



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Alla ricerca del punto G.

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1238404> since 2022-12-20T13:08:04Z

Publisher:

Sagep Editori

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Alla ricerca del punto G.

“HA INVENTATO LA PROSPETTIVA”

Li conosciamo tutti, gli insegnanti di *Amarcord*. Non pochi tra quelli della nostra gioventù continuavano ad assomigliare loro.

C'era il filosofo gentiliano (“L’universale dello spirito s’incarna nello Stato...”), la pettoruta insegnante di matematica, invasata e digrignante, il partenopeo idealista e irrimediabilmente nozionistico (“uccisione di Agrippina?”), quello incantato dalla sua stessa ispirata dizione del sublime Archiloco: “επτά γάρ νεκρών πεσόντων, οὐς εμάρψαμεν ποσίν, χεῖλοι φονηεῖς εἰμεν. Bella la lingua greca, eh?” “Ostia!”.

E poi arriva lei, adorabile e rassicurante, con la camicetta a rouches color cipria e il baschetto floscio. È la signorina non più giovane che insegna storia dell’arte – una materia nuova, nelle scuole di quel tempo, e rigorosamente al femminile. Con l’occasione spunta sulla cattedra un grazioso vaso di papaveri e lillà. Di nascosto tira fuori la bottiglia a reticella e riempie il bicchierino. “Oggi vi parlerò del grande Giotto”. “Che con le palle fa il botto” replica al volo lo scolaro più insolente.

“Lo sapete, cari ragazzi – sospira lei mentre quelli si prendono a pugni e spintoni – perché Giotto è tanto importante nella pittura italiana? Ve lo dico io! Perché ha inventato la prospettiva”. “La - pros - pet - ti - va!” scandisce la classe all’unisono, e con l’ultima sillaba il savoiardo s’inzuppa nel liquorino.

Amarcord è ambientato nei primi anni Trenta, quando ormai i programmi didattici erano pienamente allineati alle direttive del regime e quando Giotto aveva ottenuto quello status di pittore nazionale culminato con le celebrazioni del 1937¹. (Per inciso, nel film compare anche un altro eroe nazionale. È Dante Alighieri, il cui volto si presta a *testimonial* del ricostituente Fosforil nella scena della tabaccaia).

FANCIULLO, PRODIGIO, MITO

Tutti lo cercano, ne inseguono la chimera, indagano il mistero. Ma non è una novità, e non accade solo in Italia. Per almeno vent’anni, gli ultimi dell’Ottocento, non c’era stato Salon parigino in cui non fosse passato un ritratto dipinto o modellato di Giotto. Giovinetto, solitario pastore, insieme a Dante o insieme a Cimabue, a perpetuare il mito dell’artista doppiando la fortuna iconografica di temi troubadour come Raffaello e la Fornarina, Tiziano e Carlo V, Tintoretto sul letto di morte della figlia.

Hémar nel 1879, Hervier nel 1881, Demont-Breton nel 1891 e via elencando. Autori irrimediabilmente accademici, oggi meritoriamente dimenticati, ma sintomatici di una fortuna visiva colossale, soprattutto se si considera che ancora nel 1872 il Museo delle copie di Charles Blanc – uno degli indicatori più sicuri della gerarchia dei valori – enumerava solo quattro Giotto, a fronte di trentatré Raffaello, quattordici Vélazquez, nove Tiziano².

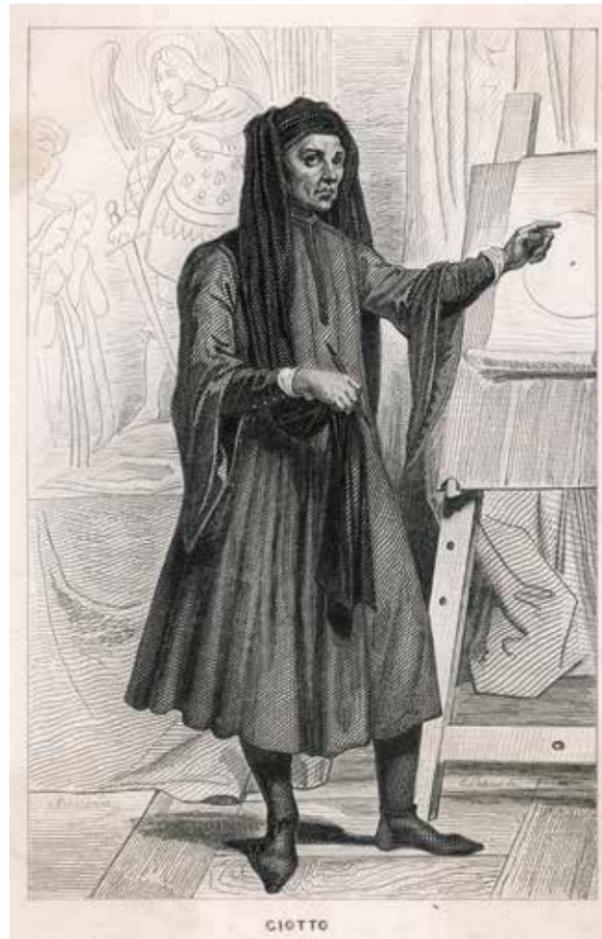
Il fenomeno ebbe ricadute a tutti i livelli. Si poteva passare da un dipinto accademico alla maniera neo-spagnola come *Giotto dans l’atelier de Cimabue* di Jules Ziegler (1847) al magnifico disegno a carboncino quadrettato di Gustave Moreau *Le jeune Giotto dessinant* (da collegare al non meno prezioso acquerello del 1882), sempre attingendo di fantasia dalle pagine vasariane. Oppure, come nel caso di Edward Burne-Jones, andando direttamente a copiare le allegorie dei Vizi e delle Virtù agli Scrovegni³.

Non diversamente, il mito fondativo del pastore-pittore si ritrova un po’ ovunque nella storiografia dell’Ottocento, giungendo ad accostamenti oggi francamente inconcepibili, a partire dall’endiadi Giotto-Zurbarán fino alla celebrazione dello scultore dalmata Ivan Mestrovic⁴.

Non che tra storici e critici di cose dell’arte vi fosse assoluto accordo. Se Ruskin in apertura di *Giotto and his works in Padua* poteva apertamente celebrare l’“happy, practical, unerring,



01
Gaetano Riccio
Cimabue incontra Giotto fanciullo
da "Poliorama pittoresco", n. 3, 24 agosto 1844



02
Achille Devéria
Giotto, 1850 c.
Mary Evans Picture Library, Londra

and benevolent power" degli Scrovegni, un filobotticelliano come Walter Pater lamentò al contrario che il "childish religious aim" di Giotto e dei suoi seguaci aveva loro impedito di restituire pienamente quelle sottigliezze letterarie che solo il Rinascimento maturo fu in grado di cogliere⁵.

Non di rado i modi degli antichi maestri vennero accostati e confusi nelle cerchie dell'estetismo fiorentino del "Marzocco" e dai cenacoli fiesolani con l'aristocrazia del gusto preraffaellita. Un sagace e sempre ben informato osservatore come Carlo Placci obiettò al Rossetti quei "corpi disegnati giottesamente" su cui era posta "quasi sempre una testa convenzionale di tipo inglese malsano, con un collo a trapezio geometrico, con narici leggermente arriciate e labbra innalzate a punta"⁶.

Trecento, Quattrocento, che importava? Contava l'afflato mistico dei "primitivi", la pretesa di spontaneità e purezza, un ideale di bello sobrio e composto ma disponibile alla complicazione letteraria se non all'afflato erotico. Maldestri restauri alimentavano interpretazioni sdruciole e fantasie di compensazione: per Maurice Denis, i restauri nelle cappelle di Santa Croce avevano dato agli affreschi qualcosa della glacialità di un Hippolyte Flandrin.

E tuttavia, non distante da quel tempo e da quei luoghi, Bernard Berenson aveva ben diversamente riconosciuto in Giotto la completa riconquista dell'arte di figura attraverso la maestria di linea, chiaroscuro, modellato, composizione, gestualità, e movimento in una miracolosa restituzione dei

ben noti "valori tattili". Da qui Roger Fry ricavò un'intera estetica, che discese al pubblico tardo vittoriano con il lungo saggio del 1901 sulla "Monthly Review": del toscano la "intuitive feeling of pure beauty"; sua la comprensione di volume e masse, l'unità plastica della composizione, il ritmo decorativo della linea, la logica interrelazione delle parti: in una sentenza, "the shock of a simple, inevitable, and instantly apprehended, and yes utterly unforeseeable"⁷. E mentre abitava a San Domenico di Fiesole Warburg riconobbe nelle figure di Giotto "incunaboli eccezionali e insuperati della ritrattistica italiana"⁸. Finalmente una pattuglia di eruditi come Venturi, Moschini e Thode iniziarono a mettere ordine a tutto questo ponendo mano al catalogo e facendo un po' di sana storia dell'arte. Più di tutte spiccarono le conclusioni che oggi diremmo "performative" di Friedrich Rintelen: Giotto fu il primo a determinare e rappresentare pittoricamente lo spazio in ragione dell'azione, correlandolo cioè al movimento dei corpi e alla relazione tra questi e l'ambiente, in una concezione intuitiva delle distinte profondità sceniche simulate sulla superficie dipinta⁹.

ITALIANO, MODERNO, COSTRUTTORE

Fu compito di artisti, poeti e critici porre in verifica codici antichi e urgenze moderne. Apollinaire si compiacque di accostare le stoffe "operaie" dei *Giocatori di carte* di Cézanne ai panneggi di Giotto, mentre in uno dei primi ragionamenti sulla nuova pittura Maurice Raynal lo scomodò per ricordare come egli fingesse una città fortificata sullo sfondo di figure in primo piano raffigurandola a volo d'uccello, tutta insieme e dall'alto: non come sarebbe dovuta apparire ma **come** l'aveva pensata¹⁰.

Questa disgiunzione tra realtà di visione e realtà di concezione, opportunisticamente riconosciuta nel magistero giottesco, appariva alla base della poetica del Cubismo. Come riconobbe subito dopo Kahnweiler, tale aspetto del primitivo toscano era il tratto unificatore con le esperienze, non meno folgoranti, di "riscoperta" dell'arte africana e di avvio a un'estetica non illusionistica¹¹.

Quello che unificava manufatti e immagini così diverse era dunque la presenza di una forma significativa: linee, forme e colori combinati in una disposizione particolare suscitavano un'emozione estetica, come riconobbe Clive Bell menzionando anche il Giotto padovano¹².

È quanto aveva raccomandato Matisse ai suoi allievi: "Quando vedo gli affreschi di Giotto a Padova, non mi interessa sapere quale scena della vita di Cristo ho davanti agli occhi: capisco immediatamente il sentimento che ne emana, perché è già nelle linee, nella composizione, nel colore"¹³.

Questo Giotto moderno in quanto essenzialmente o tutto visivo, era quello che più sollecitava la fantasia dei pittori. "Ho sempre goduto delle immagini che un quadro suggeriva, fosse esso primitivo, classico, naturalista, impressionista, neo-impressionista. Giotto, Masaccio, Rembrandt, Courbet, Renoir, Cézanne", scriveva in un suo appunto Ardengo Soffici¹⁴.

Abbagliati dalla modernolatria marinettiana certi pittori futuristi avanzavano non poche riserve. "Un pubblico che chiede gioia come un signore cinquecentesco ed il pittore che risponde con un'anima modernamente giottesca", lamentò Boccioni: "nell'ansia, certo sincera, di costruire hanno imitato i primitivi giotteschi e pregiotteschi, i disegni dell'uomo delle caverne e dei selvaggi, tutto ciò insomma che v'è al mondo di più ingenuo e di rudimentale"¹⁵.

A questa condanna si associò volentieri un Carrà non ancora redento. "Nelle opere dei pittori antichi Giotto, Tiziano compresi, la materia plastica era intuizione accidentale", affermava con sicurezza ancora nel 1914. Nell'esaminare la "pura espressione plastica", era la conclusione, "l'opera dei più grandi (o per dir meglio dei meno piccoli) quali ad esempio Giotto, Michelangelo, Tintoretto, ecc., essa si sgretola completamente, poiché in essa l'illustrazionismo fu la più forte ragione di successo universale"¹⁶.

È da ascrivere a merito dei fiorentini Soffici e Papini la progressiva revisione di tali preconcetti. Senza dimenticare il



03
Dante Gabriele Rossetti
Studio per Giotto Painting the Portrait of Dante, 1852
Tate Gallery, Londra

contributo reso possibile, in ambito vociano, dal primissimo Longhi di *Rinascimento fantastico* ("Per che, Michelangelo ch'è di Firenze, intende la tradizione formale disegnativa di Giotto e di Masaccio sua; la visione lirico-plastica della corporeità del mondo")¹⁷.

Sin dai suoi scritti tanto polemici quanto programmatici su "La Voce" e su "Lacerba" Soffici si era adoperato per riscattare la più genuina tradizione italiana sottraendola alle sacche della prassi accademica. Si sforzò di trovar i punti di congiunzione tra la pittura moderna osservata a Parigi tra Impressionismo, Fauve e nascente Cubismo e la lezione degli antichi maestri, ravvisando in essi possibili tratti di inesausta, imperitura attualità.

Soffici spiegò un po' a tutti che la pittura moderna era nata da una dialettica tra la superficie del dipinto e spazio illusionistico, cioè in altri termini tra colore impressionista e chiaroscuro cubista. La sintesi necessaria tra questi due poli non poteva che essere data da quella severa forma-colore ravvisabile nella sensibilità costruttiva dei grandi toscani del Tre e del Quattrocento: Giotto, Masaccio, Paolo Uccello. I giovani pittori futuristi, quelli con cui aveva litigato fino al 1912, dovevano mettere da parte quella ridicola emulazione superficiale dei modi parigini e studiare antichi maestri come archetipi di una possibile modernità italiana. Il concetto di "sintesi prospettiva di forma-colore" adombrata da Longhi nel suo saggio su Piero (1914) non era molto distante da questo programma¹⁸.



04
Jules-Claude Ziegler
Giotto nello studio di Cimabue, 1847
c.
Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Oltre a ragioni stilistiche e formali era inoltre possibile riscattare Giotto dalle più sciocche accuse di passatismo in due modi: evidenziarne il ruolo morale e riconoscerne i motivi essenziali di una discendenza toscana, cioè nazionale. Nel primo caso si ritenne possibile tracciare una parabola che intercettava, attraverso i secoli, non tanto un problema formale quanto una dimensione psicologica in grado di saldarsi al profilo degli autori più attuali e controversi. Per Soffici “pazzo e primitivo, Cézanne era, ma piuttosto al modo scontroso dei mistici cristiani: di Iacopone da Todi e di Giotto”¹⁹.

Era un modo diverso di vedere le cose. Fra tutte le possibili forme di tradizione, qual era quella consustanziale all’esperienza del moderno e autenticamente riscattabile? “Qual è la tradizione italiana nell’arte? – si chiese a un certo punto Papini – il sintetismo sobrio e toscano di Giotto e Masaccio, la decorosa irregolarità di Michelangelo, l’equivoca mollezza di Leonardo, la sublimità nel mediocre di Raffaello?”²⁰. Non era più soltanto una questione di mode e di gusti passati al vaglio di sofisticati conoscitori e facoltosi collezionisti internazionali, né di culto accademico o museale: “perché Giotto ha dipinto alcuni affreschi meravigliosi ogni madon-



05
Gustave Moreau
Giotto pastore mentre disegna nella campagna fiorentina, 1880 c.
Musée d’Orsay, Parigi

nuccia scortecciata del trecento vien messa nei tabernacoli dei musei come cosa santa”²¹.

Il quesito con cui Soffici chiuse nell’ottobre 1912 un articolo su Renoir rendeva bene la posta in gioco: “Chi sono i seguaci di Giotto, di Paolo Uccello, di Beato Angelico?”. Soffici poneva il problema della costruzione dell’artista. Di come si forma un artista. Sembrava chiedersi: in che modo, oggi, possiamo avere Giotto o Paolo Uccello? Come deve agire nella nostra contemporaneità tanto l’osservatore quanto il produttore di immagini? E – per riprendere un tema agostiniano quanto giottesco e ora cubista – come metter mano a degli *intelligibilia* che consentano di comprendere i *sensibilia* attuali?²²

In altri termini, come dare forma efficace a idee in movimento? Nel corso di un paio di decenni “Giotto” servì (anche) a questo: a dare un modello plausibile nel momento paradossale in cui la grande accelerazione delle avanguardie vide esaurirsi la propria spinta propulsiva. Come fare a fermare le cose, guardarle di nuovo da vicino, nella loro stasi? Quella cosa che s’inizia a definire “Giotto”, almeno tra i pittori, spiega come e perché, ad esempio, nell’arco di qualche anno Carrà passò da *Ciò che mi ha detto il tram* alla *Carrozzella*.

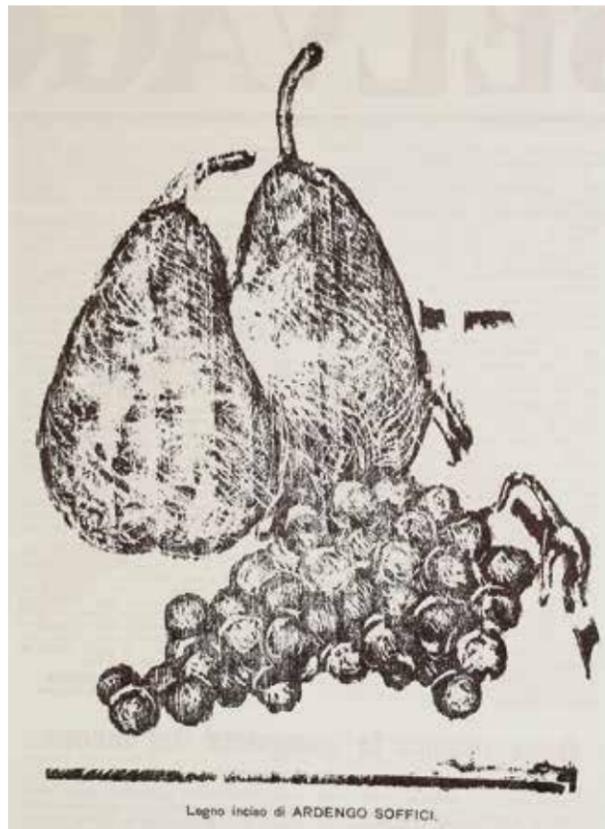
Testi come *Parlata su Giotto* di Carrà (1916) confermavano l’intenzionalità di un recupero strumentale del passato per risolvere un problema pittorico del presente. Un po’ per tutti gli ex futuristi c’era da capire come passare dal turbinio incessante del moderno dinamismo e dalla raffigurazione cinematografica delle figure in movimento alla staticità degli og-

getti. Uno dei problemi più urgenti nella pittura di quegli anni fu proprio quello di provare a fermare le cose e a guardarle come fosse la prima volta. Soffici lo stava facendo con i suoi vivaci trofeini, quelle pitturine “idiote” un po’ Matisse e Derain 1912, un po’ Giotto 1305, un po’ Rimbaud (“J’ai-
mais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires...”). “Non ho più pregiudizi di sorta – confermava da parte sua Carrà – faccio ritorno a forme primitive, concrete, mi sento un Giotto dei miei tempi”²³.

E se proprio di Cubismo si voleva parlare, quello era già presente nell’opera del pittore trecentesco: “La verginità plebea di Giotto e degli altri primitivi, combattuta e vinta dagli intellettualismi più tardi, soltanto ora, dopo 600 anni incomincia a ritornare in credito [...] Oggi si parla di costruzione di valori puri. In Giotto, io ammiro l’ossatura cubistica dei suoi dipinti, ch’io prendo come insiemplastici”²⁴.

Prima e più ancora di Masaccio e Paolo Uccello (“figli non degeneri di una grande razza di costruttori”), Giotto divenne per Carrà la personificazione dell’artista pronto a partire da una condizione di tabula rasa. I pochi ma cruciali dipinti del 1916 si offrono come un’allegoria di una nuova concezione saldamente costruttiva del mestiere artistico.

Non era soltanto un problema morfologico o di fonti visive più o meno opportune, ma di posizione dell’artista. Il mito del fanciullo geniale e del divino ignorante come possibilità di artista assoluto. Di qui l’insistenza, persino esagerata,

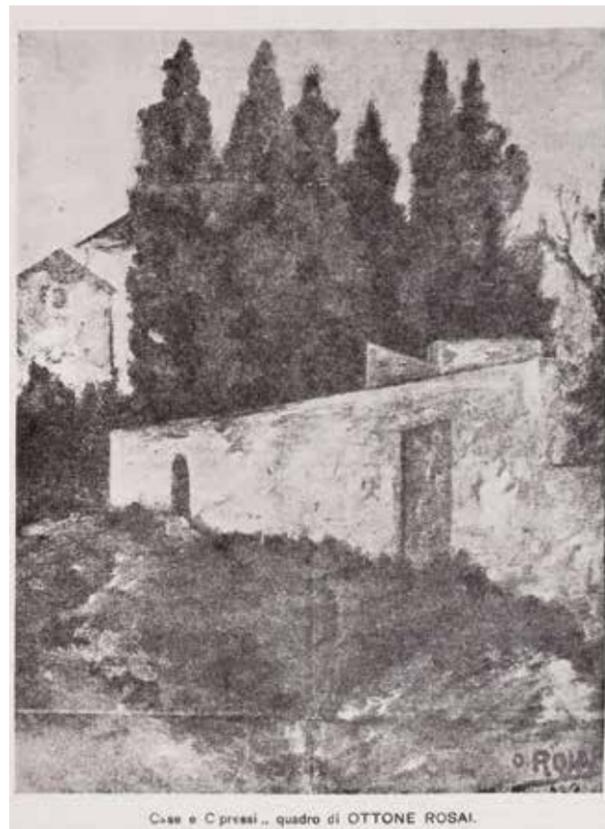


06
Ardengo Soffici
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 3, 15 febbraio 1927

sull'origine umile del pittore e suoi esiti attualizzabili nella "terribilità serrata in legge cubica": "la terribile bellezza plebea di questo meraviglioso taumaturgo toscano ti apparirà costruita su pochi centri, in cui come su dei cardini fissi, gira l'arabesco sensibilizzato"²⁵.

Nessuno aveva mai parlato così di Giotto. Terribilità, legge cubica, arabesco sensibilizzato. Quest'ultima locuzione **che viene** ripresa nella monografia del 1924 dove, anche in ragione del mutato clima culturale e politico, nella costruzione di valori puri e nell'unità costruttiva **viene** individuata "l'idea cristiana da astratta si fa concreta, l'unità inscindibile di forma e idea"²⁶.

Ma la cosa più importante e conseguente dei testi di Carrà restava senz'altro quell'immagine di verginità plebea che portava con sé uno sguardo prensile nei confronti del mondo e delle cose. Nel dialogo immaginario che Antonio Baldini inscenò su "La Ronda", a fronte di un Cimabue che teneva dinanzi a sé fede, dottrina e volontà, Giotto reclamava la libertà di attingere alla memoria delle cose offerte dal mondo. Il passaggio è molto bello, e ciò non sorprende perché quelli erano i tempi e i luoghi della migliore prosa d'arte italiana del secolo: "Non posso tenere questi miei occhi che non riguardino, e certo con quell'insistenza di cui mi fai una colpa, le cose di questo mondo così ben fatto, per un vivo e continuo desiderio che ne hanno; di modo che



07
Ottone Rosai
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 10, 31 maggio 1927

appena una di queste tante cose mi se li prende, ogni altra voglia, ogni altro proposito cade"²⁷.

Le diverse ma mai del tutto discordanti immagini di Giotto correvano insieme, ed è singolare quanto la lettura dei pittori s'intrecciasse a quella dei prosatori e degli storici dell'arte.

Lionello Venturi insistette molto, appoggiandosi al "disaccordo di verde e d'azzurro" degli Scrovegni, su una lettura coloristica che tradiva un *imprinting* neo-veneziano, se non **impressionista** e **ascendendo** che tale ricchezza di gamme cromatiche era funzione esclusiva della forma. Altri ne valutavano ineffabili qualità di economia, intransigenza e spiritualità che **poteva** **andare** ben al di là del "realismo", al miraggio di una realtà **altra**. Tale ad esempio l'agenda di de Chirico: "Il principio della nostra pittura è sempre stato eminentemente spirituale: pensiamo ai Giotto, ai Paolo Uccello, ai Masaccio, ai Carpaccio e anche ad altri minori; tutti hanno il senso della bellezza, cioè di quella trasformazione, di quella idealizzazione della realtà, che costituisce una seconda realtà"²⁸.

De Chirico in realtà era tra i pochi a tracciare un tale profilo spaziale ai nostri primitivi. Il fatto è che lui non aveva alcuna "avanguardia" né alcun dinamismo futurista cui prendere le distanze, mentre tutti gli altri – da Carrà a Soffici a Sironi – invece sì. "Giotto" divenne sempre più la soluzione facile a un problema difficile.



08
Nicola Galante
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 13, 15 luglio 1927

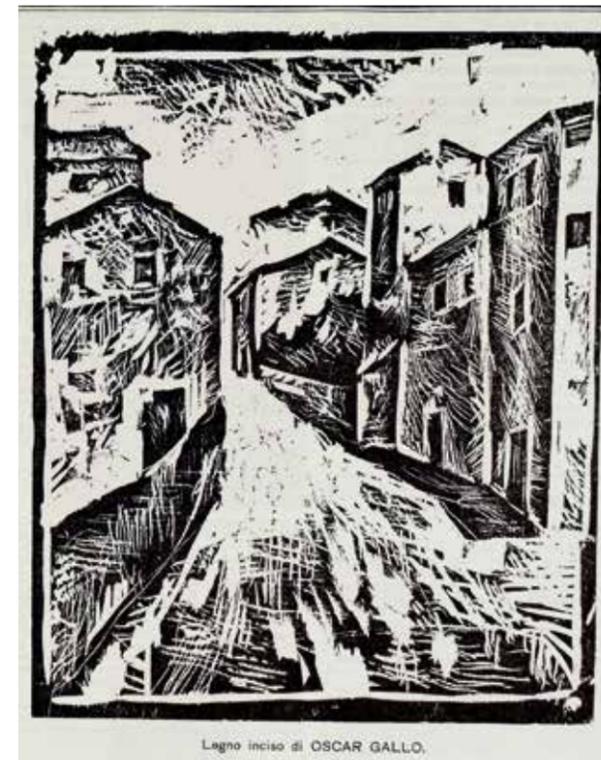
PLEBEO, RUSTICO, STRAPAESANO

Un testo di Soffici tra i molti assai influenti a quel tempo s'intitola *Battaglia tra due vittorie*. La prima vittoria era quella della guerra; la seconda era quella della marcia su Roma. Tra questi due estremi Soffici elaborò il suo personale strategico riposizionamento postbellico.

Se la storia e gli esempi del passato avevano consentito, ai tempi della "Voce", d'indicare la via per costruire una modernità italiana non epigonica, ora quella stessa tradizione veniva invocata come baluardo contro le insorgenze dell'internazionalismo e di un vituperato esperanto culturale. I nomi e le opere dell'arte e della letteratura, da Dante a Giotto, che avevano guidato alla comprensione della modernità **europea** non apparivano più dei modelli di composizione **di stile**, da tradurre nel presente della viva creazione artistica. Dal loro esempio era invece necessario ora trarre dei valori assoluti, da far valere entro uno scontro di civiltà²⁹.

Il luogo ove maggiormente fu messo in atto questo programma di **posizione** antimodernista fu la rivista "Il Selvaggio". I numi **tutelari** ossessivamente e opportunisticamente **di volta in volta** **promossi** a suffragare l'*autoritas* della tradizione dei pittori **italiani**, cioè toscani, cioè **fiorentini**, **venivano** su tutti e primo fra tutti. Ne conseguì "strapaesano", qualcosa più di un movimento, qualcosa di diverso rispetto a un'estetica. Fu il luogo ove i ceti intellettuali del fascismo, per quanto non **monici** e sostanzialmente minoritari, si **adoperano** **per** dare modernismo e **italianismo**. Al pari della lingua letteraria, quella pittorica **si** **alberata** come espressione, perimetro e bastione di una nazione. Come scrisse il direttore de "Il Selvaggio", "l'arte è l'espressione suprema dell'intelligenza della stirpe"³⁰.

Ma quale arte? Lo aveva spiegato Soffici da tempo, e lo stava ribadendo nelle forme più crude: "un ristabilimento totale di certi valori, che sono poi valori italiani, cioè intimamente connaturati all'essenza del popolo italiano,



09
Oscar Gallo
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 17, 15 settembre 1927

ma per troppo tempo e troppo bestialmente barattati con valori falsi ed opposti, indicabili con vari termini come: europei, protestanti, rivoluzionari nel senso anarchico, idealistici alla tedesca, e simili"³¹.

L'opera di Giotto, o perlomeno quanto di lui si voleva intendere in tal senso, appariva consustanziale a questo programma ideologico, ordinato sulla contrapposizione tra uno spirito "gotico", caratterizzato da spontaneità, indisciplina, libertà – una sensualità dionisiaca che sfociava nell'orrido, nel deforme e nel mostruoso – e uno spirito "latino", mediterraneo, che presto diventerà greco-romano: retto da ordine, misura, equilibrio, sobrietà, squisitezza virile³².

Ma non bastava certo infilare dentro l'opera d'arte originale i concetti di virtù, di moralità e di bene comune per sottrarsi alla **mania** dell'imitazione. Al Giotto delle corti e delle are sul **mondo** **dunque** un Giotto dei cortili e delle aie. La cosa non avrebbe molto interesse in sé, dal momento che dice assai poco di Giotto. Dice però molto su come intorno a quel nome si addensarono le pretese di una vera palingenesi artistica. E ancora una volta non era una questione di stili, di modelli o di deduzioni pittoriche (ci sono anche quelle, e si **trovano** piuttosto bene nei dipinti in questa mostra): **c'è** **in** **quello** qualcosa di più, e non sempre le opere di quegli anni fatte pensando a Giotto assomigliano ai dipinti di Giotto. Assomigliano piuttosto alle idee che su Giotto ci si era fatti, *pars pro toto*, non di rado con una buona dose di malafede o di opportunismo.



10
Leonetto Tintori
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 17, 15 settembre 1927

Già Ojetti aveva rivendicato, sulle pagine ufficiali del "Corriere della Sera", una linea d'arte rustica e paesana, che lui stesso riteneva deduzione deformata dell'arte aulica. Ma questa stessa arte aulica, ovvero la gloriosa tradizione italiana, aveva discesa da quella popolare, "nel senso che i paesani e i contadini italiani i quali hanno avuto una vera intelligenza d'arte e naturale potenza creativa, son diventati tutti artisti coscienti, fortunati e celebrati, da Giotto a Canova"³³. È un'affermazione piuttosto azzardata e molto discutibile, ma che in quell'Italia stava facendo presa in tanti modi diversi. Il latino basso di Giotto diventava verbo rustico, un parlare schietto senza ornato né retorica, attuabile in figure di stile.

Sono così da valutare i tanti esiti, soprattutto nel disegno e nella grafica, offerti dal "Selvaggio" nella seconda metà degli anni venti: Achille Lega, Oscar Gallo, il giovane Leonetto Tintori (che fra le altre cose poi restaurerà la Cappella Peruzzi), Giuseppe Gorni, Quinto Martini. Nei loro fogli spiccavano paesaggi e figure perlopiù toscani, sempre comunque riferite a un'Italia rustica e laboriosa. Lo stupefacente paesaggio giottesco, cristallizzato nei suoi strati geologici, venne letto come luogo morale di emozioni a conferma di una gerarchia classica e cristiana, sottraendosi a pericolose deviazioni panteistiche e di culto naturale. Era l'attivazione di una certa immagine opportunamente strumentale di Giotto entro la sacralità di un'Italia rurale e paesana. Un'iconodulia cattolica che



11
Carlo Carrà
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 19, 15 ottobre 1927

riscattava la moralità di un popolo severo e incorrotto, esente dalle tentazioni della modernità e da pericolosi intellettualismi³⁴.

A farne le spese, non so quanto a sua insaputa, fu un autore come Giorgio Morandi. Il bolognese fu in effetti tra gli autori più ammirati nella cerchia del "Selvaggio", in virtù di una torsione interpretativa affatto strapaesana dei suoi paesaggi appenninici. Lui stesso almeno inizialmente non disattese queste aspettative. In un'intervista del 1925 Morandi ricordò gli insoddisfacenti studi accademici, il passaggio e la disillusione del Futurismo, la necessità di recuperare i valori prodotti dall'arte dei secoli passati ("Questi studi, che non nascondo mi fecero pure cadere in nuovi errori, mi furono soprattutto benefici perché mi portarono a considerare con quanta sincerità e semplicità operarono i vecchi maestri [...] Questo mi fece comprendere la necessità di abbandonarmi interamente al mio istinto, fidando nelle mie forze e dimenticando nell'operare ogni concetto stilistico preformato"). Morandi ricordò infine come maestri Corot, Courbet, Fattori e Cézanne. Su tutti, Giotto e Masaccio³⁵.

Morandi restava tuttavia un caso a sé, irriducibile a uno schema politico. Ma per buona parte del gruppo di Soffici, Maccari e del "Selvaggio", l'italiano di Giotto (e di Dante) era il plebeo tornato dalle trincee, soldato-contadino incorrotto e alieno da ogni purificazione umanistica³⁶. E qui si può allora capire meglio il sarcasmo di Fellini.

12
Giuseppe Gorni
da "Il Selvaggio", A. IV, n. 24, 30
dicembre 1927



IDENTITARIO, ROMANO, SOVRANISTA

Fino a quel punto l'opera di Giotto era stata letta e ammirata dagli artisti sotto diversi profili. Proviamo a elencarli. La razionalità della rappresentazione. L'organizzazione di uno spazio misurabile. La ricerca di plasticità e concretezza. L'interpretazione oggettiva e non gerarchica dello spazio. La volontà costruttiva e la logica compositiva. L'unità di concetto, di gusto e di stile. Una realtà spaziale certo non pienamente illusionistica, ma necessaria. Un arcaismo nativo e asciutto. Ma anche, su un diverso ma non meno importante piano morale: il pittore celebrato in vita come classico, genio creativo, ricostitutore di un realismo mimetico. Il magnifico plebeo coronato da una sontuosa fortuna letteraria, da Dante in qua.

Purtroppo le cose non finirono qui. Il decorso di un Giotto sano e "sovrano" contro gli usi estetizzanti e debosciati della borghesia prese forme ancora più esplicite. La parola d'ordine presto divenne "italianità"; la sua applicazione, un conforto per gli ingegni più fragili. Nel roboante articolo intitolato *Italianismo di Cézanne*, Mario Tinti giunse a individuare Giotto, "titanico estrattore di moli poliedriche", come "eccelsa sorgente" del pittore provenzale. Sono le cose che aveva detto Soffici vent'anni prima, ma le parole e il senso sono diversi³⁷.

Così come fu diverso il tentativo di Venturi di accreditare, lungo questa linea, la portata di un effettivo linguaggio europeo: "E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimen-

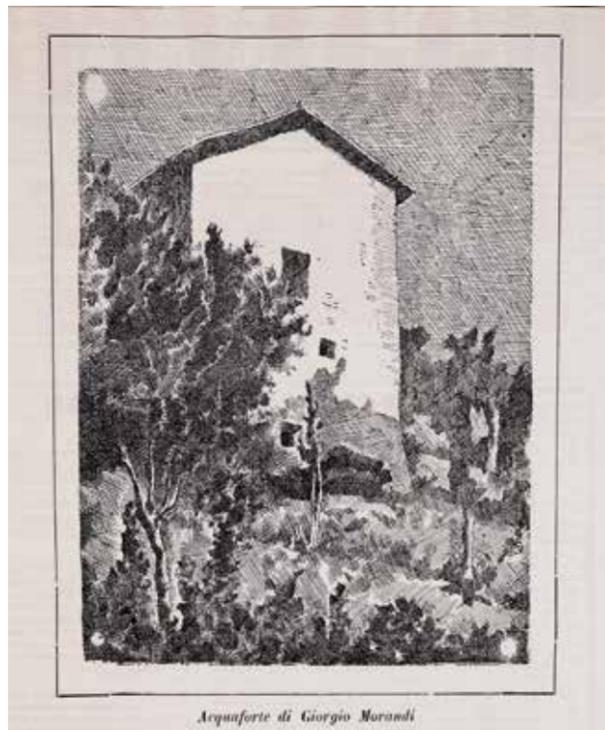
sionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica"³⁸.

Siamo davanti a un bivio decisivo. Il dibattito pubblico sull'arte contemporanea si sottraeva sempre più difficilmente dagli indirizzi nazionalisti e da una pedagogia di massa. Era piuttosto nello spazio di una salda coscienza storico-artistica e di una rigorosa cautela scientifica che si poteva produrre un resoconto equilibrato e oggettivo, tutto dentro il perimetro di una discussione civile³⁹.

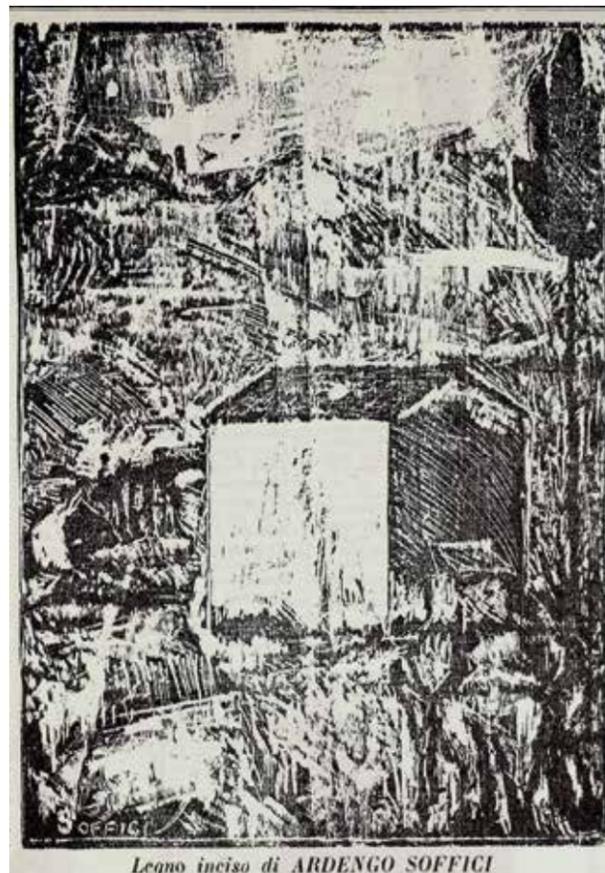
Quanto distanti, queste parole, e quanto lontana questa compattezza di stile rispetto agli slogan gridati. Intristisce la parabola di colui che un po' tutta questa attenzione l'aveva avviata. *Romanità della pittura italiana* fu un articolo d'occasione (compare sull'"Illustrazione del medico" nel marzo 1936), ma che il Cecchi ritenne utile inserire nell'antologia critica in chiusura della sua monografia pubblicata nel fatale, per molte ragioni, 1937.

Ormai Soffici scriveva senza ritegno di classicismo in senso categorico e assoluto, di "romanità dello stile" e di "maestoso realismo romano" tratto dai bassorilievi antichi dissepoliti dall'Urbe. Lo stesso Cecchi ravvisò nelle allegorie patavine "la Speranza d'un classicismo da Vittoria augustea, e la Fortezza, vero colosso loricato, per decorazione d'un trionfo romano". Il riepilogo dell'itinerario giottesco pareva suffragare questo approdo fatale: dal "realismo arcaico" di Assisi si era passati all'interpretazione morale, di plastica veemenza e di placido classicismo di Padova, per giungere al classicismo compositivo e decorativo di Firenze. Per tali vie si giunse al culmine di quel processo che istituì un Giotto pittore nazionale, identitario e in fin dei conti, anche se lui non lo sapeva, un po' fascista⁴⁰.

Grandiosità nell'impianto e simmetria nel comporre si



13
Giorgio Morandi
da "Il Selvaggio", A. V, n. 7, 15 aprile 1928



14
Ardengo Soffici
da "Il Selvaggio", A. V, n. 13, 15 luglio 1928

UNA COSTRUZIONE SOCIALE

Qualche osservazione conclusiva. La ricezione moderna di Giotto da parte dei pittori – cioè l'uso moderno di Giotto, la sua reinvenzione – un po' come in tutti i casi di recuperi coevi dei grandi maestri, prescinde in buona parte da questioni attributive e filologiche, pur inserendosi esattamente nel cuore delle più controverse dispute intorno alle autografie giottesche – la disputa tra "separatisti" e non, avviata nel 1912, trovò il suo culmine con il saggio di Offner che portò la *vexata quaestio* nell'ambito degli studi angloamericani.

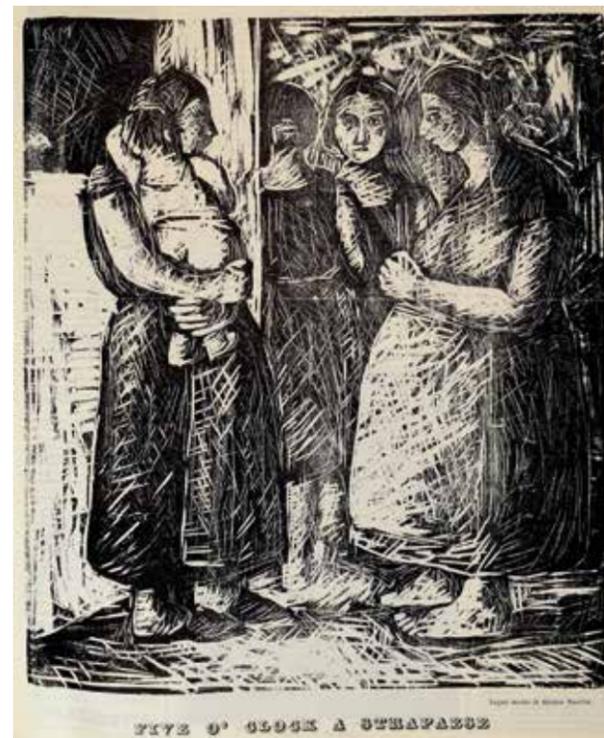
Più che un autore operativo in un determinato contesto storico e culturale, più che un catalogo di opere più o meno riconosciute, questo "Giotto" degli artisti in realtà è un concetto olistico. Uno schermo su cui proiettare la propria immagine di artista, un profilo su cui ricalcare il proprio⁴¹. Il caso della ricezione/compressione di un autore (in questo caso: Giotto) da parte di altri artisti è interessante perché con ogni evidenza si sovrapposero due linee di sviluppo: quella culturalmente determinata dalla trasmissione storica e dalle relazioni tra i soggetti (cioè, in questo caso, quella che si chiama storia o critica dell'arte) e quella individuale di sviluppo cognitivo. Quanto cioè il singolo artista, nel dispiegamento della sua formazione e nell'esercizio del pro-

saldavano nei programmi figurativi di un'etica condivisa. Tolto dallo spazio liturgico, lo stile trecentesco partecipava alla religione laica dell'Italia imperiale.

La grande intuizione di Sironi, ciò che col tempo ne fece il più importante interprete della pittura nell'Italia fascista e il persuasivo regista delle grandi operazioni espositive degli anni Trenta, fu di portare a sintesi, in una scala monumentale che fino a quel punto era naturalmente estromessa dal decoro del modernismo, quello che Soffici aveva sempre voluto tenere ben distinto: lo stile austero della solida tradizione tre e quattrocentesca e la vocazione pedagogica della pittura narrativa.

Ma i risultati sono e restano assai deludenti. In fin dei conti Giotto aveva insegnato che tutto ciò che sta dentro una composizione è necessario – favorisce cioè quel prodigioso processo di chiara e trasparente leggibilità della scena. Il materiale esiguo, in termini di forma e di colore, gli aveva consentito la liberazione del potenziale espressivo dello spazio tra le cose.

La congestione visiva del muralismo andava nella direzione opposta. I corpi nerboruti di Sironi erano qualcosa di diverso rispetto a quelli sfacciati di Carrà; e il tono apodittico delle sue proposizioni "fatali" era qualcosa di molto lontano dal perplesso romanticismo del *Pino sul mare*, dagli indigenti paesaggi "selvaggi", per non dire delle trascrizioni geologiche delle *Pietre* di Magnelli. Qualcosa dell'impronta novecentesca di Giotto era ormai andata irrimediabilmente perduta, e non certo per colpa sua.



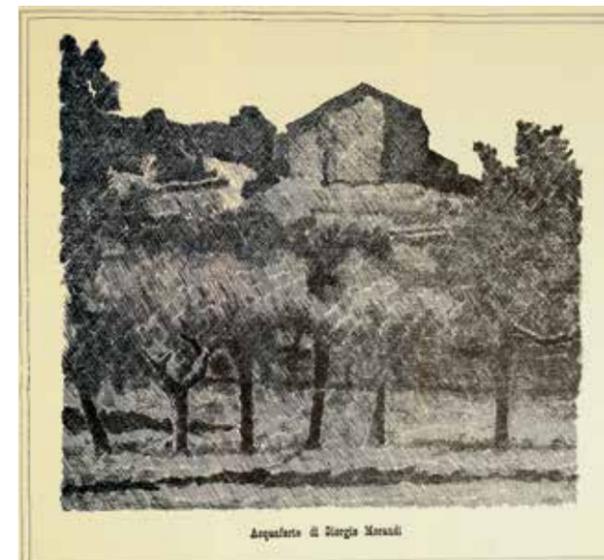
15
Quinto Martini
da "Il Selvaggio", A. VIII, n. 14, 15 settembre 1931

prio lavoro, può e deve apprendere da sé, senza l'influenza di altre persone.

La fortuna critica di Giotto tra la fine dell'Ottocento e i primi quattro decenni del Novecento è interessante perché vide la sovrapposizione di queste due linee. Prima e soprattutto dopo, tali linee tesero a divergere; la storia culturale (in questo caso: l'incremento delle conoscenze sulla pittura di Giotto) e l'apprendimento individuale (come cioè Giotto sia stato letto e interpretato, poniamo da Carrà o da Martini, da Mark Rothko o da Romare Bearden) **divergono** in maniera significativa.

C'è stato dunque un Giotto filogenetico, quello preso in carico dalla storia dell'arte e valutato nei tempi, appunto storici, del dispiegamento del linguaggio. Innumerevoli gli esempi; mi limiterò al longhiano transito ("comune ai più grandi spiriti italiani") tra il Giotto "romanzo d'Assisi e di Padova" a quello "grave, ornato, classicista" di certe tavole fiorentine⁴², e alla sintesi geografica di Cecchi: ad Assisi "epico e rituale, talora con accento popolare"⁴³; a Padova "tragico e contrastato", a Firenze "culturalmente monumentale"⁴³.

E c'è stato un Giotto ontogenetico, pertinente allo sviluppo individuale di ciascun artista, compreso e valutato nei



16
Giorgio Morandi
da "Il Selvaggio", A. XIII, n. 11-12, 30 novembre 1936

tempi biologici. E come si sa, gli artisti specie se moderni vanno di fretta.

Questi fenomeni distinti ebbero un fatto comune, e cioè l'invenzione di una moderna critica d'arte che portò con sé una pratica discorsiva autoreferenziale e un sistema ideologico definito da un preciso campo semantico. D'altra parte, le etichette di una storia dell'arte innatista come "bizantino", "romanico" oppure "futurista" o "novecento" sono del tutto inutili per comprendere i processi ontogenetici. Più che un problema da risolvere, l'immagine e l'opera di Giotto appare talvolta come una malattia da curare.

O un'ossessione. In molti casi Giotto fu più pensato che osservato, e d'altra parte non c'era nemmeno bisogno di correre a Padova o ad Assisi. Le stampe in bianco e nero assolvevano magnificamente allo scopo e si potevano facilmente ricalcare. "Anche Anderson e Alinari aiutano alla perpetrazione dei miti" osservò molto opportunamente Cecchi. Ma oltre alle immagini soccorse la fortuna novecentesca di Giotto un insieme complesso e diseguale di pratiche discorsive.

In questa storia vi fu dunque un momento di "sociogenesi" che istituì forme e pratiche culturali, e un apprendimento culturale individuale che le integrò e le arricchì, in una tensione tra comportamento convenzionale e comportamento creativo⁴⁴. Si provò cioè a guardare il mondo dal punto di vista di Giotto e al tempo stesso si provarono a risolvere problemi individuali di espressione. Confidando in quel salto creativo che a volte fa cambiare, e non di poco, il modo di vedere le cose.

- ¹ A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010.
- ² L. Auvray, *Le Musée européen*, Renouard, Paris 1873, p. 50; la scelta delle copie (l'elenco è alle pp. 115-118) venne contestata da H. Delaborde *Le musée des copies*, in "Revue des deux Mondes", 1 maggio 1873, pp. 209-218 in ragione di una tradizione "bien française" che l'eccesso di copie da maestri italiani avrebbe teso a sovvertire; cfr. P. Duro, *Le musée des copie de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1895, n. 93, pp. 283-313.
- ³ *Gustave Moreau e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 23 ottobre 1996-7 gennaio 1997), a cura di G. Lacambre, Skira, Milano 1996, n. 115 (ma la data di Ziegler non è qui corretta); G. Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, Macmillan, London 1906, vol. I, p. 244.
- ⁴ É. Viardot, *Les Musées d'Espagne: Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paulin, Paris 1852, p. 252, su Zurbaran "découvrant en lui cette inclination naturelle à la peinture qui révéla le pâtre Giotto"; F. Mercey, *La Galerie du Marechal Soult*, in "La Revue des Deux Mondes", A. XXII, 1852, pp. 807-816, per l'immagine corrente di Zurbaran, "comme Giotto, fils de paysans"; L. Planiscig, *Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic*, in "Emporium", vol. XXXI, n. 185, maggio 1910, p. 323: "La leggenda di Giotto pastore trovato un dì da Cimabue mentre ritraeva d'inverno al naturale una pecora, diventa oggi realtà con lo scultore dalmata Ivan Mestrovic".
- ⁵ J. Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, Arundel Society, London 1859-1860; alcuni passi del volume nell'edizione 1877 si ritrovano nella silloge di Ernesto Setti, *Il pensiero di Ruskin*, Carabba, Lanciano 1915, p. 61: "In qualunque disegno veramente grande, di qualsivoglia epoca, la potenza dell'opera è determinata dalla disposizione delle masse d'ombra e di colore e non mai dal semplice contorno"; W. Pater, *Sandro Botticelli* (1870), in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, J. Cape, London 1928, p. 54.
- ⁶ C. Placci, *Dante Gabriele Rossetti*, in "La Rassegna nazionale", A. IX, maggio 1882, pp. 427-446, 445.
- ⁷ R. Fry, *Giotto* (1901), poi in *Vision and design*, Chatto&Windus, London 1920, pp. 115, 121; l'osservazione di M. Denis è riportata a p. 171.
- ⁸ A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. I Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e i suoi familiari*, in Id., *Opere. I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Aragona, Torino 2004, p. 279; cfr. S. Contarini, "Gesti verbali: Jolles lettore di Decameron, VI, 9", in A. Ferracin, M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Forum, Udine 2014, pp. 229-241, 238.
- ⁹ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York/London 1896, p. 60: "We remember how Giotto contrived to render tactile values. Of all the

- possible outlines, of all the possible variations of light and shade that a figure may have, he selected those that we must isolate for special attention when we are actually realizing it"; F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, G. Müller, München 1912.
- ¹⁰ G. Apollinaire, *Exposition Cézanne* (1910), in Id., *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard, Paris 1960, p. 83; M. Raynal, *Conception et vision*, in "Gil Blas", 29 agosto 1912.
- ¹¹ D.H. Kahnweiler, *Der Weg zur Kubismus*, Delphin Verlag, München 1920, p. 10.
- ¹² C. Bell, *The Aesthetic Hypothesis*, in Id., *Art*, Chatto & Windus, London 1914, p. 8.
- ¹³ H. Matisse, *Note di un pittore* (1908), in Id., *Scritti e pensieri sull'arte*, Einaudi, Torino 1988, p. 11 e cfr. p. 33n. Matisse a Bonnard (1946): "Giotto per me è l'apice dei desideri, ma lascia tra che conduce verso un equivalente, nella nostra epoca è troppo importante per una vita sola".
- ¹⁴ A. Soffici, *Abbecedario del cubismo. I. Pittura pura*, in A. Del Puppo, *Un dialogo inedito di Ardengo Soffici e il dibattito di "Lacerba" sulla pittura pura*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 73, 2001, pp. 81-88.
- ¹⁵ U. Boccioni, *La pittura futurista* (1911), in I. Schiaffini, *Umberto Boccioni, Stati d'animo, Teoria e pittura*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, p. 165.
- ¹⁶ C. Carrà, *La deformazione nella pittura*, in "Lacerba", A. II, n. 6, 15 marzo 1914, p. 93; C. Carrà, *Pittura passata=illustrazionismo. Pittura futurista=pittura*, ivi, A. I, n. 20, 15 ottobre 1913, p. 228.
- ¹⁷ R. Longhi, *Rinascimento fantastico*, in "La Voce", A. IV, n. 52, 1912, p. 977.
- ¹⁸ A. Soffici, *Cubismo e oltre (Abbecedario)*, in "Lacerba", A. I, n. 2, 15 gennaio 1913, pp. 10-11; n. 3, 1 febbraio 1913, pp. 18-19; n. 4, 15 febbraio 1913, pp. 30-32, poi in Id., *Cubismo e futurismo*, Libreria della Voce, Firenze 1914; Id., *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in "L'Arte", A. XVII, n. 3, 1914, pp. 198-222.
- ¹⁹ A. Soffici, *Paul Cézanne*, in "Vita d'Arte", A. VI, giugno 1908, p. 325.
- ²⁰ G. Papini, *Maschilità*, Libreria della Voce, Firenze 1915, p. 76.
- ²¹ G. Papini, *Contro il futurismo*, in "Lacerba" A. I, n. 6, 15 marzo 1913, p. 45.
- ²² A. Monciatti, *Il Duecento*, Einaudi, Torino 2013, p. 221.
- ²³ M. Carrà (a cura di), *Il carteggio Carrà-Papini*, Skira, Milano 2001, p. 61.
- ²⁴ C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in "La Voce", A. VIII, n. 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174, 165.
- ²⁵ *Ivi*, p. 167; C. Carrà, *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze 1919 (si cita da M. Carrà (a cura di), *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 142).
- ²⁶ C. Carrà, *Giotto*, Edizioni di "Valori Plastici", Roma 1924.
- ²⁷ A. Baldini, *Giotto e Cimabue in un'osteria di Mugello*, in "La Ronda", A. IV, 1919, pp. 5-11.
- ²⁸ L. Venturi, *Introduzione all'arte di Giotto*, in "L'Arte", A. XXII, fasc. I-II, 31 gennaio-30 aprile 1919, pp. 49-56, qui p. 53; G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in "Il Primato", A. II, n. 5, luglio 1920, in Id. *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino 1985, p. 133.

- ²⁹ A. Soffici, *Il fascismo e l'arte*, in "Gerarchia", n. 9, 25 settembre 1922, in Id., *Battaglia tra due vittorie*, Vallecchi, Firenze 1923 e poi in "Critica Fascista", A. IV, 15 ottobre 1926, pp. 169-177.
- ³⁰ M. Maccari, *Addio al passato*, in "Il Selvaggio", A. III, n. 2, marzo 1926, p. 1.
- ³¹ A. Soffici, *Tornare al segno*, ivi, A. IV, n. 11, 15 gennaio 1927, p. 2.
- ³² A. Soffici, *Semplicismi*, ivi, A. IV, n. 5, 15 marzo 1927, p. 18.
- ³³ U. Ojetti, *Raffaello e altre leggi*, Treves, Milano 1921, p. 42; su questa linea anche M. Tinti, *Giovanni Fattori*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1926, p. 15: "Nello stesso modo che alla veracità ed al vigore dell'arte di Giotto e di Masaccio giovò che costoro fossero nati nel contado fiorentino da gente contadina, così, dall'essere nato e cresciuto a Livorno, dalla consuetudine col popolo ardente, schietto e fiero di quella città marinara, il carattere e l'ingegno del Fattori ricevettero quell'impronta".
- ³⁴ Si vedano per questo le importanti considerazioni di M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, Il Mulino, Bologna 2022, pp. 14 e sgg.
- ³⁵ G. Morandi, *Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista*, in "L'Assalto", A. VIII, 18 febbraio 1928, p. 3.
- ³⁶ Non tutti erano peraltro d'accordo con questa valutazione. Ad esempio, non lo era Carlo Belli (*Il fenomeno Depero*, 1919-1922, Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.4.4.2): "Carlo Dalmazzo Carrà dopo aver lanciato con superba nobiltà il suo Manifesto sulla pittura dei suoni, rumori, odori, sonnecchia placidamente sui ritratti di Giotto e Cimabue, riportando sulle sue tele quelle tinte scialbe e sbiadite che nei quadri degli antichi pittori sono divenute tali per causa delle avarie e del tempo". Ancor più severo il giudizio di Alberto Savinio, *Giottismo*, in "La Stampa", 20 giugno 1942: "Era da stupidi considerare le pitture di Giotto come delle pitture infantili, perché il loro disegno non ha il tondo né la loro pennellata la fluidità del disegno e della pennellata di Raffaello. È ugualmente da stupidi considerare le pitture di Giotto, o di Piero della Francesca, o di Masaccio come delle pitture pienamente raggiunte e prenderle a modello, come usa oggi fra certi critici d'arte tipo Roberto Longhi, pittore e scrittore mancato, e che a parte alcune date e attribuzioni, di arte non capisce un cavolo". Memorabile la replica di Roberto Longhi (*Lettera sull'arte*, in "Cosmopolita", A. I, n. 22, 30 dicembre 1944, p. 17): "Constato anche, e con soddisfazione, che Cimabue e Giotto ad Assisi sono stati protetti non tanto dal Vaticano e da San Francesco quanto dalla citazione di Dante su Giotto e Cimabue; citazione che ha continuato, fortunatamente a brillare nel mondo più della laida stroncatura di Giotto, scritta, in tempo fascista, da quell'avvelenatore di pozzi culturali che si chiama Alberto Savinio".
- ³⁷ M. Tinti, *Italianismo di Cézanne*, in "Pinacoteca", A. II, marzo-maggio 1929, pp. 349-353, qui p. 351.
- ³⁸ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi* (1926), Einaudi,

Torino 1972, p. 244.

- ³⁹ P. Toesca, *Giotto*, Enciclopedia Italiana, Roma 1935, *ad vocem*.
- ⁴⁰ E. Cecchi, *Giotto*, Hoepli, Milano 1937, p. 159. La questione tuttavia non si limitava al substrato classico-romano; cfr. per questo P. Ducati, *Etruria antica*, Paravia, Torino 1925, vol. II, pp. 122-123: "Nel risorgimento di tale arte, nello scioglimento dal gelo invernale col soave tepore di primavera delle pitture di Giotto di Bondone e delle scultu-

re di Nicola Pisano i ricordi atavici dell'Etruria antica [redacted] zatrice debbono essere giustamente [redacted]". Cfr pure i saggi nel monografico *La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)*, "Cahiers de la Méditerranée", n. 95, 2017, <https://doi.org/10.4000/cdlm.8781>.

⁴¹ F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, cit. è il capostipite dei "separatisti" che non accreditano Giotto per le storie francescane di Assisi; R. Offner, *Giotto, Non-Giotto*, "The Burlin-

gton Magazine for Connoisseurs", vol. 74, n. 435, giugno 1939, pp. 258-263 portò questa interpretazione nel campo di studi angloamericano; cfr. L. Bellosi, *La pecora di Giotto* (1985), Abscondita, Milano 2015, pp. 47 e sgg.

⁴² R. Longhi, *Progressi nella reintegrazione di un politico di Giotto*, in "Dedalo", A. XI, fasc. V, ottobre 1930, pp. 285-291.

⁴³ E. Cecchi, *Giotto*, cit., pp. 45, 125.

⁴⁴ M. Tomasello, *Le origini culturali della cognizione umana*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 71-73.