

LA PITTURA AL TEMPO DEL BOCCACCIO: PERCORSI E RIFLESSIONI

Claudia Zaccagnini

Offrire una panoramica dell'arte pittorica corrente all'epoca di Giovanni Boccaccio (1313-1375) nelle svariate aree geografiche italiane, è un compito di non facile svolgimento dal momento che molteplici declinazioni e svariate personalità di artisti, alcuni protagonisti altri comprimari, per i quali ancora si tenta di ricostruire un catalogo critico con appigli sicuri, hanno animato con le loro opere le pareti di importanti complessi ecclesiastici italiani, piccole pievi e conventi, edifici pubblici e privati non tralasciando, con la produzione di tavole, l'ambito della devozione collettiva e personale. Un secolo complesso, il Trecento, da più parti indicato come "il primo grande secolo dell'arte italiana"¹, nel quale a piccoli passi e con produzioni dai caratteri sempre più innovativi, il genio artistico effuso lungo lo "stivale", definito da vari linguaggi, si libera dai legami con la tradizione pittorica bizantina e con l'arte gotica d'oltralpe in favore di una propria autenticità. Ma i cambiamenti non avvengono in un *hic et nunc*. La loro genesi prevede una gestazione più o meno lunga, nella quale la formazione del nuovo deve crescere e consolidarsi in idee operative. Al pari della civiltà comunale che negli ultimi decenni



del Duecento tocca i vertici di un'espansione mai conosciuta nei precedenti secoli del Medioevo, con una crescita demografica esponenziale², e con lo sviluppo delle attività imprenditoriali e bancarie per le quali i Lombardi, i Fiorentini e i Senesi avevano tessuto in Italia ed in Europa una fitta trama di contatti e di scambi commerciali, anche il versante delle arti rivela nuovi fermenti, che sono l'espressione del gusto, degli ideali, dei costumi della nuova classe borghese. Grazie al suo aumentato potere economico e politico, la nuova borghesia imprenditoriale e mercantile esige dal mondo dell'arte una maggiore aderenza alla realtà cittadina e fornisce uno straordinario impulso alla produzione artistica per merito delle numerose commissioni pubbliche e private. Il grande affresco di *Guidoriccio da Fogliano* (1330 ca.) in Palazzo Pubblico a Siena, di discussa attribuzione a Simone Martini³, è lo specchio della nuova società laica che aderisce con orgoglio ai valori civici e li pubblicizza, in solenni e monumentali cadenze, nel cuore del suo centro di potere.

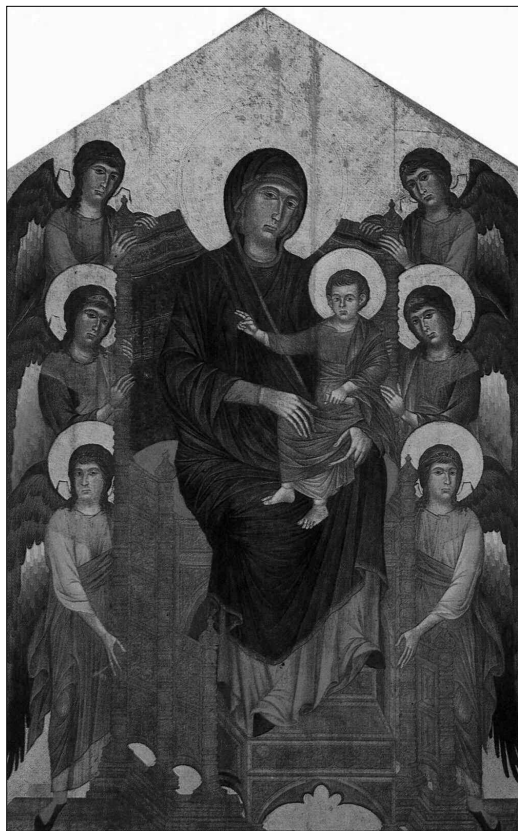
Nell'area centro-italiana, in particolare in Toscana, con i suoi floridi e progrediti comuni di Firenze, Pisa e Siena, si assiste ad un epocale cambiamento in pittura. L'arte di Cimabue⁴, in quegli anni il più importante e riconosciuto maestro, nelle cui opere convivono una maestosità classica e una ieraticità derivata dall'assimilazione della cultura bizantina, diviene punto di snodo di nuovi linguaggi pittorici, da un lato gotici, dall'altro naturalistici, per mezzo delle prove dei due suoi più promettenti allievi che, in maniera diversa, formeranno le nuove generazioni di pittori operanti nel Trecento. Si tratta di Duccio di Buoninsegna e di Giotto di Bondone.

La *Madonna Rucellai* (fig. 1), oggi definitivamente assegnata a Duccio, e che gli fu commissionata nel 1285 dalla Compagnia dei Laudesi della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, ma che più volte, per alcuni aspetti stilistici, è stata assegnata in passato allo stesso Cimabue, denuncia il forte legame tra il pittore senese e il maestro fiorentino e la sua bottega ma, al tempo stesso, costituisce un aggiornamento della tipologia della Madonna in maestà. Ponendo la tavola degli Uffizi in relazione con la *Maestà* del Louvre di Cimabue (fig. 2), balza immediatamente allo sguardo la forte somiglianza formale tra i volti delle due Marie, in particolare la modalità esecutiva della canna nasale e la presenza del lieve schiacciamento tra le arcate sopraccigliari per l'inserzione della stessa. Anche il disegno delle piccole e delicate labbra della Vergine è abbastanza simile, ma Duccio attenua la durezza del marcato contorno di Cimabue, con una leggerezza esecutiva da miniatore. Altre analogie si colgono nella postura della Madonna che tiene un ginocchio sollevato mentre mostra il Bambino e nella modalità disegnativa delle pliche del manto che le copre il capo. In entrambi i casi, esse assumono un andamento curvilineo, più ampio in Cimabue, a seguire la rotondità della testa, più stretto e retto in Duccio. Tuttavia ciò che interessa in questo confronto è l'inserimento da parte di Duccio del particolare decorativo in oro che corre lungo tutto il bordo del manto della Vergine con un andamento piuttosto mosso, a formare, di tanto in tanto, delle piccole pieghe e degli svolazzi che imprimo-

no alla massa della figura un certo dinamismo. Come ha ben rilevato Bellonci⁵, questo dettaglio rivela la conoscenza da parte di Duccio, che non dimentichiamo si è formato con Cimabue e quindi reca nella sua pittura i caratteri di un certo bizantinismo, delle novità della pittura gotica, con la quale può essere entrato in contatto attraverso varie modalità. E' possibile che abbia avuto l'occasione di osservare il *Crocifisso*, presente in Santa Maria Novella (attualmente nella Cappella della Pura), nel quale un pittore oltremontano di cultura inglese, documentato nella basilica domenicana fino alla metà del Trecento, ha dipinto alcune scene cristologiche nei capocroce. Nella sequenza del *Giudizio finale* compare, tra due angeli, l'immagine di un Cristo Giudice vestito di un manto nel quale è presente una bordura dorata svolazzante, abbastanza vicina a quella proposta da Duccio⁶. Un altro possibile ambito di aggiornamento per il senese si può ravvisare nel cantiere della basilica superiore di Assisi, una delle testimonianze pittoriche più importanti dell'ultimo Duecento, iniziata probabilmente sotto papa Niccolò III (1277-1280) e continuata con i maggiori esiti sotto Niccolò IV (1280-1292). Con buona probabilità, Duccio, non sappiamo se al seguito della bottega di Cimabue, impegnata nella stesura pittorica a secco del presbiterio e del transetto della basilica superiore⁷, o per suo conto, in qualità di pellegrino, si reca ad Assisi. La basilica superiore del Santo offre in questo scorcio di fine secolo, un vero e proprio osservatorio sulla cultura pittorica più aggiornata del centro Italia, con l'avvicinarsi di alcune tra le botteghe più importanti, da quella fiorentina di Cimabue, a quella romana di Pietro Cavallini, alla discussa presenza di Giotto ed aiuti nelle *Storie di San Francesco*. Sicuramente Duccio si sofferma ad analizzare l'opera del cosiddetto "Maestro oltremontano", sulle pareti alte del transetto nord. Il maestro d'oltralpe rivela una modalità formale tipica dei contemporanei complessi chiesastici dell'Île-de-France e dell'Inghilterra meridionale⁸. Le figure, che mostrano una certa espressività, sono allungate e lineari e dialogano con le vere e finte architetture, ispirate al gotico *rayonnant*, nelle quali sono poste (Profeti Isaia e David). Probabilmente furono dipinte al tempo di Clemente IV (1265-1268), data la presenza dello stemma gliigliato negli



Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Cimabue, *Maestà*, Museo del Louvre.

archivolti. Ma la basilica superiore ostentava pure delle vetrate, nella quadrifora del transetto meridionale, con storie della *Genesi* e l'*Ordo Virginis*, nella navata, con gli *Apostoli* Giacomo Maggiore e Andrea, Giovanni e Tommaso. Poiché in esse prevalgono soluzioni figurative gotiche di origine francese, penetrate nella miniatura parigina all'epoca di Luigi IX il Santo, cronologicamente collocabili intorno alla metà del Duecento, e poiché tali vetrate mostrano strette affinità con quelle degli *Apostoli* nella cattedrale di Tour⁹, sicuramente esse suscitarono un certo interesse nel giovane Duccio se, la dolcezza e l'atteggiamento della Madonna Rucellai è piuttosto vicino a quello delle sante in trono del-

l'*Ordo Virginis*. Inoltre il pittore inserisce, tra le colonne a rocchetto del trono, delle bifore archiacute dietro alle quali trapela il drappo ricadente alle spalle della Vergine. Esso ostenta un decoro geometrico idealmente assimilabile a quelli che accompagnano le figure principali delle vetrate policrome transalpine. Non si tratta di una citazione diretta ma dell'accettazione di forme ornamentali che provengono da una cultura artistica diversa dalla sua.

C'è da sottolineare, a proposito della formazione di Duccio, un aspetto molto importante: la sua provenienza senese.

Siena si presenta, a ridosso degli anni '65-'70 del Duecento, come una città aperta verso il nuovo. E' in effetti il primo comune della Toscana che recepisce le novità dello stile gotico, mostrando una sensibilità senza pari all'accoglienza dei nuovi dettami in architettura, scultura e pittura. Tuttavia l'apicale presenza di Giovanni Pisano, capomastro della fabbrica del duomo (1285-1295) che reca in Italia, soprattutto in scultura, le novità della statuaria gotica, è preceduta dall'alto livello tecnico degli orefici senesi, le cui altissime capacità si uniscono ad una pronta adesione all'aggiornato linguaggio transalpino, tanto da rappresentare il primo veicolo di diffusione della nuova cultura artistica. Orafi come Pace di Valentino e, qualche anno più tardi, Gucchio di Mannai¹⁰, contemporaneo di Duccio di Buoninsegna, non solo diffondono la raffinata oreficeria senese nelle corti italiane e straniere ma costi-

tuiscono, con le loro innovazioni tecniche, un veicolo di diffusione, nella pittura senese del Trecento, dei modi stilistici più aggiornati nel campo della miniatura e della pittura di corte di area francese ed inglese. Di ciò si gioveranno tre dei massimi pittori senesi cresciuti nel seno di Duccio: Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti¹¹. L'arte di Duccio insomma è un po' su due versanti, quello della tradizione, rappresentato da Cimabue, e quello del nuovo, con l'accoglimento e la messa in opera di quegli aspetti che fanno della *Maestà* per l'altare maggiore del duomo di Siena (1308-1311) un testo aulico nel quale si fondono classicità e linearismo gotico alla luce dei rivoluzionari apporti dell'arte di Giotto.

La nuova generazione di pittori senesi derivata da Duccio si afferma per uno stile proprio, originale e straordinariamente attuale. Simone Martini dimostra con la sua pittura ad affresco e su tavola di essere un artista aggiornato sui modi correnti gotici e lo palesa con un decorativismo per il quale è il primo ad inserire, sulla superficie dipinta, anche ad affresco, punzoni, cristalli di rocca, vetri *egломisés*. L'effetto è una brillante e nuova policromia che conferisce alle sue creazioni un che di sofisticato¹². La sua pittura evolve in senso formale, con una maggiore resa volumetrica, per la conoscenza della pittura di Giotto, forse mediata da Memmo di Filippuccio, suo futuro suocero e attivo nel cantiere d'Assisi. La *Maestà* (1315, ritoccata nel 1325) in Palazzo Pubblico a Siena, gli affreschi della *Cappella di S. Martino* (1317) nella basilica inferiore di Assisi sono due testi fondamentali del rinnovato linguaggio artistico centro-italiano che coniuga, in Simone Martini il recupero di una oggettività spaziale e il gusto per un ritmo mosso, nel clima di una inclinazione cortese e cavalleresca (fig. 3).

E veniamo alla personalità di uno dei maestri più celebrati dalle fonti, quel Giotto di Bondone di cui Cennino Cennini scrisse che "Rimutò l'arte di greco in latino e ridusse al moderno"¹³, a significare che la novità del linguaggio pittorico di Giotto supera l'idioma della tradizione bizantina e si volge con nuovi raggiungimenti e nuove cadenze verso quella forma di latinità che con la riconsiderazione dei valori dello spazio, del volume e della luce preannuncia lo spirito del Rinascimento.

Anche Dante, nelle famose terzine pronunciate da Oderisi da Gubbio nell'XI canto del *Purgatorio*, consacra la notorietà del pittore che oscura con la sua nuova arte il suo maestro Cimabue; in ultimo il Villani che esprime la sua ammirazione a Giotto, non tralasciando la motivazione di tanta celebrità:

"Il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale"¹⁴.

Come ha ben espresso Angelo Tartuferi¹⁵ in un recente catalogo su Giotto che ha il merito di fare un bilancio critico su sessanta anni di studi e ricerche sul pittore fiorentino, che ancora oggi evidenziano quanto la "questione Giotto" sia, per alcuni ambiti attributivi e cronologici "una questione di lana caprina", ciò che i contemporanei dell'artista rimarcano è l'abbandono della astrazione di tradizione bizantina in favore di una riconquista della componente



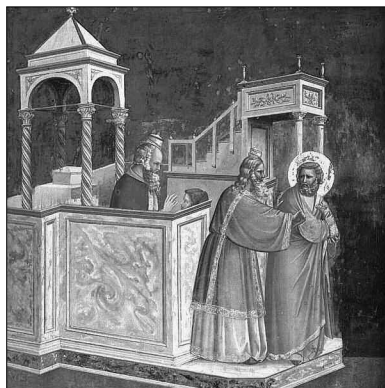
Simone Martini, *La rinuncia di S. Martino*, Assisi, basilica inferiore.

naturalistica della pittura, sia essa una nuova concezione dell'elemento paesistico, sia essa una rinnovata e meno ieratica considerazione descrittiva della figura umana. L'Umanità di Giotto riacquista un peso fisico, dato dal tentativo di costruire i corpi secondo le tre dimensioni, in una modalità che a volte sembra seguire più da vicino la scultura. A questo proposito non si può tacere la tangenza con le opere scultoree di Arnolfo di Cambio¹⁶,

non sappiamo se conosciuto a Roma nel suo viaggio a seguito di Cimabue (1280 ca.) o nel cantiere di Assisi nella, a tutt'oggi, non definita attribuzione delle *Storie di Isacco*¹⁷. La portata rivoluzionaria di Giotto sta nella riproposizione, dopo secoli di assenza, della prospettiva illusionistica che si era inesorabilmente fermata all'epoca romana. All'interno di finte architetture magistralmente costruite, vivono e dialogano i protagonisti delle sue storie che, ad una gestualità talvolta solenne, talvolta cronachistica, uniscono una componente sentimentale, che sottolinea come l'uomo è fatto di carne e spirito. Le prove di Giotto e della sua bottega ad Assisi evidenziano, intorno al 1295, una concezione della pittura naturalistica che ha in sé i germi di un proto-umanesimo. Essa dialoga con gli esiti della contemporanea pittura romana di uno Jacopo Torriti, di un Pietro Cavallini, di un Filippo Rusuti.

Ciò che la storiografia artistica del passato e del presente ha riconosciuto nella personalità di Giotto è il suo " primato rinnovatore nel proporre una sintesi figurativa sino ad allora inedita del linguaggio di derivazione classica e della cultura moderna della fine del Duecento, che s'impose rapidamente nello spazio di un quarto di secolo in quasi tutta la penisola"¹⁸ (fig. 4).

Non mi soffermo in questa sede sull'affollato e discusso catalogo del pittore di Vespignano del Mugello, ma concentro l'attenzione sulla portata dell'espansione del suo linguaggio. Sappiamo dalle fonti documentarie che le opere di Giotto furono molto richieste e che il maestro e la sua nutrita bottega, con i fedelissimi Taddeo Gaddi e Stefano, si recarono in parecchi luoghi d'Italia per tenere dietro a tutte le commissioni. Così sul finire del Duecento, Giotto è a Roma per

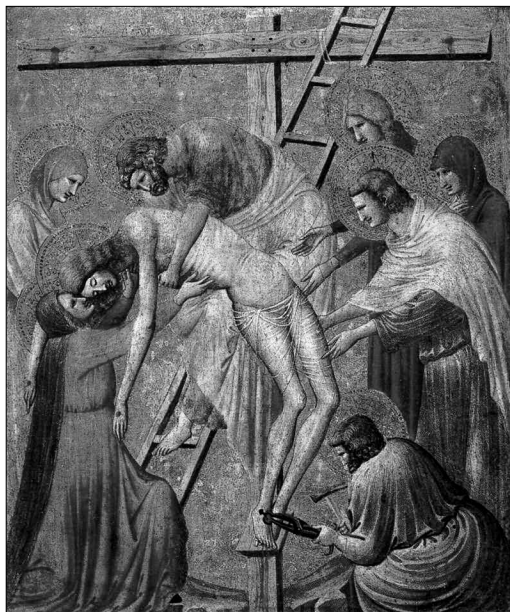


Giotto, *L'espulsione di Gioacchino dal tempio*, Padova, Cappella degli Scrovegni.

Pietro da Rimini, *Deposizione*, Museo del Louvre.

il Mosaico della Navicella per l'atrio della Basilica di S. Pietro, forse chiamato da Bonifacio VIII¹⁹.

Intorno al 1302-1303 è a Rimini, nella Chiesa di S. Francesco, meglio conosciuta come Tempio Malatestiano, nel 1305 ca. a Padova per la Cappella dell'Arena, dal 1328 al 1333 è a Napoli, presso la corte angioina, nel 1335 a Milano, per decorare il palazzo di Azzone Visconti. Dovunque lavori la sua bottega, si verifica un cambiamento significativo nella produzione locale e gli artefici autoctoni



esprimono una volontà di aggiornare la propria modalità operativa²⁰. Solo in area pisana, si verifica una singolare scarsa diffusione del preponderante verbo di Giotto²¹ e in un testo figurativo di notevoli dimensioni e qualità, dipinto nel Camposanto di Pisa. *Il Trionfo della morte* (1336 ca.) dagli accenti drammaticamente realistici, che rivela la conoscenza della pittura bolognese ed emiliana²², è attribuito a Bonamico di Martino, meglio conosciuto come Buffalmacco, il pittore burlone protagonista di alcune novelle del Decamerone²³. Ma la poetica giottesca attira molti seguaci. Così, quando il pittore fiorentino esegue a Rimini il *Crocifisso dipinto per il Tempio Malatestiano*, una testimonianza dell'ulteriore avanzamento della sua arte, un mirabile esempio di linearità e delicatezza pittorica, con l'uso di lievi ombreggiature che preannunciano i mirabili raggiungimenti padovani, il testo non resta inascoltato se, la locale scuola riminese, nel primo decennio del Trecento, sente necessario aggiornare il suo frasario pittorico sulle novità giottesche di Assisi²⁴. E proprio i Riminesi, con le rimarchevoli personalità di Giovanni, Giuliano e Pietro, costituiscono un punto di riferimento che dalla Romagna si espande nell'entroterra trovando un fertile terreno di accoglienza nel nord-est, in Veneto, e nel sud, nelle Marche²⁵. La loro scuola è l'espressione della ricezione dell'idioma di Giotto tra la Basilica di S. Francesco ad Assisi e la Cappella degli Scrovegni a Padova. L'esemplare *Crocifisso* riminese diviene modello da sperimentare: Giovanni, nella *Croce* di San Lorenzo a Talamello, coglie la drammaticità del maestro fiorentino; Giuliano, nella *Croce* in San Francesco a Mercatello (1309), si concentra, col suo leggero tocco a punta di pennello, sulle delicate cromie, in una raffinata interpretazione che presagisce i prossimi sviluppi della sua pittura, accanto al fratello Pietro, verso declinazioni di ele-



Guariento, Angelo, Museo Civico di Padova.

ganza e preziosità gotica (1324)²⁶. Il più giovane dei maestri riminesi e probabilmente il maggiore, Pietro, rivitalizza l'esperienza giottesca in una personale interpretazione nella quale si esaltano gli effetti drammatici (*Deposizione* del Louvre, 1320 ca.). Alla luce della sua emancipazione gotica, convoglia gli stilemi senesi di Pietro Lorenzetti, espressi nella basilica inferiore di Assisi, verso una monumentalità statuaria ma anche verso un realismo espressionistico, ottenuto con una redazione rapida e nervosa (fig. 5). L'esperienza presso gli Eremitani di Padova (1324), il ciclo dell'Abbazia di Pomposa e il ciclo dipinto nel Cappellone di San Nicola a

Tolentino (forse insieme al fratello Giuliano?) mostrano, pur nell'originale taglio stilistico, che Pietro ha colto appieno il naturalismo giottesco.

All'indomani della mirabile opera agli Scrovegni (1320 ca.), tutta l'area italiana settentrionale non può fare a meno di riferirsi ad essa nella propria pittura. I protagonisti delle varie zone, lombarda, emiliana e veneta, le cui opere sono ormai a ridosso della metà del secolo, desumono da Giotto una monumentalità nella figurazione e un prezioso cromatismo con effetti di sfumato che, unito alla componente gotica, si avvia verso un discorso di pittura aulica. Non manca, come in Tommaso da Modena, una spigliata vena narrativa ma composta con eleganza e sobrietà descrittiva (Ciclo di S. Orsola a Treviso, 1355 ca.).

Nell'area veneta, Padova e Venezia sono culturalmente due entità separate. Venezia, la porta d'oriente, presenta ancora, alla metà del secolo ed oltre, "il bizantinismo dell'arte lagunare, difficilmente conciliabile con l'indirizzo "occidentale", "latino", che l'arte padovana aveva preso dopo il soggiorno di Giotto"²⁷. Ben presto però, sul finire degli anni '60 del Trecento, si assiste ad una internazionalizzazione di Venezia che, grazie ai suoi traffici commerciali tra Nord e sud Europa ed all'interno della penisola, si apre anche culturalmente a nuove esperienze. Le opere di Paolo e Lorenzo Veneziano, pur essendo cresciute su un sostrato fondamentalmente bizantino, si avvicinano ai saggi della pittura emiliana nel Veneto, in particolare a Tommaso da Modena. Lo *Sposalizio mistico di S. Caterina d'Alessandria* (1359) di Lorenzo, pur mostrando un'ambientazione essenzialmente decorativa, con la dominanza del fondo oro, tuttavia esprime una riconsiderazione della figura umana in termini di plasticismo e solidità. L'apertura al gusto gotico si è creata anche con la circolazione di pittori come il Guariento, il primo vero pittore di corte operante presso i Carraresi, le cui opere sono l'espressione dei desideri della classe colta e raffinata di cui è al servizio²⁸ (fig. 6). Da Padova si reca a lavo-

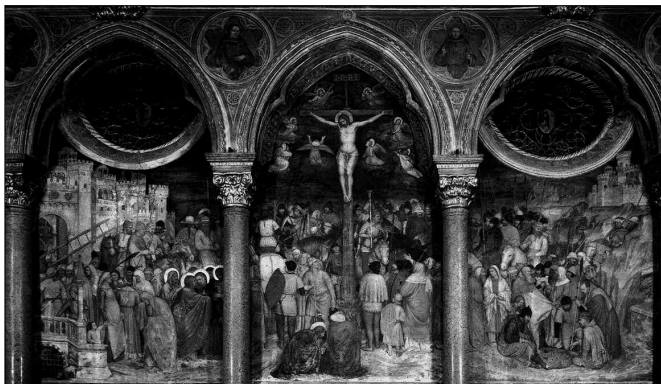
rare a Venezia e, di contro, in una delle sue imprese padovane, coinvolge invece il veneziano Nicoletto Semitecolo, in un rapporto di scambievoli apporti, che è alla base della formazione di quel gusto gotico e cortese, per il quale Venezia fornisce la preziosa gamma cromatica e decorativa²⁹.

Anche Verona è interessata dalla novità dei flussi pittorici. La città è patria di Altichiero, considerato dalla critica il maggiore pittore della seconda metà del XIV secolo in Italia. È un maestro che produce linguaggi fortemente innovativi nell'esercizio di sintesi della cultura pittorica del Trecento. Egli si concentra sul valore del "realismo", attento a riportare in pittura l'immagine della società in cui vive. Nelle *Storie di San Giacomo*, nella Basilica del Santo a Padova, eseguite in collaborazione con il bolognese Jacopo Avanzi, le composizioni sono grandiose, animate da articolati sfondi architettonici, i personaggi, dalle accurate fogge contemporanee, rivelano una attenta ricerca dei tipi umani dai molteplici atteggiamenti emotivi (fig. 7). Di questa Umanità esegue dei veri e propri ritratti i quali, benché siano ancora in presa di profilo, tuttavia, nell'accuratezza redazionale, esprimono il carattere del secolo a venire. L'attenzione al mondo animale e vegetale, rendono Altichiero già partecipe del gusto e della cultura Tardo-Gotica³⁰.

Personalità di spicco nel territorio lombardo è Giovanni da Milano, di formazione giottesca, nelle cui opere si evidenzia un connubio tra le formule ormai stanche della pittura fiorentina e l'arte nordica. Di recente, nei suoi lavori la critica ha evidenziato anche degli influssi senesi, particolarmente evidenti in taluni aspetti tecnici³¹ come l'uso dei punzoni. Una delle sue opere della maturità, il *Politico di Prato* (1354-1360 ca.), propone i santi degli scomparti abbigliati in maniera profana, con eleganti costumi alla moda di corte e movenze graziose che precorrono il Gotico Internazionale³². L'esempio dell'arte di Giovanni da Milano trova molti seguaci sia in terra lombarda che a Firenze, influenzando pittori neogiotteschi come Puccio di Simone, Jacopo e Nardo di Cione.

Numerosi seguaci ebbe pure Giusto de' Menabuoi che lavora a Milano tra il 1350 e il 1367. Pittore poliedrico, mostra una cultura artistica affine a quella di Giovanni da Milano, sensibile ai "bizantinismi" di Paolo Veneziano e al gusto gotico-cortese del Guariento. Recepisce nell'ambiente di corte visconteo la cultura della corte papale avignonese attraverso la pittura di Matteo Gio-

Altichiero, Crocifissione, Padova, basilica di S. Antonio.



vannetti. Usa sapientemente il colore e crea effetti luministici in funzione plastica³³. Tuttavia i suoi personaggi, a volte assiepati in un vorticoso ritmo come nel *Paradiso* del Battistero di Padova (1376), rivelano una monumentalità un po' arcaica.

Alla grande vitalità artistica dell'Italia centrale nella prima metà del secolo, non corrisponde un'altrettanto feconda stagione nella seconda. Gli apporti più significativi giungono da maestri non toscani come Francesco Traini ed Allegretto Nuzi. Esauritosi il processo evolutivo dell'ultima pittura giottesca, l'ambiente fiorentino è protagonista di un rigurgito della pittura del grande maestro nei modi assisiati e padovani. Un folto gruppo di pittori, definiti "neogiotteschi", ripete formule ormai convenzionali e svuotate del loro significato primigenio. A capo di questa corrente si pone il fiorentino Andrea Orcagna, che realizza una pittura che privilegia più il dato di superficie che quello volumetrico.

In area napoletana, perduti i testi più significativi di Giotto³⁴, riscontri della propagazione delle sue novità si colgono nell'opera di Roberto d'Oderisio, documentato tra il 1330 e il 1382, uno dei più fedeli interpreti e propagatori dei modi del maestro fiorentino. Nel *Polittico* di Coppola, così come nella *Crocifissione* della Cattedrale di Amalfi, si ravvisa la sua adesione a Giotto che più tardi aggiornerà, in senso geometrico-prospettico, nelle *Storie Veterotestamentarie* nella Chiesa dell'Incoronata a Napoli, probabilmente sui nuovi esiti dell'arte di Maso di Banco, appresi forse in un suo viaggio nell'Italia centrale intorno al 1340. Roberto d'Oderisio era stato considerato in passato l'unico portavoce noto della pittura moderna di Giotto a Napoli. Studi recenti hanno evidenziato la presenza di altri artefici quali il Maestro delle tempere francescane, il Maestro di Giovanni Barrile, il secondo e il terzo maestro di Casaluce che mostrano, nella seconda metà del secolo, una cultura più aggiornata rispetto a quella di Roberto, probabilmente mediata dalla presenza in città di alcuni artisti toscani quali Andrea e Lippo Vanni ma soprattutto Niccolò di Tommaso. Lo testimoniano alcune opere come il *Dittico Londra-Lehman* e le *Tavolette dell'Apocalisse Fürstenau*³⁵. Bisogna sottolineare che l'ambiente pittorico napoletano sorto intorno alla corte angioina era piuttosto vivace ed aperto verso le suggestioni esterne. I rapporti della corte con Avignone, incoraggiati dai saldi legami politici con il governo papale, favoriscono la propagazione di una cultura martiniano-avignonese³⁶. Un immediato riflesso di ciò lo si avverte nei codici miniati da artefici napoletani, di committenza aulica, che evidenziano una commistione di aspetti stilistici francesi e giotteschi (*Bible moralisée en français. Images du nouveau Testament*, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, ms. français 9561, f.28v; f. 63)³⁷.

L'affermazione di una cultura di corte presso le Signorie di alcuni importanti centri dell'Italia settentrionale come Milano, Verona, Padova, esemplata su quelle straniere di Francia, Germania, Austria ed Ungheria, favorisce la diffusione e lo sviluppo di una vera e propria civiltà "cortese" che si rispecchia nei romanzi e nei poemi cavallereschi. L'arte delle corti, estrema propaggine

del Gotico europeo e perciò definita Tardo Gotica o Internazionale, ha i suoi ideali estetici nel fastoso e ricercato mondo aristocratico. Il colto ambiente di corte attrae gli artisti che si dedicano a varie discipline quali la Letteratura, la Musica, le Arti Figurative. Al suo interno si creano i presupposti per la nascita di preziosismi formali, di quella raffinata eleganza che si rivolge ad un pubblico "laico" e che trova applicazione sia nel settore della produzione tradizionale dell'opera d'arte, quale la pala d'altare, il ritratto, il libro d'ore, la decorazione ad affresco degli ambienti di rappresentanza della dimora del signore, sia nell'ambito della fastosa vita di corte, negli allestimenti di feste e giochi d'arme, nell'abbigliamento, negli arazzi, nelle carte da gioco, nei gioielli. All'interno di sontuosi castelli, la società cortese celebra se stessa, tra preziosismi e colori vibranti.

La feconda stagione pittorica del Trecento con le sue novità fondanti e i multiformi percorsi, espressioni di linguaggi diversificati, si esaurisce nell'esaltazione del magico mondo dorato curtense, in una favola bella che, a breve, lascerà spazio alla nuova razionalità rinascimentale.

NOTE

¹ F. NEGRI ARNOLDI, *Storia dell'Arte*, II, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1985, p. 76.

² Milano con i suoi circa 200.000 abitanti, Venezia, Genova e Firenze con i loro circa 100.000 abitanti erano tra le città più popolate d'Europa al pari di Parigi e Costantinopoli, cfr., G. PICCINNI, *Siena nell'età di Duccio*, in *Duccio - Alle origini della pittura senese*, cat. mostra a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo (4 ott. 2003-11 gen. 2004), Cinisello Balsamo (Mi), Sivana Editoriale, 2003, pp. 27-35.

³ La documentazione d'archivio esistente attesta i pagamenti del Comune di Siena a Simone Martini solo per gli affreschi relativi ai castelli di Montemassi e di Sassoforte.

⁴ Su Cimabue e la sua vicenda artistica si veda L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano, Federico Motta Editore, 1998.

⁵ L. BELLOSI, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio - Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 120-121.

⁶ A. M. GIUSTI, *Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze*, in "Bollettino d'arte", LXIX, 1984, pp. 65-78.

⁷ Gli studi in loco di Zanardi hanno evidenziato, in base all'annerimento delle pitture, che Cimabue e la sua bottega non eseguirono la decorazione ad affresco ma a secco con l'uso della biacca, cfr. B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano, Skira editore, 2002, pp. 25-26.

⁸ Il primo studioso a ravvisare una cultura gotica in quegli affreschi fu A. AUBERT, *Die malerische Dekoration der San Francesco in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage*, Leipzig 1907, pp. 20-28; di recente, cfr., L. BELLOSI, *Il pittore oltremontano di Assisi. Il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, a cura di R. Bartalini, Roma, Gangemi editore, 2004, p. 63.

⁹ E. LUNGHI, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Antella (Fi), Scala, 1996, pp. 24-26.

¹⁰ L'orafo Guccio di Mannaia è ritenuto l'inventore della tecnica dello smalto traslucido.

¹¹ R. BARTALINI-E. CIONI, *Le vie del gotico a Siena: orafi e scultori*, in *Duccio - Alle ori-*

gini della pittura senese, cit., pp. 422-425.

¹² S. SPANNOCCHI, *Simone Martini*, in *ibidem*, p. 394; A. LABRIOLA, *Simone Martini e la pittura gotica a Siena*, Firenze, E-ducation.it, 2008.

¹³ C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, cap. I, Venezia, Neri Pozza Editore, 1992.

¹⁴ G. VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, III, Parma 1991, pp. 52-53.

¹⁵ A. TARTUFERI, *Una mostra e alcune spigolature giottesche*, in *Giotto - Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, cat. mostra a cura di A. Tartuferi, Firenze, Galleria dell'Accademia (5 giu.- 30 sett. 2000), Firenze, Giunti - Firenze Musei, 2000, p. 20.

¹⁶ A. M. D'ACHILLE, *Arnolfo e Roma, in Anno 1300 il primo Giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo*, cat. mostra a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Roma, Palazzo di Venezia (12 apr.-16 lug. 2000), Milano, Electa, 2000, pp. 79-84; A. TOMEI, *Arnolfo di Cambio*, Art e dossier, n. 218 (genn. 2006), Milano, Giunti, 2006.

¹⁷ Secondo A. M. Romanini e di recente Tomei, esse sono opera di Arnolfo, per B. Zanardi di Jacopo Torriti.

¹⁸ A. TARTUFERI, *Una mostra e alcune spigolature...*, cit., p. 20.

¹⁹ Il contatto con l'ambiente artistico romano, nel quale sono molto forti gli echi classici e paleocristiani, influenza da un punto di vista formale Giotto che trasferisce le impressioni stilistiche nella decorazione della Cappella di S. Nicola (Assisi, basilica inferiore, 1300 ca.) e nel *Polittico di Badia* (1300 ca.). Quest'ultimo, per le novità goticeggianti espresse, si pone come anticipatore del Giotto degli Scrovegni (cfr. M. BOSKOVITS, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto - Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, cit., pp. 85-86).

²⁰ Sul rinnovamento delle tecniche di cantiere in Lombardia si veda, S. BANDERA, *La pittura giottesca a Milano e la nascita del proto-umanesimo della corte viscontea*, in *Giotto e la Cappella degli Scrovegni dopo i recenti restauri*, Atti del convegno internazionale a cura di G. Basile con la collaborazione di S. Randazzo, Padova 21-23 novembre 2002, Milano, in c.s., pp. 19-25.

²¹ Sulla pittura pisana del Duecento cfr., M. BURRESI - A. CALECA, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, cat. mostra a cura di M. Burresti e A. Caleca, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (24 mar. - 25 giu. 2005), Ospedaletto (Pi), Pacini Editore, 2005, pp. 65-89.

²² F. WILLE, *Die todosallegorie im Camposanto in Pisa: Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München, Allitera, 2002; L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Milano, Cinque Continents, 2003.

²³ G. Boccaccio, *Decameron*, giornata VIII, novelle III, VI, IX; giornata IX, novelle III e V.

²⁴ D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, cat. mostra a cura di D. Benati, Rimini - Museo della Città (20 ago. 1995-7 gen. 1996), Milano, Electa, 1995, p. 31.

²⁵ A. MARCHI, *La diaspora dei riminesi. Il Trecento riminese fuori Rimini*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, cat. mostra a cura di D. Ferrara, Roma, Palazzo Barberini (14 mar.-15 giu. 2008), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2005, pp. 69-81.

²⁶ F. PELLEGRINI, *Giuliano e Pietro da Rimini nel segno della continuità tra il Giotto assiate e quello padovano*, in *Giotto e il suo tempo*, cat. mostra a cura di V. Sgarbi, Padova (25 nov. 2000 - 29 apr. 2001), Milano, Federico Motta Editore, 2000, pp. 170-175; F. MASSACCESI, *Giuliano da Rimini - schede n. 62-63*, in *Giotto e il Trecento*, cat. mostra a cura di A. Tomei, Roma, Complesso del Vittoriano (6 mar.-29 giu. 2009), Milano, Skira Editore, 2009, pp. 217-219.

- ²⁷ V. SGARBI, *Un veneziano nella Padova postgiottesca: Nicoletto Semitecolo*, in *Giotto e il suo tempo*, cit. p. 186.
- ²⁸ *Guariento e la Padova Carrarese*, cat. mostra a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, A. M. Spiazzi, Padova, Palazzo del Monte di Pietà (16 apr. – 31 lug. 2011), Venezia, Marsilio Editori, 2011.
- ²⁹ V. SGARBI, *Un veneziano nella Padova postgiottesca: Nicoletto Semitecolo*, in *Giotto e il suo tempo*, cit. p. 186.
- ³⁰ J. RICHARDS, *Altichiero, An Artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 213; G. L. MELLINI, *Altichiero al Santo*, in *Giotto e il suo tempo*, cit. pp. 205-215; D. BENATI, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 385-398; P. DI SIMONE, *Altichiero-scheda n. 61*, in *Giotto e il Trecento*, cit., pp. 216-217.
- ³¹ E. SKAUG, *Siena, e non la Lombardia: Giovanni da Milano*, in *Giovanni da Milano - Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, cat. mostra a cura di D. Parenti, Firenze, Galleria dell'Accademia (10 giu.-2 nov. 2008), Firenze, Giunti Editore, 2008, pp. 103-114.
- ³² Sulla figura di Giovanni da Milano, M. GREGORI, *Angeli e diavoli: genesi e percorso di Giovanni da Milano*, in *Giovanni da Milano - Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, cit., pp. 15-56.
- ³³ A. M. SPIAZZI, *Giusto de' Menabuoi*, in *Giotto e il suo tempo*, cit., pp. 190-204.
- ³⁴ P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2007, p. 264.
- ³⁵ F. BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Electa Napoli, Napoli 1992, pp. 171-275; L. BELLOSI, *Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in "Prospettiva", 101, 2001, pp. 19-40; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina da Carlo I a Roberto il Saggio (1266-1543)*, Firenze, Contini, 1986, pp. 196-237; P. VITOLO, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, Viella, 2008, pp. 44-46; 140-143.
- ³⁶ A. TOMEI, *Percorsi della pittura "rinnovata" tra Italia e Francia meridionale nel Trecento*, in *El Trecento en obres*, atti del convegno, Barcelona, 2-6 maggio 2007, in c. s. .
- ³⁷ M. BESSEYRE, *Miniatori napoletani – scheda n. 133*, in *Giotto e il Trecento*, cit., pp. 298-299.