

Le tavole dell'Apocalisse nella Staatsgalerie di Stoccarda

Daniela Rapetti

Cagliari

email: daniela_rapetti@libero.it

Riassunto: Le due tavole con scene apocalittiche custodite nella Staatsgalerie di Stoccarda costituiscono un nodo critico ancora aperto. È difficile individuarne l'esatta funzione (modelli per affreschi?), l'ambito di produzione (Napoli?) e identificarne l'autore, per il quale si è anche avanzata l'ipotesi di Giotto, che permane comunque fortemente problematica.

Parole chiave: Stuttgart; Staatsgalerie; Erbach von Fürstenau; tavole dipinte; scene apocalittiche

Abstract: The Apocalyptic scenes, painted on wood and guarded in the Staatsgalerie of Stoccarda, still constitute an open critical knot. Is it difficult to focusing its exact function (models for frescos?), the circle of production (Naples?) and to identify the author, for which the hypothesis of Giotto is also advanced, that strongly remains however problem list of it.

Keywords: Stuttgart; Staatsgalerie; Erbach von Fürstenau; painted panels; apocalyptic scenes

Nella Staatsgalerie di Stoccarda sono custodite due tavole con scene apocalittiche che, secondo la tradizione, furono acquistate in Italia dal cognato di Goethe.¹ Nel 1905 entrarono a far parte della collezione del conte Adalbert zu Erbach-Fürstenau (1862-1944) e nel 1970 (Staatsgalerie, 1970 pp. 283-285) e nel 1971 (Staatsgalerie, 1970 pp. 291-292) furono acquistate dalla galleria (Rave, 1999 p. 123; Boskovits, 2000b p. 193).

A partire dalla prima pubblicazione a opera del loro possessore (Erbach von Fürstenau, 1905 pp. 1-17), le due tavole, piuttosto conosciute, sono state richiamate da illustri storici dell'arte, ma solo pochi di essi si sono soffermati a studiarle con maggiore attenzione. Il dibattito che le ha riguardate e le riguarda tuttora verte in particolare sulla loro attribuzione. Tuttavia anche altri aspetti sono stati oggetto di

dibattito: la loro provenienza, la funzione originaria (visto anche l'insolito formato: costituivano forse un dittico o erano parte di un polittico o di un reliquiario, oppure di un elemento di arredo domestico? sino a giungere all'ipotesi di un modello per un affresco da realizzarsi), la particolare iconografia e ultimo, certo non per importanza, il rapporto con la famosa Apocalisse che Giotto avrebbe dipinto per il re Roberto d'Angiò nel monastero di Santa Chiara, durante il suo soggiorno a Napoli (1328-33).

La loro provenienza dal meridione dell'Italia è rivelata dai numerosi particolari attentamente evidenziati da Frits van der Meer (1978 pp. 197-201). Già l'Erbach Fürstenau, nel 1905, aveva individuato la loro provenienza dalla corte napoletana, accostandole a un gruppo di manoscritti da lui stesso ricostruito.²

² Composto dallo *Statuto dell'ordine di Saint Esprit au Trois Désir* (Parigi, Bibl. Nat., ms. fr. N. 4247), dalla famosa *Bibbia Hamilton* (Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78 E 3), dalla *Bibbia vaticana* (Cod. Vat. lat. 3550), dal *Breviarium Franciscanum* (Madrid, Biblioteca Nazionale, N. C. 68), dal *Messale n. 158* della Biblioteca Municipale di Avignone, dalla *Divina Commedia* del British Museum (Add. 19587).

¹ Johann Georg Schlosser (1739-1799); per un periodo furono custodite presso la Collegiata di Neuburg e poi passarono nella raccolta del pittore Edward Jakob von Steinle (1810-1866) a Francoforte; da questi al Fürsternau e in seguito ai suoi eredi, dai quali furono acquistate dal museo. Cfr. Staatsgalerie 1970; Staatsgalerie 1971.

In diversi contributi pubblicati fra il 1940 e il 1964 Roberto Longhi le attribuì invece, su base stilistica, a Giusto de' Menabuoi³ seguito in questo da buona parte della critica italiana, tra cui Pietro Toesca (1951 p. 830, nota 36), Ferdinando Bologna (1969 pp. 138, 193, 353) e, in un primo momento, Liana Castelfranchi Vegas (1966).

Gli studi successivi, in particolare quello di Annegrit Schmitt,⁴ hanno riportato le tavole nell'ambito di pertinenza, la corte napoletana, dal quale peraltro la critica non italiana non le aveva mai allontanate.

Esposte nella mostra tenutasi a Firenze presso le Gallerie dell'Accademia nell'estate del 2000, furono in questa occasione oggetto di una proposta di attribuzione a Giotto da parte di Miklós Boskovits.⁵

Le due tavole (figg. 1-2) presentano in uno spazio ristretto – misurano ciascuna circa 35x86 cm – quarantaquattro scene tratte dal libro dell'Apocalisse di Giovanni, disposte su tre registri: la prima illustra 23 scene dai capitoli 1-13, e la seconda 21 dai capitoli 14-22.

Le tavole, preparate con uno strato di gesso, presentano uno sfondo blu intenso, dipinto col costosissimo lapislazzuli. Le figure sono rese con un tenue color ocra, quasi un monocromo, fatta eccezione per le dorature di numerosi particolari, nelle vesti, nelle aureole, negli oggetti, negli astri, e alcune parti colorate come il rosso vivo del fuoco, il verde delle acque e l'argento ormai annerito di altri piccoli dettagli. Il volume delle figure è ottenuto con ombreggiature ocra più scure ma soprattutto attraverso lumeggiature bianche. I particolari sono descritti dettagliatamente con un tratto sottilissimo e prezioso, realizzato con un sottile pennello o a volte con una penna. La direzione di lettura delle scene va in linea di massima da sinistra verso destra, fatta eccezione per frequenti

“sconfinamenti” fra i tre ordini. Questi ultimi sono stati ottenuti dall'artista incidendo la tavola con una punta metallica, realizzando cioè due linee alla distanza di circa 10,5 cm l'una dall'altra, ancora facilmente visibili a occhio nudo.

I riscontri iconografici individuati da Sergio Bettini (1944 p. 142) a sostegno della proposta longhiana sono certo insufficienti. Ciò che porta a escludere quest'ipotesi è soprattutto l'esistenza di gruppo di manoscritti miniati a Napoli negli anni intorno al 1340-50, che riprendono le immagini dipinte nelle tavole (al pari d'altre opere napoletane). Tra questi manoscritti, in particolare è la *Bibbia Hamilton* (fig. 3) a riprendere tutte le scene senza omissioni, ma con alcuni errori, in quanto il miniatore non ha curato la corrispondenza fra testo e immagine (Erbach-Fürstenau, 1937 pp. 98-99). Ciò induce a ritenere che le tavole siano state il modello per le miniature o che entrambe abbiano avuto un modello comune.

Gli elementi appena riassunti spingono a collocare le tavole in ambito meridionale e cronologicamente indietro, rispetto all'ipotesi che le vorrebbe opera di Giusto (e realizzate negli anni settanta del secolo), almeno alla metà del Trecento.

Già l'Erbach Fürstenau (1937 pp. 100-101) aveva ipotizzato una certa vicinanza a Giotto, pur nell'impossibilità di stabilirne i modi, giungendo anche a supporre un'identificazione con la famosa Apocalisse giottesca di Santa Chiara, quella di cui dice il Vasari nelle sue *Vite*. Infatti, secondo Fürstenau, potrebbero essere opera di bottega ed essere passate poi alla tradizione come di mano del maestro che, com'era consuetudine, firmava le opere realizzate in buona parte dagli allievi.

La straordinarietà del loro esecutore fu individuata dall'Erbach nella sua capacità di rappresentare spazi architettonici e gruppi di figure, caratteristica non riconducibile a un artista qualunque. Quell'aspetto senese dell'insieme, che le allontana dalla consueta maniera di Giotto, potrebbe esser ricondotto a un'influenza che Giotto stesso avrebbe potuto subire.⁶ Anche Robert Oertel (1949 p. 127) ipotizzò una loro vicinanza con l'Apocalisse che Giotto avrebbe dipinto in Santa Chiara. Ma si deve giungere al 1970 per trovare un nuovo attento studio delle tavole, quello compiuto da Annegrit Schmitt. Anch'ella riconobbe la straordinaria abilità del pittore e ricercò riscontri iconografici nelle scene apocalittiche dipinte da Giot-

3 Longhi, 1940 p. 180; Longhi, 1951 pp. 18-40, 38; Longhi, 1958 p. 25; Longhi, 1964 p. 47.

4 Degenhart & Schmitt, 1968a pp. 159-160; Degenhart & Schmitt, 1968b pp. 269-272, nota 2; Schmitt, 1970 pp. 475-503; Degenhart & Schmitt, 1973 pp. 94, 95, 100, 101, 112, 113.

5 Organizzata dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze, Prato e Pistoia e dalle Gallerie dell'Accademia in collaborazione con Firenze Musei, si è tenuta dal 6 giugno al 30 settembre 2000. Presentava trentasette pezzi tra i quali opere solo di recente entrate a far parte del catalogo dell'artista; si tratta della più grande mostra realizzata dopo quella del 1937, nella quale venivano presentate ben duecento opere, ma delle quali un numero minore – rispetto a questa – era riferibile direttamente alla mano di Giotto. Cfr. Tartuferi, 2000, catalogo scientifico, con testi del curatore Angelo Tartuferi, e di Giorgio Bonsanti, Miklós Boskovits e Luciano Bellosi.

6 Posizione controcorrente rispetto alla più comune, tuttavia assunta anche da altri illustri storici dell'arte, come Ferdinando Bologna in Bologna, 1969 p. 80.

to nella cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze (fig. 4). Tuttavia, il modo di comporre per accostamento di particelle fluttuanti che caratterizza le tavole sarebbe, secondo la Schmitt, estraneo al maestro fiorentino, che realizzava scene unitarie anche quando caratterizzate dalla presenza di numerose figure. Secondo la Schmitt (1970 p. 496), se anche le singole scene – viste le somiglianze con quelle della cappella Peruzzi – fossero invenzione di Giotto, tale non potrebbe dirsi anche dell'insieme.

È proprio la straordinaria abilità dell'artista, più ancora che i riscontri individuati in particolare nei cavalieri dell'Apocalisse (fig. 5) dipinti da Giotto e bottega nella volta delle Allegorie francescane nella basilica inferiore di Assisi, a spingere Miklós Boskovits (2000b p. 197) a ipotizzare un'autografia giottesca delle tavole. Nel 2006 Leone de Castris risponde all'ipotesi avanzata dal Boskovits, giudicandola inverificabile per l'assenza di riscontri convincenti, e accosta il Maestro dell'Apocalisse di Stoccarda all'entourage del napoletano Cristoforo Orimina che fu a capo di una bottega attiva attorno alla metà del secolo. Già nel 1986 (Leone de Castris, 1986 p. 400, fig. 23) e ancora nel 2001 (Leone de Castris, 2001 p. 119) le aveva indicate come opere della bottega degli Orimina, sottolineando in particolare la vicinanza con Pietro, e individuando il probabile modello nell'Apocalisse di Giotto in Santa Chiara (Leone de Castris, 1986 p. 384, nota 28). Cristoforo Orimina firmò la *Bibbia di Malines*, un manoscritto che l'Erbach non conosceva; su base stilistica gli sono state attribuite le illustrazioni degli altri manoscritti analizzati dall'Erbach-Fürstenau (Perriccioli Saggese, 2004 pp. 838-840), in quanto presentano quegli stessi elementi riscontrati dallo studioso nell'articolo del 1905. Tuttavia egli ammette che la particolarità iconografica, la morbidezza e la luminosità delle pitture autorizzerebbero a immaginarle come copia per uso privato dell'Apocalisse che Giotto avrebbe realizzato in Santa Chiara (Leone de Castris, 2006 p. 129); e che anzi queste siano la migliore e forse la più antica derivazione delle scene apocalittiche giottesche. Per lui le nostre tavole costituirebbero un'ulteriore prova dell'esistenza di questo ciclo dell'Apocalisse a Santa Chiara; esistenza della quale non tutti sono convinti, come ad esempio Francesco Aceto (1992 p. 61). Riconoscendo nel pittore delle tavole una linea elegantemente gotica, Leone de Castris (2006 p. 129) le accosta ancora una volta a Cristoforo Orimina e all'anonimo "Maestro di Giovanni Barrile".

È però possibile che Cristoforo Orimina, che doveva essere a capo della bottega, copi le scene dipinte nelle tavole, realizzate da un suo stretto collaboratore, commettendo tali errori, dimostrando di non comprendere il racconto e di non conoscere il testo? Il dubbio permane anche qualora si ipotizzi l'esistenza di un modello comune per tavole e miniature, in quanto la stretta vicinanza tra le une e le altre presuppone la fedeltà delle tavole all'eventuale modello.

Anche dal punto di vista stilistico poi non è possibile riscontrare una vicinanza con Cristoforo Orimina in quanto, come notato già dal Boskovits (2000b p. 195), il linguaggio di quest'ultimo appare più asciutto e tagliente. Perché cercare dunque l'identità del Maestro nell'entourage degli Orimina, se non spinti dal fatto che il nome di Cristoforo sia l'unico conosciuto tra i miniatori del periodo e presupponendo dunque che si tratti necessariamente di un miniatore? Il rapporto tra Cristoforo Orimina e il Maestro delle tavole andrebbe semmai rovesciato a favore di quest'ultimo, che dimostra, oltre a una maggiore capacità e naturalezza, anche una conoscenza e comprensione dell'eventuale modello, o quantomeno del testo, al contrario del miniatore napoletano.

Inoltre Leone de Castris sostiene che le tavole siano una copia dell'Apocalisse giottesca in Santa Chiara. Questa ipotesi è in contrasto con quanto sostenuto dalla Schmitt, e cioè che l'insieme non può essere stato concepito da Giotto stesso.

Anche riguardo quest'ultimo punto potrebbero avanzarsi delle osservazioni. È vero che esiste una notevole differenza di fondo tra le tavole e le scene della cappella Peruzzi, ma è da considerare anche, a mio avviso, che la decorazione della cappella è dedicata alle scene della vita di Giovanni Battista e Giovanni Evangelista e proprio per questo i riferimenti all'Apocalisse vanno considerati come attributi di Giovanni in quanto profeta e non come una rappresentazione dell'Apocalisse in senso più ampio, che si porrebbe a quel punto come "terzo" tema, esulando dall'idea iniziale. Dunque i confronti iconografici dovrebbero esser verificati appunto immagine per immagine – come vorrebbe la Schmitt ma per motivi diversi – e non nell'insieme.

Per quanto riguarda il modo di comporre le scene in Giotto, quanto sostenuto dalla Schmitt è indiscutibile. Tuttavia esiste almeno un caso nel quale Giotto ha composto un insieme attraverso l'accostamento di particelle fluttuanti, ossia nella rappresentazione dell'inferno del Giudizio universale affrescato nella controfacciata della cappella degli Scrovegni a Pado-

va. Questo, come nelle tavole, è un caso in cui Giotto ha dovuto rappresentare una scena non solo affollata di figure – come tante altre caratterizzate da maggiore unitarietà – ma composta anche da piccole gruppi di personaggi che svolgono azioni indipendenti o quasi l’una dall’altra, nelle quali largo spazio ha l’immaginazione, trattandosi di avvenimenti che vanno al di là della realtà conosciuta.

Con questo non si vuole sostenere la difficile posizione critica che vorrebbe l’Apocalisse oggi a Stoccarda di mano dello stesso Giotto, quanto non escludere del tutto la possibilità di una paternità giottesca dell’iconografia.

A questo proposito c’è da proporre una riflessione sul rapporto che questa avrebbe con l’Apocalisse giottesca di Santa Chiara. Come detto in precedenza, le tavole costituiscono l’esempio più completo di quella particolare iconografia dell’Apocalisse che, avente probabilmente origine nelle scene apocalittiche dipinte da Cimabue nella basilica superiore di Assisi, conta diversi esempi in ambito meridionale, e cioè nell’affresco dipinto da allievi del Cavallini in Santa Maria Donnaregina a Napoli, precedente alle tavole, nella serie di manoscritti citati, negli affreschi quattrocenteschi della chiesa di Santa Caterina a Galatina, nei pressi di Lecce (Roettgen, 1996 pp. 78-81, tavv. 34-42). Molto è stato scritto sulla presunta predilezione della famiglia angioina per il tema dell’Apocalisse, nonché sulla sua vicinanza al movimento dissidente degli Spirituali francescani.

È possibile che Giotto abbia realizzato un’Apocalisse a Napoli, che non è questa e che non è stata il modello di questa, e della quale oggi non si trova traccia? Si può ammettere la diffusione piuttosto larga di quest’iconografia dell’Apocalisse in ambito angioino, ammettendo anche l’esistenza di un’altra Apocalisse dipinta a Napoli per Roberto d’Angiò per mano dell’artista più famoso del Trecento, della quale non rimane traccia neanche in copie?

A mio avviso se l’Apocalisse di cui parla Vasari è esistita, queste tavole devono averci a che fare, altrimenti non si spiegherebbe la diffusione di questa iconografia a discapito di quella giottesca; se le tavole costituissero la copia degli affreschi perduti, dovrebbero esser piuttosto fedeli a quelli, altrimenti non ci si potrebbe spiegare la somiglianza con i manoscritti (perché in quel caso sarebbe logico immaginare le miniature come copia degli affreschi e non delle tavole). Il ritmo stesso delle scene, che non segue un andamento lineare, può difficilmente esser frutto di “manomissione” da parte di un “copista” in quanto

appare armonico e cosciente. Quindi l’iconografia originaria dovrebbe essere questa.

In caso contrario, e cioè escludendo la paternità giottesca di questa iconografia, dovremmo anche abbandonare l’idea stessa di un’Apocalisse affrescata da Giotto in Santa Chiara.

Bibliografia

Aceto, F. 1992. Pittori e documenti nella Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni, *Prospettiva* 67, luglio, pp. 53-65.

Bettini, S. 1944. *Giusto de’ Menabuoi e l’arte del Trecento*. Padova: Le Tre Venezie.

Bologna, F. 1969. *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell’arte dell’età fridericiana*. Roma: U. Bozzi.

Bologna, F. 1969. *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*. Torino: Einaudi.

Boskovits, M. 2000a. Giotto: un artista poco conosciuto? In A. Tartuferi ed., pp. 75-95.

Boskovits, M. 2000b. Cat. 28 a-b. In A. Tartuferi ed., pp. 192-197.

Castelfranchi Vegas, L. 1966. *Giusto de’ Menabuoi*. Milano: Fratelli Fabbri.

Degenhart, B. & Schmitt, A., eds. 1968a. *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil I: Süd und Mittelitalien, 1. Band, Katalog 1-167*. Berlin: Mann.

Degenhart, B. & Schmitt, A., eds. 1968b. *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II: Venedig, Addenda zu Süd und Mittelitalien 1300-1400*. Berlin: Mann.

Degenhart, B. & Schmitt, A. 1973. Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon, Neapel, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XIV.*, pp. 141-137.

Erbach-Furstenau, A. 1937. Die Apokalypse von Santa Chiara, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 58, pp. 81-106.

Erbach von Fürstenau, A. 1905. Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV, *L’Arte* 8, pp. 1-17.

Leone de Castris, P. 1986. *Arte di corte nella Napoli angioina*. Firenze: Cantini.

- Leone de Castris, P. 2001. La Peinture à Naples de Charles Ier à Robert d'Anjou. In P. Leone de Castris ed., *L'Europe des Anjou, Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*. Paris : Somogy, pp.102-121.
- Leone de Castris, P. 2006. *Giotto a Napoli*. Napoli: Electa Napoli.
- Longhi, R. 1940. Fatti di Masolino e di Masaccio, *La Critica d'Arte* 25-26, luglio-dicembre, pp. 145-191.
- Longhi, R. 1951. Stefano fiorentino, *Paragone* 13, gennaio, pp. 18-40.
- Longhi, R. 1958. Introduzione, R. Longhi ed., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958). Milano: Silvana, pp. 17-37.
- Longhi, R. 1964. Due letture per un trittichino di Giusto de' Menabuoi, *Paragone* 15-171, pp. 45-49.
- Oertel, R. 1949. Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937. In G. Sinibaldi & G. Brunetti eds., *Florenz 1943, Zeitschrift für Kunstgeschichte* 12, pp. 125-127.
- Perriccioli Saggese, A. 2004. Orimina Cristoforo, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani (secoli IX-XVI)*. Milano: Sylvestre Bonnard, pp. 838-840.
- Previtali, G. 1967. *Giotto e la sua bottega*. Milano: Fabbricanti editori.
- Rave, A.B. 1999. Meister der Erbach'schen Tafeln, in *Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, pp. 123-136.
- Roettgen, S. 1996. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400-1470. I.: Anfänge und Entfaltung*. München: Hirmer.
- Schmitt, A. 1970. Die Apokalypse des Robert von Anjou, *Pantheon* 28, pp. 475-503.
- Staatsgalerie 1970. Staatsgalerie Stuttgart, Neuerwerbungen, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 7, pp. 283-285.
- Staatsgalerie 1971. Staatsgalerie Stuttgart, Neuerwerbungen, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 8, pp. 291-292.
- Tartuferi, A., ed. 2000. *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*. Firenze: Giunti.
- Toesca, P. 1951. *Storia dell'arte italiana. II. Il Trecento*. Torino: UTET.
- Van der Meer, F. 1978. *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*. Freiburg, Basel, Wien: Herder.



Fig. 1. Stoccarda, Staatsgalerie, prima tavola con storie dell'Apocalisse (da Rave, 1999).



Fig. 2. Stoccarda, Staatsgalerie, seconda tavola con storie dell'Apocalisse (da Rave, 1999).



Fig. 3. Cristoforo Orimina, particolare della *Bibbia Hamilton*, Berlin, Kupferstichkabinett., ms. 78 E 3 (da Erbach von Fürstenau, 1905).



Fig. 4. Giotto, *Giovanni a Patmos*, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi (da Previtali, 1967).



Fig. 5. Bottega di Giotto, *Cavaliere dell'Apocalisse*, Assisi, basilica inferiore di San Francesco (da Previtali, 1967).