

Il maestro fiorentino cuore del Trecento pittorico italiano

Giotto come Omero

Mistero grandioso e insolubile

Dal 6 marzo al 29 giugno il Complesso del Vittoriano di Roma ospita la mostra "Giotto e il Trecento". A oltre settant'anni dall'ultima grande monografica dedicata al pittore fiorentino sono state raccolte circa centocinquanta opere che ripercorrono il suo intero percorso figurativo e offrono l'occasione per presentare gli ultimi sviluppi della critica storica e artistica in materia. I capolavori giotteschi sono stati inoltre messi a confronto con opere di altri artisti a testimonianza dell'influsso del maestro sull'evoluzione dell'arte italiana.

di **Antonio Paolucci**

"Credette Cimabue ne la
pintura tener lo campo, / e ora
ha Giotto il grido, / sì che la
fama di colui è scura...". La
famosa terzina di Dante messa
in bocca al miniatore Oderisi
da Gubbio (*Purgatorio*, XI,
94-96) stringe in emblema
l'immane rivolgimento che
agli albori del xiv secolo
investe l'Italia nelle arti
figurative come nella lingua e
nella poesia. Quel passo del
Purgatorio stabilisce anche la
comparazione fra Giotto e
Dante, comparazione
destinata a rimanere un punto
fermo nella storiografia. I
versi infatti continuano in una
serrata linea consequenziale.
Come Oderisi da Gubbio
nell'arte che "alluminar è detta
in Parisi" è stato superato da
Franco Bolognese e Cimabue
da Giotto, così Guido
Guinicelli ha dovuto cedere il
primato a Guido Cavalcanti e
"forse è nato chi l'uno e l'altro
cacerà dal nido", cioè
l'Alighieri stesso.

Dante, all'inizio del
Trecento, aveva le idee
chiare. Aveva capito
benissimo che lui e il suo
concittadino, e quasi
coetaneo, Giotto di
Bondone, stavano mutando
radicalmente sia il mondo
della poesia che quello delle
arti figurative.
Dante assume il disseccato
latino dell'università e della
Chiesa, lo impasta e lo
macera nel volgare toscano
e negli idiomi romanzi - il
provenzale, il catalano, il
francese, il veneto, il
lombardo - e "inventa" la
lingua che sarà, dopo di lui,
del Petrarca, di Boccaccio,
dell'Ariosto.
Giotto, negli stessi anni e
con metodo in tutto analogo,
compie una operazione
simile. Lavora sui modelli
della pittura bizantina
aulica, ne ammorbidisce la
lucente corazza cromatica,
muta lo stile "di greco in
latino" (Cennino Cennini),
fa entrare nell'universo della
rappresentazione "le

attitudini e gli affetti"
(Vasari) e inventa, nella
scoperta del vero e nella
certezza dello spazio
misurabile, la lingua
figurativa che dopo di lui
porterà a Masaccio ("Giotto
rinato" per Berenson) a
Piero della Francesca a
Raffaello.

Questo è, in buona sostanza,
il modello storiografico che,
sul ruolo e sul destino
dell'Alighieri e di Giotto, è
arrivato fino a noi. È un
modello che ha retto il
collaudo dei secoli e
continua a essere vero e
condivisibile ancora oggi
nelle premesse e nelle
conclusioni.

Ciò nonostante il pittore che
inaugura gloriosamente la
storia dell'arte italiana resta
un vasto e complicato
problema. Al punto che
Alessandro Tomei nel
saggio che apre il catalogo
della grande mostra da lui
curata, in programma al
Vittoriano di Roma dal 6
marzo - la più vasta, la più
esaustiva fra quante si sono
viste fino a oggi - può
legittimamente scrivere,
usando il cantiere di Assisi
come metafora della
vicenda giottesca: "Nulla è

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile

certo nella cronologia, assai poco nel riconoscimento dell'autografia".

La "questione giottesca" continua ad apparirci grandiosa e irrisolvibile quasi come la questione omerica. Esistono le opere, i capolavori celebri pubblicati su ogni manuale di storia dell'arte (il Polittico di Badia degli Uffizi, la Croce di Santa Maria Novella, i cicli affrescati di Assisi, di Firenze, di Padova), Giotto è testimoniato in più di un documento. Fra Milano e Napoli tutti lo consideravano "il più sovrano maestro stato in dipintura" - è il sottotitolo della mostra di Tomei - eppure ci sono lati oscuri nella sua formazione, passaggi difficili da chiarire nel suo svolgimento stilistico. Ci sono nodi critici estremamente ardui che gli specialisti ben conoscono. Per esempio. Possibile che basti la linea stilistica esclusivamente fiorentina - la catena che dal "maestro della Maddalena", da Coppo di Macavallo, e altri, porta a Cimabue e quindi agli esordi di Giotto - per spiegare i supremi capolavori della giovinezza quali la *Madonna di San Giorgio alla Costa*?

Probabilmente, anzi sicuramente, non basta. Il modello autarchico, fiorentinocentrico reso celebre dall'apologo vasariano sul pastorello che disegna la pecora e viene così scoperto e portato alla gloria da Cimabue, non regge alla

verifica degli studi recenti che sempre di più fanno emergere il ruolo e il peso dei maestri romani (Pietro Cavallini, Rusuti, Torriti) e del grande Arnolfo di Cambio che era architetto, scultore e forse - lo ha pensato Maria Angela Romanini in relazione alle cosiddette *Storie di Isacco* della Basilica superiore di Assisi anche pitto re. Quanto ad Assisi vera e propria "via dolorosa" e affascinante sciarada degli studi giotteschi, non esiste alcuna certezza documentaria sull'autore delle *Storie francescane*. La scuola italiana, con poche eccezioni, tiene fermo il nome di Giotto eppure nessuno si nasconde che passare da Assisi al ciclo padovano della Cappella dell'Arena (1303-1307) è impresa estremamente ardua. È una vera e propria scalata acrobatica di sesto grado superiore. Come è possibile, ci si chiede, che il freschista di Assisi ancora secco essenziale acerbo in quei famosi murali francescani, sia arrivato nel giro di una decina di anni o poco più, allo stile dolce luminoso mirabilmente fuso e allo stesso tempo classicamente monumentale di Padova? Già nell'aura di Masaccio, del Beato Angelico, di Piero della Francesca, potremmo dire. Certo i tempi del genio possono avere accelerazioni imprevedibili e vertiginose. Ci sono momenti nella storia delle arti in cui tutto avviene e

tutto radicalmente muta in una breve manciata di anni. Penso alla Firenze di Brunelleschi e di Masaccio, alla Roma di inizio Seicento fra Annibale Carracci e Caravaggio, alla Parigi delle Avanguardie fra il 1908 e il 1912. È possibile che nella stagione radicalmente rivoluzionaria e mirabilmente creativa che si colloca fra l'ultimo decennio del xiii e il primo del xiv, il genio di Giotto, bruciando l'uno dopo l'altro nodi stilistici essenziali - la Cappella di San Nicola nella Chiesa inferiore di Assisi, la croce dipinta del Tempio Malatestiano di Rimini appena prima il fatale 1300, e infine il ciclo di Enrico Scrovegni a Padova - abbia saputo dispiegarsi compiutamente in gloria e splendore. Io, sulla linea di Longhi, di Previtali, di Bellosi, ne sono convinto. Posso capire tuttavia il peso delle perplessità e dei dubbi che Alessandro Tomei curatore di questa grande e coraggiosa impresa, correttamente registra.

Giotto ebbe una vita lunga per gli standard dell'epoca. Nato - la data non è certa ma è molto probabile - nel 1267, morì a settant'anni nel 1337. Cittadino ricco e onorato, proprietario di case e di poderi, titolare di una vasta e ben organizzata bottega, il ragazzo emigrato dalla montagna - Vespignano di Vicchio di Mugello - diventò membro influente dello establishment cittadino al

punto che negli ultimi anni della sua vita gli fu affidata la progettazione del campanile di Santa Maria del Fiore, il campanile che da allora porta il suo nome. La sua vita è un perfetto esempio di successo professionale e imprenditoriale, già in linea con i valori borghesi della civiltà comunale che è già la nostra civiltà moderna. Suoi clienti furono il re di Napoli, il duca di Milano, gli esponenti della élite finanziaria italiana - i Bardi e i Peruzzi a Firenze, Enrico Scrovegni a Padova - e, con un ruolo del tutto speciale, il potente ordine francescano che Giotto servì ad Assisi, a Rimini, a Firenze. "Giotto e il Trecento" recita in epigrafe la mostra del Vittoriano governata da un prestigiosissimo comitato scientifico internazionale, e il suo merito più grande sta proprio nell'essere documentato con esaustiva minuzia il secondo vocabolo del titolo. Perché il Trecento, il secolo in assoluto più grande della storia degli italiani, è stato il secolo di Giotto il quale riverbera ibrida e moltiplica il suo stile da un capo all'altro della penisola.

Da una parte egli ha avuto il merito storico di unificare la lingua figurativa nelle diverse capitali della penisola, assumendo un ruolo in tutto simile a quello svolto negli stessi anni da Dante nel settore della lingua letteraria.

Dall'altra, come da una rosa dei venti, dall'insegnamento di Giotto si sono irradiate le scuole e le tendenze dell'arte italiana. Dai riminesi, precoce costola di Giotto assisiati, al filone maggiore dei fiorentini - Taddeo Gaddi, Maso di Banco, l'Orcagna - alla variante naturalistica dei lombardi (Giovanni da Milano in primis) alle nostalgie ancora bizantine dei Veneti (Paolo Veneziano) alle eccentricità espressionistiche dei bolognesi (Vitale), alle declinazioni senesi e napoletane.

Né è stato trascurato il contesto toscano (Cimabue) e romano (Jacopo Torriti, Pietro Cavallini) che in parte precede, e in parte accompagna, il tracciato giottesco.

Bisogna risalire al 1937 per trovare un omaggio a Giotto e al Trecento di questa vastità, con una offerta altrettanto grande - più di centocinquanta numeri elenca il catalogo Skira - di opere esposte. Forse è arrivato il momento - Alessandro Tomei ce ne offre una splendida occasione - di avviare la necessaria esaustiva riflessione su tutto intero il Trecento pittorico italiano.