

IL MITO DI GIOTTO

LA FORTUNA DI UN LUOGO DANTESCO NELLA CRITICA D'ARTE

GÁBOR HAJNÓCZI

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék
hajnoczi@btk.ppke.hu

La concezione secondo la quale l'opera di Giotto segna l'inizio dell'epoca moderna nella storia della pittura, viene codificata da Giorgio Vasari, ed è sostenuta in sostanza anche dalla storiografia dei giorni nostri. In questa concezione l'arte viene definita come un fatto storico e ed in essa si presenta il concetto del 'progresso' come elemento determinante del percorso storico. Ad animare tale progresso era tenuta Firenze e, quanto agli artisti, la loro origine fiorentina diventava la base di una valutazione artistica.¹

Parlare di Giotto come di un rinnovatore dell'arte, ai tempi del Vasari, non era una novità. Un'esaltazione del pittore s'iniziò già nel Trecento², e in sostanza anche Vasari risulta erede di una tradizione che si potrebbe definire come il 'mito di Giotto'.

La 'mitizzazione' della figura del pittore fu iniziata da Dante e il famoso *locus* del *Purgatorio* (nel Canto XI) può essere considerato come uno dei primi documenti in cui Giotto viene menzionato.³ Si osserva che in quella fase iniziale il tema non contiene un vero apprezzamento artistico e neanche alcun elemento critico. Più tardi esso si sviluppa in modo tale da diventare un'interpretazione articolata. Nella formazione di una tale interpretazione si può definire un'evoluzione che va dagli stereotipi delle esaltazioni alla critica della pittura giottesca in base alle opere concrete.

In questa evoluzione non si tratta di uno sviluppo del 'mito', piuttosto di quello della critica d'arte, in quanto il mito stesso costituisce la fase iniziale del processo della valutazione artistica. L'andamento di tale processo si osserva in almeno tre campi: in quello storico, artistico e stilistico. Nel campo storico tale processo va dalla figura leggendaria del pittore al personaggio storico dell'artista, mentre nel campo artistico esso percorre dal semplice elenco delle opere alla critica di una data pittura. Infine, il linguaggio usato si sviluppa dalle forme letterarie della glorificazione ai termini di un linguaggio professionale. Quanto ai generi, all'inizio le allusioni a Giotto si trovavano in opere sostanzialmente letterarie (poetiche,

narrative, ecc.), poi il personaggio e l'arte del pittore diventavano il tema di un genere speciale, della biografia (nel caso di Ghiberti e poi in quello del Vasari), che costituisce l'inizio della storia dell'arte come disciplina.

In questa nostra relazione non proponiamo una revisione della lettura del *locus* dantesco in questione, vorremmo piuttosto ricostruire la nascita di un paradigma della storia dell'arte europea. Del resto, esamineremo le eventuali modificazioni del significato originale del passo dantesco, seguendo il modo come l'aproccio sostanzialmente morale si trasformava in quello storico per arrivare ad un'interpretazione sostanzialmente critica.

1. LA NASCITA E LA FORMAZIONE DEL MITO

Il primo documento pubblicato nel quale Giotto viene menzionato sembra essere l'*Expositio problematum Aristotelis* di Pietro d'Abano che risale al 1310 circa.⁴ È un'allusione breve corta (di solo due parole) al pittore come ad un buon ritrattista, ed in essa non troviamo alcuna osservazione sulla persona e sulla pittura. La mitizzazione della figura di Giotto non ha qui il suo inizio. Benché il *Purgatorio* sia probabilmente posteriore dell'*Expositio*⁵ comunque possiamo considerarlo come il punto di partenza di tale mitizzazione. Ad iniziare un'esaltazione di Giotto fu indiscutibilmente Dante che con la famosa terzina dell'XI Canto del *Purgatorio* creò un *topos* per i commentatori della *Commedia* e quindi per gli umanisti critici d'arte.

Nella terzina dantesca dobbiamo subito osservare due momenti importanti: Giotto viene menzionato come 'esempio' (della fama) ed insieme a lui viene citato Cimabue di cui Giotto oscurò la fama:

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura
Purgatorio, XI, 94-96.*⁶

Dante, dato che menziona i due pittori nel contesto della „vana gloria de l'umane posse”, non sembra che voglia dare alla constatazione un valore interpretativo. Il primo problema dunque di una ricostruzione della valutazione di Giotto è il comprendere il significato del rapporto tra i due pittori menzionati insieme.

Il problema provocò già polemica tra gli storici dell'arte nella prima metà del nostro secolo. Lo Schlosser respingeva l'opinione di Rintelen⁷ che aveva voluto rivalutare l'importanza di Cimabue in base ad un paragone dantesco con Guinizzelli ed aveva combattuto la concezione secondo la quale Cimabue sarebbe stato solo una figura assolutamente leggendaria e aneddótica⁸. Dichiarò lo Schlosser che è un errore (come fa Rintelen) costituire un'equazione Guinizzelli = Cimabue ed attribuire ad essa un apprezzamento artistico: „In tutto il passo, che ha soltanto un significato

morale,” – continua lo Schlosser – „corrispondente all'*ambiente*, non c'è alcuna vera intenzione di apprezzamento”. È vero che nel passo – oltre alla successione Cimabue-Giotto nella gloria – mancano l'apprezzamento artistico dei due maestri e anche gli elementi di un'interpretazione artistica, ma è anche vero che i due pittori costituiscono soltanto la prima parte di un paragone, in quanto Dante menziona altri due personaggi, questa volta poeti, Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti, e li mette allo stesso livello dove stanno i pittori:

*Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
Purgatorio, XI, 97-99.⁹*

Risulta evidente che nella constatazione dantesca è inutile cercare qualsiasi intenzione critica artistica. In essa manca ogni allusione ai motivi artistici della fama. Eppure è da annettere un significato critico al passo, in quanto esso sta in correlazione ad un altro che modifica il carattere „acritico” del primo. La fama ottenuta nella pittura viene paragonata alla „gloria de la lingua”, cioè la fama ottenuta nella poesia. La pittura – e cioè le arti figurative – indirettamente vengono elevate da Dante alla dignità della poesia e il pittore viene apprezzato come intellettuale, non più come artigiano. Viene ripreso l'antico confronto del pittore col poeta e il concetto proverbiale nell'antichità del celebre *ut pictura poësis*.

La fama di Giotto di cui Dante parla, non nasce nella fantasia del poeta, ma è una realtà storica. L' esempio seguente dimostra come la notorietà del pittore è il valore supremo anche per i committenti. I Fiorentini, quando nel 1334 nominarono Giotto sovrintendente agli edifici pubblici, consideravano la sua arte come la migliore in tutto il mondo e questa mitizzazione dell'artista serviva alla glorificazione della città.

*„Si dice nel mondo intiero che non è possibile
trovare nessuno più capace in questa e altre cose di
maestro Giotto di Bondone, pittore fiorentino. Egli sarà
dunque ricevuto nella sua patria come un grande maestro e
lo si avrà caro e gli fornirà un domicilio in questa
città. Così molti trarranno profitto dal suo sapere e
sarà una fonte di bellezza per la città.”¹⁰*

La dichiarazione è senza dubbio esagerata quando parla della fama mondiale del pittore. Ma essa contiene nello stesso tempo un nuovo elemento sostanziale che è la „fiorentinità” di Giotto. Siamo nell'epoca del Comune, quando il pittore avrà il compito di arricchire la bellezza della città, „sua patria”. Come capomastro della fabbrica di Santa Reparata (del Duomo) costruirà infatti il campanile, costruzione emblematica insieme alla cupola brunelleschiana.

Se esaminiamo l'evoluzione del mito di Giotto nel corso del Trecento, i momenti cruciali li troviamo negli scritti dei grandi letterati del secolo. Come si sa, il Petrarca possedeva una pittura di Giotto la cui bellezza „intellettuale” – come egli scrive nel suo Testamento – era comprensibile solo per le persone colte e non per gli ‘ignoranti’.¹¹ Il poeta era grande ammiratore anche della pittura senese e più particolarmente dell'arte di Simone Martini, di cui sembra aver fatto la personale conoscenza nella corte avignonese. In un passo delle epistole *Familiari* esalta i due pittori come protagonisti dell'arte ‘moderna’:

*„... duos ego novi pictores egregios, nec
formosos: Iottum florentinum civem, cuius inter modernos
fama ingens est, et Simonem senensem...”¹²*

Questa sua doppia ammirazione era insolita in quell'epoca ed era il primo momento di una contrapposizione tra la scuola fiorentina e quella senese, rappresentate appunto dai due maestri. Per Petrarca è ancora la fama che costituisce la base della valutazione dei pittori, ma non ci offre alcun motivo perché essi diventavano famosi. È comunque convinto che i due pittori citati appartengono ai ‘moderni’ anche se non li definisce come rinnovatori dell'arte.

Nella valutazione trecentesca dell'arte la figura di Giotto ottiene man mano un primato. Negli aneddoti narrati dai novellisti, se il protagonista di un episodio è un pittore, allora questi viene quasi sempre identificato con Giotto. Se esaminiamo il motivo perché ad esempio il Sacchetti considera Giotto „gran dipintore sopra ogni altro”, vediamo che viene sottolineato il carattere intellettuale dell'arte di „dipignere”. Egli scrive infatti:

*„Tutti si volsono l'uno l'altro, affermando, non
che Giotto fusse gran maestro di dipignere, ma essere
ancora maestro delle sette arti liberali.”¹³*

Giustamente constata lo Schlosser che nel corso del Trecento nella letteratura novellistica sta formandosi un' oggettiva opinione artistica basata sostanzialmente sulla conoscenza delle opere d'arte e su quella dei valori di tali opere. Gli episodi accadono su davanti ad un retroscena sociale nel quale esiste già una convinzione comune sui valori artistici.¹⁴

Boccaccio oltrepassa il tradizionale tono aneddoticamente della narrativa toscana e diventa il fondatore del canone dell'interpretazione di Giotto in lingua volgare.

*„... Giotto, ebbe uno ingegno di tanta
eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte
le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che
egli con stilo e con la penna o col penello non
dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più
tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose*

*da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini
vi prese errore, quello credendo esser vero che era
dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in
luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più
a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere
allo 'ntelletto de'savi dipigneano, era stata sepulta,
meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi
puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro
degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre
rifiutando d'esser chiamato maestro; il qual titolo
rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con
maggior desiderio da quegli che men sapevan di lui o da'
suoi discepoli era cupidamente usurpato.*"¹⁵

L'elemento dominante dell'interpretazione fatta da Boccaccio è la glorificazione del pittore. Giotto viene definito come un pittore che ha un 'ingegno eccellente' („ebbe uno ingegno di tanta eccellenza...”). L'altro elemento è l'alta capacità del pittore di imitare la natura in modo da poter ingannare l'occhio dello spettatore. E dobbiamo osservare anche un terzo elemento che nasce forse appunto in questa interpretazione e cioè che fu Giotto a rinnovare la pittura („avendo egli quella arte ritornata in luce”). Vediamo dunque come si forma questa nuova concezione dell'interpretazione artistica che vi introduce un nuovo aspetto e cioè il rinnovamento dell'arte classica.

Gli elementi inventati da Boccaccio diventavano *topoi* usati largamente dai commentatori della *Commedia* e dai primi umanisti. Benvenuto da Imola, ad esempio, oltre al passo di Dante, allude esplicitamente alle laudi di Boccaccio.

*„Et hic nota, lector, quod poeta noster [ie.
Dante] merito facit commendationem Giotti, ratione
civitatis, ratione virtutis, ratione familiaritatis. De
isto namque Giotto faciunt mentionem et laudem alii duo
poetae florentini, scilicet Petrarca et Boccacius...”*¹⁶

Infatti, nel suo *Comentum* Benvenuto da Imola segue il suo modello sia nel campo della terminologia che in quello del metodo dell'interpretazione. Anche lui usa i termini 'excellencia' e 'ingenium' che usava Boccaccio (*eccellenza, ingegno*) e introduce un altro termine che è l'arte: „quod tanta fuit excellencia ingenii et artis huius nobilis pictoris...” Esalta pure lui la capacità del pittore di poter imitare fedelmente la natura: „nullam rem rerum natura produxit, quam iste non repraesentaret tam propriam, ut oculus inventium saepe falleretur accipiens rem pictam pro vera.”

Mentre Boccaccio parla solo di Giotto come rinnovatore dell'arte trascurando il ruolo di Cimabue in questo avvenimento storico, nella sua cronaca (*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, datato tra il 1381 e il 1382) Filippo Villani torna al binomio dei due pittori. Il Baxandall di-

mostra giustamente che il modello classico per Villani umanista – oltre al noto passo di Dante – è il rapporto tra Apollodoro e Zeusi menzionato nella *Storia Naturale* di Plinio.¹⁷

Citiamo il passo della vita di Giotto in versione italiana:¹⁸ [gli artisti Fiorentini fecero rinascere l'arte decaduta dopo la fioritura dell'antichità]

„tra i quali il primo fu Giovanni chiamato Cimabue, che l'antica pittura, e dal naturale già quasi smarrita e vagante, con arte e con ingegno rivocò; peroché innanzi a questo la greca e latina pittura per molti secoli avea errato (...) Dopo lui fu Giotto, di fama illustrissimo non solo agli antichi pittori eguale, ma d'arte e d'ingegno superiore. Questi restituì la pittura nella dignità antica, e in grandissimo nome, come apparisce in molte dipinture, massime nella chiesa di San Piero (sic!) di Roma, opera mirabile di mosaico, e con grandissima arte figurata. Dipinse eziandio a pubblico spettacolo nella città sua, con aiuto di specchi, sé medesimo, e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del podestà nel muro. Fu Giotto, oltre alla pittura, uomo di gran consiglio, e conobbe l'uso di molte cose. Ebbe ancora piena notizia delle storie. Fu eziandio emulatore grandissimo della poesia, e della fama piuttosto che del guadagno seguitatore. Da questo laudabile uomo, come da sincero e abbondantissimo fonte, uscirono chiarissimi rivoli di pittura, i quali essa pittura rinnovata, emulatrice della natura fecero preziosa e piacevole: infra i quali fra tutti gli altri Maso delicatissimamente dipinse con mirabile venustà. Stefano, scimmia della natura, nell'imitazione di quella valse più. Taddeo dipoi con tanta arte dipinse, che fu stimato quasi un altro Dinocrate.”

In questa concezione Cimabue principiò a riscattare la pittura dalla sua decadenza e fu lui che preparò la strada per Giotto. Questi superò il suo predecessore prima di tutto nel campo della fama (*di fama illustrissimo*). Fece ridestare l'arte classica, anzi „d'arte e d'ingegno” superò anche gli antichi maestri. Filippo Villani in questo suo giudizio utilizza le due categorie *arte* e *ingegno* inventate dai primi umanisti (Boccaccio, Benvenuto da Imola) e le usa come termini di un metodo critico in formazione. L'altro momento importante nella frase citata è il superamento dell'antichità. È un *topos* importante della critica umanistica che verrà usato cinquant'anni dopo dall'Alberti, nel *Prologo* del trattato *Della pittura*, ma quella volta trasforman-

dolo per esaltare la grandezza del Brunelleschi. La sostituzione Giotto-Brunelleschi segnerà la nascita di una nuova epoca nella critica d'arte.

È da osservare che Villani – forse per la prima volta – cita anche opere pittoriche nella biografia di Giotto (e solo in quella). L'elenco è molto selezionato in quanto contiene solo tre opere: il mosaico sulla facciata di San Pietro a Roma (la cosiddetta „Navicella”, rappresentante metaforicamente la nave della Chiesa con Cristo e i discepoli), il ritratto di Dante e un autoritratto su un affresco „nella cappella del palagio del podestà” (cioè nel Bargello) a Firenze. È sorprendente che il Villani menzioni proprio queste opere che non sono affatto capolavori e, quanto alle ultime due, sono difficilmente attribuibili al maestro.¹⁹ Se vogliamo rispondere alla domanda perché l'autore aveva scelto le suddette opere, non troviamo altro motivo che la fama. Citare un'opera non fiorentina in una cronaca destinata a celebrare appunto la città di Firenze e i suoi uomini illustri non può essere spiegato in altro modo che col fatto che essa si trova in un luogo eccellentissimo. Infatti, Roma e San Pietro significano l'assoluta rinomanza per un pittore, anche se il genere dell'opera, il mosaico, non è „moderno”, al contrario, esso caratterizza l'attività dei vecchi maestri della „maniera greca”. Similmente l'autoritratto dipinto „a pubblico spettacolo”, questa volta „nella città sua”, e soprattutto il ritratto di Dante „contemporaneo suo” servono ad arricchire la fama del pittore. In quest'ultimo caso l'accento cade sulla figura del famoso poeta e non sulla qualità artistica del dipinto.

Mancano gli elementi di una critica artistica anche nella seconda parte dell'elogio di Giotto scritto da Villani. L'autore loda il pittore per le sue virtù morali e intellettuali: egli è conoscitore della storia ed „emulatore della poesia”, per la fama rifiuta la ricchezza e, in conclusione, „è un laudabile uomo”. Vediamo qui maturare l'idea del *pictor doctus* – anticipata già dal Sacchetti – che troverà una più evoluta edizione nel terzo libro del *De pictura* dell'Alberti.

Quasi contemporaneamente all'opera di Villani scrive il suo *Libro dell'arte* Cennino Cennini, pittore e teorico d'arte che risulta essere erede della tradizione della pittura di Giotto essendo discepolo di Agnolo Gaddi, figlio di Taddeo che è stato scolaro del grande pittore fiorentino. Malgrado la sua opera sia in maggior parte un „ricettario di colori”²⁰, vi si trova una concezione del progresso dell'arte e della superiorità dei pittori sui maestri delle arti liberali. Giotto viene considerato come quello che „rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno.” (Cap. I).

2. LA CRITICA GIOTTESCA NEL QUATTROCENTO

Nella critica d'arte del Quattrocento possiamo distinguere almeno tre tendenze quanto alla valutazione di Giotto. La prima potrebbe essere definita come „progressista”, che considera Brunelleschi anziché Giotto il ve-

ro rinnovatore dell'arte. Una seconda, che risulta essere „conservatrice” rispetto alla prima, continua a riconoscere l'importanza storica di Giotto, in quanto iniziatore di una rinascita dell'arte. Esiste anche una terza tendenza che, rimanendo fedele alle interpretazioni fatte dagli umanisti (dal Villani), non propone alcuna novità né nel campo teorico né in quello stilistico.

Abbiamo già notato come nel *De pictura* dell'Alberti la figura di Giotto, in quanto rinnovatore dell'arte, viene sostituita da quella di Brunelleschi. Comunque Giotto è presente nel trattato. Viene presentato come pittore toscano („*el nostro toscano Giotto*”) a sua volta separatamente da Cimabue, suo predecessore, che mancherà dal trattato. Giotto non solo risulta essere l'unico pittore moderno menzionato dall'Alberti, ma la sua pittura riceverà una nuova interpretazione. In essa sembra essere iniziata una vera critica dell'opera d'arte, elemento che sostituirà la glorificazione della persona che fino allora costituiva l'elemento dominante del tema. L'opera citata è la „Navicella” di Roma, il mosaico già menzionato da Villani. Per l'Alberti la composizione è da lodare per l'espressione psicologica delle figure, un punto di vista senza dubbio moderno rispetto a quello degli umanisti contemporanei:

„Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de'suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi expresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo inditio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati.”²¹

La fonte di tale interpretazione doveva essere un'esperienza personale dato che Villani non aveva descritto il mosaico. Eppure il motivo per cui l'Alberti cita proprio quest'opera di Giotto non poteva essere altro che letterario. È difficile supporre che egli non avesse conosciuto altri dipinti di Giotto, forse migliori esempi della rappresentazione pittorica delle emozioni umane. Alberti dunque, teorico d'arte, ripete un *topos* della critica degli umanisti. Ma la sua posizione è ben diversa, in quanto cerca di dare una vera interpretazione alla pittura giottesca. Studia e descrive gli strumenti pittorici, i gesti ed i visi delle figure con i quali il pittore esprime i sentimenti umani. Tralascia quindi anche la descrizione dell'*excursus* storico della pittura prima di Giotto nonché l'elenco dei discepoli del maestro – temi elaborati dai suoi predecessori.

Lorenzo Ghiberti invece sembra essere seguace della tradizione in quanto dà un carattere storico e biografico alla sua opera. Nei suoi *Commentarii*²² sintetizza l'eredità avuta dai suoi predecessori trecenteschi, ma la sua concezione oltrepassa notevolmente sia la visione storica del Cennini che il biografismo letterario del Villani. Nel secondo *Commentario* Ghiberti dà una larga descrizione dell'evoluzione dell'arte ripetendo il pensiero della 'rinascita', al centro della quale egli mette l'Etruria (cioè Toscana) e Fi-

renze. In questo rinnovamento artistico Giotto viene considerato come la figura cruciale che aprì una nuova era nella pittura ed inventò nello stesso tempo una dottrina. Il trattato ghibertiano è quanto mai eclettico, in esso vengono mescolati elementi leggendari, storici e teoretici. Ben lungi da qualsiasi aspirazione letteraria, l'autore cerca di dare una descrizione esatta e scientifica concentrando l'attenzione alle opere d'arte.

Per quanto riguarda la vita di Giotto, Ghiberti ripete l'antica leggenda del piccolo pastore che disegna perfettamente una pecora, a differenza che a „scoprirlo” questa volta c'entra Cimabue. L'introduzione dell'episodio ha un tono quasi biblico:

„Cominciò l'arte della pictura a sormontare in Etruria in una uilla a' llato alla città di Firenze la quale si chiamaua Vespignano. Nacque uno fanciullo di mirabile ingegno il quale si ritraeua del naturale una pecora...” (II. 2.)

La conclusione della narrazione è già di carattere storico in quanto l'autore ci informa che Giotto diventò discepolo di Cimabue e come tale imparava lo stile bizantino („teneva la maniera greca”).

Nella valutazione dell'arte di Giotto vi troviamo l'abbandono di questo stile bizantino („arrechò l'arte nuoua, lasciò la roçeza de' Greci; sormontò eccellentissimamente in Etruria”), che troviamo già in Cennini, ma l'eccellenza di quest'arte non consiste soltanto nella 'traduzione' dello stile 'greco' in 'latino' come scrisse il trattatista trecentesco. Nel caso delle opere di Giotto (fra queste il „mosayco la naue di San Piero in Roma”) viene sottolineato continuamente il fatto che esse sono realizzate „di sua mano”. D'altro canto Giotto viene caratterizzato come un 'pittore dotto', il quale „fu peritissimo in tutta l'arte, fu inuentore et trouatore di tanta doctrina la quale era stata sepulta circa d'anni 600.” L'abilità professionale dunque, il talento universale che lo rendeva capace di lavorare non solo da pittore ma anche da scultore ed architetto da una parte, e le doti intellettuali, la creazione della 'doctrina' d'altra. Non è facile rispondere alla domanda, che cosa il Ghiberti intende dire con questa espressione, perché nel testo (tante volte abbastanza inesatto) egli non ne chiarisce il significato. Ma forse l'interpretazione della frase che precede quella da noi citata ci dà la chiave della soluzione. Ghiberti, quando parla delle capacità eccezionali del pittore („vide Giotto nell'arte quello che gli altri non agiunsono”) dice:

„Areò l'arte naturale e' lla gentilezza con essa, non uscendo delle misure.”

Secondo il nostro parere in questa frase la parola più importante è 'la misura', che qui può essere intesa come 'simmetria'. È noto che nella teoria d'arte dell'epoca manca nel linguaggio ancora il termine volgare con il quale sarebbe stato possibile tradurre la parola latina 'symmetria' usata da

Vitruvio. Cennini usa ‘misura’ quando parla della ‘proporzione’ (cap. LXX), e anche Alberti traduce con questa parola la ‘symmetria’ adoperata nel secondo libro (cap. 26) del *De pictura*.²³ Sembra probabile che il sistema delle proporzioni è la base di quella ‘dottrina’ la cui elaborazione Ghiberti attribuisce a Giotto.

È quasi coetaneo all’opera del Ghiberti il *Trattato di architettura* del Filarete (databile intorno al 1460-64), in cui troviamo una mentalità tutta ‘moderna’. L’autore ripete il solito topos sulla ‘Navicella’ senza però la glorificazione del pittore.

*„Questa arte [el mosaico] come è detto, è perduta,
ché da Giotto in qua poco s’è usata. Lui ne fe’: solo a
Roma se ne vede di sua mano la nave di Santo Pietro.”*²⁴

Ma la detta modernità non si osserva soltanto nella mancanza della solita glorificazione del pittore. Filarete dà la prima critica della pittura di Giotto per la mancanza della prospettiva.

*„Tu potresti ancora dire: tu m’hai tanto lodato e’
dipintori antichi, e Giotto e degli altri assai che non
usavano queste misure, né questi tanti scorci, né tante
cose quanto bisogna avere, e pure erano buoni maestri e
facevano belle e degne cose.
Tu di’ vero, ma se avessino inteso e usate queste
vie e modi e misure, sarebbero stati molto migliori; e
che sia vero, guarda a queglii loro casamenti, ché alcuna
volta erano quasi maggiori le figure che le case; e
ancora facevano molte volte vedere el di sotto e ’l di
sopra della cosa a un tratto...” (Lib. XXIII)*

Da un lato si tratta di un giudizio anacronistico in quanto Filarete condanna un pittore trecentesco dall’altezza dei risultati quattrocenteschi, ma dall’altro vediamo manifestarsi una posizione „progressista” che critica le opere d’arte del passato proprio per l’ignoranza della prospettiva.

*„E veramente da questo modo credo che Pippo di ser
Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per
altri tempi non s’era usata. Gli antichi, benché
sottilissimi e acutissimi fussino, niente di meno mai fu
usata né intesa...” (ibidem)*

Filarete sembra essere consapevole della nuova epoca dell’arte, ma tale epoca nuova la considera essere iniziata dalla „rivoluzione” del Brunelleschi. Filarete condivide dunque il giudizio già menzionato dell’Alberti secondo il quale Giotto viene sostituito dal Brunelleschi come rinnovatore dell’arte, e Ghiberti in questo contesto risulta un tradizionalista, un conservatore.²⁵

Alla fine del secolo esiste ancora una tendenza che sembra continuare strettamente la tradizione degli umanisti del secolo precedente e principalmente quella di Filippo Villani. Le citate formule di critica usate dal Villani per esaltare Giotto sembrano diffuse nelle opere di umanisti. Cristoforo Landino, nel suo magistrale commento dantesco del 1481²⁶ scrive degli uomini illustri „nella pittura et nella scultura”, ripetendo quasi letteralmente le formule usate dal Villani come se un intero secolo non dividesse le due opere:

„Questa [la pittura] essendo spenta fu ne suoi tempi risuscitata da Giovanni Fiorentino cognominato CIMABUE, il qual ritrovò i lineamenti naturali, et la vera proportione da Greci chiamata simmetria, et fece vive con l'ateggiare le figure morte ne Pittori inanzi a suoi tempi onde lasciò di se grandissima fama, et molto maggiore l'harebbe lasciate, se dopo lui non venia GIOTTO contemporaneo di Dante. Costui fu sì eccellente, che molti dopo lui s'affaticorno in vano ad agguagliarlo. Fece per l'Italia molte cose in diverse città. (...) Ma molto notabile è la Nave di mosaico a S. Pietro di Roma de dodici Apostoli. Dalla costui disciplina uscirono molti huomini chiari, tra quali è lodata molto la venustà in MASACCIO. Vi fu STEFANO, cognominato Scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa ch'ei volle. Grandissima arte apparve i THADEO Gaddi. Vi fu un'altro MASO, ottimo inventore et di gran rilievo, perche si diede solo all'imitatione del vero, et al rilievo delle figure.”

Vediamo come il Landino ripete i motivi da noi già conosciuti della successione Cimabue-Giotto, quindi il ruolo di rinnovatore del primo e l'„eccellenza” del secondo. Nell'esaltazione di Giotto vi troviamo meno esagerazione e più professionalità. L'autore dà un elenco delle opere più importanti, tema che diventa una componente sostanziale delle vite compilate dal Vasari. Fra queste opere il Landino menziona la Nave di S. Pietro, la cosiddetta „Navicella”, che era oramai un luogo comune nella critica.

Anche fuori Firenze nascono elogi di città che contengono vite di *viri illustres*. Così Michele Savonarola²⁷ scrive il *De laudibus Patavii* suo capolavoro²⁸. È un panegirista che segue tra l'altro il modello dei Villani. Anche per lui è Giotto il pittore più eccellente che unisce la gloria del rinnovatore della pittura di Cimabue (*primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in modum configuravit*) e il talento da poter rappresentare le figure in modo realistico (*cum dignitis magno cum pretio pinxit, ubi (...) imagines velut viventes apparent*).

„Et primum in sede locabo Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in

modum configuravit; cuius in arte tanta fuit prestantia, ut et aliorum et usque modo princeps habitus sit. Hic magnificam amplamque nobilium de Scrovineis Cappellam suis cum digitis magno cum pretio pinxit, ubi novi et veteris Testamenti imagines velut viventes apparent, Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit, ut ad hec loca et visendas figuras pictorum advenarum non parvus sit confluxus. Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam sue vite partem in ea consummaverit, et ut in sic post se relictis gloriosis figuris ea in civitate semper viveret."²⁹

Sono da menzionare due biografie di incerta attribuzione che nacquero nell'ambiente fiorentino e che appartengono già al nuovo secolo: si tratta del cosiddetto *Libro di Antonio Billi* e del *Codice dell'Anonimo Magliabechiano* (o *Gaddiano*). La prima fu compilata probabilmente tra il 1481 e 1530³⁰ mentre la seconda tra il 1537 e 1542 circa³¹. Anche se le biografie di Giotto non contengono delle novità rispetto a quelle degli autori quattrocenteschi, anzi risultano le loro copie (di Villani e del Landino la prima, di Ghiberti la seconda) sono comunque importanti perché possono essere considerate come precursori delle *Vite* del Vasari.

3. LA SINTESI VASARIANA

L'interpretazione vasariana viene caratterizzata grosso modo da tre motivi. Giotto viene considerato come inventore di un nuovo stile del disegno e del colorito (cioè di una nuova „maniera”); a lui è attribuito il ‘riscoprire’ la natura come modello da ‘imitare’; e, infine, viene rivalutato „socialmente” in quanto non è ritenuto più un artigiano ma un artista, un intellettuale.

Vasari risulta sintetizzatore dei vari elementi della tradizione storiografica e critica. Il celebre passo dantesco viene citato dal Vasari nella biografia di Cimabue e la constatazione dantesca viene considerata come argomento per dimostrare il ruolo rinnovatore del pittore. Vasari infatti considera Cimabue come la „prima luce della pittura” „fra tante tenebre”, „e non solo nel lineamento delle figure, ma nel colorito di quelle ancora, mostrando per la novità di tale esercizio sé chiaro e celebratissimo”. Nella visione vasariana dell'evoluzione le figure di Cimabue e di Giotto ricevono dimensione storica e universale. Egli scrive nel secondo *Proemio* delle *Vite*:

„Così si vede che la maniera greca, primo co 'l principio di Cimabue, poi con l'aiuto di Giotto, si spense in tutto, e ne nacque una nuova la quale io

volentieri chiamo maniera di Giotto, perché fu trovata da lui e da' suoi discepoli, e poi universalmente da tutti venerata et imitata."³²

Poi ritroviamo gli altri motivi elaborati dai diversi autori precedenti, ma in modo che essi sono organizzati in un sistema di critica artistica. In questa concezione si trovano la vivacità cioè il realismo delle figure rappresentate, l'imitazione della natura e la *maniera*. Quest'ultima è già una nuova categoria che anticipa il futuro concetto dello 'stile'.

„E Giotto in particolare fece migliori attitudini alle sue figure, e mostrò qualche principio di dare una vivezza alle teste, e piegò i panni che traevano più alla natura che non quegli innanzi, e scoperse in parte qualcosa de lo sfuggire e scortare le figure. Oltre a questo egli diede principio agli affetti, che si conoscesse in parte il timore, la speranza, l'ira e lo amore; e ridusse a una morbidezza la sua maniera, che prima era e ruvida e scabrosa; e se non fece gli occhi con quel bel girare che fa il vivo, e con la fine de' suoi lagrimatori, et i capegli morbidi, e le barbe piumose, e le mani con quelle sue nodature e muscoli, e gli ignudi come il vero, scusilo la difficoltà della arte et il non aver visto pittori migliori di lui."³³

NOTE

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550. Einaudi, Torino, 1991, 107 sgg. Cfr. Ernst H. Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. In *Norm and Form. Studies on the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London, 1966, 1-10; 137-140.

² La formazione della critica giottesca era analizzata in modo esemplare da Lionello Venturi, nelle sue *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in „L'Arte”, XX (1917), 305-326 e *La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, „L'Arte”, XXVIII (1925), 233-244. Cfr. ancora *idem*, *Storia della critica d'arte*, [1936, 1948], Einaudi, Torino, 1964, 87 sgg.

³ Scrive Peter Murray: „The earliest literary references are contemporary with Giotto himself, and are therefore of some authority: they are Dante, in *Purgatorio*, XI, 94-96, Riccobaldo Ferrarese's *Compilatio Cronologica*; Francesco da Barberino's *Documenti d'Amore* and Giovanni Nono's Paduan chronicle” e considera la cronaca di Riccobaldo Ferrarese come la prima fonte della fama di Giotto: „Çottus pictor eximius florentin(us) agnoscitur, ql' in arte fuit testat(ur) opa. ftâ peuz (per eum) in eccl'iis

minorum assisij. arimini padue ac pea q (per ea que) pinxit platio cois padue et in ecclia arene padue". *Notes on some early Giotto Sources*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI (1953), 58-80. Quanto al primato dei documenti su Giotto il parere di Murray viene respinto da Thomann. Cfr. J. Thomann, *Pietro d'Abano on Giotto*, „JWCI", 54 (1991), 238-244.

⁴ Thomann, art. cit. 241 (*Appendice*) cita il brano contenente l'allusione su Giotto: „Solvit dupliciter dicens primo causam esse quia per imagines faciei representatur qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago, et maxime cum fuerit depicta pictore sciente per omnia assimilare, puta Zoto, ut ea deveniamus in cognitionem illius ita, ut occurrans is cognoscatur ipsa vel sculpta..." e dimostra come la sbagliata lettura del nome 'Zotus' (Giotto) in 'Gotus' spiega perché questa fonte viene trascurata dalla ricerca per molto tempo.

⁵ Secondo Thomann, cit. 239, è difficile mettere la redazione finale del *Purgatorio* prima del 1315.

⁶ Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Introduz. di Italo Borzi, Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Newton Compton editori, Roma, 1993, 298. Cfr. Murray, *Notes*, cit. 58-59.

⁷ Su Rintelen vedi Julius Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, 51 sgg.

⁸ Delineata per primo dal Wickhof, (*Dante über Cimabue*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1913, 200). Per la disputa cfr. Schlosser, *La letteratura artistica*, cit. 51.

⁹ *Tutte le opere*, cit. 298.

¹⁰ Cfr. Jacques Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia, l'Italia nello specchio del Medioevo*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, II. 2. Torino, Einaudi, 1974, 2060 sgg. Il brano citato è a p. 2066. Quanto al mito di Firenze nell'epoca cfr. Christian Bec, *Il mito di Firenze da Dante al Ghiberti*. In *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978)*, voll. I-II. Firenze, Olschki, MCMLXXX (1980), I. 3-26.

¹¹ „Cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent." Francisci Petrarcae, *Opera que extant omnia*, Basileae, 1554, 117. Su Petrarca e l'arte cfr. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*. Oxford UP, 1971. Ed. italiana *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994, 77 sgg.

¹² *Familiarium rerum liber quintus*, 17, 6. Cfr. Giuliano Ercoli, *Il Trecento senese nei Commentari di Lorenzo Ghiberti*. In *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, cit. II. 317-341.

¹³ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*. A cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1970. *Novella LXXXV*, 194.

¹⁴ „Qualche tratto di questa letteratura aneddotica e novellistica dimostra che si era già cominciata a formare una sicura opinione artistica nella Firenze del secolo XIV, col suo grande interesse per la pubblicità dell'opera d'arte, le sue commissioni artistiche miste, ecc. È particolarmente significativa e di un sapore tutto moderno una novella del Sacchetti, in cui una brigata dei più illustri artisti fiorentini di quel tempo, fra i quali l'Orcagna e Taddeo Gaddi, disputa su a San Miniato, sulla questione del miglior successore di Giotto." *La letteratura artistica*, cit. 52.

¹⁵ Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*. A cura di Carlo Salinari I-II. Laterza, Bari, 1973. *Giornata sesta. Novella quinta*. Vol. II, 444 sgg.

¹⁶ Benvenutus De Imola, *Comentum super Dantis Comediam*. Florentiæ, Typis G. Barbèra, 1887. Tom. III 312-3.

¹⁷ „... il referto pliniano del rapporto tra Apollodoro e Zeusi venne rifruito come modello per indicare come si situava Cimabue rispetto a Giotto". Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*. Ed. italiana *Giotto e gli umanisti*, Jaca Book, Milano, 1994, 119.

¹⁸ Villani parla di cinque pittori, di Cimabue, Giotto, Maso, Stefano e Taddeo Gaddi, ma compila solo la vita di Giotto. Cfr. Lionello Venturi, *La critica d'arte alla fine del Trecento*

(*Filippo Villani e Cennino Cennini*), cit. 236 sgg. L'edizione del *De origine* da noi usata è basata sulla traduzione curata dal Mazzucchelli [Firenze, 1747], *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*. A cura di Giammaria Mazzucchelli, Trieste, 1857, vol. II. 450a-b.

¹⁹ Nella redazione latina dell'opera di Villani il ritratto di Dante e l'autoritratto sarebbero trovati „in tabula altaris” e non come affreschi nella cappella menzionata. La tavola probabilmente risulta già persa all'epoca del Ghiberti che non sembra conoscerla. Nella prima traduzione volgare del testo (preparata da Antonio Manetti) si leggeva invece ‘a muro’ che provocò l'attribuzione degli affreschi a Giotto. Secondo un'iscrizione sugli affreschi (tuttora esistenti in cattive condizioni) il lavoro fu eseguito (oppure ordinato) tra il luglio e dicembre del 1337 quando Giotto era già morto. Cfr. *L'opera completa di Giotto*. Apparato critico a cura di Edi Baccheschi, Milano, Rizzoli, 1977, 122 sgg.

²⁰ *Il Libro dell'Arte*. Commentato e annotato da Franco Brunello con una Introduzione di Licisco Magagnato. Neri Pozza, Vicenza, 1993. Cfr. Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, cit. 90 sgg.

²¹ Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson. Laterza, Roma-Bari, 1980, II. 42, p. 74.

²² L'edizione da noi usata è quella curata dallo Schlosser basata sul ms. Magliabechiano XVII, 33 della Biblioteca Nazionale di Firenze, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*. In Verlag von Julius Bard, Berlin, 1912.

²³ „... tametsi ferunt Euphranorem Isthmium nonnihil de symmetria et coloribus scripsisse, (...) benché dicono Eufiranno istmio scrivesse non so che delle misure e de' colori...; Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson. Roma-Bari, Laterza, 1980. 47. Per l'interpretazione della ‘misura’ cfr. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1960, 27.

²⁴ *Libro XXIV*. Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di Architettura*. Milano, Il Polifilo, 1972. vol. II. 671-2.

²⁵ Cfr. L. Venturi, *La critica d'arte in Italia*, (1917) cit. 315-6.

²⁶ *Apologia del Landino – Huomini illustri fiorentini. Nella pittura et nella scultura*. In *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso Con Tavole, Argomenti, & Allegorie, & riformato, riveduto & ridotto alla sua vera lettura*. Per Francesco Sansovino Fiorentino. In Venetia, Appresso Giovanbattista Marchio Sessa, & Fratelli, 1578. senza paginazione

²⁷ Michele Savonarola nacque a Padova prima del 1385 e divenne professore di medicina all'Università di Padova intorno al 1412. Invitato da Niccolò d'Este si trasferì a Ferrara quindi la famiglia divenne ferrarese. Di qui provenne il nipote, Fra Girolamo. Michele Savonarola passò la vita a Ferrara fino alla morte avvenuta nel 1464. Il *Libellus* fu scritto probabilmente nel 1446 o l'anno precedente. Cfr. Arnaldo Segarizzi, *Della vita e delle opere di Michele Savonarola*, Padova, 1900.

²⁸ *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue* (1446) in Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Tomo XXIV – Parte XV, Città di Castello, nuova ed., 1902. *Caput Tertium. De viris illustribus non sacris*, pp. 20 sgg. Scrive lo Schlosser a proposito (*La letteratura artistica*, 1979, 109): „Dopo gli accenni agli artisti indigeni Guariento e Giusto, sempre delineati con pochi tratti, i maestri „stranieri” che lavorarono a Padova, secondo una classificazione veramente curiosa. Giotto occupa naturalmente il primo posto, come colui che per prima abbia foggato *modernae figurae* dopo lo stile musivo...” Quanto al valore artistico dell'opera cfr. Tirabochi, *Storia della letteratura italiana*, ed. Venezia, 1796, VI. 413 sgg. (Schlosser, 118)

²⁹ p. 44.

³⁰ L'opera viene messa dallo Schlosser tra il 1481 e il 1530 (*La letteratura artistica*, cit. 189-190). La data proposta da Comelio De Fabriczy è 1516-1530. Fabriczy pubblicò il testo del ms. di Firenze (Cod. Magl. XIII, 89), *Il Libro di Antonio Billi*, „Archivio

Storico Italiano”, Serie V, Tomo VII, Anno 1891, 17. La biografia di Giotto si trova a pp. 22-23.

³¹ Schlosser, cit. 190-193. L’anonimo biografo ripete fra l’altro il leggendario episodio dell’incontro di Cimabue e il „putto che sur una lastra una pecora disegnava”, ecc. Cfr. Cornelio de Fabriczy, *Il Codice dell’Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17)*. „Archivio Storico Italiano”, Serie V, Tomo XII, Anno 1893, 33-35.

³² *Le vite*, cit. 211.

³³ *Op. cit.* 211-212.