secondo l'A., la paternità dell'artista del Crocefisso di S. Tommaso in Cenci a Roma (cfr. n. 862), il quale non si pone come una copia della Croce di S. Maria Novella, bensì come il suo prototipo, essendo impossibile pensare che l'inventore di questo nuovissimo e rivoluzionario schema iconografico non sia lo stesso G.

Riguardo alle Storie del V. e N. T. il Previtali pone come prime opere di G. intorno al 1290 le Storie di Isacco e subito dopo assegna a G. ed aiuti la decorazione della prima campata a cominciare dalla vôlta con i Dottori per proseguire sulle due pareti laterali e sulla controfacciata, dall'alto verso il basso, per cui il Sacrificio di Caino e Abele, l'Uccisione di Abele, il Battesimo di Cristo, il Gesù tra i Dottori sono considerate anteriori alle due Storie di Giuseppe, alla Pentecoste, alla Ascensione, alle Marie al sepolcro e al Pianto sul Cristo morto.

L'A. rifiuta tale assunto e porta l'esecuzione da parte dei pittori romani degli affreschi della quarta e terza campata tra il 1288 e il 1292 e considera l'opera di G. posteriore al 1292; per suggerire una data più tarda mette in evidenza la stretta continuità esistente tra le storie del registro superiore e le Storie di S. Francesco, supponendo per gli affreschi del V. e N. T. una datazione immediatamente precedente al 1296.

Seguendo la traccia dello Gnudi (cfr. n. 593) e del Bologna (cfr. n. 688) considera le Storie di Isacco come le ultime eseguite da G. immediatamente prima delle Storie di S. Francesco. Considera per ragioni stilistiche la Volta dei Dottori e le due scene della controfacciata posteriori agli affreschi del registro inferiore e quindi posteriori al 1296 e, dato che gli affreschi delle pareti laterali della prima campata sono indubbiamente anteriori alle Storie di S. Francesco, da datarsi prima del 1296.

G. secondo l'A. avrebbe iniziato a lavorare ad Assisi iniziando dalle due pareti laterali della prima campata. Escludendo l'esistenza di un unico ponte nel mezzo della chiesa, perché avrebbe notevolmente impedito l'accesso dei fedeli proprio vicino all'ingresso, ritiene improbabile la datazione degli affreschi data dal Previtali. A causa dell'estrema unità stilistica delle pareti laterali ritiene impossibile poter stabilire la precedenza di una delle due sull'altra. Ad ogni modo dati gli stretti rapporti tra la Deposizione e il Crocefisso di S. Maria Novella da una parte, e i legami che uniscono le Storie di Giuseppe a quelle di Isacco e alle primissime della Vita di S. Francesco dall'altra, giudica più tarda la parete con le storie dell'A. T. ritenendo più facilmente spiegabile il passaggio dei ponti sempre sulla stessa parete della seconda campata per l'esecuzione delle Storie di Isacco.

Esclude l'attribuzione a Memmo di Filippuccio proposta dal Previtali, delle Vele con i Dottori della Chiesa, dei Santi del sottarco d'ingresso e della parte alta della controfacciata condotta su precise indicazioni di G. Ritiene comunque che si tratti dello stesso aiuto cui si deve la maggior parte della Prova del fuoco. Considerando il fatto che quest'affresco si trova nella prima campata, ipotizza che giunti ormai i lavori a questo punto, decisa nel 1297 o poco dopo la decorazione della vôlta con i Dottori della Chiesa, G. avesse nella Prova del fuoco, contrariamente all'opinione del Previtali, sperimen-

tato le capacità di un promettente aiuto cui poi assegnare l'esecuzione della vôlta, mentre proseguiva intanto le Storie di S. Francesco nel registro inferiore.

Riguardo alle Storie di S. Francesco pone l'inizio dei lavori immediatamente dopo le Storie di Cristo, di Giuseppe e di Isacco, senza ipotizzare un necessario allontanamento di G. da Assisi e soprattutto un ulteriore incontro con Arnolfo a Roma, immaginando però una pausa per l'ideazione e la programmazione iconografica di tutto il ciclo.

Respinge inoltre per quanto riguarda la impostazione spaziale ' porticata ' di tutte le scene, l'ipotesi, fatta dal Gioseffi (cfr. n. 702), che considerava G. legato agli esempi della pittura dell'antica Roma, così come non condivide la cronologia proposta dal Gioseffi per le Storie francescane che sarebbero state dipinte a partire dalla controfacciata e proseguite in direzione del transetto contemporaneamente sulle due pareti. Considera del ciclo francescano opera sicura di G. ed aiuti tutti gli affreschi della parete destra (escluso il primo) e quelli della controfacciata. Considera i primi affreschi della parete sinistra quasi totalmente eseguiti dalla bottega comprese le Stimmate che giudica non del tutto autografe. A cominciare dal Transito di S. Francesco è del parere che sia al lavoro il Maestro della Croce di Montefalco che era già intervenuto nelle quattro storie precedenti.

Cade in questo modo l'attribuzione a G. dell'iconostasi nell'Accertamento delle Stimmate non solo perché l'esecuzione dell'Angelo, del Crocefisso e della Madonna viene riferita al Maestro della Croce di Montefalco (e quindi secondo l'A. assurdo sarebbe ipotizzare che G. avesse solo impostato la cornice prospettica delle tre tavole) ma anche perché il Maestro della Croce di Montefalco si dimostra in altre storie ottimo prospettico. Afferma che non vi furono due squadre indipendenti al lavoro in due punti diversi della navata; ma una unica équipe che iniziando gli affreschi dal transetto sulla parete destra sotto la direzione di G. fino alla controfacciata li abbia proseguiti sulla parete sinistra sotto il controllo del Maestro della Croce di Montefalco a cominciare dal Transito. Solo all'altezza della prima campata, in seguito alla decisione di affrescare le vele con i Dottori della Chiesa e di terminare la decorazione della controfacciata, pensa che al lavoro siano intervenute due squadre indipendenti, una nella parte bassa della chiesa, e l'altra nella parte alta. Giudica il Miracolo della fonte e la Predica agli uccelli l'ultimo intervento autografo di G. insieme con i tondi sopra la porta d'ingresso che sono stilisticamente vicini alla Cappella degli Scrovegni. Per quanto riguarda il problema dell'intervento del Maestro della Santa Cecilia di Assisi, tende ad identificarlo con il Maestro della Croce di Montefalco.

Riguardo alle ultime tre Storie di Assisi esclude l'intervento di G. considerandole insieme con la prima del ciclo, posteriori agli affreschi di Padova e quindi databili al primo decennio del Trecento.

Espunge dal catalogo di G. la Madonna di Oxford, ma considera le Stimmate di S. Francesco del Louvre opera di G. ed aiuti databile non intorno al 1300 bensì nel terzo decennio del secolo. Il fatto stesso che si tratta di una opera eseguita in gran parte dalla bottega e firmata dal Maestro porta verso la produzione tarda di G. Considera il polittico di Badia posteriore agli affreschi della Cappella degli Scrovegni, ritenendo che la data 1310 relativa alla consacrazione dell'Altar Maggiore coincida con l'esecuzione del polittico in occasione della consacrazione dell'altare. Concorda invece col Previtali nel

ritenere eseguite intorno al 1300 la Madonna di S. Giorgio alla Costa che considera posteriore al viaggio a Roma, l'affresco del Laterano e il Santo Francescano della raccolta Berenson.

Per quanto riguarda il passaggio tra Assisi e Padova ritiene che il soggiorno riminese e con esso il Crocifisso del Tempio Malatestiano, dato che G. è documentato a Firenze nel 1311-1312, sia avvenuto intorno al 1310, anzi se il Crocifisso di Giovanni da Rimini va datato al 1309 abbiamo una conferma definitiva della datazione del Crocifisso di Rimini prima del polittico di Badia del 1310.

Dal momento che Giuliano da Rimini nel dossale di Boston del 1307 per derivare da G. è costretto a rifarsi ad Assisi e al contrario nel 1309 Giovanni da Rimini riprende direttamente da un'opera riminese di G. suppone che il soggiorno a Rimini del pittore sia avvenuto tra il 1307 e il 1309. Riguardo alla Cappella degli Scrovegni accetta la datazione 1303-1305, rifiutando di datare le fasce decorative, che giudica quasi esclusivamente eseguite dalla bottega, intorno al 1303. Mette in evidenza l'importanza negli affreschi dell'Arena dell'unità di luogo presente tra le diverse scene che porta un notevole contributo alla comprensione dei modi del racconto in G. e la portata naturalistica della sua pittura in questi anni per la viva attenzione ai problemi prospettici.

Per quanto riguarda il problema della Maestà di Ognissanti ritiene che essa sia posteriore al polittico di Badia in un momento più vicino agli affreschi della Cappella Peruzzi.

Vicino alla Maestà colloca i due busti di angeli della Navicella che data prima del 1313. Colloca il mosaico della Navicella nel 1313 (dal momento che G. in un documento del 1313 da Firenze reclama lenzuola ed altri oggetti da Roma) e intorno al 1317 il Crocefisso della Cappella degli Scrovegni; esso pone un termine invalicabile per gli affreschi delle Cappelle Bardi e Peruzzi in quanto rappresenta la prima opera attestante una svolta gotica di G. che si sviluppa per tutto il terzo decennio e che troverà la sua conclusione negli affreschi Bardi. Quindi mentre il Crocifisso di Rimini, il polittico di Badia e la Maestà di Ognissanti aprono decisamente verso la Cappella Peruzzi, il Crocifisso di Padova chiude per l'A. in modo definitivo questo sviluppo ed introduce una nuova svolta nel percorso giottesco.

Situa perciò la Cappella Peruzzi tra il 1313 e il 1317; un altro elemento che pone la Cappella Peruzzi prima del Crocifisso di Padova viene visto nel fatto che il Cristo Benedicente della cimasa della Croce padovana, sicuramente opera di bottega, deriva dal Cristo del polittico della Cappella Peruzzi oggi a Raleigh.

Respinge l'ipotesi che la Cappella della Maddalena sia anteriore alla Cappella Peruzzi. Dato che gli affreschi della Cappella della Maddalena sono posteriori alla Navicella in quanto in essi vi è un ricordo diretto del mosaico romano e accettata l'ipotesi che le immagini della Cappella della Maddalena siano posteriori al Crocifisso di Padova del 1317, considera la Cappella della Maddalena posteriore alla Cappella Peruzzi.

Riferisce a G. nella Cappella della Maddalena solo i tondi della vôlta; essi si pongono in strettissimo rapporto con i murali Peruzzi, ma ne rappresentano uno stadio successivo. Considera le storie della Maddalena non eseguite sotto la direzione di G. ma direttamente da un suo notevolissimo allievo che riflette i modi della Cappella Peruzzi, ma non è identificabile con il Parente di G. Ritiene che non solo lo spazio delle storie della Maddalena presuppone quello

della Cappella Peruzzi, ma che vi sono alcuni particolari addirittura ripresi dai murali Peruzzi.

Considera perciò gli affreschi della Cappella della Maddalena come il primo precocissimo riflesso dei murali Peruzzi da parte di un intelligentissimo allievo che si era formato ai tempi di Padova. Nella Cappella Peruzzi rileva una ripresa del classicismo padovano ed insieme un allargarsi di una problematica giottesca in senso decisamente gotico. La Dormitio Virginis di Berlino messa sempre in rapporto con la Cappella Peruzzi e considerata anch'essa anteriore al soggiorno padovano del 1317 presenta un approfondimento gotico di G. nella ricchezza cromatica e nello sviluppo largo e dilatato della composizione.

Situa gli affreschi Bardi tra il 1325 e il 1328 immediatamente prima del viaggio a Napoli; infatti la figura di S. Chiara è considerata il prototipo indiscutibile delle Madonne tarde di G. nel polittico Baroncelli e di Bologna, opere sicuramente posteriori al soggiorno napoletano. La differenza tipologica esistente tra le Madonne del periodo tardo e quella di Washington porta l'A. a datare prima della Cappella Bardi il polittico Horne-Goldman-Châalis che si pone a metà strada tra la Cappella Peruzzi e la Cappella Bardi.

Considera tale polittico eseguito tra il 1320 e il 1325, e le sette storiette di Cristo parte dello predella del suddetto polittico, per la corrispondenza delle misure ma specialmente per la stretta unità di stile tra i due complessi. Pone la Crocefissione di Berlino, che attribuisce a G. e in parte al Parente di G., nello stesso periodo delle due lunette della Cappella Bardi e in un periodo successivo alla predella del polittico Horne-Goldman-Châalis. Intorno al 1325 pone le Stimmate del Louvre. Identifica il Maestro delle Vele in Stefano Fiorentino per il fatto che il Ghiberti e Vasari attribuiscono a Stefano la Gloria Celeste ora perduta eseguita immediatamente accanto alle Vele della crocera. Dato che nella Gloria alcuni angeli avevano in mano le chiese descritte da S. Giovanni nell'Apocalisse e che nei fregi della vele si ritrovano figure dipendenti dalla visione apocalittica, risulta chiaro come le raffigurazioni dell'abside e delle vele siano in stretto rapporto iconografico fra loro. Così poiché le vele e l'abside sono state immaginate contemporaneamente suggerisce l'ipotesi che siano opera di uno stesso autore.

Attribuisce al Maestro delle Vele il polittico Stefaneschi e il dittico Wildenstein-Strasburgo datandoli alla seconda metà del terzo decennio.

Data il polittico Stefaneschi durante il soggiorno napoletano dal momento che è documentata la presenza ininterrotta di G. a Firenze prima del 1328 e che dopo il 1334 l'attività giottesca è interamente ricostruibile; suppone perciò che G. ricevesse dal Cardinale Stefaneschi la commissione per il polittico e per la decorazione della tribuna di S. Pietro quando era a Napoli. E da Napoli G. dovette inviare Maso cui si attribuisce il frammento della Collezione Fiumi ad Assisi proveniente dall'abside di S. Pietro, Stefano autore della maggior parte del polittico Stefaneschi e Taddeo cui si devono alcuni particolari del polittico.

Conclude ritenendo che la datazione dell'opera tarda di G. sia stata la seguente:

prima del 1317 la Cappella Peruzzi, la Dormitio di Berlino e la Cappella della Maddalena; del 1317 il Crocefisso di Padova; tra il 1317 e il 1325 il polittico Washington-Horne-Châalis con le relative 7 tavolette come predella, le Stimmate del Louvre e la Crocefissione di Berlino; tra il 1325

e il 1328 la Cappella Bardi; tra il 1328 e il 1333 il soggiorno napoletano e il polittico Stefaneschi; tra il 1333 e il 1337 l'Incoronazione Baroncelli e il polittico di Bologna, che ritiene eseguito durante il soggiorno nell'Italia Settentrionale, immediatamente prima del ritorno a Firenze e della morte nel gennaio del 1337, supponendo che costituisca l'ultima opera di G. e della sua bottega.

1969

982 — VERTOVA LUISA – *I Tatti*. Antichità Viva, VIII, 1969, pp. 64, 73.

Ricorda come opere di G. nella Collezione Berenson un santo francescano e una tavoletta raffigurante la Deposizione. Quest'ultima, acquistata dal Berenson a Londra, fa serie con le scene della Passione, oggi divise fra le National Gallery di Londra, il Metropolitan Museum di New York, la Pinacoteca di Monaco, il Gardner Museum di Boston, tutte assegnate come ideazione a G. e come esecuzione ai suoi aiuti; in essa rileva una fattura assai disuguale: basta confrontare il pathos e la struggente bellezza di alcune teste a destra con l'impaccio disegnativo di altre figure.

1970

983 — — — — *Giotto di Bondone*, mit Beiträgen von MARTIN GOSEBRUCH, ROBERTO SALVINI, WILHELM MESSERER, OTTO VON SIMSON, WALTER EULER, FRIEDRICH SCHMERSAHL. Leo Leonhardt Verlag, Konstanz, 1970.

Raccolta di saggi nati dall'incontro di studiosi italiani e tedeschi in occasione del Congresso Giottesco del 1967.

pp. 7-125 (e 41 ill. da p. 126 a p. 168) – GOSEBRUCH MARTIN – *Figur und Gestus in der Kunst des Giotto.*

Premesso che la critica degli ultimi decenni si è ormai orientata verso il recupero di molte di quelle opere che la critica dell'inizio del nostro secolo, culminante nel Rintelen (cfr. vol. I, 517, 597), aveva relegato nel limbo degli apocrifi, si propone di studiare la sostanza e lo svolgimento dell'arte di G. partendo dall'esame della ' figura ' e del ' gesto ', intesi come elementi costitutivi del linguaggio espressivo di G. L'analisi prende inizio con la composizione dell'affresco giubilare del Laterano, che dalle copie risulta fortemente organica; essa è incentrata sul gesto di benedizione del papa, cui ritmicamente conducono i gruppi di figure della parte superiore, e sui gesti dei due capofila delle due opposte schiere di popolo nella zona inferiore: tali gesti concludono con un'inversione verso l'alto il convergente moto discendente delle due schiere. « Le grandi masse delle figure si articolano in *ascensioni* e *cadute*, e sempre nel punto decisivo dell'inversione di moto si imprime il sigillo di un gesto ». Un'opera tanto organica non può appartenere che a G. stesso. E tuttavia è sì grande la distanza che separa l'affresco lateranense dalla cappella dell'Arena, da porre il problema di come riempire la lacuna che si apre fra due opere, tra le quali non è diretto passaggio. A tale scopo vanno esaminati, dal punto di vista della figura e del gesto, gli affreschi di Assisi. Quelli della zona superiore (storie di Giuseppe, della Passione, di Isacco) – togliendo ad esempio

la Storia della coppa ritrovata nel sacco di Beniamino – presentano una concatenazione di gesti *in crescendo*, che non ha precedenti né in Cimabue, né in artisti romani, ma si ricollega, attraverso la scultura pisana, al gotico di Francia e a Reims.

Nei Dottori della Chiesa sulla vôlta della quarta campata e nei Santi della controfacciata compare un particolare gesto della mano che si accosta al petto concava, come nel frammento superstite dell'affresco lateranense. Poiché questo gesto non si riscontra più nella Leggenda di S. Francesco, ciò significa che l'affresco del Giubileo del 1300 precede la Leggenda, che dovrà pertanto datarsi fra il 1300 e il 1303. L'esame dei gesti nella loro concatenazione compositiva dimostra nella serie delle storie della Leggenda un crescendo di complessità e di unità compositiva dalle prime fino alle ultime storie – quelle cioè attribuite al Maestro della S. Cecilia – nelle quali tuttavia fu determinante l'ideazione di G. stesso. L'attenta ed acuta analisi del tessuto degli atti e dei gesti, in rapporto con la struttura compositiva e col contenuto delle storie, dimostra che nella Cappella dell'Arena si svolgono e maturano concezioni già affermatesi nella Leggenda di Assisi e specialmente nei suoi ultimi quadri.

L'identificazione già proposta dall'A., del santo vescovo genuflesso sulla destra nella tavola centrale del Polittico Stefaneschi con Celestino V (mentre, aggiunge ora l'A., il santo che lo presenta sarebbe papa Clemente I, che aveva anch'egli rinunziato al pontificato ed era inoltre omonimo del pontefice cui si deve la canonizzazione di Celestino come S. Pietro da Morrone) e la probabile ipotesi che il libro ch'egli porge a S. Pietro sia il Codice di S. Giorgio scritto e miniato su commissione del card. Stefaneschi verso il 1320, fissano intorno a quest'anno la datazione del polittico. D'altra parte il confronto dei due angeli superstiti del mosaico della Navicella con le teste di angeli sul lato del Cristo nel polittico, nonché la probabilità che la storia di Pietro che sta per annegare ed è salvato da Cristo sia stata qui intesa come allusione alla riabilitazione di Celestino, accerta la stessa datazione anche per la Navicella. In questa composizione l'analisi dei gesti mostra nell'unità dell'insieme la estrema varietà in un concerto a due voci culminante nel gesto decisivo dell'apostolo a prua che introduce all'atto di Pietro: sono diminuiti tuttavia i contrasti e la forza d'urto dei gesti, a favore di una più sottile differenza e di una più pregnante eloquenza.

La tranquillità dei gesti negli affreschi della cappella della Maddalena ad Assisi li pone dopo l'Arena di Padova, ma la loro debolezza e spesso incertezza esclude che questi affreschi si possano attribuire a Giotto.

Dal puntuale esame dei gesti e degli atti nella Crocifissione di S. Pietro del polittico Stefaneschi risulta la conferma che il polittico è contemporaneo alla Navicella. La presenza di una figura dalla faccia di mongolo ripropone il problema del viaggio di G. ad Avignone, dove G. appunto avrebbe potuto incontrare, al tempo di Giovanni XXII che aveva fondato varie diocesi nell'impero dei Tartari, delegazione mongole. Le Vele nella chiesa inf. di Assisi – l'analisi verte soprattutto sulla Danza degli angeli nella Gloria di S. Francesco – risultano all'analisi dei gesti opere di qualità altissima e degna di G., appartenenti al momento Navicella-Stefaneschi. Le cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce rappresentano la fase tarda della pittura di G. e i due cicli vanno ritenuti molto vicini nel tempo: è da respingere la datazione del Previtali (cfr. n. 907) degli affreschi Peruzzi nel secondo decennio del secolo, ancora in vicinanza dell'Arena. Si potrebbe addirittura pensare che i due

cicli siano stati eseguiti all'incirca contemporaneamente e che il culmine del nuovo stile sia stato raggiunto nell'Ascensione di S. Giovanni Evangelista. Una diffusa e puntuale analisi di alcuni affreschi delle due cappelle mette in luce la nuova distensione compositiva e il nuovo aspetto di ampiezza e durata che in rapporto con essa assumono i gesti. L'ultima fase di G. è rappresentata dal poco che resta dell'attività napoletana. A G. bisogna rivendicare l'ideazione di alcune delle teste superstiti nella cappella di S. Barbara in Castelnuovo, anche se eseguite da Maso (cfr. n. 377), tanto più che G. fu pagato per lavori nel castello il 20 maggio 1331. Alcune di queste teste tornano quasi identiche nell'affresco del Sacramento del Matrimonio all'Incoronata, certo opera del maestro a differenza delle storie di Maria nella stessa chiesa, più deboli. La qualità di G. si ritrova invece, nonostante alcune debolezza di esecuzione imputabili alla scuola, nell'affresco del Miracolo dei pani nel refettorio di S. Chiara. Dall'equilibrio fra orizzontale e verticale degli affreschi di S. Croce si passa a Napoli alla ricerca di un'unità più ampia, basata sul cerchio e sulla sfera. E per tornare al gesto: si ricordi come nello Sposalizio dell'Arena « il sacerdote tiene staccate l'una dall'altra le mani degli sposi per unirle *dopo una tensione*... Chi ha capito il senso di questo gesto ha capito lo stile di Padova nel suo insieme, chi ha inteso la delicata e piana unione delle mani nel Matrimonio di Napoli, che contiene in sé il gesto della consegna dell'anello, ha compreso quale strada abbia percorso G. in questi venticinque anni e più. Ed è significativo che egli dica sempre di più facendosi più laconico ».

pp. 169-183 (e 25 ill. da p. 184 a p. 207) – Salvini Roberto – *Bemerkungen über Giottos Frühwerke in Assisi.*

Ammesso che a G., e non ad altri, appartengano, come opere prime, gli affreschi delle pareti alte della terza (limitatamente alle due Storie di Isacco) e della quarta (Storie di Giuseppe e di Cristo) campata (a contare dall'altare), il problema della cronologia va risolto in modo opposto a quello quasi generalmente invalso. L'A. vuol dimostrare che le due Storie di Isacco precedono, e non seguono, nel tempo le storie bibliche ed evangeliche della quarta campata. La ragione per cui si ritengono dalla maggior parte degli studiosi più tarde le Storie di Isacco sta nella più alta qualità di esecuzione e nella maggiore chiarezza spaziale. Ma la prima si spiega col fatto che G. fu solo a dipingere, per dare prova delle proprie capacità, le storie di Isacco, mentre ebbe collaboratori nella quarta campata. Quanto al senso dello spazio, è un errore considerare la spazialità delle storie di Isacco come un preludio alla visione prospettica del Rinascimento. La padronanza dello spazio è qui da mettere in rapporto con l'esperienza della pittura classica, e del resto non si tratta mai di uno spazio concepito come a sé stante o preesistente alle figure, ma di uno spazio che nasce da una stretta correlazione tra le figure e l'azione: « la nobile calma dell'azione, benché non ' drammatica ' nel senso dell'effusione di sentimenti violenti, sfocia tuttavia nella chiara espressione di una drammaticità contenuta, ma profonda e gravida di destino. E ciò è ottenuto presentando come contemporanei i gesti dei tre personaggi: l'avvicinarsi di Esaù e il suo atto di porgere al padre il piatto sono bloccati dal trasognato gesto di rifiuto del patriarca, mentre la donna, sorpresa, stringe al petto l'anfora di vino che stava per offrire ad Isacco ». Benché in apparenza meno sicura, la resa dello spazio nelle storie della quarta campata presenta in realtà motivi che più da vicino preludono alla Leggenda di S. Francesco, mentre i pae-

saggi e le vedute di città, pur movendo da premesse cimabuesche, dimostrano una nuova e in certo senso ' naturalistica ' freschezza di visione. Ciò che nel Pianto sul Cristo morto – dove del resto è stato giustamente còlto il più lontano preludio alla Pietà di Padova – appare spazialmente meno chiaro, è dovuto al processo di elaborazione, da parte di G., di un linguaggio drammaticamente più teso e più puntuale, che prelude da vicino all'irruenza delle storie della Leggenda di S. Francesco.

G. non era un ' formalista '. Il suo stile matura e si modifica in rapporto col crescere del suo spirito ed anche sotto la suggestione degli argomenti che si trovava a trattare: ad un artista meditativo come G. il ' soggetto ' era tuttaltro che indifferente. Così, trovandosi nella terza campata davanti a quelle solenni storie bibliche, che si intendevano come prefigurazione del trionfo del Nuovo sull'Antico Testamento, G. elaborò un'espressione solenne, concretata in un linguaggio nobilmente arcaico e con allusioni all'antico. Trovandosi, nella quarta campata, di fronte alle più affabili storie di Giuseppe ed alle commoventi storie della Passione, cominciò ad elaborare uno stile più scopertamente drammatico che si arricchirà di nuovi accenti, di lì a qualche anno, negli affreschi della Leggenda di S. Francesco. Così, tanto nella quarta campata come nella Leggenda, lo spazio sarà concepito come un palcoscenico che si adatta di volta in volta alle figure e all'azione, e nasce e vive all'unisono con queste e col loro agire.

pp. 209-217 (e 13 ill. da p. 218 a p. 227) – Messerer Wilhelm – *Giottos Verhältnis zu Arnolfo di Cambio.*

Si propone di dimostrare che l'influsso di Arnolfo di Cambio si manifesta non soltanto sull'opera giovanile di G., come è stato già notato dalla critica, ma si estende anche sulle sue opere più tarde e non soltanto sulle singole figure, ma anche sulle intere composizioni.

Rileva infatti la determinante influenza della figura dell'assetata nella fontana di Perugia di Arnolfo sulla Maddalena dipinta da G. nel Noli me tangere di Padova; mentre alcuni critici, come il Fiocco (cfr. n. 918) e il Gosebruch (cfr. n. 693) hanno notato nella leggenda di Assisi l'influsso delle figure dei Magi di S. Maria Maggiore a Roma di Arnolfo, più calzanti sembrano i riflessi di queste sculture arnolfiane sulle tre figure di destra del Compianto sul Cristo della Cappella dell'Arena. La processione nuziale della Vergine a Padova sembra inoltre aver preso a modello le figure dei chierici della tomba del Cardinale Annibaldi in S. Giovanni in Laterano; nella sua ultima attività G. sembra aver guardato con interesse le sculture di Arnolfo; la Vergine in origine sulla facciata del Duomo fiorentino prefigura la S. Elisabetta nella scena, dipinta da G., raffigurante la nascita di S. Giovanni Battista nella Cappella Peruzzi. Rileva peraltro come le figure e le composizioni di G. siano più intense e concentrate di quelle di Arnolfo; in queste ultime si realizza sempre l'equilibrio tra l'organico movimento delle figure e il cristallino blocco nel quale sono imprigionate. Nella pittura di G. le figure e gli spazi sono fra loro correlati, mentre Arnolfo interpone fra le figure uno spazio astratto, quasi architettonico. G. riprende da Arnolfo alcuni importanti elementi e soprattutto la concezione statuaria delle figure e del ritmo concatenato delle composizioni, mentre trasforma, adattandolo alle sue esigenze pittoriche, lo stile delle sculture delle cattedrali francesi.

pp. 229-235 (e 6 ill. da p. 236 a p. 241) – Von Simson Otto – *Über Giottos Einzelgestalten.*

Nonostante che il Vasari definisse G. ' scolaro ' della natura, afferma che non dalla natura trasse i suoi modelli, bensì dalla antica iconografia cristiana. La figura di Gioacchino dormiente nella Cappella dell'Arena deriva dalle figure degli Apostoli nelle rappresentazioni bizantine della Agonia nell'Orto; anche una figura dormiente di spalle nell'album dei modelli di Villard de Honnecourt può essere servita di prototipo per Gioacchino, il quale mostra inoltre traccia di un profondo dolore e questo per influenza dell'iconografia bizantina, che, nel ciclo dedicato alla nascita e all'infanzia di Maria, spesso raffigura in due distinti episodi il dolore e l'apparizione dell'Angelo a Gioacchino.

Rilevando come G. unisca i due episodi in una sola composizione, afferma che capacità peculiare dell'artista è la trasformazione dell'iconografia tradizionale, per donare alla figura una potente e drammatica esistenza.

pp. 243-249 (e 2 ill. da p. 250 a p. 251) – Euler Walter – *Die Architektur bei Giotto als Umgebung des Menschen.*

Analizza il Banchetto di Erode della Cappella Peruzzi, rilevando come la narrazione determini il partito architettonico e come a sua volta esso determini i movimenti e le attitudini delle figure. La scena è caratterizzata da una estrema varietà, semplicità ed essenzialità; questi caratteri distinguono l'architettura dipinta da G. dall'opera di tutti gli altri pittori del tempo. La armonica relazione tra spazio e figura è sempre presente nell'opera di G. da Assisi a Padova; egli usa vari mezzi di rappresentazione spaziale, fra i quali la prospettiva lineare, anche se solo empiricamente. G. inaugura una nuova epoca nell'arte occidentale, donando alla pittura un'esistenza autonoma. Conclude affermando che se anche l'attività di G. come architetto della città e della cattedrale fiorentina non è facilmente determinabile, nondimeno nelle sue architetture dipinte egli si mostra completo architetto.

pp. 253-270 (e 22 ill. da p. 271 a p. 284) – Schmersahl Friedrich – *Die Architektur in Giottos Bildern, Betracht von Einem Architekten.*

Esamina partitamente l'architettura dipinta da G., rilevando come lo spazio sia definito ed ottenuto dalla posizione dei volumi, rappresentati in una relazione misurabile ed inamovibile. Ogni evento raffigurato è legato a un ben definito, inamovibile spazio, e, di converso, lo spazio ad un evento ben definito; ogni volume ha una ben definita profondità, larghezza, lunghezza e peso. La logica di queste relazioni tra posizione dei volumi materiale ed intellettuale è caratteristica essenziale dell'arte di G. Perciò nel descrivere le architetture giottesche occorre sempre osservare come il partito architettonico e l'evento narrativo si uniscono armonicamente.

CATALOGHI

BERLINO – Dahlem Museum

1960

984 — — — — — *Verzeichnis der Ausgestellten Gemälde des 13 bis 18 Jahrhunderts im Museum Dahlem.* Berlin, 1960, p. 37.

Cenno biografico sull'artista

n. 1884 – Morte di Maria. Descrizione, misure e provenienza. Tavola fatta per i frati Umiliati di Ognissanti datata dal 1315 al 1320.

n. 1074-A – Crocefissione. Descrizione e misure. Attribuita all'attività giovanile di G. Acquistata dal Museo nel 1821 alla Vendita Solly.

1962

985 — — — — — *Verzeichnis der Ausgestellten Gemälde des 13 bis 18 Jahrhunderts im Museum Dahlem.* Berlin, 1962, p. 36.

È la ristampa dell'edizione del 1960.

1964

986 — — — — — *Verzeichnis der Ausgestellten Gemälde des 13 bis 18 Jahrhunderts im Museum Dahlem.* Berlin 1964, p. 52.

Si riporta l'attribuzione a G., anziché alla scuola come nelle precedenti edizioni, della Morte di Maria e della Crocefissione.

Più circostanziate le descrizioni e le opinioni della critica.

1966

987 — — — — — *Gemäldegalerie. Verzeichnis der Ausgestellten Gemälde des 13 bis 18 Jahrhunderts im Museum Dahlem.* Berlin 1966, p. 52.

È la ristampa dell'edizione del 1964.

BOLOGNA – Pinacoteca

1957

988 — RODRIGUEZ FERDINANDO – *Guida della Pinacoteca Nazionale di Bologna.* Bologna, Compositori, 1957, p. 20.

Giotto – Vergine col Bambino in trono fra i SS. Pietro, Gabriele, Michele e Paolo. Riporta la firma e ne discute l'autografia. Considerata opera di bottega, nella quale è però da ritrovarsi la mano del Maestro forse nella parte centrale e nella predella.

Seguono provenienza, misure e bibliografia.

1967

989 — EMILIANI ANDREA – *La Pinacoteca Nazionale di Bologna.* Bologna, Labanti e Nanni, 1967, p. 45.

n. 51 – Ricorda il grande polittico con la Vergine e quattro santi, opera firmata di G. ed eseguita in parte dalla sua bottega, alla quale sono da riferire soprattutto i quattro santi laterali.

1967

990 — EMILIANI ANDREA – *La Pinacoteca Nazionale di Bologna.* Bologna, Cappelli, 1967, p. 91.

Ricorda il polittico di G. con le antiche notizie d'inventario relative ad esso. Lo considera opera tarda di G. e della sua bottega, connesso ad un gusto precocemente gotico ed ornato; la bellissima predella nella decorazione è considerata degna di un ornatista del Quattrocento.

Viene riportato un passo di Cesare Malvasia del 1686 sui primitivi.

Seguono diverse riproduzioni in bianco e nero e a colori. Descrizione, misure e bibliografia.

1969

991 — EMILIANI ANDREA – *La Pinacoteca Nazionale di Bologna.* Bologna, Cappelli, 1969, p. 150.

Cita il polittico di G., del quale fornisce la descrizione, le misure, la bibliografia, e una riproduzione in bianco e nero.

BOSTON – Museum of Fine Art

1935

992 — LONGSTREET WENDEL GILBERT – *General Catalogue.* Boston, Printed for the Trustees, 1935, p. 271.

Illustra e riproduce come opera di G. la Presentazione al tempio, di cui mette in evidenza lo stacco attuato dall'arte di G. rispetto alla ieratica ed astratta pittura precedente.

Seguono le misure e la provenienza. Il pannello, che segue semplificandola la visione dell'affresco della Cappella Scrovegni, è messo in relazione con gli altri pannelli della stessa serie.

Suppone che il complesso, dato che nella Crocefissione compare la figura di S. Francesco, sia stato eseguito per una chiesa francescana.

1955

993 — — — — *Summary Catalogue of European Painting in Oil, Tempera and Pastel.* Museum of Fine Art, Boston, 1955, p. 28.

Scuola di G. – Natività. È in deposito dal Boston Athenaeum dal 1876. Sono indicate le misure.

BUDAPEST – Museo di Belle Arti

1937

994 — — — — *A Regi Képtar Katalogusa* (Orszàgos magyar Szépmüvészeti Muzeuum). Budapest, 1937, p. 116.

n. 30 – Scuola di G. – Testa femminile, Sanctà Paupertas, identificata con un frammento del sottarco della volta d'incrocio nella Chiesa Inferiore di Assisi.

Seguono la descrizione, le misure e la provenienza.

1954

995 — PIGLER ANDOR – *Régi Képtàr Katalogusa.* Budapest, Akademiai Kiado, 1954, p. 30.

n. 30 – Viene riprodotto come appartenente alla scuola di G. un frammento di affresco raffigurante una testa femminile.

1966

996 — BOSKOVITS MILKÒS – *Early Italian Panel Painting.* Budapest, Corvina Press, 1966, p. 4.

Seguace di G. – Testa di donna. Misure, descrizione, provenienza e riproduzione dell'opera.

Suppone che l'autore che lavorò con G. nella Basilica Inferiore di Assisi nella prima decade del '300 possa identificarsi con il Maestro del polittico Stefaneschi.

1967

997 — PIGLER ANDOR – *Katalog der Galerie. Alter Meister.* Budapest, Akademiai Kiadò, 1967.

P. 270, n. 30 – Seguace di G. – Testa di donna. Discussione e misure. Sono riferiti i pareri dei diversi critici circa l'attribuzione a G. o alla sua scuola.

1967

998 — PIGLER ANDOR – *Katalog der Galerie. Alter Meister* (Museum der bildenden Kunste. Szépmüvészeti Müzeum. Budapest). Akadémiai Kiado, Budapest, 1967, I, p. 418.

n. 7793. Scheda descrittiva e bibliografia della tavola dell'Incoronazione della Vergine (m. 0,512 × 00,517), dono di Lord Rothermere (1940), proveniente probabilmente dall'asta della collezione card. Fesch (Roma 1845). Già attribuita a G., è assegnata, sulla scorta del Berenson e di altri studiosi, al periodo giovanile di Maso di Banco.

DRESDA – Gemäldegalerie

1962

999 — — — — *Gemäldegalerie Dresden. Alter Meister.* Dresden, 1963, p. 51.

n. 5 – Ricorda un S. Giovanni Battista in carcere attribuito a scuola fiorentina della fine del Trecento, proveniente dalla vendita Woodburne di Londra del 1860.

FIRENZE – Galleria degli Uffizi

1948

1000 — — — — *The Uffizi Gallery. Catalogue.* Firenze, Del Turco, 1948, p. 10.

n. 8344. Giotto – Madonna in Trono e santi. Misure e provenienza.

1952

1001 — SALVINI ROBERTO – *La Galleria degli Uffizi. Guida per il visitatore e catalogo dei dipinti con notizie e commenti.* Firenze, Arnaud, 1952.

P. 11 – Giotto – Madonna in gloria. Eseguita per l'altare maggiore della chiesa di Ognissanti. Vicina agli affreschi dell'Arena a Padova (1305), ma, nonostante il diverso parere di alcuni, un poco più tarda, c. 1310.
Precede un breve profilo stilistico di G.

1952

1002 — SALVINI ROBERTO – *La Galerie des Offices. Guide pour le visiteur et catalogue des tableaux.* Firenze, Arnaud, 1952.

Traduzione francese del testo italiano del 1952.

1953

1003 — SALVINI ROBERTO – *The Uffizi Gallery.* Firenze, Arnaud, 1953.

È la traduzione inglese del testo del 1952.

1954

1004 — PACCHIONI GUGLIELMO – *La Galleria degli Uffizi.* Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954 (3ª edizione), p. 11.

Giotto – Madonna in Maestà, dipinta da G. all'età di quaranta anni per la chiesa di Ognissanti. Segue un breve giudizio stilistico.

1954

1005 — SALVINI ROBERTO – *Uffizi.* Novara, De Agostini, 1954, p. 4.

Giotto. Madonna in Maestà. Dalla chiesa di Ognissanti.

Opera della maturità di G. poco posteriore agli affreschi dell'Arena di Padova e databile pertanto al 1310 c. Plasticità della forma e spazio a tre dimensioni fanno tutt'uno, sicché la composizione assume aspetto di blocco compatto, entro il quale, in un alto silenzio, si svolge la trama dei rapporti che legano gli adoranti all'idolo divino, assicurandosi così quell'espressione di calma elevata e piena d'intensità spirituale che è il contenuto poetico di quest'opera.

1956

1006 — SALVINI ROBERTO – *La Galleria degli Uffizi. Guida per il visitatore. Catalogo dei dipinti.* Firenze, Arnaud, 1956.

È la seconda edizione, identica alla precedente, del testo al n. 1001.

1957

1007 — BECHERUCCI LUISA – *Tesori della Galleria degli Uffizi.* Milano, Martello, 1957, p. 14.

Giotto – Vergine col figlio tra angeli. Dipinta per la chiesa di Ognissanti, era dal 1810 all'Accademia di Belle Arti ed è dal 1919 agli Uffizi.

È opera della tarda maturità di G., intorno al 1310, nella quale la conquista della forma è pienamente attuata attraverso il digradare della luce sui piani statuari del rilievo e la figurazione idealmente grandeggiante s'accende di sovrana poesia.

1961

1008 — MARTELLUCCI NILS – *Galleria Uffizi.* Firenze, 1961, p. 7.

Ricorda la Madonna e gli angeli di G. con un breve commento.

1961

1009 — SALVINI ROBERTO – *Die Galerie der Uffizien.* Firenze, Arnaud, 1961.

È la traduzione tedesca del testo al n. 1001.

1962

1010 — SALVINI ROBERTO – *La Galerie des Offices.* Firenze, Arnaud, 1962.

È la traduzione francese del testo al n. 1001.

1962

1011 — SALVINI ROBERTO – *The Uffizi Gallery.* Firenze, Arnaud, 1962.

È la traduzione inglese del testo al n. 1001.

1963

1012 — SALVINI ROBERTO – *Uffizi.* Novara, De Agostini, 1963, p. 14.

Viene aggiunto, rispetto all'edizione del 1954 (cfr. n. 1005), un breve profilo stilistico di G.

1964

1013 — ROSSI FILIPPO – *Le Gallerie Uffizi e Pitti.* Milano, Garzanti, 1964, p. 45.

Cenno storico sulla Galleria; descrizione e riproduzione a colori della Madonna di Ognissanti, che viene datata intorno al 1310.

1965

1014 — MANSUELLI ACHILLE – LENZINI MORIONDO MARGHERITA – MICHELETTI EMMA – *La Galleria degli Uffizi.* Milano, Martello, 1965, pp. 26-28.

Giotto – Madonna col Bambino. Eseguita per l'altar maggiore della Chiesa di Ognissanti intorno al 1310.
Segue breve profilo di G. e commento sull'opera.

1965

1015 — MARCUCCI LUISA – *Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV.* Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, pp. 11-14.

n. 1 – Giotto – Vergine in trono tra angeli e santi.
Completa scheda critico-bibliografica dell'opera, che viene datata in precedenza immediata agli affreschi della Cappella dell'Arena a Padova.

1966

1016 — BECHERUCCI LUISA – *Gli Uffizi.* Firenze, Sansoni/Sadea, 1966.

Ricorda e riproduce a colori la Madonna in Maestà di G.

Museo Horne

1961

1017 — GAMBA CARLO – *Il Museo Horne a Firenze.* Firenze, a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, 1961, p. 35.

Giotto – S. Stefano. Parte di polittico con al centro la Madonna della Coll. Goldman a New York, e ai lati S. Lorenzo e S. Giovanni Evangelista nel Museo André a Châalis, mentre il quarto scomparto è finora sconosciuto.

Tale complesso viene considerato opera della maturità di G., c. 1320, quando dipingeva le Cappelle di S. Croce. Per quella dei Giugni aveva dipinto storie di Martiri in seguito distrutte e un polittico.

Non è impossibile che il polittico, dato che vi si trova anche S. Lorenzo, possa provenire dalla Cappella Giugni in Santa Croce.

Il S. Stefano è lo scomparto meglio conservato e più conforme all'intervento diretto della mano di G.

1966

1018 — ROSSI FILIPPO – *Il Museo Horne a Firenze.* Milano, Electa 1966.

Giotto – S. Stefano. Breve descrizione dell'opera e sua fortuna critica.

Il dipinto è considerato parte di un polittico (insieme ai Santi Battista e Lorenzo del Museo Jacquemart-Andrè a Châalis), il cui centro doveva essere la Madonna della Collezione Goldman.

In esso si nota l'intervento della bottega di G. Il polittico è situato tra il 1315 ed il 1320 al tempo degli affreschi della Cappella Peruzzi in Santa Croce.

Collezione Berenson

1962

1019 — RUSSOLI FRANCO – *La Raccolta Berenson.* Milano, Ricordi, 1962.

p. I – Santo Francescano

Già attribuito a G. e ora considerato, secondo l'opinione dello Gnudi (cfr. n. 593), opera intorno al 1300 di un suo strettissimo aiuto, forse lo alcune stesso che eseguì figure del gruppo di destra nella Predica ad Onorio ad Assisi.

p. II – Deposizione nel Sepolcro.

Fa parte di un complesso con l'Ultima Cena, la Crocefissione e il Cristo al Limbo della Pinacoteca di Monaco, l'Adorazione dei Magi del Metropolitan Museum di New York, la Presentazione al Tempio del Museo Gardner di Boston e la Pentecoste della National Gallery di Londra.

Anche se l'autografia di tutta la serie non è completa, la Deposizione è considerata uno dei pezzi più belli ed è attribuita a G. stesso.

– Crocefissione

Parte di un pentittico, attribuito, secondo l'opinione del Longhi (cfr. n. 449), a Stefano Fiorentino.

LONDRA – National Gallery

1951

1020 — DAVIES MARTIN – *The Earlier Italian Schools National Gallery Catalogues.* London, Order of the Trustees, 1951, pp. 230-232.

Breve cenno sull'attività artistica di G.

È ascritto all'artista un pannello raffigurante la Pentecoste che, secondo l'A., fa parte di una stessa serie di pannelli raffiguranti la Crocefissione, la Ultima Cena e il Cristo agli Inferi del Museo di Monaco, l'Epifania del Museo di New York, la Presentazione al Tempio del Gardner Museum di Boston e la Deposizione della Collezione Berenson.

La provenienza e la destinazione dei pannelli è sconosciuta.

La serie dei pannelli è considerata peraltro opera di bottega di G. posteriore agli affreschi di Padova.

1960

1021 — HENDY PHILIP – *The National Gallery-London.* London, Thames and Hudson, 1960, p. 273.

Piccola riproduzione della Pentecoste di G. Misure e provenienza.

1961

1022 — DAVIES MARTIN – *The Earlier Italian Schools. National Gallery.* London, Order of The Trustees, 1961, pp. 230-232.

Pentecoste. Attribuita a G.

Seconda edizione sostanzialmente identica alla prima (cfr. n. 1020).

MONACO – Alte Pinakothek

1957

1023 — — — — *Alte Pinakothek. München.* Munchen, Hirmer, 1957, pp. 41-42.

Breve cenno biografico su G.

n. 667 – Cristo in Croce.

n. 5295 – Cristo al Limbo.

n. 643 – Ultima Cena.

Le riproduzioni dei dipinti sono accompagnate dalle misure e dalla provenienza.

1960

1024 — ÖRTEL ROBERT – *Italienische Malerei bis zum Ausgang der Renaissance.* München, Hirmer, 1960, pp. 10-12, 48.

Mette in evidenza l'originalità e le caratteristiche stilistiche di G. Descrive le tre tavolette, parti di uno stesso complesso, conservate nel Museo di Monaco, dipinte probabilmente dalla bottega di G.

Le tavolette facevano parte di un polittico il cui centro si trova nel Museo di Washington e tre pannelli a Châalis e a Firenze.

Breve cenno biografico di G.

1) Ultima Cena.
2) Cristo in Croce.
3) Cristo al Limbo.

Misure e provenienza.

1961

1025 — ÖRTEL ROBERT – *Italian Painting from the Trecento to the end of the Renaissance.* München, Hirmer, 1961, pp. 10-12, 48.

È la traduzione inglese del testo tedesco del 1960.

NEW YORK – Metropolitan Museum

1940

1026 — WEHLE B. HARRY – *A Catalogue of Italian, Spanisch and Byzantine Painting.* The Metropolitan Museum of Art, New York, 1940, p. 9.

11-126-1 – Scuola di Giotto – Epifania.

Breve cenno biografico sull'artista. Viene descritta e corredata di bibliografia e misure come opera della scuola di G. e unita come parte dello stesso complesso alle tavolette di Monaco, Boston e della Collezione Berenson.

OXFORD – Ashmolean Museum

1961

1027 — — — — *Catalogue of Paintings in the Ashmolean Museum.* Oxford, University of Oxford, 1961, pp. 161-178.

Madonna col Bambino. Attribuita ad un seguace di G.

PADOVA – Museo Civico

1957

1029 — GROSSATO LUCIO – *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo.* Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 66-68.

n. 1 – Giotto – Croce dipinta proveniente dalla Cappella degli Scrovegni. Conservazione, misure e bibliografia. La critica propende ad assegnarla agli anni dell'esecuzione della Cappella (1304-1305 c.).

PARIGI – Louvre

1957

1030 — — — — *Les Salles de peinture du Musée du Louvre.* Paris, Gaston Braun, 1957, p. 16.

n. 1312 – Giotto – Le Stimmate di San Francesco di Assisi.

ROMA – Museo di Palazzo Venezia

1948

1031 — SANTANGELO ANTONINO – *Catalogo del Museo di Palazzo Venezia. I dipinti.* Roma, Colombo, 1948, p. 8.

Giotto – Figura clipeata a mosaico di angiolo.

Proviene dall'atrio della vecchia Basilica Vaticana. Nel 1612 fu portato a Boville Ernica. Numerose testimonianze contemporanee o di poco posteriori al primo grande rifacimento della Navicella di G., demolita nel 1610, concordano nell'affermare che i due busti fecero parte di questo mosaico. Ma poiché in nessuna delle molte riproduzioni grafiche dell'opera giottesca ve ne è traccia, ritiene che facessero parte della bordura ornamentale o addirittura di un altro mosaico.

È da notare infatti che dalle copie esistenti della Navicella sembra potersi stabilire che questa era un'opera tarda, posteriore agli affreschi di Padova, mentre i due angeli sono databili intorno al 1298.

Segue la bibliografia.

Pinacoteca Vaticana

1964

1032 — FRANCIA ENNIO – *Tesori della Pinacoteca Vaticana.* Milano, Martello, 1964, p. 91.

Ricorda come opera autografa di G. con l'intervento di aiuti il polittico Stefaneschi, di proprietà del Capitolo di S. Pietro, conservato fino al 1931 nella sala Capitolare.

SAN DIEGO (California) – Fine Arts Gallery

1947

1033 — GETHMAN ANDREWS GIULIA – *A Catalogue of European Paintings 1300-1870.* San Diego, 1947, p. 19,

Giotto – Cimasa di polittico raffigurante l'Eterno e sei angeli.

1960

1034 — — — — *The Fine Arts Gallery of San Diego. Catalogue. A Selective Listing of all the Collections of Fine Art Society.* San Diego, Fine Arts Society of S. Diego, 1960, p. 55.

Giotto – Pinnacolo di polittico raffigurante l'Eterno e Angeli.

STRASBURGO – Museo

1938

1035 — — — — *Musée des Beaux Arts. Catalogue des Peintures anciennes.* Strasburgo, 1938, p. 118.

n. 201 – Scuola di G. – Crocefissione. Proviene dalla Collezione Colly, acquistata da W. Bode nella Collezione Fairfaix-Murray a Londra nel 1890.

Una composizione simile dello stesso aiuto di G. si trova nel Kaiser Friederich Museum di Berlino (n. 1074-A). Segue la bibliografia.

Scuola di G. Un trittico con la Madonna in trono tra gli angeli e Santi, con ai lati la Nascita di Cristo e la Crocefissione.

1947

1036 — — — — *Kunstschätze aus den Strasburger Museen.* Strasburg, 1947, p. 38.

n. 147 – Scuola di G. – Crocefissione.

WASHINGTON – National Gallery of Art

1941

1037 — — — — *Duveen pictures in Public Collection of America. A Catalogue raisonné with three-hundred illustrations by the Great Masters wich have passed through the House of Duveen.* New York, 1941.

N. 11 – Madonna col Bambino. Datata 1320 e centro di un polittico i cui pannelli laterali si trovano a Châalis e nel Museo Horne di Firenze. Il polittico, come indicato genericamente dal Ghiberti e dal Vasari, viene considerato proveniente dalla Badia fiorentina; seguono le misure, la bibliografia e i passaggi di proprietà.

N. 12 – Un S. Paolo e dodici ornati attribuito dubitativamente a G. intorno al 1333-136; seguono le misure, bibliografia e provenienza.

1941

1038 — — — — *National Gallery of Art.* Washington, 1941, pp. 113-114.

n. 367 Giotto – Madonna col Bambino già della Collezione Goldmann.

n. 3, n. 423. Ad un seguace di G. vengono ascritti un S. Paolo ed ornati e una piccola Crocefissione, attribuita dal Longhi a Stefano Fiorentino.

1941

1039 — — — — *Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture.* Washington, 1941, p. 80.

Giotto – Madonna col Bambino, parte centrale di un polittico avente per laterali il S. Stefano del Museo Horne e i SS. Giovanni Evangelista e Lorenzo della Collezione André a Châalis. Tale polittico viene identificato con quello ricordato dal Ghiberti e dal Vasari come opera di G. nella Chiesa di Badia e datato intorno al 1320.

Già nella Collezione Goldman di New York e nella Collezione E. De Max di Parigi, ora nella Coll. Kress dal 1939.

1941

1040 — — — — *National Gallery of Art, Book of illustrations.* Washington, 1941, pp. 80-81.

n. 367 – Attribuisce a G. la Madonna col Bambino della Coll. Goldman; breve cenno biografico del pittore, descrizione, misure bibliografia e provenienza.

n. 3 – Seguace di G. – S. Paolo a figura intera e oranti.

n. 423 – Seguace di G. – Crocefissione.

1945

1041 — — — — *Paintings and sculpture from the Kress Collection,* Acquired by the S. H. Kress Foundation. Washington, 1945-1951, p. 11.

Viene riprodotta come opera di G. la Madonna col Bambino già nella Collezione Goldman.

1951-1956

1042 — — — — *Paintings and sculpture from the Kress Collection,* Acquired by the S. H. Kress Foundation, Washington, 1951-1956, p. 26.

Attribuisce a G. ed aiuti un polittico presumibilmente proveniente dalla Cappella Peruzzi in S. Croce a Firenze, composto da cinque pannelli raffiguranti al centro il Redentore benedicente e ai lati la Madonna, S. Francesco, S. Giovanni Evangelista e S. Giovanni Battista.

1959

1043 — — — — *Paintings and sculpture from the Samuel H. Kress Collection.* Washington, 1959, pp. 16-18.

n. 1084 – Vengono riprodotte come opere di G. e aiuti i cinque pannelli raffiguranti il Redentore benedicente, la Madonna, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e S. Francesco. Il polittico così composto viene identificato con quello esistente in antico nella Cappella Peruzzi.

n. 367 – Viene riprodotta come opera di G. una Madonna col Bambino già della Collezione Goldman.

1961

1044 — SEYMOUR CHARLES JR. – *Art Treasures of Paintings and Sculptures in the Samuel H. Kress Collection.* London, Phaidon, 1961, pp. 3-6.

Giotto – Madonna col Bambino. Centro di un importante polittico di cui rimangono altri tre pannelli laterali. Il polittico viene datato al tempo della Cappella Bardi in Santa Croce. Si suppone che esso possa identificarsi con quello già nella Cappella Bardi e che l'esecuzione si debba a G. ed aiuti.

1965

1045 — — — — *National Gallery of Art. Summary Catalogue of European Paintings and sculpture.* Washington, 1965, p. 58.

n. 367 – Attribuisce a G. la Madonna col Bambino già nella Collezione Goldman, datata intorno al 1320-1330; seguono misure e provenienza.

1966

1046 — RUSK SHAPLEY FERN – *Paintings from the Samuel H. Kress Colection. Italian School XIII-XV century.* London, Phaidon, 1966, pp. 20-22.

Giotto – Madonna col Bambino. Washington, National Gallery of Art. Breve profilo critico dell'artista e precisa scheda descrittivo-bibliografica sull'opera, che viene considerata centro del polittico formato dai Santi Stefano del Museo Horne, S. Giovanni e Lorenzo del Museo André a Châalis come laterali.

Il polittico forse in origine nella Cappella Peruzzi data la presenza di San Giovanni Evangelista, è considerato stilisticamente vicino agli affreschi di S. Croce, e datato perciò nell'ultimo periodo dell'attività di G. tra il 1320 e il 1330.

A Giotto e aiuti è attribuito il polittico con S. Giovanni Evangelista, la Vergine, Cristo benedicente, S. Giovanni Battista, S. Francesco. Segue una precisa scheda bibliografico-descrittiva del polittico, che viene identificato con il polittico Peruzzi e datato intorno al 1330.

1968

1047 — — — — *National Gallery of Art – European Paintings and sculpture. Illustrations.* Washington, 1968, p. 51.

n. 367 – Viene riprodotta come opera di G. la Madonna col Bambino già della Collezione Goldman.

ADDENDA

1937

1048 — MAZZUCCONI RODOLFO – *Giotto. La vita e l'opera.* Milano, Il Rostro, 1937, pp. 1-176. (*)

1938

1049 — GALLIMBERTI NINO – *Ritmi architettonici in Giotto.* Padova, 1938. (*)

1943

1050 — SALMI MARIO. *Civiltà fiorentina del primo Rinascimento.* Firenze, Sansoni, 1943, pp. 3-6.

Afferma che tra il Trecento e il Quattrocento esiste una precisa cesura e si fissa di conseguenza un linguaggio ben determinato che pur affondando le proprie radici nel Medioevo, è distinto da questo. Considera G. artista appartenente al Medioevo non già al Rinascimento; G. atteggia le sue figure ad espressioni che mancano al grave, limitato linguaggio dei romanici i quali riportano sul piano le forme singole, mentre nel pittore esiste una spazialità che quando non viene creata dalle sole figure è affidata agli edifici e al paesaggio. « D'altra parte questa spazialità, nel proporsi il fine d'intensificare i valori formali della figura umana, cioè il suo plasticismo, resta intuitiva ed empirica, non commisurata – come nel Rinascimento – all'uomo » (p. 5). Ritiene quindi che G., in una obiettiva valutazione estetica, possa considerarsi come sintesi di Medioevo poiché ha avuto il genio di raccogliere come Dante, e rivivere con originalità le esperienze del passato, ponendosi deciso sulla via del plasticismo che lo fece apparire maestro di illusorietà naturalistica ai contemporanei.

1965

1051 — GOMBRICH ERNST HANS JOSEPH – *Visual discovery through art.* Arts, 1965, p. 21. (*)

1965

1052 — LIVERANI MARIELLA – *Roma nel pensiero di Dante e Giotto.* Bollettino Unione Storia e Arte, 1965, p. 58. (*)

1967

1053 — QUINTAVALLE ARTURO CARLO – *Prospettiva e ideologia. Alberti e la cultura del sec. XV.* Parma, Studium Parmense, 1967, pp. 27-29, 121.

A proposito del passo dantesco relativo a G., ritiene che la scelta ovvia di Dante per G. e non per Cimabue corrisponda al suo modo di accostarsi alla realtà e rappresentarla in una prospettiva culturale che pone a momento cardine da un lato S. Domenico (S. Tommaso, la Scolastica) e dall'altro S. Francesco (la comprensione per l'uomo). Con G. il momento dell'evocazione antica e la creazione di una cultura nuova si fanno unitari: la sintesi origina direttamente dalla coscienza precisa che G. ebbe delle varie e possibili prospettive e cioè dei vari modi di rappresentare il rapporto uomo-mondo. G. si mostra profondo sintetizzatore dei vari fermenti della precedente cultura e usa una serie di prospettive possibili semplicemente in funzione dei fini del suo racconto. Ritiene che la lingua di G., nonostante le diverse prospettive pariteticamente usate, non sia discontinua e questo perché il pittore sceglie un solo modo pittorico assumendolo ancora una volta dal ' compendiario ' romano e rivitalizzandolo con le grandi invenzioni plastiche della scultura gotica occidentale, piuttosto che col romanico che per ragioni ideologiche era a lui più distante, pur nelle apparenti coincidenze formali. È del parere che i disegni per le prime formelle del Campanile siano state forniti da G.

1969

1054 — BONICATTI MAURIZIO – *Il rinnovamento giottesco nella interpretazione letteraria del Trecento e del primo Quattrocento,* in *Studi sull'Umanesimo.* Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 51-88.

Prendendo in esame la terzina del Purgatorio (XI, 94-96) relativa a G., rileva come il rinnovamento giottesco non poteva cogliersi da Dante altro che come fenomeno saliente di linguaggio, non interessando che marginalmente l'iconografia. Mentre nella critica moderna i due passi del Purgatorio (94-96; 97-99) si intendono generalmente secondo una logica della progressione storica dal meno moderno al più attuale, ritiene invece che non sia possibile precisare in modo definitivo se Dante, riferendo la eco della forma giottesca, esprima un giudizio critico personale, fondato sulla conoscenza diretta di opere di G., oppure si faccia portavoce, impersonalmente della risonanza di quell'evento artistico fuori di Firenze. Nella prima e più probabile ipotesi Dante, al momento della pubblicazione del Purgatorio, avrebbe potuto conoscere direttamente le opere giottesche soprattutto a Roma e a Padova. Ritiene inoltre che il fatto che il duplice confronto artistico dei versi (94-98) si trovi inquadrato fra due passi di uguale senso sulla caducità del ' mondan romore ', rivesta un significato incontrovertibile nell'indicare come Dante vedesse la fama contemporanea di G. come un fenomeno anch'esso effimero. Estendendo l'indagine in senso comparativo è portato a concludere che il fenomeno di rinnovamento dell'arte giottesca allora in atto e più ancora esteso durante gli anni della composizione del Paradiso, non potesse incontrare il favore di Dante coerentemente con la posizione conservatrice tenuta dal poeta. Ritiene

inoltre Dante e G. personalità divergenti non tanto sulla base di un problema estetico quanto in rapporto ad un fenomeno religioso come il francescanesimo. G. può essere infatti considerato come l'iniziatore ed il maggiore protagonista del processo di umanizzazione delle immagini, attraverso l'esperienza del ciclo assisiate: alla quale si deve far risalire forse la prima concezione di questo problema rivoluzionario nel pensiero dell'artista. Rileva a questo proposito come il ciclo giottesco, rientrando nell'enorme dispendio della Basilica assisiate, venisse ad essere in stridente contrasto con lo spirito originario della povertà francescana, supponendo che G. nella descrizione iconografica della vita di S. Francesco sulla base di una redazione testuale promulgata ufficialmente dalla curia, si rendesse pienamente conto delle discordanze di tale redazione rispetto allo spirito originario del movimento francescano. Osserva perciò che mentre l'interpretazione giottesca di S. Francesco da un lato deriva testualmente dalla versione mitigata della Legenda Major che corrispondeva agli interessi del papato; d'altro lato, contenutisticamente, attraverso il nuovo linguaggio iconografico, G. esprime un'adesione aperta ai problemi del sentimento religioso che accoglievano, in senso comunitario, la concezione del mondo come realtà cristiana. Anche nelle Cappelle di Santa Croce siamo in presenza di un fenomeno ancor più incongruente, di rapporto fra la base materiale dei committenti e il contenuto estetico di quell'opera; mentre il contenuto si riferisce di nuovo agli ideali ascetici della povertà francescana, la base materiale di quella commissione proviene dalla potenza economica dei ricchi banchieri toscani fondata sui grossi prestiti finanziari ad usura che nulla poteva avere in comune con la mistica di S. Francesco. Rileva quindi come il conservatorismo di Dante, retrivo all'espansione della borghesia toscana sotto la spinta economica del secondo Duecento ed anzi proprio per effetto di questo volto al passato nell'elogio nostalgico del Medioevo feudale, contrasti invariabilmente con le intenzioni dell'arte giottesca che perseguono come polarità costante un linguaggio iconografico devozionale nuovo.

Esamina successivamente il commento dell' Ottimo relativo a G., rilevando come la notizia imprecisa sulla diffusione dell'opera giottesca rappresenti un indice critico delle proporzioni assunte dalla fama di G. nell'area fiorentina, e la *Cronica* del Villani, notando come lo scrittore qualifichi in base all'elemento stilistico la superiorità assoluta, sia di G. che di Dante. Rileva inoltre la chiara originalità del giudizio estetico del Boccaccio relativo a G. Nel Boccaccio il concetto di ' naturalezza ' equivale all'umanizzazione della pittura devozionale realizzata da G. a partire dal ciclo assisiate. Mette in evidenza come Franco Sacchetti produca nelle *Novelle* un'interpretazione intellettualistica della personalità di G. in cui appare delineato il compito aristocratico dell'arte nella corte medicea, come il Cennini costituisca la più importante fonte dell'interpretazione prerinascimentale del fenomeno giottesco, caratterizzato in chiave tecnico-linguistica con un significato intenzionale indubbio, e come nel Ghiberti la continuità dell'esperienza giottesca possa essere interpretata, in senso retrospettivo, come rottura con il Medioevo proprio nel passaggio di ' greco in latino '. Afferma l'importanza fondamentale dell'interpretazione di G. fornita da Filippo Villani in quanto tende criticamente ad una nozione di classicismo, esorbitando dalla storiografia medievale il tema della cultura di un artista figurativo. Nell'Alberti l'arte giottesca viene interpretata come fenomeno di classicismo e di riscoperta della tecnica pittorica secondo l'esperienza del mondo antico. Enea Silvio Piccolomini ritiene

iniziato con G. e con Petrarca un movimento culturale progressivo e continuo, giudizio a perfezionarsi idealmente nell'epoca a lui contemporanea. Con il Ghiberti infine l'inserzione critica del fenomeno giottesco nella corrente umanistica può dirsi conclusa in forma definitiva poiché appare criticamente intenzionata nel confermare i presupposti della tradizione storiografica anteriore sul problema di G. quale premessa del Rinascimento. Conclude ritenendo che la letteratura artistica dell'Umanesimo abbia accolto sostanzialmente le premesse della tradizione trecentesca nell'interpretare G. come il più singolare fenomeno di rottura con l'arte duecentesca e pertanto come un ideale collegamento culturale figurativo con i problemi del Rinascimento toscano.

ERRATA CORRIGE

— — — La scheda n. 14 (MANCINI GIULIO, *Viaggio per Roma...*' a cura di L. Schudt) coincide con la scheda n. 121 e andrebbe pertanto eliminata.

— — — La scheda n. 131 sul Museo Bonnat a Bayonne dovrebbe essere collocata tra i cataloghi.

INDICI

INDICE DEGLI AUTORI

I numeri preceduti da asterisco segnalano la citazione diretta dell'autore indicato; i numeri in neretto indicano le monografie.

Abbate Francesco – *822.
Adinolfi Pasquale – *57.
Agrimi Mario – *925.
Alazard Jean – *173, 254, 268.
Allodoli Ettore – *318.
Alpatoff Michel – *263, *363, *917.
Anile Antonino – *318.
Antal Frederick – *386, 422, 557.
Arcangeli Francesco – *463, *479.
Argan Giulio Carlo – *607, *716, 727, *823.
Armellini Mariano – *315.
Arnheim Rudolf – *504, *686.
Arslan Edoardo – *717.
Assunto Rosario – *658, *925.
Aubert Marcel – *718.
Auerbach Erich – *719.
Aversa Salvatore – *318.

Baccheschi Edi – 868, *964.
Baldini Antonio – *339, *886.
Baldini Umberto – *464, *587, *869, *886.
Baldinucci Filippo – 42, 50, 308, *906
Bargellini Piero – *264, *318, *437, *465, *886.
Baro Gene – *824.
Barocchi Paola – *872.
Barzon Antonio – *123.
Bassi Elena – *518.
Battelli Guido – *228.
Battisti Eugenio – **629**, *630, 666, *720 *790, *925, 952.
Bauch Kurt – *265, *266, *438, *480, **608**, *917.
Bean Jacob – *631.
Becherucci Luisa – *791, *886, *950, *1007, *1016.
Becker B. Martin – *758.
Beenken Hermann – *267, *408.
Behls Joseph – *869.
Bellinati Claudio – *870.
Bellonzi Fortunato – *825, *925.
Bellosi Luciano – *826.
Benedetti Sandro – *759.
Benericelli – *56.
Benvoglienti Uberto – *24.
Berence Fred – *871.
Berenson Bernard – *147, 344, *466, *721, *722, *827, 836.
Bernardi Marziano – *160.
Bertelli Carlo – *951.
Berti Luciano – *828, 868.
Bertini Aldo – *917.
Bertini Calosso Achille – *174, *175, *318.
Bertram A. – **467**.
Betocchi Carlo – *318.
Bettarini Rosanna – *872.
Bettini Sergio – *340, 409, *829, *906.
Bianchi Ernesto – *176.
Biondi Emilio – *177.
Biondo da Forlì – *3.
Boch (von) Wulfingen Ordenberg – *687.
Boito Camillo – *66.
Bologna Ferdinando – *519, *534, *688, *917, *952, *953, 954, 981.
Bonicatti Maurizio – *689, *723, *1054.
Bonifazi Maria Luisa – *289.
Bonsanti Giorgio – *954.
Bordet Louis – *88.
Borenius Tancred – *316.
Borsook Eve – *632, *633, *685, *816, 866, *867, 952.
Bosia Stefania – *468.
Boskovits Miklòs – *830, *955, *996.
Bottai Giuseppe – *318.
Bottari Stefano – *300, *588, *609.
Bouret Jean – *481.
Bouvier Marguerite – *178.
Bovi Arturo – *873, *925.
Bovini Giuseppe – *568.
Bradley John – *94.
Brancaleoni Leone – *229.
Brandi Cesare – *262, *364, *439, *469, *535, 593, *831, *874, *875, *917.
Braun Otto – *118.
Braunfels Wolfgang – *230, *231, *387, *413, *482, *760.

Brinkmann A. E. – *114.
Brion Marcel – **131**.
Bronstein Leo – *148.
Brunelli Bruno – *318.
Brunetti Giulia – *337, 360, 366, *520, *950.
Bruni Bruno – *610.
Bucci Mario – **832**.
Burdach Konrad – *104.
Bush-Brown Albert – *470.
Busignani Alberto – *956.
Busuiceanu A. – *268.
Butler Samuel – *77.
Byron Robert – *921.
Byvanch Alexander Willehlm – *115.

Cambiagi Gaetano – *28, *30, *31.
Camelli Illemo – *179, *232.
Camesasca Ettore – *445.
Cämmerer George Monika – *833.
Campana Dino – *107.
Canaday John – *792, *957.
Cantoni A. – **151**.
Capaccio Giulio Cesare – *15.
Carcano di Varese P. B. – *106.
Carli Enzo – **440**, **483**, *484, *485, *486, *536, *589, *659, *724, *793.
Carmichael Montgomery – *98.
Carrà Carlo – *112, *347, *353, **441**, *442.
Carrington Dorothy – *876.
Casamorata Cesare – *414, *415.
Castelfranco Giorgio – *172, *402, *416.
Castelnuovo Enrico – *471, *834.
Catalano Franco – *180.
Cavallucci C. I. – *67.
Cecchelli Carlo – *133.
Cecchi Emilio – *181, *182, 194, 222, *227, **417**, **611**.
Cellini Benvenuto – *9.
Cellini Pico – *388, *521, 727.
Cennino Cennini – 26, 49, 127, 283, 340, 400, 596, 710, 771, 783.
Chacon Alonso – *16.
Chastel André – *537, *590, *591, *690, *761.
Checchi M. – *660.
Chiarelli Renzo – **835**, *886.
Chimenz Siro – *634.
Choux Jacques – *691.
Ciaranfi Annamaria – *134.
Cicognani Card. Giovanni – *960.
Cicognara Leopoldo – *46.
Cinelli Giovanni – *23.
Ciuti Pio – *161.
Clark Kenneth – *354, *538, *692.
Cohn Görkel W. – *233, *612.
Coletti Luigi – *301, *403, *505.
Colonna Ferdinando – *80.
Conti Alessandro – *922, *923.
Coor Gertrude – *539.
Corna A. P. – *142.
Cristoffel Ulrich – *183.
Croce Benedetto – *365.
Csànky Dènes – *234.

Dalla Costa Elia – *184.
Dalla Torre Guglielmo – *185.
Dal Poggetto Paolo – *877, 878.
D'Ancona Paolo – *162, 180, *366, *487.
D'Arcais Francesca – *926.
Davies F. – *522.
Davies Martin – *1020, *1022.
Davis Howard M. – *917.
De Benedisctis Cristina – *878.
De Carli Giulio – *879.
Decia D. – *95.
Decker Heinrick – *762.
De Claricini Dornpacher Nicolò – *443.
De Dominici Bernardo – *51.
Degenhart Bernard – *635, *927.
Dehio Georg – *89.
Della Valle Guglielmo – *32, *37, 43.
Delogu Giuseppe – *367.
Denis V. – *880.
De Vries E. – *880.
Dewald T. Ernest – *663.
Di Pino Guido – *925.
Dosogne Jacqueline – *800.
Doucet Jerome – *99.
Drayer W. – *636.
Duby Georges – *881.
Dupont Jacques – *506.

Egidi Francesco – *90, *92, *137.
Eimerl S. – *882.
E. K. W. – *152.
Emiliani Andrea – *906, *989, *990, *991.
Erbach Fürstenau Adalbert – *186.
Errani Giovanni – *540.
Euber Walter – *837, *883, *983.

Fabbri Colabichi Giorgio – *763.
Fabris Giovanni – *235.
Faison Lane S. – *664.
Falk Ilse – *327.
Fallani Giovanni – *318, *884, *960.
Fallani Giuseppe – *925.
Fanciulli Giuseppe – *227.
Farfarello – *838.
Farges J. – *269, *270.
Fasolo Vincenzo – 194, *271, 727.
Fava Bruno – *187.
Federici Domenico Maria – *34.
Feist H. Peter – *795.
Ferretti Ludovico – *637.
F. F. – *368.
Filangieri Riccardo – *155, *188, *236 *764.
Fiocco Giuseppe – *488, *839, *918.
Fisher Roy M. – *541, 654, *665, 727.
Fleming William – *725.
Florisson Michel – **418**, 454.

Focillon Henry – *128, *237, *348, *369, *796.
Follini V. – *36.
Fontani Francesco – *38.
Forcellini F. – *96.
Formaggio Dino – *592.
Förster Ernst – *61.
Fortoul Hippolyte – *53.
Francastel Pierre – *444, *542, *569.
Francesco da Barberino – *1, 70, 593, 615.
Franchi Raffaello – *318.
Francia Ennio – *1032.
Frankfürter Alfred – *638.
Frassetto Fabio – *153.
Frey Dagobert – *472.
Freyan Robert – *389.
Frothingam A.L. – *68.
Frugoni Arsenio – *419, *507, *925.
Fry Roger – *370.

Gabrielli Margherita – *542, *639, *640, 816, *840, *928.
Galassi Giuseppe – *489, 853.
Galetti Ugo – *445.
Gallino Tommaso P. – *641, *726.
Gallimberti N. – *1049.
Gamba Carlo – *189, *1017.
Garin Eugenio – *841, *958.
Garrison B. Edward – *355.
Garzelli Anna Rosa – *959
Gasparotto Cesira – *842, *843, *885.
Gasperi Campani Eugenio – *190, *191.
Gaudenzio Luigi – *163, *238, *661, *797.
Gay Paul – *404.
Gebhart Emile – *64.
Gelli Giovan Battista – *7, *8.
Gethman Andrews Giulia – *1033.
Gerry P. – *192.
Gielly Louis – *129.
Giglioli Odoardo H. – *164.
Gilbert Creighton E. – *644, *797, *843.
Gillet Louis – *544.
Gioseffi Decio – *570, *571, 576, *665, *727, *728, 759, 780, 784, *917, *919.
Giovannoni Gustavo – *272.
Giuliotti Domenico – *318.
Gnudi Cesare – *390, *506, *545, *593, *594, 609, *613, *614, *615, 619, 690, *906, *917, *929, 952, *961, 981.
Goggi Pietro – *318.
Golzio Vincenzo – *729.
Gombrich Ernst Hans – *523, *887, *1051.
Gori Montanelli Lorenzo – *616.
Gosebruch Martin – *595, *666, *667, *668, *693, *844, *917, *930, *960, *983.
Grassi Luigi – *193, *524, *606, *694, *917.
Graziani Alberto – *328, *409.
Grönwoldt Ruth – *962.
Gross Werner – *391.
Grossato Lucio – *660, *732, *888, *1029.
Grote Andreas – *668.
Guasti Cesare – *73.
Guglielmi Carla – *617.
Gutman Henry B. – *349.
Guzzi Virgilio – *194.

Haftmann Werner – *273, *290.
Hager Hellmut – *695.
Hall Douglas – *765.
Hamann Richard – *525.
Hartlaub Gustav Friederich – *420.
Hausenstein Wilhelm – *117.
Hauser Harnold – *490, *526.
Hautecoeur Luois – *145.
Hendy Philip – *1021.
Henderson George – *889.
Hermanin Federico – *350.
Herrmann Frank – *890.
Hertlein Edgard – *766.
Hetzer Theodor – *195, *239, *302, *329, *371, *405, *572, *618.
Hind C. Levis – *119.
Hirschfeld Peter – *798, 892.
Hofstätter Hans – *892.
Huard E. T. – *47.
Hück Irene – *893.

Isermeyer C. H. – *240.
Ivanoff Nicola – *732.

Jahn Rusconi Arturo – *303, *330.
Jannot Paul – *165.
Jantzen Hans – *241, *275, *288, *446 546.
Jaques Renate – *196.
J. B. – *242, *243.
J. C. – *274.
Jedlicka Gotthard – *669.
Jullian René – *356.

Kaftal George – *473.
Kauffmann – *408.
Keller Harald – *276, *408.
Kemp Wolfgang – *894.
Kernodle G. R. – *341.
Kiel Hanna – *643.
Kiesow Gottfried – *670.
Kingsley Porter Artur – *110, *111, *120.
Kitzinger Ernst – *845.
Klesse Brigitte – *895.
Klingender Francis Donald – *491.
Klotz Heinz – *846.
Koch Margarete – *799.
Konady P. G. – *149.

Kopp J. – *244.
Körte Werner – *245, 308, *317.
Kosengarte Antje – *847.
Kraft Kraus – *546.
Kris Ernst – *156.
Krömler Hans – *508.
Kruft Hanno-Walter – *848, *896, *917, *963.
Kugler Franz – *58.
Kurz Otto – *156, *197.

Laclotte Michel – *547, *548, *619.
Lacombe M. – *27.
Ladermann Gabriel – *849.
Ladner Gerhart – *157.
Lafenestre Georges – *71.
Lafontaine – *800.
Lami Giovanni – *26.
Lanyi Jeno – *154, *327, *342.
Lanzi – 50, 770, 775.
Lapauze Henry – *100.
Lavagnino Emilio – *406, *573.
Lazarev Victor – *392, 846, *897.
Lemaire Jean – *447, *448.
Lensi Alfredo – *198.
Lenzini Moriondo M. – *1014.
Leoni G. D. – *549.
Leontief Alpers Svetlana – *644.
Linati Carlo – *318.
Liverani M. – *1052.
Longhi Roberto – *291, *292, *304, *305, *393, 409, *421, *449, *474, *475, 548, 578, 593, *628, *671, 699, *730, 750, 845, 917, *931, 952.
Longstreet Wendel Gilbert – *992.
Lübke Wilhelm – *62, *91.
Lurçat Jean – *509.
Lusini Vittorio – *101.
Luzzato Guido Ludovico – *801, *917.

Mach Bongiorno Laurine – *932.
Macon Gustave – *85.
Maffei Raffaele – *6.
Majeski J. Lawrence – *746.
Mâle Emile – *199, *450.
Malagoli Luigi – *925.
Malraux André – *44.
Manazzale André – *394.
Mancini Girolamo – *84.
Mancini Giulio – *13, *14, *121, 308, *550.
Manetti Antonio – *5, 136.
Mansuelli A. – *1014.
Marangoni Matteo – 194, *331, *357, 365, 379, *395, *492.
Marchini Giuseppe – *246, *527, 534, *917.
Marcucci Luisa – *645, *1015.
Margotti Giuseppe – *200.
Markam Telpaz Anne – *767.
Mariacher Giovanni – *731.
Mariani Valerio – *201, *202, *332, *407, *451, *476, *493, *528, *533, *574, *596, *851, *889, *900, *925, *933, *960.
Mariotti Annibale – *35.
Martindale Andrew – *964.
Martellucci Nils – *1008.
Martinelli Valentino – *917.
Masini Alberto – *203.
Matalon Stella – **802**.
Mather Frank Jewett – *333.
Matteucci Anna Maria – *901.
Matthiae Guglielmo – *851, *902.
Mazza E. – *768.
Mazzolari Primo – *318.
Mazzoni Guido – *172.
Mazzucconi Ridolfo – **247, 1048**.
Meiss Millard – *204, *452, 510, *550, 557, *646, 681, *696, 700, *710, 727, 737, 739, *769, *785, *903, *913, *917, *965.
Mellini Gian Lorenzo – *672, *697, *770, *803, *904, *934.
Meloni Silvia – *852.
Mennini Siro – *172.
Meoli Toulmin Rachel – *917.
Messerer Wilhelm – *853, *983.
Metz Conrad Martin – *39.
Mezzana Corrado – 176, *248, *277.
Micheletti Emma – *645, *1014.
Milanesi Gaetano – *74.
Milizia Francesco – *29.
Mireur H. – *86.
Missirini Melchior – *48.
Mitaritonna Laura – *278.
Mitchell Charles – *453, 535, *917.
Modigliani Ettore – *358.
Mollia Franco – *925.
Mommsen E. Theodor – *422, *575.
Montesquieu Charles Luois (de) – *83.
Mor Carlo Guido – *732.
Moreni Domenico – *43.
Moretti Luigi – *205.
Morey Charles Rufus – *319.
Morisani Ottavio – *372, *373, *494.
Morozzi Guido – *886, *917.
Moschetti Andrea – *124, *158, *249, *250, *251, *293, *374.
Muhlschlegel Klimek E. – *733.
Müller Werney – *854.
Müntz Eugene – *68, *87.
Murray Peter – *495, 612, 615, *620, *917.

Nagy Maria (von) – *698, 862.
Nardini Despotti Mospignotti Aristide – *72, *75, 727.
Nencetti Augusto – *172.
Nencini Franco – *935.
Neumeyer O. – *966.
Nicco Fasola Giusta – *551.
Nicholson Alfred – *143, *343.

Niccolini Fausto – *126.
Noszlopy George T. – *936.

Oakeshott Walter – *905.
Occhini Barna – *206.
Offner Richard – *135, *279, 333, 505, *552, 654.
Ojetti Ugo – *112, *166, 223, *227, *252, *396.
Olschki Leonardo – *344.
Orioli Giovanni – *621.
Örtel Robert – *294, *295, *334, *408, *409, *496, *510, 520, 578, *804, *855, *937, *1024, *1025.
Ortolani Sergio – *113.
Ottokar Nicola – *397.

Paatz Elisabeth – *299, 952.
Paatz Walter – *207, *299, *306, *408 *423, 952.
Paccagnini Giovanni – *734.
Pacchioni G. – *1004.
Pächt Otto – *424, *771.
Pallucchini Rodolfo – *359, *772.
Palmarini G. L. – *102.
Palumbo Giuseppe – *960.
Pamer Nora – *858.
Panofsky Erwin – *307, *320, *497, *647.
Papini Giovanni – *318.
Papini Roberto – *321.
Parini Andrea – *208.
Parronchi Alessandro – *280, *735, *736, *773, *774, *805, *917, *938.
Päseler Wilhelm – *308, *425, *917, 930.
Paterna Baldizzi Leonardo – *345.
Pautassi Vincenzo – *69.
Pazzi Gianna – *209, *210.
Pecchiai Pio – *138.
Pellicioli Mauro – *774, 786.
Pellizzari Tebaldo – *318.
Perkins Francis Mason – *281.
Pešina Jaroslav – **351**, **410**, *553, *917 *939.
Peter Andrew – *296.
Piccolomini Enea Silvio – *4.
Piccolomini Giulio – *19.
Pigler Andor – *995, *997, *998.
Pinkilgton A. M. – *40.
Poggi Giovanni – *93.
Polvara Giuseppe – *227.
Pompei Alfonso – *454.
Ponnelle Louis – *88.
Portigliotti Giuseppe – *103.
Prandi Adriano – *555, *917, *967.
Prehn E. – *253.
Prehn J. – *253.
Previtali Giovanni – *673, *674, *700, *737, *738, 753, *775, **776**, *777, *806, *807, *907, 938, 952, *960, 963, *968, *969, *970, *981.
Procacci Ugo – *172, 301, *335, *375, 400, *597, *598, *648, *675, *701, 817, *886, *917, *940, *941, *971.
Prosdocimi Alessandro – *556, *586, 649, *702, *763, *778, 858, *917.
Proust Marcel – *105, *906.
Prunetti Michelangelo – *33, *42.
Puccini Tommaso – *41.

Quintavalle Arturo Carlo – *1053.

Rabinovzsky Mario – *376.
Ragghianti Carlo Lodovico – *411, *511, *529, *557, *576, *739, *972, *973.
Raphel Max – *942.
Raspi Serra Joselita – *974.
Rastrelli M. – *36.
Réan Louis – *577.
Reklaitis P. – *426.
Rey Jean Dominique – *512, *530, *558.
Richa Giuseppe – *25.
Richter Gisela Marie – *309.
Ridolfi Michele – *53, *65.
Rintelen – 302, 333, 782.
Robb M. David – *168.
Rocca Luigi – *79.
Rodriguez Ferdinando – *988.
Romanini Angiola Maria – *599, *779, *808, *809, *975.
Romdahl Axel – *167, 250, 288, *455.
Romolus – *703.
Ronchi Oliviero – *169, 727.
Rosa Italo – *211.
Rosembaum Alan – *908.
Rosenthal Erwin – *513, *704.
Rosini Giovanni – *50.
Rossi Ferdinando – *705.
Rossi Filippo – *172, *1013, *1018.
Rossi Giovanni – *318.
Rotondi Pasquale – *943.
Rouchés Gabriel – *254.
Ruffy Jean François – *944.
Rumohr – 61, 400.
Russoli Franco – *1019.
Rusk Shapley Fern – *1046.
Rykwert Joseph – *780.

Saalman Howard – *781.
Saccomani Giannantonio – *763.
Salmi Mario – *172, 226, *282, *318, **322**, **323**, **324**, *377, 378, *427, *514, 519, *886, *1056.
Salvini Roberto – *256, **310**, **311**, *318 *336, **352**, *379, *428, *429, *456, *477, *498, *499, *500, *501, *559, *622, *623, *650, *651, *676, *677, *678, *706, *707, *708, *740, *741, *742, *743, *744, 801, *810, *811, *886, *917, *920, *983, *1001, *1002, *1003, *1005, *1006, *1009, *1010, *1011, *1012.

Sandberg Vavalà Evelyn – *159, *255, *360, *398, *624.
Sandström Sven – *745.
Sanpaolesi Piero – *859.
Santangelo Antonino – *1031.
Santi Francesco – *909.
Sartori P. A. – *380.
Sass Zalosiecky W. – *515.
Sayre V. Edward – *746.
Scarpa Gino – *945.
Scarpellini Pietro – *960.
Scavin De Melan Emilio – *60.
Schaffran Emeric – *502, 954.
Scheider Pierre – *910.
Schlegel Ursula – *678, *917.
Schlosser Julius (von) – *97, *125, *257, *283.
Schmershal Friederich – *983.
Schmitt Annegrit – *927.
Schmitt Franz Jacob – *81.
Schöne Wolfang – *516, *579, *600.
Schorr C. Dorothy – *361, *517, *560
Schrade Hubert – *601, *747, *783.
Schweinfurth Philipp – *812.
Sciamannini Raniero – *503.
Scoto Francesco – *20, 169.
Seewald Richard – *430, *580.
Selvatico Pietro Estense – *49, *55, *59.
Semenzato Camillo – *732, *784, *813, 861.
Semram Max – *91.
Severini Gino – *212.
Seymour Charles jr. – *1044.
Skira–Venturi Rosabianca – *563.
Simson Otto (von) – *983.
Sindona Enio – *602, *976.
Sinibaldi Giulia – *139, *284, *313, *337, 360, 366, 409.
Smart Alastair – *652, *653, 727, *748, *814, *917, *946, *977.
Smith Michel Quintin – *709.
Socrate Carlo – *213.
Sorte Cristoforo – *11.
Sperlich Martin – *603, *604, *654.
Sprenger Hans – *861.
Steiner Carlo – *561.
Stendhal – *947.
Stubblebine H. James – *581, *815, *911, *978.
Suida Wilhelm – *214, 452.

Taillander Yvon – **431**.
Taine Ippolito – *906.
Talbot Rice David – *921.
Talenti – *56.
Tarchiani Nello – *215, *227.
Tea Eva – *285, *297, *582, **679**, **816**.
Tei Giuseppe – *172.
Tencajoli Oreste Ferdinando – *216.
Theobald P. – *258.
Thode – 103, 333, 888.
Thomas Antoine – *70.
Tinti Mario – *141.
Tintori Leonetto – *710, 727, 737, 739 *749, *785, *786, *817, 867, *913.
Titi Filippo – *22.
Todisco Alfredo – *750.
Toesca Elena – *136.
Toesca Ilaria – *432, *862, *863, 981.
Toesca Pietro – *146, **312**, *325, 338, *362, *399, *457, *462, 471, 478, 493, 521, *625, *626, *864, *914.
Tolomei Antonio – *82, *217.
Tolomei Ugo – **979**.
Torricelli Cesare – *218.
Toscano Giuseppe P. – *656.
Totti Lodovico – *17.
Tozzi Mario – *219.
Tranquilli Lucia – *227.
Tranquilli Vittorio – *227.
Trost Heinrich – *787.
Turcio Genesio – *318.

Überwasser Walter – *408, *433, *458
Ugurgieri Azzolini Isidoro – *18.
Ulivi Ferruccio – *172, *711, *925.

Valcanover Francesco – *906, *917.
Valentiner Wilhelm Reinhold – *286, *346, *381, *478.
Valsecchi Marco – *656, *712, *751.
Van Gogh Vincent – *76.
Van Marle Raimond – *130, *150.
Van Os Willhelm Hendrick – *980.
Vasari Giorgio – *10, 23, 26, 39, 50, 53, 134, 138, 197, 346, 466, 631, *694, 748, *873.
Vasi Mariano – *45.
Vayer Lajos – *917.
Venturi Adolfo – *78, *144, *562.
Venturi Lionello – *108, *127, *170, *171, 308, *382, *383, *400, *434, *435, *436, *459, *563.
Venturoli Paolo – **981**.
Vergerio Pier Paolo – *2.
Vertova Luisa – *752, *982.
Viardo Palma – *338.
Vigorelli Giancarlo – *870.
Villain Maurice – *259.
Villani Filippo – 97, 127, 400.
Vipers B. – **260**.
Virch Claus – *680.
Vivaldi Cesare – *915.
Viviani Lorenzo – *886.
Volbach W. F. – *384.
Volpe Carlo – *460, *753, *754, *818, *917, 952, *960.

Walcher Casotti Maria – *713, *714, *755.
Wanscher Wilhelm – *220.
Watzold Stephan – *788.

Wehle B. Harry – *1026.
Weidlé Wladimir – *917.
Weigelt Hilde – *221, 578.
Weise Georg – *287, *306, *564.
Weisstein Ulrich – *681.
White John – *565, *566, 571, *583, *756, 851, *865, *866.
Wilamöwitz Molendorf Ulrich (von) – *140.
Wilpert Joseph – *109.
Winkler Arnim – *948.
Wormald Francis – *819.
Wulff Oskar – *116.

Zambon Filippo – *627.
Zander Giuseppe – *729.
Zani Giselda – *261.
Zeri Federico – *584, *605, 694, *820, *916.
Zocca Emma – *412.
Zürcher Richard – *789.

INDICE DEI NOMI DEI LUOGHI E DELLE COSE NOTABILI

I nomi delle località distinti in carattere neretto si riferiscono alle citazioni di Guide e di Cataloghi.

Andrea Pisano (influenza di G. su) – 37, 319, 327, 411, 432, 471, 577, 676, 817, 834, 886, 899; (collaborazione con) – 72, 73, 131, 193, 207, 387, 408, 411, 593, 637, 791, 929, 949.
Angelico (raffronto con) – 50, 825.
Arnolfo di Cambio (influenza di) – 145, 207, 202, 271, 306, 312, 390, 393, 402, 440, 457, 477, 488, 521, 593, 596, 599, 629, 688, 693, 727, 822, 853, 859, 899, 900, 917, 918, 960, 972, 983.
Arte tedesca (influenza della) – 52, 410, 846.
Architetto (attività di G. come): 29, 35, 52, 59, 61, 62, 66, 67, 72, 73, 81, 87, 93, 101, 120, 131, 154, 205, 207, 209, 211, 233, 237, 256, 202, 271, 272, 299, 303, 312, 318, 319, 351, 381, 387, 388, 410, 414, 415, 423, 430, 457, 477, 481, 482, 496, 521, 554, 584, 593, 599, 637, 668, 670, 676, 693, 697, 727, 728, 759, 760, 773, 779, 780, 781, 784, 791, 808, 809, 837, 846, 854, 883, 900, 927, 950, 975.
Assisi (guide) – 412, 437, 540, 568.
Avignone (viaggio di G. ad) – 23, 47, 52, 61, 62, 91, 288, 495, 793, 593, 983.

Berlino (Kaiser Friedrich Museum) – 145, 227, 246, 202, 292, 301, 312, 337, 393, 409, 421, 440, 457, 496, 593, 611, 706, 723, 876, 890, 907, 917, 922, 952, 981.
Biografia aneddotica – 47, 156, 208, 215, 227, 318.
Boccaccio Giovanni – 51, 102, 172, 400, 466, 490, 555, 647, 782, 917, 967.
Bologna (Pinacoteca) – 61, 255, 301, 337, 393, 421, 452, 457, 496, 517, 629, 706, 895, 907, 981.
Boston (Coll. Gardner) – 216, 337, 593, 706, 721, 752, 931, 982.
Brunetto Latini (ritratto) – 47, 50, 237.
Budapest (Galleria) – 135, 994, 995, 996, 997, 998.

Cataloghi delle opere – 147, 721, 775.
Cavallini Pietro (collaborazione con) – 45, 202, 312; (dipendenza da) – 135, 145, 162, 181, 245, 202, 295, 301, 306, 318, 319, 337, 350, 351, 355, 376, 384, 399, 402, 403, 440, 456, 457, 477, 521, 543, 565, 579, 593, 596, 602, 611, 626, 629, 646, 647, 665, 693, 706, 727, 762, 809, 827, 845, 851, 853, 897, 900, 907, 917, 964, 981; (influenza di G. su) – 393, 521, 596, 688, 851, 981.
(opere del) – 109, 110, 350, 521, 565, 593, 602, 851, 917, 972.
Centenario della morte – 174, 194, 198, 225, 250.
Cimabue (alunnato presso) – 7, 33, 40, 41, 43, 47, 60, 83, 131, 162, 164, 165, 181, 213, 226, 318, 319, 322, 325, 337, 376, 393, 399, 402, 403, 427, 457, 477, 535, 537, 542, 583, 593, 596, 720, 727, 762, 853, 900, 907, 960, 981.
(attribuzione a) – 693, 924.
(raffronto con) – 1, 47, 50, 117, 131, 239, 371, 398, 429, 457, 466, 535, 579, 579, 593, 596, 613, 629, 704, 706, 720, 747, 904, 960, 978.
Classicismo (rapporti col) – 3, 272, 336, 351, 388, 403, 425, 454, 456, 470, 515, 535, 570, 593, 647, 665, 727, 728, 767, 795, 800, 814, 845, 887, 904, 907, 921, 932, 960, 972.
Copie delle opere di G. – 276, 778, 788, 894, 905, 927, 930, 946.
Corso Donati (ritratto) – 50.
Critica (critica della) – 917, 967.
Cronologia delle opere – 50, 61, 62, 972.

Daddi Bernardo – 557, 907, 952.
Dante (incontro con) – 47, 50, 52, 62, 114, 175, 237, 250, 466, 736, 925, 965, 1054.
(influenza di) – 50, 52, 61, 63, 185, 736, 793, 965.
(parallelismo) – 110, 115, 131, 140, 144, 172, 237, 257, 283, 310, 318, 363, 389, 400, 402, 430, 488, 561, 593, 596, 629, 704, 719, 761, 790, 795, 825, 843, 850, 879, 886, 904, 915, 918, 925, 965, 967, 1054.
(ritratti giotteschi) – 47, 50, 64, 97, 102, 116, 153, 175, 209, 237, 276, 693, 736, 761, 805.
Date biografiche – 333, 511, 952.
Discepoli di G. – 7, 474, 773.
Disegni di G. – 5, 28, 29, 36, 37, 39, 62, 74, 83, 85, 97, 101, 131, 132, 136, 154, 193, 197, 207, 237, 245, 272, 299, 312, 318, 319, 327, 381, 411, 414, 432, 457, 481, 593, 629, 675, 682, 710, 727, 759, 817, 846, 899, 927, 932, 943, 946, 953, 957, 959, 960, 974, 978, 1053.
Documenti – 25, 34, 59, 73, 96, 126, 157, 169, 188, 218, 202, 411, 511, 535, 553, 593, 630, 666, 668, 727, 736, 808, 809, 870, 894, 902, 925, 953, 978, 981.
Dottrina tomistica (influenza della) – 711, 886.
Dresda (Galleria) – 721, 917, 952, 999.
Duccio (raffronto con) – 61, 117, 129, 135, 190, 196, 371, 439, 629, 647, 720, 746, 921, 932, 960, 978.
(influenza di) – 593.
Duprè (statua di Giotto) – 56.

Firenze (Accademia) – 87, 411.
Firenze (mostra giottesca) – 178, 182, 189, 190, 191, 199, 200, 214, 221, 223, 224, 227, 266.
Firenze (Museo Horne) – 144, 145, 165, 202, 299, 301, 337, 409, 411, 473, 477, 496, 593, 611, 629, 721, 877, 907, 934, 952, 953, 981.
Francescanesimo (influenza del) – 60, 62, 174, 180, 200, 212, 229, 259, 318, 349, 418, 537, 542, 593, 629, 879, 886, 917, 925, 960.

Iconografia – 61, 103, 128, 133, 150, 245, 308, 318, 319, 349, 356, 360, 363, 407, 425, 450, 452, 477, 491, 517, 542, 560, 577, 578, 629, 655, 693, 698, 709, 771, 800, 888, 902, 917, 921, 928, 930, 966, 978, 981.

Gaddo Gaddi – 593, 972.
Gaddi Taddeo – 23, 28, 50, 246, 296, 299, 312, 357, 409, 411, 457, 474, 557, 584, 629, 775, 820, 825, 867, 895, 907, 952, 953, 966, 981.
Giotto poeta – 61, 62, 95, 110, 174, 318, 629, 639, 790, 795, 798, 907.
Giovanni Pisano – 46, 52, 62, 115, 202, 306, 312, 319, 336, 432, 537, 560, 593, 629, 693, 704, 719, 736, 795, 808, 847, 960.
Giunta Pisano – 600.
Giusto de Menabuoi (attr. a) – 291, 340, 409.

Lorenzetti – 50, 907, 952.
Lorenzetti Ambrogio (rapporti con) – 5, 202, 296, 340, 439, 477, 676, 814, 933.
Lorenzetti Pietro (rapporti con) – 18, 460, 980.

Martini Simone (raffronto con) – 4, 46, 50, 371, 382, 492, 519, 545, 593, 880, 907, 952, 960.
Masaccio (raffronto con) – 87, 310, 488, 706, 886, 927.
(G. precursore di) – 200, 353, 956.
Maso di Banco – 113, 147, 220, 234, 340, 377, 385, 408, 474, 496, 502, 519, 557, 593, 907, 927, 934, 952, 953, 981.
Michelangelo (estimazione di) – 40, 43.
(G. precursore di) – 782.
Milano (soggiorno) – 47, 717, 779, 808.
Miniatura (influsso della) – 601, 775.
Miniatura (attività di G.) – 69, 186, 307, 320.
Monaco (Alte Pinakothek) 149, 152, 301, 316, 337, 393, 421, 475, 496, 584, 593, 706, 721, 752, 917, 931, 982, 1023, 1024, 1025.
Monumento a G. – 886.

Napoli (soggiorno a) – 47, 62, 96, 106, 126, 155, 188, 318, 373, 377, 477, 496, 584, 693, 727, 817, 907, 952, 953, 981.
New York (Metropolitan Museum) – 110, 149, 152, 301, 337, 393, 475, 517, 584, 593, 706, 721, 752, 931, 982, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047.
Nicola Pisano – 50, 356, 390, 477, 593, 629, 693, 767, 887, 960, 972.
Notizie familiari – 758.

Orcagna – 49, 50, 319.
Orso dell'Anguillara (ritratto) – 42.

Padova (guide) – 380.
Parigi (Louvre) – 457, 477, 496, 593, 682, 700, 721, 727, 754, 865, 895, 907, 909, 919, 960, 981, 1020.
Perin del Vaga – 42.

Petrarca Francesco – 47, 50, 126, 575, 761, 821, 917, 967.
Pietro d'Abano (iconografia da) – 123, 293, 420, 732.
Pontano Tebaldo – 593, 943.
Poussin Niccolò – 50, 827.
Puccio Capanna (collaborazione con) – 495, 875.

Raffaello (confronto con) – 50, 827.
Ravenna (soggiorno) – 62, 665, 761.
Rimini (soggiorno) – 62, 593, 605, 629, 665, 689, 727, 907, 917, 919, 981.
Rinascimento (G. precursore del) – 64, 71, 128, 165, 190, 193, 210, 227, 237, 273, 286, 302, 312, 367, 376, 410, 457, 468, 474, 488, 521, 542, 611, 668, 682, 693, 725, 728, 762, 803, 809, 814, 887, 917, 927, 928, 956.
Ritratto di G. – 28, 249, 736.
Roberto D'Angiò – 9, 80, 96, 106, 126, 155, 318, 423, 953.
Roma (data del viaggio) – 210, 308, 535, 593, 629, 727, 783, 851, 855, 909, 960, 981.
Roma (Museo Petriano) – 393, 440, 536, 593, 611, 626.
Roma (Pinacoteca Vaticana) 452, 473, 496, 517, 595, 629, 775, 917, 953, 981, 1032.
Rusuti Filippo (attr. a) – 308, 403, 960, 972.

Sacre rappresentazioni (influenza delle) – 444, 481, 629, 784, 978.
Scultura gotica francese (influenza della – 250, 288, 356, 394, 564, 579, 593, 688, 795, 799, 887, 917, 961, 966, 978.
Scultura pisana (influenza della) – 393, 470, 593, 880, 917.
Scuola romana (influenza della) – 145, 165, 226, 245, 265, 276, 312, 318, 319, 322, 332, 337, 350, 351, 354, 388, 427, 477, 497, 593, 599, 601, 629, 647, 727, 745, 783, 795, 845, 897, 900, 907, 917, 960, 964, 972, 978, 981.
Starnina – 49.
Stefaneschi Jacopo – 69, 92, 94, 245, 276, 308, 346, 384, 419, 452, 507, 593, 595, 621, 629, 639, 680, 693, 788, 894, 927, 951, 953, 972, 980, 981.
Stile – 61, 87, 172, 193, 250, 276, 386, 557, 693, 879.
Strasburgo (Museo) 337, 393, 409, 421, 474, 547, 548, 551, 593, 611, 706, 721, 723, 907, 912, 917, 934, 981, 1035, 1036.

Tecnica – 49, 77, 212, 228, 245, 302, 362, 430, 591, 597, 629, 675, 710, 785, 851, 913, 928.
Torriti Jacopo – 593, 727, 893, 905, 917, 960.
Traini Francesco – 50.

Washington (Museo) – 144, 165, 299, 309, 411, 517, 877, 907, 931, 934, 952, 981, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047.

INDICE DELLE OPERE

N. B. – Questo indice dà conto di tutte le opere di Giotto o comunque a lui attribuite delle quali si fa menzione nel testo di questa bibliografia, rimandando alla relativa voce. Ciò non esclude tuttavia che talvolta opere ricordate in una data pubblicazione non compaiano esplicitamente nel riassunto della medesima e quindi nell'indice. Sono contrassegnate con un asterisco quelle opere tuttora esistenti la cui attribuzione a Giotto è accettata o almeno discussa dalla critica moderna. I numeri si riferiscono al numero d'ordine delle voci bibliografiche. Il numero stampato in neretto significa trattazione ampia o comunque importante per i risultati critici. Un punto interrogativo tra parentesi a fianco del numero significa che l'identificazione dell'opera citata dalla fonte è dubbia. La nota « doc », in parentesi a fianco del numero, significa che il testo citato riporta o fa preciso riferimento ad un documento che riguarda direttamente o indirettamente l'opera, sia che avvalori, sia che ne neghi l'attribuzione a Giotto. Le opere sono citate, fin dove è possibile, secondo i luoghi dove attualmente si conservano.

AREZZO – *Duomo*. Disegno per il monumento Tarlati: 727.

ASSISI – *Basilica inferiore di S. Francesco*
*Allegorie delle Vele, affreschi del transetto: 50, 52, 60, 61, 62, 90, 91, 128, 132, 161, 227, 259, 437, 503, 532, 540, 562, 595, 693, 754, 925, 960, 893.
*Storie dell'infanzia di Cristo, affreschi: 62, 87, 503, 532, 693, 727, 960.
*Cappella della Maddalena, affreschi: 61, 91, 145, 237, 403, 503, 593, 727, 895, 907, 909, 925, 943, 953, 960, 974, 981.
Cappella di S. Nicola (Orsini), affresco: 61, 960.
Disegni per alcune vetrate: 60.

ASSISI – *Basilica Superiore di S. Francesco.*
*Storie dell'Antico e Nuovo Testamento, affreschi: 143, 162, 181, 301, 310, 312, 318, 325, 334, 393, 399, 403, 429, 437, 440, 457, 460, 477, 480, 496, 503, 536, 565, 568, 570, 588, 593, 611, 613, 617, 624, 646, 652, 653, 663, 667, 671, 682, 688, 693, 700, 701, 706, 710, 727, 727, 730, 738, 783, 807, 810, 851, 862, 883, 886, 895, 901, 904, 907, 909, 917, 919, 953, 960, 964, 972, 981, 983.
*Volta dei Dottori, affreschi: 143, 205, 503, 588, 593, 737, 907, 960.
*Leggenda di S. Francesco, affreschi: 47, 60, 62, 89, 91, 98, 103, 110, 119, 128, 132, 145, 159, 161, 164, 167, **173**, 174, 177, 180, 204, 210, 212, 226, 227, 237, 245, 246, 248, 250, 259, 262, 265, 271, 272, 301, 310, 312, 314, 318, 319, 321, 322, 325, 326, 333, 334,

337, 343, 346, 349, 356, 357, 360, 362, 376, 379, 393, 399, 403, 407, 411, 412, 430, 433, 437, 438, 440, 441, 449, 456, 457, 460, 461, 462, 469, 473, 474, 477, 480, 481, 484, 488, 491, 495, 496, 503, 505, 508, 512, 513, 521, 532, 535, 536, 537, 540, 541, 543, 545, 565, 566, 568, 570, 579, 585, 588, 589, 592, 593, 595, 596, 601, 603, 604, 610, 613, 615, 616, 617, 624, 625, 629, 630, 638, 639, 663, 665, 666, 674, 675, 682, 683, 688, 689, 693, 695, 700, 701, 702, 706, 727, 728, 734, 745, 754, 775, 777, 778, 795, 798, 799, 806, 807, 808, 809, 810, 812, 815, 847, 851, 855, 874, 875, 877, 883, 885, 886, 895, 899, 900, 901, 904, 907, 909, 917, 919, 928, 930, 936, 950, 960, 964, 967, 969, 972, 975, 981, 983, 1054.

Disegni per alcune vetrate: 60.

ASSISI – *Collezione Fiumi*. *Apostoli, affresco staccato: 629, 917.

BAGNOCAVALLO – *Chiesa dei Minori Conventuali*. Affreschi e Crocifisso: 177.

BERLINO – *Dahlem Museum*.

*Dormitio Virginis, tavola: 8, 50, 61, 145, 227, 246, 301, 312, 337, 409, 421, 440, 449, 457, 484, 593, 611, 706, 706, 876, 907, 917, 922, 923, 952, 960, 981, 984, 985, 986, 987.

*Crocifissione, tavola: 61, 62, 255, 301, 393, 421, 449,

BOLOGNA – *Pinacoteca*. *Polittico: 61, 62, 255, 301, 393, 421, 449, 457, 593, 626, 775, 907, 952, 953, 981, 988, 989, 990, 991.

BOSTON – *Museo Gardner*. *Presentazione al tempio, tavola: 149, 152, 301, 584, 593, 611, 706, 907, 931, 952, 953, 960, 981, 982, 992.

BOVILLE ERNICA (Bauco) – *S. Pietro Ispano*. *Angiolo, mosaico (dalla Navicella): 78, 245, 262, 301, 312, 337, 350, 440, 457, 536, 593, 611, 626, 629, 788, 851, 902, 905, 960, 972, 981, 983.

BUDAPEST – *Museo di Belle Arti*.

Frammento di affresco da Assisi: 994, 995, 996, 997.

Incoronazione della Vergine, tavola (già a Londra, Coll. Rothermere): 149, 227, 234.

CHÂALIS – *Abbazia* (sez. del Museo Jaquemart André). *Due Santi, tavole: 229, 301, 337, 411, 421, 440, 477, 537, 584, 593, 629, 706, 721, 877, 907, 931, 934, 953, 981.

CHANTILLY – *Museo*. Dormitio Virginis, tavola: 145.

DRESDA – *Galleria*. *S. Giovanni in carcere, tavola: 917, 952, 953.

FIRENZE – *Accademia*. Armadi di S. Croce, pannelli: 30, 36, 50, 60, 61.

FIRENZE – *Badia*. *Affreschi: 8, 36, 47, 299, 411, 675, 706, 877, 922, 940, 941, 971, 972.

FIRENZE – *Battistero*.

Disegni per i mosaici: 480, 511, 529, 596, 972.

Disegni per la porta di Andrea Pisano: 5, 97.

FIRENZE – *Collezione Berenson.*
*Deposizione dal sepolcro, tavola: 149, 152, 301, 393, 421, 449, 475, 584, 593, 611, 706, 907, 931, 952, 953, 960, 981, 982, 1019.
*Santo francescano, tavola: 312, 337, 457, 752, 885, 972, 981, 982, 1019.

FIRENZE – *Collezione Contini-Bonacossi.* *Madonna tra S. Francesco e S. Domenico, tavola:
981.

FIRENZE – *Duomo.* *Campanile, facciata, rilievi, etc.:
28, 29, 36, 52, 58, 61, 62, 66, 67, 72, 73, 75, 81, 83, 87, 93, 101, 120, 132, 154, 193, 205, 207, 209, 237, 246, 256, 262, 271, 272, 299, 303, 312, 318, 319, 330, 351, 381, 387, 388, 408, 414, 415, 420, 423, 430, 432, 440, 457, 471, 477, 481, 482, 584, 593, 599, 629, 637, 668, 670, 686, 693, 697, 727, 760, 773, 779, 781, 791, 808, 809, 817, 834, 846, 886, 899, 927, 929, 949, 950, 959, 975.

FIRENZE – *Museo dell'Opera di S. Croce.* *Polittico dalla chiesa di Badia:
301, **335**, 337, 375, 393, 411, 587, 593, 648, 665, 683, 702, 706, 730, 738, 753, 754, 828, 852, 855, 877, 886, 907, 917, 919, 923, 941, 952, 972, 981.

FIRENZE – *Museo Horne.* *S. Stefano, tavola:
144, 145, 299, 301, 337, 409, 411, 440, 473, 477, 537, 584, 593, 611, 629, 706, 721, 877, 907, 923, 931, 934, 952, 953, 981, 1017, 1018.

FIRENZE – *Ognissanti.* Cappella; Crocifisso; tavola della Dormitio Virginis (ora a Berlino):
8, 36, 40, 61, 62.

FIRENZE – *Orsanmichele.* Disegno per le Logge:
28.

FIRENZE – *Palazzo della Signoria.* Ritratto di Carlo di Calabria:
10.

FIRENZE – *Palazzo del Podestà* (Bargello).
Cappella della Maddalena, ritratto di Dante: 8, 50, 64, 97, 102, 116, 153, 172, 175, 237, 497, 537, 693.
Il Comune rubato, affresco: 61.

FIRENZE – *Palazzo di parte guelfa.* Affreschi:
8.

FIRENZE – *Piazza dei Gianfigliazzi.* Madonna e altre figure:
8.

FIRENZE – *Ponte alla Carraia.* *Progetto:
727.

FIRENZE – *S. Croce.*
Cappella Bardi. *Storie di S. Francesco, affreschi: 8, 50, 60, 62, 87, 128, 132, 145, 210, 212, 220, 227, 230, 237, 246, 248, 260, 262, 271, 272, 279, 288, 296, 299, 301, 302, 308, 312, 322, 328, 333, 337, 341, 343, 346, 351, 355, 376, 386, 391, 393, 403, 408, 410, 411, 421, 430, 442, 457, 460, 462, 473, 477, 481, 488, 491, 516, 527, 536, 537, 546, 553, 564, 583, 593, 595, 597, 611, 614, 616, 624, 629, 633, 638, 643, 657, 666, 675, 682, 686, 693, 703, 705, 706, 710, 727, 728, 731, 735, 752, 773, 789, 798, 799, 808, 809, 817, 820, 827, 836, 839, 865, 867, 885, 895, 900, 983.
Cappella Baroncelli. *Polittico: 8, 23, 30, 36, 61, 62, 87, 91, 227, 299, 312, 322, 393, 421, 457, 584, 593, 693, 867, 895, 907, 952, 981.

Cappella Giugni. Affreschi: 8, 50.

Cappella Peruzzi. *Storie dei due S. Giovanni, affreschi: 8, 50, 61, 62, 87, 118, 132, 145, 148, 172, 205, 210, 212, 220, 227, 230, 245, 248, 262, 271, 272, 275, 279, 288, 296, 299, 301, 302, 308, 312, 322, 327, 328, 337, 344, 346, 351, 355, 376, 386, 391, 393, 408, 410, 411, 421, 430, 432, 433, 442, 444, 449, 457, 460, 473, 474, 477, 481, 488, 396, 516, 536, 537, 545, 546, 553, 564, 583, 584, 593, 595, 611, 616, 624, 629, 633, 638, 647, 666, 675, 682, 685, 686, 693, 703, 705, 706, 710, 727, 728, 731, 773, 789, 799, 808, 809, 817, 820, 865, 867, 886, 895, 900, 983.

Cappella Tosinghi-Spinelli. Affreschi dell'Assunta: 8, 50, 210, 246, 299.

*Affreschi della Crocefissione e della Pietà: 299, 922.

FIRENZE – *S. Felice.* *Crocifisso:
227, 818, 917.

Firenze – *S. Giorgio alla Costa.* *Madonna in trono, tavola:
8, 135, 294, 299, 360, 393, 409, 421, 429, 438, 449, 477, 496, 593, 598, 629, 665, 674, 706, 720, 874, 877, 895, 904, 917, 919, 934, 960, 972, 981.

FIRENZE – *S. Maria Novella.* *Crocifisso, tavola:
8, 191, 226, 227, 230, 245, 299, 301, 312, 322, 334, 337, 360, 393, 398, 409, 411, 440, 449, 457, 477, 481, 496, 535, 593, 596, 598, 600, 611, 624, 628, 629, 720, 721, 727, 895, 904, 907, 917, 919, 934, 960, 972, 981.

FIRENZE – *S. Maria di Ricorboli.* Madonna in trono e angeli, tavola:
225.

FIRENZE – *S. Marco.* *Crocifisso:
62, 227.

FIRENZE – *S. Spirito.* Polittico:
28.

FIRENZE – *Uffizi.* *Madonna in trono, tavola (da Ognissanti):
50, 61, 62, 87, 135, 145, 180, 190, 196, 227, 239, 262, 279, 280, 286, 294, 299, 301, 312, 322, 337, 355, 362, 367, 371, 376, 398, 408, 421, 430, 440, 442, 449, 457, 477, 481, 496, 517, 536, 537, 562, 581, 593, 596, 611, 628, 629, 693, 695, 704, 723, 727, 747, 865, 869, 892, 917, 902, 925, 956, 960, 981, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016.

LONDRA – *Collezione Jekill.* *Salvator Mundi, tavola, cimasa di polittico:
584, 721.

LONDRA – *National Gallery.* *Discesa dello Spirito Santo, tavola:
393, 475, 584, 593, 706, 907, 952, 953, 960, 981, 982, 1020, 1021, 1022.

LUCCA – *Fortezza d'Agosta.* Progetto:
205.

LUCCA – *S. Paolino.* Incoronazione della Vergine, tavola:
53.

MONACO – *Alte Pinakothek.* Crocefissione; Cena; Discesa al Limbo, tavolette:
149, 152, 301, 393, 421, 475, 584, 593, 611, 706, 907, 917, 931, 952, 953, 960, 981, 982, 1023, 1024, 1025.

NAPOLI – Generale:
8, 373.

NAPOLI – *Castel Nuovo.* Affreschi:
8, 51, 126 (doc.), 155, 188, 236, 373, **377**, 477, 693, 907, 927, 952, 953, 983.

NAPOLI – *Incoronata.* Affreschi:
51, 61, 693, 983.

NAPOLI – *S. Chiara.* Affreschi:
8, 15, 51, 62, 106, 126, 188, 334, 345, 409, 477, 953, 983.

NEW YORK – *Collezione Wildenstein.* *Madonna col Bambino tra Santi e Virtù, tavola:
421, 473, 546, 547, 912.

NEW YORK – *Metropolitan Museum.* *Adorazione dei Magi, tavola:
110, 149, 152, 301, 393, 475, 593, 611, 706, 907, 931, 952, 953, 981, 982, 1026.

OXFORD – *Ashmolean Museum.* *Madonna col Bambino, tavola:
754, 907, 922.

PADOVA – *Cappella dell'Arena* (Scrovegni).
*Affreschi: 40, 50, 52, 61, 62, 63, 78, 82, 87, 91, 105, 114, 119, 124, 131, 132, 140, 145, 148, 150, 161, 164, 168, 170, 172, **173**, 174, 177, 180, 185, 194, 203, 205, 211, 212, 220, 227, 232, 237, 238, 245, 246, 248, 250, 262, 265, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 288, 293, 297, 299, 301, 302, 308, 312, 318, 319, 322, 331, 346, 349, 351, 353, 355, 359, 361, 363, 368, 374, 376, 386, 388, 389, 399, 405, 408, 409, 410, 421, 430, 433, 440, 442, 447, 448, 450, 452, 455, 456, 457, 460, 463, 470, 472, **474**, 479, 480, 481, 485, 486, 492, 496, 498, 499, 500, 501, 505, 515, 518, 535, 536, 545, 552, 553, 558, 559, 560, 562, 565, 567, 570, 573, 577, 578, 579, 583, 584, 586, 588, 589, 593, 595, 601, 611, 615, 616, 622, 623, 627, 628, 629, 632, 638, 642, 646, 647, **649**, **650**, 651, 653, 654, 657, 660, 665, 666, 669, 673, 676, 677, 678, 682, 683, 687, 687bis, 689, 693, 696, 697, 698, 702, 704, 706, 707, 708, 709, 710, 712, 713, 714, 718, 723, 727, 728, 734, 735, 736, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 749, 750, 762, 763, 767, 771, 772, 773, 774, 775, 784, 785, 786, 789, 793, 794, 795, 797, 798, 799, 800, 803, 806, 808, 809, 813, 814, 817, 821, 827, 836, 839, 847, 853, 854, 855, 857, 861, 865, 869, 870, 877, 883, 886, 887, 888, 889, 893, 895, 897, 899, 900, 904, 906, 907, 908, 917, 918, 919, 921, 922, 925, 930, 932, 933, 942, 943, 944, 952, 953, 955, 957, 960, 961, 964, 965, 966, 967, 968, 970, 974, 975, 978, 980, 981, 983.

*Architettura: 59, 63, 211.

*Crocifisso, tavola (ora in deposito presso il locale Museo): 61, 145, 165, 191, 227, 279, 337, 353, 359, 393, 409, 457, 464, 477, 552, 555, 593, 600, 629, 660, 689, 706, 952, 960, 981, 1029.

Palazzo della Ragione. Affreschi della Sala: 123, 124, 235, 251, 293, 333, 340, 420, 593 629, 660, 699, 732.

Capitolo del Santo. *Sala Capitolare; affreschi; opere varie: 8, 20, 62, 83, 380, 443, 593, 615, 660, 960.

PARIGI – *Museo del Louvre.* *Stimmate di S. Francesco, tavola:
60, 61, 145, 165, 220, 312, 411, 754, 907, 910, 919, 922, 981, 1030.

PERUGIA – *S. Francesco.* Affreschi:
35 (?).

PISA – *Cimitero.* Affreschi:
50, 52, 83.

POMPOSA – *Capitolo dell'Abbazia.* *Cartoni per i profeti delle bifore:
972.

RALEIGH – *North Carolina Museum of Art, Kress Collection.* *Polittico:
452, 916, 952, 981, 1043, 1046.

RAVENNA – *S. Giovanni Evangelista.* Affreschi:
62.

RIMINI – *Tempio Malatestiano.* *Crocifisso:
227, 292, 301, 360, 393, 584, 593, 605, 629, 665, 689, 706, 721, 723, 818, 855, 895, 907, 917, 919, 960, 972, 981.

ROMA – *S. Clemente.* Affreschi:
13, 14.

ROMA – *S. Giorgio in Velabro.* S. Giorgio:
13, 14.

ROMA – *S. Giovanni in Laterano.*
*Bonifacio VIII proclama il Giubileo, affresco: 16, 57, 61, 62, 104, 132, 157 (doc.), 301, 312, 315, 319, 332, **453**, 457, 469, 477, 484, 505, 535, 536, 593, 596, 611, 621, 629, 693, 706, 727, 729, 851, 855, 899, 917, 960, 981, 983.
*Affresco sul timpano di facciata: 489.

ROMA – *S. Maria degli Angeli.* Opere:
8.

ROMA – *S. Maria Maggiore.* Busti di Profeti, affreschi:
143, 181, 312, 399, 457, 489, 611, 688, 851.

ROMA – *S. Maria sopra Minerva.* Crocefisso e una tavola:
8, 21, 22.

ROMA – *S. Tommaso de' Cenci.* Crocifisso:
32, 862, 863, 981.

ROMA (CITTÀ DEL VATICANO). – *Archivio Vaticano.* Messale di S. Giorgio miniature:
12, 13, 21, 69, 94.

ROMA (CITTÀ DEL VATICANO) – *Pinacoteca.* *Polittico Stefaneschi:
13, 14, 61, 62, 91, 92, 132, 145, 210, 312, 350, 384, 419, 457, 474, 593, 595, 666, 667, 693, 727, 917, 923, 952, 953, 981, 983, 1032.

ROMA (CITTÀ DEL VATICANO) – *Sacre Grotte.* *Angelo, mosaico:
78, 245, 262, 301, 312, 337, 350, 440, 457, 536, 593, 611, 626, 629, 693, 788, 851, 902, 905, 960, 972, 981, 983, 1031.

ROMA (CITTÀ DEL VATICANO) – *S. Pietro.* *Navicella, mosaico:
6, 8, 13, 14, 17, 21, 27, 33, 37, 40, 42, 45, 50, 52, 61, 62, 78, 92, 97, 132, **133**, 145, 245, 262, 290, 301, 308, 312, 317, 319, 322, 337, 346, 350, 376, 384, 410, 419, **425**, 430, 438, 440, 456, 457, 477, 536, 537, 593, 595, 611, 621, 626, 629, 630, 633, 644, 680, 691, 693, 706, 727, 748, 754, 774, 788, 851, 865, 902, 960, 972, 981, 983.

S. DIEGO (California) – *Fine Arts Gallery.* *Dio padre tra gli angeli, tavola:
312, 457, 584, 1033, 1034.

STRASBURGO – *Museé Municipaux.* *Crocefissione, tavola:
393, **421**, **474**, 546, 547, 611, 912, 917, 1035, 1036.

WASHINGTON – *National Gallery of Art, Kress Collection.* *Madonna col bambino, tavola:
144, 299, 301, 309, 337, 411, 421, 440, 477, 593, 629, 706, 721, 877, 907, 931, 934, 952, 953, 981, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047.

**Canzone della Povertà*:
61, 62, 95, 110, 174, 318, 629, 639, 790, 795, 798.