

GIOTTO E LA BASILICA DI SAN PIETRO: LE "IMAGINES COLLECTAE"

Due teste di apostoli o santi
1315-1320 circa
Affresco staccato ricomposto
su uno strato di gesso
Collezione privata

Andrea De Marchi e Serena Romano



131



Le due teste di apostoli o santi sono una presenza ben nota nella bibliografia giottesca, sempre apprezzate per la qualità e la nobile provenienza vaticana; tuttavia la loro conoscenza è finora dipesa dall'articolo di Valentino Martinelli, che nel 1967 vide il frammento e lo studiò in occasione del convegno *Giotto e il suo tempo*, attribuendolo alla fase finale della carriera di Giotto¹. Successivamente, esso non è più stato visto da alcuno, e ogni menzione avveniva per così dire di seconda mano: siamo dunque particolarmente grati dell'opportunità di poterlo finalmente mostrare vicino ad altri grandissimi capolavori giotteschi e specialmente al polittico Stefaneschi che gli era accanto nella basilica vaticana. Dati i tempi tecnici ristrettissimi, il frammento – che Martinelli testimonia in parte pulito negli anni sessanta – non è stato sottoposto ad alcun restauro: esso avrà luogo dopo la mostra e mirerà ad accrescere la leggibilità della pittura giottesca, ma al contempo a salvaguardare l'intervento seicentesco, di cruciale valore storico e memoriale.

L'opera è oggi costituita da frammenti di intonaco dipinto ricomposti su un letto di gesso, un'insolita operazione attribuibile al salvataggio del nobile lacerto verso il 1610, come attestato sul tergo. Qui appare l'iscrizione (Fig), sovrastata dallo stemma Caccini con due leoni rampanti. Al centro, sullo stemma, D.O.M. Poi: "Has Principum Apostolorum Petri et Pauli Vultus Imagines Collectas Ex Interiori Parte Parietis Antiqui Templi Diruti Anno MDCX Ad Ampliationem Vaticanæ Basilicæ A Petro Stroza Pauli V Secretario Eiusdem Basilicæ Canonico Dono Acceptas Matthaëus Caccinius Ioan. Fil. Ornandas Curavit Cultui Ac Venerationi Fidelium Hoc In Loco Exposuit Anno DNI MDCXXV". La scritta è copiata sul fondo della 'scatola' che attualmente contiene l'affresco, ma con data erroneamente riportata al 1616².

Non si trattò dunque né di uno stacco canonico, né di uno strappo. Il volto di un santo barbuto abbastanza giovanile, di tre quarti, si volge in direzione opposta a quello di un santo più maturo, dalla barba canuta e dalla tonsura, di prospetto. I nimbi, con accurate razzature incise nella malta e dorature risarcite, sono tangenti, una soluzione non perseguita nelle opere giottesche e verosimilmente frutto della ricomposizione seicentesca. L'identificazione come Pietro e Paolo è poco credibile: Pietro ha l'*omophorion* incrociato sul petto quando officia nella Morte della Vergine, ma le fattezze del personaggio di destra non sono quelle tradizionali dell'apostolo; né con Paolo è identificabile l'altra figura, addobbata da un ricco piviale. Ma nonostante le generose ripassature, sia i decori dell'orlo del piviale (incongruamente sprovvisto di fibbia e con quadrilobi derivati dall'intersezione di archi di cerchio), sia la mano del santo di sinistra (scorciata nella salda presa di un libro: rimane peraltro di autentico solo il frammento più chiaro di due dita) appaiono di sicuro conio giottesco. Il riferimento a Giotto è soprattutto giustificato se si guardano i due volti, che sono la parte più sincera del frammento, e non è un caso che Boskovits, che pur conosceva l'opera solo dalle fotografie, nel 2000 abbia pubblicato il solo volto scontornato del santo di destra³.

La questione della provenienza è complessa. Secondo Martinelli il termine 'diruti' usato nell'iscrizione sopra citata si riferirebbe a 'parietis', nome maschile, più che a 'templi', neutro: preoccupazione incomprensibile, giacché il genitivo neutro rimane pur sempre 'diruti'⁴. La scritta in sostanza afferma che l'affresco, giustamente definito "Imagines Col-

in apertura

Due teste di apostoli o santi

1315-1320 circa
Affresco staccato in varie parti di sottile spessore e ricomposto su uno strato di gesso, cm 41x46
Collezione privata

1. Due teste di apostoli e santi, recto
2. Due teste di apostoli e santi, verso con stemma Caccini con due leoni rampanti

3. Testa di apostolo o di santo, lato sinistro

4. Testa di apostolo o di santo, lato destro



lectas", proviene dalla 'parte interna' della "parete dell'antico tempio"; e che fu donato a Pietro Strozzi, segretario di Paolo V e canonico della basilica. Nel 1625 fu invece Matteo Caccini a esporlo al culto e alla venerazione 'in hoc loco', non si sa quale esattamente. L'espressione "imagines collectas", come già notato da Martinelli, ben si adatta alla realtà materiale dell'attuale frammento, frutto dello spirito devoto e antiquario circa 1600⁵. Anche il tragitto della reliquia strappata al suo contesto è analogo ad altri frammenti della basilica vaticana, salvati perché oggetto di pii doni, e quindi di appropriazione privata di canonici, come il medaglione con l'Angelo proveniente dalla *Navicella* e oggi a Boville Ernica, o come la *Vergine* dall'Oratorio di Giovanni VII, oggi in San Marco a Firenze⁶. I protagonisti del salvataggio, Strozzi e Caccini, ben rappresentano l'asse romano-fiorentino fortissimo nel papato e nella curia durante la fine del XVI e i primi decenni del XVII, connotato da spirito antiquariale e culto delle *sacre memorie* cristiane⁷.

Le interpretazioni fin qui date della scritta seicentesca sono state sostanzialmente due. La prima, di Adolfo Venturi, identifica la parete in questione con la tribuna della basilica – e riconnette quindi la provenienza dell'affresco a tutte le testimonianze che dal Ghiberti in poi attestano che Giotto aveva dipinto la 'cappella' o la 'tribuna' del santuario vaticano⁸. Secondo Valentino Martinelli, invece, "la parte interna della parete... non può ritenersi la tribuna... che era decorata per ovvie ragioni soltanto dalla parte interna; ma piuttosto un muro della basilica che era dipinto sia all'interno sia all'esterno"⁹. Lo studioso riteneva quindi impossibile giungere a una "esatta identificazione topografica", potendosi trattare del muro di facciata, cioè della controfacciata, o di una parete qualsiasi delle cinque navate. La controfacciata gli pareva probabile, ma non escludeva potesse trattarsi di un *pastiche* di immagini non pertinenti e provenienti da luoghi diversi: un'ipotesi che non dà sufficientemente conto della coerenza stilistica dei frammenti.

La preoccupazione di Martinelli circa la necessità di individuare una parete dipinta su ambedue le facce è inspiegabile, anche se la scritta non sembra dare certezze circa la provenienza dei frammenti. Ghiberti – il cui peso come fonte è immenso – scrive che Giotto "lavorò in mosaico la nave di san Pietro a Roma e di sua mano dipinse la cappella e la tavola di san Pietro in Roma"¹⁰. Cappella e tavola sembrano un'endiadi, riferita al medesimo nucleo spaziale e liturgico all'interno della basilica. La nozione è sistematica in Ghiberti, che considera la fornitura della pala d'altare e della decorazione dell'ambiente che la contiene quale sorta di 'pacchetto' affidato all'artista, come nel caso di Badia (vedi scheda), o delle quattro cappelle di Santa Croce. Un'altra ipotesi, disgiuntiva, potrebbe far pensare che la cappella fosse quella dei Santi Giorgio e Lorenzo, fondata da Jacopo Stefaneschi come propria cappella funeraria, e la tavola sia invece il polittico, destinato a un luogo di cui si discute nella scheda in questo catalogo. Di tale cappella, tuttavia, situata nella navatella interna destra quasi a ridosso del pilastro verso il transetto, non si sa nulla: nel 1329 era detta *construenda* e certamente non poteva contenere il polittico bifronte (vedi scheda)¹¹. In assenza di ulteriori specificazioni sembra in ogni caso più probabile che Ghiberti con "cappella" intendesse per antonomasia quella maggiore, come del resto poi specificato da Vasari.



5. Veduta del tegurium della Basilica di San Pietro. Berlino, Kupferstichkabinett, ??

6. Grimaldi... Basilica di san Pietro - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Nonostante i progetti e le demolizioni che fin dal primo Cinquecento interessarono la parte occidentale della basilica vaticana, l'abside in realtà non venne demolita fino al 1592: Vasari è quindi testimone oculare. Dovette trattarsi di un cantiere lunghissimo e caotico: vi coesistevano le strutture di Bramante e quelle di Michelangelo accanto a quelle paleocristiane, per di più a cielo aperto; il che obbligò Bramante a costruire il suo *tegurium* – finito dopo la sua morte, nel 1521 – a protezione dell'altar maggiore, che intanto era restato intoccato per ovvie ragioni di culto e di devozione¹². Il *tegurium* (Fig disegno BERLINO) era aperto su tre lati e ricalcava in pianta la *pergula* medievale usandone la metà delle colonne (è stato descritto quale sorta di casa di Loreto attorno all'altare): ciò che c'interessa in questa sede è che sul quarto lato esso si appoggiava all'abside, ancora paleocristiana, inglobandone gran parte della parete¹³. Come ormai gli studi hanno perfettamente chiarito, nel 1538, al tempo di Paolo III, ci fu un'ulteriore iniziativa: fu costruito un muro divisorio all'altezza dell'undicesima colonna della navata, che fu in pratica separata in due (Fig disegno GRIMALDI). Nella navata centrale fu mantenuto il passaggio verso ovest, ma i due spazi furono nettamente divisi l'uno dall'altro¹⁴.

In questo stato di cose quasi inimmaginabile, l'espressione "Ex Interiori Parte Parietis Antiqui Templi" acquista forse un senso meno ovvio alla prima lettura. Non ci pare impossibile, in sostanza, che la frase intendesse la provenienza dei frammenti dallo spazio al di là della parete divisoria, dunque dalla parte contenente l'abside: l'espressione richiama infatti quella usata per indicare spazi reclusi, come i cori delle monache, l'ecclesia "interior". Si potrebbe allora confermare l'idea che le due figure davvero provengano dalla decorazione pittorica absidale, da una scena o da medaglioni di bordura – in questo caso, il recupero assomigliò a quello dei medaglioni con angeli dalla *Navicella* – da cui furono ritagliate per il loro valore memoriale e iconografico, battezzate come Pietro e Paolo, e omogeneizzate tramite vaste integrazioni e ridipinture. Se dall'abside erano state recuperate le immagini, nel 1592 erano forse state salvate e trasferite in qualche luogo vicino alla controfacciata, anch'essa poi, nel 1610, demolita; questo spiegherebbe la relativa imprecisione della scritta, che viene apposta una quindicina d'anni dopo gli accadimenti, e probabilmente in assenza degli originari testimoni oculari. Resta, certo, la riserva circa le altre opere menzionate da Vasari in modo vago, e attribuite a Giotto, "delle quali parte sono da altri state restaurate a' di' nostri, e parte nel rifondere le mura nuove o sono state disfatte o trasportate dall'edifizio vecchio di San Piero"¹⁵. L'insieme delle notizie mantiene una certa nebulosità e suggerisce di non rinunciare alla prudenza; ma certamente prova il fatto, costantemente sottovalutato negli studi, che Giotto ebbe in San Pietro un cantiere d'importanza e dimensioni straordinarie, il cui nucleo maggiore fu costituito dalle committenze di Jacopo Stefaneschi, ma che forse si estese in altri punti della basilica¹⁶.

Vasari, appunto, include la "tribuna" nella triade delle grandi opere eseguite da Giotto per il cardinale Stefaneschi. Egli dunque congiunge la testimonianza del *Liber Anniversariorum*, ben noto ai suoi tempi, con quella di Ghiberti: nel *Liber* infatti erano elencate le committenze di Stefaneschi, attribuendo a Giotto la *Navicella* e la 'tavola', senza però specificare la paternità delle pitture della tribuna; Ghiberti invece dava a Giotto tutte



7. Jean Fouquet, Incoronazione di Carlomagno, da Les Grandes Chroniques de France, 1344-1460. Parigi, Bibliothèque nationale de France, 6405 f 89v

8. Gentile da Fabriano, Polittico Quaratesi, predella, Miracolo dei pellegrini alla tomba di san Nicola, 1425, tempera su tavola. Washington D.C., National Gallery of Art

e tre le opere, ma non menzionava il committente. Nel 1550 Vasari si limitava a dire che Giotto "fece la Tribuna di San Pietro", mentre nel 1568 scende nel dettaglio iconografico: "gli fece nella tribuna di San Pietro dipignere cinque storie della vita di Cristo, e nella sagrestia la tavola principale; che furono da lui con tanta diligenza condotte, che non uscì mai a tempera delle sue mani il più pulito lavoro"¹⁷. Nella Giuntina arricchisce la *Vita di Stefano* e aggiunge notizie di un suo soggiorno romano, sorprendentemente riferendo a Stefano le stesse storie cristologiche della tribuna: "fece a fresco in San Pietro di Roma, nella cappella maggiore, dov'è l'altare di detto Santo, alcune storie di Cristo fra le finestre che sono nella nicchia grande; con tanta diligenza, che si vede che tirò forte alla maniera moderna, trapassando d'assai nel disegno e nell'altre cose Giotto suo maestro"¹⁸. Se davvero erano situate tra le finestre – testimoniate da Jean Fouquet nella miniatura delle *Grandes Chroniques* (Fig) – le storie dovevano essere sei, così come sono quattro fra le tre finestre di Santa Maria in Trastevere, nel ciclo musivo cavalliniano; se invece si trovavano alla base dell'edifizio, potevano effettivamente essere in numero di cinque, come nei mosaici mariani di Torriti in Santa Maria Maggiore e come forse non casualmente riflesso da Gentile da Fabriano (Fig) nella predella del polittico Quaratesi (1425) che ritrae i *Miracolati alla tomba di San Nicola* (Washington, National Gallery) entro una basilica programmaticamente 'antica' e romana, che fra le colonne lascia intravedere immagini di aspetto duecentesco.

Il nesso con il polittico Stefaneschi, implicito nelle parole vasariane, sembra fondato. Se si accetta che queste due teste provengano dalle pitture della tribuna petrina, non possono non colpire le forti affinità stilistiche col polittico opistografo romano. Tale giudizio va condotto con prudenza, considerati i vasti ritocchi antichi sul frammento, che del resto fanno il fascino antiquario del pezzo. Nondimeno nella gracilità dei tratti dei due volti, nel sensibile pittoricismo che fa vibrare un disegno mai troppo incisivo, nella meticolosa e accarezzata definizione di barbe e capelli, le assonanze con lo Stefaneschi sono forti, e risultano significative anche in ordine alla datazione dei frammenti affrescati.

Insieme al polittico, e ai due medaglioni dalla Navicella, il frammento è la reliquia di un cantiere d'importanza capitale e di grandi dimensioni, nonché, verosimilmente, di cronologia non breve. Per tutte queste opere, certamente Giotto si avvale ampiamente di collaboratori, così come accade negli affreschi del transetto destro e delle vele della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi: come nel caso del polittico Stefaneschi, la multipla organizzazione del lavoro e lo spazio dato a declinazioni più cromatiche ed espressive, e perfino a goticismi più minuti, non impedisce il riferimento di questi cruciali gruppi di opere al maestro, alla sua ideazione, alla sua regia meticolosa, e alla sua forte presenza in tutte le fasi della realizzazione. Gli affreschi della chiesa inferiore di Assisi vanno presumibilmente datati entro la prima metà del secondo decennio, probabilmente negli anni del generale francescano Consalvo de Valboa, morto nel 1314¹⁹. Per il gruppo vaticano, rimane importante il documento dell'8 dicembre 1313 – in cui Giotto incarica Benedetto di Pace, "qui moratur Rome", per recuperare lenzuola e masserizie varie lasciate in città – e per il polittico Stefaneschi (vedi scheda) è altrettanto cruciale il *terminus post quem* del

1313; a confrontare la donna del *Martirio di San Pietro* con l'analoga figura della *Crocifissione* assiate, la vicinanza tra affreschi assiate e polittico vaticano risulta evidente²⁰. Nel frammento delle "Images Collectae", il volto del santo di sinistra rispetta tipologie e volumi compatibili con lo Stefaneschi; in quello di destra, la scelta del ritratto frontale, della bocca socchiusa, dello sguardo laterale, sembra spingersi verso soluzioni più moderne solo in parte adombrate nel polittico e in particolare nella predella; una cronologia leggermente più avanzata rispetto alla tavola risulterebbe, di conseguenza, legittimamente ipotizzabile.

Note

- ¹ Martinelli 1971. Precedenti rapidissime menzioni in Venturi 1907, p. 294, Muñoz 1911, p. 161, L. Venturi 1922, p. 69, nota 1; Toesca 1951, p. 499, Battisti 1960, p. 92, Gosebruch 1961, p. 129. Sul testo di Martinelli si appoggiano Lisner 1995, pp. 117-128, Boskovits 2000b, p. 90, e Schwarz 2008, pp. 443-444.
- ² Il nome 'Matthaeus Caccinius' era originariamente scritto di seguito al resto dell'iscrizione ai due lati dello stemma; appare però cancellato o abraso mentre il resto della scritta, a partire dal nome, è disposta in modo ordinato al di sotto dello stemma. In vista della mostra, la 'scatola' non è stata aperta, e l'iscrizione originaria non è stata quindi verificata.
- ³ Boskovits 2000b, p. 90. Si tratta della parte che Martinelli (1971) attesta esser stata in parte pulita all'epoca del suo articolo.
- ⁴ Martinelli 1971, p. 387.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Tomei 1989, pp. 153-160, Andaloro 1989, p. 173.
- ⁷ Piero Strozzi era il segretario di Paolo V; un altro servitore di questo papa, suo cubicario segreto, Giovanni Battista Simoncelli, si aggiudicò l'*Angelo* dalla Navicella e lo portò a Biville Erica (Muñoz 1911, p. 162, Tomei 1989). Matteo Caccini (1573-1640), botanico e floricultore, lascia Firenze a seguito di un incidente e si stabilisce alla Curia romana. Tocato marginalmente dalle vicende galileiane, secondo Martinelli potrebbe essere il responsabile dello spostamento del frammento a Firenze; Cristofolini 1973.
- ⁸ Venturi 1907, pp. 294-296; è poi L. Venturi 1922, p. 69 nota 1 e fig. 19, a pubblicarne per la prima volta la fotografia. Ghiberti ed. Bartoli 1998, p. 84; Billi ed. Benedettucci 1991, p. 39; Anonimo Magliabechiano ed. Ficarra 1968, p. 53; Gelli ed. Mancini 1896, p. 42; Vasari ed. Bettarini, Barocchi 1967, p. 106. Si noti che le fonti per così dire interne, vaticane – Grimaldi 1603, Grimaldi ed. Niggl 1972, p. 184; Torrigio 1639, pp. 161-169 – aggrumate attorno agli anni della demolizione della basilica antica, parlano delle committenze di Stefaneschi, a evidenza conoscendo il *Liber Anniversariorum*, ma aggiungono il codice miniato di San Giorgio; delle pitture dell'abside, demolita appunto nel 1592, si perde memoria diretta. Rimane assolutamente ignota la cappella dove si sarebbe trovata una Madonna dipinta da Giotto, con il ritratto di Orso dell'Anguillara, ai tempi di Paolo III rovinata dalla caduta di un muro della basilica "verso il palazzo" e rabberciata da Perin del Vaga che vi avrebbe aggiunto il ritratto di Nicolò Acciaiuoli (Vasari ed. Bettarini, Barocchi 1967, p. 106; Alfarano ed. Cerrati 1914, p. 30).
- ⁹ Martinelli 1971, p. 387.
- ¹⁰ Ghiberti ed. Bartoli 1998, p. 84.
- ¹¹ Dykmans 1981, p. 29.
- ¹² Krautheimer et al. 1976, pp. 191-208, che cita Alfarano (1589-90), "Absis Basilicae, quam maiorem tribunam vocamus... adhuc integra superest ad hemicicli instar, longitudinis ad occidentem palmarum quadraginta quatuor, latitudinis palmarum octuaginta, et altitudinis palmarum centum, inter quam, et transversam navem altare maius erectum fuerat...". Zander 1989.
- ¹³ Shearman 1974; Zander 1989, p. 135; Tronzo 1995-1997.
- ¹⁴ Krautheimer et al. 1976, p. 201.
- ¹⁵ Vasari ed. Bettarini, Barocchi 1967, pp. 105-106.
- ¹⁶ Cfr. nota 7.
- ¹⁷ Vasari-Bettarini-Barocchi 1967, p. 105. Nell'edizione del 1550 si legge invece " [Roma]... dove fece la tribuna di San Pietro et uno Angelo di sette braccia dipinto sopra l'organo, e molte altre pitture, parte restaurate da altri a' nostri di e parte nel rifondare le mura nuove disfatte e trasportate da lo edificio del vecchio San Pietro" (*ibid.*).
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 136. Vasari fa capire che Stefano fu chiamato a Roma "per essere stato discepolo di Giotto" e quindi verosimilmente in un suo cantiere; il superamento del maestro, *topos* a lui caro, nel caso specifico ribadito per la superiore "vivacità" del *San Ludovico da Tolosa* che Stefano avrebbe affrescato all'Aracoeli, consuona con l'encomio speciale tributato sia alle cinque storie, citate nella *Vita di Giotto*, sia alla "tavola principale", il polittico Stefaneschi, opere "che furono da lui con tanta diligenza condotte, che non uscì mai a tempera delle sue mani il più pulito lavoro". L'aggiustamento parla forse in favore di una riflessione articolata sull'opera di Stefano e di Giotto, non ben chiara ancora all'autore. Stefano, si noti, è secondo Vasari l'autore di una Navicella nel chiostro di Santo Spirito, che Vasari fortemente loda (*ibid.*, pp. 135-136).
- ¹⁹ Romano c.s.
- ²⁰ Il documento in Schwarz-Theis 2004, p. 105.