

Quando sono apparsi al pubblico gli affreschi di Giotto agli Scrovegni, un inesauribile e ricchissimo flusso di "muri dipinti" ha cominciato a comparire nelle chiese e nei palazzi della città di Padova. Questa ricchezza è a volte data per scontata, oppure la sua fruizione è resa superficiale da una visione frettolosa e poco interessante. L'iniziativa di "Fresco Mouvement" vuole dare un contributo a questo approfondimento, sicuri come siamo, che i capolavori hanno una profondità inesauribile che porta a delle scoperte sempre sorprendenti.

## FRESCO MOUVEMENT

La tradizione della pittura a fresco  
a Padova da Giotto a Mantegna

Padova, marzo 2006

Atti a cura di  
Emanuela Centis





# **'FRESCO MOUVEMENT'**

la tradizione della pittura a fresco a  
Padova da Giotto a Mantegna

**Padova, 13 – 30 marzo 2006**

**Atti a cura di Emanuela Centis**

*Iniziativa finanziata con il contributo dell' Università di Padova, coi fondi della legge 3/8/85 n.429 sulle iniziative culturali studentesche.*

**Testi non rivisti dagli Autori**

**Il disegno indaga, disvela, penetra, scava. E' strumento di conoscenza, e in quanto strumento lo si deve saper usare. Dunque, è anche mestiere, mestiere che si trasmette di generazione in generazione, qualcosa che assicura la continuità, la sopravvivenza di ciò che era stato scoperto. Ma non c'è vera continuità se non nella crescita, nell'aggiunta di nuovi elementi e modi di conoscenza ai dati ricevuti.**

**Renato Guttuso, Il Disegno**



# SOMMARIO

7      **presentazione**

## **DA GIOTTO A MANTEGNA**

13 marzo 2006

9      **Claudio Bellinati**  
15     **Davide Banzato**  
19     **Fabrizio Magani**

## **DISEGNO RIVISTO**

13 marzo 2006

24     **Presentazione**  
25     **Franca Pellegrini**  
28     **Alfredo Truttero**

## **LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI**

22 marzo 2006

31     **Roberto Filippetti**

## **ORATORIO DI S. GIORGIO**

30 marzo 2006

51     **Giulio Zennaro**

## **APPENDICE**

62     **Associazione Di.Segno: chi siamo**



# PRESENTAZIONE

L'iniziativa presentata dall'Associazione ha lo scopo di continuare l'esperienza già fatta l'anno accademico 2004 - 2005 dal titolo: "Interessante Mostrare"; in un ciclo di tre incontri a più voci hanno dialogato professionisti e operatori che lavorano in istituzioni pubbliche e private nell'ambito della produzione e diffusione dell'arte e dell'architettura; le esperienze presentate hanno evidenziato come sia "interessante" ed utile il mostrare delle opere che parlano ormai a fatica all'uomo distratto del nostro tempo: per questo c'è bisogno di persone che con la loro passione e professionalità, le introducano ad una comprensione. Il tema della seconda edizione di incontri si propone come finalità una rivisitazione di luoghi apparentemente conosciutissimi in un modo insolito: una sorta di 'esperienza sul campo' come momento di confronto e approfondimento dell'incontro con l'opera.

Quando sono apparsi al pubblico gli affreschi di Giotto agli Scrovegni, un inesauribile e ricchissimo flusso di "muri dipinti" ha cominciato a comparire nelle chiese e nei palazzi della città di Padova. Questa ricchezza è a volte data per scontata, oppure la sua fruizione è resa superficiale da una visione frettolosa e poco interessante. L'iniziativa di "Fresco Mouvement" vuole dare un contributo a questo approfondimento, sicuri come siamo, che i capolavori hanno una profondità inesauribile che porta a delle scoperte sempre sorprendenti.

Il percorso di rivisitazione della tradizione 'a fresco' iniziata con Giotto ha come momento particolarmente significativo l'opera di Mantegna, di cui ricorre nel 2006 il quinto centenario della morte. L'iniziativa si pone perciò come momento di riflessione ad introduzione degli eventi culturali ed espositivi per celebrare il grande artista. E' questa una grande occasione



per riaffermare rafforzare e promuovere la riscoperta della tradizione storica e artistica di Padova, ed insieme la sua vitalità artistica e culturale.

La conferenza introduttiva approfondisce a più voci la riflessione sull'importanza del ciclo giottesco come iniziatore di un vero e proprio movimento 'a fresco'; l'illustrazione della grande novità dell'opera di Mantegna; la descrizione della complessa e travagliata storia della conservazione di queste testimonianze artistiche.

Accanto all'iniziativa di carattere culturale, viene sperimentato un diverso metodo di approccio all'opera d'arte, denominato 'Disegno Rivisto': una sorta di laboratorio di disegno dal vero per ritrovare un confronto personale e concreto con l'opera dei Maestri, e riscoprire questi grandi esempi più familiari a sé. I soggetti dello stage di disegno sono tratti Museo Civico e nella mostra Da Giovanni De Min a Emilio Greco. L'iniziativa è stata possibile grazie all'incoraggiamento e cordiale collaborazione di Franca Pellegrini, Conservatrice del Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova.

Infine due visite guidate: una visita 'virtuale' al ciclo di Giotto, scena per scena, e un percorso guidato alla cappella di San Giorgio di Altichiero.

Padova, febbraio 2006

# Da Giotto a Mantegna

## FRESCO MOUVEMENT

**Giovedì 13 marzo 2006**  
**Padova, Palazzo del Bo**  
**Aula Nievo**

---

### **Mons. Claudio Bellinati**

Membro della Commissione Pontificia per i Beni Culturali della Chiesa

### **Dott. Davide Banzato**

Direttore dei Civici Musei di Padova

### **Dott. Fabrizio Magani**

Ispettore della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto  
Orientale

---

### **Claudio Bellinati**

Sono lieto di potermi incontrare in questa occasione con Fabrizio Magani, Dottore della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, che so quanto opera non solo per i restauri, ma anche per incrementare la conoscenza nostra ricchezza culturale. Al Dottor Davide Banzato, Direttore del Museo Civico di Padova, va il mio grazie sincero perché sempre, quando è stata realizzata una collaborazione, essa ha dato dei frutti veramente sentiti e graditi.

Questa sera, come contributo alla tematica proposta, cercherò di comunicare brevemente tre cose fondamentali.

La prima: descriverò quanta impressione vi sia sempre su Giotto e sullo studio che da oltre una trentennio conduco su questo grandissimo autore.

La seconda: cercherò di illustrare l'esito di una iniziativa che recentemente ha avuto veramente successo nel mondo culturale padovano: la mostra di

alcune opere del pittore russo Dionisio che, accostato a Giotto, ha permesso di scoprire, nella distanza tra i due autori, alcune affinità di grande interesse.

In terzo luogo proporrò un paio di iniziative in modo da poter concretare in una prospettiva futura questo nostro incontro.

E' stata per me quasi una sorpresa, analizzando alcune scene riguardo alla Cappella di Giotto, scoprire che l'iconografia della immagine era tolta, molto spesso senza mutare i personaggi, da esempi del XII- XIII secolo (ad esempio citiamo un affresco del sec. XI che si trova in un piccolo villaggio vicino a Skophie).

Mi sono chiesto dunque: Giotto andò forse verso l'Est? Nulla di tutto questo.

E' stato soprattutto il catalogo bellissimo di una mostra svolta a Pisa, contenente uno studio su Cimabue, a farmi capire come Giotto avesse arricchito di emozioni lo stupendo panorama che poteva vedere nell'arte delle icone, panorama peraltro già offerto dalle pitture murali delle catacombe.

Il pittore fiorentino, con questo, non vuole interrompere una tradizione iconografica fondamentale cristiana; senza spesso mutare quelli che sono i personaggi della scena, vuole dare con massimo rispetto, ma anche con la novità della sua arte, quella verità delle emozioni che porta a un sentire più profondo, perché vero; ed è ciò che di fatto la sua arte sa trasmettere.

Vi faccio qualche esempio. Gli angeli che piangono sulla crocifissione, nella Cappella degli Scrovegni, sono una stupenda immagine che rende un dolore spirituale compartecipato; essi appaiono già in molti affreschi ed icone bizantine, prima e dopo di questo episodio.

Non ho ancora precisato perché si tratti di dieci soltanto, non uno di più, non uno di meno, ma certo varrebbe la pena approfondire il significato di questa loro presenza.

Secondo esempio, l'entrata di Gesù in Gerusalemme: il togliersi i mantelli e stenderli sulla via da parte della folla è una scena che si trova in molte icone, come anche nelle iconostasi orientali.

Perfino l'immagine giottesca dell'offerta della Cappella padovana alla Mater Dei, con l'offerente inginocchiato, la si può ammirare nel mosaico affine del nartece della Chiesa del Salvatore ad Istanbul, realizzata nel 1321.

Per Giotto questo riferimento alla tradizione figurativa che abbiamo ora esemplificato, è un impianto iconografico sacro che merita dunque il rispetto; pertanto non si allontana da quella che è la narrazione, che innalza la celebrazione.

Ancora possiamo ricordare che la ‘Deposizione dalla croce’ ha una immagine analoga, che è dell’anno 1191, e si trova in un piccolo villaggio vicino a Skopje in Serbia; essa a sua volta è affine ad un’altra che si trova in Macedonia.

Nel tacito dramma della morte perfino le lacrime che scendono dagli occhi dei presenti hanno anticipato le lacrime per i bambini uccisi da Erode nella scena della cappella degli Scrovegni: pertanto voi vedete come ci sia una vera scia di interesse, di partecipazione.

Senza dubbio la corrente culturale paleocristiana di Bisanzio attraversando l’Adriatico non si è fermata soltanto a Pisa, ma è salita a Venezia; forse è giunta anche a noi, se riflettiamo bene, dopo il grande Concilio Ecumenico del 787 che ha ripristinato la bellezza delle immagini sacre.

E’ risalita fino a noi che sentiamo come quella ricchezza spirituale anche di Giotto, è più viva mai, perché sa creare un’arte sublime e altissima; ma senza dimenticare quella che è la tradizione a cui abbiamo accennato.

Tenendo presente questo contesto, è stato magnifico contemplare le immagini che si trovano a Ferapontov, sito tutelato dall’UNESCO, come Patrimonio dell’Umanità. Nella Cattedrale della Natività di questo complesso conventuale vi è un ciclo di affreschi del pittore russo Dionisio, eseguiti nel 1502. Ebbene, possiamo fare questa considerazione: dipingendo si può fare teologia per i fedeli, e non semplice pittura, ma un inno alla Vergine. Possiamo quindi affermare che Dionisio e Giotto sono divisi da spazio e tempo, ma accomunati dalla bellezza. Ecco perché chiamiamo questa arte vera e propria teologia della bellezza; essa accomuna tutte le posizioni, su cui speriamo in futuro si possa procedere; la bellezza non è altro che quella via pulchritudinis che da tempo andiamo proponendo; la vera bellezza non ha dei nemici, anzi, lo spirito e l’atmosfera del silenzio, talvolta, stupisce dove si percepisce un linguaggio difficilmente esprimibile nella nostra mentalità di tipo analogico.

Veniamo al secondo punto, a quella che abbiamo chiamato bellezza di Ferapontov, in Russia. Ci troviamo di fronte all’abside della Cattedrale dipinta da Dionisio; lo spazio è talmente ricco di una linfa vitale di bellezza scaturita dalle basiliche paleocristiane, che si imprime non solo dinanzi ai nostri occhi, ma anche al nostro cuore.

Se è vero che Dionisio sente l'influsso di quelle tradizioni nazionali che sono passate in Occidente dopo la caduta di Costantinopoli, nel 1453, è altrettanto vero che egli attinge, come Giotto, da uno substrato di tipo spirituale comune, che noi chiameremo anche radici cristiane.

E le radici cristiane sono non solo in Russia, ma anche nella nostra terra, anche a Padova, quando rivolgiamo l'occhio agli anni di Donatello; non dimentichiamo inoltre la vicinanza di Padova a Venezia, con tutta quella permanenza dell'influsso d'Oriente.

Dionisio di Ferapontov fu precursore di quella nuova bellezza del cristianesimo antico; cioè di quella nuova teologia della bellezza che con la sua iconografia e i suoi colori anche oggi ci accorgiamo essere alla base di una profonda musicalità dello spirito.

Verrò brevemente al terzo e ultimo pensiero.

Si avvicina per noi la data che ci richiama a ripristinare lo studio sempre più profondo di quella che è si è affermata come una identità patavina, vale a dire la celebrazione di Andrea Mantegna. Permettete che vi accenni allora a ciò che l'incontro con i grandi ci riserva.

Cosa poteva portare di nuovo Andrea Mantegna? Abbiamo trovato che pochi avevano studiato la fanciullezza e l'adolescenza di questo grande pittore. Allora abbiamo indagato nei suoi luoghi di permanenza, abbiamo cercato di vedere che cosa ha influito nel suo animo; con nostro grande stupore abbiamo dovuto concludere che l'artista era davvero innamorato dei nostri panorami.

Possiamo riconoscere questo tratto personale se vogliamo analizzare da vicino quello che egli vide, i castelli che egli ammirò; oggi magari non ci sono più, ma la loro iconografia è stata conservata, come per esempio il castello di Este, ritrovato in uno scritto del 1480 e che certamente il Mantegna aveva veduto; ancora possiamo considerare l'importanza che ha avuto per lui la conoscenza di iscrizioni e lapidi, che l'artista riporta anche nella decorazione pittorica degli Eremitani, per esempio nella facciata del Giudizio di S.Giacomo; abbiamo anche potuto individuare una di queste lapidi che egli certamente vide direttamente, e non soltanto da Jacopo Bellini.

Vale la pena riandare alla fanciullezza e soprattutto alla adolescenza di questo grande, e riconosceremo descritta la sua biografia in molte opere, in poche pennellate.

Vorrei concludere osservando che vi sono ancora documenti e testimonianze attorno ai quali c'è ancora molto da indagare.

Esisteva una lapide del 1303, datata il 25 marzo, che andò distrutta. Ebbene, questa lapide è la narrazione di quello che è stato in fondo il grande travaglio di Enrico Scrovegni.

Nella scritta si parla di una famiglia che poi ha dovuto in qualche modo ritirarsi dalla scena pubblica; aveva goduto l'abbondanza dei beni ma poi è rimasta anche senza nome.

Ma gli Scrovegni per mezzo di Enrico fanno con l'opera della cappella un ampio e venerabile festeggiamento: essa viene dedicata alla Madre di Dio.

Riporto ora degli altri versi in cui si richiamano invece le virtù e i vizi, che vediamo raffigurati nella stessa cappella; ai vizi è succeduta una virtus divina che viene senz'altro dal cielo; cose celesti rispetto quelle terrene, cose che donano gloria, e cose che invece sono soltanto vanità della vita. Quando questo luogo fu inaugurato era il 1303, 25 marzo; il 1305 fu invece l'anno in cui vennero conclusi i dipinti.

Da ultimo ricordiamo che da tempo si parla della preesistenza di un'altra cappella nell'Arena. Purtroppo è un abbaglio veramente incredibile, perché abbiamo documentazione che già nell'anno 1259 il monastero degli Eremitani era dedicato a S. Maria della Carità.

Successivamente, quando nel 1276 venne eretto il tempio nuovo dedicato a S. Filippo e Giacomo, il titolo passò agli Scrovegni per questa la cappella: Scrovegni e gli Eremitani erano d'accordo.

Molte volte sarebbe davvero da auspicare che la storia, anche della cappella, si potesse fare riferendosi alla radice delle informazioni, che sono le notizie degli archivi.

Signore e signori, io credo che guardando alla grandezza con la quale Giotto ha onorato la nostra città, possiamo guardare a nostra volta anche alla grandezza dell'arte di Mantegna. Questi grandi dicono a noi tutti che una identità di carattere patavino non potrà mai essere scordata.



## Daide Banzato

La presenza di Giotto a Padova con la celebre Cappella degli Scrovegni è punto di riferimento di ricchezza inestimabile, e offre continuamente insospettabili elementi di riflessione, come ci ha illustrato Mons. Claudio Bellinati con le grandi competenza e profondità che contraddistinguono sempre ogni suo intervento.

E' mia intenzione in questo contesto illustrare i luoghi principali dell'affresco nel secolo che contrassegnato dall'epoca dei Carraresi, il momento più individuale della storia di Padova sia a livello artistico che culturale.

Come sappiamo, il secolo XIV si apre con la presenza di Giotto: come arriva in città l'artista fiorentino? Probabilmente attraverso i frati francescani, per i quali aveva lavorato ad Assisi. Per i frati del Santo a Padova Giotto esegue due opere: prima il sott'arco della cappella delle Benedizioni, poi la decorazione della sala del Capitolo. All'interno dei lacerti di affreschi rimasi in situ - non bisogna dimenticare che la grande pittura padovana del '300 ci è arrivata con testimonianze molto scarse e lacunose - è stata identificata una figura, il cosiddetto Maestro del Capitolo.

La Cappella delle Benedizioni è l'occasione in cui Giotto ed Enrico Scrovegni si conoscono; tengo a sottolineare che nel ciclo pittorico di Giotto, oltre alle forme di espressione intimamente umana e cristiana, vi è anche una componente celebrativa legata a chi, in modo molto precoce, aveva compreso quale effetto politico potesse avere l'arte: la Cappella degli Scrovegni nasce da una precisa volontà politica.

Enrico Scrovegni era esponente di una delle più ricche famiglie cittadine, tra quelle che all'inizio del '300 lottavano per assumere la Signoria nel momento di passaggio dall'ordinamento comunale.

A Padova si erano concentrate tali ricchezze, tali possibilità, che la città aspirava a una situazione di Stato sovracittadino, di Stato regionale; per raggiungere questo obiettivo era necessario un nuovo ordinamento politico.

Lo Scrovegni era figlio di Reginaldo, uomo tra i più ricchi del suo tempo, usuraio, e per questo collocato da Dante nell'Inferno; per riabilitarne la figura pubblica, il figlio si era fatto promotore di un ordine detto dei Cavalieri Gaudenti, che aveva come scopo principale di favorire il culto



della Vergine e combattere l'usura; da qui l'intitolazione della Cappella a S. Maria della Carità.

Tuttavia nella realizzazione dell'opera troviamo una serie di elementi che, oltre alla funzione dedicatoria, furono destinati a perpetuarsi nei secoli a venire.

In particolare consideriamo l'ambientazione delle scene; viene messa a punto da Giotto una costruzione della parete secondo criteri una griglia architettonica che contiene una serie di scatole, nelle quali si svolgono i fatti; mentre nelle fasce intermedie trovano collocazione episodi relativi a prefigurazioni cristologiche. Finalmente ci troviamo di fronte a personaggi reali, talora rappresentati con abiti del tempo, legati tra di loro in atteggiamenti drammatici.

Il terzo intervento dell'artista fiorentino a Padova è la decorazione nel Palazzo della Ragione, che purtroppo è andata perduta nell'incendio del 1420.

Qualche anno dopo Giotto arrivano a Padova i suoi allievi riminesi, chiamati dai frati degli Eremitani, per decorare la sala del Capitolo del loro convento, sempre con soggetto mariano.

Purtroppo di questo intervento abbiamo solamente parti conservate presso i Musei Civici, perché i locali del Capitolo furono nel tempo utilizzati con funzioni diverse; quando l'ambiente fu usato come caserma, la parete dipinta venne demolita perché non più funzionale alla nuova destinazione.

In questa decorazione possiamo notare un aggiornamento degli schemi del maestro da parte di suoi allievi di Rimini.

Emerge a questo punto la figura di un pittore, il primo ad avere una funzione di pittore di corte: il suo nome è Guariento. Proveniente dal servizio alla Serenissima, lo troviamo negli anni quaranta del Trecento operante per conto dei Carraresi nella chiesa di S. Agostino; in seguito anch'essa fu distrutta per far posto a un edificio di carattere militare. In questa sede il Guariento aveva realizzato una vasta decorazione, di cui rimangono oggi alcuni frammenti collocati nella Chiesa degli Eremitani.

Nell'opera di Guariento si vede bene la dimensione celebrativa all'interno della quale i personaggi di maggior rilievo trovano collocazione; una delle testimonianze principali della funzione celebrativa è la decorazione della Cappella privata dei principi da Carrara degli anni '50; tale funzione viene espressa dalla attualizzazione dell'episodio religioso; i partecipanti alle storie bibliche sono in realtà contemporanei dell'artista: è come se gli episodi si svolgessero in contemporanea al momento dell'opera, con un

evidente coinvolgimento dei protagonisti reali come personaggi della narrazione.

Purtroppo anche questo ciclo ci è giunto mutilo, ed è stato possibile ricomporre solo parzialmente il soffitto con la rappresentazione delle gerarchie angeliche presso la sede dei Musei Civici.

Una delle opere concettualmente di maggior impegno per il Guariento è la decorazione dell'abside principale della Chiesa degli Eremitani, per la quale facciamo tre considerazioni di rilievo:

- primo, l'accettazione sempre più convinta del linguaggio gotico legato all'ambiente cortese;
- secondo, una fortissima attenzione per gli elementi reali nei particolari;
- terzo, un sempre maggior sviluppo della architettura dipinta, e di costruzioni prospettiche elaborate: non è escluso che l'artista fosse a conoscenza degli studi di ottica che si andavano svolgendo nelle aule dell'Università di Padova.

Oggi purtroppo si sono conservate solo le pitture della parete sinistra.

L'ultima opera di Guariento che conosciamo non si trova a Padova: è la gigantesca macchina costruttiva del Paradiso nel Palazzo Ducale di Venezia, datata 1367; semidistrutta nell'incendio del 1577, è stata in parte recuperata nel '900. Essa divenne un punto di riferimento fondamentale per il mondo artistico veneziano nel passaggio al nuovo secolo.

Troviamo successivamente testimonianza a Padova dell'allievo veneziano di Guariento, Nicolò Semitecolo; ma negli anni '70 emerge la figura del fiorentino Giusto de' Menabuoi, al servizio della corte dei Carraresi. A lui si rivolge Fina Buzzaccarini per trasformare lo storico battistero della Cattedrale in cappella funeraria di famiglia.

Nel ciclo pittorico di Giusto, accanto al contenuto dottrinale, compaiono elementi di una straordinaria forza espressiva; la scena della crocifissione, ad esempio, viene composta in modo sempre più articolato, con strutture spaziali complesse; compare un maggior numero di personaggi, che si relazionano tra di loro in modo sempre più vivo.

Nella decorazione della Cappella dei Santi Filippo e Giacomo della Basilica del Santo, commissionata dal Marchese Bonifacio Lupi di Soragna, compare come novità una fortissima componente cavalleresco-cortese, giustificata dalla attività di ambasciatore in Ungheria del committente; nella grande parete di fondo illustrante la crocifissione, vi è una evidente commistione di spazio reale e spazio dipinto, e una grande

complessità teatrale della scena; fu eseguita da Altichiero da Zevio tra il 1374 e il 1378.

Di contro, qualche anno dopo, Giusto de' Menabuoi nella Cappella del Beato Luca Belludi costruisce la prima realistica rappresentazione della città di Padova: siamo nel 1382.

Negli stessi anni e negli stessi luoghi un'altra opera prosegue sulla strada della innovazione: L'Oratorio di S.Giorgio, contigua alla Basilica del Santo, commissionato ancora da Lupi di Soragna. Vi è qui una componente celebrativa ancora più evidente, ed insieme una ambientazione che richiama direttamente alla cultura della città a quel tempo, tant'è che possiamo immaginare come doveva essere il paesaggio urbano a quel tempo. Il ciclo pittorico fu eseguito ancora da Altichiero da Zevio, che lo completò nel 1384.

Negli anni '87 -'90 del Quattrocento, la città di Padova conosce un momento di grave crisi: cade la Signoria Carrarese, Francesco il Vecchio è costretto all'esilio, Novello riesce a riprendere solo temporaneamente il controllo della città. E' di questo tempo la cappella di S.Michele, dove compare ancora l'intento celebrativo nella dedicazione mariana, e la rappresentazione dei personaggi della Signoria.

Il rapporto della attività artistica con l'ambiente di corte rimane molto stretto fino alla fine dell'epoca della Signoria; troviamo presso la corte dei Carraresi il fiorentino Cennino Cennini, che proprio nel soggiorno padovano scrive il *Libro dell'arte*, primo vero e proprio manuale che conosciamo sulle tecniche artistiche.

Tra gli ultimi cicli del secolo, che si sono salvati in città, troviamo quello della Chiesa di S.Benedetto; esso testimonia ancora gli elementi figurativi e stilistici che erano maturati nelle esperienze artistiche di un secolo: una straordinaria ricchezza decorativa; la elaborata costruzione prospettica; l'intreccio tra spazio reale e spazio dipinto.

Tutte queste componenti costituiranno base importantissima per l'accoglimento del Rinascimento a Padova e per la fioritura della genialità del Mantegna.

## **Fabrizio Magani**

All'interno del tema proposto, tratterò oggi di un aspetto apparentemente secondario, ma a mio avviso di grande importanza per comprendere le radici culturali del nostro patrimonio storico -artistico, che investono anche l'attività del restauro.

Per affrontare questa tematica occorre entrare in quel secolo XIX durante il quale sono capitate molte cose; nel nostro campo in particolare sono nati alcuni profili professionali e mestieri nel senso moderno del termine, quali l'ingegnere, l'architetto, lo storico dell'arte, e anche il restauratore.

In particolare la città di Padova, proprio perché sede di alcuni grandi siti di pittura a fresco come quello di Giotto e Mantegna, ha conosciuto una riflessione profondissima sulle problematiche del recupero.

In questo scenario c'è una figura di particolare rilievo, che ha attraversato tutti i dibattiti del secolo: Pietro Selvatico.

Costui era uno straordinario conoscitore e storico dell'arte, ma anche un grande viaggiatore: conobbe tutte le principali capitali d'Europa; durante i suoi soggiorni in Germania venne a conoscere le nuove tematiche della storia dell'arte, e venne a contatto con una moderna concezione e metodologie d'avanguardia della pratica restauro che si stavano diffondendo, come ad esempio la chimica applicata al restauro.

Selvatico è tra i primi ad occuparsi della fotografia legata al tema del recupero e conservazione dell'opera: uno strumento che sarebbe diventato fondamentale nella verifica conoscitiva prima, durante, dopo i restauri, sistema che ancora oggi è attuale.

Tuttavia Selvatico era abbastanza anziano da aver conosciuto ed utilizzato anche lo strumento di indagine ed analisi che si usava prima della fotografia: l'incisione, che egli utilizzava anche come documentazione in veste di storico dell'arte.

La pratica di tale sistema di documentazione abbraccia almeno due secoli, il '700 e l'800, ed entra nel merito di quella che sarebbe stata una vera e propria rivoluzione nella divulgazione dei temi figurativi: il libro illustrato. Il libro illustrato oggi ci è molto familiare, ma ha alle spalle una ricerca significativa: l'idea che un testo si serve dell'incisione per proporre un ragionamento di contenuto che è la figurazione.

Credo che in questa sede, e considerando le finalità dell'Associazione promotrice di questo evento, sia molto importante ribadire che alle spalle dell'incisione c'è sempre il disegno.

Il disegno, si diceva nel '700, e questo è un passaggio molto sottile: non deve copiare il soggetto da rappresentare, ma deve tradurlo, quindi deve dare una definizione interpretativa del soggetto.

Questo dibattito, che può apparire per certi versi salottiero, in realtà è fondamentale, ed occupò due generazioni tra Sette e Ottocento, producendo molte riflessioni.

Pietro Selvatico fu tra i primi in Europa ad occuparsi di Giotto e Mantegna a Padova. Non dobbiamo dimenticare un fatto: Padova in quel tempo è una sorta di capitale europea dal punto di vista della promozione artistica, della conoscenza dell'arte grazie alla presenza di questi grandi nomi. Data al 1836 una sua prima pubblicazione dedicata proprio alla Cappella degli Scrovegni con relative illustrazioni.

Da Londra partivano protagonisti della cultura europea come Ruskin, l'autore del famoso *Le pietre di Venezia*, e andavano a caccia di capolavori italiani per aumentare gli standard culturali inglesi: una sorta di promozione artistica riservata all'alta società anglosassone. Uno dei fondamenti di questo progetto culturale era proprio pubblicazione di volumi illustrati.

Il dibattito del tempo attorno alla funzione del disegno è molto interessante: ci si domandava se fosse il caso di copiare pedissequamente quello che si vedeva, o fosse meglio proporre incisioni ombreggiate, con interpretazioni anche di tipo pittorico. Alle spalle di questa questione c'era una cultura che aveva anche una ricaduta storiografica: questi artisti si muovevano in un contesto romantico e possiamo dire 'purista', e all'interno di questo orientamento vi era anche una precisa volontà di andare a recuperare, attraverso il recupero dell'affresco, opere che trasmettevano un contenuto religioso, cristiano, secondo la convinzione che la forma veste un contenuto.

Si parla in questo contesto di moralità dell'arte, si pone attenzione agli artisti del '300 - '400, per tratteggiare il contenuto morale cristiano che essi trasmettono.

Quando Selvatico pone attenzione alla figura di Giotto, letto attraverso i versi di Dante, vuole andare precisamente a cogliere questo aspetto della patavinità, che è di interesse nazionale: il contenuto pedagogico e morale dell'opera.

Non è un caso che proprio nel 1838 a Venezia venne pubblicato un libro di Nicolò Tommaseo dal titolo: *La bellezza educativa*.

Alle spalle di tutto questo si muove contemporaneamente il tema della conservazione. La Cappella degli Scrovegni è stato il grande cantiere del restauro già dal sec. XIX, cui si è aggiunto il ciclo mantegnesco degli Ovetari. Anche grazie alla figura di Pietro Selvatico, che ha operato in questo contesto, è nata e si è sviluppata nel nostro Paese una moderna consapevolezza del recupero, della conservazione e del restauro, con la formazione di quello che sarebbe diventato l'attuale Ministero, che governa la tutela del Patrimonio Storico, Artistico, Monumentale.

Il Selvatico nel 1850 entrò a far parte della Accademia veneziana, cercando di far passare la concezione del restauro moderno che andava elaborando con l'esperienza professionale; ma ne uscì qualche anno dopo, non trovando la sensibilità e l'apertura culturale che si aspettava.

Vi era in quegli anni una polemica scottante, che riguardava le competenze professionali di chi dovesse occuparsi della tutela e del restauro delle opere d'arte. Dagli statuti del primo '800 delle Accademie di Milano e Venezia risultava che fosse competenza dei Maestri d'Accademia, cosa che il Selvatico mise in discussione: non dovevano occuparsi di restauro gli accademici, cioè coloro che avevano formazione da artisti, ma i tecnici professionisti, e tra questi prevalentemente i chimici: da qui si apriva chiaramente il fronte delle relative problematiche e rivalità professionali.

Dunque Selvatico abbandonò l'Accademia veneziana, e fondò a Padova una Scuola d'Arte, tutt'ora molto importante, che si occupava, nella formazione professionale degli allievi, dell'artigianato applicato all'industria.

Tale orientamento formativo ha alla base il tema del disegno e della capacità manuale che deve fondare il sapere; un sapere tecnico che non può disgiungersi dal contenuto.

Pietro Selvatico è anche un grande protagonista, nella Padova del dominio austriaco, della adesione al Regno d'Italia, che si realizzò nel 1866. Già sotto gli austriaci aveva ricevuto incarichi importanti nella Commissione Centrale per la Conservazione dei Monumenti, nata nel 1857 a Vienna per volontà dell'Arciduca Massimiliano.

Tra questi incarichi fu la creazione di una lista dei monumenti a rischio nel territorio veneto, tra cui figurano: la Basilica di S.Marco a Venezia, il Duomo di Murano, la Basilica vicentina, la Cappella Ovetari a Padova.

Una volta annesso il Veneto al Regno d'Italia, Selvatico costituisce a Padova una Commissione per la conservazione dei monumenti. Ancora

una volta vengono individuati come luoghi a rischio la Cappella del Mantegna e la cappella degli Scrovegni.

Questo è un momento importante per la cultura padovana per quanto riguarda il dibattito sul restauro; siamo nel 1867, da alcuni anni si era iniziato a lavorare attorno al problema della conservazione della Cappella di Giotto, e questo anno vede anche la presenza in città forse del più grande storico dell'arte dell'epoca: Giovanbattista Cavalcaselle.

Di origine veronese, aveva trascorso la prima parte della sua carriera professionale in giro per l'Europa, ed in questa esperienza mosse i primi ragionamenti attorno a quella che oggi si chiamerebbe perizia del restauro relativa al recupero.

Tra il 1864 e il 1865 fu a Padova due volte, dove elaborò un'analisi dello stato della Cappella degli Scrovegni, cui seguì uno studio della Cappella degli Ovetari, anch'essa in stato di sofferenza. Tale Cappella era di più mani, ma in realtà ad interessare i conoscitori e gli studiosi era solo l'affresco del Mantegna, vera 'star' del ciclo pittorico.

I due studiosi insieme controllarono da vicino le prime operazioni di restauro; prima di questi siti gli interventi più importanti erano su opere del '300 - '400, che catturavano l'interesse della critica, perché costituivano modello di quel contenuto passionale e morale di cui si parlava in epoca romantica. Il più autorevole restauratore era Guglielmo Botti, che proveniva dal cantiere di restauro del Camposanto di Pisa. Questo grande sito monumentale è stato tra i primi in Italia in cui si sono affrontati i problemi conservativi a causa dell'umidità. Durante il sec. XIX il Camposanto di Pisa era diventato una sorta di palestra del restauro; in virtù degli esperimenti messi in atto in quel luogo, che hanno prodotto danni irreversibili, l'opera è ormai grandemente compromessa, e oggi si sta tentando per l'ultima volta il recupero di quanto resta.

Guglielmo Botti intervenne anche a Padova, e per il ciclo giottesco propose un intervento conservativo con la tecnica dell'encausto, cioè il consolidamento attraverso la cera fusa e ancora calda applicata sulla parete dipinta. Questo trattamento, che aveva il merito di ravvivare in un primo momento il colore degli affreschi, era molto diffuso nel corso dell'800, perché ancora non si conoscevano gli esiti della alterazione della cera applicata all'intonaco.

Pietro Selvatico si oppose, e con l'appoggio di Cavalcaselle (che di lì a poco sarebbe diventato funzionario di Stato a Roma nei ranghi di quello che era allora il Ministero dell'Istruzione Pubblica, l'attuale Ministro dei

Beni Culturali), bloccò l'operazione. Guglielmo Botti poi seguì un'altra strada, essendo un restauratore itinerante che inseguiva i cicli pittorici più importanti, ritenuti a quel tempo rappresentativi dell'arte italiana, e si trasferì ad Assisi per dedicarsi agli affreschi della Basilica francescana.

Negli anni '50 dell'Ottocento Pietro Selvatico ascrisse dunque alla lista dei monumenti a rischio anche la Cappella Ovetari, che comunemente era diventata la cappella del Mantegna, anche se questi non era l'unico artista del ciclo. L'attenzione per tale opera dal punto di vista della conservazione risale già al '700, stando alle testimonianze archivistiche. Abbiamo la relazione di quelli che potremmo definire ispettori di allora; il problema rilevato era quello dell'umidità, già a quell'epoca il muro di destra sembrava già compromesso seriamente, tant'è che gli esperti avevano caldeggiato una traduzione a stampa degli affreschi che ritenevano quasi perduti. Il luogo era abbandonato a se stesso, alla fine del secolo era stato addirittura cerchiato perché c'era il concreto rischio di un crollo della volta.

Il dibattito sul destino del luogo attraversa un intero secolo; nel frattempo la parete era progressivamente sospinta dai sali di risalita e gonfiata in molte parti; si arriva così alla decisione sofferta di procedere allo stacco degli affreschi di Mantegna. Tale tipo di intervento ebbe molta fortuna e venne spesso praticato fino alla prima metà del '900; oggi esso viene utilizzato solo in casi estremi, ma si tende ad evitarlo a causa dello stress che l'operazione provoca all'opera.

Dopo due secoli questo è lo stato del dibattito di uno dei luoghi più eminenti non solo della patavinitas, ma dell'intera storia dell'arte del Rinascimento; la Cappella era già da tempo entrata a far parte della manualistica, con l'incisione; con la diffusione della fotografia fu uno dei primi luoghi fotografati: il primo scatto risale al 1874.

Siamo nel 1886, Pietro Selvatico era uscito di scena da qualche anno, e si procede allo stacco del martirio di S.Cristoforo, seguito a due anni di distanza dall'Assunta, che ancora si riteneva opera di Pizzolo. Il programma prevedeva l'estensione dell'intervento al resto del ciclo. Proprio grazie a questi interventi abbiamo ancor oggi gli unici due pezzi scampati alla distruzione del 1944, perché in quel momento erano custoditi nella Basilica antoniana; opere che ancora oggi siamo in grado di ammirare nonostante il degrado e i patimenti conservativi.



# Percorso sul disegno attraverso i Maestri

## **DISEGNO RIVISTO**

**Giovedì 13 marzo 2006**  
**Padova, Palazzo del Bo**  
**Musei Civici**

---

**Dott.ssa Franca Pellegrini**

Conservatore del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Padova

**Prof. Alfredo Truttero**

Docente di Materie Plastiche al Liceo 'A.Modigliani' di Padova

---

### **Alfredo Truttero**

Ringrazio a nome della Associazione il Direttore dei Musei Civici di Padova, Dott. Davide Banzato, e la Dott.ssa Francesca Pellegrini, Conservatrice del Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova, innanzi tutto per aver messo a disposizione il Patrimonio di opere di questa collezione per questo laboratorio; ma ancor di più siamo loro riconoscenti per sostenuto ed incoraggiato l'iniziativa di oggi, come ipotesi di diversa fruizione del reperto grafico; siamo certi infatti che i Maestri del passato, attraverso la loro opera, possono essere per noi maestri anche oggi.

L'idea di un laboratorio di disegno dal vero a confronto con opere significative conservate presso questa Istituzione nasce da una esperienza di disegno in itinere che conduciamo ormai da alcuni anni; essa sviluppa l'intuizione che il disegno è un modo particolarmente rispettoso e incisivo di conoscere ciò che ci circonda, comprendere la realtà, capire di più noi stessi che disegniamo; basta fermarsi un attimo, osservare con attenzione e lasciare una traccia di matita su di un foglio; basta lasciarsi condurre in una cordiale convivenza in cui si impara e ci si confronta senza imporre

una idea preconstituita; basta essere curiosi di scoprire il fondo e non solo la superficie della realtà.

Dai primi incontri è nato il desiderio di rispondere ad un bisogno diffuso di organizzare un 'PerCorso', in modo sistematico e preciso, che affrontasse il significato e l'utilità del disegno; un corso non solamente astratto o solamente pratico, ma che approfondisse il tema unendo un'esperienza concreta ad una riflessione guidata sul lavoro, anche nei suoi aspetti tecnici e metodologici.

Ci troviamo oggi in una condizione assolutamente unica: possiamo lasciarci condurre in una 'cordiale convivenza' da alcuni grandi maestri attraverso il segno che ci hanno lasciato.

La Dottoressa Franca Pellegrini ci introdurrà ora a comprendere le storia e le peculiarità della collezione grafica esposta.

## **Franca Pellegrini**

Il patrimonio dei Musei Civici di Padova è composto da un insieme di collezioni di natura diversa, frutto per lo più di lasciti di collezionisti nel tempo: l'intero corpus di opere comprende dipinti, sculture, bronzi, gioielli e arti applicate.

Da tempo è in atto una complessa operazione non solo di catalogazione sistematica, ordinamento, studio, restauro, svolti con alto rigore critico - filologico, ma anche di valorizzazione dei materiali conservati.

Attorno a questo programma si è sviluppata anche una intensa attività di ricerca e approfondimento critico.

La collezione comprende anche un corpus di tremila disegni, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe recentemente trasferito a palazzo Zuckermann; tali opere, proprio per la natura dei materiali che le costituiscono e per la peculiarità della tecnica di realizzazione, sono caratterizzate da una grande delicatezza e da problematiche di conservazione, che impediscono una loro stabile esposizione al pubblico.

Perciò dagli anni Ottanta in poi si è proceduto a realizzare una serie di mostre a tema dedicate all'esposizione di particolari nuclei della raccolta, per permettere al pubblico di godere comunque di testimonianze estremamente interessanti; il disegno per sua natura offre una vasta gamma di soluzioni ed espressioni: dagli studi dal vivo, ai progetti preparatori di

realizzazioni più ampie, a copie, studi, bozzetti, accademie; la loro tecnica di realizzazione varia in rapporto alla funzione e alla finalità espressiva di ogni opera. In questo contesto, viste le finalità della Associazione e la tematica di riflessione nella quale interveniamo, è importante tenere presente che il catalogo di disegni che presentiamo in mostra si fonda sul concetto di disegno inteso come linguaggio espressivo autonomo, prima testimonianza del pensiero dell'artista che dà forma visibile alle sue idee a ai suoi progetti. “Disegnare di penna ti farà esperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua”, scriveva Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* negli anni tra Tre e Quattrocento. E' auspicabile che oggi si possa ritornare a imparare guardando le testimonianze di questi maestri: in esse la personalità individuale si è espressa più in profondità, in modo unico ed irripetibile.

Nella prospettiva di una sistematica catalogazione dell'intero corpus di disegni, viene oggi pubblicato il primo volume, che comprende i fogli che comprendono i secoli dal XVI al XVIII, di cui la mostra espone la selezione di un centinaio di pezzi tra i più significativi. Un secondo volume già allo studio prenderà in esame i fogli appartenenti ai sec. XIX e XX.

La formazione dell'attuale collezione di disegni del Museo si deve sostanzialmente alla liberalità di alcuni cittadini privati; ciascun fondo ne rappresenta inevitabilmente il gusto, la cultura, gli interessi, le possibilità economiche, anche se tra i collezionisti padovani non compare alcun nome di spicco. Tuttavia questo materiale nel suo insieme illustra certamente una particolare ambiente artistico, una particolare vitalità culturale, ed aiuta a chiarire vicende di maestri poco noti. La storia di questi collezionisti si intreccia inevitabilmente con quella del primo ordinatore del Museo, Andrea Moschetti, che eccelleva per le sue doti di erudito ed estimatore della storia locale.

Una posizione centrale perciò occupa nella raccolta l'opera dei maestri veneti; accanto figurano nuclei delle scuole lombarda, bolognese, toscana e ligure, nonché alcuni esempi di scuole straniere.

Gran parte del nucleo in esame è costituita da studi accademici. Seguono i soggetti religiosi, gli episodi mitologici e le allegorie, i ritratti, e tipologie più tecniche quali i disegni di architettura; ancora troviamo scene di genere, scene storiche, infine sette paesaggi.

Sono presenti anche motivi di repertorio ad uso di bottega, come copie da artisti celebri.

Molto interessanti sono anche esempi di disegni preparatori con la caratteristica quadrettatura: messi a confronto con l'opera d'arte finita a volte riservano sorprese, rivelando varianti, pentimenti, correzioni.

Anche le tecniche utilizzate sono le più diverse: troviamo la matita, il carboncino, la penna l'acquerello, la sanguigna. Possiamo osservare con quanta maestria gli artisti abbiano piegato questi mezzi alle proprie esigenze espressive; se la penna ad inchiostro è estremamente duttile, il gessetto e il carboncino rendono in modo straordinario le variazioni chiaroscurali e di tono, mentre la sanguigna esalta la morbidezza del segno.

A tale ricchezza documentaria ed espressiva possiamo dunque attingere non solo con il necessario rispetto, ma anche con l'interesse per un confronto con il proprio fare, che rende ancor oggi tali opere vive e familiari.



## Alfredo Truttero

L'obiettivo di questo laboratorio è sperimentare la acquisizione di una nuova conoscenza di un disegno, attraverso la sua fruizione consapevole e documentata, una esperienza pratica su di un soggetto simile ed una seconda visione dello stesso dopo tale esperienza.

Per fare questo percorso innanzitutto deve essere chiaro il metodo.

Il metodo, in fondo, non è altro che una strada per raggiungere uno scopo.

I Romani che, in fatto di strade, la sapevano lunga cominciarono a tracciare la strada avendo ben chiari i punti di riferimento (La partenza, l'arrivo) ma soprattutto iniziavano scavando. Scavavano un alveo in cui introducevano della ghiaia di drenaggio e poi della sabbia più sottile perché accogliesse i massi che avrebbero fatto il manto vero e proprio della carreggiata: sagomati e connessi in modo tale da non potersi più muovere. Queste strade sono, sotto strati di terra, ancora oggi esistenti ed ancora oggi resistono nella loro forma originaria. Quelle strade hanno messo in comunicazione popoli e culture, hanno portato idee, merci, costumi e fedi: hanno portato una vita. Così è il nostro metodo che nasce prima di tutto da un approfondimento del senso, oggi, del disegno il quale è visto non solo come tecnica fine a se stessa ma come strumento di conoscenza e riflessione.

### Metodo

1) **ILLUSTRAZIONE.** Descrizione di un disegno specifico fatto dalla Curatrice della Mostra in cui si evidenzino i fattori storici, formali e tecnici dell'opera grafica

2) **RIPRESA.** Disegno dei partecipanti su di un soggetto simile o possibilmente identico all'opera grafica esaminata. Il soggetto (Statua tridimensionale) dovrà essere adeguato ed utile per una copia grafica fatta dai partecipanti all'iniziativa.

3) **RIVISITAZIONE.** Alla fine della giornata ci si ritrova attorno al disegno di partenza e se ne rivedono le caratteristiche alla luce



dell'esperienza fatta, rivedendone così le soluzioni proposte dall'autore e paragonandole alla propria esperienza grafica.

## Considerazioni operative

- A) L'OGGETTO che abbiamo davanti. Scegliere ed osservare bene l'immagine.
- B) LA CAPACITA', l'abbiamo tutti. Se so scrivere il mio nome ho tutta l'abilità per disegnare.
- C) IL TEMPO, utilizzarlo tutto e concentrati
- D) NON DARSI UN GIUDIZIO; è utile stare alla consegna con semplicità e senza pregiudizi.
- E) LE TRE FASI:
  - 1- costruzione generale (immagine d'insieme)
  - 2- controllo (verifica proporzioni e inquadratura)
  - 3- approfondimento (dettaglio e chiaroscuro)





**La 'foresta di simboli dagli occhi familiari'  
nell'apogeo del Medioevo**

# **LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI**

**Giovedì 22 marzo 2006  
Padova, Palazzo del Bo  
Aula Nievo**

---

**Prof. Roberto Filippetti**

Docente di lettere, studioso e divulgatore d'arte

---

**Roberto Filippetti**

## **Giotto**

Succede a volte che “sotto turpissime forme d'uomini si trovano meravigliosi ingegni”: così Giovanni Boccaccio introduce una novella<sup>1</sup> che ha per protagonista Giotto. In un corpo al limite del deforme dimorava “uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipingesse sì simile a quella” al punto che tanti venivano tratti in errore, “quello credendo esser vero che era dipinto”. Mai s'era vista tanta capacità di verosimiglianza in pittura! Eppure Giotto, mentre vedeva aumentare la propria fama, conservò l'umiltà, “sempre rifiutando di essere chiamato maestro”. Infine era dotato anche – ultimo tratto che si desume dalla novella del Boccaccio – della battuta pronta e pungente.

La proverbiale bruttezza fisica ha trovato recentemente conferma: trent'anni di studi sui resti dell'uomo rinvenuto durante gli scavi di Santa Reparata, sotto il pavimento di Santa Maria del Fiore a Firenze, hanno condotto alla certezza nell'identificazione. Lo scheletro che stava

---

<sup>1</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, Sesta giornata, novella 5.



nel sepolcro contraddistinto dal mattone di marmo bianco (come aveva annotato il Vasari) è proprio quello di Giotto. Se ne desume che il pittore era basso “(intorno al metro e cinquantotto, o anche meno), con un corpo dal busto lungo e dagli arti corti; zoppicava per una vecchia caduta e aveva una testa grossa, incassata come roccia in quel tronco sgraziato e massiccio. Il volto asimmetrico tradiva la stessa, inequivocabile rozzezza: una fronte sfuggente... orbite enormi con occhi bovini, il sinistro più grande del destro –; un naso alto e piccolo, sproporzionato rispetto all’insieme della figura; una mascella poderosa e un collo taurino”<sup>2</sup>.

Egli fu un brillante manager, non solo ottimizzò le potenzialità operative della propria bottega di frescanti, ma – come scrive Paola Frattaroli – “da abile imprenditore qual era, aveva anche investito nel campo tessile, come risulta da una transazione notarile nella quale è indicato quale proprietario di telai”<sup>3</sup>. Ed era lui stesso lo stilista, il creativo che forniva alle maestranze quei motivi ornamentali che vediamo dipinti negli abiti affrescati sia ad Assisi che a Padova: “molte delle stoffe possono essere lette, più che come riproposizioni, come creazioni personali, sia pure esemplate sui *patterns* che la tessitura rendeva possibile a quel tempo”<sup>4</sup>. Anche in questo il Nostro ci appare come maestro di realismo: le umili origini gli hanno insegnato il valore del denaro, il quale amministrato con saggezza per il benessere proprio e della numerosa famiglia.

## Cronologia

Poche le date certe, nella prima metà della vita di Giotto. Da Giovanni Villani (1280-1348) veniamo a sapere che il pittore morì l’8 gennaio 1336 (ma siccome a Firenze si festeggiava il capodanno il 25 marzo, festa dell’Annunciazione, quella data corrisponde al nostro 1337). Da Antonio Pucci – che scrive nel 1373 – apprendiamo che il Nostro si spense all’età di settant’anni. Se ne deduce che era nato attorno al 1266-67 (a Vespignano, nel Mugello).

---

<sup>2</sup> S. SIENI, *Giotto, il corpo ritrovato*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti della mostra ideata e curata da Vittorio Sgarbi, Federico Motta Editore, Milano 2000, p. 114.

<sup>3</sup> P. FRATTAROLI, *Le raffigurazioni tessili nelle opere di Giotto: alcune deduzioni sul loro significato*, Atti della mostra, cit., p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

L'incontro tra il talentoso ragazzino e Cimabue, verso il 1280, è avvolto nella leggenda. Secondo la cronologia proposta da Francesca Flores d'Arcais<sup>5</sup>, il maestro e il discepolo sono poi insieme a Roma verso il 1285; Giotto vi resta a lungo, fino al 1288-90. Proprio nel 1288 sale al solio pontificio Niccolò IV, il primo papa francescano, il quale subito ordina di affrescare la Basilica Superiore di Assisi, ove Giotto giunge nel 1290. Egli lavora a più riprese nella città umbra: c'è forse la sua mano nelle *Storie d'Isacco*; dal '92 al '96 (ma su questo la discussione è vivacissima) affresca le *Storie di San Francesco*; tra il 1305 e il 1308, poi tra il 1315 e il 1317 dipingerà altri cicli nella Basilica Inferiore. Del 1292 è la prima croce dipinta: quella di Santa Maria Novella, a Firenze. Sullo scorcio del XIII secolo e nei primissimi anni del XIV s'infittiscono le sue opere: dal 1297 è a Roma, chiamato da papa Bonifacio VIII ad affrescare la loggia del Laterano; del 1300 sono gli affreschi e il polittico della Badia di Firenze; tra il 1301 e il 1302 lavora per i francescani, prima a Rimini, poi al Santo di Padova. Al capolavoro assoluto – la Cappella degli Scrovegni – pone mano giusto “nel mezzo del cammin di nostra vita”, tra il 1303 e il 1305. Sarà ancora a Padova, ad affrescare l'immenso Palazzo della Ragione, nel 1309 (o 1312). I soggiorni sono sempre meglio documentati: Firenze, 1310-11 (*Maestà e Dormitio Virginis* per la chiesa di Ognissanti); Roma, 1312-13, (*Navicella* di San Pietro); Firenze, 1313-15 (Cappella Peruzzi in Santa Croce); Assisi, 1315-17 (Cappella della Maddalena); Roma, 1320 (polittico Stefaneschi e tribuna absidale di San Pietro); Firenze, 1325-27 (Cappella Bardi e polittico Baroncelli, in Santa Croce); Napoli 1328-33 (vari cicli nella reggia di Roberto d'Angiò e in Santa Chiara); Bologna 1332-33 “Cappella magna” del Castello di Galliera, edificato da Bertrando del Poggetto per l'auspicato ritorno del papa da Avignone; Firenze, dal 1334 (sovrintendente ai lavori del Comune, campanile del duomo); 1336, Milano (Reggia dei Visconti).

### **L'uomo gotico, San Francesco e Giotto**

Quella di Giotto è un'arte militante, che volentieri si piega ad attestarsi sugli avamposti di un'ormai secolare battaglia.

La crisi catara-albigese, reviviscenza dell'antico dualismo gnostico-manicheo, nonché per tanti versi anticipatrice dell'odierno spiritualismo

---

<sup>5</sup> F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano 2000, p. 372.

*new age*, aveva fatto irruzione in Occidente poco dopo il Mille e si era così ingigantita attorno al 1200 da costituire un pericolo mortale per la Chiesa; quest'ultima rispose efficacemente non tanto con la crociata, quanto valorizzando ciò che lo Spirito aveva suscitato: la carità di Francesco e l'intelligenza culturale di Domenico (ma anche di un francescano come Antonio da Padova). Figure umanamente affascinanti, capaci di comunicare la bellezza della verità. A volte artisti essi stessi (Il *Cantico di Frate Sole* non è forse la prima grande pagina della poesia italiana?), furono generatori dei massimi capolavori medievali quando il loro fascino intersecò il genio di Dante e di Giotto.

Georges Duby ne ha parlato in un celebre saggio. Egli in primo luogo sottolinea l'importanza di Francesco, e più in generale degli ordini mendicanti, nella sconfitta sia del panteismo che del dualismo cataro; in secondo luogo va acutamente alle radici del realismo tipico di quello che lui chiama "uomo gotico". Quel realismo del "segno" che giunge a Giotto. Ripercorriamo qualche passaggio di questo studio.

Il creato è distinto dal Creatore, cui rimanda per "riflesso": le cose naturali "recano l'impronta di Dio e ne rivelano il volto"; "la materia partecipa dello splendore di Dio, lo glorifica e porta a conoscerlo. Il giubilante ottimismo<sup>6</sup> di Francesco d'Assisi la concepiva appunto così. Come dire la commozione da cui era colto allorché riconosceva nelle creature il *segno*, la potenza e la bontà del Creatore?". In Francia come in Italia, l'uomo gotico pone "al centro dell'arte delle cattedrali l'immagine riconciliata dell'universo visibile". Non il sogno o la fantasia, non "il fantastico dei bestiari", non "la flora fantastica delle miniature romaniche", ma la realtà così come si offre alla presa dell'uomo che sta ad occhi spalancati: "L'anima – dice San Tommaso d'Aquino – deve trarre dal sensibile ogni sua conoscenza". Fioriscono pertanto l'ottica e l'astronomia; Alberto Magno redige una *Somma delle creature*, e la cattedrale ne è lo specchio. "La teologia delle cattedrali accompagna ed interpreta l'impulso che fa progredire prati, campi e vigneti a spese delle sodaglie, che fa sviluppare i sobborghi delle città, che spinge i mercanti alle fiere, i cavalieri in battaglia e i francescani alla conquista delle anime, tutta insomma l'alacre letizia che anima la nuova età. La creazione non è finita, e l'uomo vi contribuisce con le sue opere. Al centro della creazione e dell'iconografia delle cattedrali si

---

<sup>6</sup> Ottimismo per Grazia, ma – aggiungiamo noi – pessimismo sulla natura: c'è il peccato originale, e l'uomo può volere il male e scivolare nella perdizione eterna: "guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali" (*Cantico di Frate Sole*, v. 29). Insomma, realismo cristiano.

colloca dunque la figura dell'uomo. *L'uomo gotico* è anch'esso un prototipo: (...) assomiglia come un fratello al divino vasaio che sugli archivolti di Chartres lo foggia nella creta”<sup>7</sup>.

Giotto è pittore francescano come mentalità e dei francescani come committenza. Il suo astro sorge nella basilica di Assisi<sup>8</sup> e di lì (in fecondo interscambio con Roma: dalla sede del carisma a quella dell'istituzione ecclesiale e viceversa, ovvero da Francesco a Pietro, da Pietro a Francesco!) s'irradia, toccando altri grandi luoghi francescani: i conventi di Rimini e Ravenna, il Santo a Padova, Santa Croce a Firenze, Santa Chiara a Napoli, forse San Francesco in Gorgo Sansepolcro (è di questi giorni il rinvenimento di una grottesca Santa Caterina d'Alessandria).

L'antica affermazione del Vasari<sup>9</sup>, secondo cui il Vespignanese nel suo soggiorno veneto ha lavorato prima nella basilica antoniana poi alla Cappella degli Scrovegni, ha trovato autorevoli conferme negli ultimi anni (Boskovits, Puppi, Scarano Argirò, D'Arcais, Sgarbi), e in particolare tra fine 2000 e primi mesi del 2001, in occasione della grande mostra patavina “Giotto e il suo tempo”: della “bellissima” cappella delle Benedizioni – affrescata dal Nostro e appartenente in origine alla famiglia Scrovegni – sono sopravvissuti gli otto busti di sante nel sottarco d'ingresso e i tre frammenti di Crocifissione (perizoma di Gesù, volti di Maria e Giovanni) ora al museo antoniano. Di Giotto sarebbero pure i numerosi frammenti scoperti verso metà '800 nella Sala del Capitolo.

Tra il 1303 e il 1305, chiamato da Enrico Scrovegni, egli dipinge quello che ci appare oggi il suo capolavoro assoluto: una splendida *Biblia pauperum* ove umano e divino sono perfettamente fusi. La committenza non è francescana, ma il cuore sì. In sintonia con l'altro gigante che lavora nella (o almeno, per la) Cappella degli Scrovegni: Giovanni Pisano (Pisa 1248 c. – 1320 c.), del quale sono le statue della Madonna con Bambino<sup>10</sup> e dei due angeli ceròfori sull'altar maggiore. Ebbene –

---

<sup>7</sup> Cfr. G. DUBY, *L'arte e la società medievale*, Laterza, Bari 1977, pp. 177-191.

<sup>8</sup> Luogo, pertanto, “Oriente” anche per Giotto (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, XI, 54)

<sup>9</sup> “Condotto a Padoa per opera de' Signori della Scala, dipinse nel Santo, chiesa stata fabbricata in que' tempi, una cappella bellissima”.

<sup>10</sup> Scrive Alfredo Truttero, lo scultore che ne ha curato una copia in scala 1:2 per la mostra itinerante *L'avvenimento secondo Giotto*, da me curata: “E' la raffigurazione del *Veni per Mariam*. Lo Spirito infatti è venuto: ha assunto la carne di questo Bambino in braccio a sua Madre. Lei non lo guarda direttamente negli occhi, ma fissa – oltre la piccola testa riccioluta – la candela accesa retta dall'angelo ceròforo di destra. Guarda e medita sulla luce che l'ha colpita. Nella penombra della Cappella degli Scrovegni, il fedele osserva i volti illuminati della Madonna e Bambino, che teneramente contempla sua Madre mentre appoggia la mano sulla spalla sicura.

dettaglio sorprendente – dalla cintura di Maria e degli angeli scende, in due lunghi pendagli, il cordone francescano, riconoscibile dai nodi<sup>11</sup>! Giotto, Giovanni Pisano, Dante: arti diverse, ma una stessa temperie culturale ed esistenziale, fortemente segnata da fascino di Francesco<sup>12</sup>.

### **La pittura come dichiarazione d'amore alla realtà**

“Il realismo (non naturalismo), cioè una nuova filosofia della realtà (non un'imitazione illusionistica di essa), è il portato rivoluzionario della pittura giottesca”<sup>13</sup>. Questo autorevole giudizio di Gian Lorenzo Mellini merita di essere approfondito. Non naturalismo, ovvero non l'intenzione di “fotografare” in modo impassibile e impersonale (come si teorizzerà nell'Ottocento) l'apparenza naturale delle cose; non *mimesis* “illusionistica” del reale (l'*in-lusione* è la soglia della *de-lusione!*), un po' come nel caso dei moderni “effetti speciali”. Bensì amore alla realtà visitata dal Mistero, creata e redenta, punto d'incontro tra Dio e uomo. Scrive il Mellini: “In Giotto (...) è la riscoperta del senso maestoso e impressionante della figura umana in scala uno a uno nella sua storicizzata naturalezza (...). Così in questa pittura le persone sono vive e non in posa, sono esistenze comunicanti, non icone sigillate e impenetrabili (...) attori del dramma contemporaneo reclutati tra la gente (...) secondo quei principi del realismo, quali saranno propri anche di Masaccio per filiazione indiretta ma continua, di Leonardo e Caravaggio. Questa è una pittura di ‘verità’ e perciò, a suo modo, è un linguaggio assolutamente di rottura, quale naturalizzazione del numinoso e divinizzazione dell'umano”<sup>14</sup>. Con Dante si potrebbe chiosare: l'incarnarsi di Dio genera e fonda l'indiarsi dell'uomo<sup>15</sup>.

Marco Bona Castellotti, in un rapido excursus su mille anni di iconografia della croce, si è chiesto quali siano le ragioni che proprio attorno al 1200 hanno dettato il passaggio dalla forma del Cristo ad

---

Tutto è colto in un momento di sospensione in cui l'indole drammatica del Pisano sosta per un attimo, per meditare sulla profondità di ciò che è accaduto e che accade”.

<sup>11</sup> Lo stesso dettaglio connota la figura muliebre allattante, scolpita sempre attorno al 1304 da Giovanni nel pergamo della sua Pisa. Guido Tigler afferma che ciò si spiega “evidentemente per una sua personale vicinanza alla spiritualità minoritica”, ma anche come simbolo di carità, nel senso che ad essa si dedicano principalmente i seguaci del poverello di Assisi” (AA.VV., *Giotto e il suo tempo*, Federico Motta Editore, Milano 2000, pp. 380-81).

<sup>12</sup> Oggi come 700 anni fa è il fatto di guardare nella stessa direzione, di appartenere allo stesso orizzonte culturale, ciò che dà armonia e unità – dunque bellezza – all'opera corale.

<sup>13</sup> G. L. MELLINI, *La regia del racconto di Giotto a Padova e il realismo*, in Atti della mostra, cit., p. 74.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>15</sup> Cfr. *Paradiso* IV, 28.

occhi spalancati, vivo e trionfante, a quella del Cristo morto e *patiens*. Risposta: “quel fatto assolutamente rivoluzionario nella cultura europea, che rappresenta la ragione certa della svolta di proporzioni colossali, soprattutto di una svolta senza confini che portò anche come riflesso figurativo la morte di Cristo in croce: (...) l’avvento di san Francesco e del suo pensiero, della sua predicazione”<sup>16</sup>. Non iperboli o esagerazioni, ma la descrizione esatta di ciò che è accaduto: un nuovo inizio, all’insegna del realismo cristiano dell’incarnazione. Nell’iconografia della croce è registrabile un percorso che passa per Giunta Pisano, Coppo di Marcovaldo, Cimabue; ma alla vetta “si arriverà soltanto con Giotto: portare fino all’estremo della sua verità l’umanizzazione del sacro e quindi anche della figura di Cristo... arrivare a quella umanizzazione del sacro per cui Cristo potesse essere sempre più vero e il Mistero sempre più incarnato”<sup>17</sup>.

Emma Simi Varanelli ha ampiamente documentato il ruolo protagonista degli Ordini mendicanti, e in particolare del pensiero di Tommaso d’Aquino, nell’elaborazione di questa filosofia della realtà che acquista in Giotto nuova (e prototipica) forma figurativa<sup>18</sup>. Lungo il ‘200, da Giunta Pisano a Cimabue, si afferma il tipo del Crocifisso *patiens* plasmato su un modello orientale<sup>19</sup>, dalle ciglia aggrottate e dall’addome tripartito, inarcato nella falcatura a sinistra del corpo, fremente nell’espressione di lancinante dolore. Poi la svolta, con la Croce di Giotto in Santa Maria Novella a Firenze. Una svolta all’insegna del realismo, come ha notato tutta la critica: l’appiombamento naturale, i piedi confitti con un solo chiodo, le mani contratte e le dita rattrappite dipinte in prospettiva (G. Previtali), il “pathos tanto più commovente quanto più contenuto” (L. Coletti), “i muscoli rilasciati contro il legno della croce” (E. Sandberg Vavalà) – perché “un corpo sospeso pesa, e quindi tira verso il basso le membra anziché inarcarle” – e la testa realisticamente

---

<sup>16</sup> in “Tracce” n. 3/2001

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> E. SIMI VARANELLI, *Giotto e Tommaso. I fondamenti dell’estetica tomista e la renovatio delle arti nel Duecento italiano*, 2 voll., Roma 1988.

<sup>19</sup> La Simi, rimandando al Belting, ricorda come questo tipo iconografico sia stato elaborato ai primi del ‘200 a Gerusalemme, nel Convento dei Crociati attiguo alla chiesa del Santo Sepolcro. E’ il modello dell’anonimo Crocifisso n. 20 del Museo Nazionale di Pisa, cui s’ispira Giunta Pisano per la perduta Croce (commissionatagli nel 1236) della Basilica inferiore di Assisi, e per quella di San Domenico a Bologna; su questa scia si colloca Cimabue con la Croce di San Domenico ad Arezzo e con la Crocifissione affrescata nel transetto della Basilica superiore di Assisi.

incassata nelle spalle (E. Simi Varanelli<sup>20</sup>). Una svolta che, passando per la Croce di Rimini giunge a quella – straordinaria – di Padova.

Quando un uomo come Giotto è innamorato della realtà e desideroso di introdurre pedagogicamente l'altro a questo sguardo sulle cose, adotta tutti quegli strumenti che possano favorire l'immedesimazione.

### **La dedicazione della Cappella degli Scrovegni, il 25 marzo**

La dedicazione della Cappella degli Scrovegni a “Santa Maria della Carità”, ad affreschi ultimati, è avvenuta il 25 marzo 1305, festa dell'Annunciazione.

Di quel memorabile giorno abbiamo notizie abbastanza circostanziate. Mentre le campane suonavano a distesa, nella cappella del Palazzo della Ragione vi fu la cerimonia rituale con la vestizione e il trucco dei *pueri* che impersonavano Maria e l'angelo. Dopo che i personaggi ebbero preso posto su due diverse cattedre, si formò il corteo, aperto dal clero, poi le autorità, i nobili, i cantori del coro della Cattedrale e il popolo tutto. La solenne processione si diresse verso il luogo stabilito, il cortile dell'Arena di fronte alla Cappella degli Scrovegni, dove si celebrò in forma drammatizzata l'ufficio dell'Annunciazione. Verosimilmente a guidare il piccolo gruppo di cantori della Cattedrale fu il nuovo *magister cantus*, Marchetto da Padova (nei registri di pagamento del capitolo del duomo la sua presenza è documentata proprio dal giorno prima, 24 marzo), che per l'occasione aveva composto e fatto eseguire il mottetto *Ave regina celorum - Mater innocencie*. Il brano si divide in due parti che presentano due acrostici: l'ordito del *triplum*, se leggiamo in verticale le parole che aprono ciascun distico, è dato dalle parole con cui Gabriele ha salutato Maria; le iniziali dei versi nel *duplum* danno il nome del compositore *Marcum Paduanum*<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> La studiosa cita, quale fonte della svolta, questo passo delle francescane *Meditationes vitae Christi*: “Pende dalla Croce il Signore per la gravezza del corpo che lo trascina verso il basso”. Ma subito dopo coglie un tratto eminentemente domenicano: il *Patiens* dagli occhi semiaperti, ha un volto paradossalmente sereno e soave. Trasposizione iconografica della *Summa* di San Tommaso (*quaestio 46 articulus 8* della terza parte), nella quale si argomenta che il Salvatore sopportò lietamente quegli attimi di indicibili martiri, con l'animo inondato dal gaudio nella consapevolezza che attraverso quel dolore passava la realizzazione della missione redentrice. Da Giotto a Dante, il quale sottolinea lo stato d'animo “che menò Cristo *lieto* a dire ‘Eli’, / quando ne liberò con la sua vena” (*Purgatorio*, XXIII, 74-75); e ancora a Giotto e ai volti colmi di pace dei suoi Crocifissi di Rimini e Padova.

<sup>21</sup> Cfr G. CATTIN E F. FACCHIN, *La musica a Padova nell'epoca di Giotto*, in *Giotto e il suo tempo*, cit. pp. 283-294.

<i>Ave regina celorum – Mater Innocencie</i>	di Marchetto da Padova
<p><i>Triplum:</i>  AVE Regina celorum,  pia virgo tenella.  MARIA candens flos florum,  Christi [que] clausa cella  GRACIA que peccatorum  dira abstulit bella.  PLENA odore unguentorum,  stirpis David puella.  DOMINUS, rex angelorum  te gignit, lucens stella.  TECUM manens ut nostrorum  tolleret seva tela.  BENEDICTA mater morum,  nostre mortis medela.  TU signatus fons ortorum  manna [das dulcicella,  IN te lucet] lux cunctorum  quo promo de te mella.  MULIERIBUS tu chorum regis dulci viella,  ET vincula delictorum  frangis nobis rebella.  BENE[DICTIONE] futurorum  ob nos] potatus fella.  FRUCTUS dulcis quo iustorum  clare sonat cimella.  VENTRIS sibi parat thorum  nec in te corruptella.  TUI zelo fabris horum  languescat animella.</p>	<p><i>Duplum:</i>  [M]ater innocencie,  Aula venustatis.  Rosa pudicicie,  Cella deitatis.  Vera lux mundicie,  Manna probitatis.  Porta obediencie,  Arca pietatis.  Datrix indulgencie,  Virga puritatis.  Arbor fructus gracie,  Nostre pravitatis.  Virtus tue clementie  Me solvat a peccatis.</p>

Sono tante, e tutte molto belle, le rappresentazioni dell'Annunciazione da Giotto in poi, lungo il '300 a Padova. Solo nella basilica del Santo se ne contano sei, dipinte o scolpite nel giro di pochi decenni: Guariento la rappresenta sui braccioli del trono su cui sta la Madonna col Bambino, in un pilastro a metà della navata centrale; Rainaldino di Francia la scolpisce nei pinnacoli del baldacchino che incornicia la "Madonna mora", nella antica Cappella in cui celebrava Antonio; subito a fianco c'è la Cappella del beato Luca Belludi, con la prima Annunciazione di Giusto de' Menabuoi; la seconda è nell'andito che porta al chiostro della magnolia; anche Altichiero da Zevio ne affresca due, una negli angoli



della grandiosa Crocefissione della Cappella di San Giacomo, l'altra nella controfacciata dell'Oratorio di San Giorgio.

Per tutti il modello è la grande Annunciazione che Giotto ha affrescato nell'arco trionfale agli Scrovegni.

### **La verità è sinfonica**

Giotto – si sa – è maestro di realismo: straordinaria è nella sua opera la *mimesis*<sup>22</sup> del mondo minerale, vegetale e animale; ma i tre regni – proprio come le architetture – sono caricati di una valenza simbolica che li rende funzionali e partecipi all'Avvenimento redentivo messo in scena; in Giotto come in Dante la scrittura – pittorica o poetica – non ha solo un senso letterale, ma anche allegorico, anagogico e morale.

Secondo i canoni dell'estetica antica, integrata da San Tommaso, la Bellezza è data dall'unione sinfonica di tre attributi: l'*integrità*, o unità nella diversità; lo *splendore* (dall'azzurro del Mistero – presente tanto nella volta stellata quanto sopra ciascuno dei singoli affreschi – all'oro del divino, presente in pochi calibratissimi punti, alla vivacità di colori del reale); l'*armonia*, o corrispondenza delle parti. Quest'ultimo aspetto sottende un'accuratissima “regia”.

Qualche esempio.

Dodici i dipinti del registro alto, con le storie dell'Immacolata Concezione di Maria, della sua Nascita e Presentazione al tempio, delle nozze con Giuseppe e del corteo che giunge a Nazareth.

Dopo il grande *Angelus* dell'arco trionfale, altri dodici dipinti nel registro mediano per raccontare l'infanzia e la vita pubblica di Gesù: dalla visita di Maria a Santa Elisabetta fino alla cacciata dei mercanti dal tempio.

Dodici i dipinti nel registro basso, coi fatti del triduo pasquale, a partire da Giuda che vende Gesù per trenta denari, per giungere all'Ascensione

---

<sup>22</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956. Preziosa è qui la categoria di realismo “figurale”. “Fu la storia di Cristo, con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima e sublime tragedia, a sopraffare le antiche leggi stilistiche” (*Mimesis*, II, p. 340); e furono i Padri della Chiesa e i grandi Medievali, su su fino a Dante, a comprendere la “vera e particolare grandezza della Sacra Scrittura: cioè questa avrebbe creato un genere del tutto nuovo del sublime, che non esclude ma comprende il quotidiano e l'umile, cosicché nel suo stile come nel suo contenuto si realizza un immediato congiungimento del più basso col più alto” (*Ibid.* I, p. 168). Cos'è il realismo figurale? Una concezione della realtà per la quale “un fatto che accada sulla terra (...) significa non soltanto se medesimo, bensì anche un altro fatto che esso preannuncia o, confermandolo, ripete”, non entro una connessione “causale, ma come unità dentro il piano divino” (*Ibid.* II, p. 341). Tale “sublime in basso”, è il connotato del realismo cristiano. Si pensi, dopo Giotto, a Caravaggio.

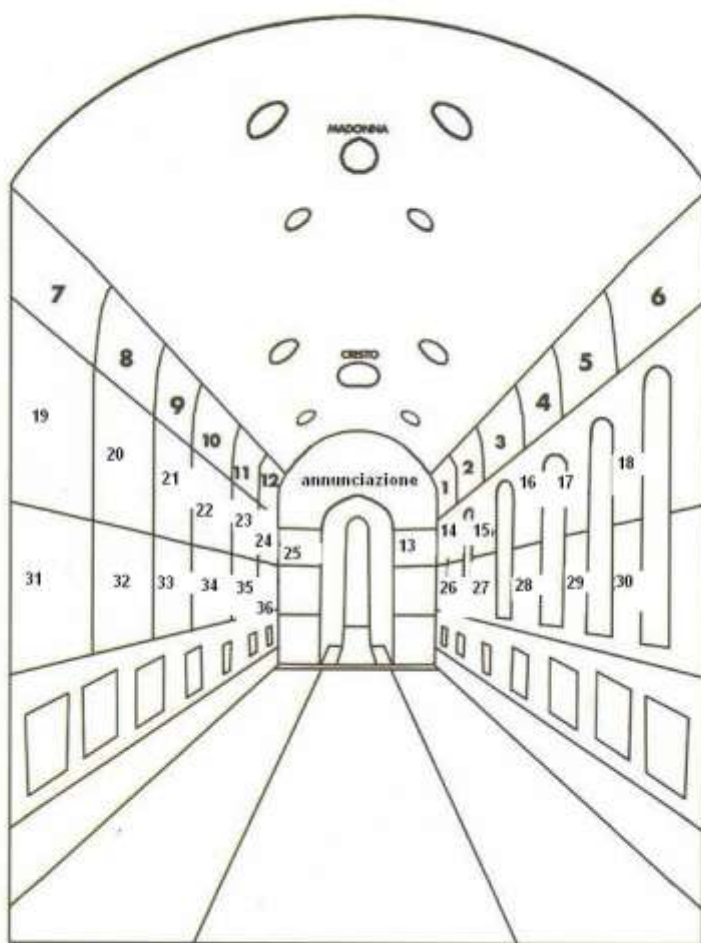
e alla Pentecoste. Nella parete meridionale la scena centrale *en plein air* col Bacio di Giuda pare incorniciata simmetricamente da due scene d'interni: Cenacolo dell'Ultima cena e della Lavanda dei piedi da una parte, Sinedrio di Anna e Caifa e Pretorio di Pilato dall'altra. Quattro edifici sovrastati dall'identica sottile striscia di cielo. Ebbene: se nel Cenacolo (con quelle finestre aperte sull'azzurro) è ovvia la presenza dei Dodici attorno a Gesù, sorprendente appare il fatto che proprio 12 siano i cinici e ghignanti personaggi che affollano il Pretorio, mentre la grata compartisce in 12 riquadri il buio della notte insinuantesi dalle due finestre. La simmetria degli edifici ci porta così per mano a riconoscere la radicale antitesi tra il Dodici e l'anti-Dodici, ovvero tra celestiale *Civitas Dei* e tenebrosa *Civitas diaboli*. Nell'Ascensione Gesù si staglia fulgido nell'aurea mandorla cui fanno duplice corona, a Lui protendendosi, dodici santi dell'Antico Testamento e dodici angeli alati; anche a terra verso di Lui si protendono gli sguardi di dodici figure: gli Undici più Maria. Nella Pentecoste i Dodici (gli Undici cui è stato associato Mattia), sono gli stessi che ritroviamo nel Giudizio Universale, giudici *a latere* accanto a Cristo. Dodici, infine, i riquadri in finto marmo dello zoccolo a incorniciare le sette virtù (4+3).

Nella numerologia simbolica<sup>23</sup> della Cappella, il 12 (4×3) è evidentemente fondamentale: una sola Chiesa, le cui colonne sono i 12 apostoli, quasi 12 ore del giorno che compiono l'attesa di luce del popolo d'Israele, con le sue 12 tribù corrispondenti alle 12 ore della notte ( e si ricordi che la Cappella è canonicamente orientata il 25 marzo: protesa verso Cristo, sole "ri-sorgente", nei giorni dell'equinozio, con le sue 12 ore di buio e 12 di luce. Finezze non casuali in un tempo molto attento alla gnomonica). Costruito come un moderno *colossal* cinematografico – con struttura ad inclusione tra il Prologo in cielo ad Est e l'Epilogo del Giudizio Universale ad Ovest, ovvero tra il trono dell'Eterno Padre e il trono-trifora da cui è appena sceso Cristo giudice – tutto il ciclo ci appare come un film<sup>24</sup> in quattro tempi: tre a colori, di dodici scene ciascuno, e l'ultimo "in bianco e

<sup>23</sup> Per approfondire la questione si veda nel catalogo *Giotto e il suo tempo*, i saggi di BELLINATI (pp.87-96) e di CATTIN-FACCHIN (pp. 283-294).

<sup>24</sup> RICHARD FREMANTLE (nel Catalogo testé citato, a p. 60) parla di "un mistero medievale messo in scena", che anticipa di cinque-sei secoli l'invenzione della fotografia e del cinema, il quale ultimo "non è altro che un'enorme immagine proiettata su una parete, in un linguaggio comprensibile a tutti. Questo è ciò che Giotto creò nella Cappella degli Scrovegni". GIAN LORENZO MELLINI (*Ibid.* p. 72) parla di "sottile regia emblematica in parallelo nel tipo di narrazione, che non è, appunto, naturalistico-veristica, ma d'altro genere, quale potremmo definire teatrico".

nero”, ovvero monocromo, con le sette virtù (4+3, cardinali+teologici) e i sette vizi corrispondenti.



SCHEMA ICONOGRAFICO DEL CICLO DELLA CAPPELLA

## Le corrispondenze: “triplette” e scene “abbinare”

Forse ancor più affascinante, una volta completata la lettura dei 36+4 affreschi<sup>25</sup> a colori+14 quasi sempre monocromi, è la “ri-lettura”: le corrispondenze verticali e frontali; le tante “triplette” che andremo a scoprire, l’intensità parlante degli sguardi...

Letta tutta la storia da un capo all’altro, lo sguardo può iniziare un’avvincente “ri-lettura”: le corrispondenze verticali, orizzontali, frontali, a distanza; le tante triplette; la partecipazione del mondo minerale, vegetale, animale e delle stesse architetture, all’Avvenimento; l’intensità parlante degli sguardi...

La cappella degli Scrovegni è “bella”: fonde armonia, splendore e integrità, o “corrispondenza delle parti”, in un *intreccio* tra i vari registri di solito all’insegna del numero tre. Come Dante scrive in terzine, così Giotto si esprime in triplette.

Vediamone analiticamente due che approdano a Pietro e sinteticamente molte altre:

1. Tripletta di volti in corrispondenza verticale. *Gioacchino cacciato dal tempio*, Giuseppe nel *Natale* e Pietro nell’*Ultima cena* hanno i volti e le acconciature di barba e capelli perfettamente identici; in Giuseppe e Pietro sono uguali anche la veste azzurra, il manto giallo-oro e i sandali. Così in tre storie diverse viene evocata la stessa *sub-stantia*: l’elezione alla *speciale fecondità paterna*. Gioacchino, mortificato per la sterilità (come già Abramo) sarà il *padre dell’Immacolata*; Giuseppe il *padre putativo di Gesù*; Pietro il *Santo padre della Chiesa*.
2. Altra tripletta, subito accanto: in alto, nell’*Annuncio ad Anna*, costei si prostra *in ginocchio* all’irruzione dell’angelo il quale viene a dirle che avrà una figlia, Maria; nel registro mediano il primo dei re Magi è *in ginocchio in adorazione* del Re-Bambino (l’oro che ha consegnato è in verità un ostensorio sorretto da un angelo: custodirà quel “Pane degli angeli” che verrà istituito nel sottostante cenacolo); nel registro inferiore Gesù *in ginocchio* lava i piedi a Pietro. Diaconia, *ministerium*, servizio da parte del

---

<sup>25</sup> 36 (12×3)+4: il trittico della zona alta dell’arco trionfale, col Padre Eterno, L’arcangelo Gabriele e Maria Annunciata, e il Giudizio universale della controfacciata. Cattin e Facchin, nel saggio sopra citato, osservano che questo 36+4 tornerà, circa settant’anni dopo, nel Battistero del Duomo affrescato da Giusto de’ Menabuoi: 36 angeli musicanti attorno al Pantocrator + 4 dietro l’aureola della Vergine.

Signore che educa a fare lo stesso tra noi, certo. Ma anche *adorazione*: il Verbo incarnato *in ginocchio*, in adorazione della sua Chiesa in cui fango e oro si mescolano. Mai così sporchi, quei piedi! Mai così brillante l'oro del manto di Pietro! Pietro, la Chiesa: la dimora della permanenza di Cristo nella carne.

Altre triplete (numerazione da 1 a 36 dei 12+12+12 riquadri. Si tenga presente che tra il primo e il secondo registro va "incastonata" l'Annunciazione, e che il secondo e il terzo registro cominciano in parete Est, rispettivamente con la *Visitazione* (n. 13 nel nostro sintetico schema) e il *Tradimento di Giuda* (n. 25 nel nostro schema):

- Triplete verticali: 1-14-26 e 3-15-27 analiticamente illustrate qui sopra (e proprio di fronte, in parete Nord, c'è un'altra tripletta di "inginocchiati": 10-22-34); 6-18-30 la cupa donna velata ("malinconico" emblema di chi "diverge" e se ne va via triste)-Erode-Pilato; 11-23-35 trionfo; 12-24-36 tempio; 8-20-32 abito rosso (ammantata di rosso è Anna, il cui nome corrisponde al latino *gratis* e al greco *charis*, ovvero grazia, carità, virtù teologale connotata proprio dal colore rosso porpora; spogliato della veste rossa è Gesù nel Battesimo e, sotto, nella Crocifissione)
- Triplete orizzontali: 2-4-5 sfondo roccioso in senso orario-positivo e antiorario-negativo (vedi anche 4-5-17 e 22-33-34); 9-10-11 identico sfondo architettonico e, subito sotto, 21-22-23 identico braccio benedicente (che tornerà poi in 27); 26-27-30 il cenacolo – due volte quale germinale *Civitas Dei* – e l'"anticenacolo" *civitas Diaboli*, con 12 personaggi che infieriscono sul *Christus patiens* e 12 riquadri descritti dall'inferriata delle finestre (con speculare antitesi tra Gesù in vera "adorazione" di Pietro-Chiesa in 27 ed un anonimo sgherro in finta blasfema adorazione in ginocchio davanti a Cristo in 30); 32-33-34 (*Crocifissione-Deposizione-Noli me tangere*) tripletta della Maddalena, connotata dalla veste rossa (carità di Dio, sorgente di letizia per la vita umana nel tempo) che progressivamente l'ammanta; tripletta della Madonna, connotata dalla veste azzurra nelle ultime tre scene in cui compare: 32-33-35.
- Triplete a distanza: 1-8-16 ciborio (coi 3 colori delle virtù teologali); 3-7 e *Annunciazione* Santa Casa; 4-10-20 *manus Dei*

benedicente (opposta alla “male-dicente” mano di Erode, che sinistramente ordina la strage in 18); 9-10-16 tovaglia d’altare:14-17-23 asino; 6-23-31 porta romana; 26-27-36 Cenacolo; 31-32-*Giudizio* Croce a “Tau”; all’estrema destra in 24, poi in 25 e in 29 i sommi sacerdoti Caifa e Anna; 24-25-28 (qui all’estrema destra) il sacerdote dalla lunga barba bianca e dalla rossa veste; il gesto dello strapparsi le vesti, per l’ira in 29 e nel vizio dell’Ira, e per l’infinito dolore nell’angioletto sotto il braccio del Crocifisso in 32; il rapporto Madre-Figlio come progressivo allontanamento: Gesù presentato al tempio in 16, ritrovato fra i dottori del tempio in 19, si avvia verso l’altare dell’estremo sacrificio in 31 (19 e 31 sono in evidente corrispondenza verticale); 34-35 ed Eterno Padre nella tavola dell’arco trionfale: stesso volto giovanile e stessa veste bianca bordata d’oro; tre fascioni con busti di santi e sante aprono, chiudono e separano a metà la volta azzurra del cielo (quella centrale è “fondata” su Pietro da una parte e Paolo dall’altra).

- Una tripletta “speciale” è il radioso aureo Sole alle spalle del Pantocrator della volta, di Gesù che ascende al Cielo, di Gesù che dal Cielo discende nel grandioso Giudizio universale: proprio quest’ultimo Sole è la sorgente di luce che illumina plasticamente edifici, rocce, corpi della Cappella degli Scrovegni. Quale luce? Quella del Destino ultimo, quella dell’Empireo eterno (di cui su in alto si intravedono le auree porte, oltre l’azzurro/rosso padiglione del cielo), quella dell’Ottavo giorno che non conosce tramonto (oltre l’occidentale malinconico tramonto del nostro orizzonte naturale). Conclusiva simbologia dei 4 punti cardinali, e delle relative “aperture”.

Ed ora alcune vistose “abbinare”:

- 1-8: stesso tempio, ma “girato” destra-sinistra, alto-basso.
- 2-5: ovile, due pastori, levriero.
- 3-7 Casa di Anna (con inversione del chiaroscuro).
- 12 e attigua Annunciazione: stessa loggetta aggettante.
- Nell’Arco trionfale, in basso lampadari a 9 lampade, in alto finestrelle a 9 riquadri (il 9 simboleggia il miracolo: 3x3).

- 13-25: apparente similitudine dei colori degli abiti e dell'edificio, ma in sostanziale radicale antitesi.
- 14-15: stessa capanna, e nel registro inferiore 26-27 stesso cenacolo: colui che si è epifanizzato in una carne di Bimbo permarrà nella carne del Sacramento Eucaristico.
- 14-33: la Madre che sta per deporre il Bambino nella mangiatoia identicamente 33 anni dopo lo sta per deporre nel sepolcro.
- 20-32: Gesù è nudo in croce sotto e nudo nell'acqua del Giordano sopra (dipinto strutturato "a croce": la verticale trinitaria è orizzontalmente tagliata dalle aureole)
- 23-31: stessa porta romana, ma a destra per il trionfo, a sinistra come inizio della *Via Crucis*.
- 32-33: sempre dieci gli angioletti (numero ricorrente in parete Nord).
- Gesù che ascende al cielo è uguale alla virtù della Speranza; l'opposta Disperazione è molto simile a Giuda impiccato nell'inferno.
- Trono dell'Eterno Padre nella zona alta dell'arco trionfale (al vertice della diagonale trinitaria che attraverso il fascio rosso dello Spirito Santo giunge all'incarnazione del Verbo nel grembo di Maria) fronte a fronte col trinitario trono-trifora, da cui è sceso il divino Giudice, e relativo luminoso unitrinitario dialogo Est-Ovest e ritorno: perché proprio all'alba del 25 marzo dalla grande anta lignea dell'Eterno Padre entrava un fascio di luce che andava a riflettersi nei tre specchi incastonati nell'aureola di Cristo giudice, nella parete opposta; entrava una e tornava indietro trina.
- Alle spalle di Cristo giudice appare l'ovale col sole radioso, identico a quello che sta nella mandorla di Gesù che ascende al cielo (un ovale radioso che tante volte verrà ripreso dal Beato Angelico, illustre concittadino di Giotto, nativo dello stesso paese del Mugello). Gesù è asceso al cielo, ma per ridiscendere nella Parusia: nell'ottavo giorno che non conosce tramonto. Ebbene: il fatto che tutti gli edifici della Cappella Scrovegni appaiano evidentemente illuminati precisamente da questo sole che sta alle spalle di Cristo giudice glorioso sta a preannunciare l'escatologico destino di gloria, nell'aurea prospettiva

dell'eternità, che attende tutti coloro che nel tempo aderiscono liberamente a Lui, vivo e presente nella Sua Chiesa. Alla sommità del grande affresco, due angeli stanno arrotolando lo spesso tappeto della volta celeste su cui si stagliano l'aureo sole e la bianca luna. Come se si trattasse di un tessuto *double face*, sul retro dell'azzurro-umano (il cielo come lo vediamo noi, dalla terra), si manifesta il rosso-divino (che si è lasciato pregustare al tramonto: "rosso di sera bel tempo si spera"!), e dietro compaiono – auree e gemmate – le porte del paradiso.

### **Corrispondenze tra Antico e Nuovo Testamento: Le dieci formelle quadrilobate**

Dieci: il numero che evoca emblematicamente l'Antico Testamento, i Comandamenti dettati da Jahvè a Mosè, la Legge antica custodita nel Tempio.

Nella Cappella degli Scrovegni, nel registro alto della parete Nord, dieci sono gradini lungo i quali Maria bambina ascende, amorevolmente accompagnata da sua madre Anna, per la presentazione al Tempio; e dieci – in corrispondenza verticale, nel registro mediano – i dottori del Tempio, ai quali sta parlando il ragazzino Gesù.

La parete Nord è senza finestre: simboleggia il freddo e il buio, ovvero l'attesa del Messia profetizzato come alba nuova. Dieci sono anche gli angioletti dolenti attorno al Crocifisso e al Cristo deposto, quando si fece bui all'ora nona e cielo e terra piansero la morte di Dio.

Ebbene, nel registro mediano e in quello basso, al centro dei fregi che separano le storie della vita pubblica di Gesù e della Redenzione attraverso la Croce, campeggiano giusto dieci formelle quadrilobate, che narrano altrettanti episodi dell'Antico Testamento i quali prefigurano quelli del Nuovo Testamento rappresentati nel grande riquadro attiguo. Vediamoli.

1. La circoncisione presso gli Ebrei (*Gn* 17, 9-14) prefigura l'iniziazione cristiana attraverso il Battesimo. Qui un sacerdote del Tempio è realisticamente fissato nell'attimo in cui sta per intervenire col bisturi su un maschietto ignudo. Prefigura Gesù che – ignudo, immerso nel Giordano – viene battezzato da Giovanni.



2. *Trait d'union* tra l'acqua del Giordano e l'acqua miracolosamente trasformata in vino alle nozze di Cana, Mosè tocca con una verga la roccia di Meriba e compie il miracolo di fare scaturire l'acqua (*Nm* 20, 1-13).
3. Jahvè che dà la vita ad Adamo (*Gn* 2, 7) prefigura Gesù che riporta in vita Lazzaro, quasi a connotare il nesso tra creazione e ri-creazione dell'umano (Lazzaro risorto è in corrispondenza verticale con Gesù risorto. Totale appare la coincidenza tra la figura di Jahvè e quella di Gesù: la rossa veste bordata d'oro, il manto, il gesto del braccio benedicente, il profilo del volto, l'aureola nimbata).
4. I cinquanta figli dei profeti di Gerico si prostrano a terra davanti a Eliseo, che ha contemplato il trionfo di Elia (asceso al cielo in un carro di fuoco) e ne ha ereditato il rosso manto dello spirito profetico (*2 Re* 2, 7-18). Straordinaria la griglia di rimandi: in orizzontale questa scena prefigura il trionfale ingresso di Gesù a Gerusalemme; perfetta anche la corrispondenza verticale con il trionfo di Elia e quello dell'Ascensione di Gesù.
5. L'arcangelo Michele – “Chi (è) come Dio” – alza la mano su Satana e gli conficca la lancia nell'occhio, accecandolo e sconfiggendolo (*Ap* 12, 7-12): prefigurazione di Gesù che alza la mano sui mercanti del tempio, fustigando il luciferino idolo dell'Avere. La buia falce del profilo di Satana stiamo per rivederla alle spalle di Giuda che tradisce Gesù per trenta denari.
6. Mosè, lungo l'esodo nel deserto, fa innalzare il serpente di bronzo: quando gli Israeliti, morsi da velenosi serpenti, lo guardano, subito vengono sanati (*Nm* 21, 4-8). La misericordia di Dio ( “...neppure i denti dei serpenti velenosi prevalsero, perché intervenne la tua misericordia a guarirli” *Sap* 16, 10) culmina nella croce in cui viene innalzato Cristo per la nostra salute.
7. Il profeta Giona “restò nel ventre del pesce tre giorni e tre notti” e “dal profondo degl'inferi” gridò al Signore. “E il Signore comandò al pesce ed esso rigettò Giona sull'asciutto” (*Gio* 2, 1-11). Celeberrima prefigurazione – fin dai tempi del grande mosaico pavimentale di Aquileia, circa un millennio prima di Giotto – dell'*anàstasi* di Gesù: discesa agl'inferi e resurrezione.
8. Dice l'antica leggenda: “Quando la leonessa genera il suo piccolo, lo genera morto, e custodisce il figlio, finché il terzo giorno

giungerà il padre, gli soffierà sul volto e lo desterà. Così anche il Dio nostro onnipotente, il Padre di tutte le cose, il terzo giorno ha risuscitato dai morti il suo Figlio” ( *Il fisiologo Adelphi*, Milano 2002, p.40) Sul fondo azzurro si staglia un verde alberello: primaverile rinascita della natura, quale evocazione del Risorto, “giovane leone” che regge il nuovo “scettro” (cfr. *Gn* 49, 9-10) di re vincitore sul peccato e sulla morte.

9. “Ecco un carro di fuoco e cavalli di fuoco... Elia salì nel turbine verso il cielo” (2 *Re* 2, 11). Patente prefigurazione di Gesù che sale al cielo, nonché giottesca autocitazione in scala dell’assistiate visione del carro di fuoco, nella Basilica superiore.

10. Il Signore Dio appare al profeta Ezechiele e gli porge il rotolo della Parola, invitandolo a nutrirsi di quel cibo “dolce come miele” e di riferire poi “agli Israeliti; non a grandi popoli dal linguaggio astruso e di lingua barbara, dei quali tu non comprendi le parole: se a loro ti avessi inviato ti avrebbero ascoltato” (*Ez* 3, 1-6). Prefigurazione della Pentecoste: missione di annunciare l’Avvenimento, data non a un singolo ma ai Dodici; non a un solo popolo ma a tutti, in tutte le lingue.

### **Genialità artistica e genialità teologica. La sequela come “met-odo”**

Ma di chi è questa accuratissima “regia”? Certo, Giotto fu architetto insigne<sup>26</sup>, come Firenze sa bene; fu uomo di grande cultura e manager di una numerosa richiestissima bottega; ma a “pensare” ed armonizzare un luogo così perfetto come concezione, egli non è stato solo: gli sta a fianco Altegrado de’ Cattanei, il teologo forse più profondo della Padova del primo ‘300, colui che viene dipinto assieme ad Enrico Scrovegni quale offerente del modellino della Cappella a Maria, ai piedi del trionfo della croce, nella controfacciata. Un altro eloquente dettaglio. Nel cartiglio tanto della Croce lignea quanto di quella affrescata, due parollette precedono la frase canonica (in acrostico INRI): “*Hic est Ihesus nazareus rex iudeorum*”. Quelle due parole “hic est” (è qui, è questo qui) le aveva premesse anche il maestro di Giotto, Cimabue, come si può verificare nelle Croci, da poco restaurata, della chiesa di San Domenico in Arezzo e di Santa Croce a Firenze. Il

---

<sup>26</sup> Cfr. A. TOMEI, *Giotto, l’architettura*, “Art e dossier” n. 140, Giunti, Firenze 1998.

discepolo ha seguito il maestro e, per questa via – come dice Dante<sup>27</sup> – lo ha superato. E' il metodo della sequela: assecondando il fascino di un carisma come quello di Francesco, obbedendo cordialmente al supremo magistero della Chiesa, collaborando con una mente come Altegrado, imparando da un maestro quale Cimabue, si diventa grandi! Il genio, cinque secoli prima del titanico individualismo romantico, è l'espressione di una coralità di popolo: di quella comunitarietà che appare il connotato precipuo del Medioevo cristiano.

---

<sup>27</sup> E' la celebre terzina di *Purgatorio* XI, 94-96: "Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, /sì che la fama di colui è scura".

# Percorso guidato

## L'ORATORIO DI S.GIORGIO

Giovedì 30 marzo 2006  
Padova, Oratorio di S.Giorgio

---

**Prof. Giulio Zennaro**

Docente di storia e filosofia

---

### Giulio Zennaro

Il ciclo di affreschi dell'Oratorio di San Giorgio è un esempio chiarissimo del “*fresco movement*” che si è generato a Padova a partire da Giotto agli Scrovegni e da quella “rivoluzione” accaduta in Italia con Cimabue e Duccio sul finire del Duecento. E' la rivoluzione che ha consegnato alla storia dell'arte quella nuova “percezione visiva degli italiani”, come la chiama Zeri, che ha innovato radicalmente il modo di rappresentare in pittura la realtà, determinando il passaggio dalla “maniera greca” a quella “moderna”. La rivoluzione giottesca ha determinato un movimento pittorico straordinariamente dinamico che non si è limitato a ripetere i modi del grande pittore fiorentino, ma, sviluppandone le potenzialità, li ha condotti a conseguenze imprevedibili e di sorprendente efficacia.

Ne sono valida testimonianza i grandi cicli pittorici trecenteschi padovani: il Battistero del Duomo e la Cappella del Beato Luca Belludi al Santo di Giusto de' Menabuoi, la decorazione dell'abside della Chiesa degli Eremitani con le *Storie di San Filippo e di Sant'Agostino* del Guariento (insieme alla quasi del tutto perduta Cappella del Palazzo dei Carraresi), la Cappella di San Felice al Santo di Jacopo Avanzo e Altichiero e, appunto, l'Oratorio di San Giorgio. Quest'ultimo si può considerare il capolavoro di Altichiero e, insieme, la forma più compiuta ed evoluta di questo “*fresco movement*”. Non a caso, infatti,

lo stesso Cennino Cennini, nel suo *Libro dell'arte*, ne fa il paradigma della tecnica pittorica maturata fino a quel momento, a partire dalla “rivoluzione” giottesca, per codificare e fissare le metodologie più efficaci, di fronte a tante innovazioni che si andavano via via producendo e non altrettanto promettenti.

In che consiste questa grande “rivoluzione visiva”? E’ importante capirlo per poter comprendere il passo in avanti che rappresenta l’Oratorio di San Giorgio. Essa consta sostanzialmente di cinque grandi innovazioni (alla cui genesi c’è la triade Cimabue – Duccio – Giotto, a cui si deve aggiungere Cavallini e la “Scuola romana”) che qui delineiamo molto sinteticamente:

- a) Il realismo, cioè un nuovo modo di guardare e osservare la realtà: la superficie pittorica non viene più intesa come una superficie da decorare e basta, ma come uno “spazio” reale e tridimensionale in cui rappresentare una “vera” percezione visiva, come fa ad esempio Cimabue ad Assisi nelle Vele della Basilica Superiore di San Francesco, dove rappresenta per la prima volta le “mirabilia Urbis Romae”, i veri monumenti romani, e come farà poi il geniale discepolo Giotto.
- b) La narrazione: lo “spazio” pittorico così concepito diviene l’ambiente reale per narrare una storia, un Avvenimento, così “gratuito” e così concreto come l’Evento cristiano. I cicli pittorici, quindi, da simbolici che erano, diventano così narrativi, divenendo una “biblia pauperum” non solo metaforica, ma una vera catechesi visiva, una narrazione di fatti e di vicende umane di Cristo e dei Santi, per educare il popolo, servendo da base ai commenti dei predicatori.
- c) Il plasticismo cromatico: il battere della luce sulle figure e il chiaroscuro non vengono più resi, come nella tecnica bizantina, con aggiunte e giustapposizioni divisionistiche di colore, con “frecce” dorate o “spintature” nere, ma con gradazioni infinitesimali di colore, con pennellate finissime che si fondono le une con le altre, determinando l’effetto del plasticismo cromatico. Cimabue e Giotto “scolpiscono” con il colore e con il gioco del chiaroscuro rendono plastica e tridimensionale la figura, come se fosse nello spazio reale.

- d) L'unificazione dello spazio sacro: la superficie pittorica non è più isolata dal resto dello spazio, ma entra in relazione strettissima e feconda con tutti gli altri elementi, con l'architettura, la scultura, le superfici marmoree, le cornici "cosmatesche", le superfici mosaicate. La pittura imita tutte queste arti e, venendo incontro alle esigenze della committenza, le fonde, creando uno spazio nuovo, unificato illusionisticamente, in stretto rapporto con la luce e totalmente correlato allo scopo fondamentale che è quello di immergere il fedele in una esperienza totale di coinvolgimento e di immedesimazione con il Mistero.
- e) La storicizzazione e la drammatizzazione: il ciclo pittorico non è più una decorazione atemporale e non è più solo una "finestra sull'eterno" come era l'icona bizantina e prima della committenza "mendicante" (francescana e domenicana). Esso diventa una scena teatrale che ha un obiettivo nuovo: portare l'eterno nell'umano, nella storia, per fare sì che il fedele si coinvolga e si immedesimi totalmente in questo Infinito che si fa carne e umanità. Così, anche la storia fa la sua irruzione nello spazio sacro pittorico, con tutte le riflessioni etico-politiche e i riferimenti culturali che inevitabilmente porta con sé, aprendo la strada al recupero dell'antico che verrà portato a compimento nel Quattrocento.

Facciamo notare che queste innovazioni sono fortemente dinamiche perché introducono principi di sviluppo imprevedibili, come l'imitazione dell'antico e il realismo, e lasciano molto più spazio alla genialità dell'artista, mentre l'arte bizantina è molto più "collosa" e lenta ad assimilare innovazioni, essendo un'arte fondamentalmente paradigmatica (cioè il vero artista non è mai l'innovatore, ma il fedele prosecutore della tradizione). I "tre grandi" lasciano dunque in eredità al Trecento questa importantissima rivoluzione che è entrata nel nostro DNA culturale, non solo visivo, ed europeo, non solo italiano, essendo diventata a pieno titolo patrimonio della modernità.

Si capisce, quindi, come da questa rivoluzione si è potuto generare quel "*fresco mouvement*" che è oggetto del nostro ciclo di conferenze e quel capolavoro di San Giorgio, che è l'oggetto del nostro discorso ora.

In che consiste la grandezza dell'Oratorio di San Giorgio? Essa consiste nell'essere l'apice più emblematico di quel "*fresco mouvement*" e nell'aver portato contributi decisivi di innovazione tali da costituire

premessa indispensabile per la grande rivoluzione di Mantegna e del Quattrocento, che prenderemo in considerazione l'anno prossimo in concomitanza con i 500 anni dalla morte di questo grande artista padovano. Infatti, tutti gli elementi innovativi presenti in San Giorgio si trovano già presenti sia in Giotto che negli altri esempi del “*fresco mouvement*”; solo che in San Giorgio essi risultano particolarmente potenziati e mirabilmente sintetizzati e correlati tra di loro.

Vediamo quindi come questi elementi presenti in San Giorgio si possono considerare come le arcate e i piloni del ponte “*fresco mouvement*” che unisce la sponda della rivoluzione cimabuesca – giottesca di fine Duecento a quella mantegnesca rinascimentale.

Potremmo sintetizzare in sei questi “piloni”.

### **1. Una intensa relazione con l'ambiente.**

Ogni rivoluzione artistica è tale perché interpreta in modo originale e pregnante il proprio tempo e il proprio contesto culturale. Il “*fresco mouvement*” trecentesco padovano, e San Giorgio in particolare, “leggono” in profondità questo ambiente culturale e ne traducono in immagini l'influsso. I tratti salienti di questo contesto, ampiamente ed emblematicamente rappresentati in San Giorgio, sono:

- a) l'ambiente colto umanistico petrarchesco;
- b) l'ambiente scientifico universitario padovano;
- c) l'ambiente signorile della corte carrarese;
- d) l'ambiente e la spiritualità “mendicante” antoniano - francescana.

- a) Il primo è presente non solo nel ritratto del Petrarca e del suo discepolo Lombardo della Seta, probabile ispiratore del progetto iconografico dell'intero ciclo, nel *Battesimo di Re Sevio*, ma anche in tutto il ciclo stesso. Infatti, sono numerosi i segni di un rinnovato interesse per l'antico, come le effigi degli Imperatori romani “laureati” visti di profilo, presenti nelle cornici. Ma l'influsso del Petrarca è presente anche, e soprattutto, nel clima di “confine” tra gloria mondana e virtù cristiana che si respira in tutto il ciclo. C'è una fusione, ma anche una tensione, una “unità dialettica” tra sacro e profano, tra Evento della salvezza rappresentato nelle due pareti di controfacciata e absidale ed esaltazione di virtù eroiche (pur all'interno delle vite dei Santi)

con forte significato cavalleresco nelle pareti laterali. Questa tensione tipicamente umanistica e petrarchesco, vuole elevare l'etica cortese – principesca a virtù eroica cristiana, mentre vuole immergere l'Evento cristiano nel mondo cavalleresco e nella tavola di valori propria della committenza, il Capitano di Ventura, al servizio dei Carraresi, Raimondino Lupi di Soragna.

- b) All'Università di Padova si sviluppavano studi di ottica molto avanzati, che avevano lasciato traccia anche nella Cappella degli Scrovegni. Nel ciclo di San Giorgio questi studi si riverberano nella nuova prospettiva spaziale, molto più ampia, scenograficamente più complessa di quella giottesca e molto più articolata e sofisticata. Ad esempio, mentre in Giotto c'è sempre un solo spazio tridimensionale, chiuso all'interno di una ben precisa "scatola prospettica", qui abbiamo scenografie ben più complesse, con più livelli prospettici, come appare in *S. Lucia trascinata al lupanare*, dove dietro la scena principale, al di là del muro, si apre una nuova prospettiva profonda; oppure con l'inserzione di più narrazioni secondarie all'interno della narrazione principale, come nel *S. Giorgio al supplizio della ruota*. L'apporto scientifico dello studio della visione e delle leggi della prospettiva, è una importante premessa per la conquista piena dello spazio in pittura, che troverà in Mantegna un definitivo approdo, ma che vede in Altichiero una tappa fondamentale.
- c) L'ambiente della corte carrarese è ampiamente rappresentato, come, ad esempio, in *S. Lucia davanti al Console Pascasio*. Ma tutti i volti che affollano le scene sono ritratti di personaggi viventi che frequentavano la corte e che aspiravano ad essere rappresentati. Tale ritrattistica, ancora ben lungi dall'essere pienamente studiata e interpretata, risponde comunque ad una ben precisa esigenza di rappresentanza e di visibilità pubblica, per una corte signorile trecentesca e mecenatesca, dove l'apparire ed essere rappresentati nelle immagini artistiche, hanno un ruolo fondamentale di definire uno *status symbol* e di visualizzare un successo politico.
- d) La spiritualità antoniana è presente in modo meno eclatante e appariscente. Tuttavia, appaiono citazioni della Basilica del Santo in *S. Caterina davanti all'idolo pagano*, nel *Funerale di S. Lucia* e, forse, in *I Lupi di Soragna presentati alla Vergine*. Significa



che gli eventi delle virtù eroiche dei Santi e della famiglia dei Cavalieri di Soragna vengono riferiti alla Chiesa di S. Antonio. Le sue cupole e i suoi timpani diventano parti nel primo caso di un tempio sede di culti pagani, mentre nel terzo caso, la Basilica di S. Antonio ospita nel suo stesso interno le esequie della Santa Martire. Quale può essere il significato? Escludendo riferimenti polemici, si può intendere il luogo cristiano come luogo di conversione continua dal proprio peccato (idolo pagano), di protezione spirituale (nel riquadro della dedicazione) e simbolo di incontro definitivo con Cristo (nelle esequie della Santa). La spiritualità francescana è ben rappresentata anche nella spoliazione (che significa immedesimazione totale con Cristo, nato povero e morto nudo in croce) non solo di San Giorgio in *San Giorgio alla ruota* ma anche di Santa Lucia nei *Supplizi di Santa Lucia*.

## **2. La “forma” gotica dello spazio cittadino.**

Altichiero introduce una grande novità nel “*fresco mouvement*”, che gli deriva dalla frequentazione degli ambienti veronesi influenzati dal gotico internazionale, novità che possiamo chiamare “forma gotica”. Tale forma è data dal fatto che l’ambiente in cui è rappresentata la scena è una vera città signorile del Trecento veneto, dove abbondano i palazzi dello stile gotico fiorito e veneziano. Non è solo questione di scenari di sfondo, ma è una vera concezione spaziale nuova: ampie piazze, cortili di palazzi principeschi, chiese gotiche, quartieri di città di stile levantino e orientaleggiante. Sono atmosfere tra il teutonico e il bizantino, che ricostruiscono scenari da fondaci di Repubbliche marinare o di Lega Hanseatica. E’ il tipico ambiente della operosa città borghese e mercantile del Trecento che, dal punto di vista visivo si traduce in grande abbondanza del traforo, dell’arco polilobato, di merlature ghibelline, di logge, di trifore e bifore e balaustre come ricco ornamento. Appaiono poi molte intersezioni di ambienti, di intrecci tra interni ed esterni, che mettono in comunicazione reciproca parti di narrazione secondaria con l’evento principale che si svolge in primo piano. Tutto ciò dà l’idea di uno spazio multiplo e complesso, talvolta caotico, ma sempre teatrale e scenografico, che ben rende l’idea della complessità e mutevolezza della vita urbana della città trecentesca, insieme alla sua ricchezza, raffinatezza e sete di nobiltà esteriore,

desiderosa di apparire e ben figurare, elegante e mondana. In questa scena un po' elitaria, si gioca il destino dell'Evento cristiano chiamato a incarnare l'Eterno nel contingente di questa umanità borghese e "moderna". E' l'inizio del dramma cristiano nella modernità, con la sua difficile ma affascinante sfida: l'uomo moderno, orgoglioso e sicuro di sé nella sua autosufficienza, si interroga se ancora il cristianesimo può essere la risposta alla sua sete nuova di felicità intesa come successo mondano. Altichiero Da Zevio non dice, per ora, come questa sfida si concluderà: egli però descrive bene il contesto della contesa e mette in chiaro i termini della lotta, la posta in gioco. Il cristianesimo, se vuole interessare l'uomo moderno che è portato a guardare ad altro, al proprio successo negli affari e nella politica, deve proporsi come soluzione del problema umano di chi è tentato da questa ambizione moderna di autosufficienza, purché conservi una ultima apertura di cuore alla possibilità. Dunque, il ciclo di S. Giorgio ci appare un interessante punto di vista sul grande tema della sfida del cristianesimo alla cultura moderna e alla sua ambizione di autosufficienza rappresentata nella raffinatezza e complessità, anche visiva e decorativa, della città gotica trecentesca.

### **3. L'evoluzione dello spazio: verso la conquista della proporzione.**

Giotto ha inserito in uno spazio tridimensionale le figure delle sue scene ma non ha rispettato la reale proporzione tra queste e l'ambiente, sia naturale che artificiale. I suoi personaggi sono ancora medievalmente preminenti rispetto a montagne e città, ancora in parte rappresentate simbolicamente. Altichiero fa invece fare un passo in avanti molto grande alla prospettiva realistica, conquistando una maggiore, anche se non perfetta, proporzionalità. E' l'osservazione attenta della realtà cortese che l'ha spinto in questa direzione. Infatti, le scene si svolgono quasi tutte in ampie piazze e in palazzi molto spaziosi. Le corti trecentesche ambivano a questo allargamento e innalzamento dello spazio, che meglio poteva contenere una grande quantità di persone. Le chiese gotiche si alzavano e i palazzi pubblici diventavano enormi, come il Palazzo della Ragione a Padova. Si costruivano chiese grandissime che potevano contenere migliaia di persone: il Santo, gli Eremitani, ecc... La città trecentesca è di proporzioni più grandi rispetto

a quella comunale. Anche le figure rappresentate aumentano di numero e si proporzionano meglio rispetto a questi spazi, affollando le rappresentazioni pittoriche esattamente come affollano le corti che le ospitano. Questi processi, insieme ai progressi di conoscenza sulle leggi della visione, introducono ai cambiamenti successivi nella rappresentazione della prospettiva e della proporzione e l'Oratorio di San Giorgio è una tappa decisiva in questa direzione.

#### **4. Il contenuto della narrazione: le virtù eroiche del cristiano.**

- a) Dare la propria vita a Cristo, seguirlo fino al sacrificio di sé, della propria misura, questo rende invincibili: è la tesi degli affreschi parietali. La committenza è cavalleresca: un capitano di ventura che faceva la guerra di professione, il “business” della violenza. Nell'imminenza della morte (Rolandino muore prima che il ciclo, destinato a decorare la sua sepoltura, fosse completato, nel 1384), sente, come Enrico Scrovegni, il bisogno di “riparazione”, di espiazione e penitenza, di intercedere per sé il perdono delle colpe commesse, anche se siamo in un tempo in cui la considerazione della violenza era diversa rispetto ad oggi. A questa etica cavalleresca – cortese della forza e del coraggio in battaglia viene accostato il tema della virtù eroica del martirio: alla violenza inflitta all'altro in guerra per la conquista del potere viene contrapposta la violenza subita per testimoniare il proprio amore e la propria appartenenza totale a Cristo. Così l'ambiguità della vita militare, che vive in bilico tra coraggio che eleva e atrocità che disumanizzano, viene portata a identificarsi con la virtù eroica del cristiano che offre se stesso per testimoniare Cristo. Così al capitano di ventura e ai suoi figli cavalieri viene ricordato che il vero soldato è il testimone di Cristo e la vera battaglia è quella contro la propria misura, il peccato, la vera guerra è contro l'io che segue se stesso e la vera vittoria è seguire un altro. “Ho combattuto la battaglia, ho conservato fede”, come direbbe S. Paolo.
- b) I testimoni chiamati a ricordare al cavaliere tutto ciò sono quanto mai significativi. S. Giorgio era un soldato romano che mette la sua spada al servizio di un re per salvare sua figlia dalle fauci del Drago (che rappresenta l'oscuro influsso dell'istinto) S. Caterina d'Alessandria

era una regina e S. Lucia di Siracusa era la figlia di un ricco patrizio romano. Sono tutte personalità legate al mondo del potere, della ricchezza o della forza militare: ma tutte mostrano un totale distacco, una libertà suprema e un cambiamento radicale dalla propria misura. Essi soccombono nella terribile persecuzione di Diocleziano del 303-4, una specie di “soluzione finale” del cristianesimo. Ma dopo qualche anno il cristianesimo trionfò con Costantino: come nella storia, anche nel ciclo pittorico ai tre santi viene prospettata una vittoria, anche se nel sacrificio supremo. Infatti, la scena della loro morte è collocata in prossimità degli spigoli in corrispondenza delle scene della natività o della crocifissione. Così, con questa disposizione, Altichiero vuole suggerire che la morte non è l'ultimo atto: viene promessa l'identificazione nel destino glorioso di Cristo.

c) Nel ciclo vengono narrati otto miracoli e metà di questi sono delle sfide. S. Giorgio beve il veleno senza danno e il mago, sicuro di sé che l'aveva sfidato, accetta di aprire al propria misura a un Evento più grande: si converte. S. Giorgio finge di cedere e di adorare gli idoli: in realtà spettacolarizza la distruzione del tempio pagano, facendo trionfare il cristianesimo quando i suoi avversari pregustavano la vittoria. S. Caterina sfida i cinquanta filosofi con la razionalità della propria fede. S. Lucia sfida la forza fisica dei buoi e degli uomini che vorrebbero trascinarla verso il male. Gli altri quattro miracoli rappresentano una ulteriore prova di forza e di invincibilità: contro il Drago e contro la violenza della tortura (la ruota) per S. Giorgio e S. Caterina; contro i supplizi del rogo e dell'olio bollente per S. Lucia. L'amore a Cristo fino al sacrificio di sé rende invincibili e vittoriosi e non lascia agli avversari che la violenza estrema e più irragionevole. Il cristianesimo si pone come proposta conveniente e razionale proprio nel sacrificio, facendo intravedere che anche per il regnante o per il soldato la vera battaglia è quella di vincere se stessi e la propria misura per aderire a quella di un Altro.

## **5. Un nuovo disegno**

L'abilità di Altichiero è straordinaria: dipinge a mano libera sull'intonaco fresco con grande sicurezza usando pochissimo la sinopia. Solo le architetture sono delineate con la squadra e lo spago per

raggiungere la perfezione del segno. Le colonne tortili ai lati della *Crocifissione* sembrano scolpite, ma solo una è stata prima disegnata: un esempio insieme di bravura impressionante ed efficacissimo nella capacità illusionistica di imitare la scultura. Anche il colore è sofisticato e raffinatissimo: numerosi sono i soggetti abbigliati con tessuti cangianti di grande impatto cromatico. Il ciclo rappresenta l'evoluzione più aggiornata e raffinata del segno inaugurato da Giotto e il livello più alto di perfezione raggiunto in Veneto prima di Mantegna. Ed è soprattutto nei volti che questa eleganza e raffinatezza raggiungono il culmine: le fisionomie popolari di Giotto si affinano in forme eleganti e delicate, avvicinandosi a quelle rinascimentali. Altichiero presenta questa forme più allungate e sottili che rappresentano un passaggio fondamentale verso la "bellezza greca" e la forma classica rinascimentale.

## **6. Un deciso passo avanti verso lo "spazio totale"**

Altichiero compie con quest'opera un decisivo progresso verso una relazione pienamente armonica tra spazio architettonico, decorazione pittorica e scultura. L'arca di Rolandino si ergeva al centro della Cappella come una grande costruzione gotica irta di pinnacoli, colonne e statue, una selva di sculture che tendono verso l'alto. Le costruzioni dipinte dei palazzi e dei templi ben fanno da sfondo a questa tomba gotica e ne richiamano lo stile. Anche le cornici che delimitano le storie dipinte non vogliono più essere finte divisioni tra pannelli, ma collegamenti tra di essi e simulare la continuità tra le pareti, inducendoci a evitare di considerare gli spigoli come le separazioni tra di esse. A che scopo tutto ciò? Altichiero vuole innovare sempre più il linguaggio artistico creando fusione e contaminazione tra lo spazio architettonico, decorazione pittorica e scultura. Egli vuole che la cappella funeraria diventi uno spazio di totale immersione nel Mistero della morte e della vita, sia corporale che spirituale. La tomba di Rolandino deve essere per il fedele non solo lo spunto per un omaggio di fede e per una glorificazione dinastica, ma anche una proposta seria di riflessione e di cambiamento. Si vuole che chi entra ne esca poi diverso, cambiato nel cuore e negli occhi dallo stupore ammirato. La strada aperta da Giotto genera competizione artistica e sfida a effetti sempre più clamorosi e coinvolgenti. Si vuole incidere nella percezione visiva affinché l'essere si trasformi. Qui il tema del cambiamento è proprio la forza e la

sicurezza dell'uomo moderno che è sfidato ad accettare una misura più grande, per essere fino in fondo ciò che è destinato ad essere e che il suo cuore desidera: l'infinito, la grandezza che supera il limite umano, che ha nella morte il suo segno più estremo. La morte come parte della definizione della vita. A questa grandezza sa guardare e fa guardare un grande artista cristiano come Altichiero.

# Associazione Di.Segno:

## CHI SIAMO

L'Associazione di.Segno si è costituita in Padova nel 1990, allo scopo di contribuire alla creazione di ambiti d'incontro e di verifica per gli artisti e gli operatori culturali.

L'Associazione intende promuovere iniziative per favorire la formazione, attuando il diritto di ogni persona alla conoscenza e alla ricerca culturale ed espressiva. L'Associazione sostiene quindi un'attività di raccordo con istituzioni che curano la formazione e la cultura artistica in genere, siano esse scuole, istituti di ricerca, fondazioni. L'Associazione promuove, attua e gestisce attività complementari formative e di orientamento, organizza corsi, convegni, seminari, esposizioni d'arte, manifestazioni e spettacoli; può mettere a disposizione personale qualificato, materiali e strumentazioni.

L'Associazione ha organizzato mostre e conferenze a tema sull'Arte come "Di-Segno 1" a Padova, oppure "Cosmo" a S. Martino di Lupari, "Verticali" ed "Il Cerchio sulla Sabbia" ad Abano Terme in cui la ricerca dei vari artisti partecipanti si univa ad incontri con esponenti della critica o intellettuali e ha partecipato ad esposizioni nazionali.

Nell'ambito delle sue iniziative:

Percorsi di Storia, Arte, Letteratura. L'Associazione ha realizzato in questi anni una serie di percorsi per gli studenti dell'ultima classe delle scuole medie superiori in preparazione all'Esame di Stato, sviluppando in modo organico una riflessione sulla contemporaneità.

2000: Il desiderio dell'io e il dramma delle ideologie

2001: Il mosaico dell'io

2002: Il mosaico del reale

2003 Il mondo nuovo: realtà o utopia?

Dal 2002 gli Universitari dell'Associazione hanno promosso incontri ed eventi in ambito universitario nella città di Padova:

'Vincent e i suoi amici' ; 'Cezanne, la ragione della realtà' , conferenze tenute dal dott. Giuseppe Frangi;

'Gustare il gusto', saporì e arte del cibo in collaborazione con il 'Club Papillon'.

'L'interessante mostrare', anno accademico 2004 - 05

'Fresco Mouvement', anno accademico 2005 - 06

'La priorità del disegno', anno accademico 2006 - 07

Percorsi nei luoghi d'arte a Padova e nel Veneto, visite alla scoperta del 'genius loci' della nostra terra

Il "Simposio". Una ventina di docenti di materie umanistiche e artistiche, insegnanti per vocazione, dunque appassionati al proprio lavoro, si ritrovano periodicamente per una cena raffinata, bagnata da ottimi vini e un tema preciso di conversazioni: il Barocco, l'Architettura... Per mettere in comune una lunga esperienza maturata tenendo e organizzando Corsi di Aggiornamento, Conversazioni per Maturandi, Presentazioni di libri e CD, Inviti alla Lettura e all'ascolto, Produzione di Mostre, Pubblicazioni., l'Architettura.

Serate aperte di incontri con il Poeta, incontri con l'Artista, Invito all'ascolto, Invito alla lettura.

Percorsi di Disegno: giornate di lavoro e confronto sul disegno come strumento di scoperta della realtà. Una serie di tappe progressive hanno portato a sperimentare come il disegno aiuta sviluppare una coscienza della realtà e dei suoi fattori costituenti, viene affrontato sia l'aspetto pratico che teorico in uno studio particolareggiato della tecnica e del significato simbolico.

Le tappe fino ad ora svolte sono:

2003, Assisi: Disegno Distinto

2004, Casamari: Disegno Distante

2004, Montichiari: Disegno Determinante

2005, Padova: Figura dal vero

2005, Loreto: Dulcis Praesentia

2005 Grottammare: La figura rivelata

2006, Assisi: Disegno Rivolto

DiSegno  
Associazione Culturale  
c.f.. 92048630286

---

via Eritrea, 14 - 35100 Padova - tel. 338 9604744  
e-mail: di.segno@tin.it