

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 **Fulvio Cervini**
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 **Elena Mazza**
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 **Chiara Corsi**
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 **Giulia Spina**
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 **Federica Ambrusiano**
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 **Elizabeth Dester**
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 **Elena Cencetti**
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 **Benedetta Bonfigli**
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 **Isabella Pileio**
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Chiara Corsi

Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto.

Storia di un motivo tessile a stelle e croci

Il 15 giugno 1312 Riccuccio di Puccio, componente del popolo di Santa Maria Novella, dispose un lascito per l'alimentazione delle due lampade a olio che avrebbero illuminato la *Croce* di Giotto e la *Maestà* dei Laudesi. Le tavole, notevoli per dimensioni e qualità esecutiva, dialogano per una evidente ricercatezza nella resa degli elementi decorativi: la finezza degli ornati nella *Madonna* dei Laudesi e le minuzie esecutive della *Croce* di Giotto lasciano intuire una sensibilità spiccata verso l'impreziosimento delle superfici, elemento che riguarda anche il ricorso del motivo ornamentale a stelle a otto punte e croci nelle due opere.

La *Maestà* di Duccio, dipinta su una grande tavola di 4,50 x 2,92 metri, conserva un aspetto di «miniatura ingrandita»¹ di grande preziosità. Qui il substrato bizantineggiante, per cui il pittore senese è debitore a Cimabue, viene stemperato nell'affiancamento a una serie di elementi che dialogano fortemente con la cultura islamica e d'oltralpe. Tra questi il drappo d'onore, decorato con un motivo ornamentale originato dall'alternanza di forme geometriche ripetute, sembra porsi in relazione con le preziose sete islamiche richiestissime dal mercato europeo²



Fig. 1. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e angeli*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

¹ L'interesse per i motivi ornamentali geometrici è nato in occasione della permanenza a Granada per il programma Erasmus ed è successivamente confluito nella mia tesi di laurea magistrale dal titolo *Intersezioni lineari. Storia della migrazione di un motivo decorativo dall'oriente all'Italia centrale*, Università degli Studi di Firenze, relatore prof. Andrea De Marchi, a.a. 2016-2017. La necessità di fornire una chiara lettura delle stoffe dipinte da Giotto nel ciclo francescano di Assisi ha portato all'elaborazione di disegni digitali che garantissero una lettura precisa delle peculiarità di ogni *pattern*.

Il riferimento va ai caratteri di gentilezza, preziosità cromatica e perfezione esecutiva (cfr. L. Bellosi, Il percorso di Duccio, in Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Bagnoli *et al.*, Milano 2003, pp. 117-145, in part. 104).

² M.L. ROSATI, "In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola": stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini, "Opera Nomina Historiae", 2-3, 2010, pp. 91-132, in part. 91; S. MOSHER STUARD, *Gilding the market. Luxury and fashion in fourteenth-century Italy*, Philadelphia 2006.

(fig. 1). Il tessuto, delimitato in alto da una finta iscrizione che imita caratteri arabi, alterna stelle a otto punte di un verde tenue a croci con estremità decussate leggermente rosate, mentre profilature dorate collegate da un doppio filetto sui toni dell'azzurro intenso e celeste raccordano senza soluzione di continuità le due figure geometriche componenti il *pattern*. A impreziosire ulteriormente i moduli del tessuto compaiono quadrilobi e losanghe posti in prossimità del centro e una serie di sottili racemi e linee dorate a profilare il resto della campitura. Ombreggiature sovrapposte al motivo ornamentale intervallano verticalmente il drappo, determinandone le pieghe al fine di enfatizzare la tridimensionalità. Non stupisce che proprio per omaggiare la Vergine si sia ricorsi a un tessuto tanto raffinato; ciò che può apparire più curioso, invece, è proprio l'attenzione minuziosa con cui Duccio cerca di descrivere ogni dettaglio del manufatto e del relativo motivo ornamentale.

La ricostruzione di come doveva essere l'assetto della cappella di San Gregorio dopo l'opera di Duccio³, mostra come l'artista senese avesse scelto un disegno geometrico della tipologia a stelle a otto punte e croci con estremità decussate non solo nel drappo della *Maestà*, ma anche per ornare il registro inferiore della parete su cui si ritiene che l'opera sarebbe stata collocata dopo la realizzazione (fig. 2). I due esempi, legati dalla scelta di *pattern* apparentemente molto simili, seppur con alcune diversità, non implicano il riferimento puntuale a esemplari tessili reali, ma potrebbero anche essere frutto di un'interpretazione dell'artista o di una rielaborazione di quei modelli di bottega che si ipotizza fossero in uso all'epoca⁴.



Fig. 2. Duccio di Buoninsegna, Decorazione della zoccolatura nella parete centrale della cappella dei Laudesi, particolare, Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

³ Per la ricostruzione delle pareti della cappella: A. DE MARCHI, *Duccio e Giotto, un abbrivo sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, I. *Dalla fondazione al Tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 125-155, in part. 134-142.

⁴ ROSATI, "In qual modo ... cit.", p. 92; A.E. WARDWELL, *The stylistic development of 14th and 15th century Italian*



Fig. 3. Giotto, *Crocifisso*, particolare, Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

La sensibilità mostrata da Duccio per quelle stoffe ornate da giochi geometrici creati da intersezioni di linee fu propria anche di Giotto, che seppe tradurla nell'ornamento del tessuto dipinto dietro al Cristo morente. La *Croce* per la basilica domenicana di Firenze, probabilmente realizzata alla fine degli anni ottanta del Duecento, rappresenta uno dei massimi capolavori dell'opera giovanile del pittore. Se una prima osservazione rivela la grande abilità di Giotto nel raccontare un Cristo nuovo per resa tridimensionale e gestualità contenuta, una più attenta analisi può evidenziare una particolare cura per gli elementi più minuziosi, come mostra l'apparato decorativo⁵. La stoffa dipinta dietro al corpo di Cristo (fig. 3), ad esempio, ha caratteri spiccatamente geometrici e cromie forti, un tempo rilucenti per l'inserimento di piccoli racemi dorati a missione su tutta la superficie. Le stelle a otto punte e le croci nascono dalle intersezioni della fettuccia, fulgida, bordata di nero e campita d'oro. In questo esempio le stelle sono mistilinee e le croci presentano estremità arrotondate: Giotto sembra articolare il motivo come un disegno che nella sovrapposizione a ritmo alternato della fettuccia dorata agevola la lettura delle forme componenti il *pattern* e della loro concatenazione. In altre parole, Giotto sembra interessato al gioco geometrico di due croci, una a estremità decussate e una mistilinea, la cui sovrapposizione è alla base dell'ottenimento delle stelle ripetute e conseguentemente dell'intero *pattern*⁶.

silk design, "Aachener Kunstblätter", XLVII, 1976-1977, pp. 177-226, in part. 179.

⁵ M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, in *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti, M. Seidel, Firenze 2001, pp. 25-64, in part. 49-55.

⁶ In occasione del restauro della *Croce* Paola Bracco e Ottavio Ciappi hanno potuto ricostruire i reticoli alla base del *pattern* e i passaggi successivi per la realizzazione del disegno, individuando un pentimento nel posizionamento dei motivi avvenuto in una fase piuttosto avanzata della realizzazione: P. BRACCO, O. CIAPPI, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. La pittura*, in *Giotto: la*

Il cantiere di Santa Maria Novella si rivela quindi un contesto importante per la sperimentazione intrapresa da Duccio e dal giovane Giotto sui temi dell'ornato tra i quali, come evidenziato, compaiono esempi di impiego del *pattern* a stelle a otto punte e croci con estremità decussate di grande raffinatezza. L'apertura di entrambi a soluzioni oltremontane e orientali è un elemento importante che potrebbe essere frutto di un ambiente particolarmente fecondo a Firenze e del possibile dialogo tra l'operato dei due artisti.

La diffusione ottenuta dal disegno decorativo a stelle a otto punte e croci con estremità decussate in Italia nella seconda metà del Duecento si inserisce in un contesto complesso che vede coinvolte, nei secoli, aree geografiche e culture diverse. L'approfondimento sulla genealogia e diffusione del *pattern* – per cui si rimanda ad altra sede – ne rivela lo stretto legame con la produzione artistica islamica e le sue peculiarità ornamentali. Nella vastità dei territori assoggettati all'Islam il numero di architetture e manufatti arricchiti di decorazioni astratte, anche della tipologia a stelle e croci, determina la difficoltà nell'identificare la fonte precisa per l'acquisizione del *pattern* in Europa. Il motivo decorativo in oggetto sembra comparire nella pittura centroitaliana del Duecento come risultato della graduale assimilazione di motivi ornamentali islamici mutuati dalla Sicilia normanna⁷ e dai prodotti commerciali d'Oriente⁸, a cui si affiancò, in parallelo, la crescente attenzione per la resa illusionistica dei materiali e conseguentemente dei loro ornati, forse a seguito anche di influenze oltremontane⁹.

Sulla base di questo complesso quadro di interazioni non stupisce che l'analisi delle caratteristiche morfologiche del *pattern* a stelle a otto punte e croci con estremità decussate in pittura abbia evidenziato due diverse attitudini degli artisti rispetto al suo impiego: l'uso come disegno ornamentale in astratto, privo di qualsiasi volontà imitativa, e la riproduzione di decorazioni geometriche originate da intrecci lineari nel tentativo di rappresentare oggetti

Croce ... cit., pp. 273-359, in part. 290-291.

⁷ U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in *Gli arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrieli, U. Scerrato, Milano 1979, pp. 271-570, in part. 272-273.

⁸ R. ETTINGHAUSEN, *Muslim decorative arts and painting – their nature and impact on the medieval west*, in *Islam and the medieval west*, a cura di S. Stanley, New York 1975, pp. 5-26, in part. 13-15.

⁹ La scelta di chiamare artisti dal Nord Europa affinché intervenissero nella Basilica di San Francesco ad Assisi conferma l'interesse suscitato dalle soluzioni nordiche in ambito architettonico e artistico. La decorazione multimaterica – evidente nell'elaborazione gotica delle cornici dipinte intorno al triforio del transetto destro e nell'inserimento di vetrate dipinte ad arricchire quelle reali nella parete di fondo – trova molti paralleli nei programmi decorativi gotici d'Oltralpe dove comunemente una tecnica viene impiegata per imitarne un'altra. La ricerca accurata della resa illusionistica dei materiali, magistralmente impiegata nell'altare di Westminster e già sperimentata nei medaglioni della Sainte-Chapelle, è un elemento distintivo dell'arte d'Oltralpe che sembra aver esercitato alcune influenze sulle maestranze italiane, che tuttavia attuarono una rielaborazione personale. In questo senso l'operato del Maestro di San Francesco ad Assisi è esemplificativo: l'attenzione alla varietà e alla preziosità degli ornati nella chiesa inferiore sembrano sintomatici di una sensibilità rinnovata, che ritorna nel crocifisso di Perugia (1272) dello stesso pittore. È proprio tra l'Umbria e la Toscana che dal settimo decennio del XIII secolo in poi si nota una rinnovata attenzione per il dettaglio ornamentale, per la resa delle caratteristiche distintive dei materiali e delle manufatti più preziose: P. SALONIUS, *Il cosiddetto Maestro Oltremontano di Assisi e la pittura gotica inglese*, tesi di Laurea, relatore L. Bellosi, Università degli Studi di Siena, a.a. 2001-2002, p. 103; S. BUKLOW, *The virtues of imitation: gems, cameos, and glass imitation*, in *The Westminster Retable: history, technique, conservation*, a cura di P. Binski, A. Missing, Cambridge 2009, pp. 143-151; R. BRANNER, *The painted Medallions in the Sainte-Chapelle in Paris*, Philadelphia 1968, p. 5 (Transactions of the American Philosophical Society, 58.2).



Fig. 4. Meliore, *Madonna in trono con Bambino e due angeli*, particolare, Certaldo, Museo di Arte Sacra.

reali impreziositi da questo genere di ornato. Se il caso dell'*opus sectile* in Campania mostra i passaggi fondamentali di un processo di assimilazione del *pattern* come mero motivo decorativo, originariamente diffuso in Sicilia e poi trasmesso al centro Italia¹⁰, la scelta di rappresentare stoffe in pittura fa riferimento a tessuti lussuosi i cui ornati dovevano essere riprodotti con vari livelli di interpretazione. L'impiego di intrecci lineari geometrici nelle stoffe dipinte le pone in relazione con quelle manifatture tessili islamiche, in particolare prodotte dalla Spagna almohade o nazride, caratterizzate da motivi schematizzati e dall'uso considerevole di disegni geometrici¹¹. All'idea che la penisola iberica possa essere stata un centro importante per l'arrivo di tessuti di influenza orientale in Italia si somma la consapevolezza dell'imitazione di stoffe spagnole nella città di Lucca, sede della prima produzione serica della penisola¹².

La comparazione morfologica tra i numerosi motivi ornamentali a stelle e croci impiegati in pittura ha messo in evidenza come i *pattern* originati dall'intreccio di una fettuccia

¹⁰ Gli intarsi realizzati sugli amboni del Sud Italia nel XIII secolo – frutto di un reciproco scambio di motivi e tecniche con la Sicilia – sembrano testimoniare come il motivo ornamentale in esame, in questo caso profilato da un nastro spesso intrecciato, abbia trovato una diffusione crescente nella penisola fino a inserirsi nei repertori ornamentali pittorici di Due e Trecento: R. LONGO, *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno*, tesi di Dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XXI ciclo, 2009, p. 207.

¹¹ L'ipotesi che gli ornati delle stoffe geometriche in pittura fossero in larga parte legati alle decorazioni di tessuti ispano-moreschi è proposta da B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malereides 14. Jahrhunderts*, Bern 1967, p. 36; A. BAGNERA, *Tessuti islamici nella pittura medievale Toscana*, "Islam: storia e civiltà", VII, 1988, 4, pp. 250-265, in part. 255; ROSATI, "In qual modo ... cit.", p. 95.

¹² In merito a questo argomento, David Jacoby scrive: «The terminology provides a strong argument in favour of a Byzantine, rather than Spanish, origin of the skilled workers or the advanced technology required for the initial development of the lucchese silk industry. It does not contradict the additional influence of Islamic Spanish silks, implied by the production of the Spanish *bagadelli* documented at the turn of the thirteenth century» (D. JACOBY, *Silk economics and cross-cultural artistic interaction: Byzantium, the Muslim world, and the Christian West*, "Dumbarton Oaks Papers", LVIII, 2004, pp. 197-240, in part. 229).

larga e intrecciata siano tipici dei casi di impiego puramente ornamentale o delle simulazioni di paramenti marmorei, mentre la riproduzione delle stoffe dipinte vede coinvolti il motivo a stelle e croci con estremità decussate semplice e le varianti a estremità intrecciate¹³ e a poligoni mistilinei e croci, tutti profilati sulla superficie da intrecci di fettucce sottili.

Volendosi concentrare sull'ingegnosità di Giotto nel realizzare una cospicua varietà di *pattern* tessili nelle scene dedicate alla vita di San Francesco e nei velari riprodotti nelle zoccolature nella Basilica superiore di Assisi – le cui premesse si intravedono già nell'approccio descrittivo e puntuale di Santa Maria Novella – è necessario soffermarsi su quei motivi ornamentali che nascono come arricchimento di oggetti lussuosi riprodotti in pittura. L'osservazione delle opere pittoriche realizzate tra il 1260 e il 1290 nel centro Italia dimostra come le tipologie inizialmente più impiegate fossero il motivo a stelle e croci con estremità decussate e quello a quadrilobi mistilinei e croci, entrambi riempiti con minuti elementi vegetali¹⁴. La *Madonna in trono con Bambino e due angeli* di Meliore (fig. 4) conservata al Museo di Arte Sacra di Certaldo, in cui il motivo compare sul drappo e sul poggiapiedi della Vergine, e il tessuto dipinto da Guido da Siena nella *Madonna con Bambino in trono e sei angeli* della Pinacoteca Comunale di San Gimignano sono esemplificativi per la tipologia a stelle e croci con estremità decussate, mentre la stoffa dipinta dal Maestro di San Francesco nel *Crocifisso* della Galleria Nazionale dell'Umbria del 1272 (fig. 5) è un caso di impiego del motivo a quadrilobi mistilinei e croci. Questi esempi, che dimostrano la conoscenza e la riproduzione di stoffe geometriche già prima dell'operato di Duccio e Giotto a Santa Maria Novella, testimoniano la scelta di un ornato conveniente alla resa di tessuti preziosi ma privo di un particolare intento di sperimentazione.

I drappi dipinti da Giotto nella Basilica superiore ad Assisi dimostrano invece un'attenzione tutta particolare, che andrà stemperandosi nelle opere più tarde, quando gli ornati tessili sembrano conformarsi a schemi codificati. Le motivazioni di questa attenzione decorativa potrebbero collegarsi in particolare a due fattori: le caratteristiche di una fase di sperimentazione segnata da ricerche più vivaci di modi e forme, e la congiuntura in cui Giotto si trova a lavorare ad Assisi. Infatti, nonostante non sia da considerare l'unica sede di confronto con l'arte d'oltralpe, il cantiere della Basilica di San Francesco costituì un contesto privilegia-



Fig. 5. Maestro di San Francesco, *Crocifisso*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

¹³ Questo motivo ornamentale si caratterizza per l'intreccio delle estremità di una delle geometrie ripetute nella costruzione del *pattern* così da creare una piccola losanga nel punto di sovrapposizione.

¹⁴ Il motivo a quadrilobi mistilinei non può essere considerato una variante del *pattern* a stelle e croci ma è stato comunque inserito nello studio per la consistente quantità di esempi rinvenuti, la costruzione molto simile a quella del motivo di riferimento e il comune impiego.

to di confronto con i modi del Nord Europa, tanto da annoverare tra le prime maestranze artisti di provenienza straniera. Le finenze di maestri vetrai e pittori oltremontani, che mostrano un uso disinvolto di motivi ornamentali sia nelle integrazioni illusionistiche sulle pareti sia nelle grandi vetrate, non lasciarono di certo indifferenti gli artisti che prestarono opera nella basilica prima di Giotto¹⁵, i quali con le loro risposte alle novità del Nord predisposero un contesto aperto alle influenze d'Oltralpe.

Volendo analizzare i *pattern* tessili rappresentati da Giotto secondo l'ordine cronologico delle *Storie della vita di San Francesco*, si nota un'evoluzione nella resa dei motivi ornamentali, contraddistinta sia dal progressivo assottigliamento della fettuccia che complica la lettura del disegno geometrico di riferimento, sia dall'uso del contrasto cromatico come elemento di dissimulazione del tracciato di partenza: se inizialmente Giotto dovette ispirarsi a manufatti reali, le opere più tarde dimostrano una graduale astrazione e allontanamento da tale punto di origine.

Nella scena con *La visione del palazzo pieno d'armi crociate*, ubicata nella prima campata sul lato Nord

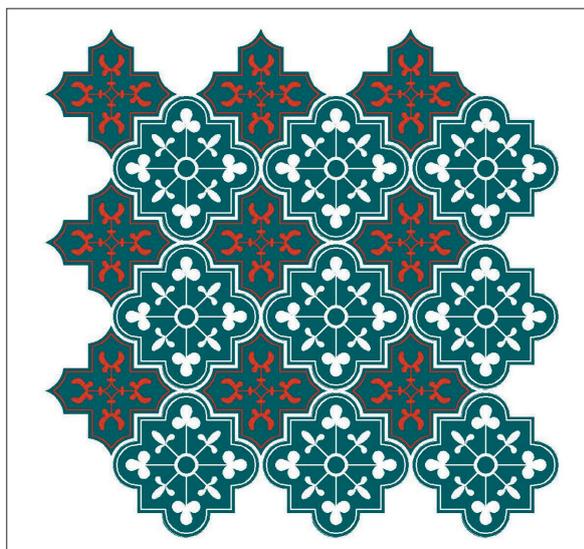


Fig. 6. Ricostruzione grafica e cromatica del drappo dipinto nella *Visione del palazzo pieno d'armi crociate* dipinta da Giotto nella basilica superiore di San Francesco di Assisi.

¹⁵ Il riferimento va in particolare al Maestro di San Francesco che nelle decorazioni della Basilica Inferiore dimostrò una rinnovata sensibilità agli ornati e alla loro esecuzione. In merito a questo Francesca Pasut scrive: «The major role attributed by the painters themselves to the ornamental system (both in terms of the invention of the decorative frames in which the paintings are set, and of the executive care lavished on these details) emerges [...] clearly from the fresco cycles that succeeded each other in the Basilica of San Francesco in the nave of the lower church, around the mid-thirteenth century. Here, the stories of Christ and of St. Francis, painted on the walls, are lavishly framed by ornate friezes that isolate the individual scenes and run, without interruption, over the whole surface of the vaults and archivolt. These friezes combine complex and fanciful motifs whose sources have been traced to the decorative repertoires diffused in the countries north of the Alps» (F. PASUT, *Ornamental painting in Italy (1250-1310): an illustrated index*, Firenze 2003, p. 10 (A critical and historical corpus of Florentine painting, supplement)).



Fig. 7. Giotto, *Sogno di Innocenzo III*, particolare, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

della basilica superiore, Giotto dipinge un velario ornato da quadrilobi mistilinei alternati a croci arricchiti da piccoli racemi stilizzati (fig. 6). Questa prima soluzione è piuttosto comune nell'operato degli artisti umbri, come dimostra la rappresentazione di un simile ornato a riempimento vegetale ai lati del corpo di Cristo nelle *Croci* del Maestro di San Francesco del 1272, del Maestro della Santa Chiara e del Maestro della Croce di Castiglione Fiorentino. Se il drappo nella terza scena del ciclo, la seconda a essere eseguita, sembra quindi frutto di una meditazione sulla tradizione, la scelta ornamentale messa in atto nel *Sogno di Innocenzo III* (fig. 7) mostra alcuni elementi di novità. Il *pattern* del drappo collocato alle spalle del papa dormiente – uno dei primi esempi pervenuti di impiego della variante a estremità intrecciate – è corredato di riempitivi geometrici posti in prossimità del centro delle geometrie, una soluzione alternativa al tradizionale inserimento di racemi. Al centro delle croci Giotto pone piccole stelle a otto punte legate da un rapporto scalare con i moduli stellari del *pattern*, a loro volta riempiti con quadrilobi determinati dalle intersezioni di una linea curva continua. La scelta di campire le braccia delle croci con un tono deciso inibisce in parte quel processo di dissoluzione del motivo decorativo di riferimento che le forme geometriche di riempimento avevano avviato¹⁶. Nell'*Approvazione della regola*

¹⁶ Il rilevamento dei materiali costitutivi degli strati pittorici del ciclo giottesco ha rivelato come le storie di San Francesco dovessero essere state ancora più ricche di elementi ornamentali di quanto si possa intuire oggi. Un esempio tra i molti riguarda la rappresentazione del *Sogno di Innocenzo III* in cui le tracce di doratura sulla

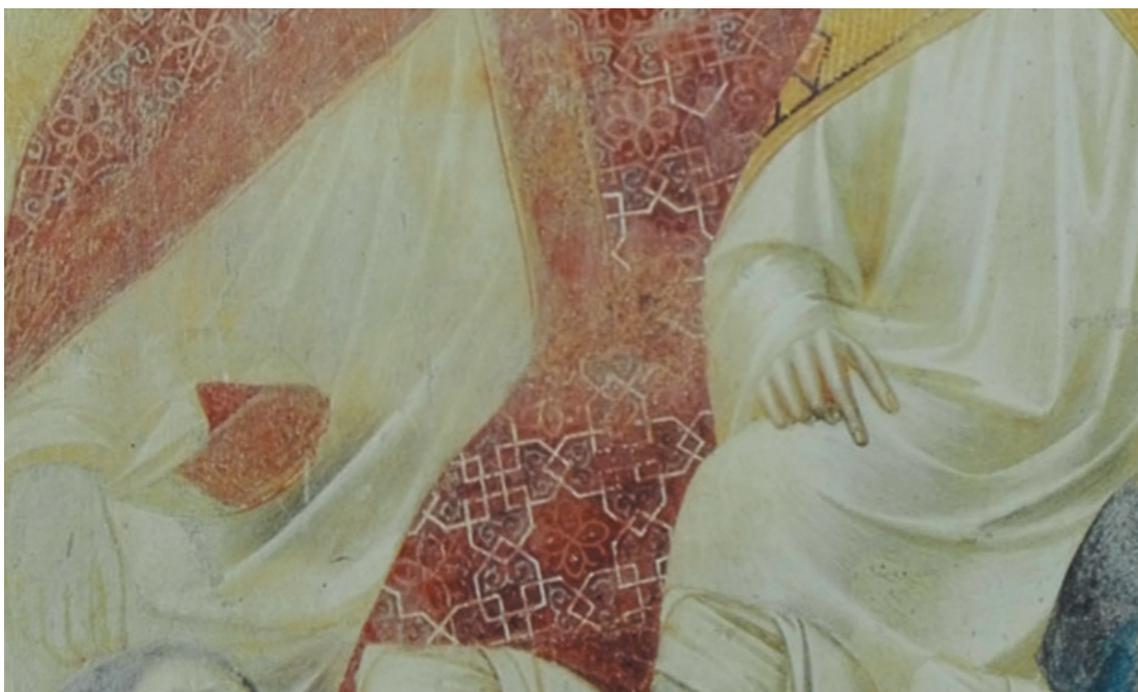


Fig. 8. Giotto, *La canonizzazione di san Francesco*, particolare, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

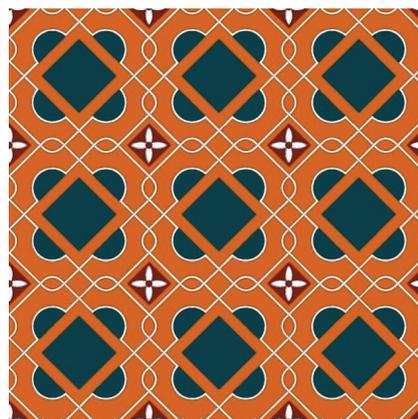


Fig. 9. Ricostruzione grafica e cromatica del drappo dipinto nel *Sogno di Gregorio IX* dipinto da Giotto nella basilica superiore di San Francesco di Assisi.

Giotto conferma la sua ricerca vulcanica di Assisi ricorrendo a una rotazione di 45 gradi dei moduli cruciformi al fine di orientare il disegno decorativo in senso diagonale, prevaricando poi la griglia di riferimento a stelle e croci con la sovrapposizione di geometrie circolari ripetute. L'abito del vescovo nella *Canonizzazione di san Francesco* ha un unico colore di fondo sul quale l'intreccio di una fettuccia bianca molto sottile disegna il motivo a estremi-

coperta del pontefice e i residui di decorazione a secco sul tappeto pavimentale denunciano la presenza di decorazioni geometriche ormai perdute: P. MOIOLI *et al.*, *Studio dei materiali nelle Storie di San Francesco. Dati per la comprensione delle stesure originali*, in *Giotto com'era. Il colore perduto delle Storie di San Francesco nella basilica di Assisi*, ideazione e coordinamento del progetto di ricostruzione di G. Basile, coordinamento delle indagini scientifiche di P. Santopadre, C. Seccaroni, Roma 2007, pp. 23-116, in part. 37-42.

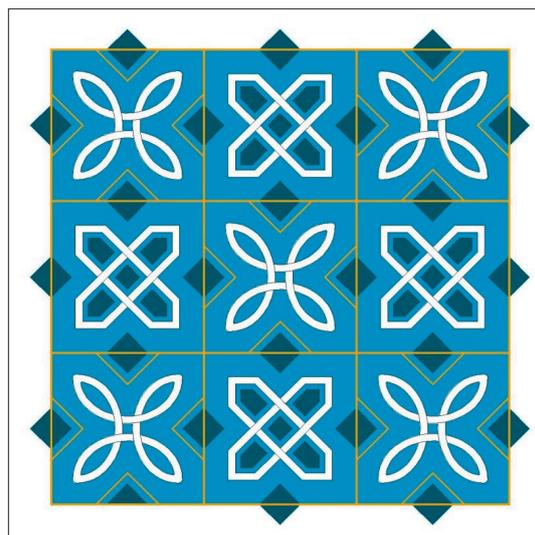


Fig. 10. Ricostruzione grafica e cromatica del tessuto rappresentato al lato del letto nel *Sogno di Gregorio IX* dipinto da Giotto nella basilica superiore di San Francesco di Assisi.

tà intrecciate e i rispettivi riempimenti (fig. 8). La scelta di articolare il *pattern* ornamentale con una semplice linea minuta evidenzia un passaggio centrale nella rappresentazione di stoffe dipinte da Giotto in questi anni: se nei primi esempi la messa in evidenza dei moduli alternati tramite contrasto cromatico sembrava essere un elemento fondamentale nella resa del motivo, Giotto abbandona gradualmente questa scelta compositiva concentrandosi su un disegno più articolato, caratterizzato da un gioco di intrecci di linee sottili e dalla messa in evidenza delle forme geometriche di riempimento che emergono a contrasto con il fondo. Nel *Sogno di Gregorio IX* il drappo retrostante la scena è arricchito da un complesso gioco di fettucce bianche, riconducibile all'alternanza di quadrilobi mistilinei e croci con estremità intrecciate (fig. 9). Le linee bianche, la campitura rossa della losanga ricavata al centro della croce e i toni blu del quadrilobo mistilineo si stagliano su un fondo ocra creando un effetto diverso dai primi esempi: alla chiara percezione di un *pattern* creato dall'alternanza binaria dei moduli si sostituisce il disegno di un complesso gioco di linee e dettagli geometrici ripetuti con cadenza regolare. Un approccio simile sembra guidare Giotto nella rappresentazione del tessuto blu (fig. 10) collocato a fianco del letto di Gregorio IX. Decorato da una griglia geometrica di sottili linee dorate con croci ruotate di 45 gradi, presenta motivi geometrici di riempimento creati dall'intreccio di una fettuccia bianca che assume alternativamente andamento retto, a formare delle croci, o curvilineo. I riempitivi bianchi e le piccole losanghe blu che li circondano hanno il sopravvento sulla fettuccia dorata che diviene un ordito segreto. Nella *Liberazione dell'eretico* (fig. 11) le vesti blu mostrano una coerenza maggiore rispetto alle scelte maturate nel *Sogno di Gregorio IX*, riproponendo una soluzione che Giotto impiegò anche negli anni successivi alla prima attività assisiata, che resta il momento di maggiore sperimentazione sulle potenzialità dell'ornato a stelle e croci.



Fig. 11. Giotto, *Liberazione dell'eretico*, particolare, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

Le scelte ornamentali operate da Giotto nelle ultime scene delle storie di San Francesco e nella cappella di San Nicola sembrano essere il chiaro precedente per i raffinatissimi *pattern* tessili di Padova. Nella Cappella degli Scrovegni si contano soltanto tre varietà di stoffe geometriche le cui caratteristiche, finemente articolate, presuppongono l'esperienza di Assisi, anche se non ne recuperano la frenetica ricerca di soluzioni sempre diverse. A Padova due disegni ornamentali su tre appartengono alla tipologia tessile a stelle e croci: il primo, disegnato da una finissima linea bianca che organizza piccoli elementi geometrici contrastanti con il fondo, appare nei dossali d'altare della *Consegna delle verghe* e della *Pregghiera per la fioritura delle verghe* (fig. 12) e ritorna senza variazione nella *Presentazione di Gesù al Tempio*; il secondo, profilato in un elegantissimo oro su bianco, appare nella tunica del *Cristo deriso*.

A Padova, proprio come nelle ultime scene di Assisi, Giotto continua a impiegare la griglia geometrica a stelle e croci come elemento imprescindibile per organizzare la decorazione della superficie, attuando poi un processo di rielaborazione del *pattern* che vede dissimulate le geometrie di partenza tramite giochi di linee e contrasti.

La premura mostrata da Giotto per gli elementi ornamentali, sui quali meditò particolarmente ad Assisi e tornò più volte nel corso della sua attività artistica, riconferma l'assoluta eccezionalità di questo artista. La sensibilità per i più piccoli dettagli ornamentali, il cui esordio è documentato dalla *Croce* dipinta per Santa Maria Novella, portò l'artista a una vivace ricerca che doveva ispirarsi solo parzialmente a manufatti reali. Se, come già evidenziato, i primi ornati tessili sembrano dipendere da forme più tradizionali, l'artista gradualmente si astrae dallo studio di tessuti reali per approdare a un esercizio geometrico in costante evoluzione. Giotto riesce a operare una sintesi degli elementi necessari alla resa di una stoffa in pittura, per poi



Fig. 12. Giotto, *Preghiera per la fioritura delle verghe*, particolare, Padova, Cappella degli Scrovegni.

sviluppare un modo tutto personale di elaborarne gli ornati. Da motivo decorativo il *pattern* a stelle e croci con estremità decussate diviene ordito segreto, organizza ancora la composizione ma passa in secondo piano, perché prevaricato da altre forme. Tuttavia tale fortunato motivo accompagnerà l'opera di Giotto dagli esordi alle opere più tarde, come dimostrano il *Crocifisso* di San Felice in Piazza, il *Crocifisso* Ognissanti e il Polittico Stefaneschi, fino a farsi modello per i suoi seguaci.

La collaborazione con Duccio di Buoninsegna a Santa Maria Novella, i contatti con il mondo d'Oltralpe e l'esperienza nel cantiere di Assisi sono elementi non trascurabili per la ricerca sull'ornamento tessile che Giotto seppe portare alla sua massima espressione tramite la traduzione in forme sempre diverse, ma perfettamente coerenti con una sua precisa linea di ricerca.