



Alessio Monciatti

Mostrare il medioevo: Giotto e Dante

(Versione del 29 aprile 2023¹)



Abstract

Dopo aver richiamato i caratteri peculiari delle mostre d'arte medievale, l'intervento si concentra su due casi che offrono uno spaccato storico-critico privilegiato in questo ambito: le esposizioni dedicate a Giotto e quelle collegate al tema 'Dante e le arti'. Delle mostre giottesche si propone un excursus delle principali a partire dalla mostra giottesca del 1937 per far emergere il formarsi e l'evolversi dei tratti caratterizzanti nonché argomentare come queste abbiano giocato un ruolo non secondario nelle vicende storiografiche e per le diverse tradizioni di studi su Giotto. In occasione del settimo centenario della morte di Dante si è assistito all'allestimento di numerose esposizioni temporanee dedicate al Poeta e fra queste dall'affermarsi del tema 'Dante e le arti', finora parzialmente considerato negli studi. Nel testo vengono trattate alcune di queste mostre sia come eventi in sé sia nell'ambito degli studi danteschi; si tenta così di dare un primo contributo per individuare problemi e/o occasioni ricorrenti, valorizzare i singoli portati e approfondimenti, iniziare a impostare un bilancio di quello che è stato fatto.

After recalling the peculiar features of medieval art exhibitions, the paper focuses on two cases that offer a privileged historical-critical insight into this field: the exhibitions dedicated to Giotto and those related to the theme 'Dante and the arts'. Of Giotto's exhibitions, an excursus of the main ones is proposed, starting with the Giotto exhibition of 1937, in order to bring out the formation and evolution of the characterizing features as well as to argue how they have played a non-secondary role in historiographical events and for the different traditions of Giotto studies. The occasion of the seventh centenary of Dante's death has witnessed the staging of numerous temporary exhibitions dedicated to the Poet and among these by the emergence of the theme 'Dante and the arts,' hitherto partially considered in studies. The text discusses some of these exhibitions both as events in themselves and in the context of Dante studies; thus an attempt is made to make an initial contribution to identify recurring problems and/or occasions, to enhance individual portfolios and insights, and to begin to set up a balance of what has been done.



¹ NOTA DEI CURATORI. Come tristemente noto, Alessio Monciatti (5 giugno 1971 - 30 aprile 2023), ci ha lasciato due settimane prima del convegno. La moglie, Tiziana Stagi, ha espresso la volontà di leggere il testo dell'intervento in occasione del convegno, testo al quale Alessio ha lavorato sino al giorno prima della morte, palesando una encomiabile abnegazione alla storia dell'arte, che era certo il suo lavoro, ma, come per tutti noi, anche buona parte della vita. Tiziana Stagi ci ha altresì autorizzato a pubblicare il testo, un testo senza note e incompiuto, ma preziosissimo, ultimo lascito di un profondo conoscitore della storia dell'arte dell'"età di mezzo". I curatori si sono limitati a intervenire esclusivamente laddove il carattere di incompiutezza avrebbe reso impossibile la comprensione.

Le mostre d'arte, oltre a essere da sempre un genere della Storia dell'arte, sono da un paio di decenni oggetto di studio storico-critico. Questo filone di studi ha un fondatore e una data di nascita certi: Francis Haskell e la primavera del 1999, quando fu chiamato a tenere alla Scuola Normale Superiore di Pisa le *Lezioni comparettiane*. Se l'interesse dello studioso inglese era rivolto principalmente alle mostre degli *Old master*, gli era chiarissimo anche come in generale una mostra riassume competenze diverse, intercettasse istanze e tematiche molteplici e talvolta contraddittorie, fosse in relazione con il quadro storico e culturale del proprio tempo, oltre a porre problemi materiali e organizzativi che ne influenzano inevitabilmente l'esito.

Le mostre d'arte medievale hanno caratteri specifici che le possono far configurare come un caso particolare. Fra queste, oggi il mio intervento riguarderà principalmente le mostre dedicate a Giotto e quelle sul tema che possiamo genericamente descrivere come 'Dante e le arti'.

Le mostre giottesche si pongono, ovvero sono frutto storicamente, dell'interazione dei due filoni di studi sopra menzionati, e per la rilevanza del tema offrono uno spaccato storico-critico privilegiato. In questa sede proporrò da un lato la messa a fuoco di alcuni tratti caratterizzanti le mostre giottesche còlti nel loro progressivo formarsi, dall'altro, e soprattutto, i rapporti che queste mostre hanno con gli studi.

Anche il settimo centenario dantesco appena trascorso è stato caratterizzato, fra l'altro, dal proliferare di esposizioni temporanee dedicate al Poeta che ha spiegazioni evidentemente molteplici, alcune 'epocali', ma che è anche il frutto dell'affermarsi negli studi del tema sopra richiamato di 'Dante e le arti'. In questa occasione mi limiterò inevitabilmente a considerare alcune di queste mostre, unendo l'attenzione per l'evento in sé al suo inserimento nell'ambito più ampio degli studi danteschi.

In entrambi i casi si tenta così di dare un primo contributo per individuare problemi e/o occasioni ricorrenti, valorizzare i singoli portati e approfondimenti, iniziare a impostare un bilancio di quello che è stato fatto e aprire il discorso su quello che si potrà ancora fare.

Mostrare Giotto

Il discorso sulle mostre giottesche non può non prendere avvio, inevitabilmente, dalla *Mostra giottesca* per eccellenza, quella di Firenze del 1937. Promossa da un comitato cittadino in occasione del sesto centenario della morte, questa rimase aperta a Firenze dal 27 aprile al 30 novembre 1937, nei locali dell'ex Biblioteca Nazionale, al primo piano del palazzo degli Uffizi. L'allestimento fu

affidato a Giovanni Michelucci, l'architetto della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella inaugurata nel 1935. Dopo le prime tre sale dedicate genericamente ai 'pregiotteschi', o ai 'preparatori' di Giotto, vi si incontravano nel Salone magliabechiano le opere del maestro; quindi, nelle tre salette di transito che affiancavano la grande sala a ovest erano riuniti i manoscritti e le miniature, i calchi dei rilievi del campanile di Santa Maria del Fiore, i disegni; la gran parte delle sculture era, invece, installata nelle scale che collegavano i due piani. Nell'ambiente più grande a livello stradale, fu ricostruita in stile (e consacrata) una cappella per ospitare le oreficerie e gli arredi liturgici. Tutto intorno a essa e verso l'uscita erano esposte le pitture trecentesche, organizzate per scuola e autore. In un numero complessivo di esposti di circa trecento, le pitture erano 204 e quelle trecentesche 80; a fronte di un nucleo relativamente piccolo di tavole riconducibili a Giotto o al suo ambito più prossimo, e di quello ben più numeroso delle pitture duecentesche, il vero nucleo forte della *Mostra*.

La loro rassegna sarebbe impossibile in questa sede, ma sono sufficienti pochi esempi per cogliere come si trattasse di una esposizione inaudita, e irripetibile, per l'importanza degli esposti. La gran parte delle opere in mostra proveniva dalla Toscana, e in particolare da Firenze o dai suoi dintorni (143). 42 furono i pezzi giunti dall'estero: oltre alle 17 opere prestate dagli Stati Uniti d'America, ben 14 furono quelle arrivate dalla Germania nazional-socialista; mentre l'incomparabile tradizione del collezionismo dei 'primitivi' italiani dell'Inghilterra era rappresentata da soli 4 prestiti. Dalla Francia arrivarono a Firenze 8 pezzi, dei quali 5 da Parigi. Il Louvre prestò due disegni (la *Presentazione della Vergine al Tempio* dell'ambito di Taddeo Gaddi e uno studio di Michelangelo della cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze) ma non il *San Francesco che riceve le stimmate*.

L'assenza fu pesante, io credo, anche per gli sviluppi degli studi. Rispetto al problema di Assisi la tavola delle *Stigmathe* era un'opera cruciale e la sua presenza in mostra sarebbe stata certamente importante (anche se, com'è ovvio, non avremo mai la prova del contrario). Alla stessa stregua si potrebbe del resto indagare l'altra grande assenza in mostra: il polittico a doppia faccia commissionato dal cardinale Jacopo Stefaneschi per l'altar maggiore di San Pietro in Vaticano. Anche questo prestito fu certamente richiesto, ma negato dalla Pinacoteca Vaticana per l'impossibilità, si legge seccamente nei resoconti, di *derogare alle norme costantemente seguite di non inviare in prestito opere di rilevante valore artistico*. L'opera, databile intorno al 1320, testimonia su tavola una tendenza che l'arte di Giotto mostra dopo la metà del secondo decennio; alla sua assenza si può accostare la considerazione che i temi dell'articolazione del lavoro e delle variazioni stilistiche del percorso dell'artista siano stati recuperati solo molto più tardi.



Fig. 1: Giotto, *San Francesco riceve le stimmate*, Parigi, Louvre ([Wikimedia Commons](#)).

A voler, invece, individuare alcuni specifici temi ‘giotteschi’ che ricevertero un impulso decisivo dall’esposizione, il primo fu certamente l’assemblaggio del catalogo della produzione giovanile su tavola. In mostra si poteva ad esempio osservare la *Madonna di San Giorgio* (fig. 2): considerata opera del Maestro della Santa Cecilia nel primo catalogo e della scuola di Giotto in quello del 1943, fu attribuita al maestro in una memorabile recensione di Robert Oertel, nella quale lo studioso tedesco appuntava la sua attenzione anche sulla Croce di Santa Maria Novella, già dal 1312 documentata come *picta per egregium pictorem Giotto Bondonis* e allora per la prima volta valutabile da vicino.

La mostra concesse molto spazio a ciò che precedeva Giotto, e infatti fu in primo luogo decisiva per la sistematizzazione e la prosecuzione degli studi sulla pittura duecentesca. Lo strumento principe fu il catalogo uscito nel 1943 a cura di Giulia Sinibaldi e Giulia Brunetti, che già dal titolo rivela le sue ambizioni sistematiche: *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*. Composto da

documentatissime schede per essere un perfetto strumento di lavoro, quest'ultimo dava conto degli studi su ciascuna opera fino a quel momento, ovverosia ne stabilizzò e valorizzò la storia critica, potendo tener conto anche dei primi echi della *Mostra*, a differenza dell'agile guida stampata nel 1937. Se il ricordo dell'esposizione per molti fu indelebile, il *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi, scritto sul punto di rievocare le proprie personali memorie sulla grande mostra giottesca fu senza dubbio il frutto più gravido di conseguenze dell'esposizione fiorentina, con le quali – complici vicende accademiche che oggi non posso indagare – abbiamo ancora in qualche modo a che fare ancora oggi.



Fig. 2: Giotto, *Madonna di San Giorgio alla Costa*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo ([Wikimedia Commons](#)).

Per la biografia longhiana le fasi di scrittura e l'uscita del *Giudizio* vengono a coincidere con il trasferimento a Firenze del 1939 e anticipano di pochi mesi la sua chiamata presso la locale università (nel 1949, Longhi sostituì Salmi che era stato invece scelto per succedere a Toesca a Roma, una scelta che fu uno snodo fondamentale per le sorti della disciplina nella seconda metà del Novecento, e in particolare per gli studi medievistici). La considerazione delle occasioni e dello spirito con cui fu edito non ci devono tuttavia distogliere dal nodo critico cruciale. In mostra erano esposti «i capolavori [...] rappresentanti tanto la corrente artistica nella quale, attraverso Cimabue, Giotto si formò, quanto le correnti bizantineggianti, a cui Giotto reagì»: per Longhi tali certezze erano il vero problema da discutere, ovvero la questione se il Duecento poteva essere all'origine della pittura italiana («dell'arte nostra»); d'altra parte così facendo il *Giudizio* minava un presupposto della mostra e esaltava la frattura con la pittura «fatta da italiani [...] "balcanizzati"». Non gli sarà necessario attendere le *Proposte per una critica d'arte* del 1950 per sostenere che «esistettero, nel lungo passato, intere zone di attività di gesto artistico che escono dai confini della storia dell'arte come storia della poesia». Restando al *Giudizio*, è un fatto che, seppure di fronte a intuizioni fervide come l'apertura parlando di Nicolas de Verdun (troppo spesso dimenticate nella condanna dell'inadeguatezza del metodo storico, ma anche nella pedissequa assunzione dei valori), Longhi creò, o se volete l'attualizzò attraverso il filtro vasariano, la frattura fra Giotto e ciò che lo precedeva. Ma soprattutto è un fatto storiografico che la sua scuola attaccherà sistematicamente l'idea che ciò che precedette Giotto potesse concorrere a spiegarne l'arte, col risultato di esaltare la frattura e di opporre quelli che erano gli esiti della grande tradizione 'greca', ridotta a 'ramo secco', alla pittura 'fatta da italiani'.

In tutto ciò la cesura della guerra aveva fatto come sparire la Mostra giottesca, relegandola in una dimensione 'mitica', ovvero politicamente innocua. Eppure, proprio in base a queste considerazioni ci potremmo chiedere se per l'Italia la *Mostra giottesca* sia stata l'ultima delle mostre che aprirono il Novecento o il prodromo di quelle che dilagarono nella sua seconda metà. Tuttavia, non vi è dubbio che il ruolo della *Mostra giottesca* sia stato decisivo non solo per gli sviluppi degli studi su Giotto ma anche per quelli della storia delle esposizioni d'arte medievale, almeno in Italia.

Qui non potremo che procedere per accenni, cercando di recuperare i debiti esplicitati, e soprattutto le influenze indirette, e concentrandoci sui successivi eventi espositivi.

Partiamo appunto dal constatare che il clima sociopolitico dell'Italia repubblicana, pervaso da una massiccia riconversione, sconsigliava di rivendicare continuità con

una mostra degli anni del consenso. D'altra parte, proprio la guerra fu un volano potente per l'esposizione del Medioevo: si pensi a mostre come *Kunst des frühen Mittelalters* (Berna, 1949) o a *Vitraux de France* (Parigi, 1953), oppure per l'Italia a la *Pittura antica in Liguria*, organizzata in Palazzo Reale a Genova nel 1946, oppure, nello stesso anno, la mostra sulla scultura dei Pisano a Pisa, che aveva oltre trecento esposti.

Per decenni non si registreranno mostre incentrate su un artista medievale, mentre ben più numerose furono le rassegne territoriali: basti pensare a *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* del 1958 a Milano o, più di recente, e opera dell'ultima generazione degli allievi diretti di Longhi, *Il gotico a Siena* del 1982. D'altronde non poteva essere considerata una mostra monografica l'*Omaggio a Giotto* allestito a Firenze nell'occasione centenaria del 1967: il comitato, che era presieduto da Salmi e coinvolgeva anche altri protagonisti della mostra del 1937, da Procacci a Salvini, si limitò infatti a selezionare una «rassegna di illustri dipinti che significassero omaggio all'artista [Giotto] cui l'Italia deve un proprio linguaggio figurativo nella pittura».

Per avere mostre dedicate a Giotto si dovrà aspettare l'occasione giubilare del 2000 e l'apertura alle Gallerie dell'Accademia di Firenze di *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* curata da Angelo Tartuferi, che nelle *Spigolature* introduttive la proclamava «la prima e la più ampia in assoluto che vede Giotto protagonista», traguardando esplicitamente l'idea generale e le osservazioni minute sulla «ormai mitica "Mostra giottesca" che si svolse a Firenze nel 1937».

Rispetto a quella segna il computo delle decadi e rivendica che, sebbene fossero esposti circa duecento pezzi di pittura, i dipinti giotteschi fossero stati all'incirca dello stesso numero, se non addirittura un po' di meno. Al di là della contabilità, l'intento critico era esplicito e fare il punto su quanto era avvenuto negli ultimi 60 anni equivaleva a riconoscere il ruolo cardine irrinunciabile che la *Mostra giottesca* aveva giocato per la tradizione di studi che più, e con più risultati, si era cimentata sui temi giotteschi. Se la mostra del 2000 a Firenze non fu, né avrebbe potuto essere, una nuova *Mostra giottesca*, è stata importante per evidenziare le basi comuni ma anche le divergenze specifiche che avevano percorso la 'scuola longhiana' o fiorentina, oltreché per aver messo in valore opere indicative, soprattutto di tali divergenze o nevralgiche per la costruzione del percorso giottesco.

«Un [esplicito] atto giubilare» è stata anche la mostra *Giotto e il suo tempo*, aperta a Padova fra la fine del 2000 e l'inizio del 2001, a cura di Vittorio Sgarbi. L'allestimento cavalcava l'attualità mediatica: erano gli anni nei quali si era addirittura arrivati a revocare in dubbio la presenza di Giotto ad Assisi e infatti la mostra è introdotta da un apparentemente ingiustificato rilancio di Cavallini «dopo la

grande euforia [giottesca] del '37». Basta questo per inquadrare l'iniziativa che con netto spirito oppositivo poneva Padova – che pure non ne avrebbe bisogno – al centro della questione giottesca. Ancora nell'*Introduzione* si parafrasa, '*Giotto e il suo tempo*' in *Giotto e la pittura del Nord Italia a Padova*. In mostra di Giotto c'era poco (la Croce Scrovegni e il frammento di Budapest), eppure sulla scorta anche della mostra dell'anno precedente *Parole dipinte* dedicata alla miniatura patavina, molteplici erano i temi di interesse cittadino trattati nel catalogo, tutti però incentrati sulla Cappella degli Scrovegni (fig. 3), senza le aperture che hanno caratterizzato gli studi successivi; penso alla discussione su come Giotto sia arrivato a Padova o alla sua opera al Santo.



Fig. 3: Giotto, *Cappella dell'Arena (o degli Scrovegni)*, Padova, 1303-1306 ca ([Wikimedia Commons](#)).

Varrà invece soffermarci sul fatto che la mostra anticipava di poco più di tre mesi l'inizio del restauro dei dipinti della cappella (3 luglio 2001-18 marzo 2002), circostanza che ci fa riflettere sul fatto che le mostre, e nella fattispecie le mostre giottesche, sono state, per un verso frutto o hanno approfittato di restauri recenti (era successo ad esempio per la circostanza drammatica del terremoto in Umbria del 1997), ma dall'altro sono anche state l'occasione per avviare o segnalare l'opportunità di ulteriori restauri (si pensi, appunto, per le tavole alla Croce di Ognissanti). Insomma, e soprattutto negli ultimi decenni, la storia delle mostre dedicate a Giotto si intreccia alla storia dei restauri delle opere di Giotto, nei termini circostanziali e pubblicistici di cui si è detto, ma anche per l'approfondimento di conoscenza materica delle sue opere.

Fra le mostre ancor più recenti la più ambiziosa è stata *Giotto e il Trecento*, tenutasi a Roma nella primavera del 2009. Misurata sull'irripetibile mostra fiorentina del 1937, dialogava con *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* del 2000 (delle 19 opere 'di' Giotto esposte, 14 erano già nella mostra fiorentina). Fra le rare tavole del maestro, le novità più rilevanti sono il polittico della cappella Peruzzi, da Raleigh, efficacemente affrontato a quello di Badia nella bella sala centrale, e il *Dio padre in trono* sullo sportello della Cappella degli Scrovegni di Padova. Ad esse si affiancano altre 126 opere fra pitture e sculture, miniature e oreficerie, per «documentare come le varie aree culturali dell'Italia del XIV secolo abbiano reagito alla lezione di questo artista».

Molti erano gli incontri straordinari che ci erano riservati (in apertura la statua dello Scrovegni e tre frammenti dello *jubé* di Bourges; nell'isolata stanzetta delle miniature fra i capolavori esposti spiccava l'accostamento di tre codici del prezioso Maestro del codice di San Giorgio, il capofila degli italiani ad Avignone; tangente alla lezione giottesca era di nuovo il Maestro di Figline con i santi Francesco e Filippo di Worchester e i loro colori traslucidi 'da vetrata'), ma nel complesso l'allestimento non restituiva, né forse voleva farlo, un profilo nitido del maestro e dei processi formali di lungo periodo che questi innescò laddove si trovò a operare. Il volume dei saggi che accompagnava il catalogo vero e proprio era in questo senso rivelatore, ancorché in generale utilissimo. Resta la rilevanza specifica della gran parte dei contributi, che illustrano molti aspetti della produzione e della storiografia giottesche, per l'Umbria o la Lombardia, per i problemi relativi a 'Giotto architetto' e dei 'disegni di Giotto'. E tuttavia, la mostra e i saggi si prestano a letture contrastanti, riassumibili in due paradossi ben noti alla letteratura specifica: per un verso, come osservava Millard Meiss, «se il maestro di Isacco non è Giotto, Giotto non è il fondatore della pittura moderna»; per l'altro, seguendo in questo caso Longhi che «è possibile il futuro della ricerca ci riserbi la conclusione, oggi paradossale, che di giotteschi nel Trecento non vi fu che Giotto stesso».

Le mostre su Giotto nel loro rapido susseguirsi recente dimostrano almeno il rischio di tracciare ognuna il profilo di un 'proprio Giotto'; per questo varrebbe la pena approfondire di volta in volta il significato di 'giottesco', eppure non credo si arriverà a quel momento.

L'esposizione *Giotto e compagni*, aperta al Louvre dal 18 aprile al 15 luglio 2013, faceva esplicito riferimento alla mostra *Simone Martini e "compagni"*, allestita nel 1985 nella Pinacoteca di Siena e rivendicava come opera di riferimento *Giotto e la sua bottega* di Previtali, con particolare accento «alla definizione de l'atelier medievale, e alla composizione l'"officina" giottesca». Quella monografia, indubbiamente epocale per gli studi su Giotto imponeva la

consapevolezza delle conseguenze che gli aspetti strutturali o semplicemente organizzativi dei sistemi di produzione determinano, e quindi una riconsiderazione calibrata degli esiti figurativi. D'altronde, il limite di questa consapevolezza sarebbe stato, e anche nella mostra lo si percepiva, la rigidità dello schema interpretativo che deve essere adattato di volta in volta e non può limitarsi a sezionare l'opera di questo o quel co-worker.

La mostra nasceva come una 'mostra dossier' e non voleva essere una retrospettiva tradizionale, nell'intento di approfondire una serie di temi, anzi «un insieme di opere». Gli affondi furono polarizzati intorno alla tavola cuspidata di *San Francesco che riceve le stimmate* del Louvre e alla *Madonna col Bambino* della National Gallery di Washington (fig. 4), con il *San Lorenzo* e il *San Giovanni evangelista* del Musée Jacquemart-André a Chaalis (fig. 5) e il *Santo Stefano* del Museo Horne di Firenze. Da queste e dalle altre opere, la complessità dell'azione e della personalità di Giotto emergono efficacemente, e altresì si impone l'importanza della conoscenza degli aspetti materiali.



Fig. 4: Giotto, *Madonna con Bambino*, Washington, National Gallery ([Wikimedia Commons](#)).



Fig. 5: Giotto, *San Giovanni Evangelista*, Chaalis, Musée Jacquemart-André ([Wikimedia Commons](#)).

La valorizzazione e lo studio delle singole opere è stata la scelta critica che ha improntato anche l'ultima esposizione giottesca della quale ci occupiamo, *Giotto, l'Italia*, aperta a Milano in occasione dell'Expo del 2015. Nella penombra non vacuamente scenografica dell'allestimento (fig. 6) si potevano ben apprezzare le principali opere mobili di Giotto, presentate senza confronti o ulteriori riferimenti, studiate monograficamente in catalogo con piccoli saggi (forse sull'esempio di *Fragmenta Picta*?) affidati a studiosi della più diversa provenienza, talvolta con idee anche sensibilmente diverse sull'artista. La rinuncia dei curatori, Serena Romano e Pietro Petrarola a costruire il 'loro' Giotto non ha mancato di dare risultati ragguardevoli. Mi limito a un brevissimo elenco: dalla determinazione della committenza della *Maestà di Borgo San Lorenzo* nella confraternita laicale della Natività di Maria Santissima, alla messa in valore dei frammenti staccati delle *Storie mariane della Badia fiorentina*, dalla ridiscussione complessiva ed efficace dei problemi inerenti il *Polittico Stefaneschi*, a cui furono accostate le due teste di santo provenienti, molto probabilmente, dalla cappella maggiore di San Pietro, al riavvicinamento (fig. 7) dell'*Incoronazione della Vergine* Baroncelli alla sua cimasa con l'*Eterno e angeli*, ora a San Diego e già in collezione Toesca. In attesa della prossima mostra giottesca, che certo non tarderà ad arrivare, proviamo a tracciare un bilancio di questo *excursus*, che, rimarchiamolo, è stato deliberatamente parziale.



Fig. 6: Mario Bellini Architects, Allestimento della mostra *Giotto, l'Italia* (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016). © Raffaele Cipolletta.



Fig. 7: Giotto, *Polittico Baroncelli*, Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli ([Wikimedia Commons](#)).

Considerate nel loro insieme e con lo specifico taglio storico-critico che ci siamo imposti, tutte le occasioni espositive, la *Mostra giottesca* del 1937 e quelle più recenti, sono parte rilevante della vicenda storiografica giottesca e ‘cartina di tornasole’ delle tradizioni di studi che su un tema tanto complesso e divisivo si sono sviluppate nel corso moderno della storia dell’arte. D’altronde, per la valutazione delle mostre giottesche, e dei loro rapporti con gli studi, vanno almeno tenuti in conto il fatto che esse debbono essere inserite e viste nella più generale storia delle mostre d’arte, medievali in particolare, delle quali risentono dei più diversi fenomeni generali, dei quali non si è potuto che accennare.

Resta un fatto che, pensando a un soggetto per una mostra d’arte monografica, Giotto è quanto di meno adatto si possa immaginare, non solo per la tipologia delle sue opere, prevalentemente inamovibili, ma anche perché come nessun altro artista, come si sa, ha intessuto tante e tanto complesse relazioni con il suo tempo da identificarlo, almeno in Italia, [come un artista che ha cambiato paradigma]²; i distinguo in proposito sarebbero infiniti – è ovvio e vanno fatti – ma alla fine non revocano in discussione questo dato.

Eppure, tutte le mostre delle quali abbiamo parlato, pur nelle diversità e con i rispettivi aspetti discutibili sono state un attrattore e un motore potentissimo per l’avanzamento degli studi giotteschi. Senza bisogno di ritornare sull’epocale mostra del 1937, ciò vale anche per quelle giubilari e post-giubilari, ovvero quelle

² Integrazione dei curatori per dare senso compiuto alla frase.

che, direttamente o indirettamente, hanno portato molto avanti la conoscenza del maestro. Gli studi condotti per, o indotti dalle, mostre giottesche ultime ci hanno infatti soprattutto fatto comprendere come la vera questione giottesca si trovi ormai nel comprendere e calibrare il riconoscimento della diversità nell'unità, e come tutto ciò sia soprattutto importante per le opere che seguirono la cappella Peruzzi: non riassumibili né nella 'volta gotica' di Previtali, né nel dipingere 'dolce e unito' di vasariana memoria; ma soprattutto esemplificata dalla diversità delle opere che si concentrarono nel secondo decennio, il «mirabile, difficilissimo secondo decennio» di cui parla Serena Romano nel saggio introduttivo della mostra del 2015.

Mostrare Dante

Un aspetto che ha caratterizzato il settimo centenario della morte di Dante, come detto in apertura, è stato l'inedito proliferare di esposizioni temporanee dedicate al Poeta.

Tra le più rilevanti delle recenti mostre dantesche vi è certamente *Dante. La visione dell'arte*, aperta ai Musei di San Domenico di Forlì, in collaborazione con Le Gallerie degli Uffizi, dal 30 aprile all'11 luglio del 2021. Lo scopo di quella grande mostra, che poteva vantare ben 274 esposti, travalicava tuttavia le circostanze biografiche (Dante fu probabilmente a Forlì già nel 1302-1303, e certamente nel 1310) per indagare «il rapporto tra il narrare della visione figurativa di Dante e il vedere della raffigurazione dell'arte», che, come in Dante, lavora «a dare concretezza a tutti i livelli della visione, fino ad arrivare alla rappresentazione che mette in crisi le regole stesse della rappresentazione».

L'allestimento (articolato nelle tre macro-sezioni *Dante: dalla fortuna al mito*, *Diventare Dante* e *Di canto in canto. Rappresentazioni della Commedia*) conduceva nel racconto attraverso la valorizzazione degli ambienti diversificati del Museo a partire dalla navata di San Domenico, per inoltrarsi più pianamente nelle altre sezioni, a più riprese sorpresi da opere suggestive o capolavori inaspettati (da medievista non posso non ricordare il Carlo d'Angiò di Arnolfo) (fig. 8).

La pluralità dei curatori ha offerto un altrettanto ricca varietà di aspetti rilevanti; mi limito a richiamare il contesto politico contemporaneo e il culto civile risorgimentale e postrisorgimentale; o ancora la fortuna di Dante in Inghilterra e/o nella grafica, in particolare quest'ultima molto ricca per diffusione territoriale e cronologica dal Settecento al Novecento.



Fig. 8: Arnolfo di Cambio, *Carlo d'Angiò*, Roma, Musei Capitolini (da www.exibart.com; fotografia di Zeno Colantoni).

Nonostante non fosse fra i presupposti o le finalità della mostra, lungo il percorso espositivo si proponeva con chiarezza il problema e/o l'opportunità dei diversi modi di illustrare il rapporto di 'Dante e le arti': da un lato l'immensa fortuna del poeta e del poema nel mondo dell'immagine, ovvero 'Dante nell'arte', dall'altro il debito dell'opera dantesca nei confronti dell'esperienza figurativa, della conoscenza e della considerazione del mondo delle arti nelle sue diverse manifestazioni, ossia 'le arti per Dante'.

A questo secondo versante era dedicata la mostra *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica al tempo della Commedia*, aperta dal 26 marzo al 25 giugno 2022 presso l'auditorium di Villa Farnesina a Roma, che ho ideato e curato con Maria Luisa Meneghetti. Lo scopo principale era infatti quello di illustrare il panorama

artistico conosciuto da Dante, per quanto è possibile, e insieme di legare le diverse suggestioni visuali al dettato testuale, attraverso una congiunta e serrata analisi filologica. In mostra l'accostamento di oggetti e testi illustrava i diversi modi nei quali l'opera dantesca è intessuta di un immaginario artistico. In generale, credo sia importante rimarcare come ogni oggetto esposto appariva come l'emblema e, insieme, il generatore di specifici passi poetici, mentre gli apparati esplicativi e le scelte di allestimento accompagnavano il visitatore lungo un percorso immersivo, organizzato prevalentemente secondo lo sviluppo diegetico della *Commedia*, con l'importante prologo costituito dalla *Vita Nuova*.

Lo studio sistematico degli esposti dal solo punto di vista storico artistico ha coinvolto specialisti di vaglia e offerto una rimarchevole mole di novità specifiche, prima e durante la mostra. A titolo di esempio, mi piace ricordare alcune fra le acquisizioni frutto delle discussioni in presenza: il riconoscimento della provenienza francescana della monumentale tavola del *Giudizio universale* di Guido da Siena; la probabile aggiunta seriore del Satana triforme nel velario dell'*Anastasis* dalla cappella vescovile di Treviso (immagine molto evocativa e che Dante poté vedere); il riconoscimento dello scultore, Girolamo da Como (fig. 9), nella figurina dietro Maria nell'*Annunciazione* di San Miniato, che tiene scalpello e mazzuolo e si mostra in umile contemplazione di fronte all'accettazione del mistero da parte della Madonna.



Fig. 9: Girolamo da Como, *Annunciazione*, San Miniato ([Wikimedia Commons](#)).

Non mi voglio dilungare oltre (anche se è l'unica mostra dantesca della quale potrei parlare da 'dietro le quinte'). Mi preme sottolineare però come la scelta di indagare sulle relazioni testo-immagini per approcciare il tema, 'Le arti per Dante', non sia che una delle scelte possibili e che muova da due presupposti irrinunciabili: il primo è la conoscenza e la frequentazione del mondo delle arti da parte di Dante; il secondo è la lettura dell'opera dantesca a partire da una forte consapevolezza storica artistica, insomma non da letterato o in una prospettiva tutta infra-testuale.

Una scelta in parte analoga sottostava anche a *Dante e le arti al tempo dell'esilio*, curata da Massimo Medica e aperta nella chiesa di San Romualdo di Ravenna, dall'8 maggio al 4 luglio 2021, che aveva lo scopo di seguire Dante nel suo peregrinare e nell'«arricchire il 'suo vasto patrimonio di immagini', di cui certamente tenette conto nel momento in cui si apprestò a comporre la *Commedia*». Grazie ad una impostazione dell'allestimento ostentatamente biografica era possibile ripercorrere le tappe sicure delle peregrinazioni e delle possibili esperienze artistiche di Dante: dalle testimonianze prodromiche della Firenze *Prima dell'esilio*, ad esempio con il *Polittico di Badia*, alla *Roma di Bonifacio VIII*, con i frammenti del nartece vaticano; da Verona a Padova, con la *Crocifissione* del Maestro di Santa Anastasia e con frammenti dal coro Scrovegni; dalla Toscana occidentale fino a Ravenna, con la *Giustizia* dal monumento funebre di Margherita di Brabante e la *Madonna in trono con Bambino*.

Per tutte queste stazioni, soprattutto Medica si preoccupa di registrare la possibilità che le opere possano essere state viste da Dante, anche se, come sempre, il novero degli esposti è il risultato di volontà e di singole circostanze, che fra l'altro non escludono la presenza di pezzi presenti anche altrove.

Nell'articolazione delle iniziative non sono evidentemente mancate anche mostre 'locali'; e qui uso il termine in senso piano, senza alcuna accezione riduttiva, come vedremo.

A Mantova è stata aperta, per esempio, *Dante e la cultura del Trecento a Mantova*. Dante fu mai a Mantova? Non lo sappiamo con certezza; ma possiamo ritenerlo molto probabile: forse quando si trovava a Verona e/o se è sua la *Questio de aqua et terra* (un trattatello nel quale si legge «existente me Mantue»). Del resto a giustificare il legame con la città basterebbe il fatto che era la patria del maestro Virgilio o che le opere di Dante sono popolate da personaggi mantovani, da Manto a Sordello nella *Commedia*, a 'Gotto mantovano' nel *De vulgari eloquentia*: come di Franco bolognese di questo poeta non sappiamo altro e Dante lo ricorda per il motivo letterario specifico che nelle sue canzoni «infilava sempre nella stanza un verso scompagnato».

Di tutto ciò il catalogo dà evidentemente ampio conto, mentre dal punto di vista

espositivo la mostra è stata l'occasione di tracciare un panorama dell'arte cittadina, che al tempo di Dante comincia ad aprirsi alle novità giottesche, ad esempio con il Maestro della cappella Bonacolsi, ma che al fine non risulta incidere sull'opera dantesca, né pare ricevere da questa particolari o specifici stimoli. Con ciò non è mia intenzione discutere l'utilità, in questo caso rimarchevole, di iniziative nate sul pretesto delle celebrazioni centenarie. Tuttavia queste "mostre fiancheggiatrici", come le chiamava Longhi, non andranno confuse con quelle appena illustrate per la 'causalità e connessione critica', o con altre iniziative delle quali vengo, forse finalmente, a parlare.

Mi riferisco ovviamente alla mostra «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante*. Con una operazione culturale inedita e forse unica nella storia della letteratura, la mostra inscena, semplicemente, citando Luca Azzetta, *Il ritorno di Dante a Firenze*, offrendo un panorama tematizzato della Firenze del secondo quarto del secolo, originale per il recupero storico culturale e illustrato con straordinaria ricchezza, soprattutto del materiale manoscritto dalle biblioteche fiorentine, ma non solo: ricordo a titolo d'esempio la presenza straordinaria del trivulziano 1080, il più antico codice fiorentino della *Commedia* datato e firmato, nel 1337 da Francesco di ser Nardo da Barberino.

Venendo più specificamente agli aspetti storico-artistici, orchestrati principalmente da Sonia Chiodo, gli esposti ci mettevano in primo luogo a confronto con l'illustrazione del gran numero di copie della *Commedia* che allora si produssero e, senza limitarci ai più noti cosiddetti "Danti del Cento" (mi piace qui ricordare anche la rarissima raccolta di indicazioni per illustrare un codice di circa 300 carte), all'opera dei due massimi protagonisti in questo campo: Pacino di Buonaguida, a capo di un'ampia e longeva bottega che illustrerà la parte più rilevante dei primi codici danteschi con la sua naturale propensione al racconto, come si poteva vedere anche nell'*Arbor vitae* dell'Accademia; e il Maestro delle effigi domenicane, forse formatosi vicino al Maestro della Santa Cecilia e capace di uno sguardo sulla realtà meno idealizzato e più pungente.

L'allestimento al Bargello consentiva di unire ai luoghi testuali' (con la loro decorazione) i luoghi della biografia del poeta. Fu nella Sala dell'Udienza (oggi Salone Donatello) che venne pronunciata la definitiva condanna all'esilio e a morte il 10 marzo 1302; nei giorni nei quali, con evocativa coincidenza, moriva Cimabue e ben prima che Giotto vi dipingesse *Il Comune rubato* e il *Comune in Signoria* (perduti) e la *Madonna col Bambino in trono*, staccata e della quale non si conosce la destinazione originaria.

Il cuore della mostra non poteva che essere che la Cappella della Maddalena, in sé e per le rimarchevoli novità apportate in proposito ancora dalla Chiodo. Per

quanto si sia scritto e proposto circa il celeberrimo ritratto di Dante, da un lato la rivisitazione ravvicinata, favorita anche

dall'ultimo restauro, ha permesso di valorizzare il disegno del ramoscello con foglie e pomi, «segno distintivo del poeta che trae origine dalle parole stesse della *Commedia* ("vo per dolci pomi, Inf. XVI, 61)», dall'altro l'inquadramento della figura del presunto Dante nell'operazione di riappropriazione culturale che la mostra descrive porta nuovi argomenti per l'identificazione col Poeta: ormai non è più inaccettabile pensarlo rappresentato in Paradiso a pochi anni dalla morte.

Ancor più rilevante per la storia dell'arte è l'identificazione nella fascia decorativa alla base della volta dello stemma di Giorgio di Bongiovanni de' Tibaldeschi di Ascoli. Questi fu podestà nel primo semestre del 1333 e quindi è possibile anticipare di molto l'inizio del ciclo che sappiamo concluso durante la podesteria di Fidesmino da Varano, nella seconda metà del 1337, quando Giotto era già morto. Non c'è bisogno di molte parole per capire la portata di questa maggiore capienza cronologica per il Giotto estremo: nonostante gli impegni che costellarono quegli anni (a Firenze, ma ancora a Napoli, Bologna e Milano) e lo stato di conservazione, che complica la lettura di un'impresa pittorica che, come è stato a più riprese osservato, vide certo la presenza di numerosi collaboratori. Le qualità supreme che ancora emergono nel *Cristo redentore in gloria* e le invenzioni umanissime e variate dei beati a confronto con parti che per quanto rimarchevoli non raggiungono quelle vette, aumentano l'attesa di un sistematico e libero confronto con la materialità residua del cantiere.

Dal punto di vista iconografico non è di minor conto, nell'economia della mostra e per 'Dante e le arti', la torsione che si registra nelle scene del *Paradiso* e dell'*Inferno*, rispetto al Giotto Scrovegni e in generale alla tradizione dei *Giudizi universali*. Al Bargello Giotto – che comunque deve essere considerato il progettista dell'insieme - divide su due pareti distinte il *Paradiso* e l'*Inferno*, e in questo ultimo ostenta una precisa conoscenza della *Commedia*: dalle forme di Lucifero alla presenza di Antenore fra i traditori, come è stato brillantemente riconosciuto per confronto con un frammento dell'*Inferno* dell'Orcagna a Santa Croce. Già Vasari ricordava che Andrea fu «studiosissimo» di Dante e che nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella fece «l'inferno, con le bolge, cerchi et altre cose descritte da Dante». Adesso gli studi sulla Cappella della Maddalena anticipano di non poco, e in un contesto molto favorevole, l'avvio delle influenze dantesche sulla pittura monumentale e riconoscono a Giotto un ruolo di primo piano, dimostrandone tra l'altro la propulsione immaginativa fino agli ultimissimi anni.

Tornando a Dante, come uomo e come poeta, è recuperato al ruolo di «antico e onorevole cittadino» secondo la formula usata da Villani nella piccola e prima

biografia che gli dedica nella sua *Nuova Cronica*. Questa orienta l'operazione culturale 'di recupero' ma altresì proietta il poeta nelle vicende più antiche della città, che lo stesso Villani aveva narrato e che avevano visto in Dante un indiscusso protagonista.

In generale non è possibile sottacere quella stagione della vita del poeta, che certo fu la più importante per la determinazione delle coordinate, o se volete degli strumenti critici, attraverso i quali valutare il ruolo de 'Le arti per Dante': come lui le conobbe, le frequentò, ne fu influenzato tanto da lasciarne scorgere così ampie tracce nella sua opera letteraria, financo da poter esserne considerato un testimone.

Per certi versi, dal punto di vista delle esposizioni, tornare su quei temi sarebbe stato una ripetizione, almeno a Firenze. Infatti, ben prima del centenario, nel 2004, era stata allestita presso le Gallerie dell'Accademia la mostra *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*. La sua finalità era stata di illustrare la città e la sua produzione artistica nella seconda metà del Duecento. L'arte dell'epoca non era però indagata in rapporto con Dante, né dal punto di vista della recezione di Dante né nel suo carattere attivante i meccanismi poetici.

Arnolfo, alle origini del rinascimento fiorentino, curata da Enrica Neri Lusanna al Museo dell'Opera del Duomo, era invece incentrata sul grande cantiere della cattedrale, che aprì la città alle novità peninsulari, forse anche più marcatamente del giovane Giotto che era spesso impegnato altrove e nonostante i capolavori memorabili che ancora di abbagliano.

Nel 1300 Arnolfo è documentato come «capud magister laborerii et operis» di Santa Maria del Fiore e il 12 aprile 1334 «Giotto Bondonis de flor. Pittore» sarebbe stato nominato «magister et gubernator laborerii et operis ecclesie Sancte Reparate»; celebrato come «expertus et famosus» e apprezzato per «scientia» e «doctrina», ma soprattutto è opportuno ricordare già con Panofsky che «il significato del documento [...] sta [...] nel fatto che questo artista era un pittore e non un architetto». Affiancandoli alle questioni dantesche, i due documenti ricollegano idealmente la Firenze che si adopera per riaccogliere il Poeta alla Firenze che Dante era stato costretto ad abbandonare. Torno a rimarcare la Firenze che Dante vive, ricorda e condanna, ma alla fine rimpiange, è qualcosa di molto di più di quanto noi saremo mai in grado di comprendere.

Ovviamente, considerazioni come queste hanno trovato solo in parte spazio nelle mostre di cui ci occupiamo oggi, eppure non sono estranee al loro allestimento, nei loro diversi aspetti e perché costituiscono l'*humus* che alimenta il rapporto di 'Dante e le arti', ovverosia il presupposto forse più importante per poter parlare del Poeta con oggetti figurati.

In chiusura, torno ad osservare che le mostre d'arte – quelle che ho citato e le

molte altre che ho omesso – sono certamente state un fenomeno caratterizzante il centenario del 2021, eppure non lo rappresentano e offrono un panorama solo parziale.

Scientificamente, invece, se ne può fare un bilancio? Non credo subito. Per un verso perché le mostre sono sempre frutto di specifiche circostanze e disponibilità che vanno conosciute nel dettaglio. Per l'altro, e soprattutto, perché, passato l'evento e i suoi clamori, la rilevanza delle esposizioni si dovrà giudicare sugli studi futuri, per i loro portati, per la loro solidità e/o originalità feconde.

L'autore

Alessio Monciatti (1971-2023) è stato ordinario di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli studi del Molise, dove ha insegnato dal 2005. Comandato dal 2020 presso il Centro Linceo Interdisciplinare 'Beniamino Segre' dell'Accademia dei Lincei a Roma, vi ha curato insieme a Maria Luisa Meneghetti la mostra *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia* allestita a Villa Farnesina nella primavera del 2022.

In precedenza, dopo gli studi presso l'Università di Firenze con Adriano Peroni e alla Scuola Normale di Pisa con Enrico Castelnuovo, è stato membro della Max Planck Gesellschaft, ricercatore presso la Scuola Normale Superiore, funzionario della Pinacoteca di Brera e ricercatore associato presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Fra i suoi interessi di ricerca: la pittura e i mosaici dal XII al XIV secolo, le residenze papali in Italia e di Avignone, e la Storia della storia dell'arte, specialmente attraverso le mostre d'arte medievale, Giotto. A questi temi ha dedicato numerose pubblicazioni scientifiche fra le quali i volumi *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo* (Firenze, Olschki, 2005), *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze* (Milano, Il Saggiatore, 2010), *L'arte nel Duecento* (Torino, Einaudi, 2013) e «*E ridusse al moderno*». *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti* (Spoleto, CISAM, 2018). L'ultimo suo libro *Il nuovo nell'arte medioevale: temi, percorsi, rappresentazioni* è uscito nel marzo 2023 per i tipi di De Luca editore d'arte.

Per un primo profilo biografico si rimanda a: Enrica Neri Lusanna, *Alessio Monciatti o il fervore della storia e della critica in un intreccio interdisciplinare*, in: *La croce nel primo secolo francescano. Scritture, immagini, modelli* a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli, Raffaele Di Muro e Massimo Vedova, Fondazione CISAM, 2024, p. 3-9.