

GIOTTO – INVENTORE DI ICONOGRAFIE: ANCORA SUL CICLO DEGLI SCROVEGNI

Giovanna Valenzano

G. Valenzano
Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei beni culturali
Piazza Capitaniato 7, IT-635139 Padova
E-mail: giovanna.valenzano@unipd.it

10.1484/M.DEM-EB.5.121642

The article focuses on some iconographic inventions created by Giotto in the Scrovegni Chapel in Padua. In particular, the author proposes two hypotheses which differ from what has been hitherto suggested. The first concerns the model of the church offered by the client Enrico Scrovegni. Through a series of visual examples, the article demonstrates that Giotto repropose the iconographic convention already invented by the Roman mosaicists during the early Middle Ages, in which the model shows apse, side elevation and facade in a single image, but this image is renewed, according to a rendition of the vision of the elevations which posits it as a sort of ante litteram axonometry. The second proposal is centred on the figure of the animula holding the Cross in the scene of the Last Judgment. The author suggests a different interpretation of this image, seen as the risen soul of the Wandering Jew, according to the hypothesis formulated by Chiara Frugoni. In fact, it is the soul of Adam who supports the Cross, in the light of some patristic passages that see Christ as the new Adam and a different iconographic tradition, which in any case indissolubly links the Cross to Adam.

Key words: Padua, Giotto's Arena Chapel, Adam in the Last Judgment

La cappella degli Scrovegni è il riconosciuto capolavoro assoluto dipinto da Giotto (Fig. 1). L'edificio, che racchiude il ciclo affrescato, si è conservato quasi integralmente: nasce non solo con la funzione di cappella di palazzo, cappella privata a cui accedeva direttamente la famiglia del signore, ma, pur nelle piccole dimensioni, almeno nelle intenzioni del donatore, svolgeva anche funzioni cittadine.¹ Era infatti meta conclusiva dell'importante processione di inizio anno il 25 marzo, dal momento che a Padova i documenti erano rogati secondo questa convenzione.² Infatti il legame con la città continuò ad essere molto stretto, almeno nel suo primo secolo di vita. Di più, lo stesso collegio dei maestri, e degli studenti, lo *studium universarum*, vi si recava annualmente in processione. Il ciclo nacque non tanto per espiazione del peccato di usura, esercitata dal padre Eginardo, ma per un desiderio di affermazione politica, come hanno magistralmente dimostrato le ricerche di Silvana Collodo, riprese e articolate in modo efficace da Chiara Frugoni nel suo volume dal felice titolo *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*.³

¹ Su questo aspetto L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel: art, architecture and experience*, London, 2008; G. VALENZANO, Architettura reale, architettura dipinta, in: *La cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, (ed.) Rita Deiana, Padova, 2018, pp. 131-145.

² D. GIORGI, La colomba di Giotto, Forma e funzione della cappella degli Scrovegni, *Studi di Memofonte*, 23, Firenze, 2019, pp. 1-53.

³ S. COLLODO, Origini e fortuna della famiglia degli Scrovegni, in: *Il secolo di Giotto nel Veneto*, (eds.) Giovanna Valenzano, Federica Toniolo, Venezia, 2007, pp. 47-80; C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni, a cura di Attilio Bartoli Langeli e un saggio di Riccardo Luisi, Torino, 2008.



Fig. 1. Giotto, cappella Scrovegni, Padova (© Musei Civici di Padova)



Fig. 2. Giotto, coretto, cappella Scrovegni, Padova
(© Musei Civici di Padova)



Fig. 3. Giotto, coretto, cappella Scrovegni, Padova
(© Musei Civici di Padova)

A Padova Giotto sperimenta più compiutamente, seppure in modo empirico, una progettazione spaziale, che non è, né poteva essere, ancora quella teorizzata da Leon Battista Alberti, dell'unico punto di fuga, ma una visione prospettica, nel senso etimologico di *perspectiva*, così come è usato nel medioevo, di scienza della visione. La *perspectiva* era del resto una materia trattata dai maestri attivi nel libero studio della città di Padova. Proprio a Padova si manifesta compiutamente il "Giotto Spazioso",⁴ secondo la felice definizione inaugurata nel 1952 da Roberto Longhi, incentrata sui due coretti, come li aveva chiamati Fiocco nel 1939,⁵ e due inganni ottici, chiamati "ripostigli" da Cavalcaselle, che per primo vi cercò significati allegorici (Figg. 2-3). La critica novecentesca ha cercato di trovare le ragioni di questa grande invenzione giottesca, a partire da Andrea Moschetti, direttore del Museo Civico di Padova: "di questa allegoria, l'unica introdotta da Giotto in forma così astratta...ci sfugge il significato".⁶ Per Weigelt, nel 1925, i due spazi diventano due piccole cantorie, importante elemento di cesura delle scene narrative.⁷

Come spesso accade noi troviamo, nei volumi di Toesca, il grande padre della storia medievale in Italia, osservazioni puntuali, utilissime e grandi intuizioni. A Padova Giotto "...seguita ad affrontare la prospettiva per se stessa, quasi a sfidarne i problemi, e ai due lati del presbiterio finge, per semplice gioco prospettico, due arcate aperte da cui pendono lampade poligonali".⁸

⁴ R. LONGHI, Giotto spazioso, *Paragone*, III/31, Firenze, 1952, pp. 18-24.

⁵ G. FIOCCO, Giotto e Arnolfo, *Rivista d'arte*, 19, Firenze, 1937, pp. 221-239. Fiocco si sofferma sulle cornici, mettendo per la prima volta in relazione le cornici di Assisi con quelle di Padova. Il tema delle cornici è importantissimo, come dimostrano i più recenti studi di H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi, ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin, 1977 e L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano, 1988, su Assisi.

⁶ A. MOSCHETTI, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904, p. 54.

⁷ C. H. WEIGELT, *Giotto: des Meisters Gemaelde in 293 Abbildungen*, Stuttgart, 1925, p. 79.

⁸ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 476.



Fig. 4. Giotto, Adorazione dei Magi, cappella Scrovegni, Padova (© Musei Civici di Padova)

Io credo che qui vi sia, come ho già avuto modo di argomentare, “una delle realizzazioni più significative e impressionanti della storia di tutti i tempi, frutto dello straordinario rapporto tra arte e scienza... Giotto raffigura per la prima volta nella storia della pittura occidentale due spazi vuoti proprio negli stessi anni in cui uno dei più famosi maestri dello *studium* patavino [Pietro d’Abano] ne aveva teorizzato l’esistenza, in opposizione alla concezione tomistica aristotelica. Pietro dà piena evidenza alla scienza fisica come scienza della natura, non più intesa in senso aristotelico, ossia come risposta all’interrogazione metafisica sulla natura, ma come scienza (*modus sciendi*) che attraverso un nuovo concetto positivo di metodo sperimentale (*modus operandi*) può giungere ad una nuova concezione dell’essenza del vuoto (*modus essendi*). I rapporti tra gli studi di ottica e le sperimentazioni spaziali di Giotto, riletti in questa prospettiva, assumano un significato ancora più pregnante, che giustifica ancor più la fama raggiunta dall’artista presso i contemporanei e gli umanisti”.⁹

⁹ G. VALENZANO, *op. cit.* (n. 1), p. 136.

Giotto misura lo spazio, adotta, per la prima volta in pittura, un metodo scientifico. Il fatto che avvenga compiutamente a Padova non può non essere strettamente interrelato con le ricerche sperimentali e all'avanguardia che si svolgevano presso una delle più importanti università europee dell'epoca.¹⁰ Del resto Pietro è a Padova, dopo aver lasciato l'università parigina, almeno dal 1302. Egli redasse il *Conciliator*, a cui aveva lavorato per 10 anni, intorno al 1303.¹¹ Proprio in questo testo Pietro d'Abano polemizza contro la fisica aristotelica che negava l'esistenza del vuoto.

Pietro d'Abano sviluppa e prosegue le ricerche ottiche e astronomiche già avviate da Witelo.

La grande invenzione giottesca nella realizzazione della stella cometa come una palla di fuoco nella scena dell'*Adorazione dei magi* non può che essere letta come una trasposizione alla lettera della descrizione che della cometa Halley ci ha lasciato Pietro d'Abano (Fig. 4).

L'illustrazione dell'*Eclissi* (Fig. 5), miniata nell'*Officiolo*, la straordinaria opera manoscritta di Francesco da Barberino, scritta a Padova tra 1305 e 1308, opera fino a poco tempo fa ritenuta perduta, rivela il parallelo interesse da parte di un letterato e poeta sulle ricerche astronomiche in corso presso lo *studium* di Padova.¹² Di fatto, in modo implicito, conferma l'attenzione dedicata da Giotto alla presentazione della stella cometa, di Halley, così come l'aveva descritta Pietro d'Abano, che l'aveva potuta osservare nel suo passaggio vicino alla terra del 1301. L'inserimento della stella cometa nella scena dell'*Adorazione dei Magi* compare assai anticamente nell'elaborazione di tale iconografia. La stella



Fig. 5. Francesco da Barberino, *Officiolo*, Eclissi

¹⁰ Su questo tema rimando a G. FEDERICI VESCOVINI, La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, (eds.) Wolfram Prinz, Andreas Beyer, Berlin, 1987, pp. 213-235; G. FEDERICI VESCOVINI, Il sole e la luna nelle citazioni di Pietro d'Abano dei segreti di Albumasar, di Sadan, *Micrologus*, 12, Firenze, 2004, pp. 185-194; G. FEDERICI VESCOVINI, La piramide visiva nelle "Questioni di Prospettiva" di Biagio Pelacani da Parma, in: *L'arte della matematica nella prospettiva: atti del Convegno internazionale di studi, Istituto svizzero di Roma, Centro internazionale di studi Urbino e la prospettiva, Roma - Urbino, 8-11 ottobre 2006*, (ed.) Rocco Sinisgalli, Foligno, 2009, pp. 247-278; G. FEDERICI VESCOVINI, La nozione di oggetto secondo la "Perspectiva" di Teodorico di Freiberg, in: *Oggetto e spazio, fenomenologia dell'oggetto, forma e cosa dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani: atti del Convegno, Perugia, 8-10 settembre 2005*, (eds.) Graziella Federici Vescovini, Orsola Rignani, Firenze, 2008, pp. 81-90 e L. BAGGIO, Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento, *Il Santo*, II/34, Padova, 1994, pp. 173-232; L. BAGGIO, Sperimentazioni spaziali negli affreschi di Altichiero nell'oratorio di San Giorgio, in: *Il secolo di Giotto nel Veneto*, (eds.) Giovanna Valenzano, Federica Toniolo, Venezia, 2007, pp. 417-435. Nell'interessante saggio di F. GANDOLFO - F. GHIONE, Giotto e il punto di fuga, in: *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, (ed.) Alessandro Tomei, Milano, 2009, pp. 365-377, si mette l'accento sulla ricerca prospettica empirica che raggiunge risultati superiori alle conoscenze ottiche dell'epoca facendo riferimento soprattutto ai testi di Witelo e Scoto.

¹¹ F. BOTTIN, Introduzione, in: AL-FĀRĀBĪ, *La classificazione delle scienze (de scientiis)*, (ed.) Anna Pozzobon, Padova, 2013, p. 51, sottolinea l'eco della fortuna del *De scientiis* di al-Fārābī nei *Documenti d'amore* di Francesco, testo in cui sono citati espressamente anche il *De divisione Philosophiae*, correttamente attribuito ad al-Fārābī e *De ortu scientiarum* attribuito invece erroneamente al traduttore Domenico Gundissalini. Si ritiene che Francesco da Barberino, che cita le pitture della cappella degli Scrovegni, si sia avvicinato alle tematiche filosofiche e astronomiche proprio grazie alla frequentazione di Pietro d'Abano. Francesco soggiornò a Padova dopo il 1304 e fino al 1309.

¹² *Officiolum di Francesco da Barberino*, (eds.) Sandro Bertelli, Daniela Goldin Folena, Giordana Mariani Canova, Chiara Ponchia, Francesco G.b. Trolese, Salerno Editrice, Roma, 2016, pp. 55-62 e 169-174.

è raffigurata a più punte, già nei sarcofagi di IV-V secolo. La cometa è raffigurata anche da Nicholaus, il grande artista protagonista della scultura nell'Italia padana della prima metà del XII secolo, tra le costellazioni scolpite sull'estradosso del portale principale del duomo di Piacenza, la cui ricostruzione fu iniziata nel 1122.

Nel XIV secolo e anche in quello successivo la stella cometa è raffigurata su tavole dipinte o su pareti affrescate con la sua coda ad assumere la forma ancora oggi adottata per le decorazioni natalizie dell'albero o del presepe dei bambini. Alla base della presenza della stella, vi è il passo dello Pseudo Matteo: "apparve nel cielo una stella grandissima tanto che sembrava che il cielo non la potesse comprendere ed era più splendente del Sole". Ma Giotto, diversamente da quanto era stato allestito nel cantiere di Assisi, non dipinge una stella secondo la tradizione tramandata, ma raffigurò la cometa secondo la descrizione di Pietro d'Abano. Non si tratta di una "rappresentazione simbolica, dal momento che dipinge la chioma con 24 raggi e 12 linee dorate."¹³

La presenza della lamina d'oro non esclude l'intenzionalità di raffigurazione scientifica, come attesta la raffigurazione dell'eclissi nella miniatura che illustra l'Offiziolo. Del resto una scienziata come Margherita Hack, in *Notte di stelle*, riprende il passo del medico filosofo padovano e chiosa il passo di Pietro d'Abano "... esalazioni secche e calde che si infiammano...dopo un grande fuoco (il nucleo N.d.A) la materia perde il colore rosso e si tinge di nero. Per questo Giotto la dipinse con un nucleo rosso fuoco molto evidente e una coda curva e striata dove il rosso sfuma in nero"¹⁴.



Fig. 6. Giotto, Invidia, cappella Scrovegni, Padova
(© Musei Civici di Padova)

¹³ C. BELLINATI, Giotto e la cometa nell'Adorazione dei Magi, in: *Magico appuntamento. Halley e Giotto nel cosmo*, (eds.) Cesare Barbieri, Luisa Pigatto, Claudio Bellinati, Castelfranco Veneto, 1985, pp. 81-85, ritiene che non sia un riflesso delle ricerche scientifiche e delle osservazioni astronomiche di Pietro d'Abano, ma una pura rappresentazione simbolica; A. MONCIATTI, Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante, *Rivista di studi danteschi*, XVI/2, Roma, 2016, pp. 389-405, ritiene, giustamente, che solo la raffigurazione di Giotto sia un effettivo riflesso del passaggio della cometa nel 1301.

¹⁴ M. HACK – V. DOMINICI, *Notte di stelle. Le costellazioni fra scienza e mito: le più belle storie scritte nel cielo*, Milano, 2013.

Pietro, grazie alla conoscenza della filosofia araba, di al-Fārābī e di Avicenna, ai loro commenti del pensiero aristotelico, è in grado di contrapporsi ad Aristotele, prendendo posizione contro il grande filosofo greco sulle definizioni e rapporti tra arte e natura, di fatto polemizza contro la stessa concezione metafisica.¹⁵ Pietro introduce la nozione di *habitus intellectivus* acquisito nell'anima e soprattutto il concetto di arte entro e non fuori dalla natura. Da questa impostazione teoretica Pietro è in grado di affermare la dignità dell'attività medica, di cui rivendica il valore professionale, raggiunto grazie all'esercitazione pratica basata sulla conoscenza scientifica. Si tratta di una rivoluzione di valore epocale nel pensiero medievale, il superamento della divisione canonica tra arti liberali e arti meccaniche. Il mutamento epistemologico della scienza medica attuato da Pietro è il presupposto dell'analogo processo che porterà all'esaltazione degli artisti non più relegati nelle arti meccaniche.¹⁶ Il fatto che Pietro citi il Giotto del miracolo della Navicella raffigurato sul lato occidentale del quadriportico di San Pietro a Roma fa comprendere che i due grandi protagonisti della rivoluzione naturalistica della fine del XIII secolo si conoscevano prima della collaborazione in palazzo della Ragione¹⁷. L'opera, già in redazione a Parigi, è destinata a un pubblico universale di lettori, a ulteriore conferma della fama sovranazionale conquistata da Giotto già allo scorcio del XIII secolo.¹⁸

Una delle più grandi invenzioni figurative giottesche è quella della Personificazione dell'Invidia, come aveva già indicato Francesco da Barberino nei Documenti d'Amore "*Invidiosus invidia comburitur intus et extra. Hanc Padue in Arena optime pinxit Giottus*".¹⁹ Il volto animalesco da cui esce una serpe che va a ritorcersi verso il proprio occhio, è caratterizzato dalle orecchie lunghe e appuntite (Fig. 6.) Il rapporto tra Giotto e Francesco da Barberino è stato da tempo richiamato, da quando Eva Frojmović²⁰ ha giustamente interpretato la figura dipinta sopra l'architrave della porta che metteva in co-

¹⁵ Per l'apporto di al-Fārābī nella classificazione delle scienze e il superamento della consolidata divisione aristotelica delle scienze in teoretiche e pratiche si veda: AL-FĀRĀBĪ, *La classificazione delle scienze (de scientiis)*, introduzione di Francesco Bottin, traduzione e note a cura di Anna Pozzobon, Subsidia Mediaevalia Patavina, collana del Centro Interdipartimentale per Ricerche di Filosofia Medievale "Carlo Giacon" Università degli studi di Padova, Padova, 2013.

¹⁶ Su questi aspetti, analizzati per il periodo successivo si rimanda al sempre fondamentale, M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, 1971 (traduzione italiana: *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, 1994).

¹⁷ Significativo al riguardo è che lo stesso L. B. ALBERTI, *De pictura*, 42, citi solo Giotto tra i pittori precedenti e proprio ricordando come unica sua opera quella del miracolo della Navicella. Sul mosaico della Navicella, sul braccio orientale del quadriportico di San Pietro si veda M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante percorsi visivi, volume I suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Milano 2006, al capitolo *San Pietro*, pp. 21 e ss., in part. 22. Rimane a tutt'oggi fondamentale per l'analisi iconografica H. KOEREN JANSEN, *Navicella Bildtradition Deutung Receptiongeschichte*, Worms, 1993 che data i mosaici al 1300 perché già Villani li mette in connessione con il Giubileo. Da ultimo S. ROMANO, *Il male del mondo: Giotto, Dante, e la Navicella*, in: *Dante und die bildenden Künste*, (eds.) Maria Antonietta Terzoli, Sebastian Schütze, Berlin, 2016, pp. 185-203. Nessuno di questi contributi menziona la citazione di Pietro d'Abano.

¹⁸ F. BOTTIN, *op. cit.* (n. 11), p. 51, sottolinea l'eco della fortuna del *De scientiis* di al-Fārābī nei *Documenti d'amore* di Francesco Barberino, testo in cui sono citati espressamente anche il *De divisione Philosophiae*, correttamente attribuito ad al-Fārābī e *De ortu scientiarum* attribuito invece erroneamente al traduttore Domenico Gundissalini. P. D'ABANO, *Liber compilationis phisionomie*, Padue, 1447, c. 24v; H. STEINKE, *Giotto und die Physiognomie*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, 523-547:16.

¹⁹ F. DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, pt. 2, 5 reg. 66: Il testo completo della glossa *Invidus est qui tristatur in bonorum prosperitatibus. Inimica: inimicatur enim patientibus eam, unde invidiosus invidia comburitur intus et extra. Hanc Padue in Arena optime pinxit Giottus* si riferisce al seguente passo di testo "Non arricchisce ne dà stato,/ ma vedi ch'ho trovato/ch'ella è nemica sol de la sua gente/ et alloro più nocente,/ dunque è del parentado/ de l'angel rio che fuge del ciel levado".

²⁰ E. FROJMOVIĆ, *Giotto's Circumspection*, *The Art Bulletin*, 89, New York, 2007, pp. 195-210.



Fig. 7. Giotto, *Circumspectio*,
cappella Scrovegni, Padova
(© Musei Civici di Padova)



Fig. 8. Francesco da Barberino, *Discorsi d'Amore*, Prudentia
(© Biblioteca Apostolica Vaticana,
Barb. Lat. 4076 f. 69v)

municazione la cappella con il palazzo della famiglia Scrovegni, in opposizione all'*Insipiens*, come la personificazione della *Circumspectio* "Et videbis quod ista domina in singulis que videri vel sentiri possunt circumspicit unde vere potest qui ad singula oculum recte dirigit circumspectu vocari" (Figg. 7-9).²¹

Solo da questi brevi cenni si possono immaginare fruttuosi colloqui tra Francesco di Barberino, Giotto e Pietro d'Abano.²² Non ne abbiamo altre testimonianze, ma per un'opera degli inizi del XIV secolo avere comunque indizi sicuri della conoscenza e attenzione reciproca tra i grandi intellettuali dell'epoca è assai significativo. Del resto lo stesso Giotto proprio all'Arena si qualifica come doctus.²³

Di più: l'*Invidia*, ricordata da Francesco da Barberino, è dipinta con le orecchie appuntite e allungate, caratteri tipici degli invidiosi, secondo quanto annotava Pietro d'Abano nel suo testo sulla Fisiognomica: "Aures angustae et oblongae testantur invidiam".²⁴

Significativo è che Pietro d'Abano, per illustrare come le passioni e i caratteri umani condizionino l'aspetto fisico degli uomini cita proprio le pitture di Giotto, in cui si coglie la tensione degli affetti, "gli aristotelici affetti umorali", riflessa nell'espressione dei volti. Nel trattato di Pietro d'Abano, *Compilatio phisionomiae*, terminata a Parigi il 24 maggio 1295, secondo il colophon, si cita espressamente il mosaico di Giotto realizzato per l'allora chiesa di San Pietro a Roma, è un dato importante perché costituisce il termine ante quem della prestigiosa commissione papale che conferma quindi la datazione precoce delle pitture di Assisi.

²¹ "Vedrai che questa signora dirige lo sguardo verso ogni singolo oggetto con i mezzi con cui è possibile essere visto e percepito, onde colui che dirige rettamente gli occhi verso ciascuna cosa a buon diritto può dirsi circospetto". Su queste raffigurazioni aveva richiamato l'attenzione S. G. MIETH, Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 78, Padova, 1989, pp. 15-20, ripresi in S. G. MIETH, *Giotto: das mnemotechische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen, 1991. Altre osservazioni interessanti in R. STEINER, *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisallen der Arena Kapelle*, in: *Die Trauben des Zeuxis Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, (ed.) Hans Körner, Constanze Peres, Hildesheim, 1990, pp. 61-86.

²² P. MURRAY, Notes on early Giotto Sources, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16/1-2, London, 1953, pp. 58-80.

²³ Si veda più oltre in questo stesso testo, p. 355, Fig. 8-9 (per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana © 2020, ogni diritto riservato).

²⁴ J. THOMANN, Pietro d'Abano on Giotto, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, London, 1991, pp. 238-241; H. STEINKE, Giotto und die Physiognomik, *Zeitschriften für Kunstgeschichte*, 59, München - Berlin, 1996, pp. 523-547; P. SEILER, Giotto als Erfinder der Porträts, in: *Das Porträts vor Erfindung des Porträts*, (eds.) Martin Büchsel, Peter Schmidt, Mainz, 2003, pp. 160-164.



Fig. 9. Francesco da Barberino, Discorsi d'Amore, Circumspectio (© Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4076 f. 101r)

Questo passo di Pietro d'Abano è inoltre particolarmente significativo, perché aiuta a comprendere che al di là dei *topoi* retorici, sempre presenti nei testi degli umanisti, da Dante a Boccaccio, da Petrarca a Francesco Villani, quando si celebra la perizia del pittore fiorentino in grado di duplicare la natura, al punto da richiamare il famoso confronto tra Apelle e Zeusi di pliniana memoria, vi è effettivamente una convinzione delle grandi capacità ritrattistiche di Giotto e della sua abilità nel saper raffigurare le passioni e i mutamenti dell'animo.

Le maggiori novità iconografiche, in effetti, riguardano il ciclo delle personificazioni dei Vizi e delle Virtù.

Esse non sono un ciclo a se stante, ma devono essere considerate nel contesto della cappella: fanno parte del percorso della salvezza. L'ultimo riquadro del terzo livello, con il quale si concludono le *storie di Cristo*, rappresenta la *Pentecoste*. È l'ultimo atto della Rivelazione Divina e l'atto di nascita della Chiesa.

Il fedele è giunto alla fine di quello che è stato definito il "percorso didattico" dispiegato nei primi tre registri della Cappella. Ora è a conoscenza della storia sacra e può affrontare le scelte di vita con il *libero arbitrio*.

Il tema del libero arbitrio e dell'influenza degli astri sull'uomo è assai studiato nel medioevo, ben presente anche in Dante. Nel Canto XVI del Purgatorio della Divina Commedia, dedicato a Marco Lombardo abbiamo una trattazione del libero arbitrio.

Alto sospir, che duolo strinse in "uhi!", / mise fuor prima; e poi cominciò: "Frate, / lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui. / Voi che vivete ogne cagion recate / pur suso al cielo, pur come se tutto / movesse seco di necessitate. / Se così fosse, in voi fora distrutto / libero arbitrio, e non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto. / Lo cielo i vostri movimenti inizia; / non dico tutti, ma, posto ch'ì' l dica, / lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler; che, se fatica / ne le prime battaglie col ciel dura, / poi vince tutto, se ben si notrica. / A maggior forza e a miglior natura / liberi soggiacete; e quella cria / la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura."²⁵

²⁵ Riporto una parafrasi:

Egli emise un sospiro profondo, che il dolore trasformò in un "ahi!", e poi cominciò: "Fratello, il mondo è cieco, e tu vieni proprio da là.

Voi che siete vivi attribuite ogni causa sempre e solo agli influssi del cielo, come se esso determinasse necessariamente tutto.

Se così fosse, in voi sarebbe distrutto il libero arbitrio e non ci sarebbe giustizia nell'aver beatitudine per il bene e punizione per il male.

L'influsso degli astri è all'inizio delle vostre azioni; non dico tutte, ma anche se lo dicessi, vi è stata data la luce [della ragione] per distinguere ciò che è bene e ciò che è male,

e un libero volere; ed esso, anche se fatica nelle battaglie iniziali contro gli influssi del cielo, poi vince completamente, se si alimenta bene.

Voi, pur essendo liberi, siete soggetti a una potenza più grande [dell'influsso degli astri] e a una entità superiore, la quale ha creato in voi la mente [comprendente intelletto e volontà], che l'influsso celeste non può dirigere.



Fig. 10. Giotto, cappella Scrovegni, Padova (© Musei Civici di Padova)

Vi sono richiami espliciti di gesto e significato tra storie bibliche e Virtù, già da tempo individuati, ad esempio *Ira* e Caifa, *Desperatio* e Giuda Impiccato.

Le personificazioni allegoriche dei Vizi e delle Virtù si alternano a coppie di lastre che simulano marmi policromi. Le lastre in finto marmo sono incastrate, da una cornice prospettica in marmo bianco, in una grandissima lastra che finge marmo verde.

Nei documenti dell'epoca sarebbe forse stato descritto come porfido verde, dalla valenza simbolica di redenzione. Alberto Magno nel suo libro sulle pietre fornisce importanti informazioni sulla catalogazione di pietre e rocce e sugli attributi ad esse riconosciute.²⁶

Nessuno, ma potrei sbagliarmi, perché è impossibile dominare tutta la letteratura passata e presente sulla Cappella degli Scrovegni (Fig. 10), ha mai sottolineato che le lastre a finto marmo verde incorniciano solo le lastre a finti marmi, creazione della natura, opera artistica straordinaria, segno della potenza creativa divina avrebbe detto Alberto Magno, alunno dello *Studium* di Padova e poi grande maestro europeo, che esercitò una notevole influenza su Pietro d'Abano.²⁷ Alberto Magno, in un celebre passo in cui esalta la chiesa di San Marco a Venezia, non cita i mosaici, ma le lastre di marmo, vero miracolo della natura, dove si possono scorgere teste, figure. La qualità di questi marmi, il valore delle cornici prospettiche, fanno assai dubitare dell'ipotesi intelligentemente costruita, su una serie di osservazioni e passi di altri studiosi, spinti a convergere sul postulare un precedente

²⁶ ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus*, in: ALBERTI MAGNI *opera omnia*, II, III, 1-3, Paris, 1890-1899, V, pp. 48-52. Per molti autori il testo è in realtà da attribuire allo Pseudo Alberto Magno.

²⁷ F. CORDEZ, *Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni*, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45/1, Firenze, 2013, pp. 8-25.

delle *crustae* dipinte da Giotto negli Scrovegni in quelle, a tutta altezza, dipinte dal medesimo artista presso il Santo. Giotto avrebbe dipinto una cappella decorata interamente da *crustae* marmoree, una straordinaria invenzione giottesca, che celebrerebbe l'uso dei marmi di per sé, senza la necessità di raffigurazioni religiose. Il tutto sulla base dei finti marmi ancora oggi esistenti nello zoccolo della cappella di Santa Caterina, dedicata poi a Santa Rosa e oggi nota come Cappella delle Benedizioni che si affaccia sul deambulatorio della chiesa del Santo di Padova e a una serie nota di vecchie fotografie. Chi come me si ricorda visivamente i finti marmi sulle pareti della cappella della chiesa del Santo rammenta che avevano l'aspetto dei marmi rifatti nell'Ottocento, come si vedono nel vano di accesso dal chiostro alla chiesa, a lato della cappella di San Giacomo e San Felice.²⁸

I finti marmi degli Scrovegni, alternati alle personificazioni, ne amplificano l'allegoria.²⁹

Già Leonetto Tintori, che ha restaurato la cappella negli anni Sessanta, ha approfondito la tecnica di esecuzione: "...nell'architettura inserisce marmi con un tipo di stucco lucido (romano) adottato poi in tutto il ciclo. Stira con ferro freddo il colore ancora fresco, impastando le venature tra di loro, completando la lucidatura più tardi con il ferro caldo..." poi ancora "i colori dello stucco romano, sono stati lucidati molto presto dopo averli dipinti ed il colore ancora eccessivamente fresco ha seguito il ferro conferendo al marmo una sfocatura utile all'effetto voluto".³⁰

Quando la malta stesa era quasi asciutta, si stendeva lo strato di intonachino dello spessore di 2 o 3 mm, formato con materiatì di grana fine. Su questa superficie si eseguiva la coloritura con i pigmenti, macinati molto finemente onde evitare macchie indesiderate o abrasioni per la successiva lisciatura. La lisciatura a caldo è stata realizzata con degli strumenti molti simili a piccoli ferri da stiro che erano scaldati al fuoco di bracieri ardenti. Appena il ferro diminuiva la sua temperatura e poteva essere toccato con una mano, veniva immediatamente messo a contatto con la superficie e mosso con regolare continuità su questa fino a renderla lucida e riflettente come il marmo. Il calore della piastra accelera infatti la carbonatazione dell'intonachino e blocca la crescita dei romboedri della calcite, ottenendo così tante facce complanari poste sulla superficie esterna, che diventa così riflettente. Era inoltre usato anche il sapone o la cera per evitare di impastare i colori delle venature insieme. L'acqua saponata veniva assorbita dalla porosità dell'intonaco e lasciava sulla superficie un velo opaco e biancastro di sapone secco che andava poi rimosso. Si alternavano lucidatura con i ferri e stesure pittoriche successive, attraverso le quali si eseguivano, a seconda del tipo di marmo che si voleva imitare, marezzature o venature di diversi colori.

Nella letteratura artistica il finto di marmo di Giotto è sempre ricordato come stucco romano, perché il procedimento è descritto nel *De architectura* di Vitruvio. Di fatto, è ben noto come per tutto il medioevo il testo vitruviano sia presente in molte biblioteche monastiche di tutta Europa, già copiato in età carolingia e ottoniana. L'uso di alternare finti marmi e personificazioni delle Virtù è attestato

²⁸ La superficialità e la disinvoltura intellettuale, ma per chiamare le cose con il loro nome dovremmo parlare di scorrettezza e disonestà di giovani studiosi sospinti su riviste di classe A, è certamente colpa di un sistema di ranking che porta ormai al dolo, come rivelano fatti recenti, in altro campo, quello medico, che ha visto un professore allontanato da Harvard per accuse di molestie sessuali essere accusato anche di falsificazione dei dati pubblicati sulla più prestigiosa rivista al mondo Nature, che ha rischiato, per interessi e mancanza di responsabilità in chi ha assecondato il presidente del CDA, di essere chiamato a dirigere il Vimm, un centro di ricerca di eccellenza in biologia cellulare e molecolare: Corriere della Sera, 27 e 28 giugno 2020.

²⁹ L. LAZZARINI, I finti marmi di Giotto agli Scrovegni (Padova, Italia), *Marmora*, 4, Pisa - Roma, 2008, pp. 131-140.

³⁰ L. TINTORI, *Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, Raccolta dei rilievi Tecnici Sull'Arte ed il Mestiere del Maestro* (dattiloscritto); L. TINTORI *Nella tecnica della pittura murale*, Prato, 1993; G. BASILE, Osservazioni sui processi e tecniche di esecuzione dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, in: *Giotto e il Trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura*, (ed.) Alessandro Tomei, vol. I, *I saggi*, Milano, 2009, p. 340. Sui restauri in cappella mi permetto di rimandare al video in versione italiana e inglese di cui con Monica Pregnotato ho curato il progetto scientifico: <https://www.unipd.it/news-en/film-scrovegni>. Il filmato in italiano è scaricabile anche da <https://www.padovaurbspicta.org>.

già all’XI secolo e in Veneto si conservano antichi esempi, nella Cripta di Aquileia, nelle pitture di Summaga.³¹ Ma nella mente di Giotto ebbero un peso visivo, che gli permisero di rinnovare radicalmente la tradizione, la possibilità di vedere i marmi antichi e tardo antichi di Roma nel foro Romano e la suggestione della trabeazione del tempio di Minerva nel Foro di Nerva³². La caccia alle citazioni dall’antico nell’opera di Giotto ha individuato nel fregio della basilica Emilia, raffigurante Trapea, oggi esposto nell’Antiquarium Forense, la suggestione per il manto gonfiato dal vento accentuato dal movimento nella figura dell’*Inconstantia* (Fig. 11) Il motivo del mantello gonfiato dal vento è abbastanza diffuso, e si ritrova anche in un frammento di sarcofago oggi esposto al Museo Archeologico di Firenze che raffigura il Mito di Altea, come in rilievi conservati presso i Musei Civici di Padova (Fig. 12).³³



Fig. 11. Giotto, *Inconstantia*, cappella Scrovegni, Padova (© Musei Civici di Padova)

Il tema dei vizi e le virtù ha una storia plurisecolare nel Medioevo, a cui non si può neppure accennare. Si è spesso ricordato che le personificazioni funzionano come *Imagines agentes* secondo la nota definizione di Tomaso d’Aquino, ossia figure destinate a colpire l’immaginazione, secondo le regole della memoria artificiale, sebbene l’ordine e la titolazione non rispondono alla serie elaborata nella *Summa Teologica*. Del resto già il Grammatico Boncompagno da Signa, autore della *Rethorica Novissima*, scritta verso il 1235, celebra la memoria che il cristiano deve avere per ricordare senza posa le gioie del paradiso e gli eterni tormenti e cita una lista di vizi e virtù Sapienza-Ignoranza, Sagacia-Imprudenza, Mansuetudine-Furia. L’ordine proposto delle virtù cardinali e di quelle teologali nello zoccolo degli Scrovegni è quello di Sant’Agostino, nel trattato *De doctrina Christiana*, tanto da far ipotizzare che il programma iconografico sia stato steso dall’agostiniano Alberto da Padova.³⁴ *Prudentia, Fortitudo, Temperantia, Iusticia, Fides, Caritas, Spes* si susseguono da est a ovest, seguendo la sequenza elicoidale di lettura scelta da Giotto. Ad esse si contrappongono *Stultitia, Inconstantia, Ira, Iniustitia, Infidelitas, Invidia, Desperatio*.

³¹ L. PIETRIBIASI, *Tipologie, modelli e varianti dei velari e dei partimenti ornamentali nella pittura romanica del Patriarcato di Aquileia*, Tesi di dottorato, Udine, 2002/2003. La tesi iniziata sotto la mia direzione è stata poi diretta da Andrea De Marchi, dopo il mio trasferimento a Padova: L. PIETRIBIASI, I partimenti in alcuni cicli parietali del Patriarcato di Aquileia tra XI e XIII secolo, in: *Medioevo adriatico. Circolazione di Modelli, opere, maestri*, (eds.) Giovanna Valenzano, Federica Toniolo, pp. 59-86; L. PIETRIBIASI, Il velario dipinto nelle chiese venete medioevali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria, *Studi e Fonti del Medioevo Vicentino e Veneto*, 3, Vicenza, 2007, pp. 71-138.

³² G. CURZI, Giotto “finxit”. Figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo dei materiali nella pittura di Giotto, *Rivista d’arte*, s. V, I, Firenze, 2011, pp. 4 ff, oltre ad analizzare come Giotto realizza le architetture dipinte ad Assisi, si sofferma sui finti marmi e sulle citazioni dall’antico, sottolineando come in Giotto non vi è mai una semplice citazione ma una straordinaria reinvenzione.

³³ Il mantello rigonfio presente nella raffigurazione scolpita del lato corto illustrante Altea che dilaniata e folle per il dolore della morte dei due fratelli uccisi dal figlio Meleagro, spinta dalla Furia (una delle Erinni) pone sul braciere il tizzone consegnatole dalle Moire che stabilivano la durata della vita di Meleagro, decretando così la sua morte. anche nel sarcofago del Museo Archeologico di Firenze, Rilievo riprodotto in *Ovidio, amori, miti e altre storie*, (ed.) Francesca Ghedini, Napoli - Roma 2018, p. 281. Il medesimo rigonfiamento del pannello compare anche in un frammento di pietra calcarea proveniente da Legnaro, ugualmente esposto presso i Musei Civici di Padova, cfr. ivi p. 266 e F. GHEDINI, *Sculture greche e romane del Museo civico di Padova*, Roma, 1980, pp. 72-73, raffigurante il ratto d’Europa; lo stesso mantello sollevato appare in alcuni cippi conservati nei Civici Musei di Padova.

³⁴ G. PISANI, L’ispirazione filosofica-teologica della sequenza “Vizi-Virtù” nella cappella Scrovegni di Giotto, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, Padova, XCIII, 2004, pp. 61-97; G. PISANI, *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*, Milano, 2008.



Fig. 12. Altea istigata da Furia,
Museo Archeologico,
Firenze



Fig. 13. Giotto, Prudentia,
cappella Scrovegni, Padova (© Rita
Deiana Universit  di Padova DBC)

Le personificazioni sono accompagnate dal titolo e da iscrizioni latine in versi. Purtroppo il testo lacunoso delle iscrizioni, per le molte cadute di colore, hanno reso difficile, nel tempo, la loro lettura, privandoci di uno dei testi fondamentali per comprendere non solo ogni aspetto di queste raffigurazioni, ma per analizzare in un contesto pi  ampio, l'indissolubile rapporto tra testo e immagine proprio della cultura figurativa medievale, affatto esclusivo della miniatura. Specificatamente sulle iscrizioni aveva richiamato l'attenzione Giovanna Gianola.³⁵ Di recente Giulia Ammannati ha presentato uno studio assai importante. Avvalendosi di una campagna di riflettografie, ha potuto integrare di molto il testo scritto e raggiungere una pi  completa lettura dei *titoli* e quindi delle stesse immagini figurate.³⁶ "*Pinxit industria docte mentis*",   il titolo del volumetto, edito nel 2017 dalle edizioni della Normale. Il titolo   tratto proprio dall'iscrizione che accompagna l'*Invidia* e l'autore del testo si riferisce espressamente a Giotto: «[P]atet hic Invidi[a]/sua feres propria/ quam pinxit industria/ docte mentis (Ecco qua l'*Invidia*, con i suoi attributi, dipinta dall'*industria* di una docta mente»,³⁷ o meglio dipinta dall'*arte* di una mente colta, di un uomo che ha studiato e conosce la scienza nel suo complesso.³⁸

³⁵ G. GIANOLA, Sui ritmi che accompagnano le immagini giottesche delle Virt  e dei Vizi nella Cappella degli Scrovegni: prime ipotesi e congetture, *Italia medievale e umanistica*, Roma – Padova, 2006, XLVII, pp. 25-74, aveva avanzato l'ipotesi che l'autore potesse essere Marchetto da Padova.

³⁶ *Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Vizi e Virt  dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, (ed.) Giulia Ammannati, Pisa, 2017.

³⁷ *Pinxit industria docte mentis...*, *op. cit.* (n. 36), p. 85.

³⁸ D. GIORGI, *L'esordio della celebrazione di Giotto*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. 5, 2017, 9/1, pp. 209-218: 214 che si sofferma sulla formula *docta mens*. L'autore nell'analisi del significato di questa firma accetta la traduzione proposta da Giulia Ammannati. Io invece propongo di tradurre il termine latino *industria* come arte, perch  nella lingua di oggi *industria* ha una connotazione pi  tecnica, tecnologica, mentre mi pare evidente che Giotto faccia riferimento ad una maestria imbevuta di conoscenze intellettuali. Il discorso andrebbe affrontato anche facendo riferimento al significato del termine *industria* nella filosofia medievale.

Nel caso della *Prudentia* la restituzione del testo ha permesso una piena comprensione dell'iconografia dell'immagine (Fig. 13). La *Prudenza*, dalla sua origine etimologica *pro-videntia*, vedere in anticipo, prevedere, indica la capacità di anticipare il futuro sulla base della conoscenza del passato e l'analisi del presente. Già Pietro Selvatico Estense aveva sottolineato che Giotto aveva dipinto con due volti la Prudenza.³⁹

Res et tempus summa cura
Agit[a]t Prudentia,
spec[u]letur [ut] futu[ra]
[su]a providentia.
Memoratur iam elapsa.
O[rd]inat pres[en]tia;
mens ruinam non est [p]assa,
hac donata gratia
Sextu(s) [circu]mgi[r]at pergens;
scit futurum spe[c]ulum
et antiqua vultus vergens
[qu]o transiit [s]e[c]ulum

La traduzione proposta da Giulia Ammannati è la seguente: “La Prudenza considera i fatti e il tempo con grande attenzione, per scrutare il futuro con la sua preveggenza. Ricorda le cose già passate, ordina quelle presenti: la mente non soffre rovina, se le è concessa questa grazia. Il compasso gira in tondo tenendo la direzione; lo specchio conosce il futuro, e il volto orientato dove è trascorso il tempo (conosce) le cose passate”.⁴⁰

Giulia Ammannati ha inoltre sottolineato che lo specchio appare qui per la prima volta come attributo della *Prudenza*, ritenendo che l'idea di raffigurare la *Prudenza* con lo specchio abbia una origine testuale, ovvero sia “la traduzione figurativa di uno stimolo testuale. L'attributo dello specchio fu suggerito dall'etimologia della parola, perché in latino *speculum* ha la stessa radice del verbo *speculari*, scrutare”.⁴¹

Giotto quindi è in grado di rinnovare l'iconografia, di creare magnifiche e potenti invenzioni come quella dell'*Incostanza*, che scivola su un piano inclinato, rimandando, per me, allo studio del moto dei corpi, su cui pure si discuteva allora presso lo *studium* di Padova come si discuterà per secoli, prima e dopo il celebre studio sulla misurazione della caduta dei pesi sul piano inclinato del 1602 di Galileo Galilei.

In un mio recente testo ho suggerito l'ipotesi che Giotto abbia voluto innovare anche l'iconografia del committente e soprattutto del modellino della chiesa offerta, che pur recuperando in toto l'iconografia tradizionale, la rinnova in modo determinante, proponendo una sorta di prospetto assonometrico (Fig.14).

“Straordinaria è l'enfasi con cui Giotto ripropone un modello iconografico nel passato impiegato solo per i papi, i vescovi o gli abati. Come è noto, il tema del committente recante un modelletto, derivato da monete coniate in molte province dell'impero, con la personificazione della città che offriva il modellino del tempio all'imperatore che gli era stato dedicato, ha la sua prima attestazione, in ambito cristiano, nel mosaico absidale della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, con il ritratto di

³⁹ P. SELVATICO, *Sulla Cappella degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova, 1836, p. 45.

⁴⁰ G. AMMANNATI, Prudenza, in: *La cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, (ed.) Rita Deiana, Padova, 2018., pp. 164-165.

⁴¹ G. AMMANNATI, *op. cit.* (n. 40), p. 167.



Fig. 14. Giotto, Enrico Scrovegni offre il modelletto della chiesa, *cappella Scrovegni, Padova*



Fig. 15. Papa offre il modelletto della chiesa, *mosaico absidale, Sant'Agnese, Roma*

a cui si affiancano, del tutto inopinatamente per le nostre regole prospettiche, facciata e abside. Si tratta di uno schema iconografico raro ma attestato in aree distanti e in un arco cronologico che abbraccia tutto il medioevo. A Roma lo si era già incontrato nel modellino retto forse da Giovanni IV, ritratto in pendant con papa Onorio I (625-638) che tiene un libro in mano, posti ciascuno a lato di Sant'Agnese, a cui la chiesa è dedicata (Fig. 15).

Giotto, che per la dimensione adottata del committente in ginocchio, l'attenzione al dettaglio, sembra tener conto dell'immagine di Nicolò III che offre il modello del *Sancta Sanctorum*,⁴³ per raffigurare il modelletto architettonico ripropone invece uno schema iconografico di antica tradizione, inserendosi quindi in una consolidata restituzione sintetica del modellino, attestato anche in miniatura, ad esempio nel *Leggendario* dell'Archivio del monastero di Santa Grata di Bergamo. Nell'illustrazione della *statio in ramis palmarum* il Vescovo visita la chiesa del monastero ed offre alla badessa, anch'essa raffigurata con il pastorale in mano, appena uscita dalla porta della chiesa, accompagnata da due laici

⁴² F. GANDOLFO, *Il ritratto di committenza*, in: *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, (eds.) Maria Andaloro, Serena Romano, Milano, 2000, pp. 175-192.

⁴³ S. ROMANO, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: *Sancta Sanctorum*, Milano, 1995, p. 57, sottolinea "Ritratto è il modellino della cappella, raffigurata in modo del tutto realistico, con esattamente nove incroci di grate alle finestre e le ombre giuste sul tetto; e anche le figure dei Santi Pietro e Paolo (Figg. 42-43), che affiancano il papa autorevolmente e monumentalmente, meritano in certa misura di essere considerate dei ritratti". Il modellino è ritratto in prospettiva, ne sono raffigurati due lati, con l'angolo di giunzione di due lati in primo piano, tenuto saldo dalle mani di Nicola III e san Pietro. Il volto del pontefice è caratterizzato individualmente, con gli occhi azzurri e non ha alcun precedente per forza ritrattistica in pittura.

e dalle monache che fanno capolino alla porta.⁴⁴ Lo schema iconografico che riporta su un unico piano abside, prospetto laterale e facciata è superbamente adottato anche nel Salterio di Ormesby, nella splendida miniatura su pergamena f.147v della Oxford Bodleian Library Ms Douce 366.⁴⁵ Si tratta di uno degli esiti più alti della miniatura inglese. Nel campo della lettera D (*dixit dominus*) sono illustrate le due persone della Trinità, il volto della terza si trova nell'iniziale U (*Unice obsecrationis domine deus*), sedute in trono all'interno della chiesa raffigurante la Gerusalemme Celeste. Il fianco dell'edificio è spalancato ad esibire la Trinità su fondo oro, stretto tra abside, in lieve scorcio, e facciata della chiesa, il tutto rinserrato da due serafini dipinti entro il corpo della lettera. Lo schema convenzionale di disegnare sulla carta un edificio visibile contemporaneamente su più lati perdura in area germanica per secoli, ad esempio nella veduta di Bamberga del XV secolo, in cui tutti gli edifici religiosi mostrano facciata, prospetto e abside, col chiaro intento di renderli ben riconoscibili nei loro aspetti peculiari.

Gentile da Fabriano, nel modello di chiesa tenuto in mano da San Gerolamo, nel polittico di Valeromita eseguito a Venezia, ripropose l'esposizione dei tre prospetti più salienti per rappresentare compiutamente un edificio. Dal confronto con questi esempi io credo di poter sostenere che il modello di Giotto volontariamente riproponga lo schema, attestato nel mosaico monumentale della Roma dei papi, che affianca abside, prospetto e facciata, ma lo tratti in modo aggiornato, puntando non ad una resa convenzionale, ma sfidando la possibilità di rappresentare compiutamente i principali prospetti dell'edificio, fronte fianco abside, una sorta di visione assonometrica *ante litteram*.⁴⁶

Ma la più grande invenzione iconografica giottesca, di fatto rimasta a lungo ignorata, è il piccolo omino nudo che sembra sostenere la croce portata in alto dai due angeli (Fig. 16).

Sulla figura, passata inosservata persino da Yves Christie,⁴⁷ ha avuto il merito di richiamare l'attenzione Chiara Frugoni. A pagina 237 pubblica l'immagine a piena pagina, con la didascalia che indica: "Giotto, *Risorto che si nasconde dietro la croce*, particolare del Giudizio Universale, navata, parete ovest". La studiosa ha richiamato i *Chronica maiora*, ossia quei testi che narrano le storie dalla Creazione fino a raggiungere i giorni in cui viveva il compilatore del volume. Soffermandosi sul testo iniziato "dal benedettino Ruggero di Wendover, storico dell'abbazia di Sant'Albans in Inghilterra, morto nel 1236, e continuati dal fratello Matteo Paris che li integrò con bellissimi disegni di sua mano (Matteo morì nel 1259, all'anno 1228 è registrato l'arrivo al monastero del vescovo armeno che con l'aiuto dell'interprete del suo seguito poté soddisfare le domande dei monaci, relative ad uno strabiliante racconto (che per noi corrisponde alla Leggenda dell'ebreo errante) già loro evidentemente noto. Il vescovo aveva proprio incontrato e parlato con Cartafilo, "praetorii ostiarius et Pontii Pilati", aveva colpito con un pugno alla schiena Cristo ("pepulit eum pugno contemptibiliter post tergum") e gli aveva detto beffardo "Vai, vai, che aspetti?" (*Vade Iesus citius, vade quid moraris?*) Cristo, con volto severo, gli aveva risposto: "Io vado, ma tu mi aspetterai fino al mio ritorno (Ego vado et expectabis donec veniam. Una ciclica morte e resurrezione dell'offensore, che giunto ai cento anni tornava ad averne trenta, l'età in cui aveva schernito Cristo, destinata a durare fino al Giudizio Universale, aveva adempito fino a quel momento la profezia".⁴⁸ Secondo altre fonti l'ebreo errante avrebbe colpito Cristo durante il cammino della sua passione.

Chiara Frugoni identifica quindi Cartafilo nell'uomo accanto al capo della scorta mandata da Pilato e ancora nell'uomo che pungola con un bastoncino, come si pungola un animale da soma, Cristo che porta la croce verso il Calvario, che sarebbe quindi rappresentato alla fine della sua storia, dopo

⁴⁴ M. CORTESI – G. MARIANI CANOVA, *Il Leggendario di Santa Grata tra scrittura agiografica e arte (con riproduzione in facsimile della vita)*, Bergamo, 2002, p. 136.

⁴⁵ F. AVRIL, *L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420*, Paris, 1995, pp. 88-89.

⁴⁶ G. VALENZANO, *op. cit.* (n. 1), p. 145, con numerose illustrazioni.

⁴⁷ Y. CHRISTIE, *The Apocalypse*, in *The Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries*, in: *The Apocalypse in the Middle Ages*, New York, 1992, pp. 234-254.; Y. CHRISTIE, *Il Giudizio Universale*, Milano, 2000.

⁴⁸ C. FRUGONI, *op. cit.* (n. 3), p. 234.



Fig. 16. Giotto, Giudizio Universale, particolare dell'anima che porta la Croce, cappella Scrovegni, Padova (© Musei Civici di Padova)

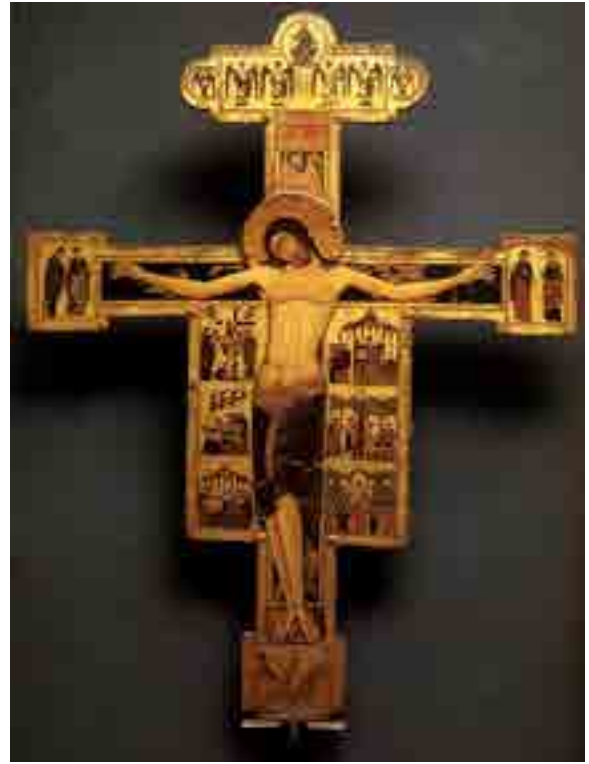


Fig. 17. Pittore bizantino, Croce dipinta, Museo di San Matteo, Lucca

essersi convertito con il nome di Giuseppe, e che, pur esercitando le virtù, temeva un nuovo incontro con Gesù nel Giudizio Universale. Secondo questa dotta interpretazione il fedele avrebbe potuto proiettare la propria angoscia di peccatore pentito, ansioso per il proprio destino nella figurina che si nasconde, terrorizzato dalla possibilità che Cristo Giudice, ancora irato per i suoi gesti, lo condanni alle pene infernali, malgrado la conversione e la nuova vita caritatevole.⁴⁹

Io credo, invece, che qui vi sia la rappresentazione dell'anima di Adamo risorto, con un richiamo figurale, tipico della mentalità scolastica, al novello Adamo o secondo Adamo proposto da alcuni padri della chiesa, a partire da Irnerio, principale esponente della teologia cristologica adamitica, che molta fortuna esercitò sul pensiero teologico cristiano dal medioevo ai nostri giorni.⁵⁰

Il richiamo ad Adamo, seppellito sotto il monte, il Golgota, su cui sarà infissa la croce di Cristo, è presente in molte Crocifissioni. L'iconografia più diffusa è proprio quella del *Cranio d'Adamo* dipinto in una grotta del Golgota. Giotto accetta l'iconografia canonica in tutte le sue croci dipinte, a Padova il teschio si tinge di rosso, per la presenza del sangue di Cristo.⁵¹

Alla Croce lignea dipinta con il Cristo Crocifisso che si trovava al centro dell'arco trionfale, faceva riscontro la croce della resurrezione sostenuta dagli angeli.⁵² Adamo dipinto o scolpito ai piedi della croce

⁴⁹ C. FRUGONI, op. cit. (n. 3), p. 236.

⁵⁰ M. GAGLIARDI, *Cristologia adamitica. Tentativo di recupero del suo significato originario*, Roma, 2002.

⁵¹ Il Cranio nella grotta ai piedi della Croce di Cristo è già presente nella Croce dipinta da Sotio. Si tratta di una iconografia canonica, già attestata in avori carolingi e macedoni, come nella Crocifissione della placchetta d'avorio bizantino della metà del X secolo conservato nel Kestner, Museum di Hannover.

⁵² D. BANZATO – R. DEIANA, Nuovi dati e riflessioni sulla cappella degli Scrovegni di Padova, in: *La cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, (ed.) Rita Deiana, Padova, 2018, p. 21.



Fig. 18. Crocifissione, Avorio,
Metropolitan Museum, New York



Fig. 19. Crocifisso (particolare), Avorio,
Metropolitan Museum, New York

risale ad una antica tradizione figurativa, di cui mi limito a richiamare gli esempi più famosi. In una raffigurazione del Sacramentario di Drozone (c. 850) il serpente è attorcigliato alla Croce che gli schiaccia il capo in segno di vittoria. Nel manoscritto del Beatus di Gerona c. 975 il sangue di Cristo Crocifisso cade in un calice poggiante sulla croce sotto la quale vi è Adamo dipinto nel suo sarcofago. Nella placchetta d'Avorio esposta al Musée de Beaux-Arts, inv. 4 X 490, raffigurante l'Anastasis, aiuta ad alzarsi Adamo, accompagnato da Eva. La figura in basso è stata interpretata sia come Adamo sepolto nel Golgota sia come personificazione dell'Inferno. Ma qui si tratta appunto della scena dell'Anastasis. Del resto, i temi della Crocifissione e dell'Anastasis sono strettamente interrelati, anche se a livello artistico abbiamo poche opere che li colleghino direttamente, come nella Croce dipinta del Museo di San Matteo a Pisa (Fig. 17). Qui, alla base, è dipinta l'Anastasis, con Cristo risorto che solleva dai sepolcri Adamo ed Eva. In un trittico in avorio del X secolo del Metropolitan Museum di New York l'albero della Croce è conficcato nell'addome dell'Inferno come assicura l'iscrizione greca ο σταυρος εμπραγης εν Τη κοιλια του Αδου incisa sulla superficie dell'avorio (Fig. 18). La Croce dei Cloister del XII secolo, resa ulteriormente celebre dal romanzo di *Il re dei confessori*, esibisce ai piedi della croce Adamo insieme ad Eva. I progenitori sono raffigurati non come animule ma come persone invecchiate a seguito della condanna al lavoro e alla fatica e al parto con dolore, inflitta alla coppia cacciata dal paradiso terrestre (Fig. 19). Adamo compare anche ai piedi dello straordinario gruppo della Crocifissione posto sul Lettner del duomo di Halberstadt (Figg. 20-21).⁵³

⁵³ Giova ricordare che ad Halberstadt è documentato a partire dal XIV secolo il dramma liturgico incentrato su Adamo (Adamspiel o Jeux d'Adam, nella tradizione francese), cfr. A. ODENTHAL, *Liturgie vom Frühen Mittelalter zum Zeitalter der Konfessionalisierung*, 2011, p. 89; B. GALLISTI, *Erzähltes Welterbe: Zwölf Jahrhunderte Hildesheim*, Hildesheim - Zurich - New York, 2015, p. 142, si chiede se l'Adamspiel attestato a Halberstadt non possa essere stato recitato anche a Hildesheim, davanti alle famose porte bronze.

Il tema di Adamo redento dalla morte di Cristo è un tema assai complesso per le implicazioni sulla creazione, sulla natura dell'uomo e sulla natura di Cristo, assai discusso ancora oggi in ambito teologico.⁵⁴

Lo stesso nome Adam, in aramaico, rimanda alle quattro direzioni, quasi a voler ricordare che da Adamo la progenie si è diffusa in ogni parte della terra.

A(natolé) Oriente
 D(ysis) Occidente
 A (rectos) Settentrione
 M (esembreia) Meridione

A questa tradizione si collega la leggenda che commenta Gen. 2, 7 (il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo).⁵⁵

L'interpretazione della Genesi e dei rapporti tra Antico e Nuovo Testamento alla luce della Parola rilevata e i suoi rapporti con la realtà esperita hanno toccato drammaticamente la storia del pensiero occidentale. Nota è l'abiura delle proprie teorie da parte di Galileo Galilei, ma giova ricordare che anche alla base dei processi subiti da Pietro d'Abano prima a Parigi poi a Padova, accusato di eresia, da cui si dovette difendere più volte, le accuse non erano collegate tanto agli studi astrologici, che ne hanno fatto una sorta di leggendario negromante dedito agli oroscopi nel rinascimento, ma erano incentrate proprio sulla dichiarata separazione tra le verità derivate dalla ricerca fisica e la verità rivelata dalle scritture. Pietro d'Abano, riprendendo un passo già di Witelo, afferma che il racconto della resurrezione di Lazzaro, se analizzato dal punto di vista razionale e dell'esperienza umana, non può che essere un esempio riconosciuto di isteria collettiva.

Nel *Conciliator* Pietro d'Abano distingue la *sapientia* che è di Dio, dalla *scientia* che è dell'uomo. La *scientia* è un *habitus intellectualis per demonstrationem elicitus* (un abito intellettuale che si ottiene con la dimostrazione).

Nel *Lucidator* scriverà che la *scientia* è *comprehensio veritatis ex demonstratione* acquisita, è



Fig. 20. Lettner, Duomo, Halberstadt



Fig. 21. Adamo (particolare), Lettner, Duomo, Halberstadt

⁵⁴ F. ORIOLES – S. BANCHIERI – J. L. BERTOLIO, *Il riscatto di Adamo nella morte di Gesù Cristo*, Roma, 2015.

⁵⁵ G. BOSCHI BERNARDO, *Il nome nella bibbia. Il suo significato attraverso il tetragramma sacro*, Roma, 2009.



Fig. 22. Giotto, Giudizio Universale, cappella Scrovegni, Padova (© Musei Civici di Padova)

una conoscenza vera, verificata dalla ragione e confermata dalla dimostrazione. La scienza, come l'intelletto, è un habitus acquisito, è vera conoscenza come l'intelletto ma a differenza di esso è acquisita gradualmente e non immediatamente, attraverso il ragionamento e la dimostrazione. Giotto è stato esaltato da Michele Savonarola nel suo *libellus* della città di Padova come *magister perspectivae*, dell'ottica, della rappresentazione delle cose così come sono viste dagli occhi, da Pietro d'Abano come in grado di rendere veri i caratteri e le disposizioni dell'animo degli uomini, da Francesco da Barberino per la sua verve inventiva.

Mi pare pertanto almeno suggestivo pensare che Giotto abbia voluto raffigurare in modo figurativamente convincente l'animula di Adamo, resuscitato e rinnovato da Cristo risorto, novello Adamo, Salvatore dell'umanità. L'artista ha creato una iconografia nuova e per questo difficile da sciogliere, come è successo per la *Circumspectio* o per la *Prudentia*, le cui esegesi si sono potute condurre solo grazie al confronto di altri testi o al recupero dei titoli.

Se l'animula è l'Adamo rinnovato, redento e il gesto di sostenere più che nascondersi della figura mi fa propendere per questa ipotesi, che si collega comunque alla tradizione figurativa di porre Adamo ai piedi della Croce del Risorto, può forse comprendersi meglio il dettaglio dei dannati circoncesi (Fig. 22). L'osservazione, compiuta per la prima volta direttamente dai ponteggi da parte di Giovanni Lorenzoni, in un memorabile sopralluogo che facemmo insieme, fu presentata nel convegno di Motovun.⁵⁶

Forse, allora, più che ad un antisemitismo generico, non di Giotto, ma del suo tempo, il particolare che tutti i dannati, compresi papi e giudici, esibiscono manifestamente peni circoncesi richiama la Rivelazione del Nuovo Testamento, che permette a chiunque di abbracciare la nuova fede, proprio perché l'uomo è stato rinnovato nella carne dall'incarnazione, celebrata il 25 marzo giorno della consacrazione della cappella. Chi accetta la novella è rinnovato nella carne, non basta il battesimo, ma bisogna praticare la Carità per essere accolti in cielo, dice San Paolo. Pertanto, chi non segue l'insegnamento di Cristo è condannato perché non è stato rinnovato nella carne.

Giotto si rivela ancora una volta, come egli stessi si dichiara nella criptica firma, un artista che rivendica la sua arte frutto di conoscenza esperita in grado di tradurre in immagine i più complessi significati elaborati dagli studi scientifici e teologici: *Pinxit industria docte mentis*.⁵⁷

⁵⁶ G. LORENZONI, Su alcuni aspetti iconografici dell'Inferno di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova, *Hortus Artium Medievalium*, 4, Zagreb - Motovun, 1998, pp. 155-159.

⁵⁷ Per questo motivo io sono incline a ridurre il ruolo del *conceptor*, individuato in Alberto da Padova, frate agostiniano del convento degli Eremitani, o in Altegrado dei Cattani, canonico della cattedrale di Padova, dal 1304 vescovo di Vicenza o in Remigio dei Girolami, celebre teologo domenicano presso il convento di Santa Maria Novella a Firenze: Giotto è in grado di incarnare il nuovo artista così come è celebrato dagli umanisti, proprio perché può discutere con i grandi intellettuali dell'epoca e dare vita a straordinarie invenzioni che ancora oggi affasciano per la loro complessità di significato celata in una efficace e sintetica resa visiva. Lo dichiara la stessa firma il cui termine *industria*, che io traduco con arte, è propria della creatività umana, come a lungo si specifica nei testi di Ugo da San Vittore già nel XII secolo e come discute lo stesso Pietro d'Abano: L. OLIVIERI, *Pietro d'Abano e il pensiero neolatino. Filosofia, Scienza dell'Aristotele greco tra i secoli XIII e XIV*, Padova, 1988.

Giotto – ikonografski inovator: još o ciklusu u kapeli Scrovegni

Članak razmatra neke ikonografske novitete koje je Giotto ostvario u *Cappelli degli Scrovegni* u Padovi. To je ponajprije prikaz zvijezde repatice u sceni *Poklonstva kraljeva* te prikazi personifikacijâ mana i kreposti, od kojih se posebno ističe personifikacija Razboritosti (*Prudentia*) nasuprot Ludosti (*Stultitia*), inače prikazane kao Bezumnik (*Insipiens*). Navedeni prikazi već su odavno dovodeni u svezu s istovremenom prisutnošću liječnika, filozofa i astronoma Pietra d'Abana te pjesnika i pisca Francesca da Barberina tijekom ranoga 14. stoljeća u Padovi.

Pokazuje se na koji se način u Giottovu slikarstvu u *Cappelli degli Scrovegni* odražavaju najinovativnija znanstvena istraživanja toga vremena. On se kao slikar hvata ukoštac s perspektivom te po prvi put u povijesti zapadnoga slikarstva slika dva prazna prostora (čučeni *coretti*), i to upravo u godinama kada je Pietro d'Abano teoretizirao postojanje praznina nasuprot aristotelističkoj koncepciji Tome Akvinskoga. Giotto je zvijezdu repaticu prikazao poput Halleyjeva kometa viđenoga u Padovi 1301. godine, a koji je Pietro d'Abano opisao kao „suhe i vruće plinove koji se zapale..., a nakon izgaranja komet izgubi crvenu boju i postane crn.” Zavist (*Invidia*) ima životinjsko lice iz čijih usta izlazi zmija i vraća se kroz njezino vlastito oko, a ima i duge i šiljaste uši, kao što je i Pietro d'Abano primijetio: “*Aures angustae et oblongae testantur invidiam*”.

Pored toga, autorica predlaže još dvije različite, inače već u znanstvenoj kritici iznesene pretpostavke. Prva se odnosi na model crkve koji rukama pridržava naručitelj Enrico Scrovegni. Smatra se da Giotto obnavlja ikonografski koncept rimskih mozaičara ranoga srednjeg vijeka poznat u više primjera, gdje se na malome modelu i na istom prikazu vide apside, bočna strana građevine i njezina fasada, no takav je koncept sada obnovljen po načelu zamišljenih perspektiva koje se nude kao svojevrsne preteče aksonometrije, tj. aksonometrijski *ante litteram*. Druga se pretpostavka usredotočuje na lik *Duha* koji pridržava križ u sceni *Posljednjeg suda*. Ovom prikazu, koji je ranije prema hipotezi Chiare Frugoni interpretiran kao uskrsla duša lutajućeg Židova, predlaže se drukčije čitanje. Nastoji se razložiti da duša Uskrslog koji podržava križ zapravo predstavlja Adamovu dušu, i to u svjetlu pojedinih patrističkih tekstova koji Krista vide kao novog Adama, ali i prema analizama različitih ikonografskih tradicija koje nerazdvojno povezuju križ s uskrslim Adamom.

Ključne riječi: Padova, *Giottova kapela Arena (kapela Scrovegni)*, Adam u Posljednjem sudu

Prijevod s talijanskog: Dora Štublin