

Dispensa-estratto, da AA.VV., *La bellezza salverà il mondo?* Marietti 2007.

Per comprendere il *sub-gestivo* paragrafo intitolato Le *corrispondenze*: “triplette” e scene “abbinate” occorre tenere sott’occhio una buona riproduzione delle pareti Nord e Sud della Cappella degli Scrovegni.

...
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l’observent avec des regards familiers
(Charles Baudelaire, *Correspondances*, vv.3-4)

Giotto e la Cappella degli Scrovegni
La “foresta di simboli dagli occhi familiari”, nell’apogeo del Medioevo
di
Roberto Filippetti www.filippetti.eu

Pre-ludio

“*La bellezza salverà il mondo?*”. Giotto ha speso il proprio talento a mettere in scena la certezza su cui poggia la vita quotidiana dell’uomo medievale: la Bellezza ha già salvato il mondo! La Bellezza in persona – in tre Persone –, la Bellezza creante e ri-creante. Quella Bellezza che in cinque giorni creò il reale e alla fine di ogni giornata dovette constatare “che era cosa bella” (proprio così: bella, non buona, nella lingua originale). Il sesto giorno creò l’uomo “e vide che era una cosa molto bella”. Il settimo giorno riposò perché – come annota sant’Ambrogio – aveva creato uno a cui perdonare i peccati. La Bellezza ha già salvato il mondo con l’avvenimento dell’Incarnazione e della Redenzione, che Giotto mette in scena nella Cappella degli Scrovegni di Padova.

Ma questo è un *già* e un *non ancora*: si offre alla libertà dell’uomo che può aderire (e tutto fiorirà in una inimmaginabile operosa letizia nell’al di qua, caparra sicura del Paradiso di là), oppure rifiutare e allora – come canta Ungaretti “l’inferno s’apre sulla terra”.

Giotto

Succede a volte che “sotto turpissime forme d’uomini si trovano maravigliosi ingegni”: così Giovanni Boccaccio introduce una novella¹ 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 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

¹ G. BOCCACCIO, *Decamerone*, Sesta giornata, novella 5.

più grande del destro –; un naso alto e piccolo, sproporzionato rispetto all’insieme della figura; una mascella poderosa e un collo taurino”².

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”³. 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”⁴.

Anche in questo il Nostro ci appare come maestro di realismo: le umili origini gli hanno insegnato il valore del denaro, il quale va 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 Vespiugano, nel Mugello).

L’incontro tra il talentoso ragazzino e Cimabue, verso il 1280, è avvolto nella leggenda. Secondo la cronologia proposta da Francesca Flores d’Arcais⁵, 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 scorci 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.

² 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.

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

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ F. FLORES D’ARCAIS, *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano 2000, p. 372.

La crisi catara-albigese, reviviscenza dell'antico dualismo gnostico-manicheo, nonché per tanti versi anticipatrice dell'odierno spiritualismo *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, con la loro bellezza, “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 ottimismo⁶ 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 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”⁷.

Giotto è pittore francescano come mentalità e dei francescani come committenza. Il suo astro sorge nella basilica di Assisi⁸ e di lì (in fecondo interscambio con Roma: dalla sede del carisma a quella dell'istituzione ecclesiastica 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 Borgo Sansepolcro (è recente il rinvenimento di una giottesca Santa Caterina d'Alessandria).

L'antica affermazione del Vasari⁹, 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.

⁶ 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.

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

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

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

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.), colui che ha scolpito le statue della Madonna con Bambino¹⁰ e dei due angeli ceròfori sull’altar maggiore. Ebbene – dettaglio sorprendente – dalla cintura di Maria e degli angeli scende, in due lunghi pendagli, il cordone francescano, riconoscibile dai nodi¹¹! Giotto, Giovanni Pisano, Dante: arti diverse, ma una stessa temperie culturale ed esistenziale, fortemente segnata da fascino di Francesco d’Assisi¹².

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”¹³. 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”¹⁴. Con Dante si potrebbe chiosare: l’incarnarsi di Dio genera e fonda l’indiarsi dell’uomo¹⁵.

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 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”¹⁶. 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

¹⁰ 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.

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”.

¹¹ 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).

¹² 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.

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

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ Cfr. *Paradiso* IV, 28.

¹⁶ in “Tracce” n. 3/2001

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”¹⁷.

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 figurativa¹⁸. Lungo il '200, da Giunta Pisano a Cimabue, si afferma il tipo del Crocifisso *patiens* plasmato su un modello orientale¹⁹, dalle ciglia aggrottate e dall'addome tripartito, inarcato nella falcatura a sinistra del corpo, fremente nell'espressione di lacinante 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'appiombatura 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 incassata nelle spalle (E. Simi Varanelli²⁰). 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.

Questa svolta nell'iconografia della Croce passa per quella di San Francesco (ora Tempio Malatestiano) di Rimini e approda a quella – straordinaria e liturgicamente attualissima – di Padova: il Dio-Uomo ha il cuore squarcia da cui prorompe un fiume di sangue sul prezioso lampasso, un tessuto orientale evocante la tovaglia d'altare; il patibolo è fatto da due nere assi eloquentemente allusive alla morte, ma tutte contornate dall'oro della resurrezione di Colui che ha vinto la morte e spalancato la prospettiva dell'eternità. E' pertanto un Cristo espressivo dell'intero mistero pasquale: un Cristo insieme sofferente e vincitore della morte, sintesi sublime dell'antica tradizione altomedievale del *Triumphans* (croci d'oro tempestate di perle preziose, Volto Santo di Sansepolcro e di Lucca...) e della più recente tradizione duecentesca del *Patiens*. Una Croce che esprime la realtà *intera*.

La dedicaione della Cappella degli Scrovegni, il 25 marzo

La dedicaione 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

¹⁷ Ibid.

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

¹⁹ 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.

²⁰ 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 martirî, 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.

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*²¹.

<i>Ave regina celorum - Mater Innocencie</i>	di Marchetto da Padova
<p><i>Triplum:</i></p> <p>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[DICTUS 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></p> <p>[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; Rainaldo di Francia la scolpisce nei pinnacoli del baldacchino che incornicia la "Madonna mora", nell'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

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

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*²² 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 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 i riquadri in finto marmo dello zoccolo a incorniciare le sette virtù (4+3) nella parete meridionale.

- Dodici (4x3), infine, i santi posti “a fondamento” dei due grandi archi che incorniciano la volta stellata con le figure di Re, Profeti e Patriarchi dell'Antico Testamento: i 4 evangelisti, sotto i quali stanno i 4 abbinati Dottori della Chiesa latina, in corrispondenza del registro basso, e subito sopra – in corrispondenza del registro mediano – 4 sante di stirpe regale. Nell'angolo sud-orientale Matteo

²² 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.

con Gregorio Magno (connotato dalla tiara papale e dalla colomba all'orecchio) e con santa Caterina d'Alessandria. Nell'angolo sud-occidentale l'abbinata "mariana": Luca (sul leggiò sta la scritta "AVE MARIA") e Gerolamo (con la celebre *Ave maria di Giotto*: "AVE MARIA GRA PLENA DOMINUS TECUM BENEDITTA TU IN MULIERIBUS E BENEDITTUS FRUTTUS VENTRIS TUI. SCA MARIA ORA PER ME. BENEDITTA SIA LA VERGENE MARIA. EGREDIETUR VIRGA DE RADICE GESSE FLOS DE RADICE EIUS ASCENDT. BENEDITTA SIA LA VERGENE MARIA E LAUDATO DEO E TUTTI... »); la santa, connotata dalla croce con cui ha squarciato il drago è Margherita (o Marina) d'Antiochia. Nell'angolo nord-occidentale Marco, Ambrogio e Maria Maddalena (la mirofora: ha in mano il vaso del prezioso unguento. Non ha la corona regale- a differenza delle altre tre sante – ma la *Leggenda aurea* la definisce subito come nata "da una famiglia nobilissima che discendeva da stirpe regale"²³). Da ultimo, nell'angolo nord-orientale Giovanni, Agostino ed Elisabetta d'Ungheria.

Nella numerologia simbolica²⁴ della Cappella, il 12 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 film²⁵ in quattro tempi: tre a colori, di dodici scene ciascuno, e l'ultimo "in bianco e nero", ovvero monocromo, con le sette virtù (4+3, cardinali+teologali) e i sette vizi corrispondenti.

Le corrispondenze: "triplette" e scene "abbinate"

Forse ancor più affascinante, una volta completata la lettura dei 36+4 affreschi²⁶ a colori+14 quasi sempre monocromi, è la "ri-lettura": le corrispondenze verticali, orizzontali, frontali, a distanza; le tante "triplette" che andremo a scoprire; 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 triplete. 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*.

²³ IACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1990, p.393.

²⁴ 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).

²⁵ 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 teatrale".

²⁶ 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 Pantocràtor + 4 dietro l'aureola della Vergine.

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 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 triplette (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):

- Triplette 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)
- Triplette 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'infierita 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.
- Triplette 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 dotti 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 “abbinate”:

- 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, fatto “allo stesso modo”²⁷ di 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 Parusìa, nell’ottavo giorno che non conosce tramonto, seduto sulle nubi del cielo che dividono l’ipo-uranio con i segni dello zodiaco e l’aureo sole dell’iper-uranio. 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 il giallo 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 10 formelle quadrilobate

²⁷ Letterale trasposizione di *Atti 1, 11*: “Questo Gesù che è stato di tra voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno *allo stesso modo* in cui l’avete visto andare in cielo”

Dieci è 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, dieci sono i Patriarchi postdiluviani (*Gn. 11, 10-26*) raffigurati nell'arco che incornicia all'estremità orientale la volta stellata: Sem, Arpacsad, Selach, Eber, Peleg, Abramo, Reu, Serug, Nacor e Terach²⁸. Ma è soprattutto nella parete Nord che il dieci si cela molto spesso. Nel registro alto di questa parete, dieci sono i 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 dodicenne 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 buio 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 nudo. 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 degli 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'*anastasi* di Gesù: discesa agli inferi e resurrezione.

²⁸ Cfr. CLAUDIO BELLINATI, *Giotto Atlante iconografico della Cappella Scrovegni*, Vinello, Treviso 2000, p. 20.

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'assiate 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 "metodo"

Ma di chi è questa accuratissima "regia"? Certo, Giotto fu architetto insigne²⁹, 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 parolette precedono la frase canonica (in acrostico INRI): "*Hic est Ihesus nazarenus 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 restaurate, della chiesa di San Domenico in Arezzo e di Santa Croce a Firenze. Il discepolo ha seguito il maestro e, per questa via – come dice Dante³⁰ – 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 quella di 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.

roberto@filippetti.eu
cell.335 226874

²⁹ Cfr. A. TOMEI, *Giotto, l'architettura*, "Art e dossier" n. 140, Giunti, Firenze 1998.

³⁰ 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".