

GIOTTO A PADOVA

III STESURA 30 giugno 2009

La cappella dell'Arena a Padova

Sul rovescio della grande parete d'ingresso alla Cappella degli Scrovegni sta dipinto un imponente affresco colmo di figure: si tratta del *Giudizio Universale* (TAV 1a-1b cappella Scrovegni; TAV 1-2-3-4-5 GIUDIZIO UNIVERSALE) aperto da una miriade di angeli che si levano in alto come un sipario. Sotto, quasi in mostra, uno dietro l'altro vediamo i dodici apostoli. In basso nel proscenio, a sinistra le anime degne, dal lato opposto i reprobri aggrediti da demoni che ne fanno scempio. Sono anime dannate, ma i loro corpi soffrono come da vivi, insomma siamo all'*Inferno*.

(TAV 6 PARTICOLARE VISO GIOTTO)

Appare sullo schermo il viso di un uomo dipinto alla maniera trecentesca.

Da una calca degli uomini eccelsi addobbati alla maniera trecentesca spunta un volto ornato da uno zuccotto giallo: secondo la tradizione dei padovani, quello è Giotto o, meglio, il suo autoritratto.

Allargando la proiezione scopriamo nel mezzo la figura di Enrico Scrovegni, (TAV 7 ENRICO SCROVEGNI) il banchiere committente della Cappella omonima, inginocchiato nell'atto di offrire alla Vergine il progetto in scala ridotta del monumento. A reggere la *maquette* della Cappella c'è un arciprete a sua volta in ginocchio. Si tratta di Altebrando de' Cattanei, l'erudito che ha aiutato Giotto nella scelta delle storie da affrescare: in verità non s'è trattato solo di un aiuto sul piano esecutivo, ma la presenza di tanto sapiente faceva da garanzia verso la Chiesa e da copertura teologica, morale e soprattutto politica.

Tornando al ritratto di Giotto, ci rendiamo conto che il pittore si è voluto sistemare, ma con una certa modestia, quasi nascosto, **nella calca dei beati in Paradiso**. Intorno a lui una folla di personaggi rappresentati di profilo che puntano lo sguardo verso l'alto, nella parte superiore del grande affresco dove ci appare Gesù nell'atto di dividere i buoni dai cattivi. Gesù se ne sta

(TAV 8 GESU' IN TRONO) imponente seduto su un trono di nubi, il suo sguardo è severo, osserva solenne e privo d'ogni benevolo accoglimento quell'umanità per la cui redenzione ha fatto dono del suo corpo.

Gesù furente

Sembra di ascoltare il ritmo immaginato da Carlo Porta che descrivendo l'atto finale così si esprime:

*Gesù stéva sentàt su na palandrana de' nivul
tuti trapuntàt de' teste de' cherubit
ma la sua fàcia no prumetéva negòta de bon:
con un segn l'ha dat l'òrden ai angeli sonàdor de bofàr in le trombe
per revegià quei che dorme inciucàt dal De Profunde.
“Tirève su de drita che chi séra su tuto el marchingégn:
tuto quel che vè arivàt conta pù negot.
La festa l'è finida e se fa fagòt!”¹*

I ricchi sono anime degne

(TAV 9 ANGELI CHE ARROTOLANO IL CIELO) Infatti due potenti angeli, in alto, stanno ognuno arrotolando il cielo o meglio il telo sul quale è dipinto lo scenario di nubi, cherubini e beati. Quindi lo spettacolo è finito, si raccoglie ogni cosa e si va tutti a dormire il sonno eterno. Guardate che stupenda idea, questa di incaricare gli angeli di raccogliere il gran fondale! Ma tornando alla base del dipinto ci accorgiamo, osservando con attenzione, che i giusti e i beati sono tutti anime di persone perbene, con belle facce, tutti personaggi rispettabili, riccamente abbigliati: **(TAV IMMAGINE CON I BEATI 10)** professionisti, autorità, nobili, banchieri dall'espressione

¹ “Gesù stava seduto su una palandrana di nuvole/ tutte trapunte di teste di cherubini/ ma la sua faccia non prometteva niente di buono:/ con un segno ha dato ordine agli angeli suonatori di soffiare nelle trombe/ per risvegliare quelli che dormono ubriachi dal De Profundis,/ “Alzatevi che qui si chiude tutto il marchingeño:/ tutto quello che avete raccolto non conta più niente,/ la festa è finita e si fa fagotto!”

compunta, qualche Papa o vescovo, un frate tanto per gradire, un guerriero con la sottocorazza. E signore bellissime ed eleganti, fra loro qualche santa. Ah, per ultima, in fondo alla processione c'è anche un'anima che indossa un pelliccione: potrebbe essere un contadino (**TAV 11 NOBILE AGRICOLTORE**) delle montagne, ma anche un gentiluomo dai gusti eccentrici. Insomma l'autore di questo stupendo *Giudizio Universale*, Giotto, sembra darci l'avvisata:

Esto tepido risalir per lo cielo è trasbordo sol per gente dabbene e di buon profitto.

Mi spiace, ma in Paradiso c'è posto solo per anime gentili, signori, d'animo e di borsa, donne splendide, costumate e gente arrivata.

I falliti e gli zozzoni, tutti all'Inferno.

Un inferno che ci fa venire in mente gli spettacoli sacro-grotteschi di tutto il Medioevo con il diavolone gigantesco seduto nel bel mezzo della buriana, che si ingoia dannati come stuzzichini e poi li defeca dilatando le chiappe; e diavoli minori intenti a torturare i peccatori, e condannati che pendono da forche, appesi per la gola, la lingua, i capelli o i testicoli (**TAV 12 GIUDIZIO UNIVERSALE**). Insomma uno spettacolo che anticipa di un bel secolo le paradossali sarabande diabolosche e dannate di Bosh (**TAV 13 DI BOSH**), per assistere alle quali nel Medioevo non necessitava scendere all'Inferno, ma bastava recarsi nell'apposita piazza in un qualsiasi giorno della settimana programmato per le esecuzioni pubbliche.

Il *Giudizio Universale*, che ribadiamo sta proprio all'ingresso della Cappella degli Scrovegni, possiamo quindi leggerlo come un prologo della grande messa in scena che si svolge lungo le pareti affrescate. Come tutti i prologhi ad uno spettacolo che si rispetti, questa introduzione ci prepara non solo agli avvenimenti ma soprattutto al linguaggio con cui verranno rappresentati.

Aspettiamoci quindi poetica commozione, orrore, indignazione, tenerezza, perfino situazioni che alludono al misticismo, ma soprattutto veri e propri passaggi di ironia spesso surreale che naturalmente dobbiamo imparare a leggere per poterne godere.

Iniziamo dal registro superiore della parete destra della Cappella, dove sono dipinte le sei *Storie di Gioacchino e Anna*, rispettivamente padre e madre della Madonna. (**TAV 14 LA CACCIATA DI GIOACCHINO**)

Nella prima storia vediamo Gioacchino cacciato dal tempio da un sacerdote, naturalmente d'Israele. Anche Gioacchino è sacerdote e la ragione del suo allontanamento è dovuta al fatto che non ha generato figli, quindi è ritenuto sterile: una vergogna insopportabile nella cultura ebraica, che investe tutto il tempio.

Per queste storie Giotto si avvale oltre che delle Bibbie antiche anche dei Vangeli Apocriefi, supportati da modelli iconografici d'origine bizantina.

Il Santo costretto nel dedalo

Il racconto si svolge in un interno che somiglia a un presbiterio cristiano, con ciborio e balaustre che corrono intorno ai personaggi a disegnare una specie di labirinto.

Sul fondo spunta un pulpito al quale si accede attraverso una breve scalinata. La macchina teatrale, copia delle strutture scenografiche usate per le sacre rappresentazioni popolari del tempo, chiude come in una morsa i personaggi, quasi impedendo loro di comunicare con le situazioni che si svolgono accanto nel riquadro successivo. E' inutile sottolineare che si tratta di una chiave scenica che evidentemente si ispira a quella già incontrata ad Assisi nelle Storie della vita di San Francesco.

In particolare, questo impianto teatrale che allude ad un labirinto serve a costringere il personaggio principale, cioè Gioacchino, in una specie di trappola composta di convenzioni, luoghi comuni e false moralità dalla quale gli è difficile uscire e che è senz'altro quella che vede il santo uomo costretto da regole crudeli a soccombere.

L'aver creato questa situazione fisica d'angoscia è frutto di un'invenzione registica davvero geniale. In più ecco che viene evidenziato l'assurdo copricapo che spunta sulla testa dei due sacerdoti: un cappellino torto e "sbirolo" che ricorda uno zucchetto da carnevale e che contrasta fortemente con la seriosità spocchiosa e ottusa dei gestori della sacralità della legge di Mosè. Viene quasi da esclamare: "Ma che ti sei messo in testa?".

Nella seconda storia Gioacchino giunge sulla montagna presso i suoi pastori (**TAV 15 GIOACCHINO TRA I PASTORI**). Tutti, amici e parenti, si tengono lontani da lui. Non trova altro luogo dove rifugiarsi. Ma ecco che anche i pastori si dimostrano perplessi: si guardano l'un l'altro imbarazzati, non sapendo che atteggiamento pigliare. Gioacchino, avvolto nel suo mantello col capo reclino per l'umiliazione, se ne sta lì all'impiedi bloccato.

L'unico essere che gli va incontro è un piccolo cane che, festoso, gli saltella intorno dandogli il benvenuto.

Una composizione resa con alberi, declivi e luci

Qui Giotto dimostra che è con i minimi particolari che si rappresentano il dramma e il suo rovescio, la leggera commozione della semplicità. I fondali plastici che riassumono la scena montuosa alludendo a dossi di roccia, sono evidentemente tratti per intero dalle scenografie che Giotto ha senz'altro visto mettere in atto ad Assisi o addirittura collaborato a realizzare sotto la direzione di un *caput maior* (maestro di cantiere) romano.

Infatti qui appaiono le stesse sagomature e i medesimi alberelli che abbiamo visto ornare, fra le altre, la scena del *Miracolo di San Francesco alla fonte*, *Il Dono del mantello a un povero* e altri ancora. In particolare si tratta di ulivi ricchi di fogliame come se ne vedono al naturale in tutta l'Umbria, ma non di certo nel padovano.

Ancora, vogliamo sottolineare la scelta dei chiari e degli scuri: come in Assisi anche qui Giotto si serve dei tagli di luce come se il sole fosse al tramonto e il chiaro giungesse da destra o sinistra illuminando di sguincio la scena e i personaggi creando una parte in ombra che esalta la plasticità reale.

La reinvenzione del reale

Ma c'è in questo concetto una reinvenzione del reale che si è manifestata per la prima volta proprio nella storia della pittura tanto a Roma che in Assisi e che Giotto ha portato avanti traendone il massimo dei valori: non è alla imitazione del reale-naturale che guarda Giotto, ma alla sua reinvenzione. A cominciare dalla semplificazione scenografica che, come abbiamo già osservato altrove, è propria degli spettacoli popolari di tutta la penisola.

Gli elementi scenici sono di dimensione ridotta e semplificata. Da qui l'uso di fiancate a quinta la cui plasticità e il volume schiacciato come in bassorilievo, le porte e le finestre alle quali spesso si affacciano i personaggi sono di proporzioni rastremate, come possiamo ben osservare nella scena seguente, quella che narra l'annuncio ad Anna da parte di un angelo² () (**TAV 16 L'ANNUNCIO AD ANNA**) che entra dalla finestra come è

² *L'annuncio ad Anna*, pag. 66 Panini

tradizione negli spettacoli medievali: un'ancella all'esterno sta filando sotto un balcone che non presenta nemmeno la porta per raggiungerlo dall'alto: ci si può salire solo per le scale.

Finestre e porte sono un optional

Lo stesso discorso vale per la scena in cui si la Nascita della piccola Maria nel rituale delle rappresentazioni sacre e profane di quel tempo dove la casa è la stessa, ma invasa dalle donne che assistono al parto³ (**TAV 17 NASCITA DELLA VERGINE**): anche qui non c'è ingresso. il balcone della scena in cui nasce la Madonna non offre aperture per accedervi. La porta che dà sul fianco di sinistra è talmente bassa che fa nascondere l'intera fronte alla donna che s'affaccia. E Giotto, volutamente, sottolinea quel particolare. Nell'interno però s'indovinano elementi che fanno parte del quotidiano e soprattutto alludono ad arredi essenziali in ogni casa del trecento, a cominciare dalle tende che scorrono a circondare il letto a mo' di sipario.

Dio è generoso ma pretende degli scongiuri

Ma riprendiamo con ordine la storia della cacciata di Gioacchino: (**TAV 18 IL SACRIFICIO**) dicevamo che, allontanato dal tempio, il sacerdote sale sulla montagna per raggiungere i suoi pastori e lassù incontra un angelo che veste un abito di elegante fattura, la stoffa è fine e leggera, quasi luminosa dove i panneggi sono resi con raffinata trasparenza, proprio angelica.

Il messo del Creatore consiglia a Gioacchino di sacrificare un agnello a Dio su un forno che ha del monumentale. (**TAV 19 SACRIFICIO, PART.**) Davanti a quell'ara fiammeggiante Gioacchino si è posto in ginocchio quasi carponi: il fumo dell'agnello sacrificale sale al cielo mentre il pover'uomo implora il Creatore perché gli ridoni forza e nuova virilità, in contrappunto in proscenio due arieti, uno di pelo bianco e l'altro scuro, si provocano perché si dia inizio ad un combattimento per il possesso delle femmine del branco⁴.

³ *La nascita della Vergine*, pag. 74 Panini

⁴ Il sacrificio di Gioacchino, pag. **68 Panini**

Gli Antichi sognavano di sovente

Nella quinta scena (**TAV 20 IL SOGNO DI GIOACCHINO**) vediamo Gioacchino costretto a dormire all'aperto protetto in parte dal tetto dell'ovile di stile incredibilmente metafisico. Il sant'uomo è seduto a terra avvolto sempre nel suo mantello: quella posizione e l'atteggiamento ci ricordano immediatamente uno dei servi accovacciati presso il letto di Innocenzo III ad Assisi, nella scena in cui il pontefice sogna il crollo del Laterano. Anche nel nostro caso Gioacchino sta sognando: ecco nel cielo appare un altro angelo, i primi ad accorgersene sono i due pastori che vigilano il gregge. L'angelo parlandogli sempre nel sogno più o meno dice: "Vengo a darvi buone notizie: il Signore ha deciso di esaudire le vostre preghiere, tue e di tua moglie. Ritorna senza timore da Anna." (*Sogno di Gioacchino*, pag. 70, Panini)

Ed ecco Gioacchino mettersi in viaggio con i due pastori che lo seguono portando provviste. Camminano per giorni e settimane.

Nella scena precedente abbiamo già assistito alla visita di un altro angelo che è apparso ad Anna e l'ha avvertita del sopraggiungere del marito: "Vai alla porta aurea, – le ha detto – lì incontrerai Gioacchino perché oggi egli tornerà da te." Bisogna dire che il Ministero Sacro dell'Informazione Celeste funziona che è una meraviglia! (**TAV 21 INCONTRO ALLA PORTA AUREA**)

L'appuntamento sotto l'arco di Gerusalemme

Anna corre al gran portale accompagnata da un gruppo di amiche tutte più giovani di lei, elettrizzate per questo incontro. Il momento in cui appare, l'anziano sposo è seguito da un gran sospiro di commozione: Anna si getta letteralmente tra le braccia dell'amato. E qui Giotto racconta uno dei più straordinari baci d'amore che siano mai stati rappresentati, sia in pittura che in teatro e perfino al cinema!

E ancora una volta dobbiamo renderci conto di come Giotto abbia cavato straordinario frutto della lezione compositiva appresa ad Assisi: stiamo parlando dell'impianto euclideo dove la geometria propone ritmi e volumi, nonché contrasto e armonia.

Chi ha seguito la nostra precedente lezione sulle storie di San Francesco nell'Umbria si ricorderà di quanto avessimo insistito sull'iscrizione dentro cerchi dei personaggi che abitano quegli affreschi. Qui il cerchio fondamentale è rappresentato addirittura da un arco, quello appunto che incornicia la porta Aurea, attraverso la quale si entra in Gerusalemme: tutte le donne che assistono al commovente abbraccio stanno racchiuse dentro quello spazio mentre i due innamorati si avvolgono l'un l'altra con i volti iscritti dentro le due aureole che sembrano baciarsi a loro volta. Le dita della mano destra di Anna hanno afferrato la nuca di Gioacchino; l'altra mano sta teneramente accarezzando il volto del marito, che con un gesto ampio raggiunge con la propria mano la spalla di lei cosicché i due volti si trovano dolcemente iscritti in un cerchio che si va dilatando fino a raccogliere entrambe le figure.

La porta aurea è sovrastata da un edificio imponente. La base della scena è attraversata dall'arcata di un ponte, attraverso il quale si accede alla città.

La geometria è il motore della vita

Tutte le figure stanno una appresso all'altra su quell'arcata in una specie di equilibrio instabile, disegnando due diagonali che da entrambi gli angoli superiori del palazzo scendono nel centro dell'arcata centrale del ponte. Ci rendiamo così conto che nell'angolo acuto che si crea, una macchia scura divide in due gruppi i partecipanti alla scena. Quel triangolo nero termina col volto della vedova tagliato a metà dal velo, che tristemente si trova ad assistere a quell'abbraccio a lei ormai negato.

I gradini per salire il cielo

Il quadro che segue racconta della salita al tempio della piccola Maria. (TAV 22 L'INGRESSO DI MARIA AL TEMPIO) Quella scalinata su cui s'arrampica la bimba non è un elemento esclusivamente decorativo, ma fa parte della ritualità di quell'episodio. Infatti lo stesso Pseudo-Matteo nel presentare la vicenda così testualmente si esprime : “Quando [la piccola Maria] fu posta davanti al tempio del Signore salì di corsa i quindici gradini, e non si volse affatto a guardare indietro, né, come di solito si fa

nell'infanzia, cercò i genitori". E aggiungiamo noi: tutta protesa com'era nella consapevolezza di ciò che la vita di fanciulla le avrebbe riservato. Ma Giotto, proprio a proteggerla, pone la madre che la segue gradino per gradino.

Ricordiamo che i numeri nella simbologia religiosa hanno sempre un significato sacrale; non sappiamo che significato avesse il numero 15, ma notiamo che della sacralità connessa non se ne preoccupa manco Giotto, che per una questione di composizione geometrica e di spazi, si limita a un numero di gradini più ridotto, esattamente di dieci, che volendo è sacro pure quello...

Sul lato di sinistra vediamo Giacobbe con appresso il pastore carico di doni per il tempio, sul lato destro stanno due personaggi, i loro mantelli ce li indicano come gente autorevole. Mostrano volti ostili, quasi commentassero malevolmente l'apparire di quella delicata creatura, grazie alla nascita della quale ecco rientrare nel tempio il vecchio sacerdote già cacciato.

Il tempio rotante

Ma c'è un particolare che è bene non tralasciare: quello esclusivamente scenico. Infatti noi ci troviamo nella stessa struttura architettonica che abbiamo conosciuto nel racconto della cacciata di Gioacchino dal tempio, soltanto che qui tutto l'impianto è stato fatto roteare su se stesso di 180°, lo stesso movimento che si mette in atto ancor oggi da noi nel cosiddetto teatro all'Antica.

Nella leggenda che segue, sempre ispirata al Vangelo dello Pseudo-Matteo, Giotto affronta l'episodio della scelta di uno sposo degno per la giovane Maria.

Nella scena appresso incontriamo l'affresco delle Verghe (**TAV 23 LA CONSEGNA DELLE VERGHE**). Attenti, Maria, che divenuta fanciulla, non può più far parte del gruppo delle vergini allevate nel tempio e quindi deve decidersi per il matrimonio. Questa versione non la si ritrova nei Vangeli sinottici, ma in una storia aggiunta, apocrifa, detta dello Pseudo Matteo, espressa con queste parole: "Maria giunta ai 14 anni rifiuta di conoscere uomo e offre al Signore la propria castità" in contrasto con le leggi di Israele, secondo cui "Dio si onora generando figli".

Ecco che Zaccaria, il sommo sacerdote del tempio, che non sa come togliersi da quell'impaccio, viene visitato da un angelo che gli offre un buon consiglio... ma come erano attivi gli angeli del Signore in quel tempo! C'era un problema? E loro... zam! Erano già lì.... Toc toc, chi bussa alla porta? È il messo del Signore inviato a bella posta! (nota a piè: Protovangelo di Giacomo)

A chi fiorisce una verga va in premio una vergine

Il buon consiglio del messo celeste è questo: “Caro Zaccaria, esci e chiama a raccolta i vedovi del popolo, ognuno di loro porti una verga verde. Maria sarà la sposa di colui al quale asta sarà per prima fiorita”.

Un'altra versione, quella scelta proprio da Giotto e dal suo consulente, (nota: pseudomatteo) racconta che tutto il popolo di Israele fu invitato alla lotteria con vergine in palio. Al giudizio divino si affida quindi la scelta di chi debba tenerla in custodia.

Fu così che fra un gran numero di giovani si presentò Giuseppe il falegname, anch'egli portava un tronchetto di ciliegio appena tagliato dall'albero.

Giuseppe era davvero uno sposo anziano?

Attenti, lo pseudo-Matteo non dice “il vecchio Giuseppe insieme ai giovani pretendenti” ma “Giuseppe tra gli altri giovani come lui”.

(TAV 24 LA PREGHIERA PER LA FIORITURA) Si arriva al giorno dell'evento: Giotto rappresenta una folla di ragazzi frementi in ginocchio intorno al tempio dove sull'altare sta un mazzo di verghe, ognuna con segno inciso che indica ogni concorrente. (TAV 25 LA PREGHIERA PER LA FIORITURA – PART.) Le preghiere dei sacerdoti posti di schiena in ginocchio a mostrare le terga sono intense, ma non c'è verga che accenni alla fioritura. Alla fine i legni inerti vengono restituiti ai loro padroni delusi. Qualcuno sfoga la rabbia spezzando la propria verga sul ginocchio.

Ma, sorpresa! Proprio l'ultimo bastoncino rimasto è fiorito. Chi è il fortunato? È Giuseppe, che non reclama il proprio bastone, rimanendo ultimo nella fila, quasi nascosto, come è logico si trovi un anziano che venga ad appropriarsi di una fanciulla vergine destinata a ragazzi di primo fiore.

È strano, come mi ha fatto notare un amico, Stefano Bini, architetto che lungamente ha viaggiato per le terre del Medio Oriente, che un rito analogo si ripeta ancor oggi in certi villaggi dell'interno o della costa. Quando una fanciulla vittima di una violenza spesso di gruppo si ritrova pure ad attendere un bimbo ecco che intervengono i maggiori e i saggi della comunità, i quali indicano subito un'analogia lotteria alla quale sono costretti ad intervenire tutti i giovani della zona. Anche in questo caso si distribuiscono verghe, e colui che vedrà il proprio bastone buttare fiore avrà il compito di prendere con sé la fanciulla, giacché, dicono i saggi, Dio ha scelto quel membro della comunità come il più degno di accogliere madre e figliolo come un dono irrinunciabile.

Dicevamo che Giotto, nell'affresco di Padova, ha scelto la tradizione che vuole Giuseppe sposo ormai di una certa età. **(TAV 26 SPOSALIZIO DELLA VERGINE)** Infatti lo vediamo nella scena dello sponsale reggere, sempre con impaccio, il suo bastone ormai fiorito su cui si è posata una colomba. Con l'altra mano infila l'anello al dito di Maria, la quale già tiene l'altra mano sul ventre presaga del frutto che fra poco avrà con sé.

Il rito delle nozze

(TAV 27 CORTEO NUZIALE)

Nel seguente "Corteo nuziale" vediamo un gruppo di fanciulle che accompagnano commosse gli sposi. Indossano ampi abiti stupendamente panneggiati, ancor più sontuosa è la veste di Maria, dove le pieghe sono disegnate con sapienza e gusto davvero raffinati. Lo stesso dobbiamo dire per l'abito portato da Giuseppe, il quale è all'istante notevolmente ringiovanito: i capelli sono ben acconciati e non più canuti e solo qualche sbrizzolo bianco arricchisce la barba, particolare che affascina immancabilmente le ragazze del coro. In testa, a condurre il corteo scopriamo dei musicisti, fra i quali un suonatore di viola che fa scorrere il lungo archetto sulle corde e due altri che soffiano dentro trombe sottili e lunghissime. Sulla destra spunta un palazzo dalle cui finestre a bifora s'affaccia una fronda a grandi foglie che, quasi a festeggiare l'evento, esplodono nel cielo.

*Annunciazione***(TAV 28 ANNNUNCIAZIONE)**

L'episodio dell'annunciazione viene narrato in uno spazio imprevedibile, cioè ai lati dell'arco trionfale. Alla sinistra vediamo l'angelo in ginocchio già dentro la casa di Maria. Maria sta di là dall'arco in uno spazio analogo della stessa casa. La fanciulla si è posta in ginocchio davanti all'angelo. Le due figure si ritrovano quindi a una diecina di metri l'uno dall'altra. Alla sommità dell'arco vediamo il Padreterno seduto in trono che ordina a Gabriele di visitare la fanciulla.

La natività

(TAV 29 NATIVITA') Nella navata sud troviamo la Natività. In primo piano fra il bue e l'asinello da una parte e alcune pecore sdraiate a terra troviamo san Giuseppe accovacciato al suolo, che all'istante è di nuovo invecchiato. Ha l'espressione affaticata, i suoi occhi sono semichiusi come di chi sta per essere vinto dal sonno.

Maria invece sta sdraiata in alto nei pressi della mangiatoia, non dà nessun segno del travaglio del parto, anzi, è vispa e felice nel gesto di aiutare l'ancella a sistemare il bimbo nella mangiatoia. Sul lato destro due pastori ascoltano l'angelo che sopra il tetto della struttura, retto da quattro pilastri in legno ben forgiati, si rivolge loro per invitarli a visitare il neonato figlio di Dio.

Tutto rispetta la più rigorosa tradizione: **(TAV 30 NATIVITA' S. CECILIA-31 NATIVITA' ASSISI)** infatti gli impianti scenici della Natività sono gli stessi che ritroviamo tanto in Santa Cecilia a Roma, che ad Assisi nell'affresco della Basilica di San Francesco, entrambi attribuiti al Cavallini. Questa è un'altra prova che Giotto ha osservato da vicino queste opere: anche in quelle due raffigurazioni Giuseppe è presentato canuto e curvo su se stesso.

L'unico particolare fortemente diversificato è quello che riguarda la Vergine.

Del resto è risaputo che le storie del Nuovo Testamento nei vari secoli hanno subito continue varianti anche piuttosto evidenti, a seconda del gusto e dei movimenti culturali, nonché mistici e politici, che andavano tenendo campo.

Infatti nella scena di Padova, come abbiamo visto, la Madonna sta sdraiata su un piano sopraelevato presso la mangiatoia, mentre nelle due storie del Cavallini, che sono precedenti di solo vent'anni circa, troviamo Maria nella Natività sistemata dentro una formula grafica simile ad una mandorla che allude alla madre Terra o meglio ancora al suo grembo, elemento di potente tradizione, ricorrente fin dai primi secoli del periodo paleocristiano.

Ma per quanto riguarda la presenza dei due pastori che ascoltano l'annuncio dell'angelo, la collocazione del gregge, del bue e dell'asino, e soprattutto la figura di Giuseppe, si ritrova nella stessa situazione scenica dove si insiste nel presentare il padre putativo di Gesù come un uomo stanco, quasi abbioccolato.

Ma basta indietreggiare di qualche secolo ed ecco che ci ritroviamo con un san Giuseppe di ben altra tempra e atteggiamento: un uomo ancora giovane e vitale.

(**TAV 32 CASTELSEPRIO NATIVITA'**) È il caso della Natività di Castel Seprio (S. Maria Foris Portas) presso Milano: un affresco composito di fattura greca, del VII-VIII secolo, che racconta la storia della Vergine dall'Annunciazione alla fuga in Egitto, compreso il dialogo acceso fra Maria e lo sposo, il sogno in cui l'angelo convince Giuseppe, la prova delle acque amare e la visita dei re Magi.

Pensiamo che quando Giotto venne a Milano al Castello visconteo per dipingere un importante affresco andato ahimé perduto, quasi certamente fece visita alla chiesa di S. Maria Foris Portas. Oggi purtroppo l'affresco è in pessimo stato di conservazione ma in quei pochi spazi in cui le immagini sono leggibili si nota una esecuzione straordinariamente elegante e raffinata: l'antico pittore, certamente di origine greca, con pochi tratti è in grado di esprimere una potenzialità grafica d'alto valore.

Stupenda è l'immagine della Vergine (**TAV 33 ANNUNCIAZIONE CASTELSEPRIO**) sorpresa dall'apparire dell'angelo che con chiari gesti le sta annunciando la scelta fatta da Dio sul suo imminente destino. Alle spalle di Maria si intravede una ancella che porta la mano a nascondere il viso sconvolto.

Lo stesso angelo (**TAV 34 SOGNO DI GIUSEPPE**) nella scena appresso fa visita a Giuseppe che ora dorme, ma qualche momento prima al racconto della sposa che gli svelava di trovarsi da poco con un bimbo in grembo, era letteralmente esploso come una furia minacciando di scacciare Maria e di

ripudiarla. Le vesti dell'angelo mosse dall'aria esprimono movimenti leggeri, e qui fa meraviglia il modo in cui viene disegnato il corpo di Giuseppe dormiente, le cui fattezze slanciate e giovanili appaiono evidenti da sotto gli abiti.

Con la stessa sintesi però arricchita da un fresco sapore comico è il dialogo fra Maria e Giuseppe scritto in tempi antichi appositamente per la scena, che ora vi proponiamo.

Il testo originale fa parte di un copione steso nientemeno che dal vescovo di Costantinopoli intorno al V secolo che ci testimonia un linguaggio carico di spregiudicatezza e di sottile umore.

Un testo da risus pascalis

L'angelo se n'è appena uscito dalla finestra da dove era poco prima spuntato e quasi all'unisono entra in casa Giuseppe che torna dal lavoro.

L'ancor giovane marito entra in scena muovendosi come chi proviene da una giornata faticosa: si libera dagli attrezzi da falegname che sistema dentro un mobile. Saluta appena la donna che a sua volta, frastornata com'è, gli risponde con un cenno assai vago. Giuseppe si siede su una panca, si toglie un po' imbranato le scarpe, chiede dell'acqua per rinfrescarsi i piedi. Maria porta un piccolo bacile e un asciugamano: nel bacile c'è del vino che viene versato sui piedi di Giuseppe. Giuseppe reagisce sorpreso e contrariato.

GIUSEPPE: E che è, Maria? Mi lavi i piedi col vino?

MARIA: Scusa ho frainteso: pensavo tu avessi sete. Così dicendo offre un bicchiere.

GIUSEPPE: No cara, che fai? Mi fai bere vino a digiuno?

MARIA: Scusa hai ragione... e veloce gli offre un vassoio con pane, formaggio e carne asseccata. Intanto da sé solo Giuseppe s'è procurato dell'acqua e la va versando sui piedi tenendo sotto un bacile. Poi, distratto, afferra un pezzo di formaggio dal vassoio offertogli da Maria e si strofina i piedi con quel pecorino.

Maria sgomenta lo blocca.

MARIA: Ma che fai? Ti insaponi i piedi col formaggio di pecora?

Giuseppe, ormai stordito:

GIUSEPPE: È di pecora? Hai ragione, sarebbe meglio farlo con del sapone... normale.

Maria gli versa il vino sul piede e glielo asciuga usando il proprio grembiule.

GIUSEPPE: Il tuo grembiule per i piedi? Ma che ti prende, ragazza mia?

MARIA: Sì, sono un po' frastornata.

GIUSEPPE: Perché cosa ti è successo?

MARIA: Sono, come dire... leggermente gravida.

GIUSEPPE: Gravida? Leggermente?

MARIA: Sì, per via della nube che mi ha avvolta.

GIUSEPPE: Ti ha avvolta una nube?

MARIA: Sì, prima c'è stato un gran vento, s'è spalancata la finestra, è entrata la nube d'ombra. Ho sentito un gran calore e poi i brividi, come in un vortice lento. Tutto intorno c'era una gran luce, poi la nube, torcendosi intorno a me, mi ha come sollevata, dolcissima. Mi ha tutta coperta di sé.

GIUSEPPE: Ma stai vaneggiando? Che cosa vai cianciando di nubi, vortice, avvolgimenti? Ti sei ubriacata con qualche decotto drogato?

MARIA: No, non ho bevuto che acqua pura, ma tutto quello che ti racconto non è una fantasia, è successo davvero. Per primo è entrato un giovane.

GIUSEPPE: Ahhh, ecco! Brava! Adesso sì che ci siamo: un giovane... è entrato... vai avanti: è lui che t'ha ubriacata?!

MARIA: Sì, ma soltanto di parole. 'Maria, sii tu eletta su tutte le donne – mi ha detto – giacché l'Altissimo ti ha scelto per la migliore, degna di accogliere...' adesso non mi ricordo più...

GIUSEPPE: Calmati, Maria, siediti, e cerca per favore di farmi capire. Che razza di discorsi strampalati faceva 'sto giovane?

MARIA: È quello che gli ho detto anch'io! 'Ma che dici, straparli? Mi stai a prendere in giro?' e lui mi assicurava: 'No, mi esprimo in modo così aulico perché il momento è molto elevato e sacro'.

GIUSEPPE: Sacro, perché?

MARIA: Ma non hai ancora capito? Giuseppe, te l'ho detto, anche. Mi ha avvertito che di lì a poco sarei rimasta gravida, anzi ha detto: 'Il tuo utero riceverà una creatura', tanto che io mi sono anche un po' risentita: andiamo, viene qui in casa, non si presenta neanche e mi parla del mio utero! 'Ma si vergogni! Sono una ragazza illibata, promessa...' e lui: 'No, non fraintendere, Maria, scusa il linguaggio ma la sostanza...'

GIUSEPPE: Ahh! E tu me lo vieni a dire così? Ma roba dell'altro mondo! Un giovane, immagino di bell'aspetto, magari dall'aria nobile...

MARIA: Sì, era molto bello e abbastanza nobile, quasi divino...

GIUSEPPE: Pure divino! Dicevo... entra e che fa? Senza manco perder tempo a salutarti, 'Come stai? Disturbo? Posso entrare? Mi offre qualcosa da bere?' Niente! 'Preparati perché tra poco ti metto incinta'.

MARIA: No, no, non lui. L'altro!

GIUSEPPE: Ah, c'è pure un altro! Quindi questo primo è solo il ruffiano. Ah beh, allora sono più tranquillo!

MARIA: Ma cosa dici? Non bestemmiare! Lui veniva ad annunciare l'ombra dello Spirito.

GIUSEPPE: Eh no, basta... O sei impazzita o stai prendendomi davvero per i fondelli come un babbeo. Ma a chi la vai a raccontare? Io vado fuori a lavorare, rientro, dormo perfino nel fienile perché non voglio rischiare nemmeno di abbracciarti, avendo promesso di lasciarti intonsa almeno ancora per un mese... e tu, fresca come la luna, aspetti che io sia fuori per fartela col primo marpione belloccio che ti capita!

MARIA: Ti prego, Giuseppe – dice Maria trattenendo a fatica le lacrime – non parlare così. Tutto quello che è successo è pulito, anzi santo. Tu stesso avresti accettato.

GIUSEPPE: Di farmela col marpione belloccio? Ruffiano per giunta? Beh, si può provare!

MARIA: Basta! Te l'ho detto: non con lui, ma con lo Spirito del Signore io ho concepito la creatura. È suo, della nube d'ombra, il figlio... e anche del padre!

GIUSEPPE: Il padre dell'ombra?! Ma che stai a cianciare? Adesso basta, andiamo da una levatrice qui all'angolo. Ti dà un'occhiata, e se è vero che sei rimasta gravida...

MARIA: Ma Giuseppe, che dici? Portarmi da una donna estranea perché verifichi? A parte che dopo manco mezz'ora dalla fecondazione è impossibile che si riesca a capire qualcosa.

GIUSEPPE: Va bene, aspettiamo un paio di giorni, una settimana, un mese: ma io voglio sapere! Non voglio diventare lo zimbello di tutto il quartiere. Ah, il falegname... lui se ne esce a cercar lavoro, non batte il chiodo, ma c'è qualcuno che il chiodo lo batte per lui, e ben piantato, anche!

MARIA: No, no! Queste trivialità nei miei riguardi non le permetto! Non le accetto!

GIUSEPPE: Neanch'io le accetto! Dio! Ma ti rendi conto in che vergogna mi hai precipitato? Non potrò più sollevare lo sguardo verso uomo o donna su questa terra.

Maria, muovendosi in fretta intorno al desco: Ti prego, calmati, Giuseppe. Ora ci sediamo a tavola, tranquilli, mangiamo qualcosa e intanto ragioniamo.

GIUSEPPE: Ecco sì, è un'idea. Dopo, quando una ragazza resta gravida, ha subito fame. La fame è la prima cosa che le arriva, poi ti verranno le voglie, io andrò a cercarti le fragole col pesce in umido, e ci faremo quattro belle risate con gli amici e le amiche che ti vengono a fare i complimenti per il nuovo arrivato.

MARIA: No, no, Giuseppe, non ridere, ti prego, non scherzare sul mio stato. Ti vuoi mettere in testa una volta per sempre che così facendo bestemmi contro il Signore?

GIUSEPPE: Ah sì? Accorgersi che mi stai riducendo a un birlundone e fartelo notare è una bestemmia contro Dio? Sai cosa ti dico? A 'sto punto piantiamola qua. Io ti accompagno a casa tua, dai tuoi, dico a tuo padre di ridarmi indietro i quattrini che ho pagato per averti in moglie e amici come prima.

MARIA: Oh no, non fare una cosa del genere, mia madre ne morirebbe di crepacuore.

GIUSEPPE: Bussano. Chi è di nuovo?

Si spalanca la porta e appare l'angelo.

GIUSEPPE: Ohh! Scommetto che è il bel giovane, il marpione!

MARIA: Sì, è lui. (*e rivolta all'angelo*) Angelo arrivi giusto in tempo. Sono disperata: Giuseppe non crede una parola della storia che gli vado raccontando sull'annunciazione. Per favore, angelo, tirami fuori da 'sto impiccio: spiega a Giuseppe cosa è successo.

Lo costringe a sedersi di fronte allo sposo. L'angelo Gabriele, il messo del Signore, commenta: "Beh, lo capisco! Anch'io al suo posto non ci crederei."

E qui finisce la storia bizantina.

Questo brano di teatro antico ci insegna come si possa trattare degli eventi religiosi con leggerezza e gioioso gusto satirico e senza creare turbamenti mistici.

Il ridere con Spirito

Anche Giotto, e con lui altri artisti del suo tempo, hanno dimostrato di saper trattare il problema della fede con altrettanto senso dell'umore.

Infatti, tornando agli affreschi di Padova, e osservando la scena della visita dei Re Magi (**TAV 35 ADORAZIONE DEI MAGI**) (Panini, pag. 96) scopriamo sul fianco sinistro un cammello, animale in quel tempo del tutto sconosciuto in Italia. Ne portò qualcuno Federico II di Svevia, ma Giotto ebbe la fortuna di nascere dopo che l'imperatore, i suoi elefanti, cammelli e cavalieri arabi erano da tempo spariti. Giotto, lo vedremo anche in seguito, non temeva l'azzardo, anzi ci andava a nozze. Perciò si inventa un animale che immagina attraverso i racconti dei bestiari e ne esce un simpatico quadrupede che ci appare come un incrocio fra un asino e una giraffa... insomma, un ciuco molto allungato! Ma ci sta bene, sempre un animale esotico è! Del resto c'è un conduttore di cammelli che trattiene l'animale afferrandolo per la cavezza, levandolo il capo lo osserva con una strana espressione stupita, come dicesse: "Ma che razza di bestia è questa?" e il cammello sembra sghignazzare divertito.

Osservando la composizione ci rendiamo subito conto che il pittore ha acquisito fino in fondo la lezione imparata lavorando con greci e romani: infatti nell'impianto scenico riappaiono i cerchi che raccolgono da una parte il gruppo dei Magi e dei cammelli, e dall'altra la Sacra Famiglia con l'aggiunta di un angelo che regge un dono, un ostensorio in oro di fattura gotica. C'è un altro angelo che appare dietro un palo della capanna: grazie alla parziale caduta della pittura in quel punto ci rendiamo conto che Giotto dipinse per intero il volto dell'angelo, ma poi non ebbe alcuna titubanza nel coprirlo in gran parte tracciando verticalmente le righe del pilone che sorregge il tetto della costruzione.

(**TAV 36 ADORAZIONE DEI MAGI, PART.**) Il centro di tutta l'azione è naturalmente il Bambino: lo sottolineano le braccia della madre e di Giuseppe che quasi lo indicano, il gesto di Melchiorre e l'arco compositivo dei panneggi che raccolgono la Sacra Famiglia. Il piccolo Gesù, a differenza di ciò che succede in altre pitture dello stesso argomento, con la sua manina non compie alcun gesto di benedizione anche perché si ritrova completamente avvolto dalle bende come un delicato baco da seta.

Questa sua costrizione e soprattutto l'apparire di questi strani personaggi all'improvviso non gli producono di certo allegria, infatti la sua espressione

è piuttosto imbronciata per non dire infastidita. L'atteggiamento del volto di Giuseppe è remissivo quasi col mento appoggiato al petto.

Un'immagine che è addirittura in contrasto rispetto a quella espressa dallo stesso personaggio così come è rappresentato nella visita dei Re Magi dipinta dal maestro greco di Castel Seprio. (TAV 36 BIS) I tre Re Magi festanti che dopo un lungo viaggio finalmente hanno raggiunto la capanna del presepe commossi si apprestano a porgere i propri doni: il più entusiasta è Melchiorre che si protende con tutto il corpo verso il bimbo offrendo il proprio vassoio ripieno di mirra.

Gesù a sua volta quasi si lancia dalla braccia della madre, tendendo una mano per afferrare il contenuto del piatto. La Vergine è quasi in posizione regale, assisa sopra una specie di sopralzo che domina tutta la scena; sul fianco del praticabile è seduto con molta dignità Giuseppe che partecipa soddisfatto a quel rito davvero magico. Sopra di loro, quasi a commentare la scena c'è un angelo che ad ali spalancate volazza protettivo. Gli altri due Re Magi attendono il loro turno all'impiedi: entrambi calzano copricapi di foggia orientale che ricordano i cappelli a tubo dei nababbi. Il più giovane di loro sta in bella posa di schiena rispetto a chi guarda: si tratta di una posizione molto singolare per un dipinto greco - bizantino, e soprattutto insolita.

La presentazione

La *Presentazione al tempio* (TAV 37 PRESENTAZIONE AL TEMPIO)⁵ raccoglie in sé più di una variante rispetto le altre rappresentazioni del ciclo padovano, ma anche rispetto ai già rivoluzionari impianti stilistici e compositivi delle contemporanee pitture d'Assisi e di Roma. Sulla lastra di marmo, a decorare la base del ciborio, notiamo una grafia incisa che si evolve in una sequenza di cerchi srotolati ad incastro uno nell'altro. (TAV 38 PRESENTAZIONE AL TEMPIO – STUDIO) Ne sortiscono elissi e ghirigori geometrici che se ingranditi a dismisura offrono la struttura fondamentale dello stesso dipinto.

Per capire il moto della figura base è sufficiente appoggiare l'ingigantimento del ricamo (TAV 38 BIS RICAMO) sopra la pittura in questione ed ecco che

⁵ pag. 98, Panini

le linee principali della composizione si ritroveranno a seguire le curve di un'ellisse elicoidale che disegna tutto lo spazio pittorico. (TAV 39 PRESENTAZIONE – STUDIO II) La linea a curve conseguenti con ritorni a spirale stabilisce tutto il movimento dell'affresco a cui concorrono il panneggiato degli abiti e dei mantelli, la gestualità dei protagonisti, nonché la grafia degli archi del ciborio retto da colonne.

Alla sinistra apre le cadenze la figura di una fanciulla abbigliata con vesti dai toni cangianti atteggiata come usano le ragazze ben conscie del proprio fascino. Appresso le sta Giuseppe che tiene fra le mani due colombe da sacrificare nel rito: qui lo sposo di Maria mostra capelli e barba ancora brizzolati, ma il suo portamento è quasi regale ed esprime un'intensità plastica che ci fa subito pensare alle sculture di Giovanni Pisano di cui, guarda caso, fanno bella mostra di sé ben tre statue a pochi metri di distanza in quello che doveva essere il transetto della cappella mai realizzato.

La Madonna con il suo gesto ampio ha appena consegnato il bimbo al sacerdote che ora lo regge fra le sue braccia, ma il piccolo Gesù scalcia e, nient'affatto a suo agio, allunga la propria mano per sollecitare la madre perché lo riprenda ancora con sé.

Il tetto del ciborio a triangoli ed archi è formato dalle diagonali che partono dai due angoli bassi della cornice. Il traverso di destra sfiora la testa di una maga, la terribile profetessa Anna che appare in tutta la sua drammatica potenza.

Essa viene ad esporre la sua profezia che sta scritta su un foglio e che recita: *In costui sarà la redenzione del tempo*. Ma poi aggiunge, rivolgendosi spietata a Maria, come ricorda un vangelo apocrifo: *“Anche a te la spada trafiggerà l'anima”*. Beh, piuttosto inopportuna e feroce la profetessa! Per fortuna, Maria, distratta dal figliolo, non raccoglie il lancio di malasorte. Qui Giotto appare davvero scatenato, tanto che in un solo riquadro riesce ad inserire invenzioni di ritmo, composizione e a gestire situazione scenica e racconto con una forza di realismo e drammaticità finora difficilmente riscontrati in altri dipinti.

La fuga in Egitto

La fuga in Egitto: (TAV 40 FUGA IN EGITTO) se provate davanti a quest'affresco a socchiudere appena gli occhi come fanno tutti i pittori di

buon mestiere quando vogliono raccogliere la sintesi di un soggetto, vi resterà sulla cornea e nel cervello l'immagine di una enorme freccia che attraversa tutta la scena, una freccia che schizza veloce al di là del riquadro.

(TAV 41 FUGA IN EGITTO – STUDIO – LA FRECCIA) Poi naturalmente, analizzando i vari particolari, la freccia simbolo di una fuga rapida svanirà per lasciar posto a un altro effetto di movimento, quello dettato dalle zampe dell'asino bianche e nere e dalla gambe dei ragazzi che partecipano alla fuga guidati da un San Giuseppe che tira la carovana muovendosi con passo rapido tanto da riempire di vento il suo mantello.

Una larga sciarpa va ad avvolgere le natiche del Bambino e lo tiene appeso al collo della madre: il piccolo Gesù sembra divertirsi assai in quell'insolito gioco. Le pieghe dell'abito di Maria seduta in atteggiamento regale sull'animale producono l'idea di un ritmo deciso ed armonioso che coinvolge tutto il coro che l'accompagna. E' la prima volta che la fuga in Egitto vede tanti personaggi, maschi e femmine, partecipare a quella cerimonia quasi fosse un rito, infatti il primo ragazzo che ha afferrato la cavezza dell'asino tiene il capo ornato da foglie d'edera come nelle rappresentazioni dionisiache della Grecia antica e porta con sé una borraccia sicuramente colma di vino. Appresso a lui, Giuseppe regge un'anfora d'acqua chiara necessaria per miscelare la forte bevanda. Per di più i ragazzi e le ragazze che seguono in processione si muovono con gesti di danza. E qual è la meta? Essi stanno conducendo il dio che va sacrificando se stesso nell'Ade per liberare la Primavera. E scusa se è poco!(TAV 41 BISONI SCENDE AGL'INFERI) Se poi vogliamo metterci la similitudine che i primi cristiani vedevano fra Dioniso e Cristo e che ritorna proprio con il nascente Umanesimo, allora capiremmo per intero tutte le allegorie di questo magico dipinto.

Il vernisage

(TAV 42 STRAGE DEGLI INNOCENTI)

Si racconta che intorno al 1305 come si aprirono le porte al pubblico perché potesse ammirare gli affreschi appena ultimati, della cappella Scrovegni all'ingresso si presentò una gran folla. All'istante nella navata si creò un

ingorgo: di fronte al dipinto che presentava la *Strage degli Innocenti*⁶, i visitatori si bloccarono sconvolti e commossi per il tremendo spettacolo offerto loro da Giotto.

Quelle madri urlanti disperate, gli sgherri che strappano dalle loro braccia le creature e le vanno scannando come fossero abbacchi da cucinare a Pasqua producevano nel pubblico moti di orrore: quel realismo spietato e insolito appariva addirittura insopportabile.

Ognuno aveva l'impressione di ritrovarsi davanti ad una mattanza con i bimbi maciullati buttati l'un sull'altro in proscenio e lassù ecco dal balcone ad arcate apparire Erode che si gode lo spettacolo e punta il dito ordinando ad alcuni dei suoi uomini indecisi o addirittura disgustati di compiere il loro dovere. In primo piano infatti ci appare un ufficiale, con tanto di elmo dorato, manifestare il proprio sdegno in un gesto che lo vede quasi strattonare il proprio braccio imponendosi di sortire da quell'orrendo spettacolo. Sulla destra spunta un imponente edificio religioso che ha ben poco del tempio ebraico, anzi è del tutto cristiano e assomiglia chiaramente ad un battistero romanico di pianta circolare tipico del tempo.

In Giotto nulla è mai casuale, il significato di quella presenza architettonica è anzi palese: i bimbi che passano direttamente dal battesimo alla strage. L'assetto compositivo è quasi elementare, il gesto di Erode prodotto sul balcone si prolunga fino ad attraversare completamente il riquadro sfiorando gli sgherri che con gesti sbragati concludono il massacro. La diagonale opposta segue l'inclinazione del tetto del battistero fino a sfiorare il braccio dell'ufficiale sconvolto.

L'effetto che se ne ottiene è quello di una danza macabra e oscena al tempo: i larghi gesti degli assassini, ai quali si oppongono da un lato la positura indignata dell'ufficiale e dall'altro la madre che tenta di resistere con tutta la sua forza a che gli si sottragga il bimbo, si uniscono al coro delle donne che urlano e protendono le mani verso le proprie creature arraffate per lo scanno. All'istante ci vengono in mente Bosch e Bruegel, i due grandi pittori fiamminghi che a loro volta eseguirono tavole con le quali testimoniavano atti di brutale violenza contro innocenti da parte di dominatori spagnoli. La tela più famosa è senz'altro quella in cui Bruegel (**TAV 43 LA STRAGE DEGLI INNOCENTI BRUEGEL**) ci racconta la strage dei bimbi compiuta da soldati a cavallo che indossano le giubbe rosse delle truppe di sua maestà

⁶ pag. 102 Panini

cattolica. Non è difficile intuire che Giotto, a sua volta, in questo suo sconvolgente affresco abbia voluto alludere ad una delle tante orrende carneficine compiute nelle varie guerre del suo tempo, a partire dal massacro degli Albigesi fino alle ultime crociate. Egli è talmente preoccupato di far giungere questo messaggio che fa indossare ai soldati della strage abiti ed elmi di foggia due – trecentesca e pone sopra il coro disperato delle donne il battistero cristiano con tutta la sua imponenza. Le grida delle madri sembrano irrompere nell'interno del tempio ottagonale ed esplodere grazie all'eco che si produce sotto la cupola. Ma evidentemente qualcuno dei consiglieri politici convinse Giotto ad abbassare i toni della sua provocazione storica e a dispensare i soldati e gli ufficiali dal trovarsi coinvolti nell'eccidio: ecco la ragione per cui i soli sterminatori saranno straccioni arruolati come rincalzi fra le truppe della signoria.

A nostra volta non possiamo far a meno di un raffronto con le violenze del nostro tempo: qualche mese fa su una pubblicazione dell'Unicef è apparsa una sequenza di foto testimoniando la strage di Gaza (TAV 44 LA STRAGE DI GAZA) dove numerosi ragazzini persero la vita causa i bombardamenti e colpi di artiglieria. Quelle immagini ci hanno ispirato un nostro commento disegnato e dipinto che vi offriamo perché anche voi ricordiate che la strage degli innocenti non è mai finita.

Di nuovo agl'inferi

A proposito di violenza brutale e insensata, io direi di tornarcene per un attimo all'inferno... intendo quello dipinto da Giotto naturalmente, e al quale abbiamo dato all'inizio poca attenzione. (RIPETIZIONE DELLE TAV 2-3-4-5 INFERNO, GIUDIZIO UNIVERSALE)

Anche qui lo spettacolo che ci si presenta è a dir poco un'orgia di crudeltà oscena e gratuita. Assistiamo a processioni di esseri umani ignudi trasformati in teorie di insetti, aggrediti da altri immondi coleotteri blu che godono nell'azzannare natiche, zinne, organi sessuali dei malcapitati peccatori. È un'ammucchiata di furore senza senso, esclusivamente raccapricciante. Evidentemente Giotto non aveva ancora avuto l'occasione di leggersi nemmeno un brano dell'Inferno dantesco, che il poeta aveva cominciato a comporre solo da qualche anno, e nel quale, in mezzo a tanta miseria, tutto appare pervaso da un ordine, è il caso di dire, divino: ci sono i

gironi con ladroni, corruttori, infami, piaggioni infilati con la testa in giù dentro crateri dai quali escono fiamme sulfuree a spruzzo. Tutto si svolge con ritmi e cadenza musicali: tonfi, grida, pernacchi, bestemmie – pare un concerto, un duca assassino di cui vediamo solo due polpacci con piedi scalpitanti che spuntano da una buca (la sua testa è ficcata nel fondo). Poi, un papa simoniaco che pedala in controritmo con un politico bugiardo e truffatore.

E poi gira la gran ruota e appaiono gli ignavi che corrono senza fiato... e Caron demonio sulla sua barca sbilenca ricolma di anime viaggianti che “batte col remo qualunque s’adagia”... e la folla dei voltagabbana, che come grilli saltano di padrone in padrone, si travestono, giurano fedeltà e versano già la cicuta al loro nuovo benefattore. Scoperti giurano sulla propria innocenza ma non riescono più a pronunciare parola: ad ogni tentativo vomitano uno in faccia all’altro e se la fanno addosso e poi spisciacciano qua e là... ma sempre a ritmo perfetto e con passi danzati: “Giuro!” e parte un rutto, si inginocchiano e sparano loffe prologo allo smerdazzo. Un, due, sputo, tre, che vomitata, giravolta, inchino, uno spisciaccchio... e per finire tutti infilati dentro il giuso della scagazza... giù a bocca spalancata. Un inferno così ordinato e armonioso che pare un paradiso... di merda, si intende!

Però ecco che all’istante, dalle nubi gialle che corrono attraversando un cielo violetto, appare uno stormo di anime amorose (**TAV 45-46 LUSSURIOSI – DORE**) che volano abbracciate a coppie senza mai staccarsi, e se capita che per un attimo si debbano staccare ecco che si rigettano uno nelle braccia dell’altro quasi volessero sciogliersi in un’unica figura.

Per concludere, pensiamo che quello dipinto all’ingresso non sia un inferno all’altezza di un genio del fantastico qual è Giotto. Il colore, i chiari e gli scuri è vero che producono un effetto magico, ma poi entrando nel particolare svanisce l’invenzione e all’istante sembra di ritrovarci in uno dei mille dipinti dell’Ade del solito medioevo romanico delle cattedrali di mezza Europa. Ed è questa forse la ragione per cui molti sapienti dell’arte hanno espresso il dubbio che l’affresco in questione non sia stato ideato e dipinto di sua mano dal maestro fiorentino ma dalla sua bottega... che s’è limitata a navigare nella convenzione.

Ancora, ciò che sorprende maggiormente di questa rappresentazione è il fatto che Giotto, senz’altro l’innovatore massimo di tutta la pittura del primo Umanesimo, non abbia rovesciato la convenzione della grande gora infocata.

Eppure, egli è il potente maestro che più d'ogni altro ha azzardato un rinnovamento scientifico della rappresentazione cromatico-visiva, a cominciare dallo scorcio, lo sviluppo scenografico e l'enigma prospettico, e che ha saputo rompere schemi e moduli di ogni convenzione pittorica, ribaltando fino allo sballo le regole più sacre, e soprattutto s'è dimostrato, davanti ad ogni nuovo concetto, una vera spugna capace d'assorbire moduli insoliti e spesso provocatori, tanto da rischiare il blasfemo e l'irriverenza.

Eppure non se l'è sentita di affrontare il discorso del ripudio dell'idea terroristica di Inferno che ancor oggi incombe come perenne ricatto sui fedeli (**TAV 47- 48 DISCESA AGLI INFERI DI CRISTO – DA EXULTET DEL XII E XI SECOLO**). I cristiani dalle origini e nei vari secoli hanno testardamente proposto e riproposto di cancellare quel dogma cupo e prevaricante, non da eretici insofferenti, ma da rigorosi lettori dei Vangeli dove Gesù ancor prima di presentarsi agli apostoli appare nell'atto di tuffarsi nelle viscere della profonda fornace... sfonda il portone di ingresso, infilza il re dell'inferno con la croce, lo calpesta e sfondata l'infame prigione libera tutti i dannati a cominciare da Adamo ed Eva giù giù fino all'ultimo dei reietti.

Di certo ci si aspettava che Giotto mettesse in scena la grande liberazione dall'assillante colpa delle origini.

Ma forse stiamo chiedendo troppo... è la stima straboccante che abbiamo per lui che ci fa pretendere ribellioni impossibili in quegli anni.

Non scordiamo che il Due-Trecento era ancora il tempo delle eresie sciolte nel fuoco, e da ben due secoli continuavano imperterriti i conflitti feroci per il dominio delle signorie e della Chiesa da un lato e il ripristino dei liberi Comuni dall'altro, (**TAV 49 DANTE**) conflitto di cui Dante stesso pagò duramente la condanna, costretto a vagare esule per tutta la penisola.

E poi ci stiamo dimenticando della questione fondamentale: di tutta quest'opera chi è il grande committente, colui che ne ha avuta l'idea, che ha comprato il terreno, ottenuto con scaltrezza i permessi dal Comune e soprattutto sborsato denari a palanche?

È risaputo: Enrico Scrovegni. E chi era costui? Un uomo d'affari loschi, come diremmo oggi, una categoria di potere che in quel tempo a Padova si definiva la "mala razza" e della quale Dante tratta incontrando Rinaldo Scrovegni, padre di Enrico, nel girone degli usurari; l'anima di costui porta appeso al petto il simbolo araldico della scrofa da cui 'Scrovegni', famiglia odiata dai padovani per l'infame prestito a strozzo praticato da costoro.

Ma tale il padre, così è il figlio, che a sua volta praticando l'usura è riuscito ad arricchirsi non solo di strabordante denaro ma anche di un disprezzo furioso dei suoi concittadini.

Ed è allo scopo di ritagliarsi una credibilità seppur faticosa che il rampollo ultimo della scrofa ha deciso di offrire alla città un tempio a suo proprio nome istoriato dal più famoso dei pittori e dal maggiore fra gli scultori cioè a dire Giotto e Giovanni Pisano (**TAV 50 GIOVANNI PISANO – MADONNA CON BAMBINO TRA DUE ANGELI**), paragonabile solo ad Arnolfo da Cambio.

Raccomandato dall'alto

Chiara Frugoni, la storica dell'arte che più a fondo ha studiato Giotto e gli Scrovegni, ci informa che il committente di Giotto, Enrico, era riuscito a porsi in ottimi rapporti con Benedetto XI, papa a Roma, al punto che il Santo Padre ne parlava come di “familiaris noster”. Con straordinaria destrezza lo Scrovegni riuscì ad ottenere che il pontefice concedesse per la sua cappella una indulgenza di un anno a tutti coloro che, confessati e pentiti, l'avessero visitata durante le feste mariane. “Questo ci dà la misura del livello delle sue relazioni, e la misura della sua ambizione”⁷. Insomma, tutta la Chiesa da quella romana a quella locale era stata acquisita alla sua parte, salvo alcuni frati vicini di casa... cioè, voglio dire di cappella... che inutilmente tentarono di bloccare il suo progetto.

Insomma con lusinghe, corruzioni a forza di mazzette e minacce lo Scrovegni riuscì ad avere dalla propria parte non l'intera popolazione ma senz'altro tutti quelli che contavano. Quando fui informato di questo squallido retroscena avevo poco più di quattordici anni, cioè nel 1940, e frequentavo il liceo di Brera. (**TAV 51 ACCADEMIA DI BRERA – LOGGIATO**) Eravamo in guerra e causa i bombardamenti non era facile raggiungere Padova da Milano. Esistevano, è vero, i libri con le riproduzioni anche a colori, ma è un'altra cosa che ammirare un'affresco dal vero.

⁷ Chiara Frugoni, *Gli Affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Einaudi, pag 9

Ero appena entrato all'Accademia quando terminò la guerra e finalmente si poteva andare intorno per mostre, musei e cattedrali. Avevo conosciuto una ragazza che s'era iscritta al corso di restauro. Grazie al suo intervento presso il professore mi era riuscito di partecipare a qualche lezione di quella pratica.

Scoprii fra l'altro la tecnica di riparare pitture su muro, un mestiere straordinario, soprattutto per me che frequentavo la scuola di pittura a fresco. Finì che mi appassionai seriamente a quella disciplina ed anche alla ragazza.

Ad un certo punto ebbi notizia che l'intero gruppo di restauro era stato invitato a una visita agli affreschi di Giotto a Padova.

Entusiasta, mi prenotai subito, insieme alla mia amica, per essere della spedizione. Ma volevo arrivare davanti agli affreschi ben preparato, per cui immediatamente mi recai nella biblioteca dell'Accademia, riccamente fornita di testi d'arte e dove gli allievi potevano consultare per ore un numero straordinario di documenti.

Da ingordo, quale sempre sono stato, ho richiesto tutti i volumi disponibili. L'incaricato del settore mi arrivò spingendo un carrello ricolmo di tomi d'ogni dimensione e, mentre me li scaricava su un tavolo, mi avvertiva: "Attento che adesso sono le nove, ma stasera al tramonto la biblioteca chiude. Se vuoi ti porto anche un panino!"

Non raccolsi la provocazione e cominciai famelico a sfogliare testi: Dio, quanta gente ha scritto su Giotto! E guarda tu quante opere è riuscito a realizzare! D'accordo che ha cominciato a dipingere da ragazzino, ma per mettere in piedi tutte 'ste pitture, ci vorrebbero tre vite. Vorrei sapere quant'è campato! Qui dice che è nato nel 1267... più o meno lo stesso anno in cui è nato Dante, ma c'è quest'altro autore che lo fa venire al mondo dieci anni prima e quest'altro ci assicura che era già in Assisi nel 1280: lo testimonia un contratto per un prestito di denaro redatto davanti a un notaio. Poveraccio, era talmente giovane, senza appoggi, avrà avuto problemi... Ammazza però che cifra... cinquanta fiorini in prestito! E a che tasso! Ma quanto valevano? Ma no! Non è lui! Accidenti! Non è lui che riceveva il prestito... ma lo concedeva! A un altro! Un ragazzo intraprendente, il Giotto da Bondone! (TAV 51 BIS- RAGAZZO INTRAPRENDENTE) E guarda qui, un'altra concessione di denaro, e qui una riscossione...!!!

Lo esclamai ad alta voce, tanto che fui azzittito dagli altri studenti, seccati.

Ma com'è possibile? Uno dipinge santi e madonne, pure San Francesco che predica la povertà e poi... E guarda qui 'sti sapienti togati cosa mi vanno a raccontare... leggevo e andavo a trascrivere parola per parola... ma che va raccontando 'sto Angelo Berruti: "Di Giotto abbiamo testimonianza che, specie nella maggiore età, fosse un eccelso organizzatore di mercati finanziari. Infatti a sua firma ci sono pervenuti contratti di prestito a interesse. Seguendo i vari impegni, stipulati davanti a notai di diverse città, sappiamo così dei suoi viaggi da Firenze a Padova e quindi a Roma e Napoli."

Affittava telai da tessitura e prestava a strozzo. Ma tu guarda! "Giotto strozzino!" Esclamai ad alta voce. E fui nuovamente azzittito dalla platea dei consultatori.

Con rabbia, indignato, cancellai gli appunti e stracciai i fogli. In quello stesso istante, rimettendo a posto i libri, mi capitò di leggere una scritta:

"Giotto era un genio, semmai uno ve n'è stato. Egli come figura centrale della storia dell'arte rimane un problema. Mi sento sconcertato e umiliato e pronto a dire a me stesso: 'Goditi Giotto, e lascia i problemi agli altri'."

Ma chi è? Chi scrive questo? Ah, niente meno che Bernard Berenson... e di che problemi sta parlando? Quelli morali... l'usura?

E ancora su un diverso libro trovo un altro sapiente che commenta: "Dunque Giotto arrotondava i suoi già cospicui guadagni col prestito. È sintomatico, quasi paradossale, che la maggiore opera sua, la *Cappella degli Scrovegni*, gli fosse stata commissionata dal più famoso usuraio del Veneto, Enrico Scrovegni,"

Ma tu guarda! Non bisognerebbe mai leggere certi libri, senno' uno si disinnamora anche dei geni. Come faccio io adesso, arrivando a Padova, a godere della processione di santi e angeli del Paradiso con l'indegno usuraio Scrovegni, inginocchiato davanti alla Madonna nell'atto di offrirle la cappella con gli affreschi, e lei, la Vergine, col bimbo in braccio che non sa del losco traffico dell'offerente? E Giotto, proprio lui che l'ha ritratta così dolce, ora ritto davanti a lei, con le lacrime agli occhi per la commozione? E Berenson mi consiglia di lasciare i problemi morali agli altri e di godermi tranquillo il Giotto? Eh no, io non ci sto.

"Vuoi stare un po' zitto?!" Mi urlano seccati dai banchi intorno.

Chiedo scusa e sguscio fuori dalla biblioteca, biascicando impropri.

Devo dire che per superare questo stato di crisi in cui mi ero ritrovato mi toccò di arrampicarmi sui vetri, come si dice. Non bisogna andare giù a piedi

giunti, su certi problemi. Stiamo parlando di medioevo, mica del secolo dei Lumi e della coscienza civica. Ma non scherziamo... non c'era alcun senso etico in quel tempo? Perdio.... e Dante, allora? Fra l'altro è quasi sicuro che i due si siano conosciuti proprio a Padova. E pare proprio che fu in quell'occasione che l'Alighieri, ospite di una casata nobile di Treviso, conìò il famoso detto: "Oh come sa di sale il salire e scender l'altrui scale!".

Entrambi avevano trascorso la giovinezza in Firenze e dintorni ma i rispettivi caratteri e quindi le loro personalità si mostravano molto diversificate, diremmo opposte.

In quel tempo Giotto si trovava all'apice della sua carriera e godeva, come abbiamo già detto, di lauti guadagni. Gestiva uno staff di pittori di gran mestiere; teneva rapporti con faccendieri che amministravano i suoi affari. Del resto, doveva pensare anche alla sua famiglia: una moglie e otto figli, tra maschi e femmine da accasare degnamente e con ricche doti.

Anche Dante vantava una covata numerosa, ma non gli riuscì certo di dar loro analoga fortuna.

Dante era impegnato politicamente al punto da ritrovarsi esule, come abbiamo già ricordato, cacciato dalla vita della sua città; l'altro teneva buoni contatti con ogni sorta di potere. Progettava campanili, produceva tavole sacre, affreschi, mosaici per ogni signore, principe, vescovo o comunità di tutta l'Italia.

Hubber Holden, storico illustre, commentando la diversa personalità dei due maestri del primo Umanesimo, sottolineava l'impegno morale di Dante che, seppur umiliato dai potenti, sapeva trovare ogni volta la forza di piantarli in asso, costretto a ricercare altri protettori che gli offrirono soprattutto il diritto alla dignità. E a questa qualità del poeta, il nostro storico contrapponeva la cultura dell'arrangiarsi, mediare, guardare ai vantaggi sicuri e concreti, tipica del gran pittore. Insomma per anni mi trovai, come si dice in gergo a sbattermi qua e là nel cerchio della lampada come una farfalla accecata. Ma alla fine, studiando dappresso e con attenzione appassionata i dipinti del maestro toscano, tutto il mio risentimento morale si sciolse... meglio dire "quasi tutto" il risentimento.

Qualche anno fa per mia fortuna m'è capitato di leggere una favola indiana che raccontava di un re dell'antico Kashmir che si trovava obbligato a firmare una condanna alla galera per un suo suddito illustre. Si trattava di un maestro di sitar e di flauto dolce. Un solista, naturalmente, che però nelle sue esibizioni si avvaleva di una copiosa orchestra d'accompagnamento. Per di

più, il musico, secondo la consuetudine di quella regione, durante l'esibizione rigorosamente pubblica danzava invitando gli spettatori tutti a seguirlo nel ballo, ricolmo di figure pantomimiche, salti e capovolte acrobatiche. Il re che amava assistere a quelle esibizioni corali alle quali non poteva fare a meno di partecipare ogni volta di persona anche danzando, avrebbe volentieri voluto condonargli la pena ma si sarebbe trattato di una palese ingiustizia, giacchè la pena che condannava il maestro di sitar e flauto dolce era reputata molto grave.

Il musico, famoso per le sue ripetute avventure amorose era arrivato al punto di sedurre una fanciulla promessa al satrapo dell'Andra Pradesh. Liberando il condannato, il re del Kashmir sarebbe incorso in un grave atto di disprezzo della giustizia e provocato un caso di offesa al maharajah dello Stato amico. Per di più la ragazza, ancora follemente innamorata del musico era rimasta gravida, la qual cosa secondo la regola morale e religiosa della regione imponeva che il seduttore non potesse godere da carcerato di alcun privilegio.

Ma il re e con lui gran parte della corte e dei sudditi, soffriva molto per la pena a cui si trovavano costretti a loro volta: cioè quella di non poter più godere della musica e delle danze condotte dallo sciupafemmine liutista. Causa questa forzata astinenza, alcuni ammiratori caddero addirittura in una vera e propria crisi da carenza lirica, e il più grave fra di loro si scoprì essere proprio il re. Egli per di più stava letteralmente impazzendo: urlava, dava in escandescenze e soffriva pubblicamente di una sindrome che diremmo paradionisiaca: all'istante cominciava a fremere e danzare come un assatanato e non c'era verso di calmarlo. Si decise un consulto di medici e giuristi. Si convenne che l'unico modo per salvare il re era quello di procurargli ad ogni costo la presenza del musico.

Ma poiché quest'ultimo non poteva essere tolto dalla prigione, era giocoforza che il re ci andasse di persona, in galera, e non poteva recarsi da solo, ma accompagnato da tutti coloro che come lui soffrivano di quella sindrome. È risaputo, il Kashmir è sempre stato un regno altamente democratico...

Rapidamente si decise di organizzare uno spettacolo e giacchè i richiedenti erano numerosi, si scelse il tempio interno al complesso carcerario. All'ingresso in scena del musico la folla urlò impazzita e durante l'esibizione molti furono i presenti che caddero in deliquio. Alla fine dello spettacolo dovettero intervenire le guardie per convincere il pubblico che per

legge non si poteva prolungare l'esibizione, ma si dovette forzatamente replicare il giorno appresso e via via più volte durante una settimana, quindi giorno dopo giorno esibizioni a volontà. Il re e la folla dei partecipanti stavano tornando in salute e sempre più entusiasti, un po' meno il musico carcerato, che a un certo punto urlò disperato: "Condannatemi a morte, io non ce la faccio più!"

A furor di popolo dovettero liberarlo. Il re perse la faccia davanti agli alleati ma non gliene importò nulla: il popolo lo adorava. Anche il musico si stava ristabilendo: gli avevano concesso una libertà totale, perfino quella di riprendere a corteggiare ragazze nubili e anche maritate, purché continuasse a regalare la sua musica e la sua danza magica. A 'sto punto, riuscite a leggere il parallelo con Giotto e il dover concedergli tutta l'indulgenza possibile? Vai pure a strozzo, basta che continui a dipingere!

Gesù fra i dottori

"*Gesù fra i dottori*" è la scena in cui Giotto ci narra di Maria, il suo sposo e Gesù che trovandosi a Gerusalemme per festeggiare come ogni anno la Pasqua, nella gran confusione si disperdono: Gesù si ritrova solo davanti al grande tempio. Ripartiti verso casa, la Vergine con Giuseppe si rendono conto che il figliolo non sta con loro, né con gli amici e i parenti che li seguono dappresso. Tornano quindi a Gerusalemme e dopo tre giorni di ricerca lo scoprono nel tempio (**TAV 52 GESU' FRA I DOTTORI**) che discute coi dottori e quelli gli pongono domande e ne ricevono risposte sorprendenti, da che essi ben si capacitano che quel ragazzino di dodici anni possiede sapienza e intelletto niente a fatto comuni. La madre, indignata, gli chiede: "Perché ci hai lasciato in tanta pena, senza manco avvertirci?" e il figlio dice: "Perché mi cercavate? Non sapevate voi che mi conviene attendere alle cose del padre mio?" Una risposta che lascia Maria davvero perplessa e stupita, tanto che per lungo tempo essa si chiederà che cosa intendesse dire Gesù con quella frase⁸.

È chiaro che il moto più evidente in quell'affresco debba essere per ognuno l'incanto e il sorprendente. E come riesce ad esprimere Giotto questo stato d'animo? Non gli basterà di certo risolvere solo con l'espressione attonita e meravigliata dei presenti, compresi Maria e Giuseppe, ma sarà del tutto

⁸ Luca, II, 40-52

normale per un pittore del suo temperamento, che egli si giovi di qualche imprevista soluzione, e nel nostro caso Giotto ricorre all'architettura.

E in che senso? vi chiederete voi. È semplice: mettendo in evidenza i ritmi degli archi e della prospettiva. Egli si avvale della fuga delle arcate verso l'abside centrale e per sottolinearne il valore sposta il centro della fuga prospettica verso il lato destro per chi guarda, cosicché la sequenza delle figure dei dottori protesi in coro verso il piccolo Gesù, che sta sotto l'arco trionfale, ci appaiano fuori asse rispetto alla convenzione. Ogni arco inquadra e raccoglie uno o più sapienti dallo sguardo attonito e quelle sfere si trasformano in grandi occhi sbarrati che puntano verso il piccolo retore che tien banco.

(TAV 53 GESU' FRA I DOTTORI, PART) Anche Maria e Giuseppe stanno dentro un'orbita visiva che li raccoglie e il loro sguardo è sottolineato anche dal cerchio dell'aureola. Ponendo poi attenzione all'espressione dei due genitori, restiamo affascinati dallo splendido volto di Maria e ci sorprende il viso di Giuseppe che scopriamo ancor più ringiovanito rispetto all'ultima immagine, quella della Fuga, e che qui vediamo per l'ultima volta.

Il Battesimo di Cristo

(TAV 54 IL BATTESIMO DI CRISTO) Gesù venne dalla Galilea per farsi battezzare da suo cugino Giovanni, ma quando lo raggiunse in riva al Giordano, il Battista gli rispose che semmai era lui, Giovanni, che aveva bisogno di essere immerso nell'acqua del fiume. Ma Gesù insistette, si tolse le vesti ed entrò nel fiume immergendosi fino al petto. Giovanni gli versò acqua sul capo con una ciotola e lo benedisse. Il cielo si spalancò e apparve lo Spirito Santo in forma di colomba. Una voce si levò e disse: "Questi è il figlio mio prediletto: ascoltatelo."

A Firenze, nel battistero di San Giovanni, **(TAV 55 MOSAICO FIRENZE)** e nel Duomo di Monreale in Sicilia **(TAV 56 MOSAICO MONREALE)** si possono osservare due splendidi mosaici che ci presentano la stessa scena; l'impostazione dei mosaici assomiglia notevolmente a quella adottata da Giotto nell'affresco Scrovegni. Le tre immagini sono pressoché identiche: su un lato della riva si notano splendidi angeli che vestono abiti leggeri e che offrono al battezzato ampi teli perché il Figlio del Cielo si possa asciugare.

Il Cristo immerso completamente nell'acqua con piccole onde che fanno velo al suo corpo ignudo mostrando per intero le slanciate fattezze, è

espresso con straordinaria eleganza: nell'acqua intorno alle gambe di Gesù sia nei mosaici che nella pittura a fresco si notano piccoli pesci che sembrano far festa al Redentore.

Di certo è difficile che Giotto si possa essere ispirato al mosaico di Monreale, giacchè, si sa, egli non si recò mai in Sicilia, ma è sicuro che egli abbia visitato più volte il Battistero di Firenze.

Le nozze di Cana (TAV 57 NOZZE DI CANA)

Così come vengono raccontate dal Vangelo sono state in più occasioni trasformate in testi e canovacci rappresentati nel basso e alto medioevo. Io stesso mi sono servito di alcuni di questi scritti per realizzare scene o monologhi che ho recitato in Mistero Buffo per diversi anni in tutta l'Europa.

Il protagonista di queste storie è il matto – in questo caso pure ubriaco – che scaccia di scena un angelo intento a presentare uno spettacolo classico sacro proprio sullo stesso argomento (TAV 58 L'UBRIACO E IL MIRACOLO DEL VINO). Il giullare inizia con lo svelare di essersi ubriacato proprio grazie al vino creato da Gesù nella stessa giornata, durante un pranzo di nozze in una località che gli pare si chiamasse Cana o Acanna, non ricorda bene...

L'ubriaco ondeggiando qua e là per la scena descrive entusiasta come sia avvenuto quel portento e la facilità con cui quel giovanotto di nome Jesus Fiòl de Dèò, dopo aver ordinato che portassero innanzi ad egli medesimo sette otri colme d'acqua, con gesti facili abbia causato dentro le otri un ribollire avvaporante che subito annusato si rivelava essere certamente mosto di-vino...

Alcuni assatanati ecco che si gettano subito, intingendo mestoli, ad assaggiare il liquido rossoso, ma Jesus sferrando ampie manate glielo impedisce. Poi quando s'è acquietato il ribollire, egli stesso mescendo da un'otre riempie tazze e coppe e quindi esclama sollevando a sua volta il mestolo: “*Salut, allegranza e fiol mascoli... ma va ben anche qualche fèmena!*” e il matto schioccando *i labbri*: “Dio, che vino: abboccato appena un pizzico frizzòso e affruttato, amaròlo nel mezzo e stralluzzante nel profondo, che all'istante ti produce rutti odorosi anche dal naso e qualcuno anche dall'orecchi... oh, come scivola andando a rotoloni per il gargozzo fin nello stomaco, e spumeggia tanto da tornarti fra le labbra a far bolle come di

sapone. Salùt, allegrezza e anco felicità! Bravo, Jesus, àt zet ‘na meravègia!” (“tu sei una meraviglia”)

Avrete già capito che per questo monologo io mi sono ispirato proprio al qui presente dipinto di Giotto. Quella caterva di otri assiegate sul proscenio davanti alla tavolata e gonfie come ventri di ubriachi l’ho sempre avuta negli occhi.

Sì, lo confesso: personalmente da Giotto ho rubato moltissimo per le mie storie **affabulazioni**. Cominciando dal lavacro dei piedi prima dell’ultima cena, all’episodio di Giuda che abbraccia Gesù, e San Pietro che s’appresta a mozzare l’orecchio di uno sbirro, per non parlare del momento in cui gli uccelli scendono sugli alberi alla ricerca di un buon il ramo per la notte e Francesco li accoglie rivolgendo loro un cantico appassionato, carico di metafore ed elogi alla loro “*leggertà*”, a quel facile sbatter d’ali che, grazie alla brezza, li avvicina presto *appo* il Creatore.

Del resto, a proposito di rubare le idee, Giotto, l’ho già accennato in più di un’occasione, nello sgraffignare trovate altrui si dimostra davvero un maestro. Infatti già che ci siamo... quell’idea delle otri allineate mica è sua:

(TAV RITORNO ALLE NOZZE DI CANA DI ASSISI) basta sfogliare un testo delle pitture d’Assisi ad opera di artisti romani ed ecco che proprio nella scena delle nozze di Cana, dipinta una ventina d’anni prima, là in proscenio scopriamo le stesse anfore enormi già pronte per il miracolo. Ma bisogna ammettere che Giotto ci mette un carico da undici, all’idea. Infatti, in mezzo alle sue otri ecco spuntare l’incaricato sommelier (l’assaggiatore), che esibisce un ventre talmente rigonfio da far invidia a tutti i vasi, anfore e giare di questo mondo.

Ma il problema per poter cogliere idee, è quello di saper leggere le situazioni che ti si parano davanti allo sguardo. Spesso capita di lasciarcele sfuggire. A proposito di questo pranzo di Giotto vi voglio far osservare la presenza di tre figliole che servono a tavola. Nel ‘300 era una consuetudine. Ora fate caso a Gesù, seduto all’angolo della lunga tavola, egli sta parlando con una fanciulla che lo guarda come incantata: “Signore, quanto è bello quel profeta!”. Lui parla, lei non ha parole. La sua mente e il suo cuore stanno già nel piatto di quel maestro. Chissà se riuscirà a dormire questa notte, e quali saranno i suoi sogni...

La Resurrezione di Lazzaro.

E subito mi viene in mente il Trionfo della Morte di Buffalmacco, nel cimitero di Pisa, con quella scena di orrore davanti alla morte.

(TAV 59 RESURREZIONE DI LAZZARO) Qui, in Giotto, tutto si capovolge nello stupore completamente privo di gioia: lo stesso clima che s'incontra in un'antica giullarata egualmente pisana, dove l'orrore si trasforma in sarcasmo, un'ironia non certo rivolta ai santi e tantomeno contro Gesù, quanto piuttosto verso coloro che del miracolo cercano solo lo spettacolo e soprattutto batte addosso agli scettici che anche davanti all'evidenza più chiara si chiedono "Sì, ma dov'è il trucco?"

Sul proscenio dell'affresco di Padova vediamo Marta e la Maddalena gettarsi letteralmente a terra ai piedi di Gesù alla maniera delle fedeli musulmane, senza preoccuparsi del bel vedere che producono con il loro tondeggiar di glutei. Ma in quel frangente l'unico che si accorga di loro è il risorto, che le osserva stupito.

Qui Giotto pone al limite della scena, sul lato sinistro, la figura di Gesù, potente nel suo gesto ancora teso nell'imporre: "Svegliati, Lazzaro" e Lazzaro ha proprio bisogno di essere incitato a riprender vita... poiché per il momento è ancora nello stato di mummia impacchettata. Diciamolo: più di là che di qua.

Un santo non meglio identificato, che con un braccio sostiene il risorto, si va chiedendo: "Ma ce la farà? Mi pare un po' troppo frollato, 'sto morto..." E un altro commenta: "... E pute assai!"

E con il mantello si sta coprendo il viso e soprattutto il naso...

Una parente sta appresso al resuscitato di fresco – 'fresco' si fa per dire – la parente, dicevo, non meglio identificata – potrebbe anche essere un uomo – tiene il volto completamente mascherato per proteggersi dal tanfo. Appresso a Gesù ci sta Tommaso che sorprendentemente ci viene presentato come un bel giovane abbigliato in modo elegante, di bianco. Egli da sempre dubitante, qui ha un gesto di commozione, seppur contenuta.

Sul lato opposto due operai stanno con fatica sollevando una lastra di marmo con la quale richiudere la tomba. Non si curano del miracolo: il loro compito è quello di tappare il sepolcro, come in teatro col sipario si chiude lo spettacolo.

L'ingresso in Gerusalemme.

(TAV 60 L'INGRESSO IN GERUSALEMME) Il modo quasi trionfale col quale Gesù cavalca l'asino nell'Ingresso in Gerusalemme, ricorda subito l'imponente postura della Madonna nella fuga in Egitto, proprio regale. In quel caso il piccolo Gesù sta in braccio alla madre gioioso per quella novità. La doppia allegoria delle due cavalcate è fin troppo palese: nella prima Gesù entra nella vita, nella seconda il Messia sta andando verso la morte. (TAV 61 INGRESSO IN GERUSALEMME – ASSETTO GEOMETRICO) Anche la cadenza ritmico-geometrica dell'impianto scenico sottolinea l'incedere verso il compimento della sua missione.

I cerchi che raccolgono il Salvatore, il seguito degli apostoli e la cavalcatura rotolano verso la porta d'ingresso alla città, copiata con una certa precisione dalla porta Venere di Spello, presso Perugia.

Anche i due ragazzi che sono montati sugli alberi d'ulivo, l'uno a staccare rami per festeggiare Gesù, l'altro per godersi meglio lo spettacolo dall'alto, sono la copia di quello dipinto nella scena del Commiato di Chiara, ancora ad Assisi.

Allo scopo di sottolineare vieppiù l'andar verso la porta d'ingresso a quella che è stata indicata più volte come la città celeste, Giotto qui un'altra volta si serve dei cerchi e delle diagonali, anzi di un unico traversone che partendo dall'angolo di sinistra percorre diagonalmente tutta la scena, dopo aver segnato il profilo del pannello dell'abito di Cristo, il collo e la nuca dell'asino e il popolo che entusiasta acclama il re della Galilea. Alcuni di loro giungono a spogliarsi degli abiti per stenderli sotto gli zoccoli del quadrupede che avanza con l'incedere di un cavallo di razza.

A proposito dello stendere vesti al passaggio del Messia dobbiamo notare una straordinaria invenzione di Giotto da Bondone. Egli arriva a descrivere una vera e propria sequenza in progressione della gestualità: sono tre i momenti che illustrano l'azione, rappresentati da tre diversi giovani: il primo ha iniziato a sfilarsi la manica, il secondo sta già togliendo l'abito dal capo, il terzo è in ginocchio e si inchina a deporre la veste a terra, ma in verità è sempre un solo personaggio che in una sequenza da film esegue l'intero movimento.

Per chiudere, sottolineiamo un'evidente anzi palese differenza di comportamento fra il gruppo della gente che fa ala al corteo e i seguaci di Gesù che lo seguono. I primi mostrano giocosità entusiasta, gli altri, gli

apostoli si muovono pensosi ed intristiti, quasi si rendessero conto del segno funereo che si nasconde dietro quel trionfo.

Gesù fuori dalla grazia di Dio

(TAV 62 LA CACCIATA DEI MERCANTI DAL TEMPIO) La scena che ora vi mostriamo è quella in cui Gesù, entrato nel tempio con gli apostoli, scopre mercanti intenti a vendere la propria merce e a cambiar monete, si getta contro quegli impudenti e indignato butta all'aria le gabbie che contengono colombe e agnelli da sacrificare, per non parlare di un ariete che fugge stupito. Ora il Messia furente si scaglia contro un malcapitato bancarellaro, sferrandogli pugni da indemoniato. Tutto intorno c'è un fuggi fuggi di piccoli animali e uno svolazzare di uccelli fra le arcate del tempio. Anche i seguaci di Gesù sono sgomenti per tanto furore del loro maestro, normalmente così comprensivo con tutti e garbato.

Un bambino, che si è posto sotto la protezione dell'apostolo Pietro, tiene fra le mani una colomba salvata dal parapiglia. Un altro, il più piccolo, si è letteralmente ficcato fra le sottane, anzi nel grembo di un apostolo... no... osservandolo bene si tratta di una donna. I suoi capelli biondi e inanellati sono anzi quelli che normalmente Giotto fa scendere dal capo di Maddalena. Maddalena solleva verso il viso un lembo del mantello che avvolge la sua mano (anche questa è una positura classica di donna).

Ancora il bimbo, per meglio affondare il viso e proteggersi, s'è aggrappato al lembo della sottana e la tira a sé. Un gesto, questo, che un figliolo compie esclusivamente verso la propria madre, non certo verso un estraneo. Maddalena quindi ha un figlio, ma chi sarà il padre? È probabile, quasi certo, che sia proprio Gesù. Lo spavento del bimbo è senz'altro provocato dallo scoprire un padre, normalmente tenero, all'istante irritato fino alla violenza.

Ma come mai Giotto ha rischiato con questo argomento di crear scalpore e forte polemica? Per il semplice motivo che il pittore, su questo tener nascosto da parte dei vangeli canonici l'unione fra Gesù e Maddalena, non è affatto d'accordo.

Infatti Giotto, tornato ad Assisi dopo aver concluso il ciclo degli Scrovegni, racconterà con una serie di affreschi nella Basilica Inferiore una splendida storia di Maddalena, dove sottolinea il particolare rapporto che unisce la donna al Maestro.

Del resto sono molti i Vangeli Apocrifi che testimoniano del tenero amore fra i due, a cominciare da questo che vi recito: “La consorte di Cristo è Maria Maddalena. Il Signore amava Maria più di tutti i discepoli e la baciava spesso sulla bocca”⁹. Ma c’è chi dice che a quel tempo era del tutto normale che fra seguaci della stessa religione ci si baciasse ad ogni incontro. E allora chiediamo: per quale ragione, se il bacio era da ritenersi del tutto normale, i discepoli di Gesù si sono dimostrati tanto gelosi e indignati di quel convenzionale saluto, rivolto alla Maddalena?

È ovvio che ancora una volta si fa l’impossibile per togliere di mezzo ogni sentimento che in Gesù vada oltre la spiritualità più casta. Insomma, proprio la Chiesa, che si batte con tanto calore in difesa della famiglia, si irrigidisce e nega al fondatore della propria religione il diritto a “metter su famiglia”. Anzi, il clero preferisce spesso lasciar immaginare che Gesù nutrisse un affetto del tutto particolare per l’apostolo prediletto.

Insomma, meglio accoppiato ad un giovane dalle sembianze femminili piuttosto che ad un’autentica donna!¹⁰

Ma c’è un altro particolare nell’affresco di Giotto che ci può aiutare a capire come i consiglieri si preoccupassero di smorzare il rischio di polemiche; se notate bene, il bimbo con la colomba fra le mani che chiede protezione a San Pietro è stato dipinto a tinta secca o tempera a colla dopo, ad affresco terminato: insomma, un’aggiunta successiva. Tant’è che col tempo l’immagine s’è scolorita e la parte inferiore del bimbo a partire dalle gambe è sparita. Cioè si tratta di un ripensamento aggiustatorio in cui si dice: “I bimbi nel tempio erano due, certamente fratelli. (TAV 63 CACCIATA DEI MERCANTI – PART) Quest’ultimo piuttosto grandicello, dell’età di quattro anni almeno. Ma Maddalena in veste di prostituta redenta ha conosciuto Gesù da solo due anni quindi quel bimbo non può essere il suo, come del resto anche il piccino... a meno che anche qui non ci sia di mezzo lo Spirito Santo!

Un’ultima osservazione: non so se ci avete fatto caso, ma fra gli ultimi affreschi, compreso quello dei mercanti ed altri, Giotto ha inserito una nuova forma di croma nel segnare sulle vesti e i mantelli l’andamento del pannello: invece di usare le solite terre brune impiega ombre colorate e le utilizza mettendo in opposizione colori freddi in luce con pittura calda e

⁹ Vangelo apocrifo di Filippo

¹⁰ da Dario Fo, *Gesù e le donne*, Rizzoli

vivace per l'ombra. Questa è davvero una soluzione di raffinata pittura, ma per onestà dobbiamo avvertirvi che non è lui l'inventore di questo modulo cromatico, ma i senesi, a cominciare da Duccio da Boninsegna, seguito da tutti i più famosi suoi concittadini fino a Simone Martini. Ma, lo ripetiamo, rubare è un privilegio degli spregiudicati e di tutti gli uomini di talento, compresi gli scienziati, i medici, per non parlare dei banchieri...!

Il tradimento di Giuda

(TAV 64 TRADIMENTO DI GIUDA) In scena ci sono quattro imponenti personaggi più un demonio nero. Tutti sono posti di profilo. In poche parole, nessuno di loro mostra per intero il proprio viso al pubblico: ognuno ha una coscienza sporca da nascondere. Giuda è il primo, gli sta addosso il demonio che gli tiene la zampa appoggiata alla spalla. L'Iscriota è abbigliato con uno splendido abito ricoperto da un manto tutto completamente giallo luminoso: il giallo, è risaputo, è il colore della vergogna. Le ombre tendono al rosso arancio e sulla schiena al blu cupo. Il traditore tiene il classico sacchetto carico di monete, anch'esso giallo. Anna, il sacerdote pagatore, sta per afferrare la mano di Giuda a segnare il contratto stipulato: il sacerdote indossa un abito rosso con lunghe frange d'oro. Appresso a lui, di schiena, c'è Caifa: il suo abito è verde con ombre terra rossa e decorazioni a strisce d'oro. Il grande sacerdote col pollice indica l'infame venduto. Di fronte a lui, a sua volta di profilo, c'è un dignitario del tempio che indossa mantello e abito indaco con ombre proprie di grigio - blu.

Qui Giotto ci dà una straordinaria lezione sull'accostamento dei colori: ognuno è complementare e in opposizione e in straordinaria armonia con le tinte vicine. Se poi si aggiunge che tutto il fondo è di un azzurro di cadmio intenso segnato da tre arcate bianche, bisogna dire che siamo al massimo della magia pittorica.

(TAV 65 TRADIMENTO – PART) Per quanto riguarda la geometria compositiva qui Giotto si vale solo di un cerchio e di un semicerchio: nel primo cerchio, quello spezzato, sono raccolti Giuda e il demonio, in quello intero, i quattro sacerdoti autori del complotto. Le due fasce a frange dell'abito di Caifa si prolungano verso le due colonne centrali dell'arco: la prima di loro attraversa e divide in due l'intera scena. Cosicché il ritmo compositivo è assolutamente garantito.

Ultima cena

(TAV 66 ULTIMA CENA) Giotto anche in questo dipinto riesce a sorprenderci mettendo in campo un coraggio compositivo che rompe con le tradizioni e regole della consuetudine sacrale, regole che normalmente impongono che il Cristo seduto a tavola per il convivio finale sia posto di fronte e nel mezzo della scena. Invece Giotto, da autentico spregiudicato, sistema il Redentore nell'angolo sinistro del convivio, ponendo, come abbiamo già detto nel primo volume su Giotto e i pittori romani ad Assisi (Giotto e non Giotto ovvero i Pittori Romani ad Assisi), ben cinque apostoli completamente di schiena seduti su una lunga panca. Ancora, qui si sottolinea il gesto amoroso del più giovane degli apostoli, Giovanni, che appoggia il suo viso sul petto del Maestro, in cerca di protezione.

Gesù ha appena pronunciato la terribile profezia: "Qualcuno fra poco mi tradirà". Ma, a differenza di come succede nella totalità delle rappresentazioni figurative e anche teatrali, dove i convitati stravolti si chiedono l'un l'altro a chi abbia alluso il profeta e mostrano con gesti ed espressioni del viso la propria indignazione, qui invece Giotto pone ciascuno in uno stato di stupore raggelato, in cui il tempo si arresta e ognuno rimane solo, isolato in una disperata fissità.

(TAV 67 ULTIMA CENA – STRUTTURA) Il ritmo della composizione dinamica si serve del risaputo rotolare a cerchio da destra a sinistra. Si comincia con un cerchio di misure ridotte che avvolge tre personaggi fondamentali: Gesù sul cui petto si appoggia sconvolto Giovanni, Pietro e appresso Giuda le cui dita si immergono nel piatto di Gesù. A questo primo cerchio si sovrappone un secondo cerchio, più grande, che coinvolge i due apostoli che mostrano le schiene fino alle natiche e anche Bartolomeo che sta seduto di fronte presso Gesù. Quindi si susseguono le circonferenze di egual dimensione che raccolgono in due tornate tutti gli altri convitati.

Qui notiamo un particolare che immancabilmente sfugge ai distratti: stiamo parlando del volto di San Pietro che, se ci fate caso, assomiglia come una fotocopia al ritratto di san Giuseppe, non solo quello dipinto da Giotto, ma anche quelli dei mosaici di Cavallini, e gli affreschi di Assisi, sempre di Cavallini. (TAV 67 BIS- UNO IL SSIA DEL'ALTRO?)

Ma come mai entrambi i grandi maestri hanno scelto di rifarsi alla stessa immagine di anziano dai capelli arricciati e brizzolati, barba compresa, e soprattutto con connotati di uomo umile e dimesso? Non di certo perché si

sia deciso, come dicono, di collocarlo nella categoria di protagonisti di secondo valore.

Questo è falso: in verità, fin dalle immagini iconografiche più antiche, lo abbiamo già dimostrato presentando gli affreschi della pittura greca dell'Alto Medioevo a cominciare dalla cappella di Castel Seprio, tanto il personaggio di Giuseppe che di Pietro sono giustamente rappresentati con le caratteristiche somatiche dell'artigiano, ma carichi di personalità e conoscenza, le stesse che mostrano Noè e Giacobbe nelle sculture di Wiligelmo e Nicola Pisano. Non a caso entrambi sono costruttori e uomini d'ingegno: chi sa costruir barche e navi, condurre pescherecci o addirittura arche, non può che esser considerato maestro.

Giuseppe è presentato come falegname, ma il falegname carpentiere di duemila anni fa non aveva niente a che vedere con gli artigiani di bottega odierni chiamati a riparare porte, qualche infisso e cassette aggrediti dalle tarme. Giuseppe, ce lo testimoniano i Vangeli apocrifi, era un abile fabbricatore di carri e ruote da mulino e, come tutti i carpentieri, era in grado di progettare, costruire impalcature strutturali e perfino ponti.

Non a caso già nella cultura ebraica il sommo sacerdote veniva chiamato "pontefice", cioè a dire 'colui che costruisce ponti', il massimo della sapienza e dell'ingegno. D'altra parte, pensate voi che Dio avrebbe scelto per padre putativo di suo figlio un incapace? E Gesù, a sua volta, avrebbe affidato il compito di dirigere un movimento che avrebbe capovolto il mondo a un *pescatore della domenica*? No, entrambi hanno di certo scelto il meglio: un falegname provetto e un pescatore capace.

Il lavacro o la lavanda dei piedi.

(TAV 68 – 69 LAVACRO DEI PIEDI) Come ci affacciamo a questo dipinto, subito siamo attratti da una figura nient'affatto comune nel normale linguaggio giottesco, infatti quelle forme sono tratte da una scultura che di certo ha colpito l'occhio svelto del giovane pittore toscano al tempo in cui si trovava a Roma a lavorare ed apprendere.

Stiamo parlando della scultura greco-romana detta dello "Spinarolo", (TAV 69 BIS- LO SPINAROLO) cioè la figura di un giovane Priapo che piegato su se stesso cerca di liberarsi un piede dalle spine che glielo trafiggono.

Gli studiosi normalmente commentano: “Quella posa inconsueta è di certo rimasta ben incisa nella memoria del ragazzo, che più tardi, al momento giusto, l’ha facilmente trascritta.”

Errore: ogni pittore che si rispetti non si fida solo della memoria ma prende appunti ad ogni occasione; purtroppo della caterva di stupendi disegni eseguiti dai grandi maestri a noi è giunta solo una piccolissima parte, ma questa è un’altra storia, dovuta alle mode e ai mercanti d’arte.

(TAV 70 LAVACRO – PART) Nel nostro caso Giotto ha trasformato lo Spinarolo greco-romano in un sant’Andrea intento a sfilarsi i sandali e dobbiamo dire che l’eleganza di segno e gestualità con la quale il pittore ha risolto il movimento della figura raccolta sono straordinarie.

Alle spalle del santo flesso vediamo una sequenza di teste che sembrano riprodursi in serie, una appresso l’altra, e alla fine della successione ecco che all’impiedi ci incontriamo con due giovani seguaci. Uno di loro è Giovanni, che regge una brocca, evidentemente colma d’acqua per il lavacro. Gesù sta in ginocchio davanti a Pietro che impacciato gli porge un piede. Ma per narrar meglio la scena, ci conviene recitare il brano del Vangelo di Giovanni sull’argomento.

Attenti: egli si cavò le vesti, e giacchè né lui né gli apostoli portavano altri indumenti sotto la tunica, il maestro rimase per un attimo completamente spoglio davanti ai suoi seguaci. Quindi “afferrò un asciugatoio (cioè un asciugamano) e se lo cinse intorno (intorno alla vita, naturalmente)”. Ma questa immagine non ci è mai capitato di vederla realizzata. Perché? Il solito eccesso di pudore: un profeta nudo o poco vestito non fa bel vedere...

E per quanto spregiudicato e propenso a rispettare le testimonianze del Vangelo, anche Giotto si accoda alla convenzione più pudica. Infatti, Gesù in ginocchio davanti a Pietro è del tutto abbigliato, compreso l’immane mantello rosso. Ora il messia afferra con una mano il piede del pescatore d’anime e si appresta a intingerlo in una tinozza. Ed ecco che Pietro, stupito, gli chiede: “Signore, mi lavi tu i piedi?”. Gesù risponde: “Tu non sai quel che io fo, ma lo saprai appresso” “No, tu non mi laverai mai i piedi”

E Gesù d’acchito: “Se non ti lavo, tu non avrai parte alcuna meco. Con ciò vi ho dato l’esempio. Giacché dipoi che io sono il maestro e vi lavo i piedi, voi dovrete far lavacro l’uno all’altro, perché apprendiate che il servitore non è minore al padrone. Se saprete queste cose sarete beati se lo farete.”

(TAV 71 LA CATTURA DI CRISTO) A prima vista questo splendido dipinto pare il rifacimento quasi identico della Cattura d'Assisi, (TAV 72 CATTURA DI CRISTO – ASSISI) cioè un'opera straordinaria, di cui abbiamo lungamente trattato nel precedente volume sui pittori di scuola greco-romana presenti nel cantiere di Giotto alla fine del Duecento. Ma se poniamo i due affreschi uno appresso all'altro e li esaminiamo con attenzione scopriremo all'istante che le differenze sono notevoli.

È ovvio che Giotto abbia studiato con grande attenzione il dipinto di quello che quasi certamente fu uno dei suoi maestri maggiori (il Cavallini), ma poi il toscano ha badato bene di non farne il ricalco, soprattutto a cominciare dalla composizione scenica. (TAV 73 – 74 CATTURA CAVALLINI – STUDIO) Tant'è che mentre in Cavallini l'impianto geometrico dentro cui si muove il dramma è segnato da un solo grande arco che raccoglie tutto il centro del dipinto e un analogo mezzo cerchio che campà la parte superiore, (TAV 75 CATTURA GIOTTO – STUDIO) in Giotto non ci sono cerchi completi ma solo frammenti di cerchio, che non si incontrano mai fra di loro.

Insomma, come potete ben osservare, nel Bacio di Giuda degli Scrovegni l'arco più evidente è quello segnato dal mantello di Giuda col quale egli avvolge tutto il corpo di Gesù. Poi ci appare un altro pezzo di mantello, che è quello spalancato dallo sbirro che tenta di fermare Pietro deciso a staccare l'orecchio di uno degli aggressori. Il terzo mezzo arco è leggibile disegnando la curva dettata dal corno da caccia, quindi scendendo lungo il frammento di bastone reggi-torcìa e poi proseguendo lungo il lembo del mantello di un sacerdote della sinagoga.

L'unico elemento ben visibile che Giotto ha tratto intieramente dal dipinto del suo maestro romano è la sequenza di lance, picche, bastoni che reggono lanterne e aste infuocate. Ma la variante del loro assetto dipende dalla inclinazione di quelle linee, che sono tutte sghimbescie e non hanno compito di indicare i personaggi ma di creare un clima di forsennata violenza senza ragione.

E ancora la gran differenza è l'invenzione che si legge quasi all'immediata nella prima cattura, quella di Assisi: tutti i personaggi, salvo uno o due soldati che però sono posti in secondo piano, stanno di profilo. Unico che tiene di fronte al pubblico l'intiero corpo e il viso è Gesù che, grazie a

questo atteggiamento ottiene un effetto completamente estraneo a ciò che sta capitando, ma immensamente carico di malinconia.

Al contrario Giotto sceglie di nascondere nel tumulto il corpo dell'agredito. Di lui ci appare solo il volto di profilo che col suo sguardo trafigge gli occhi di Giuda.

In più Giotto dirige una gran quantità di segni paralleli verso la testa del Cristo, a cominciare dal mantello giallo di Giuda, dai bastoni sollevati da mani di cui non vediamo l'origine, dalle braccia tese del coro e il viso proteso di un ufficiale romano che s'affaccia prepotente, abbigliato come una comparsa d'opera musicale.

(TAV 76 CATTURA – PART) A concludere la scena, un sacerdote a braccio teso punta l'indice contro Gesù. Poco più sopra, spunta il naso clownesco di uno sgherro, e sopra di lui appare una tromba dentro la quale soffia con forza un altro partecipante alla cattura.

Il processo dinanzi a Caifa

(TAV 77 PROCESSO DAVANTI A CAIFA) Si tratta dell'episodio in cui Gesù viene giudicato dal massimo sacerdote di Gerusalemme. Il Messia è scortato da due ufficiali, il primo indossa un costume rosso e oro che allude alla divisa classica degli occupanti romani, l'altro fa sfoggio di una veste verde decorata d'oro che forse indica un graduato delle truppe locali.

In secondo piano si notano personaggi del popolo che insultano Gesù e lo provocano, ma non c'è nessuno dei suoi seguaci, che impauriti si sono letteralmente dileguati, e non si nota nemmeno qualche donna del suo nutrito seguito. Eppure, in qualche pittura o mosaico antico come quello di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, fra il pubblico presente si nota sempre almeno una donna: quella è Maddalena, la si riconosce dall'abito scuro che indossa **(TAV 78 -78 bis MOSAICI SANT'APOLLINARE NUOVO)**.

Ma siamo nel quinto secolo e ci troviamo in un tempio di fede ariana, cioè in un movimento sempre cristiano ma che si rifà spesso ai vangeli apocrifi.

Nell'affresco di Padova viene presentato per la prima volta uno straordinario effetto di luci: alle spalle di Gesù ci appare un servo che solleva un'asta, in cima alla quale è stata sistemata una potente torcia fiammeggiante che illumina la scena mandando chiarori che invadono le pareti e il soffitto, nonché i visi e i corpi dei presenti.

Purtroppo l'effetto è distrutto dal solito incidente, di cui precedentemente abbiamo già trattato, cioè del fenomeno chimico per cui il bianco (o meglio la biacca) che era posta a base tanto dell'oro quanto del vermiglio, col tempo ha variato il valore strutturale, cioè da solfuro di calcio, s'è trasformato in solfato che dopo otto secoli tanto l'oro che il vermiglio ci appaiono completamente scuri, quasi neri.

Cosicché oggi la fonte di luce di tono splendente, capovolgendo i propri valori, di fatto ha reso nullo l'incanto scenico della luce.

Dico la verità: non ne conosco le ragioni e non riesco a capirle, è regola che nel restauro moderno non si intervenga riportando l'intensità cromatica di certe tinte ai livelli originali, cosicché si preferisce annullare un effetto del tutto straordinario e che trasforma intieramente l'emozione pittorico – ambientale.

E così non ci resta che accondiscendere e sforzare la nostra fantasia fino all'impossibile per immaginare ciò che ci è stato negato. **(TAV 79 PROCESSO – RICOSTRUZIONE)** Per aiutarvi abbiamo realizzato questa tavola in bianco e nero che meglio può suggerire l'effetto di luce e ombra del dipinto originale. Ma torniamo a rileggere il dialogo scritto nel Vangelo fra Cristo e Caifa.

Il sommo sacerdote si rivolge al prigioniero e chiede: “Vanno dicendo che tu sei il Messia e Re della Galilea, è vero?”

Risposta: “Ciò è quello che dicono!”

E Caifa rincalza: “Ma tu sei o non sei RE della Galilea?”

E Gesù risponde: “Non di questo regno, io sono il sovrano, ma di un altro regno che non è di questo mondo!”

Al che Caifa, fuori di sé, afferra con le mani il proprio abito all'altezza dello stomaco e lo spalanca squarciandolo, così da mostrare ad ognuno il suo petto villosa. Che cosa voglia comunicare con quel gesto Caifa è abbastanza chiaro: egli mostra fuori di sé il proprio petto come dire “io sono un uomo oltre che un'autorità, e non accetto di essere turlupinato da un gioco di risposte senza senso. Con questo buffone ho chiuso...”.

Cristo deriso

(TAV 80 CRISTO DERISO) Il Messia è stato flagellato e poi gli si è fatto indossare un manto regale giallo oro. Tutto intorno, una masnada di stupidi servi lo insulta e deride. Uno di loro gli strattone la barba, un altro gli sputa

in faccia, un altro ancora gli tira i capelli e c'è perfino un nero che standosene in coda cerca di schioccargli una frustata di canna sul viso.

Alle spalle degli energumeni su commissione, vediamo apparire Ponzio Pilato che indossa il ricco abito del potere, porpora e d'oro.

Intorno lo incalzano i sacerdoti insistendo perché Cristo venga condannato al supplizio. Il gesto di Ponzio Pilato è quello che accompagna la famosa sentenza “Avendo io esaminato quest'uomo non ho trovato in lui alcun maleficio di quelli dei quali l'accusate”¹¹.

(TAV 81 CRISTO DERISO – STUDIO) L'impianto compositivo di tutta la scena è circoscritto dentro un triangolo rettangolo rovesciato con la punta in basso. Il lato sinistro del triangolo segue lo sguardo di Cristo che volge verso terra. Gli sguardi e i gesti della plebaglia che lo insulta e lo minaccia convergono tutti su di lui. Si aggiunga poi dall'altro lato il coro incalzante dei sacerdoti e dei farisei che certamente meritano il giudizio del Messia che li definiva “sepolcri imbiancati”.

Poche volte abbiamo visto una così straordinaria impostazione cromatica in un dipinto: qui si propone a ritmi costanti un giallo dorato dell'ampia veste di Gesù con un rosso cupo, sormontato da un azzurro chiaro col contrappunto di un violetto e un arancione sapientemente contrapposti, il maramaldo di colore che indossa una veste bianca ombreggiata di verde chiaro opposto ad un arancione e al rosso bordato d'oro del Procuratore romano.

La postura e l'atteggiamento dei personaggi che rappresentano il potere è quello della tradizione medievale, dove i sacerdoti d'Israele si dimostrano letteralmente scatenati nel pretendere la condanna alla croce del Messia, che ha definito loro e il tempio che occupano “una spelonca di ladri”, un comportamento in contrasto con quello del rappresentante degli invasori romani che fa di tutto per non venir coinvolto in quel giudizio. Avrete già notato come spesso Giotto sia costretto di certo dai suoi consiglieri teologici a scagionare la responsabilità dei Romani e della loro amministrazione riguardo a comportamenti spesso dispotici e violenti messi in atto dal loro governo.

Questo aggiustamento - è proprio il caso di dire “pilatesco” è stato letteralmente stabilito in seguito al Concilio di Nicea (325), in conseguenza del quale la chiesa cattolica apostolica divenne chiesa dell'Impero con

¹¹ Luca 23,14

relativo acquisto di privilegi da parte dei vescovi. Da quel momento la responsabilità della morte di Gesù diventa dei soli ebrei e i romani sono dispensati da qualsiasi coinvolgimento.

D'altra parte come si poteva accettare che le insegne dell'Impero, che notoriamente da Costantino in poi esibivano il simbolo della croce, potessero essere tacciate di deicidio? No, non si poteva. La colpa doveva essere tutta affibbiata ai Giudei.

L'andata al calvario

(TAV 82 L'ANDATA AL CALVARIO) Cristo caricato della croce viene aiutato a reggerla, su ordine del soldato romano che lo indica, dal Cireneo, un pover'uomo qui ancor giovane e in forze che s'appresta a dare una mano al condannato. La croce ci appare leggermente decentrata e prospetticamente fuori sesto. Non si tratta di un errore ma di un aggiustamento voluto, così da indicare la chiave geometrica di tutto il dipinto. Infatti se riproduciamo disegnandole le parallele delle diagonali indicate dalla croce, scopriremo l'impianto compositivo impiegato dal pittore. La diagonale che dall'angolo superiore sinistro attraversa fino al centro del proscenio tutta l'immagine, risale poi verso l'alto sfiorando il braccio di Gesù e il capo del Cireneo.

(TAV 83 ANDATA AL CALVARIO - STUDIOLA) La madre di Gesù si trova sotto il portale dell'arco di ingresso alla città, lo stesso che suo figlio ha attraversato qualche giorno prima entrando trionfante in Gerusalemme. Lo sgherro che probabilmente l'ha riconosciuta la sta afferrando per il lembo del mantello e la spintona perché se ne vada da quello spettacolo non adatto alle donne. La sequenza di traverse incrociate che nell'immagine trafiggono i personaggi costringendoli dietro una griglia di sbarre producono un senso di insopportabile angoscia.

La crocifissione

(TAV 84 - 85 CROCEFISSIONE E CROCEFISSIONE - STUDIO) Cristo sta issato in croce nel centro preciso della scena, quasi a dividerla in due azioni distinte e opposte: quella dei soldati, sacerdoti e plebaglia che ha partecipato alla messa in croce e il gruppo dei seguaci con Maria nel mezzo sorretta da Giovanni e da Maria di Cleofa. La Madonna, sconvolta, sta perdendo i sensi, la Maddalena s'è inginocchiata piangente ai piedi di Gesù.

(TAV 86 CROCEFISSIONE CIMABUE) Di certo Giotto ha ben chiaro nella memoria l'affresco della crocifissione che ha dipinto Cimabue ad Assisi, quella, per intenderci, dove intorno a Gesù inchiodato alla croce volano angeli che sembrano urlare per il dolore e spalancano le braccia disperati. Alcuni di loro si portano le mani al viso e anche una delle Marie solleva le braccia verso il Cristo in un urlo disperato. Anche nella crocifissione di Padova Giotto ha rappresentato un'identica sequenza di angeli sconvolti dal dolore che si lanciano in un carosello disperato, con le bocche spalancate in un lamento di cui sembra di sentire il grido.

Forse Giotto ragazzo non era ancora in età per poter assistere alla realizzazione del dipinto del suo maestro, ma crediamo che quando gli capitò l'occasione di ammirarlo dappresso, egli portò con sé una copia da lui stesso disegnata di quell'opera, giacché troppo precisi e numerosi risultano i particolari e le soluzioni ritmiche di cui si è giovato nel proprio dipinto a Padova.

Perfino l'impianto compositivo è richiamato nella Passione degli Scrovegni. Come nel dipinto di Assisi anche qui vediamo una diagonale che dalla sinistra in basso attraversa tutto il riquadro, e un'altra che lo percorre al rovescio, quindi un semicerchio avvolge la madre e Maria di Cleofa e dall'altro lato una sequenza di tre cerchi sottolinea il movimento dei soldati e dei sacerdoti che si disputano il manto di Cristo.

Non abbiamo la possibilità di confrontare i due dipinti riguardo il colore giacché l'opera di Cimabue è fortemente alterata dal tempo ma ci basta di poter godere del valore cromatico del lavoro di Giotto per sentirci sconvolgere da tanta genialità pittorica davvero eccezionale.

Il compianto sul Cristo morto

(TAV 87 COMPIAMTO SUL CRISTO MORTO – TAV 88 COMPIANTO SUL CRISTO MORTO - ASSISI) Nella descrizione che abbiamo fatto sul primo testo a proposito di un'analogia scena dipinta ad Assisi nella basilica Superiore, circa vent'anni prima della scena del Cordoglio di Padova, facevamo notare come alcune soluzioni compositive risultassero quasi identiche, a cominciare dal declivio rupestre che attraversa diagonalmente l'impianto dei due affreschi. Nel primo, quello di Assisi, l'inclinazione della roccia è fortemente scoscesa, nell'altro la pendenza è più dolce, ma entrambe sembrano indicare prepotentemente la figura del Cristo disteso,

allo stesso modo sorretto dalla madre che lo tiene fra le braccia. L'immagine del Compianto di Padova, quasi certamente opera di Cavallini, non è giunta a noi con questa chiarezza che vi mostriamo. Per essere sinceri, quest'immagine è il frutto di un'elaborazione da noi realizzata per darvi la possibilità di indovinare l'autentica pittura. (TAV 89 COMPIANTO – CAVALLINI) Eccovi ciò che resta in verità del dipinto originale di Cavallini. Dovete ammettere che vi sarebbe stato difficile leggere sia l'impianto scenico che l'azione dei personaggi. Le opere semidistrutte dal tempo e dagli agenti atmosferici come questa producono senz'altro un certo fascino, e volendo ci si può divertire ad immaginare tutt'altra storia, anzi, più di una, rincorrere episodi paradossali, metafisici e volendo perfino osceni, ma si tratta solo di un gioco. Potremmo proporlo per qualche programma televisivo culturale, dal titolo La Grande Sorella... Pazza. Ma questa è un'altra storia.

In entrambi gli affreschi, tutto intorno ci sono i personaggi delle dolenti, fra le quali in evidenza sta l'immagine di San Giovanni.

Ma nell'affresco di Giotto, a proposito del seguace più amato da Gesù, ecco una soluzione che nasce addirittura dai Romani antichi: più precisamente, l'idea si ritrova nel bassorilievo del sarcofago detto di Meleagro (TAV 90 SARCOFAGO DI MELEAGRO) dove, in primo piano nella lastra scolpita, notiamo presso la salma dell'eroe ucciso la figura di un personaggio che spalancando le braccia urla il proprio dolore. Giotto, nel raccontare il disperato gesto di san Giovanni, si è servito di quell'immagine ma ponendola quasi piegata su se stessa, con una delle braccia spalancate nascosta dal busto e la mano che spunta di là della spalla. È una soluzione davvero azzardata ma che produce un'incontenibile emozione.

Allo stesso modo l'idea di porre due delle "ploranti" completamente di schiena, del tutto nascoste dentro i propri mantelli e panneggi, come fossero pietrificate dalla tragedia, è di un effetto plastico straordinario. Egualmente di grande intensità emotiva risulta l'inchinarsi verso la salma di Gesù in un gesto corale di tutti i partecipanti al cordoglio sia maschi che femmine, come giunchi piegati dal vento. Lo stesso vento che spinge gli angeli dentro una tempesta di dolore che copre tutto il cielo terso, dove su un lato spunta un albero i cui rami sono stati strappati da quella bufera di morte.

Noli me tangere

(TAV 91 NOLI ME TANGERE) Ci troviamo di fronte alla tomba in cui è stato sepolto Gesù. Non è lo stesso sepolcro descritto dagli evangelisti, cioè quello scavato nella roccia al quale si accede solo facendo roteare una lastra circolare assai greve. No, quella rappresentata da Giotto è la classica tomba medioevale coperta da una lastra.

(TAV 92 NOLI ME TANGERE – PART) A guardia del monumento vediamo cinque soldati romani, che travolti dal sonno si sono letteralmente lasciati andare spaparanzati ai piedi dei due angeli seduti sui marmi del sepolcro. Gli armati indossano vesti e gestiscono armi che si rifanno ai bassorilievi dell'impero. Il rosso e l'oro sono i colori ricorrenti nei loro costumi. I volti di due di loro sono visti dal basso, quindi dipinti di scorcio. Ed è questa una autentica novità, che Giotto riesce a realizzare con straordinaria sapienza.

Il grande coperchio della tomba è stato sollevato, quindi la sepoltura è aperta e vuota.

I vangeli sinottici ci dicono che a questo punto si presentano tre donne: Maria Maddalena, Maria di Cleofa e Salomè. Esse sono avvertite dagli angeli che Gesù è risorto.

Ma Giotto sceglie un'altra versione dell'episodio in questione, quella testimoniata da Giovanni, che fa giungere al sepolcro la sola Maddalena.

(TAV 93 DIALOGO FRA GESU' E LA MADDALENA) Ed ecco il dialogo che ne nasce:

“Presso la sepoltura stavano due angeli ed uno si rivolse a Maddalena chiedendo: - Donna, perché piangi?- Ed ella rispose: - Hanno tolto via il mio Signore, e non so dove l'abbiano portato - .

Detto questo si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che egli fosse Gesù. Egli si rivolse a lei dicendo: - Donna, perché piangi, chi cerchi? - . Essa, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: - Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove l'hai posto e io andrò a prenderlo -. Gesù le disse col tono di chi sollecita un'attenzione: - Maria!. Essa allora, voltatasi verso di lui esclamò: - Rabbuni! – che significa 'maestro', e tese le braccia per abbracciarlo. Gesù le rispose: - Non mi trattenere, perché io non sono ancora salito al Padre; ma vai dai miei fratelli, cioè dai discepoli miei e di' loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro”¹².

¹² Giovanni, 20, 13-17

(RITORNANO TAV 47 – 48) Gesù, nella raffigurazione di Giotto, è descritto con un'asta in pugno, sulla quale sventola un drappo con dipinta una croce. È la stessa asta da bandiera che egli brandisce scendendo all'inferno, dove secondo la tradizione popolare abatterà il demonio, e libererà i dannati dalla loro pena.

A nostro avviso l'invenzione poetica più originale dell'intero ciclo è senz'altro in questo riquadro: quella che ci mostra Gesù indossante una veste bianca camminare su un terreno che al suo passaggio fiorisce e va segnando una via verdeggiante dove all'improvviso spuntano arbusti ed alberelli coperti di tenere foglie.

Inoltre, il fatto che qui Giotto abbia scelto di illustrare il solo Vangelo di Giovanni non è casuale: egli vuol sottolineare il particolare rapporto che unisce Gesù alla Maddalena, la donna che nei numerosi Vangeli Apocrifi è indicata come la sposa del Messia.