

Michael Viktor Schwarz

Poesia e verità: una biografia critica di Giotto

1. La giovinezza di Giotto nei racconti

Esistono complessivamente quattro versioni della giovinezza di Giotto – tre in forma narrativa ed una vagamente desumibile dai documenti. Ognuna di esse coincide con un diverso paradigma di vita e con una differente idea della condizione d'artista. È consigliabile iniziare con i racconti, poiché in essi è possibile riconoscere quanto la memoria della parabola di vita di Giotto sia avvolta da incrostazioni di ideologie, miti, fantasticherie e menzogne¹.

Nel racconto più antico, composto cinquanta-sessant'anni dopo la sua morte, egli appare come figlio di un fiorentino, destinato ad apprendere il mestiere della tessitura. Eppure, anziché dall'officina del tessitore, egli fu attratto dalla bottega del pittore Cimabue. Allorquando il padre lo scoprì parlando col mastro laniere e andò a far visita a Cimabue, quest'ultimo gli raccomandò di assecondare l'inclinazione del giovane. Il padre accettò effettivamente la scelta di Giotto.

Per quale motivo viene narrata questa storia? L'autore, che i dantisti denominano Anonimo Fiorentino, vuole chiarire al lettore chi fossero Giotto e Cimabue. Il passaggio è contenuto in un Commentario alla *Divina Commedia* ed è pensato per agevolare la comprensione della seguente terzina (*Purgatorio*, IX, 94-96)²:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, e or ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui è scura.

Tanto frequentemente i versi vengono citati, tanto spesso essi vengono sovrinterpretati: il testo non consente, infatti, né di suffragare una conoscenza personale tra i due pittori, né quanto meno attesta una particolare stima di Giotto da parte di Dante. In realtà non è nemmeno lo stesso Dante a parlare, ma fa pronunciare queste parole al miniatore Oderisio da Gubbio, il quale parla prima dei miniatori, poi dei pittori (Cimabue e Giotto), per giungere infine a un tema valido sia per l'autore che per il lettore: ovvero, la fama e il successo del poeta. Guido Guinizelli fu superato da Guido Cavalcanti (come un miniatore da un altro e come Cimabue da Giotto). Entrambi i Guidi vennero presto messi in ombra da Dante. Il copione assegnato a Oderisio non cita l'estensore della *Commedia* per nome, pur non lasciando spazio ad altre interpretazioni di lettura. La terzina sui pittori afferma quindi solamente come, nel campo della pittura, prima di Giotto, vi fosse già stato almeno un artista rinomato presso il pubblico, il quale fu scalzato da questa posizione da Giotto stesso e come, dopo costui, sarebbe venuta almeno un'altra persona che il pubblico avrebbe stimato a sua volta più di questi. Le frasi tratteggiano un'immagine così piena di fiducia nel progresso, quanto melanconica circa il corso degli eventi umani.

L'affermazione che Cimabue non fosse solamente un contemporaneo e un concorrente più anziano, bensì il maestro di Giotto, è presente per la prima volta in due commentari danteschi risalenti alla fine del XIV secolo, ossia nell'Anonimo Fiorentino e nel cosiddetto Falso Boccaccio (un'opera, un tempo, attribuita a Boccaccio). I commentari di epoca anteriore non aggiungono niente alle figure dei pittori, rispetto a quanto è possibile dedurre dal testo dantesco. Solo in una seconda fase, i commentatori si vedono costretti a fornire ai lettori ulteriori informazioni. Tuttavia, tale operazione sarebbe riuscita esclusivamente nel caso di Giotto. Qui si dava notorietà a opere e a committenti prestigiosi. In tale situazione, all'improvviso il rapporto tra maestro e allievo emerge quale contributo ai retroscena della figura di Cimabue e, assieme, come spiegazione autonoma dal

Ringrazio Pia Theis, senza la cui ricerca d'archivio non sarebbe stato possibile redigere il presente scritto; ringrazio ancora Costanza Cipollaro che, oltre ad aver curato la traduzione in italiano del medesimo, ha contribuito a chiarire diverse questioni aperte.

¹ M. V. Schwarz e P. Theis, *Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari (Giottus Pictor, vol. I)*, Vienna 2004, pp. 13-33.

² *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ed. a cura di P. Fanfani, Bologna 1868, pp. 187 sg.

testo per la comparsa di un pittore di questo nome nella *Divina Commedia*. Nel Falso Boccaccio l'indicazione si limita anzitutto all'assunto che Giotto fosse stato l'allievo di Cimabue e ad alcune parole di lode nei confronti di Giotto. Di seguito, viene considerato il rapporto di concorrenza che si manifestò presumibilmente a Napoli. L'Anonimo si limita a questa piccola storia.

Il secondo racconto sulla giovinezza di Giotto, che per secoli avrebbe rimosso tutte le altre tradizioni, fu registrata altri cinquanta-sessant'anni più tardi da Lorenzo Ghiberti. Qui Giotto è descritto come figlio di un pover'uomo, di nome Bondone, che vive a Vespignano nel Mugello, terra non lontana da Firenze: egli dunque non deve aver ricevuto alcuna istruzione. Al contrario, egli deve pascolare le pecore e, nel frattempo, si distrae disegnandone una su una lastra di pietra. Cimabue passa per la strada da Firenze, e rimane colpito dal risultato. Va a parlare col padre: dal momento che costui non ha da offrire a suo figlio nessun altro futuro se non uno di cotale miseria, il pittore se lo porta con sé. Dal giovane sarebbe sbocciato l'eminente artista, non perché Cimabue avrebbe potuto insegnargli grandi cose, ma perché il ragazzo possedeva già tutto in sé³.

Anche qui vale la pena interrogarsi sul contesto. Si tratta del Libro II dei *Commentarii* di Ghiberti e, dunque, del tentativo di offrire una visione d'insieme dell'arte, dal tempo dell'imperatore Costantino sino all'opera dell'autore medesimo. La narrazione apre il capitolo dedicato a Giotto, con le opere del quale, secondo Ghiberti, iniziò la rinascita della pittura. Retoricamente il testo ricalca la storia dell'infanzia di Cristo: si tratta qui del messia dell'arte, la cui apparizione avvia un'età *sub gratia*. Rispetto al Commentario dantesco questa narrazione segue uno stile più plasticamente descrittivo: allorché le personalità artistiche guadagnano in definizione, ciò non significa che esse siano più veritiere. Per quanto attiene il ruolo di maestro rivestito da Cimabue, lo scrittore pare basarsi sui commenti danteschi di fine Trecento e verosimilmente sui diffusissimi codici del Falso Boccaccio, piuttosto che su una fonte a noi sconosciuta della vita di Giotto.

D'altro canto, la figura del padre, a prescindere dal nome di questi, potrebbe essere stata desunta dalla propria biografia: il nonno di Lorenzo Ghiberti aveva passato tutta la sua vita a operare come «lavoratore di terra» nella Valdisieve – e se non proprio nella Valdisieve Inferiore, allora in Mugello. Ghiberti avrebbe voluto esibire un altro tipo di nonno materno, in particolar modo uno della borghesia fiorentina. Del suo vero nonno (ovvero, della umile origine della madre) fu costretto, e solo sotto pressione giudiziaria, a dar conto nel 1444: perfino in tale occasione, il nome del vecchio non compare⁴. Ci si domanda quindi quanto abbia influito, nel racconto, l'incresciosa origine modesta dello scultore e orefice Ghiberti. Voglio ricordare che sulla vita e sull'opera di Giotto verte l'intero Secondo Libro dei *Commentarii*.

Per quanto concerne la definizione del protagonista in sé, essa ha origine – nei suoi tratti essenziali – nella Milano intorno al 1400. L'umanista Uberto Decembrio scrive nel proprio trattato *De Republica*, a proposito del pittore Michelino da Besozzo, che questi, ancora fanciullo e ancora prima di imparare a parlare, avrebbe disegnato formiche e piccole bestiole, e artisti esperti si sarebbero stupiti dei risultati. I contenuti di questa narrazione riguardano, da un lato, il discorso sul talento artistico precoce (cui fa riferimento Ulrich Pfisterer) e, dall'altro, la pittura in parte veristica e sempre amante del dettaglio del Gotico Internazionale, tra i cui rappresentanti figurava il maturo Michelino da Besozzo (cui fa riferimento Ulrike Jenni)⁵. Si tratta di nessi che, per il Ghiberti, erano ampiamente irrilevanti. Così, nella sua versione della narrazione, il bambino poteva avere qualche anno in più e gli animali essere più grandi. Oltre a ciò è opportuno un paragone degli scenari: l'evento non ha luogo semplicemente nella campagna (nella povera vita reale del nonno del Ghiberti). Piuttosto, la vita da pastore del giovane ci induce a pensare all'Arcadia, il paesaggio spirituale di Teocrito e di Virgilio che fu riscoperto dai poeti italiani nel XIV secolo e che, all'epoca del Ghiberti, fu reso popolare dalle opere di Boccaccio e di Petrarca. Si tratta di un mondo artefatto, nel quale si coltiva l'arte primitiva, contemporaneamente elevata del canto bucolico. In simile modo doveva essere pensata anche l'arte del giovane Giotto.

³ Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), ed. a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, pp. 83-5.

⁴ R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, p. 3 e doc. 120.

⁵ U. Pfisterer, *Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di U. Pfisterer e M. Seidel, Monaco 2002, pp. 263-70, in partic. pp. 264-7; U. Jenni, *Der Beginn des Naturstudiums. Eine Legende vom zeichnenden Hirtenknaben*, in *Von der Macht der Bilder*, a cura di E. Ullmann, Lipsia 1983, pp. 129-35.

Ovviamente, non si può considerare il capitolo iniziale della Vita di Giotto redatta da Ghiberti come un'esposizione di fatti reali, ma piuttosto un dibattito sulla natura artistica di Giotto, se non sulla natura del talento artistico in senso lato: il grande artista nasce come tale, l'arte ha origine dalla natura. Egli non necessita né di scuola, né di un particolare *plafond* familiare, ma solo dell'attenzione solidale di colui che si intende d'arte.

Il racconto di Ghiberti fu ripreso dal biografo d'artisti Giorgio Vasari, senza modificare granché – unicamente corredato da abbellimenti – nella seconda redazione delle sue *Vite*. Dapprima il Vasari utilizzò una variante (1550), sufficientemente autonoma da potersi presentare qui come la terza versione narrativa dell'infanzia di Giotto⁶. Nuovamente vengono condotte al pascolo le greggi a Vespignano, Cimabue passa per la via, il padre si chiama Bondone. L'autore però aggiunge come Bondone fosse stato un uomo di grande valore. Egli si riconferma non solo «sì valente nell'arte della agricoltura», bensì artefice anche di utensili di ferro, raggiungendo in tale attività un alto livello professionale, senza averlo appreso da nessuno. Si legge e si intuisce: il Bondone di Vasari era una sorta di Giotto, cui non si era mai presentato un Cimabue. Così l'autore propone al pubblico, attraverso la figura del padre, una spiegazione del miracolo dell'opera artistica di Giotto. Allorché prepara l'edizione ampliata del 1568, diviene chiaro per Vasari che il testo di Ghiberti, letto correttamente, non solleva questioni ma fornisce risposte programmatiche.

Paragonando tra loro le storie della gioventù di Giotto, si disegnano così le diverse posizioni all'interno di un discorso di largo respiro: inizialmente, nell'Anonimo Fiorentino, è messa in luce la scelta assai poco spettacolare, dettata dall'inclinazione del giovane contro un mestiere (la tessitura), in favore di un altro (la pittura). Successivamente, in Ghiberti, sullo sfondo degli ideali umanistici dell'arte e di un'epoca di svolta (Filippo Villani, Matteo Palmieri), la pittura si trasforma in una dote naturale, dalla quale deriva un ruolo messianico: Giotto e la natura redimono e liberano l'arte da quella situazione storico-culturale illegittima che era iniziata con la fine dell'Antichità Classica. Cento anni più tardi, questa posizione verrà relativizzata dapprima in una maniera del tutto realistica: Vasari (1550) contrappone alla natura una figura paterna creativa e manualmente versatile, senza la quale non può immaginarsi un'evoluzione del giovane nell'artista epocale: qui, uno scrittore e pittore – che discendeva egli stesso da una famiglia di artigiani – ricorre alla propria esperienza di vita; solo in un secondo momento compie una svolta, orientandosi verso il contenuto ideologico della storia di Ghiberti, la cui qualità peculiare consiste esattamente nel fatto che il suo intreccio esclude l'esperienza e lascia entrare le fantasticherie.

2. La giovinezza di Giotto: la versione secondo le fonti

Le fonti d'archivio delineano una giovinezza che, in alcuni dettagli, ritorna nei racconti.

Per questo le varie gioventù narrate possono illuminare su quelle documentate, nonostante la profonda discrepanza tra di esse. Il padre storico, che davvero si chiamava Bondone (il nome è largamente tramandato), era fabbro e abitava a Firenze. I documenti su un fabbro Bondone, quale possibile padre del pittore, sono noti da oltre un secolo, ma solo recentemente sono stati scoperti documenti che definiscono Giotto come figlio del *fabbro* Bondone (*Ser Giottus filius quondam Bondonis fabri populi Sancte Marie Novelle*)⁷. Nel 1260, Bondone e il fratello di questi (quindi, lo zio di Giotto) presero parte alla battaglia di Montaperti. Costoro erano arruolati nelle forze mobilitate del Sestriere di San Pancrazio. Fonti posteriori lasciano intendere che, da un lato, il luogo di residenza di Bondone era San Pancrazio, dall'altro, ch'egli apparteneva alla Parrocchia di Santa Maria Novella. Oltre a Giotto, Bondone aveva almeno un altro figlio. Si chiamava Martino, era probabilmente il maggiore e seguì suo padre nel mestiere di fabbro. Che Giotto fosse stato mandato a imparare l'arte del lanaiolo, come vuole l'Anonimo Fiorentino, è pensabile, dato il tipo di sfondo familiare, ma anche perché nel vicinato di Bondone risiedevano tessitrici, e perché il pittore, più tardi, investì denaro nell'industria della lana (si veda oltre). La coincidenza non suffraga tuttavia comunque il fatto che il commentatore dantesco possedesse effettivamente

⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo, ed. a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966/71, vol. II (1967), pp. 95-7.

⁷ M. V. Schwarz e P. Theis, *Giotto's Father: Old Stories and New Documents*, in «The Burlington Magazine», 141, 1999, pp. 676 sg. Poco fondata risulta la critica di Maginnis a tale identificazione: H. B. J. Maginnis, *The Giottos*, in «Source», 20, 2001, f. 3, pp. 15-7. Cfr. Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., pp. 35-43.

informazioni al riguardo, mentre dimostra solamente quanto fosse connesso alla metropoli tessile di Firenze il motivo, attraverso il quale, il narratore pone in relazione il giovane con il celebre pittore.

Non è documentato dalle fonti, se Giotto stesso fosse nato nella città. Il paese di Vespignano menzionato da Ghiberti rimane pur sempre in questione, poiché la famiglia può aver disposto di una proprietà terriera rurale. Ciò che era consuetudine presso il ceto elevato fiorentino poteva anche darsi per le persone agiate del *popolo minuto*. È noto come, nel Quattrocento, oltre tre quarti dell'area periferica di Firenze e di Prato fossero di proprietà di cittadini di quei comuni⁸. Effettivamente sappiamo che Giotto, sin dal 1315, soggiornava spesso a Vespignano e che vi possedeva alcuni appezzamenti di terreno ed anche una casa. Allorché non fosse stato egli stesso a edificare questa proprietà, doveva averla ereditata dai genitori. D'altra parte, prima del 1315, Giotto possedeva un fondo in Gangalandi (oggi presso Lastra a Signa) nella Valdarno, ove poteva verosimilmente essere situato il podere dei genitori.

Più importante della questione, se Giotto avesse aperto gli occhi in città o in campagna, in Valdarno o tra le colline del Mugello, è il dato che egli proveniva da una famiglia di artigiani di città. Il sottofondo sonoro della sua fanciullezza non era dunque il belare delle pecore, bensì il risuonare del maglio. Questa constatazione si scontra con la storia della gioventù redatta da Vasari nel 1550, ove l'estensore dell'opera introduce clandestinamente nel mondo arcadico del Ghiberti un lavoratore del ferro. Anche in questo caso non dovevano esser disponibili notizie riguardo al reale Bondone; molto più il Vasari, figlio anch'egli di un artigiano, volle ambientare la narrazione in un mondo empirico, in cui Giotto era cresciuto e dal quale lo scrittore cinquecentesco stesso sostanzialmente non si discostava.

Cimabue non compare nelle fonti, a favore di un altro pittore: allorché il fratello di Giotto, il fabbro Martino di Bondone, nel 1295, si sposa e insieme al padre riceve la dote presso il notaio, firma come testimone e, suppongo, come amico di una delle famiglie, il pittore Vanni di Duccio. Non si sono conservate opere di Vanni, ma egli, come persona, è reale: risultava iscritto, nella sezione dei pittori, all'Arte dei Medici e degli Speciali in Firenze. Nel libro delle matricole compilato intorno al 1320, il nome di questi compare nella lista, immediatamente dietro quello di Giotto. Nel 1313, era Camerlengo della Compagnia di Santa Maria delle Laudi, elemento che costituisce un altrettanto degno segno di prestigio⁹. Di conseguenza, Vanni potrebbe esser stato il primo maestro di Giotto. Più che speculare al riguardo, è fondamentale, a dire il vero, la constatazione che la famiglia dei fabbri Bondone e Martino fosse aperta alle relazioni con altri artigiani e persino con una persona tanto di spicco quale un pittore. Non occorre un avvenimento che rasenta il miracolo, come quello narrato da Ghiberti, affinché il giovane Giotto scoprisse la pittura, oppure che un pittore scoprisse il giovane Giotto. Questa considerazione coincide con le conclusioni della storia sociale: Peter Burke ha dimostrato come la maggior parte di pittori tra il XIV e il XVI secolo discendessero da famiglie di artigiani inurbati e come una carriera artistica potesse facilmente avere inizio allorché ci si poneva la domanda, se un fanciullo sarebbe dovuto divenire un fabbro, un tessitore o un pittore. Il fatto che, secondo la norma, il *plafond* familiare degli artisti fosse quello della classe artigiana, è una realtà che viene passata sotto silenzio dalla ideologia umanista¹⁰.

L'anno di nascita di Giotto non è noto. Si è molto disquisito sulla provenienza delle date correntemente accolte del 1276 (citata nella seconda edizione delle *Vite*) e del 1267 (come nella prima edizione vasariana e nel frontespizio del presente catalogo di mostra)¹¹. Effettivamente molto depona a favore della data 1267, poiché essa pare accertata attraverso la cronaca rimata di Antonio Pucci. Egli infatti spiega come Giotto fosse morto nel 1336 (1337, stile moderno), all'età di settant'anni. La questione è però, a questo proposito, se il numero settanta non corrisponda, particolarmente in un testo poetico, semplicemente all'età biblica (Salmo 89, 10), vincolante anche per l'ideale dell'uomo dantesco. Soprattutto è dubbio, che Giotto stesso conoscesse la propria data

⁸ D. Herlihy e Chr. Klapisch-Zuber, *Tuscans and Their Families: A Study of the Florentine Catasto of 1427*, New Haven - Londra 1985, p. 96.

⁹ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 3.

¹⁰ P. Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy*, Londra 1972.

¹¹ P. Murray, *On the Date of Giotto's Birth*, in *Giotto e il suo tempo*. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi, Padova, Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971, pp. 25-34.

di nascita. I registri battesimali nascono solamente nel XV secolo. In genere, non si avevano registrazioni scritte di una nascita, men che mai in una famiglia appartenente al *popolo minuto*. I genitori di Giotto si saranno rammentati di avvenimenti, i quali, più o meno, coincidevano cronologicamente con la sua nascita. Appare pertanto inverosimile che questi resoconti potessero ricollegarsi a una data precisa per il figlio e i suoi amici.

Di conseguenza, non è neppure completamente chiaro a quale età Giotto abbia vissuto i due avvenimenti più avvincenti per un pittore giovane o principiante, nella Firenze del tardo Dugento¹²: uno di essi riguarda un'immagine della Madonna, che, portata nel 1292 al mercato del grano di Orsanmichele, iniziò a fare miracoli. Questo fatto, poco dopo, portò a una crisi di fiducia tra la popolazione cittadina e i nuovi Ordini mendicanti, ovvero i Domenicani e i frati Minori. Mentre per molti Fiorentini l'immagine della Madonna conquistava il posto centrale della propria devozione, i frati tentavano di impedirne il culto. In un sonetto che Guido Cavalcanti dedicò a Guido Orlandi, viene descritta la situazione¹³:

Una figura della Donna mia
s'adora, Guido, a San Michele in Orto,
che, di bella sembianza, onesta e pia,
de' peccatori è gran rifugio e porto.

E qual con devozion lei s'umilia,
chi più languisce, più n'ha di conforto:
li 'nfermi sana e' demon' caccia via
e gli occhi orbatì fa vedere scorto.

Sana 'n publico loco gran langori;
con reverenza la gente la 'nchina;
d[i] luminara l'adornan di fòri.

La voce va per lontane camina;
ma dicon ch'è idolatria i Fra' Minori,
per invidia che non è lor vicina.

Non è dato sapere se il giovane Giotto si ponesse dalla parte di chi, tra i Fiorentini, credeva ai miracoli, oppure se si fosse accostato alla posizione degli scettici teologi. Pare comunque evidente che lo svolgimento dei fatti offrisse una lezione sul ruolo della pittura e sulle pratiche di ricorso alle immagini devozionali.

L'altro avvenimento ebbe luogo nel 1285, per iniziativa della Compagnia dei Laudesi, patrocinata dai frati Domenicani. Si trattò della collocazione della cosiddetta *Madonna Rucellai* di Duccio nella Basilica di Santa Maria Novella. Invero, il dipinto del Senese non era ritenuto miracoloso; pur tuttavia, sullo sfondo dell'immaginario collettivo, questo doveva apparire ai Fiorentini come un miracolo per la sua imponenza e la sua bellezza. Che già l'opera fosse stata concepita come sensazionale, lo dimostrano le sue misure sovradimensionate, che nessuna pala di Madonna mai più superò. La Parrocchia di Santa Maria Novella era la patria di Bondone e più tardi quella della famiglia di Giotto. Abbiamo ragione per credere che questa integrazione per il pittore ed anche per la sua progenie fosse di grande importanza (si veda oltre). Pertanto, la *Madonna* di Duccio dovette influenzare non solo le esperienze visive di Giotto: la sua contemplazione deve aver plasmato i suoi *standard* estetici e accompagnato per decenni la sua strada sia come cristiano che come pittore.

3. Al servizio della Curia

La data più antica che possediamo per un'opera giottesca è il 1298 e riguarda la *Navicella*, il grande mosaico che un tempo decorava l'atrio di San Pietro a Roma. «Naviculam S. Petri de Anno 1298

¹² M. V. Schwarz, *Giottos Werke (Giottus Pictor, vol. II)*, Vienna 2008, pp. 570-6.

¹³ Guido Cavalcanti, *Rime (con le rime di Iacopo Cavalcanti)*, ed. a cura di D. De Robertis, Torino 1986.

eleganti mosaico faciendam curavit [il Cardinal Stefaneschi] per manus Jotti celeberrimi pictoris», in tal modo cita Giulio Mancini, intorno al 1620, un non identificato Martiriologio, compilato verosimilmente nell'ambiente del Capitolo di San Pietro¹⁴. Mentre la committenza dello Stefaneschi è documentata attraverso una lunga serie di fonti, l'indicazione della data è testimoniata solo qui. Per lungo tempo si dette per certo come questa data fosse da considerarsi erronea, ma le conclusioni a proposito sono state ormai ribaltate; con ciò non si può considerarla documentariamente corretta, ma la si può reputare comunque tanto attendibile quanto gran parte dei dati tramandati relativi all'opera giottesca e dovrebbe venir presa in seria considerazione¹⁵.

Questo significa che dobbiamo partire dal presupposto che Giotto abbia trascorso a Roma una delle tappe giovanili della propria carriera e che lì si presentasse come concorrente, non di Cimabue, bensì dei grandi mosaicisti Pietro Cavallini e Jacopo Torriti: dei quali pure si valevano i committenti nell'ambito della Curia. In questo contesto si inserisce anche la prima attività per San Francesco di Assisi: se il Maestro di Isacco è identificabile col giovane Giotto (si tratta qui di un pur sempre plausibile giudizio che Millard Meiss ha brillantemente suffragato)¹⁶, allora egli vi figurava come un artista formatosi presso Jacopo Torriti o che si era staccato da una bottega per lo meno artisticamente vicina al maestro mosaicista. Intanto egli lavorava nella Basilica Superiore e, dunque, in una chiesa, la cui funzione era quella di una *Capella Papalis* e percepiva il suo onorario verosimilmente da o attraverso il Cardinal Matteo Rosso Orsini, il quale rappresentava gli interessi papali in Assisi e che era uno zio del Cardinal Stefaneschi¹⁷. Purtroppo non è ricostruibile come Giotto, in anni relativamente giovanili, possa esser giunto a conquistarsi una clientela così elevata e ad accedere a un incarico tanto prestigioso come il grande mosaico per San Pietro. Probabilmente, dopo una prima tappa formativa in Firenze, egli davvero seppe farsi strada a Roma e ad Assisi nella bottega di Torriti. Che importanti committenze e un'età per i nostri parametri considerata giovanile potessero essere compatibili, lo dimostra l'esempio dell'architetto Peter Parler, al quale, nel 1356 - alla presunta età di ventitré anni - fu affidata la direzione dei cantieri del Duomo di Praga e dunque un compito assai più complesso e dispendioso del mosaico della *Navicella*.

Un'altra grande ordinazione cui dovette attendere Giotto, pochi anni più tardi, pare essere in relazione con i rapporti intrattenuti con la Curia romana: allorché Giotto, tra il 1303 e il 1306, decorò la Cappella degli Scrovegni con il ciclo d'affreschi, era impegnato per un committente, il quale, in primo luogo, si sarebbe imparentato entro breve con gli Orsini di Roma. La madre di Jacobina d'Este, la seconda consorte di Enrico Scrovegni, era Orsina Orsini, pronipote del Cardinal Matteo Rosso Orsini, responsabile della decorazione della Basilica Superiore assisiate. E, agli occhi del contemporaneo e cronista Giovanni da Nono, finanziamento e fondazione della Cappella all'Arena erano strettamente connessi con i buoni rapporti che lo Scrovegni intratteneva con gli Este¹⁸. Enrico Scrovegni era, in secondo luogo, un *familiaris* di Benedetto XI (1303-04),¹⁹ alias Niccolò Boccasini da Treviso, il quale, per parte sua, contava tra i propri intimi il Cardinal Jacopo Stefaneschi. Grazie al suo appoggio era stato eletto papa, poco dopo che la candidatura dello stesso Stefaneschi era sfumata²⁰.

¹⁴ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, p. 170.

¹⁵ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. II b 5.

¹⁶ M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1960. Al pari di Meiss e altri studiosi, non considero gli affreschi della *Leggenda di San Francesco* - situati anch'essi nella Basilica Superiore di San Francesco - come opera di Giotto. Questi sembrano rappresentare un prodotto di differenti cantieri e di due diverse campagne verificatesi dopo gli anni 1307/08: v. Schwarz, *Giottos Werke* cit., pp. 331-43, 391-403.

¹⁷ H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlino 1977, pp. 93-7. Riguardo alla funzione della Basilica Superiore, si veda anche P. Theis, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi oder De missa pontificali: Zur Ausstattung eines päpstlichen Sakralraums*, in «Römische historische Mitteilungen», 46, 2004, pp. 125-64.

¹⁸ Schwarz, *Giottos Werke* cit., Doc. A 15 (regesto di Michaela Zöschg).

¹⁹ C. Grandjean, *Le registre du Benoit XI: recueil des bulles de ce pape*, Parigi 1905, n. 155 p. 126 (13 dicembre 1303) e n. 648 p. 411 (15 marzo 1304). Cfr. E. Napione e D. Gallo, *Benedetto XI e la cappella degli Scrovegni*, in *Benedetto XI, frate predicatore e papa*, a cura di M. Benedetti, Milano 2007, pp. 95-121.

²⁰ H. Finke, *Aus den Tagen Bonifaz' VIII.: Funde und Forschungen* (Vorreformatorische Forschungen 2), Münster 1902, pp. 284 e LXI sg. (resoconto di Vidal de Villanova); I. Hösl, *Kardinal Jacopo Stefaneschi: Ein Beitrag zur Literatur- und Kirchengeschichte des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts*, Berlino 1908, p. 21.

Anche nei decenni successivi, quando i pontefici risiedevano ad Avignone, Giotto lavorò nuovamente per il Cardinal Stefaneschi e per la Curia: fu così realizzato il *Polittico Stefaneschi* per l'altare dedicato alla Vergine, nel Coro dei Canonici in San Pietro a Roma²¹; seguì la decorazione della «Cappella» o «Tribuna» – documentata solo dalle fonti – ubicata nella medesima Basilica, la quale non deve necessariamente essere identificata con la Cappella Maggiore. E quando, tra il 1327 e il 1334, il Cardinal Bertrando del Poggetto tentò di stabilire una residenza papale a Bologna, fu a Giotto che venne affidato l'incarico di decorare la futura Cappella di Palazzo nel Castello di Galiera, i cui dipinti murali, purtroppo, sono andati anch'essi perduti²².

Come l'incarico presso la Curia foraggiasse Giotto e la sua famiglia, è testimoniato da un documento di papa Giovanni XXII, risalente al 1324. Stando alla fonte, tale commissione, invece di favorire direttamente il pittore, avvantaggiava il figlio di lui, il quale prese il nome del nonno – Bondone – mentre più tardi si faceva chiamare Donato. A Bondone di Giotto viene assicurato il prossimo incarico da parroco vacante nella città o nella diocesi di Firenze, un impiego che – indifferentemente se connesso o meno con degli obblighi (stando al testo del documento) – avrebbe fruttato annualmente 50 fiorini d'oro. Una copia dell'atto viene inviata all'Arcidiacono Stefano di Francesco Stefaneschi, pronipote, confidente e più tardi esecutore testamentario del Cardinal Jacopo Stefaneschi²³. Non veniamo a sapere, attraverso il testo, se la prebenda venisse saldata a fronte di un impegno del pittore, tuttora in via di svolgimento per il pontefice ad Avignone, oppure per un membro della Casa Stefaneschi o per uno dei chierici menzionati nello scritto. Vorrei, tuttavia, supporre che un simile segno di favore, parallelo a un incarico ancora in corso, presupponesse antecedenti di antica data e che Giotto dovesse essere considerato, nell'ambito della Curia, quale servitore provato nel corso di decenni.

A Roma, al servizio della Curia e delle famiglie Stefaneschi e Orsini, si formò, nel corso della seconda metà degli anni Novanta, l'esistenza professionale di Giotto. Si vuole che sia stato questo cambiamento, nel corso del quale il mondo dell'arte della capitale del mondo fu plasmato da grandi tradizioni e ampie prospettive, ad aver salvato il giovane pittore dalla mediocrità. Le relazioni allacciate allora sarebbero rimaste quale colonna portante per la sua futura attività.

4. Vive e lavora a Firenze

Sappiamo, dal maggio 1301, di una casa ubicata in Firenze, di proprietà di Giotto, non lontana da quella di Bondone. Nel 1305 e nel 1307 risulta essere data in affitto per intero o parzialmente. Il motivo per mettere questa casa in affitto si spiega solamente con il fatto che Giotto, in quegli anni, lavorava a Padova: oltre al ciclo di affreschi nella Cappella degli Scrovegni, egli realizzò pitture nel «Salone» e al Santo, oggi scomparse. Tornato dal Veneto, Giotto deve aver usufruito personalmente di tale abitazione. In ogni caso, egli, da quel momento, si presentò comunque come appartenente alla Parrocchia di Santa Maria Novella²⁴.

La casa potrebbe essere stata acquistata con l'onorario della commissione della *Navicella*. A tale proposito dobbiamo tener conto di un altro incarico significativo, ovvero il *Crocifisso* dipinto di Santa Maria Novella. Giovanni Previtali ha dimostrato come quest'ultimo doveva essere ultimato completamente o in gran parte già nel 1301, poiché in quell'anno veniva copiato o variato²⁵. Questa prima grande opera di Giotto a Firenze era giustamente destinata alla propria Parrocchia, una constatazione, cui si collega l'ipotesi che i Domenicani di Santa Maria Novella avessero agevolato il pittore nello stabilirsi a Firenze. In ogni caso, agli occhi dei frati, un giovane artista appartenente a una famiglia della loro Parrocchia e che aveva riscosso successo a Roma e presso la Curia, doveva

²¹ B. Kempers e S. de Blaauw, *Jacopo Stefaneschi, Patron and Liturgist: A new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for Old Saint Peter's*, in «Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 47, n.s. 12, 1987, pp. 83-113.

²² G. Benevolo, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, a cura di M. Medica. Catalogo di mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), Milano 2005, pp. 21-35.

²³ Il documento è stato reso noto solo recentemente: v. I. Hueck, *Ipotesi per la bottega "Giotto e Figli"*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. IV, f. 1-2, 2000 (*Giornata di studi in ricordo di Giovanni Previtali*, a cura di F. Caglioti, Pisa 2002), pp. 53-60. Cfr. Schwarz e Theis, *Giotto's Leben* cit., Doc. I c 1 (pp. 265-7).

²⁴ Schwarz e Theis, *Giotto's Leben* cit., p. 40.

²⁵ G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1993 (3. Ed.).

essere considerata persona assai degna di essere sostenuta; l'effetto del *Crocifisso* avrebbe corroborato simili considerazioni: se immaginiamo il *Crocifisso* di Giotto come una risposta a quello di Cimabue per Santa Croce, allora esso appare come avvenimento mediatico di una portata paragonabile a quella della *Madonna Rucellai* – un'immagine che offriva ai Fiorentini un'esperienza visiva e spirituale radicalmente nuova. Se la terzina di Dante, che descrive la reazione pubblica alle opere dei maestri Giotto e Cimabue, ha preso spunto da un fatto reale, essa ha considerato in primo luogo proprio la concorrenza tra questi due crocifissi dipinti per le due grandi Basiliche mendicanti fiorentine. Tuttavia, non fu certamente Giotto a cercare tale sfida, bensì i Domenicani o i loro sostenitori.

Che la commissione artistica del *Crocifisso* scaturisse da un sistema di relazioni locali, lo si ricava da un testamento del 1312. Ricchuccio di Puccio, membro della Compagnia dei Laudesi e a quanto pare molto agiato, lascia in eredità, tra le altre cose, un fondo per l'illuminazione di due immagini custodite in Santa Maria Novella: la prima è la *Madonna Rucellai*, la cui paternità non viene riferita a nessun nome di pittore, l'altra è il *Crocifisso*, di cui viene detto che l'«*egregium pictorem nomine Giottum Bondonis*» l'aveva realizzata. Come si deduce dal testo, Ricchuccio, a quel tempo, aveva già commissionato personalmente un'opera a Giotto, ovvero la tavola per il convento domenicano di Prato, di cui, per un certo tempo, era stato a capo Ricoldo di Montecroce, mentore spirituale dello stesso Ricchuccio. Quando fu realizzato il *Crocifisso* di Santa Maria Novella, Fra Ricoldo risiedeva invece già nel convento di Santa Maria Novella. In un momento imprecisato del decennio ante 1301, egli aveva fatto ritorno da un viaggio missionario in Oriente, il che lo aveva reso una celebrità. Tra i testimoni, in occasione della rogazione del testamento di Ricchuccio, compaiono alcuni vicini di casa di Giotto: qui si intuisce chiaramente un piccolo mondo dalle vaste prospettive, avente come centro il convento dei Domenicani²⁶.

Se osserviamo come, a partire dal 1318, nei documenti noti, i figli di Giotto appaiono viepiù partecipi e, quindi, quali adulti, risulta anche plausibile che il pittore, intorno al 1300, avesse preso moglie²⁷. Ciuta, la sua consorte – di cui tratteremo ancora in seguito – era fiorentina e così la sua unione con Giotto deve porsi in relazione con lo stabilirsi di questi in Firenze, precisamente nell'ambiente di Santa Maria Novella.

Seguirono poi l'intermezzo padovano (1303-07) e una breve permanenza ad Assisi nel 1308²⁸. In quest'ultima occasione, fu realizzata probabilmente la decorazione murale della Cappella della Maddalena che, al pari della Cappella degli Scrovegni, può considerarsi un fenomeno marginale dell'attività svolta per la Curia: il committente, Teobaldo Pontano, doveva essere in stretti rapporti con Bonifacio VIII, altrimenti non sarebbe possibile comprendere la ragione dell'insediamento di costui in una posizione chiave come quella di vescovo in Assisi, in tempi così difficili per la politica della Chiesa. Successivamente, Giotto risiedette in modo quasi continuativo per due decenni a Firenze e fu attivo in gran parte, se non esclusivamente, per committenti fiorentini. L'unica interruzione documentata è costituita da una permanenza a Roma intorno al 1312²⁹, quando fu realizzata la «Cappella» o «Tribuna» in San Pietro. È anche ipotizzabile un breve soggiorno ad Avignone negli anni 1316/17. Furono sicuramente realizzati nella bottega fiorentina pitture su tavola per committenti di spicco, come la *Pala di San Francesco* per la famiglia Cinquini nella chiesa di San Francesco a Pisa (Louvre), il *Polittico Stefaneschi* per San Pietro a Roma e quello per la famiglia bolognese Pepoli (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Tra i committenti fiorentini si contano i Benedettini della Badia, gli Umiliati di Ognissanti (o i donatori ad essi devoti), oltre ai Bardi, la famiglia più ricca della città, ed infine, il governo cittadino oppure il Podestà, per l'allegoria del *Comune rubato*: un panorama completo delle élite comunali. Per questo non desta grande sorpresa se, in quegli anni, la famiglia di Giotto si accrebbe non soltanto di sette figli, ma anche di un cospicuo patrimonio.

²⁶ R. Lunardi, *Santa Maria Novella e la Croce di Giotto*, in *Giotto: La Croce di Santa Maria Novella*, pp. 159-81; Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I d 1.

²⁷ Non è stato possibile verificare l'indicazione fornita da C. L. Ragghianti (*Percorso di Giotto*, in «Critica d'arte», 16/34, f. 101-102, 1969, pp. 3-80, in part. p. 10), secondo la quale, il figlio di Giotto Francesco era stato ordinato sacerdote già nel 1301: v. Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., doc. III 4.

²⁸ V. Martinelli, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in «Storia dell'arte», 19, 1973, pp. 193-208; Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 9.

²⁹ L. Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, in «L'Arte», 26, 1923, pp. 132-6; Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 12.

Risultano documentati dalle fonti gli investimenti finanziari di Giotto, più di quanto non lo sia la sua attività artistica. Le notizie più antiche risalgono al 1311. Questa data è in relazione non solo con l'attività di Giotto, ma anche con la sua posizione giuridica. Nel protocollo notarile del 3 dicembre 1311 – che lo indica per la prima volta presso un notaio – viene citato come *Giottus filius emancipatus Bondonis pictor de sancte Marie novelle*. Il termine *emancipatus* definisce la piena capacità giuridica e commerciale del cliente³⁰. Fin quando padre e figlio non stendevano di comune accordo l'atto giuridico dell'emancipazione e lo facevano mettere a protocollo, molti diritti e doveri rimanevano al padre. La maggiore età non si compiva, dunque, in maniera automatica come avviene invece oggi, ma era un traguardo da negoziare col padre, poiché, altrimenti, la si raggiungeva solamente a seguito della morte del padre. Che un pittore celebre in tutta Italia, il quale aveva raggiunto fama e onori almeno a Roma e a Padova, rimanesse a casa propria ancora sotto la tutela paterna di un vecchio fabbro e non stipulasse in proprio, per questo, alcun contratto, ci dà un quadro sorprendente ma realistico della situazione.

Un modo creativo di rapportarsi al denaro è testimoniato da un documento frequentemente citato, risalente al 1312: Giotto diede in affitto in quell'occasione un telaio francese (*telarium francigenum*) a un lavorante a domicilio di nome Bartolus Rinuccii³¹. Il fiorire dell'industria laniera fiorentina si realizzò massimamente grazie ai lavoratori a domicilio. I più poveri di loro non possedevano uno strumento personale di lavoro, ma prendevano in prestito i telai dagli imprenditori dell'Arte della Lana, a condizioni ed accordi differenti³². Tuttavia, il caso qui trattato non può stimarsi come consueto. È considerevole anzitutto il fatto che una persona, pur *non* essendo un imprenditore tessile, effettuasse un simile prestito e, in seconda analisi, che abbiamo qui a che fare con un telaio *francese*. La stoffa prodotta a Firenze costituì un prodotto di massa a basso prezzo fino a quando, agli inizi del XIV secolo, si presero ad imitare le tecniche tessili francesi³³. Una testimonianza anteriore al documento qui menzionato non è nota alla storia economica. Robert Davidsohn calcolò che il profitto annuo di Giotto rendeva il 120% del capitale impegnato³⁴: tutto ciò con grande sdegno di coloro che venerano gli artisti come santi. Forse l'idea commerciale era così buona e nuova che persino il lavorante a domicilio, talvolta, ne ricavava anch'egli un qualche utile.

Se non venne ereditata, anche la proprietà terriera in Mugello di Giotto fu acquisita mediante un investimento finanziario. A partire dal 1318, egli o i suoi rappresentanti presenziarono colà a diversi affari, talché risultano fin sedici menzioni per anno: in tal modo, si delinea una fase di acquisti nei primi anni Venti³⁵. È possibile che la proprietà di Giotto solo allora raggiungesse quelle dimensioni che permisero a questi un comodo tenore di vita in quelle campagne. Gran parte delle attività dei componenti della famiglia di Giotto, in qualità di proprietari terrieri, si svolgeva nei paesi della Parrocchia di San Cassiano in Padule, o, più precisamente, nella Prioria di San Martino a Vespignano, ai tempi di Giotto sotto la giurisdizione di San Cassiano e successivamente sotto quella di San Lorenzo a Borgo (ovvero, Borgo San Lorenzo); il sito contava 558 abitanti nel 1833³⁶. Se l'odierna chiesa di San Martino appare nel suo aspetto quattrocentesco, pur risalendo alla metà del XIX secolo, l'edificio più antico – che rappresentava il centro spirituale e sociale del vicinato di Giotto – fu eretto, secondo le iscrizioni tramandateci, rispettivamente intorno al 1265 e al 1277³⁷.

³⁰ Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto* cit.; Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 10; Th. Kuehn, *Emancipation in Late Medieval Florence*, New Brunswick 1982.

³¹ R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlino 1896-1908, vol. III (Berlino 1901), p. 213. Cfr. Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 11.

³² A. Doren, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte*, vol. I: *Die Florentiner Wollentuchindustrie*, Stoccarda 1901, pp. 258-86.

³³ H. Hoshino, *L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo*, Firenze 1980, pp. 133 sg.

³⁴ R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Berlino 1896-1927, vol. IV/II (Berlino 1925), pp. 94 sg.

³⁵ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., p. 49.

³⁶ E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze 1843, p. 705. Riguardo alla regione del Mugello nel Medioevo, si veda G. W. Dameron, *A World of Its Own: Economy, Society, and Religious Life in the Tuscan Mugello at the Time of Dante*, in *Beyond Florence: The Contours of Medieval and Early Modern Italy*, a cura di P. Findelen, M. M. Fontaine e D. J. Osheim, Stanford 2003.

³⁷ G. M. Brocchi, *Descrizione della Provincia del Mugello*, Firenze 1747, pp. 78-82; L. Santorini, *Raccolta di Notizie Storiche riguardanti le Chiese dell'Archi-Diocesi di Firenze*, Firenze 1847, p. 284.

Questa era anche la chiesa presso la quale Bondone di Giotto iniziò la sua attività di parroco, confermata dal pontefice stesso, carica che ben presto abbandonò. Nel 1328, Bondone viene menzionato come priore di San Martino. Nel 1329, suo fratello Francesco di Giotto rivestiva la medesima carica, mentre dobbiamo partire dal presupposto che Bondone, in un momento imprecisato, dovette prender moglie; sua figlia Paola, pur sempre consorte di un notaio, nel 1376, non ha alcuna remora nell'indicare Bondone come suo padre e il «magnifico» Giotto come suo nonno³⁸.

Risulta evidente come nella famiglia di Giotto le situazioni venivano gestite in modo dinamico. La dimostrazione di benevolenza pontificia non solo procurava a Bondone i mezzi per vivere, ma rafforzava complessivamente la posizione della famiglia nell'ambiente rurale in cui risiedeva. Si può facilmente immaginare come i beni fondiari della chiesa di San Martino, che Bondone e successivamente Francesco avevano a disposizione, associati al podere di proprietà della famiglia, costituissero lo sfondo per una posizione pressoché feudale in Vespignano e dintorni.

Pare che Giotto abbia vissuto, negli anni tra il 1318 e il 1326, alternativamente a Firenze e in campagna, dove le questioni relative agli affari fondiari hanno prodotto più pergamene che non quelle attinenti gli affari cittadini. A fronte di ciò, l'attività artistica di Giotto in Firenze non ha lasciato alcun documento d'archivio. Verosimilmente gran parte delle questioni furono risolte non privatamente, bensì attraverso la corporazione. In tal modo si spiegherebbe come il contratto dei Laudesi con Duccio, risalente al 1285, per molti decenni rappresenti l'unico contratto di artista noto in ambito fiorentino: Duccio, in quanto senese, non era legato al sistema corporativo fiorentino e non rientrava affatto sotto la giurisdizione di quella corporazione³⁹. Salve le eccezioni di Roma e Napoli, l'opera di Giotto non è suffragata attraverso testimonianze d'archivio, bensì da fonti narrative – tra le quali spiccano il *Libro di Antonio Billi* e i *Commentarii* di Ghiberti – per cui, la sua documentazione è da considerarsi meno attendibile dei crediti accordati e dei terreni acquistati.

5. Il pittore come cantore

Tramandata in appena tre copie, la canzone che andiamo a prendere in esame non doveva essere affatto popolare. Due versioni, la più antica delle quali risale attorno al 1400, recano le intestazioni, l'una, *Chançon Giotti pintori di Florentia*, l'altra, *Giotto di firenze*. Talvolta è stata posta in dubbio la paternità dell'opera. La forma non testimonia però a sfavore di Giotto. La lingua è toscana, assai vicina a quella dantesca; non vi è ombra di reminiscenze petrarchesche, la qual cosa diverrà, invece, la regola a partire dalla metà del XIV secolo. Infine dobbiamo constatare come i versi non siano stati formulati da un vero e proprio letterato. Essi sono caratterizzati da una rude imperfezione, dietro alla quale è riconoscibile una acutezza mentale e una assoluta assenza di ingenuità⁴⁰:

Molti son que' che lodan povertate
 e ta dicon chè fa stato perfetto,
 s'egli è provato e heletto,
 quello osservando, nulla cosa avendo.
 Acciò inducon certa autoritate,
 chè l'osservar sarebbe troppo stretto;
 e, pigliando quel detto,
 duro estremo mi par, s'io ben comprendo:
 e però no 'l commendo.

³⁸ Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, vol. I (Firenze 1845), p. 124.

³⁹ Il contratto è stato pubblicato da I. Hueck, *La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6), Firenze 1990, pp. 33-46, in partic. p. 44.

⁴⁰ Il testo segue sostanzialmente la versione edita da A. Chiappelli, *Giotto poeta. Testo critico della canzone sulla povertà*, «Nuova Antologia», ser. VII, 252, 1927, pp. 129-45; tuttavia, sono state prese in considerazione alcune rettifiche effettuate da Costanza Cipollaro sulla base della trascrizione del manoscritto conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cod. 47, Plut. 90 inf., cc. 36v-37r) compiuta da G. Rosini (*Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1848, vol. II, pp. 68-70) e da P. Hirschfeld (*«Chançon giotti pintori de florentia»: Die Kanzone des Malers Giotto über die Armut*, «Nordelbingen», 34, 1965, pp. 31-42).

Ch'è rade volte estremo senza vitio:
 et a ben far [e]diftio
 si vuol sì proveder dal fondamento,
 Chè per crollar di vento
 od altra cosa, che si ben si regha,
 chè non convengnia poi si ricorregga.

Di quella povertà ch'è contro a voglia,
 non è da dubitar ch'è tutta ria;
 che di peccare è via,
 facendo spesso a' giudici far fallo;
 e d'onor donna e damigella spoglia,
 e far furto, forza, e villania,
 e spesso usar bugia,
 e ciascun priva d'onorato stallo.
 E piccolo intervallo,
 mancando roba, par chè manchi senno,
 s'avesse rotto renno
 a qual vuolsia che povertà tel giungha.
 Però ciascun fa pungh[n]a
 di non voler chè 'nanzi gli si faccia,
 chè, pur pensando, già si turba in faccia.

Di quella povertà che heletta pare,
 si può veder per chiara sperienza
 che senza usar fallenza
 s'osserva o no, sicchome si conta;
 e l'osservanzia non è da lodare,
 perchè discretion né chonioscienza
 o alcuna valenza
 di costumi o di virtute le s'afronta.
 Certo, parmi grand' onta
 chiamar virtute quel che spegnie 'l bene;
 e molto mal s'av[v]ene,
 cosa bestial preporre alle virtute:
 le qua' donan salute,
 a ogni savio intendimento accietta;
 e chi più vale, in ciò più si diletta.

Tu potresti qui fare un argomento:
 il Signor nostro molto la commenda.
 Guarda che ben s'intenda,
 chè sue parole son molto profonde,
 e talor anno dopio intendimento
 e vuol che salufifero si prenda.
 Però 'l tuo viso sbenda
 e guarda 'l ver, che dentro vi s'asconde.
 Tu vedrai, che risponde
 le sue parole alla sua santa vita;
 chè podestà compita
 ebbe di sodisfare a tempo e loco;
 e però 'l suo aver poco
 fu per noi scampar dalle vitia
 e per non darci via d'usar malizia.

Noi veggiam pur col senso molto spesso,
 chi più tal vita loda, mancha in pacie,
 e sempre studia e facie
 chome da essa si possa partire;
 s' onore o grande stato gli è commesso,
 forte l'afferma, qual lupo rapacie:
 e ben si contraffacie,
 pur ched e' possa suo voler compire;
 e sassi sì coprire,
 che 'l pigior lupo par migliore agnello,
 sotto 'l falso mantello:
 onde per tale ingegnio è guasto 'l mondo,
 se tosto non va in fondo
 questa ipocresia, ch' alchuna parte
 non lascia 'l mondo, senza aver su' arte.

Cançon, va: e se truovi de' giurgiuffi,
 mostrati loro sì, che li converti;
 se pure stesson erti,
 sia sì ghagliarda, che sotto li attuffi.

Inizialmente la prima strofa critica in modo generico l'ideale di povertà, quale era propagandato dai Francescani come norma di vita cristiana. La seconda strofa parla in merito a quella forma di povertà nella quale si cade involontariamente, e ne descrive le conseguenze: «mancando roba, par chè manchi senno», vuol significare che la povertà ci priva della libertà decisionale; «Chi ama l'oro non sarà esente da colpa / chi insegue il denaro per esso peccherà» (Libro del Siracide, 31, 5-6): partendo da questo come da altri passi biblici, si era stabilito già in età medievale il *topos* che il denaro corrompesse lo spirito. Questo luogo comune viene capovolto da Giotto, il quale dice: è giusto che si tema la povertà, poiché è esattamente *essa* che rende deformi. Nella terza strofa, l'autore si dedica a quella forma di miseria risultante dalla decisione di seguire il precetto della povertà. Egli arriva alla conclusione: scegliere la miseria vuol dire preferire «cosa bestial» alla «virtute». Se una povertà involontaria comporta tali conseguenze negative, non v'è ragione per supporre che, nel caso di una povertà volontaria, le cose stiano diversamente. La quarta strofa presenta e contemporaneamente confuta un'importante antitesi: Cristo, pur scegliendo la povertà – stando ai Vangeli sinottici, infatti, disponeva di qualche bene materiale – non era *del tutto* in miseria (si pensi alla sua veste, sufficientemente preziosa, per venir giocata ai dadi). Qui il testo giottesco fa riferimento alla bolla *Cum inter nonnullos*, emanata da Giovanni XXII (1323) e diretta contro gli Spirituali⁴¹. Che Cristo possedesse pochi beni, è per Giotto un messaggio che permette ai Cristiani una onorata condotta di vita. Dopo aver fatto i conti con i contenuti di tale ideologia, il pittore, nella quinta strofa, attacca i suoi sostenitori, additandoli come ipocriti.

Questo, per quanto la struttura concettuale della Canzone. La poesia contiene due passaggi spiccatamente letterari, nel senso che questi richiamano non già alle esperienze di vita, bensì a quelle di lettore o, per meglio dire, a quelle di *uditore*, proprie dell'autore. Da un lato, i versi conclusivi della prima strofa riflettono come un'argomentazione debba essere progettata come un'architettura e come, grazie a questo pensiero, venga reso il passaggio da una discussione sommaria ad una argomentazione sistematica riguardo all'ideale di povertà. Questi versi richiamano un passaggio del *Purgatorio* dantesco (V, 13-15). Da ciò possiamo concludere che Giotto ha qui esplicitato il riferimento alla propria persona. Quindi, veniamo alla strofa conclusiva. Essa formula il compito della Canzone, trattandola come fosse una persona, cui l'autore dà consigli sul comportamento. Il motivo è pregevole; è possibile farne risalire le origini a Ovidio. L'artificio retorico conobbe quindi una nuova fioritura nella lirica amorosa provenzale e lo si ritrova diffuso pure tra i contemporanei di Giotto. Si può fare riferimento, per esempio, alla strofa conclusiva

⁴¹ Chiappelli, *Giotto poeta* cit., p. 144.

della celebre canzone di Guido Cavalcanti *Donna me prega*, come anche ai passi della raccolta dantesca de la *Vita nova*. Nella auto-interpretazione della poesia intitolata *Donne ch'avete intelletto d'amore*, Dante stesso stabilisce che la strofa finale sia fornita delle indicazioni relative al compito del poeta, quale ancella delle altre strofe («una stanza quasi come ancella de l'altre»). Tuttavia, il motivo rappresenta più di un *topos*; esso rimanda alla situazione da cui la Canzone di Giotto aveva preso inizialmente le mosse. Se gli scrittori medievali ordinano alle proprie composizioni poetiche di “andar lontano”, ciò ha a che vedere con il fatto che le canzoni erano composte in forma di recitativo legato al proprio tempo e luogo, mentre la loro sopravvivenza successiva veniva considerata precaria; l'*opera*, mediante la quale il poeta si presentava davanti al pubblico, consisteva in una esecuzione cantata e non nella dizione del testo, secondo quanto ancora ci tramanda il codice⁴². Si deve allora partire dal presupposto che Giotto avesse concepito la Canzone per recitarla in pubblico, prevedendo che sarebbe stata poi diffusa da altri in forma cantata. Non è dato sapere entro quale cerchia egli realizzasse tutto ciò. Possiamo pur sempre menzionare il nome di un poeta che Giotto conosceva e da cui quest'ultimo era conosciuto con certezza e che, da parte sua, frequentava personaggi quali Guido Cavalcanti, Dante e Francesco da Barberino: si tratta di Lapo di Gianni, notaio di professione, il quale, nel 1312, aveva aiutato Giotto ad allogare il telaio francese. Si sarebbe trattato di un uditore plausibile e di un cantante potenziale della composizione poetica.

La Canzone contro la povertà, sebbene nota sin dal XVIII secolo, viene posta dalla critica poco frequentemente in relazione con Giotto. In questo, come in altri casi, si preferiscono i miti giotteschi alla tradizione storica relativa a Giotto; nel caso che andiamo a citare, non si tratta di miti del XV e del XVI secolo (si rammentino le storie sulla giovinezza del Nostro), bensì di una creazione arbitraria risalente al 1885. Si tratta del libro redatto da Henry Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, in cui è scritto: ciò che Lutero rappresentò per Bach, San Francesco rappresentò per Giotto. Secondo tale prospettiva, il patrimonio ideologico francescano avrebbe plasmato la visione del mondo del pittore nonché la sua arte, dando così l'abbrivio iniziale al Rinascimento⁴³. Nella Canzone, al contrario, compare un pensatore che contesta specifici valori francescani con una certa acredine. Tale circostanza, come il fatto che egli si attribuisse una qualche competenza teologica, deve aver portato all'integrazione nell'ambiente dei Domenicani di Santa Maria Novella.

Questa integrazione diviene tangibile con la figlia Bice: costei apparteneva al Terz'Ordine dei Domenicani (*Pinzochera ordinis sancte Marie novelle de Florentia*) ed aveva stipulato col padre la propria emancipazione, cosa assai rara tra figlie femmine; Bice si prese quindi la libertà di occuparsi di alcune operazioni finanziarie, seppur in misura limitata. Mediante l'istituzione di una piccola fondazione a favore delle persone povere di Vespignano, ella provvedeva alla cura dell'anima del padre, nonché alla sua memoria spirituale⁴⁴.

D'altro canto sappiamo che un figlio di Giotto si chiamava Francesco e una figlia portava il nome di Chiara. Quando costoro furono battezzati - Francesco intorno al 1300 e Chiara negli anni 1305/10 - il pittore non era quindi affatto sul piede di guerra contro le idee e certi seguaci di San Francesco, come ci comunica la Canzone. Verosimilmente è dalla parte del giusto chi suppone un rapporto contraddittorio a fasi alterne coi Francescani, e sicuramente Giotto non era il solo ad avere tali opinioni. I frati Minori ponevano di fronte ai cittadini abbienti lo specchio del Nuovo Testamento e chiarivano loro come un cammello possa passare attraverso la cruna d'un ago, piuttosto che un ricco entrare nel Regno dei Cieli. D'altro canto i frati mostravano come strutturare la propria vita spirituale, indicando strade concrete per rendere accessibile la cruna dell'ago del Regno dei Cieli. Questo poteva ingenerare un accostamento sentimentale all'Ordine e ai suoi insegnamenti, tanto in un banchiere quanto in un piccolo imprenditore con proprietà terriere, così come ci appare Giotto attraverso le fonti.

La posizione di Giotto, per quanto concerne il contenuto della Canzone, non costituisce l'unico motivo di interesse; appare sorprendente innanzi tutto che Giotto abbia ideato e cantato una

⁴² P. Zumthor, *Körper und Performanz*, in *Materialität der Kommunikation*, a cura di H. U. Gumbrecht e K. L. Pfeiffer, Francoforte 1988, pp. 703-13.

⁴³ H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlino 1904 (2. Ed.), p. 61; trad. it.: *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, ed. it. a cura di L. Bellosi, Roma 1993.

⁴⁴ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., p. 50.

canzone, ma sorge spontanea la domanda sul perché egli si sentisse chiamato a tale attività. Si deve dunque leggere questa composizione poetica come un gesto estemporaneo o forse piuttosto possiamo riconoscervi qualcosa di paragonabile a un disegno personale di Giotto che indica la raggiunta autocoscienza di un *Mechanicus* mediatico, responsabile anzitutto di produzione pittorica?

6. Alla Corte di Napoli

Il problema storico-artistico della fase napoletana sta nel fatto che si è conservato assai poco di quanto Giotto vi produsse – non più di alcuni ornamenti e teste decorative negli sguanci delle finestre della grande cappella presso Castel Nuovo. Al tempo stesso risulta evidente come la decorazione di questo ambiente corrispondesse a un incarico di grande portata e come le pitture murali, qualora si fossero conservate, costituirebbero oggi il capolavoro giottesco, a fianco dell'opera pittorica nella Cappella degli Scrovegni. Il problema biografico consiste nel fatto che Giotto cambiò drasticamente il suo modo di vivere. Di fatti, a questo proposito, dovremmo partire dal presupposto che la considerazione che gli veniva tributata, allorché non viveva come un signorotto feudale a Firenze e a Vespignano, non dava adito a ulteriori sviluppi. Potremmo anche considerare l'ipotesi che la corporazione potesse aver intralciato la sua produzione mediante una congerie di regolamenti. Tuttavia, nello statuto che i Rettori dei Medici e degli Speziali avevano promulgato, nel marzo del 1315, per il Membro dei pittori, non v'è niente da scoprire che avrebbe potuto frenare lo sviluppo artistico ed economico di un pittore di successo. Se v'era qualcosa che, invece, veniva perentoriamente ostacolata, questa era la collaborazione con persone non indigene (rubrica VII)⁴⁵. La norma aveva lo scopo, tra l'altro, di evitare che un imprenditore forestiero agisse come Giotto ad Assisi, allorché, nel 1308, si servì evidentemente delle infrastrutture di una bottega locale – ovvero, quella di Palmerino di Guido – venendosi i pittori di Assisi a ritrovare così un cuculo nel loro nido⁴⁶.

Tra gli argomenti che spingevano Giotto a lasciare Firenze per Napoli deve aver giocato certamente la prospettiva di partecipare alla splendida vita di corte. Verosimilmente fu però decisiva l'offerta economica del sovrano. L'8 dicembre 1328, Roberto re di Napoli dispose che al «magister Ioctus de Florentia pictor» fosse assegnato uno stipendio mensile; purtroppo non è stato tramandato l'ammontare preciso del compenso. In concomitanza, egli riceveva ulteriori pagamenti dalla tesoreria di corte. È assai istruttivo il documento del 20 gennaio 1330, poiché chiarisce come Giotto da quel momento rivestisse una regolare carica a corte. Re Roberto fa protocollare:

Quos morum probitas approbat et virtus discretiva commendat, familie nostre libenter consorcio aggregamus. Sane attendentes, quod magister Ioctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster, fulcitur providis actibus et exercitatur servitiis fructuosus, ipsum in familiarem nostrum recipimus et de nostro hospicio retinemus volentes, ut illis honoribus et privilegiis potiatur et gaudeat, quibus familiares alii potiuntur, recepto provide solito iuramento. In cuius rei testimonium presentes exinde fieri et pendent maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli anno domini MCCCXXX^o die XX^o Ianuarii XIII indictionis regnorum nostrorum anno XXI^o.

Indubbiamente questo riconoscimento costituiva per il pittore un eccezionale incremento del proprio prestigio. Tuttavia, egli non era il solo a beneficiare di un simile riguardo. Nel 1317, re Roberto aveva nominato cavaliere un concorrente di Giotto: il poco più giovane Simone Martini; già precedentemente (1311) il pittore Montano d'Arezzo era stato aggregato all'ambiente di corte, in qualità di familiare⁴⁷. Effettivamente, a partire dalla metà del XIII secolo, presso le corti europee, accadeva non di rado che periti non di ascendenza nobile – come medici, eruditi, architetti, pittori

⁴⁵ *Statuti dell'arte dei Medici e Speciali*, a cura di R. Ciasca, Firenze 1922, pp. 77-84, in partic. pp. 80 sg.; F. E. Ziccardi, *Statuti dei pittori Fiorentini e Senesi nel secolo XIV*, in «Rivista di diritto industriale», 1966, pp. 103-21, in partic. p. 116.

⁴⁶ Si tratta di un'ipotesi risultante dalla domanda, per quale ulteriore ragione Giotto avrebbe dovuto collaborare con un pittore modesto, quale fu Palmerino. Per il documento del 1309, attestante questa collaborazione, cfr. qui, p. 28. Su Palmerino, si veda Schwarz, *Giottos Werke* cit., pp. 329 sg.

⁴⁷ F. Bologna, *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Roma 1969, pp. 102-7, 147-50.

- venissero iscritti a ruolo nei bilanci delle case reali e che fossero addirittura insigniti della carica di cavalieri⁴⁸.

Dal documento giunto sino a noi per intero, redatto dal tesoriere reale e risalente al 20 maggio 1330, si può dedurre chiaramente a quale incarico Giotto stesse allora lavorando: egli dirigeva tanto la decorazione della *Capella magna* quanto quella della *Capella secreta* nella residenza reale di Castel Nuovo. Una pala d'altare (*cona*) era già stata realizzata su incarico di re Roberto nella casa di *magistri Zotti prothomagistri operis dicte picture*. Il titolo di *prothomagister operis*, la menzione di alcuni altri artisti (*diversi magistri*), nonché l'elenco dei materiali delle cui spese si dà conto, danno una vaga immagine del carattere dei lavori e del sistema organizzativo del cantiere. È da sottolineare come Giotto non vi fosse attivo in qualità di imprenditore, ma che le diverse voci di spesa venissero saldate attraverso la tesoreria, sia che si trattasse di forza lavoro o di materiali. Le registrazioni dei pagamenti sono documentate dall'estate del 1329 sino alla fine del 1333.

La soddisfazione del sovrano è dimostrata da un ordine di pagamento trasmesso alla tesoreria, il 16 marzo 1332: si devono assegnare in dono al pittore due once d'oro. Il 26 aprile dello stesso anno, re Roberto concede infine a Giotto una pensione vita natural durante di dodici once annue. Si trattava di una somma di denaro di poco superiore a quanto papa Giovanni XXII aveva assegnato otto anni prima al figlio di Giotto come prebenda: un reddito che, già di per sé, assicurava verosimilmente una comoda condotta di vita⁴⁹.

7. Nuovi impegni, la popolarità

Non è nota la data esatta in cui Giotto lasciò la Corte di re Roberto. Resta anche incerta la circostanza di un suo ritorno direttamente a Firenze o se, nel frattempo, quindi intorno al 1333, lavorasse anche per conto della Curia in Bologna. Tuttavia, per quanto attiene l'attività bolognese, possono entrare in causa anche gli anni 1326/27, nei quali non è testimoniata la sua presenza né a Firenze né a Vespignano, come neppure a Napoli. In ogni caso, nel 1334 - forse in estate e sicuramente entro l'autunno - Giotto si trovava nuovamente a Firenze. Due documenti del 18 ottobre testimoniano un affare con un tale Justus Torri⁵⁰. Si tratta di un appezzamento ubicato nella Parrocchia di San Bartolommeo che Justus vende prima a Giotto, per poi riprenderlo da questi in affitto. In tal modo si investiva denaro, aggirando il divieto ecclesiastico del prestito a interesse. È degna di nota la qualifica con la quale il notaio si rivolge al pittore: *magister Jottus pictor filius quondam Bondonis populi sancti Michaelis vicedominorum*. Giotto, dunque, non è tornato nella propria dimora della Parrocchia di Santa Maria Novella, ma si è stabilito in quella di San Michele Visdomini. Il motivo plausibile per questo cambiamento diviene tangibile attraverso uno dei testimoni che compaiono assieme ai protagonisti davanti al notaio. Si tratta del pittore Ricco di Lapo, il quale era già allora il genero di Giotto o lo sarebbe divenuto di lì a breve. Attivo come pittore, al più tardi a partire dal 1320, costui risiedeva nella Parrocchia di San Michele Visdomini e, almeno sin dal 1332, vi dirigeva una vera e propria bottega⁵¹. Nel 1331, egli aveva ricevuto una procura generale da Giotto che si era fatto rappresentare da suo figlio Francesco; Ricco di Lapo era nel novero, dunque, dei delegati fiorentini del maestro allora attivo nel Mezzogiorno. Si può immaginare come Giotto, di ritorno da Napoli, si stabilisse nella bottega di Ricco e, nel momento in cui iniziava il suo nuovo soggiorno fiorentino, si fosse voluto appoggiare al suo più giovane collega e amico di famiglia.

Effettivamente, la dimora presso la Parrocchia di San Michele Visdomini non fu di lunga durata. Documenti risalenti ai tempi immediatamente successivi alla morte di Giotto indicano come la famiglia - negli ultimi anni di vita del pittore - avesse abitato nella Parrocchia di Santa Reparata, ovvero in quella del Duomo⁵². È possibile ricollegare il trasferimento avvenuto tra l'autunno del 1334 e l'inverno degli anni 1336/37 con la carica che Giotto avrebbe ricoperto d'ora innanzi in Firenze e per il cui esercizio era opportuno prender dimora nei pressi del Duomo, se questa casa non gli fu messa addirittura a disposizione. Ci riferiamo alla carica di primo architetto o

⁴⁸ M. Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia 1985, pp. 16-22, 202.

⁴⁹ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., pp. 55-7.

⁵⁰ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 105, 106.

⁵¹ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., p. 58, Doc. I a 99.

⁵² Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 116, 119, 120, 123.

“capomastro” della città e della Cattedrale, con la quale probabilmente il Comune riportò a sé il pittore, staccandolo da Napoli. In ogni caso suona come un richiamo ciò che i responsabili deliberarono il 12 aprile 1334. Giotto viene ricoperto di onori; gli viene solennemente attestato il diritto di ricoprire la carica. Da parte del Comune, l’assunzione di questo impegno, tuttavia, non pare neppure il motivo essenziale, poiché viene sottolineato quanto fosse importante riprendersi Giotto e come la città di Firenze sarebbe stata l’unica vera beneficiaria della sua presenza:

Item prefati domini priores artium et vexillifer iustitie una cum offitio duodecim bonorum virorum, cupientes et laboreria, que fiunt et fieri expedit in civitate Florentie pro communi Florentie honorifice et decore procedant, quod esse commode perfecte nequit, nisi aliquis expertus et famosus vir preficiatur et preponatur, in magistrum huiusmodi laboreriorum et in universo orbe non reperiri dicatur quemque, qui sufficientior sit in hiis et aliis multis magistro Giotto Bondonis de Florentia pittore et accipiendus sit in patria sua, velut magnus magister et carus reputandus in civitate predicta et ut materiam habeat, in ea moram continuam contrahendi, ex cuius mora quam plures ex sua scientia et doctrina proficient et decus non modicum resultabit in civitate premissa (...)

Infine si delibera per la nomina, da un lato, a *magister et gubernator* dei cantieri del Duomo, dall’altro, a responsabile «constructionis et perfectionis murorum civitatis Florentie et fortificationis ipsius civitatis ac aliorum operum dicti communis». Il testo dimostra come i Fiorentini fossero non solo felici per il fatto che si prospettava il rientro di Giotto, ma anche per la possibilità di trattenerlo in città per il futuro, così come essi auspicavano per più di un motivo. Dal tenore del documento si può dedurre come egli non fosse stimato solo come perito, ma come figura già popolare. Si delinea, addirittura, attraverso il testo, la metamorfosi della celebrità di Giotto in una qualità di carattere diverso. Walter Paatz ha osservato che le parole «et accipiendus sit in patria sua» riecheggiano quelle della frase di Cristo sulla figura del profeta, che non viene valorizzato nella sua terra natale (Luca 4, 24): «Amen dico vobis, quia nemo propheta acceptus est in patria sua»⁵³. Giotto appare come l’eccezione alla regola, nella fattispecie, un profeta, il cui valore viene stimato compiutamente dai propri concittadini. Ciò fa del suo percorso esistenziale il contraltare positivo del destino di Dante, esiliato dai Fiorentini e da codesti mai nuovamente accolto⁵⁴. Si può capire il motivo per cui i profili culturali di Giotto e di Dante si intersechino così indissolubilmente da venir indicati quali amici dalla posterità di fine Trecento, tanto da attribuire i ritratti di Dante alla mano di Giotto.

Secondo la *Cronica* di Giovanni Villani (XI, Cap. XIII), la posa della prima pietra del Campanile avvenne il 18 luglio del 1334. Che Giotto o i rappresentanti dell’Arte della Lana che seguivano l’Opera di Santa Reparata intraprendessero anzitutto i lavori del Campanile, prima di completare quelli relativi alla stessa fabbrica della nuova basilica e di renderla utilizzabile, viene letto senz’altro come un tratto caratteristico di Giotto. Effettivamente, però, questo modo di procedere nella edificazione possiede una sua logica interna. L’antico campanile ostacolava la prosecuzione del corpo longitudinale della chiesa. Se in tale situazione non si fosse proceduto erigendo il nuovo campanile, si sarebbe dovuto rinunciare per decenni al suono delle campane della Cattedrale e del Battistero. Il nucleo spirituale del Comune fiorentino sarebbe ammutolito – una condizione inammissibile nella città medievale⁵⁵. L’audacia di Giotto resta tuttavia sorprendente. Anche se il pittore fosse già stato precedentemente coinvolto nella progettazione e nella realizzazione di edifici (non vi sono documenti al riguardo), è difficilmente immaginabile una costruzione che raggiungesse lo stesso grado di ambizioni e di difficoltà, quali quelle intrinseche alla costruzione di un grande campanile.

Ciò che qualificava Giotto non impari a questo compito era la sua infanzia nella fucina di Bondone. Esperti di architettura gotica hanno appurato come nella costruzione del Duomo di Strasburgo il

⁵³ W. Paatz, *Die Gestalt Giottos im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde*, in *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950*, a cura di E. Meyer, Berlino 1950, pp. 85-102.

⁵⁴ E. Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 471-83.

⁵⁵ R. Bordone, *Campane, trombe e carrocci nelle città del regno d’Italia durante il medioevo. Il “paesaggio sonoro” delle città italiane nel Medioevo*, in *Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden*, a cura di A. Haverkamp, Monaco 1998, pp. 85-101.

fabbro fosse importante quasi quanto lo scalpellino, al fine di caratterizzare un particolare stile architettonico a nord delle Alpi⁵⁶. Il progetto del Campanile fiorentino che si conserva oggi a Siena, la cui paternità è da riferirsi verosimilmente a Giotto (potrebbe anche trattarsi di una copia dall'originale giottesco)⁵⁷, propone nella parte terminale superiore una forma architettonica gotica, la cui realizzazione presuppone necessariamente l'utilizzo del ferro. Una cuspidi di campanile a base ottagonale assai vicina alla nostra ed effettivamente realizzata, è quella del Duomo di Friburgo, la quale è sostenuta solo da un sistema di catene di ferro quali tiranti di ancoraggio⁵⁸. In un punto del disegno senese sono addirittura individuabili barre di ferro: queste fuoriescono dalle finestre delle pareti laterali dell'ottagono e corrono sino ai pinnacoli che si ergono lateralmente all'ottagono. Si tratta di una soluzione architettonica inconsueta, se paragonata all'utilizzo del ferro nell'architettura gotica dell'Europa centrale e occidentale e non avrebbe sortito alcun effetto dal punto di vista statico. Si delinea così ancor più chiaramente come il progettista, in un punto critico dell'edificio, si affidasse alle competenze del mestiere del fabbro, *l'ars mechanica* per eccellenza.

L'ultimo documento a indicare Giotto come persona attiva fu redatto il 12 dicembre 1335 presso la fiorentina Opera del Duomo. *Giotto Bondonis pittore* compare come testimone nel contesto del versamento di una modesta pia donazione al vice-tesoriere dell'Opera⁵⁹. Una frase contenuta nella cronaca cittadina di Giovanni Villani (XI, Cap. XIII) ci informa sull'ultimo anno di vita di Giotto, ancora una volta relativamente a un nuovo impegno. Redatto prima del 1348, il testo risulta dunque prossimo agli eventi:

Il quale maestro Giotto tornato da Milano, che 'l nostro Comune ve l'aveva mandato al servizio del signore di Milano, passò di questa vita a dì VIII di gennaio MCCCXXXVI, e fu seppelito per lo Comune a Santa Reparata con grande onore.

Che Giotto fosse entrato a servizio del Signore di Milano, Azzone Visconti, per disposizione del governo cittadino, rappresenta una notizia degna di nota. Giotto appare qui come il primo esempio di artista-diplomatico, una figura che, trecento anni più tardi, Peter Paul Rubens impersonò come nessun altro. Ma anche nel caso di Rubens, questo compito aggiuntivo per un artista non era assolutamente ovvia e accompagnata da scrupoli di varia natura. Martin Warnke suppone che debbano essere stati il prestigio e l'esperienza acquisiti da Giotto alla Corte di Napoli ad averlo qualificato agli occhi dei suoi concittadini⁶⁰; tuttavia, si devono considerare anche le strutture del Comune governato dalle corporazioni: Giotto - dopo che i pittori avevano sciolto la propria corporazione e avevano aderito a quella dei Medici e degli Speciali - apparteneva ad una delle Arti Maggiori, le quali, da oltre un secolo, partecipavano alle responsabilità politiche⁶¹. Per poter valorizzare il compito del Nostro pittore, si deve pensare che Azzone era vicario imperiale in Italia e, fino alla morte nel 1339, rappresentava un fattore di perturbazione di prima categoria nel paesaggio politico europeo. Nella missione di Giotto era insito pertanto assai più che i contatti di *routine* con un potentato regionale.

8. *Mortuus et sepultus est*

La sepoltura e la tomba di Giotto all'interno del Duomo possono essere considerate secondo due prospettive diverse. La prima, come monumento funebre solenne voluto dal Comune; questo onore era riservato ai condottieri, ai poeti, agli eruditi e ai politici, anche se una vera e propria tradizione in tal senso si affermò solo nel tardo Trecento⁶². Nella seconda accezione, possiamo

⁵⁶ D. Kimpel e R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, Monaco 1985, p. 43.

⁵⁷ La pertinenza del progetto al Campanile fiorentino è stata dimostrata con argomenti tutt'oggi validi da A. Nardini Despotti Mospignotti, *Il campanile di Santa Maria del Fiore: Studi*, Firenze 1885, pp. 11-8.

⁵⁸ M. Sass, *Der kühnste Turm der Christenheit. Eine statisch-konstruktive Glanzleistung des Mittelalters*, in «Münsterblatt», 7, 2000, pp. 15-22, in partic. p. 20.

⁵⁹ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 112.

⁶⁰ Warnke, *Hofkünstler* cit., p. 25.

⁶¹ A. Doren, *Das Florentiner Zunftwesen vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert* (Studien zur Florentiner Wirtschaftsgeschichte, 2), Stoccarda-Berlino 1908, pp. 10-2.

⁶² E. Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlino 1994.

vederla come tomba di un architetto: il fatto che un capomastro venisse sepolto nella chiesa in cui era stato attivo si era già verificato nella Francia del XIII secolo. Il sepolcro dell'architetto Hughes Libergier (†1263) nel corpo occidentale della chiesa abbaziale di Saint-Nicaise in Reims, da lui edificata, costituiva un allestimento particolarmente grandioso⁶³. Il monumento funebre per l'architetto Buscheto, risalente agli inizi del XII secolo, posto non all'interno ma sulla facciata del Duomo pisano, rientrava già nell'orizzonte visivo dei Fiorentini⁶⁴.

Anche nel caso del sepolcro di un architetto, abbiamo a che vedere con un mausoleo, ma non direttamente riferito alla sua persona. Qui non si celebra infatti il grande concittadino, ma si rende grazie al tecnico esperto e si concede a quest'ultimo una parte del complesso ideale dell'edificio ecclesiastico. In modo analogo al committente della costruzione, l'architetto realizza un'opera monumentale che giustificherà la sua commemorazione e che sarà di giovamento alla sua esistenza ultraterrena. In questo senso, ben si addice la posizione della tomba di Giotto all'idea del sepolcro di un architetto, nella misura in cui, l'ammodernamento del monumento funebre in Santa Maria del Fiore (1489) da parte di Lorenzo il Magnifico insisteva davvero sull'ubicazione della medesima nell'edificio più antico di Santa Reparata, così come pensava Vasari. Sulla parete meridionale della campata occidentale il monumento è situato nel punto più prossimo al Campanile, ovvero al corpo dell'edificio che può considerarsi l'apporto giottesco alla fabbrica del Duomo.

A fronte di ciò, la formula usata da Giovanni Villani parla a favore di una interpretazione più ampia della sepoltura, piuttosto che di un monumento di carattere comunale. Tuttavia, è da tener presente che abbiamo qui il testo di una cronaca, ovvero di una fonte narrativa. Villani descrive gli aspetti che i suoi contemporanei percepivano pochi anni dopo la morte di Giotto e non necessariamente ciò che, a suo tempo, l'*élite* fiorentina aveva voluto palesare attraverso il proprio agire. La tomba dovette nascere dunque quale mausoleo "involontario", ma perfettamente adattabile alla gloria postuma e agli effetti che ne sarebbero conseguiti, tanto da divenire il prototipo di una tradizione.

Della consorte di Giotto è dato sapere assai poco, finché il pittore era in vita. All'interno di un complesso di documenti in stretta relazione tra loro, ella appare per la prima volta allorché si procede alla spartizione dell'eredità del marito. Il 4 luglio 1337, *Domina Ciuta filia quondam Lapi Pele populi Sancta Brancatii de Florentia uxor olim Giotti pictoris quondam Bondone populi sancte Marie novelle* predispone la vendita di immobili derivati dalla eredità di Giotto in Vespignano. L'identificazione suggerisce che la famiglia d'origine di Ciuta appartenesse alla Parrocchia di San Pancrazio. Da un documento del 20 dicembre 1337 si deduce come Ciuta vivesse allora nella Parrocchia di Santa Reparata, verosimilmente nell'abitazione che condivideva con Giotto. Dalle fonti d'archivio risalenti alla seconda metà del 1337 e dell'inizio dell'anno seguente si ricavano le disposizioni giuridiche a proposito dei beni inerenti alla successione di Giotto e della sua figlia Bice. L'ultima citazione pervenutaci su Ciuta risale al 1344. D'ora innanzi sono elencate le questioni ereditarie legate al figlio Francesco. Una piccola pensione che costui doveva versare alla madre Ciuta e che adesso avrebbe dovuto addossarsi il suo erede Bondone, detto Donatus, viene intestata alla figlia Lucia⁶⁵.

Le fonti non arrivano a chiarirci con sufficienza la situazione finanziaria di Giotto e dei suoi eredi. Resta fuor di dubbio il solo fatto che Giotto, nonostante i successi raccolti come pittore e le sue attività commerciali, non abbia mai raggiunto un vera e propria ricchezza. Lo si rileva dalla dote per sua figlia Chiara: 340 lire, ovvero poco più di quelle 300 lire che la moglie di Martino, fratello di Giotto, aveva recato con sé⁶⁶. Nella misura in cui si considera il marcato andamento tendente al ribasso della valuta argentea verificatosi dopo il 1300, quell'importo ammonta addirittura a una cifra inferiore⁶⁷. Nel 1326, il pittore viveva quindi in condizioni tali da collocarlo in una categoria economica ben poco diversa da quella di uno stimato fabbro, vissuto trent'anni addietro. Le condizioni della vedova e possibile erede principale dovevano comunque essere buone, altrimenti ella, nel 1344, non avrebbe potuto rinunciare al suo vitalizio.

⁶³ M. Bideault e C. Lautier, *Sainte Nicaise de Reims. Chronologie et nouvelles remarques sur l'architecture*, in «Bulletin monumental», 135, 1977, pp. 295-330, in partic. p. 317. Per gentile segnalazione di Bernd Röder.

⁶⁴ E. Carli, *Il Duomo di Pisa, il Battistero, il Campanile*, Firenze 1989, fig. a p. 30.

⁶⁵ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., pp. 62 sg.

⁶⁶ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 2, 48.

⁶⁷ P. Spufford, *Handbook of Medieval Exchange*, Londra 1986, p. 3.

«Il lavoro artistico assicurava di regola un reddito abbastanza continuo, anche se non proprio cospicuo, che nel corso degli anni poteva anche permettere di raggiungere una certa agiatezza borghese e il possesso di beni mobili e immobili»: ciò che Martin Wackernagel ha scritto a proposito della condizione dell'artista fiorentino nel Quattrocento, pare offrire una cornice nella quale la situazione di Giotto sembra già potersi inquadrare⁶⁸. Di sicuro viene comunemente trascurato il fatto che vi fossero altre possibili forme di profitto: si pensi soprattutto alle relazioni sociali. Esse potevano migliorare lo *status* della famiglia. Nel caso di Giotto, va rammentato che la carriera ecclesiastica di uno o forse di entrambi i figli, voluta in alto loco, avrebbe potuto condurre a risultati ancor più ambiziosi, mediante una oculata condotta. Nicolaus, il figlio maggiore dell'architetto progettista del Duomo praghese Peter Parler, riuscì, grazie alla carriera religiosa, a farsi nominare *magister, medicus e canonicus*⁶⁹. Egli raggiunse una posizione nell'*élite* burocratico-ecclesiastica della Boemia, della quale suo padre non aveva fatto parte. Al contrario, pare che i figli di Giotto si siano dedicati al mestiere di pittore, in sostituzione o in contemporanea al ministero sacerdotale, senza peraltro ottenerne risultati che lasciassero un'impronta degna di menzione tra i loro contemporanei o nella posterità.

9. *Et resurrexit in Decameron*

Un ruolo che rende palesi i privilegi sociali di cui godeva Giotto è quello che il pittore sostiene nella sua prima eloquente comparsa come personaggio letterario (dopo le menzioni di Dante, Francesco da Barberino e nell'*Amorosa visione* di Boccaccio)⁷⁰. L'azione che fa da cornice al *Decameron* è ben nota: undici anni dopo la morte di Giotto infuria a Firenze la peste; l'ordine pubblico crolla; chi può permetterselo, lascia la città. Giovanni Boccaccio descrive come sette giovani dame e tre giovani uomini trascorrono il proprio forzato soggiorno in campagna. In dieci giorni successivi, ogni dama ed ogni messere racconta una storia. Il sesto giorno, come quinto narratore, compare Panfilo, il quale inizia così:

Carissime donne, egli avviene spesso che, sì come la fortuna sotto vili arti alcuna volta grandissimi tesori di virtù nasconde, come poco avanti per Pampinea fu mostrato, così ancora sotto turpissime forme d'uomini si trovano maravigliosi ingegni dalla natura essere stati riposti. La qual cosa assai apparve in due nostri cittadini de' quali io intendo brevemente di ragionarvi: per ciò che l'uno, il quale messer Forese da Rabatta fu chiamato, essendo di persona piccolo e isformato, con viso piatto e ricagnato che a qualunque de' Baronci più trasformato l'ebbe sarebbe stato sozzo, fu di tanto sentimento nelle leggi, che da molti valenti uomini uno armario di ragione civile fu reputato; e l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello 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 trova che il visivo senso degli uomini prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò, vivenda 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. Ma quantunque la sua arte fosse grandissima, non era egli per ciò né di persona né di aspetto in niuna cosa più bello che fosse messer Forese. Ma alla novella venendo, dico.

Avevano in Mugello messer Forese e Giotto lor possessioni; e essendo messer Forese le sue andate a vedere, in quegli tempi di state che le ferie si celebran per le corti, e per avventura in su un cattivo ronzin da vettura venendosene, trovò il già detto Giotto, il quale similmente avendo le sue vedute se ne tornava a Firenze; il quale né in cavallo né in arnese essendo in cosa alcuna meglio di

⁶⁸ M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*, Lipsia 1938, p. 354; citazione tratta dall'ed. it.: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma 1994, p. 402.

⁶⁹ J. Neuwirth, *Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag und seine Familie*, Praga 1891, pp. 43-5.

⁷⁰ E. T. Falaschi, *Giotto: The Literary Legend*, in «Italian Studies», 27, 1972, pp. 1-27.

lui, sì come vecchi a pian passo venendosene insieme s'accompagnarono. Avvenne, come spesso di state veggiamo avvenire, che una subita piova gli sopraprese: la quale essi, come più tosto poterono, fuggirono in casa d'un lavoratore amico e conoscente di ciascheduno di loro. Ma dopo alquanto, non facendo l'acqua alcuna vista di dover ristare e costoro volendo essere il dì a Firenze, presi dal lavoratore in prestanza due mantellacci vecchi di romagnuolo e due cappelli tutti rosi dalla vecchiezza, per ciò che migliori non v'erano, cominciarono a camminare.

Ora, essendo essi alquanto andati e tutti molli veggendosi e per gli schizzi che i ronzi fanno co' piedi in quantità zaccherosi, le quali cose non sogliono altrui accrescer punto d'orrevolezza, rischiarandosi alquanto il tempo, essi, che lungamente erano venuti taciti, cominciarono a ragionare. E messer Forese, cavalcando e ascoltando Giotto, il quale bellissimo favellatore era, cominciò a considerarlo e da lato e da capo e per tutto, e veggendo ogni cosa così disorrevole e così disparato, senza avere a sé niuna considerazione, cominciò a ridere e disse: "Giotto, a che ora venendo di qua all'ncontro di noi un forestiere che mai veduto non t'avesse, credi tu che egli credesse che tu fossi il migliore dipintore del mondo, come tu se'?"

A cui Giotto prestamente rispose: "Messere, credo che egli il crederebbe allora che, guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l'abici".

Il che messer Forese udendo il suo error riconobbe, e videsi di tal moneta pagato, quali erano state le derrate vendute.

Quanto c'è di favoloso e quanto di reale in questa storia? Sicuramente per Boccaccio, i personaggi letterari da lui stesso ideati e le persone reali che dietro ad essi si profilano non possono considerarsi due fenomeni nettamente distinti. La stessa cosa doveva valere per il pubblico. La redazione del *Decameron* dovette concludersi verosimilmente entro il 1351: il testo fu messo in circolazione entro breve. Molti tra coloro che lo ebbero in mano o che lo sentirono leggere, avevano un vivo ricordo del Giotto deceduto sedici anni addietro. L'altro personaggio, Forese da Rabatta, era addirittura ancora vivo. Costui e tutti i contemporanei devono aver messo a paragone i personaggi letterari con le persone omonime che li avevano ispirati. È da supporre che quella delineata dall'autore fosse la somiglianza psicologica ed era esattamente ciò che il pubblico si aspettava.

In questo, lo scrittore non dipendeva da notizie per sentito dire. Egli, con grande probabilità doveva aver conosciuto personalmente Giotto. Dal 1327 al 1341, Boccaccio, fiorentino di nascita, visse a Napoli quale figlio di un agente della Compagnia dei Bardi. Questo significa che egli, dal quindicesimo al diciannovesimo anno di età, apparteneva alla stessa diaspora di forestieri di cui faceva parte lo stesso Giotto, il quale, come abbiamo visto, lasciò Napoli intorno al 1333. Sarebbe veramente curioso se il futuro poeta non avesse preso in considerazione il celebre pittore, nonché cantore occasionale; come sarebbe altrettanto singolare che Giotto, nel periodo vissuto fuori Firenze, non si fosse giovato dei contatti con il personale dell'azienda Bardi⁷¹.

Anche il secondo eroe, protagonista del racconto di Panfilo, dovette essere conosciuto da Boccaccio. Del resto, Forese era una personalità della vita pubblica. Egli discendeva da una famiglia di nobili di Parte guelfa. A partire dal 1320 circa, Forese aveva rivestito pubblici uffici e nel 1339/40 rivestì la carica più insigne del governo fiorentino, ovvero quella di Gonfaloniere. Nel 1343 egli è documentato quale ambasciatore presso la Repubblica di San Miniato. Nell'anno della peste, occasione che predispone lo scenario di fondo per la comparsa letteraria di Forese, costui era sufficientemente previdente da rogare il proprio testamento. Ulteriori notizie datano tra il 1354 e il 1359⁷².

È possibile, infine, che Giotto e Forese avessero a che fare tra loro anche nella realtà. La famiglia di Forese disponeva da generazioni di proprietà in Mugello. Nel 1336, poco prima del balzo della carriera di Forese, nominato Gonfaloniere, il suo nome è testimoniato tangibilmente dai documenti

⁷¹ C. E. Gilbert, *Boccaccio's Devotion to Artists and Art*, in *Med., Poets Seeing Artists' Work*, Firenze 1991, pp. 49-65, in partic. pp. 50 sg.

⁷² Sulla base del testamento redatto nel 1348, questa data è stata indicata frequentemente come l'anno di morte di questi. Così G. Ciapelli, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48 (Roma 1997), p. 794. Tuttavia, questa conclusione non può essere condivisa: v. Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, ed. a cura di V. Branca, Torino 1980, pp. 736 sg.

nell'ambiente vicino alla famiglia di Giotto, a Vespignano⁷³. Ragion per cui vi sono tutti i presupposti per credere veramente accaduta la cavalcata dei due personaggi verso Firenze.

Che l'individuo protagonista sia davvero esistito, non significa certo che la storia sia da prendersi alla lettera. Tuttavia, se ne può dedurre: l'immagine che il poeta delinea di Giotto e di Forese corrisponde a quella stessa che ai due veniva attribuita dai propri conterranei. Giotto lo si conosceva dunque come fulmineo nella battuta, così come il racconto lo descrive, e lo si rammentava come un brillante compagno di brigata, anche da parte di persone erudite quali il nobiluomo e giureconsulto Forese da Rabatta.

È anche notevole che, nella novella, Forese dia del tu al pittore, appellandolo Giotto, mentre il pittore gli dà del lei e gli rivolge la parola chiamandolo *messer*, senza che ciò influenzi il corso della conversazione. Un assunto del testo è quindi come lo spirito superi le differenze di ceti. Effettivamente, quella prontezza di cui Giotto dà prova non solo dimostra la buona qualità intrinseca nei personaggi positivi delle novelle boccaccesche, ma associa decisamente Giotto alla *élite* cittadina. Un altro esempio al riguardo viene dato nel *Decameron* da Guido Cavalcanti, acuto e consapevole poeta e aristocratico, discendente da una nobile famiglia, il quale apparteneva alla generazione dei nonni di Boccaccio. Le sue *Rime* devono aver svolto per Giotto un ruolo significativo nei suoi tentativi lirici. In questo senso va interpretata la conclusione della *Canzone contro la povertà*. Nella nona novella del sesto giorno, Boccaccio ci rende testimoni di come Guido schernisca alcuni appartenenti al suo stesso rango, ma poveri di spirito. La sua comparsa ricorda non poco quella di Giotto: solamente, in questa storia, è eliminato il tono conciliante⁷⁴.

D'altro canto, si potrebbe liquidare facilmente la caratterizzazione sociale che Boccaccio attua per Giotto quale *wishful thinking*, se non vi fosse, da un lato, la *Canzone contro la povertà* e, dall'altro, il racconto di Giovanni Villani in merito all'incarico diplomatico del vecchio artista a Milano: il pittore tentò di avvicinarsi, poetando e cantando, a uno stile di vita orientato ai modi aristocratici, e gli fu affidata per davvero una responsabilità, quale l'appartenenza al ceti superiore comportava. A seguito del rientro da Napoli, egli dovette non soltanto assurgere alla popolarità, ma dovette godere della considerazione di uomo dotato di acume e discernimento; agli occhi del potere direzionale cittadino, egli deve essere apparso quale componente della *élite* comunale.

Parallelamente non dobbiamo solo chiederci se l'immagine boccaccesca di Giotto riflettesse la realtà, ma anche in che misura essa, ai tempi, creasse la realtà: in primo luogo, il *Decameron* ci stampa in mente la figura di un Giotto brillantemente arguto, che la letteratura novellistica in seguito avrebbe arricchito e quale, mediante questa parabola, sarebbe entrata nella biografia giottesca. Racconti come quelli nei quali Giotto spiega a Dante il motivo per cui egli dipingeva così belle immagini, benché avesse messo al mondo dei figlioli tanto brutti (*Comentum* dantesco di Benvenuto da Imola), oppure come quello in cui Giotto riflette su quanto, dopotutto, doveva ringraziare per i propri introiti i maiali che gli fornivano le setole per i suoi pennelli (*Il Trecentonovelle* di Franco Sacchetti), o quello della celebre «O» giottesca (*Le Vite* vasariane del 1568) possono considerarsi quasi come prosecuzione dei testi di Boccaccio. Sicuramente ci sarà stato qualcosa di storicamente vero a dar corpo a questa immagine, ma dobbiamo considerare tuttavia come, senza il *Decameron*, essa non sarebbe giunta sino a noi in tale forma. Tutti i riferimenti alle qualità intellettuali di Giotto, come gli accenni alle imperfezioni fisiche di questi, dipendono dal racconto di Panfilo e sono contaminati dallo stile novellistico di Boccaccio.

In secondo luogo, Boccaccio stesso confidava a tal punto nell'implicita rivalutazione sociale di Giotto ch'egli pensava di renderla esplicita: alcuni anni più tardi, dopo aver concluso la redazione del *Decameron*, copiò in un taccuino di appunti – noto come *Zibaldone Magliabechiano* – una lista più antica di *Uomini famosi* attualizzandoli ad uso dei Fiorentini, e, facendo ciò, aggiunse agli altri nomi quello di Giotto. Si tratta della prima comparsa del pittore in un canone di uomini illustri⁷⁵. Resta ancora da chiarire, da parte della ricerca proto-umanistica, se questo rappresenti il presupposto immediato per il capitolo nel libro di Filippo Villani sui Fiorentini illustri (*De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*), che modellò l'immagine storico-filosofica di Giotto come

⁷³ Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I a 113.

⁷⁴ M. Ciccuto, *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio. Nascita dell'identità artistica*, in «Intersezioni», 16, 1996, pp. 403-16, in partic. p. 409.

⁷⁵ U. Pfisterer, *Donatello und die Entwicklung der Stile 1430 -1445*, Monaco 2002, p. 319; Schwarz e Theis, *Giottos Leben* cit., Doc. I c 7.

figura della “svolta” in Ghiberti e altri⁷⁶. Tuttavia, appare evidente come Boccaccio rappresenti la voce che in gran parte ha condizionato la metamorfosi del Giotto storico nel Giotto delle ideologie, dei miti, delle fantasticherie e delle menzogne e come, nella sua opera, questa trasformazione ebbe sottilmente inizio.

⁷⁶ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, pp. 146-8.