
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2017, 9/1



EDIZIONI
DELLA
NORMALE



Direttore: Daniele Menozzi

Comitato scientifico: Carmine Ampolo, Pier Marco Bertinotto, Luigi Blasucci, Lina Bolzoni, Glen W. Bowersock, Horst Bredekamp, Howard Burns, Giuseppe Cambiano, Ettore Casari, Sabino Cassese, Michele Ciliberto, Claudio Ciociola, Gian Biagio Conte, Roberto Esposito, Massimo Ferretti, Nadia Fusini, Andrea Giardina, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Anthony Grafton, Serge Gruzinski, Gabriele Lolli, Michele Loporcaro, Glenn W. Most, Massimo Mugnai, Salvatore S. Nigro, Armando Petrucci, Adriano Prosperi, Mario Rosa, Gianpiero Rosati, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Alain Tallon, Paul Zanker

Comitato di redazione: Amos Bertolacci, Luca D'Onghia, Anna Magnetto, Daniele Menozzi, Lucia Simonato, Andrea Torre, Ignazio Veca

Segreteria scientifica di redazione: Ignazio Veca

La quinta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, in due fascicoli di circa 300 pagine ciascuno.

Abbonamento:

Annuale: Italia € 90,00 - Estero € 140,00

Fascicoli singoli: Italia € 45,00 - Estero € 70,00

Le vendite vengono effettuate previo pagamento anticipato. A distributori e librerie sarà praticato lo sconto del 15%.

Per informazioni: edizioni.orders@sns.it

Annali della Classe di Lettere e Filosofia
Scuola Normale Superiore
Piazza dei Cavalieri, 7
56126 Pisa
tel. 0039 050 509220
fax 0039 050 509278
edizioni@sns.it - segreteria.annali@sns.it
www.sns.it/scuola/edizioni/annalilettere/

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2017, 9/1



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Pubblicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964
Direttore responsabile: Daniele Menozzi

ISSN 0392-095x

Indice

LE RACCOLTE DI ETÀ BAROCCA: TIPOLOGIA E STORIA a cura di CLAUDIA TARALLO

Premessa DAVIDE CONRIERI	3
Novelle spagnole: il caso delle <i>Historias peregrinas y ejemplares</i> di Gonzalo de Céspedes y Meneses GIOVANNA FIORDALISO	7
Un'antologia militante: le <i>Gemme liriche</i> di Giovan Battista Fusconi DAVIDE CONRIERI	33
Panorama des recueils collectifs de poésie funèbre en Italie, 1470-1645 PAULE DESMOULIÈRE	59
Un modello di raccolte poetiche per nozze: <i>Nelle felicissime nozze de gli illustrissimi Don Nicolò Ludovisi e Donna Isabella Gesualda principi di Venosa</i> CLAUDIA TARALLO	79
<i>Il Fiore della Granadiglia.</i> Una raccolta poetica del primo Seicento bolognese e il suo contesto europeo ANDREA LAZZARINI	101
Raccolte di aforismi. Gli <i>Avvertimenti</i> di Alessandro Amidei come plagio e riscrittura di alcune massime di Francesco Guicciardini, Giovan Francesco Lottini e Francesco Sansovino STEFANO VILLANI	127

STUDI E RICERCHE

- La produzione ceramica nel territorio di *Venafrum*
(Venafrò, IS): ragioni di una scelta e *status quaestionis*
ALESSIA GUIDI 153
- Timaeus' Athens Revisited.
Culture and Politics in Early Hellenistic Athens
NINO LURAGHI 179
- L'esordio della celebrazione di Giotto
DANIELE GIORGI 209
- Antifascista antisemita *gunman*.
Aristide Raimondi e la «Rivista di Milano»,
Piero Sraffa e l'avvento del fascismo al potere
FRANCESCO MORES 219

NOTE E DISCUSSIONI

- An unrecognized Fragment of Metrodorus
of Lampsacus' *Against Timocrates?*
Some reflexions on Philodemus' *De Ira*
(Coll. 12.22-32, and 45.8-12)
FRANCESCO VERDE 249
- Storia del sindacato e prospettive di indagine
sulla CISL degli anni Sessanta
MARCELLO REGGIANI 257
- Alla ricerca di una teoria democratica del 'merito'
ANDREA MARIUZZO 269

POSTILLE

Bibliografia degli scritti di Claudio Cesa (1950-2016). Aggiunte e integrazioni a cura di MARCO CESA, CARLA DE PASCALE, LUCA FONNESU e ALESSANDRO SAVORELLI	279
English Summaries	291
Autrici e autori	296
ILLUSTRAZIONI	301

L'esordio della celebrazione di Giotto

Daniele Giorgi

Nella cornice dei Superbi del monte Purgatorio l'anima di Oderisi, «l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte / ch'alluminar chiamata è in Parisi»¹, si rivolge a Dante deplorando la «vana gloria de l'umane posse»² e prosegue riconoscendo con umiltà la superiorità formale raggiunta dal miniatore Franco Bolognese nell'illustrazione libraria. Quindi istituisce un parallelismo con una coppia di pittori e una di poeti: «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura. // Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà dal nido»³.

In queste ben note terzine, nelle quali l'attenzione si sofferma sull'inconsistenza del «mondan romore»⁴ ai fini della salvezza ultraterrena, l'accostamento degli artisti ai letterati determina un momento privilegiato nel secolare processo di emancipazione delle arti figurative dalla condizione

Questa nota riepilogativa è nata in margine a uno studio di Giulia Ammannati sui titoli sottoposti alle *Allegorie dei Vizi e delle Virtù* della cappella degli Scrovegni a Padova. Ringrazio Giulia Ammannati, Marco Collareta, Maria Monica Donato (†) e Massimo Ferretti per i loro insegnamenti; Eliana Carrara, Matteo Ferrari, Cristiana Pasqualetti, Stefano Riccioni, Serena Romano e i revisori anonimi per le pazienti consulenze e per i preziosi suggerimenti; Francesco Busti, Sara Giorgi, Marco M. Mascolo per l'indispensabile aiuto. Dedico queste righe a mia madre e a Monia Manescalchi, con affetto.

¹ D. ALIGHIERI, *Commedia*, Purgatorio, XI, vv. 80-1.

² *Ibid.*, v. 91.

³ *Ibid.*, vv. 94-9. Cfr. M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottos Leben mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, Wien-Köln-Weimar 2004, p. 359. Per le fonti giottesche successivamente elencate si considera effettuato automaticamente il rinvio a questo repertorio.

⁴ D. ALIGHIERI, *Commedia*, Purgatorio, XI, v. 100.

subalterna alle arti liberali⁵; inoltre, proprio in questo passo viene suggerita la celebrazione letteraria di Giotto⁶.

Infatti, questi endecasillabi, scritti nel primo lustro del secondo decennio del Trecento, riflettono l'ascesa presso i contemporanei della sua notorietà, che risulta confermata anche da qualche documento⁷ e da fonti di natura diversa.

Una precoce citazione dell'artista si legge nell'*Expositio Problematum*, commento dedicato a un trattato pseudoaristotelico dal medico e filosofo Pietro d'Abano, che ne completò la stesura a Padova nel 1310⁸. In quest'opera l'autore afferma che sarebbe possibile riconoscere per strada qualcuno di cui si sia osservato un ritratto dipinto da un «pictore sciente per omnia assimilare»⁹ come Giotto, maestro nella resa dei tratti fisiognomici individuali.

⁵ Sul «peso sociale» di questo accostamento cfr. R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1/1, 1950, pp. 5-19 (poi in ID., *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 9-20: 11).

⁶ Sulla fortuna letteraria antica, oltre al repertorio di R. SALVINI, *Giotto. Bibliografia*, Roma 1938, pp. 3-8, aggiornato da C. DE BENEDICTIS, *Giotto. Bibliografia (1937-1970)*, Roma 1973, p. 7, e a P. MURRAY, *Notes on Some Early Giotto Sources*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953, pp. 58-80, cfr. M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford 1971; E.T. FALASCHI, *Giotto: the Literary Legend*, «Italian Studies», 27, 1972, pp. 1-27; A. TOMEI, s.v. *Giotto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 649-75: 649-50; A. MONCIATTI, *Giotto: la realtà della pittura*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 147-56; D. LEVI, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano-Torino 2010, pp. 243-8.

⁷ Cfr. il testamento di Riccuccio di Puccio, redatto nel giugno 1312, in cui viene disposto un lascito pecuniario affinché sia acquistato olio per alimentare la lampada posta davanti al Crocifisso nella basilica di Santa Maria Novella, dipinto «per egregium pictorem nomine Giottum Bondonis»: R. LUNARDI, *Santa Maria Novella e la croce di Giotto*, in *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001, pp. 159-81: 179.

⁸ Su Pietro d'Abano cfr. in breve I. VENTURA, s.v. *Pietro d'Abano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 437-41, con bibliografia e sitografia indicate.

⁹ Cit. da J. THOMANN, *Pietro d'Abano on Giotto*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 238-44: 241. Cfr. anche P. SEILER, *Giotto als Erfinder*

Negli stessi anni il cronista Riccobaldo da Ferrara, che soggiornò a Padova tra il 1303-4 e il 1308 ca., consegna un elogio del pittore fiorentino nella sua *Compilatio chronologica*, che riporta gli eventi sino alla primavera del 1313: «Jocetus pictor eximius florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Padue et in ecclesia Arene Padue»¹⁰. Con tali parole il ferrarese testimonia il raggiungimento della fama da parte di Giotto, del quale ammirò sicuramente l'attività padovana¹¹.

der Porträts, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. von M. Büchsel und P. Schmidt, Mainz 2003, pp. 153-72: 160-4.

¹⁰ Cit. da C. GNUDI, *Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità*, in *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*, London 1959, pp. 26-30: 28, che, in assenza di un manoscritto autografo, ritiene questa lezione, pubblicata in tre versioni a stampa della *Compilatio* (Roma 1474; Roma 1476; Torino 1477), quella originaria. Nella più recente edizione dell'opera Anna Teresa Hankey opta per una lezione differente, tradita dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 83.2, c. 71r (XIV secolo); e dal ms. Berlin, Staatsbibliothek, F. Lat. 118, c. 139v (1500 ca.): «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 Comunis Padue et in ecclesia Arene Padue» (A.T. HANKEY, *Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an Update*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, p. 244; RICCOBALDI FERRARIENSIS *Compilatio chronologica*, a cura di A.T. Hankey, Roma 2000, pp. 218-9). La curatrice giudica questo testo non corrotto, perché completo della pericope «ac per ea que pinxit Palatio Comunis Padue», della quale sono privi due testimoni del tardo XV secolo (mss. Malta, National Library, XXI [90]: al suo posto presenta l'espressione «et in cappella extra Sanctum Antonium»; Real Biblioteca del Escorial, a.IV.28) e le tre edizioni quattrocentesche. Tuttavia, non sembra da escludere l'ipotesi che questo passo fosse in origine una postilla a margine («una progressiva integrazione delle notizie, forse nel corso del tempo») è accertamente suggerita da S. ROMANO, *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, Atti del convegno di studi (Padova, 20 maggio 2010), a cura di L. Baggio e L. Bertazzo, Padova 2012, pp. 115-28: 117, nota 7) e sia scivolato nel testo in un momento imprecisato della tradizione manoscritta; in tal caso si tratterebbe dunque di un'interpolazione. Infatti, «per ea» non si accorda con «testantur» e sospetta è la costruzione «palatio», che diverge tanto dalla precedente «in ecclesiis» quanto dalla successiva «in ecclesia».

¹¹ Sull'autore cfr. essenzialmente A.T. HANKEY, *Riccobaldo da Ferrara. His life, Works and Influence*, Roma 1996.

Infine, il nome dell'artista ricorre in due passaggi del *Liber documentorum amoris*, poema d'argomento amoroso-didascalico iniziato prima del 1309 e ultimato intorno al 1314 dal notaio e poeta Francesco da Barberino (1264-1348). Quest'ultimo fu esiliato da Firenze nel 1304 e negli anni successivi si stabilì a Padova – in concomitanza con il soggiorno di Giotto – e quindi a Treviso (1308), prima di trasferirsi oltralpe nel 1309 per rientrare nuovamente in Italia nel 1313¹².

In un primo brano del testo volgare in versi – provvisto di una traduzione letterale in latino – attinente agli insegnamenti posti sotto la virtù della *Docilitas* e, più precisamente, al comportamento da seguire nella conversazione con la gente, l'autore scrive: «Onde di lor ti trado / con dipintor dirai del disegnare / epoi del compensare / edel continuar colo scriptore»¹³ («de illis igitur trado tibi / loquere de designationibus cum pictore / de compensationibus et continuationibus cum scriptore»)¹⁴. Nella chiosa relativa, contenuta nell'ampio commento in latino, compare la menzione della coppia di Cimabue e Giotto. Questa sostituisce quella di Apelle e Parrasio in un calco da un passaggio del *Corpus iuris civilis* giustiniano, nel quale è trattata la controversia giurisprudenziale, topica nel diritto romano, riguardante il tema della *tabula picta*. Tale disputa contrapponeva da un lato i sostenitori dell'opinione che una pittura eseguita su una tavola altrui fosse vincolata al supporto e, dunque, spettasse al detentore della tavola stessa; dall'altro quanti anteponevano il valore della pittura, considerata *res* principale, a quello della tavola, *res* accessoria, e riconoscevano nel pittore il proprietario del dipinto. Francesco da Barberino cita il parere, espresso nelle *Institutiones*, secondo cui sarebbe inopportuno assegnare il quadro al possessore della tavola, e lo aggiorna così: «ridiculum enim esset picturam Cimaboris et Giottis in accessionem vilissime tabule cedere»¹⁵.

¹² Sulla biografia e sulle opere di Francesco da Barberino cfr. da ultimo M.C. PANZERA, *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria 2016.

¹³ F. DA BARBERINO, *I documenti d'amore*, a cura di F. Egidi, I, Roma 1905, p. 92; per una più recente edizione dell'opera cfr. F. DA BARBERINO, *I documenti d'amore*, a cura di M. Albertazzi, Lavis 2008.

¹⁴ DA BARBERINO, *I documenti d'amore*, a cura di F. Egidi, I, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 94. La ripresa è stata segnalata da FALASCHI, *Giotto*, p. 4. Sulla questione della *tabula picta* cfr. A. PLISECKA, *Tabula picta. Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*, Padova 2011.

In un secondo punto, situato nel «documentum de regulis amoris sub industria»¹⁶, sono descritti gli effetti negativi dell'Invidia e nella glossa corrispondente l'autore accenna a uno dei soggetti della serie delle *Allegorie dei Vizi*, dipinte da Giotto nello zoccolo delle pareti laterali della cappella di palazzo costruita da Enrico degli Scrovegni e consacrata con ogni probabilità il 25 marzo 1305¹⁷: «Invidiosus invidia comburitur intus et extra. Hanc Padue in Arena optime pinsit Giottus»¹⁸.

Queste attestazioni lasciano dunque credere che la celebrazione letteraria di Giotto nacque a Padova contestualmente alla conclusione dei suoi cantieri al Santo, nell'oratorio degli Scrovegni e nel Palazzo della Ragione¹⁹. Proprio l'oratorio è ricordato, a proposito della figura dell'*Invidia*, da Francesco da Barberino, che cita inoltre Cimabue e Giotto in un discorso di rivalutazione dell'*ars pingendi* a fronte della natura materiale del supporto.

¹⁶ F. DA BARBERINO, *I documenti d'amore*, a cura di F. Egidi, II, Roma 1907, p. 83.

¹⁷ Sulla cappella, pur con tagli tematici e approcci metodologici differenti, cfr. essenzialmente *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato *et al.*, Modena 2005; L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, London 2007; A. DERBES, M. SANDONA, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park (PA) 2008; S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, specialmente pp. 128-249; C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008; M.V. SCHWARZ, M. ZÖSCHG, *Giottos Werke*, Wien-Köln-Weimar 2008, pp. 19-217, G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, Milano 2008.

¹⁸ DA BARBERINO, *I documenti d'amore*, a cura di F. Egidi, II, p. 165. La glossa è a c. 46a e cade dopo la chiosa a c. 43d, nella quale il notaio comunica di trovarsi a Bologna (aprile-primi di maggio 1313), e prima di quella a c. 50b, in cui allude alla presa di Lucca da parte dei Pisani (14 giugno 1314): cfr. G. INDIZIO, *Gli argomenti esterni per la pubblicazione dell'Inferno e del Purgatorio*, «Studi danteschi», 68, 2003, pp. 17-47 (poi in ID., *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna 2014, pp. 223-46: 230-1); ID. *L'argomento barberiniano: «dossier» di un'attribuzione*, «Studi danteschi», 72, 2007, pp. 283-297 (poi in ID., *Problemi*, pp. 341-52: 342-5).

¹⁹ Sull'attività di Giotto nel complesso di Sant'Antonio cfr. da ultimo G. GUAZZINI, *Un nuovo Giotto al Santo di Padova: la cappella della Madonna Mora*, «Nuovi studi», 21, 2015, pp. 5-40, al quale rinvio anche per la disamina puntuale della bibliografia precedente; sull'intervento giottesco nel Palazzo della Ragione cfr. essenzialmente F. FLORES D'ARCAIS, *La decorazione del Palazzo della Ragione di Padova dopo il restauro*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 691-702: 691.

Un paziente lavoro di studio ed edizione delle iscrizioni ritmiche in latino che illustrano le *Allegorie* giottesche nella cappella padovana, sinora decifrate solo parzialmente, è stato intrapreso di recente da Giulia Ammannati, che dimostra con argomenti dirimenti che questi versi furono messi in opera simultaneamente alle raffigurazioni e composti congiuntamente alla loro invenzione²⁰. Questa fatica, compiuta con sottile acribia ecdotica, ha restituito il *titulus* sottostante la figura della sopracitata *Invidia*. Ne riporto la prima strofe, che contiene il più antico elogio di Giotto finora noto: «[P]atet hic Invidi[a] / sua ferens propria, / quam pinxit industria / docte mentis» (Ecco qui l'Invidia, con i suoi attributi, dipinta dall'industria di una dotta mente)²¹.

L'*industria* del pittore è lodata ricorrendo non al *topos* – frequente nelle 'firme' medievali²² – della *docta manus*, che circoscrive una perizia manuale dell'artista, ma – secondo un uso mai attestato in precedenza, a quanto è noto – alla formula *docta mens*²³.

La rivendicazione pubblica della *doctrina* sottesa alla pittura sembra riflettere la considerazione e lo *status* sociale conseguiti dal maestro fio-

²⁰ G. AMMANNATI, *Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, Pisa 2017, pp. 16-9. Per un'anticipazione dei primi risultati di questa ricerca cfr. EAD., *Virtù e Vizi nella Cappella degli Scrovegni: nuovi titoli recuperati*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, 7, 2015, pp. 445-71.

²¹ AMMANNATI, *Pinxit industria*, p. 85. La precedente restituzione di G.M. GIANOLA, *Sui ritmi che accompagnano le immagini giottesche delle Virtù e dei Vizi nella Cappella degli Scrovegni: prime ipotesi e congetture*, «Italia medioevale e umanistica», 47, 2006, pp. 25-74, era assai parziale. Sul problema dell'identità dell'autore di questi testi, di difficile soluzione, cfr. *ibid.*, pp. 66-72.

²² S'intende per 'firma' un'iscrizione che trasmette la memoria di chi si intende presentare come responsabile della realizzazione dell'opera su cui è apposta, senza presupporre che sia stato necessariamente l'artista in persona a lasciare testimonianza del proprio nome: M.M. DONATO, *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, Atti del convegno di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), a cura di M.M. Donato, Pisa [2008], pp. 365-400: 365.

²³ Sulla *docta manus* cfr. E. VAIANI, *Il topos della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali*, in *L'artista medievale*, pp. 345-64. John Larner ha scritto acutamente, a proposito di Giotto, che «seeing his work men praise, not just his hand, but his mind too»: J. LARNER, *The artist and the intellectuals in fourteenth century Italy*, «History», 54, 1969, pp. 13-30: 26.

rentino e assume a snodo cruciale e periodizzante nella transizione dalla celebrazione epigrafica alla celebrazione *in libris* di Giotto e – più in generale – degli artisti, che, al pari di quanto già avvenuto nel mondo greco antico, tornano gradualmente ad essere ricordati per iscritto: presupposto per la nascita – con Lorenzo Ghiberti – di una specifica *Kunstliteratur*²⁴.

Sembra peraltro evidente che la lettura della lode del pittore abbia occasionato l'indicazione della paternità giottesca dell'*Invidia* di Francesco da Barberino.

L'elogio di Giotto mediante la formula *docta mens* agli Scrovegni può essere stato suscitato dal dialogo alla pari del fiorentino con l'autore dei titoli e dalle sollecitazioni sul ciclo degli studi di fisiognomica, esemplificati dalla caratterizzazione fisica e psichica dei ritratti; di astrologia, evocati, ad esempio, dalla cometa nella scena dell'*Adorazione dei Magi*; e di ottica, dimostrati visivamente dai sondaggi 'spaziosi' dei finti 'coretti' adiacenti all'arco trionfale²⁵. Dunque, tale lode appare appropriata sulle pareti di una cappella che è stata felicemente definita «una *summa* della scienza dell'uomo e della natura quale si veniva configurando a Padova all'inizio del Trecento soprattutto sulla spinta del pensiero aristotelico di Pietro d'Abano»²⁶.

²⁴ Cfr. M. COLLARETA, *La fama degli artisti*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 75-88; M.M. DONATO, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-46. Sulla nozione di *Kunstliteratur* cfr. J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.

²⁵ G. MARIANI CANOVA, *Pietro d'Abano e l'immagine astrologica e scientifica a Padova nel Trecento: da Giotto ai Carraresi*, «Medicina nei secoli. Arte e scienza», 20, 2008, pp. 465-507; EAD., *Padua and the Stars: Medieval Painting and Illuminated Manuscripts*, in *The Inspiration of Astronomical Phenomena VI*, Proceedings of a conference celebrating the 400th anniversary of Galileo's first use of the telescope (Venice, 18-23 October 2009), ed. by E.M. Corsini, San Francisco 2011, pp. 111-29: 114. Sull'incidenza di questi studi sugli affreschi cfr. anche E. FROJMOVIČ, *Giotto's Circumspection*, «The Art Bulletin», 89, 2007, pp. 195-210; A. LERMER, *Giotto's Virtues and Vices in the Arena Chapel: the Iconography and the Possible Mastermind Behind It*, in *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, ed. by L.U. Afonso and V. Serrao, Newcastle 2007, pp. 291-317: 311-3.

²⁶ MARIANI CANOVA, *Pietro d'Abano*, p. 478.

È verosimile che la locuzione *docta mens* possa riferirsi a Giotto nella veste di colto *inventor* delle *Allegorie delle Virtù e dei vizi*, la cui icasticità è evidenziata da Francesco da Barberino nel caso dell'*Invidia*²⁷. Nell'elaborazione di questa formula un ruolo può essere stato giocato anche dalla sfida lanciata dalla pittura alla scultura, ossia dal nascente 'paragone' tra le arti. Infatti, essa compare in un'iscrizione sottoposta a un soggetto dipinto che, al pari delle altre *Allegorie dei Vizi e delle Virtù*, simula una statua²⁸.

Specimen dell'emulazione in pittura di memorie monumentali in marmo da parte di Giotto, esito dello studio delle sculture antiche, è la sottoscrizione delle proprie opere con la formula 'opus e genitivo del nome dell'autore', desunta dalle didascalie apocriefe OPUS FIDIAE (*sic*) e OPUS PRAXITELIS incise sui basamenti dei *Dioscuri* di Montecavallo a Roma, intese dallo stesso Giotto prima e da Francesco Petrarca più tardi quali 'firme' d'artista²⁹. La prima occorrenza nota di questa tipologia all'interno del corpus giottesco si rintraccia nella pala con la *Stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi* (Paris, Musée du Louvre) eseguita sullo scorcio del Duecento per la chiesa di San Francesco a Pisa e firmata OPUS IOCTI FLORENTINI³⁰.

Uno dei primissimi esempi di ricezione di questa formula, mediata con tutta probabilità proprio dalla tavola pisana, si riscontra nella 'firma' che

²⁷ Su questo Vizio cfr. M.G. SHOAF, *Eyeing Envy in the Arena Chapel*, «Studies in Iconography», 30, 2009, pp. 126-67: 129-32; AMMANNATI, *Pinxit industria*, p. 86.

²⁸ Cfr. M. COLLARETA, *Le arti sorelle. Teoria e pratica del paragone*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, II, pp. 569-80: 569; ROMANO, *La O di Giotto*, pp. 216-24; G. CURZI, *Giotto finxit. Figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo dei materiali nella pittura di Giotto*, «Rivista d'arte», s. V, 1, 2011, pp. 3-38: 15-25; P. BOKODY, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350). Reality and Reflexivity*, Farnham 2015, pp. 43-8.

²⁹ DONATO, *Memorie degli artisti*; sull'attenzione di Giotto verso le sculture antiche cfr. specialmente ROMANO, *La O di Giotto*, pp. 194-249; CURZI, *Giotto finxit*.

³⁰ Sull'opera cfr. J. GARDNER, *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage*, Cambridge-London 2011, pp. 17-45, tr. it. Serena Romano, Roma 2015, pp. 25-56; E. RAVAUD, L. PISANI, D. COOPER, 3. *La Stigmatisation de saint François d'Assise*, in *Giotto e compagni*, Catalogue de l'exposition (Paris, 18 avril-15 juillet 2013), sous la dir. de D. Thiébaud, Paris-Milan 2013, pp. 76-93; D. COOPER, *Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context*, «Art history», 36, 2013, pp. 686-713.

corre su tre lati della base della *Madonna con Bambino*, scolpita entro il 1305 da Giovanni Pisano assieme a due *Angeli cerofori* proprio per l'oratorio dell'Arena: DEO GRATIAS OPUS // IOH(ANN)IS MAGISTRI NICOLI // DE PISIS³¹.

Quest'epigrafe s'inserisce in un confronto manifesto con Giotto «sul terreno della memoria di sé»³²: nella cappella degli Scrovegni Giovanni esibisce sotto le sue figure la propria 'firma', ispirata a quella adottata dal fiorentino, mentre quest'ultimo è celebrato – come si è visto – per la sua *docta mente* sotto le finte statue dello zoccolo.

Questo scarto riflette, agli inizi del Trecento, la posizione di preminenza dei pittori sugli scultori, il cui scarso riconoscimento sociale è documentato nella prima metà di quel secolo da Petrarca in una famosa lettera a Guido Sette (*Familiare* V, 17, 6), scritta all'inizio del quinto decennio³³. Petrarca ricorda di aver conosciuto, oltre a «pictores egregios»³⁴ come Giotto, «cuius inter modernos fama ingens est»³⁵, e Simone Martini, anche diversi scultori, sebbene meno noti, dei quali tace i nomi: «eo enim in genere impar prorsus est nostra etas»³⁶. Secondo il poeta, la scultura

³¹ DONATO, *Memorie degli artisti*, p. 534.

³² *Ibid.*, p. 536. Sul dialogo tra Giovanni Pisano e Giotto cfr. *ibid.* pp. 534-6.

³³ Sul compenso, sul reddito, sulla considerazione sociale di Giovanni Pisano cfr. C. DI FABIO, *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore: Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 609-20.

³⁴ F. PETRARCA, *Le familiari*, a cura di U. Bosco e V. Rossi, II, Firenze 1934, p. 39.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.* La considerazione, per quanto mitigata dall'opinione che le statue si avvicinano alla natura più dei dipinti, è ripetuta nel *De remediis utriusque Fortune*: G. PERUCCHI, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortune*, I 37-42, Firenze 2014, pp. 185-6; 262-3. Sulla diffidenza di Petrarca nei confronti delle effigi realizzate dagli scultori coevi cfr. P. SEILER, *Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit*, in *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hrsg. von R.L. Colella et al., Wiesbaden 1997, pp. 299-324. Sulle notizie contenute nella lettera petrarchesca cfr. M.M. DONATO, *Veteres e novi, externi e nostri. Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 433-55: 439-40. Si può ricordare come il prestigio di Giovanni Pisano, diversamente da quello di Giotto, rimanga

del suo tempo è penalizzata dal paragone con le opere dei maestri antichi rispetto alla pittura moderna, che trae vantaggio dall'impossibilità di confrontarsi con i perduti modelli classici.

La testimonianza iscritta nella cappella degli Scrovegni, restituita filologicamente, costituisce dunque l'esordio della celebrazione di Giotto, al quale – come avrebbe suggerito Ghiberti un secolo e mezzo più tardi – «sendo da llui resultata e seguitata tanta doctrina [...] si de' concedere somma loda»³⁷.

legato nel corso del Trecento essenzialmente alle iscrizioni sulle sue opere. Fa eccezione Giovanni Boccaccio, che cita «Ioh(ann)es Pisanus sculptor insignis» tra i *viri illustres* nello *Zibaldone Magliabechiano*: cfr. C. GILBERT, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e per l'arte*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino 1999, I, pp. 145-53: 146-7.

³⁷ L. Ghiberti, *I commentarii*, introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 85.



Finito di stampare nel mese di giugno 2017
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.r.l.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
Internet: <http://www.pacineditore.it>

