

ISABELLA STANCARI

Giotto e Avignone.

Fonti*

Storia dell'arte e filologia letteraria possono collaborare nel tentativo di sciogliere problemi da lungo tempo dibattuti. Lo dimostra questa ricerca, suggerita anni fa a Isabella Stancari da Massimo Medica, in vista della mostra Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto tenuta nel Museo Civico Medievale nell'inverno 2006. Ora Isabella ha rimesso mano ai propri appunti e redatto una sintesi di grande efficacia, in cui le voci dei commentatori di Dante si uniscono a quella di Francesco Petrarca creando un puzzle tanto affascinante quanto complesso e, all'apparenza, contraddittorio. Sullo sfondo vi si legge il nuovo ruolo che i letterati sono disposti a riconoscere all'arte della pit-

tura, che grazie a Giotto aveva acceduto alle vette più alte, così da meritargli una menzione encomiastica nella Commedia. C'è spazio, attraverso tali referti, per argomentare un viaggio di Giotto ad Avignone? Al di là delle indicazioni offerte dall'Ottimo Commento e da Petrarca, l'attività per il cardinale Stefaneschi a Roma e per Bertrando dal Poggetto a Bologna accerta gli stretti rapporti del pittore con la curia pontificia, così da rendere tale ipotesi assai probabile.

Daniele Benati

Alcune fonti tramandano la notizia di un'attività avignone di Giotto,¹ smentita per lo più oggi dalla mancanza di una tradizione giottesca in Avignone che in un qualche modo possa appoggiarla. Una via percorsa con più solidi risultati è quella che individua delle opere singole che siano state commissionate al pittore toscano dalla curia romana, senza dover necessariamente scomodare la città provenzale.² D'altronde l'ipotesi che oggi sembra più di tutte quadrare il cerchio dei risultati della ricerca da una parte e di quelli delle fonti dall'altra, è quella che individua Bologna come una possibile sede papale alternativa ad Avignone. *Bologna come Avignone* come già osservava Enrico Castelnuovo³ e come poi hanno confermato gli studi confluiti nella mostra bolognese di Massimo Medica del 2005-2006:⁴ Bologna una nuova possibile sede italiana del papato, più vicina a Roma, per la quale si sarebbe allora chiamato a lavorare anche il maestro fiorentino.

Tuttavia una tradizione di fonti che mettono direttamente in relazione Giotto con Avignone esiste. In questo lavoro mi propongo di esporle e di abbozzare alcune ipotesi a partire da esse. Una cosa è risultata subito evidente durante la mia ricerca: manca un'edizione critica dell'*Ottimo Commento* alla *Commedia* dantesca, la fonte più antica e affidabile in cui si parla di opere di Giotto in Avignone. Un'edizione critica di questo testo potrebbe

portare qualche elemento di affidabilità in più, dato che ogni ipotesi formulata fino a oggi si basa su di esso.

I. Le fonti

Queste sono l'*Ottimo Commento* e alcuni riferimenti a Giotto in testi di Petrarca che fanno pensare a una conoscenza diretta tra i due. Se i testi petrarcheschi possono essere interpretati senza che nulla faccia sospettare una loro inaffidabilità, il testo dell'*Ottimo* è molto controverso. A questi si aggiunge Vasari, tra le cui fonti è certamente l'*Ottimo*, ma in quale redazione?

I.a. L'Ottimo Commento. "Vignone", "Vinegia", o "molte parti d'Italia"?

Tutti ricordano la celebre terzina di Dante nel *Purgatorio*: *Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura.*⁵

Tra i commenti più antichi alla Divina Commedia, c'è quello tradizionalmente conosciuto come *Ottimo*. Attribuito al notaio fiorentino Andrea Lancia, è un testo di cui esistono numerosi manoscritti. Non è mai stata fatta un'edizione critica di questo materiale. L'unica edizione a stampa che ne possediamo è quella pisana del 1827-1828, edita da Alessandro Torri a partire da un unico

manoscritto, il Laurenziano Pl. XL, 19.

Riporto di seguito il testo dell'edizione Torri, così come pubblicato, preceduto dai versi danteschi:

- 91 «O vanagloria dell'umane posse,
Com' poco verde in su la cima dura,
Se non è giunta dall'etati grosse!
- 94 Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.
- 97 Così ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

94. Credette Cimabue ec. Qui narra per esempio e dice, che come Oderigi nel miniare, così Cimabue nel dipingere credette esser nominato per lo migliore pintore del mondo; e 'l suo credere venne tosto meno, perocchè sopravvenne Giotto, tale che a colui ha tolta la fama; e dicesi ora pure di lui. Fu Cimabue nella città di Firenze pintore, nello tempo dello autore, molto nobile, de' più che uomo sapesse; e con questo fu sì arrogante, e sì sdegnoso, che se per alcuno gli fosse a sua opera posto alcuno difetto, o egli da sè l'avesse veduto (chè, come accade alcuna volta, l'artefice pecca per difetto della materia in ch'adopera, o per mancamento che è nello strumento, con che lavora), immantamente quella cosa disertava, fosse cara quanto si volesse. *Fu, ed è Giotto in tra li pintori, che li uomini conoscono, il più sommo, ed è della medesima città di Firenze, e le sue opere li testimoniano a Roma, a Napoli, a Vinegia, a Padova, e in più parti del mondo*».⁶

Il particolare pregio di questo commento deriva da diversi elementi. Uno è la sua antichità; poi la sua indipendenza; inoltre, il fatto che costituisce esso stesso fonte per altri scrittori (Vasari); infine, di particolare interesse, la presenza, in altri manoscritti, della variante *Vignone* al posto di *Vinegia*, riportata dall'edizione a stampa.

Il testo viene datato al 1334 circa,⁷ quando Giotto era ancora in vita. Anzi la stessa menzione al pittore (*Fu ed è*) è un elemento cui tradizionalmente ci si riferisce per datare l'opera. Il fatto che il commento sia così antico, quasi contemporaneo a Giotto, ce lo fa supporre anche affidabile.

In un articolo sulle antiche fonti giottesche,⁸ Murray dedica un paragrafo ai Commenti a Dante antecedenti il 1340. Immediatamente precedente al nostro per an-

tichità è quello di Iacopo della Lana, scritto intorno al 1323-1328. In esso leggiamo: «nel tempo dell'autore era pur nomato uno altro ch'ebbe nome Giotto, e di quello Cimabue non si dica nulla».⁹

Si tratta di un passaggio che, confrontato con il nostro commento, ci dice ben poco; chiaramente non ne è fonte. A dire il vero, l'*Ottimo* è, in queste righe, completamente autonomo dalle fonti giottesche finora individuate. Per il resto, il suo autore si rifà spesso ad altri commentatori: quello da cui attinge maggiormente, il più delle volte dichiarandolo, è proprio Iacopo della Lana; tanto che l'*Ottimo* in passato è stato non di rado confuso con il commento Laneo. Tuttavia non è questo il caso. Infatti, l'unico punto di contatto che Murray nota tra l'*Ottimo* e le fonti giottesche antiche, è la *Compilatio Chronologica* del padovano Riccobaldo Ferrarese.¹⁰ Il passo di Riccobaldo è databile tra il 1312 e il 1318/1319; si tratta della fonte più antica: è il primo a dare notizia dell'artista toscano. Questo, Giotto vivente. Murray osserva che il passo dell'*Ottimo* sembra rinnovare nella struttura il testo di Riccobaldo, come se stesse rivedendo un canone, una redazione delle opere di Giotto non più aggiornata. Nel passo che lo studioso riporta mette in evidenza alcune espressioni di Riccobaldo che sono poi riecheggiate dall'*Ottimo*:

*Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Padue, ac per eaque pinxit in Palatio Comunis Padue et in ecclesia Arene Padue.*¹¹

Fu, ed è Giotto in tra li pintori, che li uomini conoscono, il più sommo, ed è della medesima città di Firenze, e le sue opere li testimoniano [...].

A parte questo ripetersi della struttura, dei termini, e il riferimento a due cose fondamentali - la grande fama di un pittore (un artigiano) vivente (il *fuerit* infatti non è in reale contrasto con il concetto di contemporaneità)¹² e il fatto che questa sia giustificata e verificabile grazie alle opere - non sono conosciuti altri testi che possano essere fonte del nostro passo.

L'unico lavoro di Giotto cui entrambi fanno menzione sono gli affreschi padovani. Riccobaldo non nomina la cosiddetta *Navicella* a Roma, ma parla di Rimini, di cui l'*Ottimo* non dice nulla. Ricordiamo che Murray sottolinea come dopo queste due testimonianze i lavori di Assisi non saranno più nominati fino a Ghiberti.¹³

Ora, quel che più ci interessa circa queste righe è il ri-

ferimento alle città dove, a detta del commentatore, si possono vedere delle opere di Giotto. Questo è un punto importante, perché non implica necessariamente uno spostamento dell'artista, ma solo la presenza di cose sue in un determinato luogo.

Nell'edizione a stampa, che rappresenta un solo manoscritto su tutta la tradizione, le città citate sono, in ordine: Roma, Napoli, Venezia e Padova. Vediamo cosa incontriamo invece nel resto della tradizione manoscritta. Questa consta di trentatré codici, dei quali prenderò in considerazione solo quelli completi del commento a tutte e tre le cantiche, o che riportano una redazione del Purgatorio.

I codici trovano posto in questi tre gruppi:¹⁴

I gruppo:

Edizione Torri, basata sul Laurenziano Pl. XL, 19 (e, limitatamente al Paradiso anche sul codice Pl. XL, 2, incompleto delle altre due parti). Notevole è che nessun altro manoscritto contenga per intero il commento conforme in ogni sua parte a questo codice.

Nell'elenco delle città citate manca Firenze. L'ordine è: Roma, Napoli, Venezia, Padova.

II gruppo:

Riccardiano 1004

Magliabechiano Palch. I, 31

I due codici sono conformi tra loro e diversi rispetto al manoscritto impiegato da Torri. Nel Purgatorio differiscono nei capitoli I-VI e XXIV-XXIX. I primi sei capitoli nell'edizione Torri riproducono il commento di Lana, il Riccardiano e il Magliabechiano invece presentano in questi capitoli un commento che non è il Lana. Invece, dalla chiosa 103 del capitolo XXIV, è l'edizione Torri a non seguire Lana, mentre il Riccardiano e il Magliabechiano lo riproducono. Ci sono tredici altri manoscritti riconducibili a questo gruppo, tuttavia nessuno di questi presenta brani del *Purgatorio*.

Il nostro passo (capitolo XI) è quindi simile a quello del primo gruppo. Tuttavia le città riportate sono, in ordine: Roma, Napoli, Vignone, Firenze, Padova.

III gruppo:

Riccardiano 1002

Nel Purgatorio concorda con l'edizione pisana (e il relativo manoscritto) fino alla chiosa 34 del capitolo XXI. Da lì fino alla fine abbandona l'edizione Torri e segue il Lana. Ci sono altri cinque manoscritti ad esso ricon-

ducibili:

Magliabechiano Palch. I, 49 e Laurenziano Pl. XC sup., 124: entrambi uguali al precedente. Laurenziano, *Strozzi* 168 e Laurenziano Pl. XC sup., 119, contengono solo il Purgatorio conforme al Ricc. 1002. Laurenziano, *Strozzi* 169, contiene solo il Paradiso conforme al Ricc. 1002.

In questo gruppo l'ordine delle città è: Roma, Napoli, Vignone, Padova, Firenze. Interessante notare che in proposito Rambaldi osserva che in questo gruppo «traspare la tendenza di premettere il ricordo delle opere di fuori, o della maggior parte di esse, al ricordo delle opere fiorentine».¹⁵ Vedremo che, in un certo senso, Ferdinando Bologna riprenderà questa tesi.

Ci sono poi alcuni codici che appartengono a un gruppo per una parte, o ad un altro, per un'altra. Alcuni codici fanno a sé. Questi codici sono quattro. Di cui:

Ashburnhamiano 832, con Purgatorio conforme al Ricc. 1002.

Vaticano 4776, con Purgatorio conforme al Ricc. 1002. Tuttavia, secondo quanto ci dice Rambaldi, il codice Ashb. 832 ha ordine: Roma, Napoli, Vignone, Padova, Firenze ed il Vatic. 4776 ha invece: Roma, Napoli, Vignone, Firenze, Padova.

A questi si aggiungono due codici stretti parenti tra loro:¹⁶

Barberiniano Latino 4103 (*Ba*) e Vaticano Latino 3201 (*Va*). Il Vaticano è considerato derivazione del Barberiniano¹⁷ e quindi lo tralascieremo.

In ultimo si deve ricordare anche il codice Ginori-Venturi, di cui però non so quasi nulla, se non che Vandelli lo ritiene il codice posseduto da Borghini e consultato da Vasari.¹⁸

Ora, è molto importante tenere presente che questa ricostruzione delle varianti del nostro passo è stata fatta a partire dagli scritti degli studiosi che hanno esaminato i codici e, data la natura generale delle loro analisi, raramente danno indicazioni specifiche sulle righe che a noi interessano. Spesso sono citate solo per datare l'opera o la stesura.¹⁹ Quel che possiamo notare, lasciando per il momento da parte il codice Barberiniano e il codice Ginori-Venturi, è che la lezione *Vinegia* è mal appoggiata dalla tradizione. Questo non è tuttavia motivo suffi-

ciente per considerarla non valida. Osserviamo come si dispongono le varie versioni del nostro passo da un punto di vista puramente numerico:

Roma, Napoli, Venezia, Padova
1 manoscritto (I gruppo)

Roma, Napoli, Vignone, Padova, Firenze
6 manoscritti (III gruppo) più 1

Roma, Napoli, Vignone, Firenze, Padova
2 manoscritti (II gruppo) più 1

Possiamo notare che c'è sempre indecisione da parte del commentatore se inserire o meno Firenze nella cronologia e che collocazione darle.

Per quel che riguarda invece il Barberiniano, è Murray a darci indicazioni circa il testo che presenta:

Qui manifesta due eccellenti dipintori di pennello fiorentini li quali vivevano al tempo del auctore et l'ultimo vivette dopo lui presso a XX anni. Fue Cimabue di tanta arroganza che se alcuno difecto pareva in sua dipintura quella guastava quantunque fosse cara et pretiosa. L'opere di Giotto per se in molte parti d'Italia si manifestano.²⁰

Non solo questo non presenta alcun riferimento a città che conservino opere giottesche, ma risulta molto più tardo, posteriore alla morte del pittore, che viene detta di vent'anni (arrotondamento dei sedici reali) successiva a quella di Dante. Quindi, se Giotto muore nel 1337, possiamo presumibilmente considerare queste righe (o questo codice) posteriore almeno di qualche anno alla morte del pittore. Questo non sarebbe in contrasto con l'attribuzione dell'*Ottimo* ad Andrea Lancia, ma apre un altro problema, quello della datazione dei gruppi di codici. È possibile infatti che tutti questi gruppi non rappresentino versioni più o meno attendibili, più o meno interpolate, ma che siano diverse redazioni del commento a opera dello stesso commentatore.

Questa almeno è la tesi che formula Vandelli a partire da alcune osservazioni di Rocca. L'ipotesi che ci siano più redazioni del commento, una successiva all'altra, è accettata anche da Rambaldi.

Vandelli ritiene che la prima stesura dell'*Ottimo Commento* sia quella rappresentata dall'edizione a stampa e dal codice Laurenziano Pl. XL, 19.

Rocca aveva detto della versione a stampa: «non si può dire ben appoggiata dai manoscritti»²¹ e, in ogni caso,

aveva ritenuto i codici del II gruppo preferibili all'edizione a stampa. Inoltre lo studioso si interrogava circa la difficile questione della diversa mescolanza che i vari gruppi presentano con il commento Laneo: «Dovremo ritenere che tutta questa roba del Lana sia stata introdotta posteriormente nell'*Ottimo* e sostituita ad altrettanti capitoli di quel commento, o dovremo invece credere che il tale o tal altro gruppo di capitoli Lanei sia stato accettato dall'autore stesso del commento?... Badiamo, che anche quest'ultima ipotesi merita di essere presa in considerazione».²²

Vandelli elabora invece le sue considerazioni a partire dall'esame del codice Barberiniano, che presenta numerose differenze redazionali rispetto agli altri gruppi, non ultima quella del nostro passo, che testimonia uno scarto temporale notevole. Dopo aver analizzato le differenze fra questo codice e quelli più noti e aver riflettuto sulle differenze che Rocca vedeva fra i vari gruppi, lo studioso arriva a concludere che le differenze non sono dovute a interpolazioni o lacune dei codici, chiuse ricorrendo al commento Laneo, ma che si tratta di tre diverse redazioni successive dell'autore. La versione poi stampata sarebbe la stesura più antica, il secondo gruppo rappresentato da Riccardiano 1004 e Magliabechiano Palch. I, 31, la seconda; l'ultima sarebbe quella riportata dal codice Barberiniano. Se un simile metodo è stato accertato in Benvenuto da Imola e in Pietro di Dante perché non potrebbe essersi comportato in modo analogo anche l'autore del nostro commento? Una prova di questo procedimento sarebbe anche il cambiamento che subisce nel Barberiniano la chiosa su Cimabue e Giotto.

Purtroppo Vandelli non ci dice quando sarebbero state fatte queste tre stesure. Rocca datava tutto intorno al 1334. Se prendiamo per buona questa data per la prima stesura, possiamo datare la seconda tra il 1334 e il 1337. Dopo la morte di Giotto, ma non troppo avanzata nel tempo, si daterà invece la versione del Barberiniano.

A questo punto ci si pongono due interrogativi circa il nostro passo. In primo luogo, tenuto conto che *Vignone* è presente in quella che Vandelli ritiene la seconda versione dell'*Ottimo Commento*, *Vinegia*, presente nell'unico manoscritto della prima versione, può essere: o un errore di trascrizione di un copista, o un'informazione errata dell'autore del commento, corretta nella stesura successiva.

In secondo luogo la versione del Barberiniano, che non

nomina le città in cui sono conservate opere di Giotto, può essere invece: o un'auto-censura dell'autore, che non è più sicuro di poter nominare con certezza luoghi precisi, o un'abbreviazione che rende la nota più agevole. Semplicemente l'autore non ritiene più necessaria un'elencazione.

Questa seconda ipotesi sembra appoggiata dallo stesso Vandelli: «[...] una vera e propria terza redazione dell'*Ottimo* elaborata con tutti i materiali già prima usati ed altri ancora, e condotta con più matura riflessione e col deliberato proposito [...] di comporre opera più omogenea e organica nella sostanza e più accurata nella forma: la maggior lucidezza e stringatezza e precisione di questa viene dall'essere più nitidi i pensieri, più recise le opinioni». ²³ Rambaldi è dello stesso avviso.

Sembra così risolversi il problema della scelta tra le due versioni: *Vinegia* sembra decisamente la meno probabile. Infatti, se non è un errore di copia, scompare comunque nella redazione successiva. Rimane un lecito dubbio circa la versione che riportava il codice appartenuto a Borghini e impiegato da Vasari.

I.b. Giorgio Vasari e il viaggio Avignonese. Le sue fonti

«Ma essendo, non molto dopo, creato papa Clemente V in Perugia, per essere morto papa Benedetto IX, fu forzato Giotto andarsene con quel papa, là dove condusse la corte, in Avignone, per farvi alcune opere: perché, andato, fece, non solo in Avignone, ma in molti altri luoghi di Francia, molte tavole e pitture a fresco bellissime, le quali piacquero infinitamente al pontefice e a tutta la corte. Laonde, spedito che fu, lo licenziò amorevolmente e con molti doni; onde se ne tornò a casa non meno ricco che onorato e famoso; e, fra l'altre cose, recò il ritratto di quel papa, il quale diede poi a Taddeo Gaddi suo discepolo: e questa tornata di Giotto in Firenze fu l'anno 1316». ²⁴

Questo è il passo di Vasari che nell'edizione del 1568 delle *Vite* fa riferimento al viaggio di Giotto ad Avignone. Questo sarebbe avvenuto sotto Clemente V (1305-1314), successore di Benedetto XI. È chiaro infatti che Benedetto IX è un errore di Vasari per Benedetto XI. Benedetto XI è papa solo dal 1303 all'anno successivo. Sarà Clemente V, suo successore, a trasferire ufficialmente, nel 1309, la sede papale ad Avignone. Molte le incongruenze: Giotto a queste date è a Padova; secondo

il passo di Vasari, poi, il pittore rientrerebbe a Firenze nel 1316, ed è abbastanza improbabile che Giotto sia stato fuori d'Italia per così tanti anni. Tuttavia per Vasari, al contrario di quel che accade per il commento di Andrea Lancia, si conoscono le fonti. Egli stesso ci dice, nella vita di Cimabue, che l'informazione gli viene dal manoscritto dell'*Ottimo Commento* appartenente a Vincenzo Borghini, priore degli Innocenti.

Come osserva Rambaldi, non si può trattare del codice Laurenziano (quello stampato da Torri), come alcuni studiosi hanno affermato in passato, perché in Vasari troviamo *Vignone* e non *Vinegia*. In uno scritto Borghini afferma di avere un manoscritto dell'*Ottimo* che definisce: «[...] meglio di quanti infino a ora ne abbia visti», non ne conosce l'autore perché ne manca la prima carta, ma dice che: «[...] del qual solo posso dire, per quel che vi si vede chiaro, esser stato composto l'anno 1337». Quindi, sempre parafrasando Rambaldi, sappiamo che Vasari, per sua ammissione, impiega un codice che appartiene a Borghini; il codice che consulta non può essere il Laurenziano. Tuttavia Borghini afferma non tanto di possederne più di uno, come sostiene Rambaldi, ma che il manoscritto che possiede è il migliore che ha visto.

Rocca, ²⁵ a partire da alcuni riscontri, ritiene di Vincenzo Borghini una lettera cinquecentesca conservata nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. La lettera era in accompagnamento a un codice dove si riportano alcuni capitoli del commento al *Paradiso*. L'autore della missiva scrive:

Egli è vero che sopra la prima e seconda Cantica tiene un poco del Romagnuolo, [...] ma credo venga dal copiatore di quel proprio testo, che fusse di quel paese; perché le parole son buone in sè, ma male scritte, et accomodate al suono e pronunzia di casa sua: e lo mostra in un certo modo chiaro, ch'egli tiene la medesima maniera di scrittura anche nel testo del Poeta, il quale a me, come anche si se disse colui, Fiorentino mi sembra veramente quando io l'odo.

Quindi l'autore della lettera attribuisce la trascrizione del codice cui si fa riferimento a una mano non toscana. Inoltre, nello stesso scritto citato sopra, ritenuto del Borghini, per il quale rimandiamo a Rocca, ²⁶ si parla di un commento all'*Ottimo* con Inferno e Purgatorio trascritti «da mano forestiera», con errori di grafia.

La domanda è: se non si tratta del testo impiegato da Vasari, potrebbe essere uno dei testi di minor qualità che Borghini aveva visto o posseduto? Potrebbe trattar-

si di un codice dipendente dal Laurenziano Pl. XL, 19? Si potrebbe allora, forse, considerare *Vinegia* come un errore di trascrizione dovuto alla provenienza del copista che modificava le grafie adattandole alla sua pronuncia. Tuttavia, secondo Vandelli²⁷ il codice di Vasari sarebbe da identificare con il codice Ginori-Venturi, datato come datava Borghini, e non avrebbe nulla in comune con il Laurenziano.

Comunque sia, fu dall'*Ottimo* che Vasari prese la notizia della presenza di opere di Giotto ad Avignone. Ma da dove ricavò l'idea del viaggio? Di questo ci dà notizia Rambaldi.²⁸ Il Platina, nella *Vita* di Benedetto XII, parla dell'intenzione del pontefice di chiamare Giotto a dipingere le Storie dei Martiri nel palazzo pontificio avignonese:

Zotum pictorem, illa aetate egregium, ad pingendas Martyrum historias in aedibus ab se structis conducere in animo habuit [...].²⁹

A questo passo segue, in modo del tutto paratattico, la notizia della morte del pontefice. Ricordo che Benedetto XII, ovvero Giacomo Fournier, eletto pontefice nel 1334, visse fino al 1342. Fu lui a stabilire definitivamente ad Avignone la sede papale, ad avviare la costruzione del palazzo e a chiamare Simone Martini. Comunque la notizia riportata dal Platina man mano si modifica passando a Foresti:

[...] hisdem temporibus [Joctus] in precio existens, cum a Benedicto pontifice in Avinionem ad pingendum martyrum historias ingenti precio statutum fuisset, morte perventus rem emit.³⁰

Così rende un fatto il soggiorno ad Avignone di Giotto e fa sì che l'impresa sia bloccata dalla morte del pittore stesso. Da qui la leggenda si sviluppa ulteriormente:

[...] conducto con grandissimo pretio, dove infermandosi, poi ch'ebbe principiato, morì: et lassò tal opera totalmente imperfecta.³¹

Infine Albertini corregge Benedetto XII (1334-1342) con Benedetto XI (1303-1304).³² Da qui gli errori di Vasari, che, confortato dalla notizia dell'*Ottimo*, accettò anche l'ipotesi del viaggio ad Avignone, attribuendolo però al pontificato di Clemente V (1305-1314), successore di Benedetto XI.

I.c. Petrarca e Giotto. Una testimonianza certa

Ecco la lettera di Francesco Petrarca indirizzata a Guido Sette:

Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos *ego novi* pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem; novi et sculptores aliquot, sed minoris fame - eo enim in genere impar prorsus est nostra etas -; ceterum et hos vidi et, de quibus fortasse alius plura dicendi locus dabitur, opera singulorum ab auctoribus suis multum differentia longeque distantia. Cuius differentie siquis ab eis causam quereret, responderent, puto, non ut olim Mallius pictor, qui ab amicis interrogatus super cenam cur tam deformes filios genuisset, cum tam pulcras figuras pingeret, 'quia in luce' inquit, 'pingo, in tenebris fingo'.³³

Ego novi, dice Petrarca. Afferma di aver conosciuto personalmente sia Giotto che Simone Martini. L'accostamento dei due pittori è un caso, o può averli conosciuti nella stessa occasione? È chiaro che conoscesse Simone Martini, e che l'abbia conosciuto ad Avignone; ma Giotto? Quando Petrarca può averlo incontrato?

Sul verbo *novi* non c'è possibile confusione, o margine di interpretazione. Il verbo viene ripetuto appena dopo - *novi et sculptores aliquot, sed minoris fame* - con lo stesso significato. Non ci resta che vedere quando Petrarca avrebbe potuto conoscere Giotto.

La lettera a Guido Sette viene datata al 1342-1343. Per quel che riguarda Simone Martini (che si reca ad Avignone nel 1336 e vi muore nel 1344), sappiamo che era ancora vivo all'epoca della lettera, non così Giotto.

Tralasciando quel che riguarda i rapporti tra Petrarca e Simone, per i quali rimandiamo a Contini,³⁴ concentriamoci sul problema giottesco, che lo studioso "gira", appunto, «agli specialisti della biografia giottesca, che non sembrano esserselo posto».³⁵

Consideriamo allora quanto proprio Contini ci suggerisce circa eventuali rapporti tra il poeta e Giotto. Per prima cosa c'è da notare che poco dopo questa lettera di Petrarca, il *topos* del pittore di brutto aspetto verrà ripreso da Boccaccio e anche in questo caso Giotto ne sarà il protagonista: si tratta della V novella della VI giornata del *Decameron*. Questo non per mettere in dubbio quel *novi*, dell'epistola petrarchesca, ma per ricordare che il poeta si muove comunque secondo un modello letterario³⁶ che può illuminare in modo sospetto questo documento. A questo si aggiunga che nel suo testamento Petrarca affermava di lasciare una «iconam Beate

Virginis Marie, opus Iocti pictoris egregii» al signore di Padova, Francesco il Vecchio da Carrara, opera di cui si sono oggi perse le tracce. Petrarca era venuto in possesso dell'opera non direttamente dal pittore, tuttavia l'episodio dimostra un interesse non di poco conto. Infine c'è un altro indizio che Contini ci indica. Si tratta del cosiddetto *Itinerarium Syriacum*. Riporto qui di seguito l'intero passo:

Proxima in valle sedet ipsa Neapolis, inter urbes littoreas una quidem ex paucis: portus hic etiam manufactus, supra portum regis; ubi si in terra ex eas, capellam regis intrare non obmiseris, in qua conterraneus olim meus pictor, nostri evi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta.³⁷

Edito nel 1358, non si fa più riferimento a una conoscenza diretta, come nell'epistola, e Petrarca si limita a dire che Giotto è toscano come lui.

Contini commenta: «È questa la prima menzione (1358), dopo la generica dell'Ottimo commento a Dante (Andrea Lancia?), di una fra le tutte perdute opere napoletane condotte da Giotto sotto re Roberto, e l'unica riferita, non semplicemente a Castel Nuovo [...], ma proprio alla sua cappella: il rilievo eccezionale conferitole dalla "breve guida" petrarchesca non potrebbe essere più si-

gnificativo».³⁸ Dunque vediamo cosa si potrebbe ipotizzare in proposito. Quando Petrarca avrebbe potuto incontrare Giotto personalmente? Il vero quesito del problema è se decidiamo di considerare come correlati i problemi di datazione che legano rispettivamente Giotto e Avignone e Giotto e Petrarca, o se li consideriamo separati l'uno dall'altro. Entrambi sono interrogativi cui è difficile rispondere, non, a questo punto, perché le fonti siano inattendibili - non ci sono motivi per mettere in dubbio l'affermazione di Petrarca - ma perché è difficile ricostruire *quando* queste cose siano potute accadere.

La cronologia è sfuggente. O si suppone una data "avignonese" tra il 1326-1327 e i primissimi due, tre anni del decennio successivo - quasi il periodo napoletano di Giotto - oppure delle date anche più remote e certamente meno probabili: tra 1320 e il 1326, quando Petrarca è studente a Bologna e Giotto a Firenze, quindi a Roma; o si dovrebbe addirittura ipotizzare una nuova "occasione avignonese" da inserire tra il 1312 e il 1316, quando Giotto è a Firenze, a Roma, di nuovo a Firenze e poi di nuovo ad Assisi.³⁹

Paradossalmente, se almeno qualcosa del viaggio ad Avignone di Giotto potesse rivelarsi vero, risolverebbe molti dei nostri problemi. Se effettivamente Giotto



Fig. 1. Giotto, *Polittico (Madonna con il Bambino in trono e i santi Pietro, Gabriele Arcangelo, Michele Arcangelo e Paolo)*, 1334 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale, già in Santa Maria degli Angeli

avesse brevemente soggiornato in Provenza intorno al 1334-1335, Petrarca avrebbe potuto conoscere sia lui che Simone. Tuttavia, come abbiamo visto, non abbiamo alcuna prova che Giotto si sia personalmente recato nella nuova sede papale. D'altronde la letteratura è incline a vedere una possibile "finestra temporale" in cui Giotto avrebbe comunque potuto spostarsi da Napoli per lavorare in altri luoghi.⁴⁰ Se fu intorno agli anni 1330-1334 che Giotto inviò da Napoli il Polittico di Santa Maria degli Angeli, o lo portò, o eseguì personalmente a Bologna, non avrebbe comunque potuto incontrarvi Petrarca, che lascia la città universitaria nel 1326, alla notizia della morte del padre, per tornare in Italia solo nel 1336-1337, diretto verso Roma. Forse il poeta avrebbe potuto, durante questo suo primo viaggio verso Roma, incontrare a Firenze un Giotto sul letto di morte? Sarebbe stato però un incontro troppo solenne per non riportarne una testimonianza più corposa di quel *novi* della lettera a Guido Sette.

Petrarca si reca a Napoli per la prima volta solo nel 1341, eppure un collegamento napoletano tra Avignone e Giotto era stato suggerito già da Ferdinando Bologna.⁴¹ Leone De Castris evidenzia i rapporti tra la corte di re Roberto e quella papale avignonese e quelli tra lo stesso re angioino e una nuova generazione di umanisti di origine se non toscana, più in generale centro-italiana.⁴² Perciò effettivamente, la strada più consona per una ricerca potrebbe essere quella di non dividere i due problemi. L'incontro tra Giotto e Petrarca e la determinazione di quelli che furono i rapporti del pittore con la corte papale avignonese potrebbero trovare soluzione in date contigue.

II. In conclusione

Tirando le somme, che cosa ci resta dunque su cui ci possiamo basare? Riguardo all'*Ottimo* si può ipotizzare che la seconda stesura, quella che riporta la dicitura *Vignone*, venga redatta in un periodo imprecisato tra il 1334 e il 1337; successiva a questa, quella del Barberiniano, che non scende in particolari; è invece precedente quella che riporta la dicitura *Vinegia*. Inoltre abbiamo il *novi* di Petrarca, datato tra il 1342 e il 1343.

Poniamo che effettivamente Benedetto XII, salito al soglio pontificio nel 1334, avesse chiamato Giotto ad Avignone. Bologna smentisce questa teoria su base cronologica: se nel 1334 l'*Ottimo* già circolava, l'ipotesi che il papa chiami Giotto dopo questa data salta completa-

mente.⁴³ Questo può essere. Può essere, cioè, nel caso in cui *Vinegia* sia un errore di trascrizione - l'assonanza tra le due parole lo suggerisce - inoltre, in che altro modo potremmo spiegare quel *Vinegia*, a questo punto, se non con una confusione con *Vignone*?

Se si tratta invece di un'informazione che viene successivamente in possesso dell'autore potremmo considerare come periodo di pubblicazione un lasso di tempo che va dal 1334 al 1337, fin quasi cioè alla morte di Giotto. Accettiamo però che il rapporto Giotto-Avignone sia precedente al 1334. In caso si scelga quest'ipotesi, risulta improbabile la chiamata da parte di Benedetto XII che diventa papa proprio nel 1334.

Ipotizziamo perciò che Giotto abbia ricevuto commissioni da Giovanni XXII, che viene eletto nel 1316 e muore appunto nel 1334, considerando i fatti avvenuti in date non troppo lontane da quest'ultima. La possibilità di una confusione tra Giovanni e il suo successore Benedetto, salverebbe la leggenda di un rapporto tra il papato avignonese e il nostro pittore interrottosi per la morte del pontefice. Ora, in questo periodo Giotto è a Napoli, almeno fino a parte del 1333. Ed è a Napoli che, sempre secondo Bologna, Giotto stringe i contatti per lavorare con la corte papale. Per prima cosa i rapporti tra Roberto d'Angiò e il papato erano assai stretti. Inoltre, alto rappresentante della curia papale era quel cardinale Stefaneschi «[...] per il quale Giotto aveva compiuto da non molti anni - io credo fra il 1312 e il 1313 - il mosaico della "Navicella" in San Pietro a Roma».⁴⁴ A questo si aggiunga che Stefaneschi è anche il committente del polittico vaticano di discussa sistemazione cronologica, per molti tardo ed eseguito con molti aiuti di bottega. In questo modo l'espressione *a Roma, a Napoli, a Vignone* avrebbe una sua ragione d'essere.

Ferdinando Bologna, ad esempio, tenta di vedere un criterio nell'ordine in cui il commentatore sceglie di riportare le città in serie. Lo studioso però si basa sulla sequenza *Roma, Napoli, Vignone, Firenze, Padova*, quella cioè del II Gruppo. Per Vandelli, questa è la seconda stesura dell'*Ottimo*, perciò è bene tener conto che la sequenza è diversa in altri manoscritti. La prima stesura mancherà di Firenze per trascuratezza, la seconda ha *Roma, Napoli, Vignone, Firenze, Padova*; accanto a queste versioni però c'è il terzo gruppo, trascurato da Vandelli, e escluso da ogni collocazione cronologica nelle diverse stesure del commento. Questo terzo gruppo presenta la sequenza: *Roma, Napoli, Vignone, Padova, Firenze*. Può sembrare un problema minore, anche considerando che il nucleo *a*

Roma, a Napoli, a Vignone è granitico e non cambia in nessuna delle stesure che presentano un'elencazione di città. Tuttavia se si vuole ricostruire un ordine a partire da questi elementi, anche questi particolari devono essere tenuti in considerazione ed è qui che si sente la mancanza di un'edizione critica del testo.

Può darsi benissimo che il commentatore facesse confusione con la cronologia quando questa si riferiva a eventi sempre più lontani nel tempo. In fondo si può trattare di una sorta di imbarazzo: l'autore è indeciso se sia il caso o meno di indicare la produzione di Giotto in patria e la inserisce in punti diversi nelle varie stesure. Se poi davvero ha visto e usato come modello Riccobaldo, potrà aver considerato inutile menzionare luoghi già citati da altri e si sarà invece concentrato sulle "novità". Infine, nell'ultima stesura, avrà forse deciso di tagliare il nodo di Gordio e di non citare più nessuna città.

Tornando a quanto osserva Bologna, l'ordine, più che essere puramente cronologico, indicherebbe una stretta interconnessione tra le tre città; tra Roma, dove Giotto lavorò a più riprese (*Navicella* e polittico vaticano) per il cardinale Stefaneschi, la Napoli angioina e Avignone, nuova sede papale. Quelle che lo studioso definisce le più antiche tra le opere "moderne" di Giotto, gli affreschi ad Assisi, sono poste alla fine dell'elencazione, mentre quelle fiorentine creano incertezza.

A questo punto la teoria tenderebbe a costruirsi con una certa stabilità. Le opere più recenti di Giotto, dal punto di vista di un autore che scrive all'incirca nel 1333-1334, vengono ordinate in un gruppo certo, le altre tralasciate, o modificate d'ordine in diverse stesure. I rapporti tra Giotto e il cardinale Iacopo Stefaneschi e la lunga permanenza a Napoli avrebbero permesso al pittore di avere rapporti con il papato,⁴⁵ di prendere accordi per opere da inviare da Napoli forse verso Avignone e, con più certezza, verso Bologna. In proposito si deve ricordare che tra i commenti al passo dantesco ve n'è uno che nomina proprio Bologna, accostata a Napoli e a Roma, come città nella quale Giotto ha lavorato: «[...] et molte delle opere sue si truovono, non solamente in Firenze, ma a Napoli et a Roma et a Bologna»,⁴⁶ dove la città italiana sostituisce l'Avignone dell'*Ottimo Commento* senza peraltro smontare l'ordine quasi cristallizzato in cui sono citate le tre città.

In breve, l'ipotesi che Giotto abbia avuto contatti con la curia per lavorare per una sede papale, variamente intesa come Bologna o come Avignone dai contemporanei, verrebbe confermata dall'ipotesi che il polittico

conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna sia stato commissionato a Giotto da Bertrando del Poggetto per la cappella della perduto palazzo papale bolognese, questo non necessariamente comportando uno spostamento del pittore da Napoli.⁴⁷

Già Ferdinando Bologna ha dimostrato che Giotto si trasferì fisicamente a Napoli, traslocando nella città tutta la bottega. Da là, quindi, poteva partire un'opera, una tavola, o qualcosa di più ampie dimensioni, come appunto un polittico. Inoltre gli esami che sono stati fatti recentemente sull'opera conservata in Pinacoteca dimostrano che si trattava di un oggetto fatto in modo tale da poter essere trasportato smontato e montato sul posto. È notevole il fatto che l'assemblaggio della tavola fosse legato al problema del trasporto dell'oggetto, alla sua consegna. Esso veniva commissionato per un luogo ed eseguito in un altro.⁴⁸

Tuttavia rimangono molti punti in sospeso. Abbiamo visto che il polittico di Bologna è, in un certo senso, una prova del fatto che contatti con la curia in esilio ci sono stati. E perché non si sarebbe dovuto pensare anche a una qualche commissione per il palazzo avignonese? Questo tipo di interesse è certamente più credibile in Benedetto XII,⁴⁹ come tramanda il Platina, che per Giovanni XXII: perché quest'ultimo avrebbe dovuto contattare Giotto per Avignone se era ancora tanto interessato a un eventuale trasferimento in Italia da mandare in missione nella penisola Bertrando del Poggetto? Se Giotto, come ha osservato Leone De Castris, in realtà, poteva spostarsi da Napoli (ad esempio nell'estate del 1333⁵⁰), non potrebbe aver realizzato l'opera avignonese di cui si parla esplicitamente (gli affreschi con le *Storie dei Martiri* citati da Platina) per il castello di Galliera⁵¹ voluto da Bertrando invece che per Avignone? Altrimenti: Benedetto XII, fallita l'esperienza bolognese, potrebbe aver cominciato una trattativa per non perdere il pittore italiano, già al servizio del papato.

Siamo d'accordo: potremmo identificare l'opera bolognese con qualcosa che il commentatore dell'*Ottimo* intendeva come avignonese. Può darsi che, data la brevità dell'avventura bolognese, una o più opere commissionate da Bertrando del Poggetto, per una città che si voleva sede papale, siano state poi confuse e considerate destinate alla più fortunata Avignone. In ogni caso, se è vero che tutte queste ipotesi indicano l'esistenza di un nucleo di verità storica in quanto ci tramanda l'*Ottimo*, rimane irrisolta l'allusione di Petrarca, che continuo a credere molto probabilmente legata al problema avi-

gnonese di Giotto. La cronologia degli spostamenti dei due artisti, come abbiamo visto, suggerisce soluzioni difficili e sembra rimettere diabolicamente tutte le carte in gioco.

Note

* Insieme al Prof. Benati, cui sono grata per aver proposto questo mio articolo a "Figure", vorrei ringraziare il Dott. Massimo Medica, per il quale realizzai la prima stesura di questo scritto e il Prof. Formisano, docente di Filologia romanza, che rilesse tale mia prima versione con generosità ed entusiasmo.

1. Il mio lavoro parte dal saggio di Enrico Castelnuovo su Matteo Giovannetti in cui si nominano le Storie dei Martiri che Giotto avrebbe dovuto dipingere per il papa in Avignone («un viaggio che però dovette rimanere allo stato di intenzione ma che poté concretizzarsi in altro modo vale a dire attraverso l'invio di dipinti, di tele in particolare»). E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1962, p. 26, in particolare, alla stessa pagina, vedi la nota 2).

2. Ad esempio, tra tutti, F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli 1266-1414*, Bozzi, Roma 1969, p. 180 individua come tale il polittico Stefaneschi.

3. E. Castelnuovo, *Bologna come Avignone*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini, Nuova Alfa, Bologna 1992.

4. *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale 2005-2006), a cura di M. Medica, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005. Vd. anche, sempre a cura di M. Medica, *Giotto e Bologna*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010. L'idea viene ripresa anche da P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Electa, Napoli 2006, pp. 18-19, vd. nota 47 per la bibliografia precedente.

5. D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1956 (ed edizioni successive), XI, vv. 94-96, p. 125. Per questo lavoro sono state consultate anche le edizioni a cura di T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna 1987 e quella a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Garzanti, Milano 1982.

6. *L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, a cura di A. Torri, ristampa con prefazione di F. Mazzoni, Forni, Sala Bolognese 1995, (ristampa facsimile dell'edizione di Pisa 1827-1828), p. 187.

7. Per la questione della data vd. L. Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, Sansoni, Firenze 1891, p. 312 e segg.

8. P. Murray, *Notes on some early Giotto sources*, in *Giotto and the world of early Italian art. Giotto as a historical and literary figure*, vol. I, Garland, New York-London 1998, pp. 74-96. Per una raccolta recente delle fonti giottesche vedi anche M. V. Schwarz e P. Theis, *Giottus Pictor. Band I: Giotto Leben*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2004, in particolare per l'Ottimo pp. 361-362.

9. Cit. in Murray, *Notes on some early Giotto sources*, cit., p. 80.

10. Murray, *Notes on some early Giotto sources*, cit., p. 80 e segg. Anche Rambaldi, nel suo articolo su Riccobaldo (P. L. Rambaldi, *Postilla al passo di Riccobaldo*, in «Rivista d'Arte», anno XIX, 1937, pp. 349-356), nota la vicinanza di struttura tra questo e l'Ottimo. Sempre

dello stesso autore vd. anche P. L. Rambaldi, *Dante e Giotto nella Letteratura artistica sino al Vasari*, in «Rivista d'Arte», anno XIX, 1937, pp. 286-348.

11. R. Ferrarese, *Compilatio Cronologica*, cit. in P. L. Rambaldi, *Postilla al passo di Riccobaldo*, cit., p. 350.

12. P. Murray, *Notes on some early Giotto sources*, cit., p. 59.

13. Ivi, p. 81: «and the same silence is observed by all other sources for over a hundred years, until in the mid-fifteenth century we have Ghiberti's ambiguous remark in his *Commentarii*, that Giotto painted "quasi tutta la parte di sotto" of the church and Pius II's note in his *Commentarii* that there were pictures by Giotto in the double church of S. Francesco».

14. Questa ricostruzione dei gruppi e di come si presenta il nostro passo in ciascun gruppo è stata fatta a partire da L. Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit.; G. Vandelli, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, in «Studi danteschi», a cura di M. Barbi, vol. XIV, Sansoni, Firenze 1930, pp. 93-174; e P. L. Rambaldi, «Vignone», in «Rivista d'Arte», anno XIX, 1937, pp. 357-369.

15. P. L. Rambaldi, «Vignone», cit., p. 365.

16. G. Vandelli, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, cit., p. 94 e segg.

17. Ivi, cit., p. 96.

18. Ivi, p. 106 e segg.

19. Perciò tutte le mie osservazioni si basano, a esclusione di quanto stampato da Torri, su di una ricostruzione fatta tenendo conto di quanto si è scritto in proposito. Quindi ogni osservazione potrebbe, a un'analisi diretta dei testi, risultare erronea, imprecisa, o incompleta. Questa è semplicemente una raccolta del materiale che mi era possibile reperire.

20. *Ottimo Commento*, passo riportato da P. Murray (*Notes on some early Giotto sources*, cit.), secondo i manoscritti Barberiniano Latino 4103 e Vaticano Latino 3201. Relativamente alla trascrizione (Bulough e Salerno) vd. anche p. 91, n. 7.

21. L. Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit., p. 240.

22. *Ibidem*.

23. G. Vandelli, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, cit., pp. 172 e 173.

24. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, a cura di G. Milanesi, Sansoni, Firenze 1878, pp. 387-388.

25. L. Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit., pp. 323-324.

26. *Ibidem*.

27. G. Vandelli, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, cit., n. 1, p. 106.

28. P. L. Rambaldi, «Vignone», cit., p. 366 e segg.

29. Platina, *Vitae Pontificum*, ed. cit. da Rambaldi, «Vignone», cit., n. 2, p. 366.

30. J. F. Foresti da Bergamo, *Supplementum Chronicarum*, 1483, cit. in P. L. Rambaldi, «Vignone», cit., p. 367; (vd. n. 5, p. 366 e n. 1, p. 367).

31. Volgarizzatore toscano, 1491, testo toscano dell'opera di Foresti (*Supplemento de le Chroniche ...*); vd. P. L. Rambaldi, «Vignone», cit., n. 2, p. 367.

32. Per notizie in proposito vd. P. L. Rambaldi, «Vignone», cit., p. 367 e segg.

33. F. Petrarca, *Le Familiari*, a cura di U. Dotti, Urbino 1974, V, 17, 6-8.

34. G. Contini, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca Citizen of the world. Washington, D.C., April 6-13, 1974. Proceeding of the World Petrarch Congress*, a cura di A. S. Scaglione, State University of New

York Press, Padova-Albany 1980, p. 121 e sgg.

35. G. Contini, *Petrarca e le arti figurative*, cit., p. 120.

36. Sull'impiego di modelli letterari classici da parte di Petrarca vedi M. Baxandall, *Petrarca: pittura come modello artistico*, in *Idem, Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Jaca Book, Milano 2007, p. 77 e sgg.

37. F. Petrarca, *Itinerarium breve de Janua usque ad Jerusalem et terram sanctam*, 1358, ed. cit. in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino ai tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino 1986.

38. *Ibidem*.

39. Per la cronologia di Giotto mi sono basata sulla ricostruzione proposta in: F. Flores D'Arcais, *Giotto*, Motta, Milano 1995, p. 372.

40. P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., pp. 18-19 pensa che uno spostamento di Giotto da Napoli avrebbe potuto aver luogo nell'estate del 1333.

41. F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli 1266-1414*, cit., pp. 179-180.

42. P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., p. 22 e sgg.

43. F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli 1266-1414*, cit., p. 179 e sgg.

44. Ivi, p. 180. Ma vd. anche gli studi di P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze 1986, e dello stesso autore, *Giotto a Napoli*, cit.

45. Questa ipotesi è accettata anche da P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, cit., p. 408, che basandosi sugli studi di F. Bologna afferma: «[...] gli anni trenta avevano visto un incremento

dei rapporti tra la capitale angioina ed i centri provenzali dipendenti nel segno della nuova espressione della civiltà e del "milieu" cortese - Parte ricca del Giotto maturo [...]». Vd. anche P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., pp. 102-106.

46. *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di P. Fanfani, Fava e Garagnani, Bologna 1868, p. 188.

47. P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., p. 19. In particolare, per la documentazione storica del polittico di Santa Maria degli Angeli, vd. il saggio di G. Benevolo, *La committenza del polittico bolognese di Giotto tra carenze documentarie e iconografia papale*.

48. D. Cauzzi e P. P. Monfardini, *Il polittico di Bologna: materiali e tecniche*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 125-126 e D. Cauzzi, C. Castelli, P. P. Monfardini e C. Seccaroni, *Il supporto ligneo: costruzione, struttura e proporzioni*, in D. Cauzzi e C. Seccaroni (a cura di), *Il polittico di Giotto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Nuove letture*, Centro Di, Firenze 2009, pp. 66-70.

49. La costruzione del palazzo papale avignonese fu promossa proprio da Benedetto XII (vd. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, cit., p. 22 e sgg.).

50. P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., p. 19. Il castello di Galliera, tra l'altro, venne terminato l'anno prima: fu innalzato in circa due anni dal 1330 e il 1332 (vd. di G. Benevolo, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in M. Medica (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, cit., p. 30).

51. Vd. L. Frati, *Giotto a Bologna*, in «L'Arte», 13, 1910, pp. 466-467 e P. Lamo, *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Clueb, Bologna 1996, p. 85.