

Massimo Miglio

Committenti di Giotto

*Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido
sì, che la fama di colui è scura.*

Tra il 1314 e il 1315 Dante Alighieri dichiara che la fama di Giotto ha superato quella di Cimabue¹. È lui che tiene il campo, è lui il pittore di grido, è lui che ha oscurato la fama di Cimabue. In altri termini: Giotto è in quegli anni l'assoluto protagonista del mercato, a lui si rivolgono i committenti, è voce diffusa che è il migliore. *Tener lo campo, fama e grido* individuano la coscienza di Dante e dei contemporanei dell'eccellenza di Giotto. A questi anni ha già lavorato ad Assisi, Padova e Roma; ha già ideato le *Storie francescane* della basilica di Assisi, i mosaici della Navicella a Roma, gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova.

Potrebbe essere un'ottima introduzione a una nota sui committenti di Giotto, se il discorso non fosse incredibilmente complicato proprio dalla *fama* di Giotto e dalla mancanza in molti casi di testimonianze certe e di documentazione sicura, dalla perdita di opere, dall'assenza della documentazione archivistica. Assenze che hanno portato a moltiplicare l'attribuzione di opere, a smentire e riaffermare la loro autografia, o quella della sua bottega e dei suoi allievi; che hanno permesso di mettere in dubbio anche l'attribuzione di cicli pittorici notissimi; che costringono a una cautela estrema.

Testimonianza della fama di Giotto sono anche i Commentatori di Dante, con il loro accumulo di termini esaltanti, di aneddoti giotteschi e, a volte, di attribuzioni, ma in qualche caso anche con la testimonianza precisa dell'attività dell'artista².

Lessico, facezie e attribuzioni che si accrescono con gli anni e trovano una loro definitiva sistemazione nella *Vita di Giotto* di Giorgio Vasari, la prima biografia completa, dove tutto si moltiplica, lasciando il dubbio se la nostra perdita di memoria sia solo legata alla distanza dei secoli e alla scomparsa delle testimonianze oppu-

re all'incapacità di riannodare i fili di un percorso complesso come quello di Giotto, nella trama di un'enorme fortuna, contemporanea e successiva³.

Tante sono le committenze che Vasari ricorda; molte quelle che la critica ha cancellato o che ha dovuto accantonare per perdite o mancanza di conferme testimoniali. Committenze pubbliche e committenze private, di ordini religiosi, di pontefici, di re, di principi della Chiesa e di signori laici, di ricchi mercanti e di qualche meno conosciuto personaggio; frequenti citazioni di autoritratti. Il tutto incastonato quasi dalle sole date di nascita e di morte, e inserito in una serie di spostamenti tra le città italiane segnati da pochissimi riferimenti cronologici. Che seguo per quanto possibile.

Ritratti di Dante, di Brunetto Latini, di Corso Donati "nella cappella del palagio del podestà di Firenze"; il politico "dell'altar maggiore della Badia di Firenze"; le cappelle Bardi, Peruzzi, Giugni (perduta) e Tosinghi-Spinelli (in gran parte perduta) in Santa Croce⁴.

Una tavola a tempera nella Cappella Baroncelli in Santa Croce; e ancora in "Santa Croce un Crucifisso, una Nostra Donna, un San Giovanni e la Madalena a piè della croce", e ancora una "Nunziata" e nel refettorio e nella sagrestia opere che la critica ha riconosciuto come non sue⁵.

Nel palazzo di parte guelfa "una storia della fede cristiana in fresco"⁶.

Lasciata Firenze per Assisi, con una sosta ad Arezzo (e in questo caso sono attribuite a Giotto opere d'altro pittore), dove viene chiamato "da fra' Giovanni di Murro della Marca allora Generale de' frati di S. Francesco", per dipingere gli affreschi della vita del santo, "che ne acquistò grandissima fama"⁷. Quindi la realizzazione degli affreschi nella Basilica inferiore tutti attribuiti a Giotto.

Ritornato a Firenze, realizza "in una tavola un S. Francesco nell'orribile sasso della Vernia" (1366) destina-

to a Pisa, e il ricordo della città permette al Vasari di immaginare un viaggio di Giotto a Pisa per realizzare affreschi nel Camposanto (1366-1368), che avrebbero procurato a Giotto “in quella città e fuori tanta fama” da spingere il pontefice Benedetto XI (nel testo in realtà è indicato erroneamente Benedetto IX) a mandare in Toscana per avere notizie di Giotto e delle sue opere⁸. Sarebbe stato questo pontefice a chiamare a Roma Giotto:

“Fecelo dunque il predetto Papa andare a Roma, dove onorando molto e riconoscendo la virtù di lui, gli fece nella tribuna di S. Pietro dipingere cinque storie della vita di Cristo, e nella sagrestia la tavola principale, che furono da lui con tanta diligenza condotte, che non uscì mai a tempera dalle sue mani il più pulito; onde meritò che il Papa, tenendosi ben servito, facesse dargli per premio secento ducati d’oro, oltre avergli fatto tanti favori, che ne fu detto per tutta Italia”⁹.

Sappiamo che, in questo caso, la committenza non era del pontefice [ed eventualmente il pontefice era il domenicano Benedetto XI (22 ottobre 1303 - 7 luglio 1304)¹⁰, non Benedetto IX], ma del cardinale Stefaneschi. Le coordinate cronologiche sono però in Vasari molto labili, e in ogni caso prevale in lui la tensione amplificativa che si esprime nell’ipotizzare il mecenatismo di un pontefice forse più vicino a canoni rinascimentali che trecenteschi.

Lo stesso pontefice, non nominato ma che nella sintassi di Vasari dovrebbe essere ancora Benedetto XI, apprezzò quanto realizzato tanto da commissionargli altro:

“Il papa avendo vedute queste opere, e piacendogli la maniera di Giotto infinitamente, ordinò (“il termine ha ascendenze antiche”) che facesse intorno intorno a San Piero istorie del Testamento Vecchio e Nuovo; onde cominciando fece Giotto a fresco l’Angelo, di sette braccia, che è sopra l’organo e molte altre pitture, delle quali parte sono da altri state restaurate a’ di nostri, e parte nel rifondare le mura nuove (“per la costruzione del nuovo San Pietro”) o state disfatte o trasportate dall’edifizio vecchio di San Piero fin sotto l’organo [...]”¹¹.

Segue quindi il ricordo della Navicella, “la nave di mosaico ch’è sopra le tre porte nel cortile di San Piero”, e, dopo un giudizio entusiasta per il mosaico, il ricordo alla Minerva “in una tavola un Crucefisso grande [...] che fu allora molto lodato”, e del ritorno a Firenze: “se ne tornò, essendone stato fuori sei anni, alla patria”¹².

Di seguito una serie frenetica di spostamenti: ad Avignone, dove sarebbe stato chiamato da Clemente V¹³: “fu forzato Giotto andarsene con quel papa là dove condusse la corte, in Avignone [...] 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 che ricco che onorato e famoso”¹⁴. Di nuovo a Firenze nel 1316. Poi a Padova chiamato dai “Signori della Scala”, a Verona da *messer Cane*, a Ferrara a “dipingere in servizio di que’ Signori Estensi”¹⁵, a Ravenna per i “Signori da Polenta”, ad Arezzo, chiamato da Piero Saccone; nel 1322 a Lucca “a richiesta di Castruccio”, per tornare poi di nuovo a Firenze¹⁶.

Ed è a Firenze che Carlo d’Angiò richiede, a nome del padre Roberto, la sua presenza a Napoli: “Dopo, essendo Giotto ritornato in Firenze, Ruberto re di Napoli scrisse a Carlo duca di Calabria suo primogenito, il quale si trovava in Firenze, che per ogni modo gli mandasse Giotto a Napoli, perciò che avendo finito di fabbricare S. Chiara monasterio di donne e chiesa reale, voleva che da lui fusse di nobile pittura adornata. Giotto dunque sentendosi da un re tanto lodato e famoso chiamare, andò più che volentieri a servirlo [...]”¹⁷.

Ogni viaggio di Giotto, nella prosa di Vasari è occasione di soste lungo il percorso e di nuovi impegni e committenze. Così accade a Gaeta, di ritorno da Napoli, “dove gli fu forza nella Nunziata far di pittura alcune storie del Testamento Nuovo”, prima di raggiungere Rimini “non potendo ciò negare al signor Malatesta”¹⁸, che “non mancò di premiarlo magnificamente e lodarlo”, dove realizza anche qualcosa *pregato* “da un priore fiorentino che allora era in San Cataldo d’Arimini”, per poi andare di nuovo a Ravenna e tornare infine a Firenze¹⁹, dove, tra altro, esegue in Santa Maria Novella un “San Lodovico a Paulo di Lotto Ardinghelli, et a’ piedi il ritratto di lui e della moglie,

di naturale”²⁰.

Nel 1327 Giotto avrebbe poi ideato, su indicazione dei fratelli Pietro e Delfo da Pietramala, il sepolcro del vescovo di Arezzo Guido Tarlati: “degnò della grandezza di tanto uomo, stato signore spirituale e temporale, e capo di Parte Ghibellina in Toscana. Per che, scritto a Giotto che facesse il disegno d’una sepoltura ricchissima, e quanto più si potesse onorata, e mandatogli le misure, lo pregarono appresso, che mettesse loro per le mani uno scultore il più eccellente, secondo il parer suo, di quanti ne erano in Italia, perché si rimettevano di tutto al giudizio di lui. Giotto, che cortese era, fece il disegno e lo mandò loro; e secondo quello, come suo luogo si dirà, fu fatta la detta sepoltura. E perché il detto Piero Saccone amava infinitamente la virtù di questo uomo [...]”²¹.

Racconta ancora Vasari di altre opere di Giotto “ai frati umiliati di Ognissanti di Firenze”, prima di registrare “l’anno 1334 a dì 9 di luglio” l’inizio della costruzione del campanile di Santa Maria del Fiore e di annotare in conclusione del brano: “Per le quali tutte cose fu Giotto non pure fatto cittadino fiorentino, ma provisionato di cento fiorini d’oro l’anno dal Comune di Firenze, ch’era in quei tempi gran cosa, e fatto provveditore sopra questa opera [...]”²².

Altri lavori a Firenze il Vasari colloca durante la costruzione del campanile: “alle monache di San Giorgio”, nella “Badia”, nella “sala grande del Podestà”; registra poi un altro viaggio a Padova (1384) e infine a Milano per i Visconti, dove, come precisa Giovanni Villani “[...] l’nostro Comune ve l’aveva mandato al servizio del signore di Milano”²³.

Vasari costruisce un ritratto di Giotto amplificato “dalle sue virtù”²⁴, guidato da quanti prima avevano scritto di Giotto, con la stessa coscienza espressa da uno dei Commentatori di Dante, che cita: “Fu et è Giotto tra i pittori il più sommo della medesima città di Firenze, e le sue opere il testimoniano a Roma, a Napoli, a Vignone, a Fiorenza, Padoa, e in molte altre parti del mondo”²⁵. L’amplificazione moltiplica opere e committenze; amplifica anche il personaggio, come è comune nella scrittura dei suoi contemporanei e in quella dei secoli successivi, con il racconto di un uomo “ingegnoso e piacevole molto e ne’ motti argutissimo”²⁶, e lo porta a trascrivere integralmente a conclusione della sua biografia la novella di Franco Sacchetti in cui “A Giotto gran dipintore è dato uno pal-

vese a dipingere da un uomo di picciolo affare. Egli facendosene scherme, lo dipinge. Per forma che colui rimane confuso”²⁷. Vasari avrebbe potuto aggiungere, per testimoniare l’arguzia di Giotto e il suo amore per l’ironia, anche la novella LXXV²⁸ e tante altre testimonianze, ma rimane che la novella delle insegne da dipingere testimonia certo la grande fama raggiunta nella coscienza collettiva dal pittore, ma invita a riflettere sulla possibilità che la richiesta di committenza potesse provenire, almeno per un certo numero di anni della sua attività, anche da persone *di picciolo affare*. Se abbastanza presto Giotto divenne l’artista richiesto da grandi e grandissimi mercanti e uomini d’affari, da grandi e grandissimi signori laici, da pontefici e da ricchi e potenti cardinali, rimane qualche sparuta testimonianza ad avvertire che dovette anche esservi una committenza di minor profilo.

La testimonianza è già tarda nella biografia di Giotto (successiva ad Assisi, Roma e Padova), e non precisabile per l’anno della committenza, ed è un *unicum*. Ma non è senza significato che nel 1312 un quasi sconosciuto Ricuccio di Puccio del Mugnaio, un personaggio segnalato solo dal patronimico, che mi piacerebbe immaginare sia stato anche tra i primi lettori della *Commedia* di Dante, ricordi nel suo testamento una tavola di Giotto che era nella chiesa del convento dei frati predicatori di Prato e che egli stesso aveva commissionato²⁹. Un’avvertenza per dire che perdite di opere e di testimonianze potrebbero aver selezionato anche la qualità della committenza e dei suoi livelli sociali di appartenenza.

Rimane che principi laici ed ecclesiastici e grandi ordini religiosi sono i committenti più importanti di Giotto. Le loro fortune coincidono con quelle dell’artista; la loro cultura e ideologia serve a precisare meglio scelte e impegno di Giotto, definiscono la complessità del contesto storico e culturale tra la fine Duecento e i primi decenni del Trecento. Tra questi sarà opportuno e necessario fare un’ulteriore selezione: scegliere, ad esempio, i francescani, Jacopo Stefaneschi, Enrico Scrovegni, Roberto d’Angiò e il Comune di Firenze.

I francescani

Impressiona il silenzio delle fonti contemporanee, con qualche rarissima eccezione. Giotto dipinge Francesco in un momento delicato dell’Ordine, quello della sua progressiva sacerdotizzazione e della sua rifondazione,

delle tante crepe ideologiche che percorsero i francescani in quel periodo; in un momento in cui è altrettanto forte l'esigenza di difenderne l'identità.

Rimane la testimonianza, appena antecedente al 1312, di una comunità francescana che ricorda Niccolò IV come committente di Assisi: "[...] quas picturas dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti, cuius reliquie iacent ibidem".

Rimane il ricordo di Giorgio Vasari della volontà di "fra' Giovanni di Muro della Marca" nell'aver Giotto ad Assisi, che ha permesso di avanzare l'ipotesi che Giovanni da Minio di Morrovalle, ministro generale dei francescani tra il 1296 e il 1302, sia stato il responsabile del complesso programma iconografico delle storie francescane³⁰. In precedenza era stato già indicato con molta puntualità come Giotto avesse interpretato ed elaborato "con tanta intelligenza" la *Legenda maior* di san Bonaventura, che dal 1263 per l'Ordine Francescano era la biografia ufficiale di Francesco e che aveva portato all'annullamento di tutte le altre tradizioni biografiche³¹.

Ma rimane anche l'impressione, dalla presenza o dal ricordo di opere di Giotto in tanti conventi francescani, oltre che dai temi delle sue opere, che potrebbero però essere condizionate dal forte sviluppo dell'Ordine in quegli anni, di un significato forte della committenza francescana nella biografia di Giotto. E rimane anche il significato altrettanto forte della scelta di un pittore, che dobbiamo ritenere ancora non affermato, nella guida e nella realizzazione di uno dei cantieri di Assisi, tanto che è stato possibile proporre che fino ai primissimi anni del Trecento la biografia artistica di Giotto si sia sviluppata in stretta collaborazione con l'ordine francescano diffuso capillarmente nell'Italia centro-settentrionale³².

Jacopo Stefaneschi

Jacopo Stefaneschi era nato a Roma verso il 1270 da una famiglia aristocratica, imparentata con gli Orsini e con i Colonna, ma anche con altre famiglie della nobiltà laziale; aveva studiato arti a Parigi tra il 1285 e il 1288; era stato allievo di Egidio Romano e aveva studiato diritto a Bologna o presso lo *Studium Curiae*. Giovanissimo, aveva intrapreso la carriera curiale che si era addensata di provviste beneficarie, soprattutto in Francia, e che altrettanto giovane lo aveva portato alla nomina a cardinale, da parte di Bonifacio VIII, nel 1295³³.

Dal 1291 al 1341 era stato canonico di San Pietro in Roma³⁴.

Una lunga attività aveva svolto ad Avignone dal 1308 all'anno della sua morte nel 1341. A lui si rivolgeva esplicitamente nel 1314 Dante (con un violento *Tu quoque* d'ascendenza antica, che deve aver fatto tremare le vene dello Stefaneschi) nella sua lettera ai "Cardinali italiani", quando si indirizzava soprattutto a coloro che "avevano conosciuto bambini il sacro Tevere" e interpellava il "Trasteverino" per chiedergli come avesse potuto "anteporre quell'angolo di terra di Avignone alla patria dei nobili Scipioni, senza che la sua ragione s'opponesse"³⁵.

Nel 1314 molto era cambiato ad Avignone e Roma. Ad Avignone si stava ormai spegnendo l'eco del *Processo* voluto da Filippo il Bello contro Bonifacio VIII, ma rimaneva vivo un dibattito che lo Stefaneschi aveva introdotto in anni romani in una delle sue opere, il *De centesimo*, e che tradiva il suo forte spessore culturale e curiale.

Siamo abituati da una lunga consuetudine storiografica, e fors'anche dall'abuso del quotidiano, a considerare antico e moderno concetti che si contrappongono, si annullano e si elidono. Moderno è superamento dell'antico. Il moderno annulla l'antico, l'antico connota negativamente il moderno. Diversa la testimonianza e la convinzione espressa da Jacopo Stefaneschi, che come altri curiali romani residenti in Francia riflettono su antico e moderno ed esprimono le loro preferenze che vanno al moderno e alla modernità, in una accezione che va però precisata. Primo fra tutti Landolfo Colonna, che ad Avignone collabora con un giovanissimo Francesco Petrarca nel restauro del testo degli ultimi capitoli della III *Decade* degli *Ab urbe condita* di Livio. E di moderno e di modernità parla Landolfo Colonna nel suo *Breviarium historiarum*, che presenta al pontefice, e in cui ricorda il suo personale sconforto di fronte all'abbondanza e alla diversità stilistica delle scritture storiche e al numero infinito di volumi disponibili. La sua curiosità per la storia si scontra con l'abbondanza e con le diversità dei racconti proposti: non sarebbe bastata una vita per leggerli tutti e per sanare aporie e divergenze. Anche a leggere soltanto Livio, aggiunge, quanta difficoltà per capirlo e per comprendere le sue parole e i suoi giudizi. La soluzione da lui scelta era quella più gradita ai lettori del tempo³⁶.

Un altro Colonna, Giovanni, ancora in quegli anni e ancora ad Avignone, parlava di *deliciosa modernitas*. Lo Stefaneschi, uno degli uomini di cultura di maggiore rilievo del pontificato di Bonifacio VIII e uno dei massimi mecenati del tempo, utilizza una prosa tanto elaborata da essere oggi di non facile lettura, caratterizzata come è dalla presenza costante del *cursus*, intessuta di lessico e di frequenti prestiti classici. Nella sua scrittura usa termini molto rari che sono altrettanti fossili volutamente gettati come diamanti nel tessuto linguistico, o come in un affresco le citazioni dall'antico; usa termini in senso traslato; ricorre al *cursus*, che era caratteristica della cancelleria pontificia, ormai al tramonto proprio in quei primi decenni del Trecento; accumula citazioni bibliche che superano il valore di *auctoritates* per acquisire un valore ideologico e distintivo: sono tutte caratterizzazioni volute della sua prosa.

Nel *De centesimo* leggiamo come la sua sia una scelta cosciente, ricercata per mettere in evidenza il significato epocale del Giubileo, voluto da Bonifacio VIII per riaffermare la *plenitudo potestatis* pontificia. Ai due carmi che concludono l'opera lo Stefaneschi premette una breve riflessione sulle proprie scelte stilistiche, in cui esprime la consapevolezza della coesistenza di uno stile antico e di uno stile moderno, ma ribadisce l'altrettanto forte certezza che argomenti legati in modo così profondo alla storia della Chiesa non possono essere trattati che con lo stile antico:

“Dopo aver sin qui illustrato, se non sufficientemente, almeno già oltre le nostre capacità, le vicende del giubileo, i motivi dell'indulgenza, il suo intento, la piena potestà di chi la concesse, poniamo termine a quest'opera in prosa, per accingerci di qui innanzi a trattarne brevemente in metro eroico, astenendoci da ulteriore differimento, poiché riteniamo questo già sufficiente. E ci piace essere venuti componendo ciò non secondo lo stile moderno, bensì nell'antico, a noi non meno familiare, ma tuttavia più adatto alla verità e alla maestà dell'avvenimento, implorando il soccorso delle devote preghiere che i lettori vorranno rivolgere al principe degli apostoli e al dottore delle genti [...]”³⁷.

Prosa e versi eroici del *De centesimo* sono stati scritti nello stile antico.

La conoscenza della tradizione culturale della cancelleria pontificia che costruiva il diritto del presente sulla citazione della precedente legislazione pontificia; la cognizione profonda della storia della Chiesa e del papato, che agglutinavano l'antico nel moderno, che costruivano il proprio potere sulla tradizione e sulla continuità, ma senza timore di innovare; la stessa complessa esperienza dell'indizione del Giubileo costruiscono la coscienza nello Stefaneschi che antico e moderno convivono, anche se alcuni argomenti e la didattica della verità richiedono il linguaggio antico. E l'indizione del Giubileo, la definizione del potere del pontefice, le scelte di Bonifacio VIII vicario di Pietro, il sorprendente afflusso di pellegrini, le enormi rendite delle offerte, debbono essere trattate con lo stile antico.

Contenuti, prosa e versi, stile e linguaggio, costruiscono il rapporto tra antico e moderno nella scrittura e nell'opera di Jacopo Stefaneschi. Il significato di ogni committenza si definisce in rapporto alla cultura del committente. Per lo Stefaneschi andrà definito se il modello dell'antico (come nella scrittura personale) – un modello che nella storia del papato si proietta anche solo a distanza di pochi decenni o pochi secoli dal contemporaneo – abbia sempre guidato le sue scelte di soggetti e di oggetti (compresi i paramenti: nell'obituario di San Pietro si parla di *cofinos paramentorum*), di storie da realizzare, di scelte iconografiche e dei loro contenuti, di opzioni tra mosaici, affreschi o tavole; di materiali da utilizzare e di colori da scegliere, di copisti, miniaturisti, pittori e architetti, di dove collocare monumenti funebri, cappelle e tavole. Sempre nella volontà di rappresentare *gravitas* e *veritas*. La verità non era un'opzione, non permetteva scelte sostanziali. I margini di distinzione potevano venire dalla sua valutazione dell'importanza, della solennità, della dignità, del valore (tutti termini con i quali sono costretto a tradurre *gravitas*) dell'avvenimento, dell'occasione, del soggetto da far rappresentare.

Il ricordo di alcune delle sue committenze è tracciato nel *Liber anniversariorum* della basilica vaticana, di cui Stefaneschi era stato canonico:

“Obiit sancte memorie Iacobus Gaytani de Stephanescis, S. Georgi diaconus, cardinalis et canonicus noster, qui nostre basilice multa bona contulit. Nam tregunam eius depingi fecit, in quo opere .V^m. auri florenos expendit. Tabulam depictam de ma-

nu Iocti super eiusdem basilice sacrosanctum altare donavit, que .VIII. auri florenos constitit. In paradiso eiusdem basilice de opere mosayco ystoriam quando Christus beatum Petrum apostolum in fluctibus ambulans dextera, ne mergeretur, erexit, per manus eiusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere .II^m. et ducentos florenos persolvit, et multa alia que enumerare esset longissimum [...] ac cofinos paramentorum [...]”³⁸.

Il necrologio è scritto dopo la morte del cardinale nel 1341; sembra, nel 1361. Testimonia che lo Stefaneschi ha lasciato a San Pietro casse di paramenti sacri; che aveva fatto affrescare la tribuna (e l'artista non è indicato) con una spesa di cinquemila fiorini d'oro; che aveva affidato a Giotto la realizzazione del polittico donato alla chiesa per l'altare maggiore, per un costo di ottocento fiorini d'oro, e che, ancora a Giotto, pittore unico ed eccezionale, aveva commissionato per 2200 fiorini il mosaico della *Navicella* per l'atrio. Sono somme più che notevoli, certo ricordate a distanza di tempo, dalla morte del cardinale, forse amplificate, ma che, anche nella possibile amplificazione, testimoniano l'impegno dello Stefaneschi e la scelta privilegiata di un pittore.

All'ingresso della basilica, e in asse con l'ingresso, sull'altare maggiore, fedeli e pellegrini, chierici e laici, la folla dei pellegrini in visita a San Pietro, avrebbero visto il segno di Giotto³⁹. La sua scelta nasceva anche dal dibattito su antico e moderno che aveva appassionato la corte di Roma e che aveva avuto come protagonista lo Stefaneschi⁴⁰.

Enrico Scrovegni

Rinaldo e il figlio Enrico hanno avuto una pessima stampa. Il primo, già ricco di suo, era stato collocato da Dante all'*Inferno* (*Inferno* XVII, vv. 64-75); il secondo, ancora più ricco, “nobilis set potens miles dominus Henricus Scrovignus magnificus civis Padue”, passò la vita a costruire una sua personale strategia di promozione sociale, anche attraverso matrimoni importanti per sé e per i figli; di affermazione economica con il commercio di denaro, con mutui e prestiti, con l'acquisto di terreni tra Padova e Venezia; ad allontanare da sé, e fors'anche dal padre, l'accusa di usura, facile a colpire chi maneggiava e sfruttava grandi quantità di denaro come banchiere e mercante. Tentò

anche l'affermazione politica; ampliò i suoi orizzonti da Padova a Venezia, da cui ricevette il privilegio della cittadinanza per sé e per i figli; acquistò nel febbraio del 1300 da Manfredo Dalesmanini, famiglia potentissima ma decaduta nel giro di pochissimi anni, l'intera area dell'Arena a Padova. In quell'area era il suo palazzo; chiese il permesso di edificare accanto una chiesa che doveva essere privata, ma ben presto fu pubblica. La chiesa dovette essere inaugurata il 25 marzo del 1303, consacrata il 25 marzo del 1305⁴¹; il 1 marzo del 1304 Enrico aveva ottenuto dal pontefice Benedetto XI l'indulgenza di un anno e quaranta giorni per chi, confessato e pentito, avesse visitato “ecclesiam beatae Mariae Virginis de Caritate de Arena”⁴².

Costruzione e decorazione della chiesa di Santa Maria della Carità sono scelte di autocelebrazione. “Ostentano il successo personale del committente che si specchia nel consenso cittadino, nella gratitudine che il Comune di Padova deve avere verso un tal mecenate. Egli non si mostra come un peccatore pentito, al contrario”. Sono volute con l'intento di creare “il consenso all'operato del committente con una grande attenzione da parte dell'impaginatore a lodare il buon uso della ricchezza e addirittura a modificare episodi dove dovrebbero essere presenti prestatori e usurai”⁴³.

L'irresistibile ascesa economica e sociale a Padova di Enrico cominciò a entrare in crisi dal 1311 con la perdita del controllo padovano su Vicenza e con la perdita della rendita di tutti i suoi possedimenti in quel territorio. E a seguito delle sempre più forti rivalità municipali e degli scontri nella classe egemone, nonché della progressiva affermazione di Cangrande. Nel 1320 Enrico decide di fuggire a Venezia per evitare il ritorno dello Scaligero; nel 1328 tutti i suoi beni nel padovano e nel vicentino sono posti sotto sequestro. A Venezia rimase fino alla morte nell'agosto del 1336 e continuò ad accumulare ricchezze, ma non dimenticò mai Padova; il suo pensiero tornava sempre, in maniera quasi ossessiva, alla chiesa di Santa Maria della Carità costruita *de bonis propriis* all'Arena: “In honorem et bonum statum civitatis et communis Paduae et animae suae suorumque praedecessorum remedium et salutem”⁴⁴.

Nell'ultimo dei suoi tanti testamenti, redatto a pochi mesi dalla morte, puntuale e dettagliato come rarissimamente accade, sono fortissime le attenzioni per la chiesa, dove prevede e chiede di essere sepolto per evi-

tare che “la chiesa dell’Arena rimanga solo un cenotafio grandioso e inutile. La sua fama si sarebbe sbiadita se le sue tre immagini, di vivente, defunto e beato non si fossero congiunte alle concrete spoglie mortali: anche il culto dei santi ha bisogno delle reliquie ed Enrico pensava che i concittadini, per ricordarlo nel modo che egli desiderava, avessero bisogno della sua salma”⁴⁵.

La Cappella dell’Arena doveva essere, anche *post mortem*, il luogo dove i padovani avrebbero preso atto della sua ascesa sociale, della nobiltà acquisita, del suo potere economico non macchiato da traccia di usura. Era la testimonianza della munificenza di un nobile e del buon uso della ricchezza che faceva guadagnare il Paradiso: tra gli eletti nel *Giudizio universale* si riconosce la figura di Enrico.

Anche la rappresentazione dei vizi e delle virtù, realizzata da Giotto, ha elementi originali rispetto alla trattatistica contemporanea, definita come è dall’uso della ricchezza. La virtù più importante è *Iusticia*, rappresentata come una regina. *Iniustitia* è rappresentata da Ezzelino da Romano, tiranno di Padova alla metà del Duecento. *Caritas* ricorda che un buon uso delle ricchezze dà benefici a chi le distribuisce con larghezza. *Spes*, contrariamente alla tradizione, ammonisce che la giustizia dispensa a ognuno il dovuto. L’*Avaritia*, troppo pericolosa da ricordare nel caso degli Scrovegni, è sostituita dall’*Invidia*⁴⁶.

La ricchezza può essere potere politico ed è allora opportuno ripetere che Giotto venne chiamato a Padova: “Allorché [...] la città era ormai entrata da protagonista in un largo sistema di relazioni e di alleanze che passava anche attraverso la curia pontificia e si estendeva a tutto l’ambito tosco-padano, annoverando gangli di particolare rilevanza come Bologna e Firenze”⁴⁷.

Roberto d’Angiò

“Se sai ammansire con carezze gli spiriti selvaggi dei cavalli / e puoi, a poco a poco, ridurli a comportamenti mansueti, / e se riesci a piegare i volubili uccelli che sono le menti degli uomini, / è forse cosa da meno che tutte le genti si sottomettano a te solo?”. Così Francesco Petrarca per Roberto d’Angiò⁴⁸.

Sfortunati tutti i tentativi di Roberto d’Angiò di sottomettere genti, ma ammansiva certo letterati e artisti. Creò la corte culturale più all’avanguardia d’Italia e d’Europa⁴⁹, tanto da meritarsi i versi di Petrarca e le

immagini di Giotto. Usò scritte e immagini per costruire la propria immagine, che nei secoli è rimasta quella di un sovrano colto e saggio. Sembrò fortunata la politica di creare un forte blocco politico guelfo in Italia, che aveva come poli Firenze e Napoli, ma forse fu troppo autonomo rispetto ai pontefici d’Avignone. I banchieri e i mercanti fiorentini colonizzarono Napoli, letterati e artisti fiorentini furono di casa nella città. Gli Angiò per qualche tempo governarono Firenze. La scelta di Giotto fu una scelta culturale, che maturò nella prospettiva che Roberto trasformasse Napoli⁵⁰, lievitò nell’intenso rapporto sociale e politico, dialettico, tra Napoli e Firenze. Roberto scelse Giotto e Giotto scelse Roberto.

Il figlio Carlo era signore di Firenze, come lo era stato Roberto per anni, e può di certo essere stato il tramite. Una delle tante famiglie di banchieri fiorentini attive alla corte angioina può aver favorito il trasferimento di Giotto a Napoli. Ma le volontà di Roberto e di Giotto debbono essere state concordi.

“Magister Jocto de Florentia pictor” arrivò a Napoli alla fine del 1328. Presto fu nominato *familiaris et fidelis*. La cancelleria ne precisa le ragioni e i modi: la correttezza dei suoi comportamenti (*morum probitas*) e la sua *virtus discretiva* (la sua capacità di scegliere e selezionare); la certezza di avere suoi servizi che daranno vantaggi, *servitii fructuosi*. Per queste ragioni è accolto tra i familiari del re, riceve un alloggio nel palazzo di corte, “de nostro hospicio retinemus”, deve godere di onori e privilegi. Un rapporto privilegiato tra Roberto e Giotto, ma alla pari: il re concede la sua familiarità, Giotto la sua virtù; Roberto lo ospita a palazzo, l’artista metterà a frutto la sua arte per il re⁵¹.

Il linguaggio di corte, che già aveva definito l’artista *prothomagister* e poi *prothopictor*, non può che qualificare come *servitium* l’impegno artistico e così definisce come tale il lavoro di Giotto a corte, ma a qualche distanza di tempo, nell’aprile del 1331, riconosce che il suo impegno è stato gradito, piacevole e accettato: “nos attendentes grata delectabilia et accepta servitia que magister Jottus quondam Bondoni de Florentia pictor familiaris et fidelis noster maiestati nostre prestitit hactenus et speramus in antea prestiturum”⁵². Il futuro durerà ancora fino all’aprile del 1334; dopo, Giotto torna a Firenze. In quegli anni aveva affrescato per re Roberto la chiesa di Santa Chiara, la Cappella e la sala Maggiore di Castel Nuovo, tutti luoghi sim-

bolo della signoria angioina, e aveva potuto e voluto organizzare e trasportare a Napoli la sua bottega per la realizzazione di dipinti su tavola, nella prospettiva di una lunga permanenza.

Il Comune di Firenze

Giotto ha ormai più di sessantacinque anni, è vicino ai settanta. Le acque dell'Arno nel novembre del 1333 hanno coperto tutta Firenze, distrutto i ponti, travolto la statua di Marte, "lasciando la città e tutte le vie e case e botteghe terrene e volte sotterra [...] piene d'acqua di puzzolente mota. Che non si sgombrò in sei mesi [...] che dappoi che lla città di Firenze fu distrutta per *Totile Flagellum Dei*, non ebbe sì grande avversità e damagio come fu questo"⁵³. Il 2 dicembre re Roberto scrive a Firenze "una lettera e sermone", densa di citazioni scritturali, ispirata dai sermoni di Agostino, per "debito de caritate" e per esprimere le sue "compassioni"⁵⁴. Nei mesi successivi Giotto abbandonò Napoli per tornare a Firenze.

La cancelleria comunale spiega la scelta. Soltanto un uomo "expertus et famosus" può essere scelto per tutti i lavori che debbono essere fatti in città "honorifice et decore"; non c'è al mondo chi sia più adatto; la sua nomina permetterà che l'esperienza di molti cresca "ex sua scientia et doctrina", con grande onore di Firenze. Per queste ragioni i priori delle Arti, il gonfaloniere di giustizia e i probiviri hanno scelto Giotto per le opere da fare a Santa Reparata, per la costruzione e il restauro delle mura e delle fortificazioni della città e per tutte le altre opere che saranno necessarie in città: "[...] in magistrum et gubernatorem laborerii et operis ecclesie Sancte Reparate, et constructionis et perfectionis murorum civitatis Florentie, et fortificationis ipsius civitatis, et aliorum operum dicti communis que ad laborerium vel fabricam cuiuscumque magisterii pertinere"⁵⁵.

Giovanni Villani ricorda la fondazione del campanile di Santa Maria del Fiore e la partecipazione alla cerimonia del vescovo. Ricorda anche che "[...] soprastante e provveditore della detta opera di Santa Lipe-rata fue fatto per lo Comune maestro Giotto nostro cittadino"; aggiunge un suo commento: "il più sovrano maestro stato in dipintura che ssi trovasse al suo tempo, e quelli che più trasse ogni figura e atti al naturale", e annota quindi che "fulli dato salario dal Comune per remunerazione della sua virtù e bontà". Subi-

to di seguito riferisce del viaggio di Giotto a Milano, "che 'l nostro Comune ve l'avea mandato al servizio del signore di Milano"⁵⁶, e quindi della sua morte: "e fu seppellito per lo Comune a Santa Reparata con grande onore"⁵⁷.

Servitium e servizio, virtù e virtus, morum probitas e bontà rimbalzano tra la prosa della cancelleria napoletana e quella del cronista fiorentino. È un lessico comune che è utilizzato per individuare aspetti diversi della personalità di Giotto, come uomo e come artista, ma anche per fondere l'uno aspetto nell'altro. Saremmo tentati di proporre la coscienza di questo nell'individuare il senso della committenza estrema, ma ancora una volta le fonti sembrano essere molto reticenti.

Si potrà riflettere che Giotto si sposta per l'Italia sull'onda lunga dell'espansione della società fiorentina; che Roma, Padova, Napoli sono tutte realtà che vivono in questi anni in modo forte il rapporto con Firenze. La politica fiorentina, mercanti e banchieri fiorentini lo trasportano ad Assisi, a Roma, a Padova, a Napoli e in altre realtà signorili d'Italia.

Ma Firenze è interlocutore privilegiato anche di altri poteri, della Chiesa di Roma, dell'affermazione dei francescani. I papi da Roma prima e da Avignone poi, Niccolò IV, il primo papa francescano, Celestino V, Bonifacio VIII, Benedetto XI, Clemente V, Giovanni XXII, dialogarono o altercarono con Firenze. Il gioco complesso dell'Europa di fine Duecento e dei primi decenni del Trecento rimbalza sull'opera di Giotto.

A questo livello cronologico è raro che artisti e opere artistiche siano ricordate dai cronisti. Il ricordo di Giovanni Villani ha evidenti motivazioni municipali. Quello di Riccobaldo da Ferrara, che scrive forse ancor prima di Villani, potrebbe essere significativo. Ma anche la nota di Riccobaldo non sposta le coordinate della committenza giottesca: "Zottus pictor eximius Florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue ac per ea que pinxit palatio Communis Padue et in ecclesia Arene Padue". Chiese minoritiche, palazzi comunali e committenze signorili. E inoltre anche questa fonte è databile con qualche difficoltà e si è pur pensato possa essere una glossa più tarda confluita nell'opera⁵⁸.

Appena diverso il panorama dei Commentatori di Dan-

te. Impegnati a commentare la *Commedia*, spesso fiorentini o d'area toscana, in ogni caso profondamente partecipi della cultura toscana, non sorprende che diano una quantità maggiore di notizie, anche se la qualità è fortemente condizionata dalla tipologia del loro intervento. Così se le notizie dell'Ottimo si limitano a individuare le città dove Giotto fu attivo: "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", qualche maggiore interesse può avere l'indicazione dell'Anonimo fiorentino: "Divenne gran maestro, et corse in ogni parte il nome suo; et molte dell'opere sue si truovono, non solamente in Firenze, ma a Napoli et a Roma et a Bologna", che aggiunge alla lista Bologna e, con evidente cognizione di causa, propone un ironico dialogo tra Giotto e Bertrando del Poggetto a cui "giovava ragioner col lui". Lo stesso Anonimo è l'unico ad annotare che, nella fondazione e costruzione del campanile di Santa Maria del Fiore "Commisevi due errori, l'uno che non ebbe ceppo da piè, l'altro che fu stretto" e a immaginarne la morte per il dolore.

Gli aneddoti inseriti dai Commentatori, insieme con le testimonianze della novellistica, confermano come Giotto sia presto diventato nella coscienza comune un personaggio, ma forniscono anche precisazioni di qualche interesse. È così per Benvenuto da Imola che propone l'incontro di Dante con Giotto a Padova, "dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis iuvenis, unam cappellam in loco ubi fuit olim theatrum, sive harena", e costruisce un dialogo tra i due, in cui Giotto spiega la ragione della bellezza della sua pittura e del perché invece i suoi figli fossero tanto brutti: "Quia pingo de die, sed fingo de nocte"⁵⁹.

Ma è proprio la trasformazione di Giotto da artista in personaggio, espressione di una società e della sua grandezza, della sua intelligenza e della sua arguzia, della sua ricchezza e dei suoi buoni costumi, che rende ancora più complesso valutare le articolazioni della committenza. Giotto e Dante sono le glorie di Firenze, e non a caso Giorgio Vasari in più occasioni propone Dante come l'*ordinator* delle immagini di Giotto.

Lo studio della committenza ha bisogno di paletti stretti. È l'analisi dei rapporti tra l'artista e i comprimari della storia; il momento più forte di storicizzazione del-

l'arte.

Lo Stefaneschi aveva impegnato per Giotto in San Pietro 3000 fiorini. Cifra esorbitante, che, a Firenze, la città più ricca d'Europa e con i prezzi più alti, avrebbe permesso di stipendiare, per cinque anni interi, uno dei manager del celebre banco Bardi. Oppure di comprare quattro palazzi, con botteghe, ammezzati e fondaci, nella zona "di qua d'Arno"; o, ancora, di soddisfare il sostentamento, per un anno, di cento ragazze della migliore società. Dati significativi dell'impegno della committenza e dei possibili guadagni dell'artista, ma che divengono senza proporzione se solo si pensa che, con quel denaro, sarebbe stato possibile assorbire circa un quinto del debito pubblico assunto dall'intero regno di Napoli nei confronti delle società Bardi, Peruzzi e Acciaiuoli nell'estate 1324. E che, come sembra, devono aver fatto tendenza nella Firenze trecentesca se, nel 1392, Francesco di Marco Datini si lamenta con i suoi fattori in città per le esose richieste di due pittori, tra cui Agnolo Gaddi: "Voi vedrete per quello che domandano, ch'a costoro tocherebbe fiorini uno il dì per uno, contando cholori e spese, che quando Giotto era vivo credo facea migliore merchato. Voi sapete i nobili lavori che m'anno fatto. Cierchate per Firenze a quelli che anno fatto dipignere, e vedrete chom'eglino si ponghono al dischonvenevole. Perchè trovarono il terreno molle vorrebbonmi fichare la vangha infino al manicho. Che iddio mi guardi dalle mani dei loro pari"⁶⁰.

Lo storico senza aggettivi, lo storico generico, che non sia storico dell'arte o dell'architettura, anche se ne conosce le ragioni e ne comprende le motivazioni, può essere sconcertato dai continui cambiamenti di attribuzioni, dalle modifiche di datazioni, dalle attribuzioni in successione a questo o quell'allievo, ad artisti diversi, e si aggrappa come un naufrago alle testimonianze esistenti e alle date superstiti. Testimonianze superstiti e date che a volte non sono sufficienti allo storico e non bastano allo storico dell'arte. È quanto accade in modo esponenziale per Giotto, tanto da compromettere la possibilità di scrivere una storia della sua committenza. Ma è forse possibile intuirne le ombre.

¹ *Purgatorio*, XI, vv. 94-96; E. Pasquini, *Riflessioni sulla genesi della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 15-36 (24-25).

² Si possono consultare in Archivio italiano, *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di Paolo Procaccioli, Lexis progetti editoriali. Un esempio significativo della loro utilizzazione in F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266-1414*, Roma 1969, pp. 179-180.

³ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, edizione del testo di G. Innamorati, I, Milano 1971, pp. 355-395.

⁴ *Ibidem*, pp. 359-361.

⁵ *Ibidem*, pp. 361-362.

⁶ *Ibidem*, p. 362.

⁷ *Ibidem*, p. 363.

⁸ *Ibidem*, pp. 366-369.

⁹ *Ibidem*, pp. 369-370.

¹⁰ I. Walter, *Benedetto XI, beato*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, pp. 493-500.

¹¹ G. Vasari, *Le vite...*, cit., p. 371.

¹² *Ibidem*, pp. 372-373.

¹³ A. Paravicini Bagliani, *Clemente V*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, pp. 501-512.

¹⁴ G. Vasari, *Le vite...*, cit., p. 373.

¹⁵ *Ibidem*, p. 373.

¹⁶ *Ibidem*, p. 374.

¹⁷ *Ibidem*, p. 375.

¹⁸ *Ibidem*, p. 377.

¹⁹ *Ibidem*, p. 379.

²⁰ *Ibidem*, pp. 379-380.

²¹ *Ibidem*, pp. 380-381.

²² *Ibidem*, p. 384.

²³ *Ibidem*, pp. 385-386; G. Villani, *Nuova cronica*, a cura di Giuseppe Porta, III, Milano 1991, pp. 52-53.

²⁴ G. Vasari, *Le vite...*, cit., p. 386.

²⁵ *Ibidem*, p. 387.

²⁶ *Ibidem*, p. 391.

²⁷ *Ibidem*, pp. 392-393; F. Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di Emilio Faccioli, Torino 1970, pp. 158-160.

²⁸ *Ibidem*, pp. 193-194.

²⁹ A. Tomei, *Giotto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, p. 654; una committenza della famiglia pisana degli Ughi, per il San Francesco che riceve le stimmate conservato al Louvre, è proposta da J. Gardner, *The Louvre Stigmatization*

and the Probleme of Narrative Art-pieces, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 45, 1982, pp. 217-247; vorremmo anche conoscere i nomi dei committenti raffigurati ai piedi della croce della *Crocefissione*, attribuita a Giotto, conservata alla Alte Pinacothek di Monaco, si veda *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, Milano 2000, p. 175.

³⁰ M. Boskovits, *Giotto di Bondone*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 55, Roma 2000, p. 406. D. Cooper-J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in "Apollo", 157, 2003, pp. 31-35; S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 60-127.

³¹ C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, p. 164.

³² F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Milano 1995; AA.VV., *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997.

³³ A. Frugoni, *Riprendendo il Duecentesimo seu Jubileo anno liber del Cardinale Stefaneschi*, in "Buletto dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo", 61, 1949, pp. 163-172; A. Frugoni, *La figura e l'opera del Cardinale Iacopo Stefaneschi*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classi di Scienze Morali Storiche e Filologiche", ser. VIII, 1, 1950, pp. 397 e sgg.; M. Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du moyen âge à la renaissance*, 2, *De Rome en Avignon ou le cérémonial de Jacques Stefaneschi*, Bruxelles-Roma 1981, pp. 25-131; M. Dykmans, *Jacques Stefaneschi, élève de Gilles de Rome et cardinal de Saint-Georges (vers 1261-1341)*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 29, 1975, pp. 536-554; M. Dykmans, *Les pouvoirs des cardinaux pendant la vacance du Saint Siège d'après un nouveau manuscrit de Jacques Stefaneschi*, in *Archivio della Società romana di storia patria*, 104, 1981, pp. 119-145.

³⁴ T. Boespflug, *La Curie au temps de Boniface VIII. Étude prosopographique*, Roma 2005 (Bonifaciana, 1), pp. 215-216 n. 464; si veda anche A. Rehberg, *Die Kanoniker von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore im 14. Jahrhundert. Eine Prosopographie*, Tubinga 1999, *passim*; A.

Rehberg, *Kirche und Macht im römischen Trecento. Die Colonna und ihre Klientel auf dem curiale Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tubinga 1999, *passim*.

³⁵ [Lettera ai cardinali italiani], in *Epistole, Egloghe, Questio de aqua et terra*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, in *Dante Alighieri, Opere minori*, III/2, Milano-Napoli 1996, ep. XI, pp. 581-593, p. 590.

³⁶ G. Billanovich, *Gli umanisti e le cronache medioevali. Il «Liber pontificalis», le «Decadis» di Tito Livio e il primo umanesimo a Roma*, in "Italia medioevale e umanistica", 1, 1958, pp. 103-133, p. 123.

³⁷ Iacopo Stefaneschi, *De centesimo seu jubileo anno*, cit., pp. 32-33 (modifica in parte la traduzione); il testo dice: "Hactenus iubei gestis, indulgentie motivis, eius volito, concedentis plenitudine etsi non suffitienter, nobis tamen supra vires reseratis, dehinc in hiis heroicum parumper metrum agressuri prosayce finem ceptis stabilimus, ceteris has sufficere rati hesitationibus abstanti. Quos vetustiores nec moderno, nec non minus nobis familiari, veritati tamen reique geste magis gravitati congruenti stilo, scriptitasse iuvat, legentium ad apostolorum principem, gentium doctorem, devotarum precum iuvamenta flagitantes [...]".

³⁸ *Necrologi e libri affini della Provincia romana*, a cura di Pietro Egidi, I, *Necrologi della città di Roma*, Roma 1908, pp. 222-223.

³⁹ Si vedano i contributi di M. Andaloro, *Giotto tradotto*; A. De Vincentiis, *Scrivere la storia. Il cardinale Iacopo Stefaneschi (1260 ca.1341) e i suoi opuscoli metrici*; S. Maddalo, *Alla luce dell'indagine diagnostica: qualche riflessione sul frammento della Loggia Lateranense*; M. Miglio, *Stefaneschi antico e moderno*; P. Pogliani, *L'Angelo di Giotto: dal quadriportico dell'antica basilica di San Pietro alle Grotte Vaticane. Notizie sullo stacco e i restauri*; S. Sansone, S. Maddalo, *Ideologia e tradizione di un soggetto iconografico prima e oltre Giotto*; P. Zander, *L'angelo di Giotto nella sistemazione seicentesca delle Grotte Vaticane*, raccolti in *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, a cura di Maria Andaloro, Silvia Maddalo e Massimo Miglio, Roma 2009.

⁴⁰ M. Boskovits, *Giotto di Bon-*

done..., cit., p. 407, rinvia per la Cappella di San Nicola nella Basilica inferiore di Assisi alla committenza del cardinale Napoleone Orsini; in altro contesto (p. 408), suggerisce che il maestro risponda "alle richieste di raffinatezza e preziosità rivoltegli da esponenti altolocati della corte pontificia". Ricorda anche (p. 411) come la Cappella della Maddalena nella stessa chiesa inferiore, sarebbe stata realizzata, a tener conto degli stemmi presenti, per volontà del vescovo di Assisi Teobaldo Pontano. Per la possibile committenza da parte del legato pontificio, il cardinale Bertrando del Poggetto, degli affreschi nel castello di Galliera vedi M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna*, a cura di Massimo Medica, Milano 2005, pp. 37-53 dove si ricorda la tradizione che il Politico di Bologna sia committenza di Gerardo Pepoli (*ibidem*, pp. 166-171).

⁴¹ Romano, *La O di Giotto*, cit., pp. 144-193; C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella Scrovegni*, Torino 2008, p. 34: "[...] Giotto terminò di affrescare nel marzo del 1304, o al massimo nel marzo del 1305".

⁴² *Ibidem*, p. 36.

⁴³ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 273-375.

⁴⁷ S. Bortolami, *Giotto e Padova: le occasioni per un incontro*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Milano 2000, pp. 22-35, p. 25.

⁴⁸ Francesco Petrarca, *Gabbiani*, a cura di Francesco Rico, Milano 2008, pp. 27-30, p. 27; "Si fera quadrupedum tractando pectora mulces / et potes in mores sensim convertere dulces, / si que - vagas volucres! - humanas flectere mentes, / est minus et cunctas uni tibi subdere gentes?". La traduzione italiana è di Mariangela Regoliosi.

⁴⁹ F. Sabatini, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, IV/2, Napoli 1974, pp. 1-314, pp. 67-116; per la situazione storica C. De Frede, *Da Carlo I d'Angiò a Giovanna I (1263-1382)*, in *Storia di Napoli*, III, Napoli 1969, pp. 157-224.

⁵⁰ C. Bruzelius, *Le pietre di Na-*

poli. *L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005, pp. 151-175.

⁵¹ F. Bologna, *I pittori...*, cit., pp. 183-185; P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 313-327; F. Acceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in "Prospettiva", 67, 1992, pp. 53-65.

⁵² "In considerazione dei servizi graditi, piacevoli e accetti che il maestro Giotto di Bondone da Firenze pittore, familiare e nostro fedele ha finora prestato alla nostra maestà e speriamo presterà in futuro", citato in F. Bologna, *I pittori...*, cit., p. 185.

⁵³ G. Villani, *Nuova cronica...*, cit., pp. 3-12, pp. 8, 12.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 26-40.

⁵⁵ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze 1839, pp. 481-482; F. Bologna, *I pittori...*, cit., p. 185.

⁵⁶ C. Gilbert, *The Fresco by Giotto in Milan*, in "Arte Lombarda", 47, 1977, pp. 31-37; M. Boskovits, *Giotto di Bondone...*, cit., p. 418.

⁵⁷ G. Villani, *Nuova cronica...*, cit., pp. 52-53, p. 53.

⁵⁸ *Ricobaldi Ferrariensis Compilatio Chronologica*, a cura di A.T. Hankey, Roma 2000, pp. 218-219; S. Bortolami, *Giotto e Padova...*, cit., p. 23; *Ricobaldus Ferrariensis*, in "Repertorium fontium historiae medii aevi", X/1-2, *Compendia. Fontes Rb-Ry, Romae MMIV*, pp. 128-129.

⁵⁹ *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Biagi, G.L. Passerini, E. Rostagno, Roma 1931, pp. 202-206; *Archivio italiano, I commenti danteschi...*, cit.

⁶⁰ Per lo stipendio dei fattori-segretari dei Bardi, Fetto Ubertini e Cino del Migliore, per somme aggirantis sui 400 fiorini annui, si veda A. Saporì, *Il personale delle compagnie mercantili del medioevo*, in "Studi di storia economica", II, Firenze 1982, pp. 695-763. Per l'acquisto di palazzi nella zona fiorentina "di qua d'Arno", *idem, Case e botteghe a Firenze nel Trecento*, in "Studi di storia economica", I, Firenze 1982, pp. 305-352. Per il sostentamento di giovani donne, per somme comprese tra i 20 e i 25 fiorini annui, escluso "il vestire e il calzare", vedi *idem, Il personale...*, cit., p. 711. Sul debito pubblico napoletano, si rimanda al

classico G. Yver, *Le commerce et les marchands dans l'Italie méridionale au XIIIème et au XIVème siècle*, Parigi 1903, pp. 408-409.

[†] Ringrazio Ovidio Capitani, Amadeo Feniello, Franco Franceschi, Chiara Frugoni, Giorgio Inglese e Paolo Procaccioli, che hanno reso meno povero questo contributo, dedicato a Silvia.