

Sala di Cesenatico  
20 agosto 2005

Presentando Giotto è quasi d'obbligo ripetere l'elogio che di lui fece un suo grande contemporaneo, il massimo ingegno poetico e civile del suo tempo, cioè Dante Alighieri che così si esprime: “Credette Cimabue nella pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura.” (*Purgatorio* XI, vv. 94-96)

E, tanto per caricare l'elogio, ecco addirittura Leonardo che del pittore suo concittadino dice: “*I pittori che lo precedettero fin dai tempi dei romani sempre copiavano l'uno dall'altro così che l'arte mandarono in rovina. Dopo questi venne Giotto il fiorentino il quale, non stando contento a imitare l'opera di Cimabue suo maestro, lungamente e con impegno cercò il nuovo (...). E dopo molto studio avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati.*” (*Codice Atlantico*)

Ma davvero coloro che l'hanno preceduto erano da considerarsi in gran parte copiatori privi di personalità alcuna, sprofondata nel grigio della normalità rispetto a Giotto, astro strepitoso della nuova galassia pittorica? Non ne siamo convinti e tenteremo a suo tempo di spiegarne la ragione.

Ad ogni modo dobbiamo ammettere che pochi grandi pittori godettero di così alta considerazione da parte dei loro contemporanei. E questi elogi continuarono nei secoli. A nostra volta potremmo unirli al coro ribadendo che Giotto non solo fu ineguagliabile artista, ma soprattutto fu artefice di una vera, straordinaria rivoluzione nel modo di rappresentare le storie degli uomini, e pose sul piatto della vita il problema del divino, dello spirito e del pensiero umano, spalancando la grande porta dell'Umanesimo.

Ma come succede spesso, nel presentare gli eroi e i sapienti e gli artisti sommi, senza volerlo si allargano troppo capitelli e piedistalli su cui innalzarli, invadendo e spingendo fuori dall'Acropoli anche coloro che hanno fortemente contribuito a quella gloria. Nell'enfasi di presentare al meglio il trionfo di Giotto non solo ci si è dimenticati dei suoi maestri, di coloro che l'hanno allevato nell'arte e nella conoscenza, ma si è cercato addirittura di abatterli, fare *tabula rasa*, quasi fossero d'impaccio al

suo giusto monumento, spingendoli nello scuro dell'oblio (come allude Dante e rincara Leonardo). Questi maestri ci vengono più di una volta presentati come personaggi in eccesso di autostima che, fortunatamente, l'allievo ha ridimensionato: “Credette Cimabue nella pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido” etc. etc.

E così, ecco Giotto lasciato solo e immenso, issato come un anacoreta su un'unica maestosa colonna, quasi in una tragica solitudine.

Ora, rischiando di apparire spietati, diremo che questi possenti giudici in verità non hanno apprezzato a sufficienza quei denigrati maestri solo perché di loro non sono riusciti a conoscere a pieno le opere. E ancora oggi, a cominciare dalle scuole, soprattutto quelle d'arte, il baratro per manco di conoscenza fra Giotto e i suoi contemporanei si è allargato a dismisura.

Ad aggravare questo errore ci si è messa anche la malasorte, suffragata da calamità e dalla imbecillità degli uomini, spesso potenti, che pur di far spazio a nuovi palazzi hanno abbattuto mura ornate da ineguagliabili capolavori.

Così ecco che di tutto ciò che in vita ha creato Cimabue non ci è giunto che un terzo, e forse meno. Ancor più tragica è la proporzione di quanto si è salvato di Pietro Cavallini, coetaneo di Cimabue e a sua volta quasi certamente maestro di Giotto a Roma. Lo stesso discorso vale per le opere certe di Torriti e di tutto il gruppo dei maestri romani, quindi senesi, pisani, bizantini e greci: ognuno contribuì, anzi fu determinante, alla preparazione e all'arricchimento di tanta forza creativa in Giotto.

Ma è bene chiarire una situazione che spesso viene ignorata. Roma nel Due-Trecento, fino all'esodo dei Papi traslocati con tutta la loro corte ad Avignone, era il centro assoluto della cristianità e stava vivendo un felice fermento culturale. Si issavano palazzi e basiliche in gran numero affrescate e decorate con mosaici preziosissimi. A Roma si trovava l'accademia dell'antico e del nuovo. Ogni scultore, pittore, architetto della penisola vi si recava alla ricerca di un ingaggio e della conoscenza. È causa la distruzione e il crollo di quelle opere nei secoli successivi (vedi l'abbattimento

dell'antica San Pietro e l'incendio di San Paolo fuori le mura) se oggi ci siamo dimenticati del momento straordinario della Roma medievale.

Alessandro Tomei, autore della monografia più importante su Pietro Cavallini (nota), a proposito della connessione fra la pittura romana del Duecento e quella di Assisi che l'ha seguita di lì a poco, intuisce che “i due centri del nuovo linguaggio (quello umbro e quello romano) sono come vasi comunicanti nei quali le idee e le invenzioni circolano liberamente e senza sosta.”

Tornando a Giotto, quando lo immaginiamo, così come l'abbiamo lasciato in bella posa su quell'alta colonna, dovremmo sforzarci di sollevare intorno al suo piedistallo una foresta di altri pilastri a ricordo dei suoi ispiratori, al punto da far sembrare quella sequenza il colonnato del Partenone.

Anche di Giotto sono andati perduti numerosi affreschi e tavole, perfino mosaici di enorme bellezza e valore. Per esempio, un ciclo dedicato ai miti della cultura classica, eseguito a Milano per i Visconti, fu distrutto a metà del XIV secolo per lasciare spazio alla costruzione della parte nuova del Castello. Del resto anche la Cappella degli Scrovegni rischiò di crollare ed essere abbattuta più volte. Si deve alla disperata caparbietà di alcuni padovani davvero illuminati, se oggi possiamo godere di questo miracolo di forza e stupefacente dimensione.

Basterebbe considerare con attenzione questo unico capolavoro, per farci un'idea della nuova filosofia del linguaggio e della pittura espressa da Giotto. Ma per comprenderla a pieno abbiamo bisogno di sapere, di essere edotti sulla coralità che ha accompagnato e determinato la nascita di questo straordinario fenomeno.

Qui nasce il problema, la *question* come dice Shakespeare, su chi ha influenzato e dato maggior vigore al giovane allievo: Cimabue che lo raccolse pastore intento a ritrarre pecorelle disegnando su una grande pietra, o Cavallini che a Roma gli fece conoscere e toccare con mano i classici e la sapienza e l'armonia dei nuovi greci? E i senesi, che impatto hanno avuto sul giovane fiorentino? E il suo incontro con Arnolfo di Cambio fu

traumatico come per Giovanni Pisano, che esclamò: “Quegli non cava pietra d’intorno, ma l’aria pone intorno al sasso perché respiri.”?

E che atteggiamento aveva Giotto con il mondo? Già l’abbiamo accennato: mise l’uomo di faccia a Dio. Ma nella pratica del vivere nella comunità degli uomini, come si comportava, che scelte compiva? Dei documenti che riguardano il suo operare abbiamo ricevuto molti contratti di committenza, ma ancor più numerosi inerenti il denaro e il mercato. Di lui abbiamo testimonianza fosse un eccelso organizzatore di ogni impresa, si trattasse di porre in assetto un cantiere, dirigere la fabbrica ingaggiando il meglio dei collaboratori, dai manovali ai carpentieri, ai muratori, fino ai maestri più dotati. Con la stessa facilità trattava con notai nello stendere contratti di prestito, vendite e acquisti di terre e palazzi, affittare torni e telai e accasare la prole, otto figli tra maschie e femmine, al maggior vantaggio.

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

Dante era suo conterraneo e contemporaneo. Sono nati quasi nello stesso anno e hanno vissuto la loro giovinezza negli stessi luoghi.

Ma i rispettivi caratteri e quindi le loro personalità sono molto diversificati, diremmo opposti.

Dante era impegnato politicamente al punto da ritrovarsi esule, 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: Napoli, Milano, Rimini, Assisi, Padova, Firenze, Roma. Aveva accumulato un’enorme fortuna. E come abbiamo già detto, imprestava denaro.

Di fatto applicava l’usura.

È sintomatico, quasi paradossale, che la maggiore opera sua, la *Cappella degli Scrovegni*, fosse stata commissionata dal più famoso usuraio del Veneto, Enrico Scrovegni, il cui padre fu scaraventato all’Inferno da Dante nel girone degli strozzini.

La critica a questo proposito si comporta spesso denunciando un palese imbarazzo.

Tanto per Giotto che per gli Scrovegni non si usa mai il termine strozzino, ma quello meno spietato di prestatore di denaro a interesse.

Tornando a Dante, dobbiamo sottolineare la sua coerenza, il comportamento d'alta scelta morale. Seppur umiliato dai potenti sapeva ritrovare la forza di piantarli in asso, costretto a ricercare altri protettori che gli offrirono soprattutto il diritto alla dignità.

~~Di certo Giotto era uomo spregiudicato. Badava agli affari e li sapeva ben amministrare. Inoltre dimostrava anche di saper organizzare in modo rivoluzionario soprattutto la propria bottega, riuscendo a raccogliere intorno a sé pittori di alto valore e mestiere.~~

Leggendo libri e testi sulla vita e le opere di Giotto mi sono trovato spesso in imbarazzo. Ho provato perfino un certo malessere e mi sono chiesto, perplesso, che impianto dare a questa sua vita.

Fin da ragazzino ho imparato a raccogliere e analizzare eventi e leggende storiche da un ricercatore di grande coerenza e onestà. Si chiamava Antonio Civolla. Quel mio maestro mi ripeteva spesso: “Nel riprodurre i fatti e le testimonianze non aver mai pietà per nessuno. Ricordati che mediare è già tradire, truccare. Riporta sempre la verità anche se dura, o l'immagine a essa più simile. Se hai un dubbio denunciato. Ma non tirarti mai indietro, anche quando il dichiarare un fatto non previsto rischia di distruggere tutto il programma che ti eri dato.”

Certo, come dichiara Berenson: “Giotto era un genio, semmai uno ve n'è stato”. E continua: “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’”.

Mi dispiace, ma io 'sto problema non accetto che lo si metta da parte. Lo voglio sciogliere.

Siamo più che convinti della straordinaria forza umana e poetica di Giotto di Bondone.

Sfogliando l'elenco delle monografie su Giotto sono rimasto stupefatto: credo che nessun artista dal Medioevo al Rinascimento e oltre abbia collezionato tanti scritti sulla sua vita e le sue opere. Forse solo Leonardo e Michelangelo gli stanno a ruota.

Quando frequentavo l'Accademia tutti noi allievi avevamo imparato quasi come una litania il suo percorso. L'apprendistato con Cimabue, l'esperienza nel Battistero di Firenze, "il bel San Giovanni", dove ancora ragazzino aveva appreso a far cartoni e a incollare tessere per il mosaico. Breve pausa per il matrimonio a vent'anni. Quindi raggiunge Assisi sempre con Cimabue.

Giotto scopre ad Assisi di trovarsi in un vero e proprio crogiolo dove fondere il proprio talento. Lì, come per una magia, si sono riuniti per affrescare le due basiliche di San Francesco tutti i più famosi pittori del tempo: umbri, romani, greci, senesi e pisani. Il giovane pittore si sente coinvolto nella nascita di una vera e propria rivoluzione, quella del linguaggio alla quale abbiamo poco fa accennato. In breve diventa maestro autonomo di cantiere; gli affidano la direzione di una gran quantità di affreschi.

Dopo una breve pausa della quale approfitta per scendere a Roma ad arricchire talento e mestiere, torna ad Assisi, dove è chiamato a eseguire e dirigere le vent'otto scene della storia di San Francesco. Di qui va a Padova, dipinge agli Scrovegni. Poi a Firenze etc. etc.

22 agosto 2005

Già nel Cinque-Seicento le opere attribuite alla mano di Giotto si contavano numerosissime. Appena si scopriva una nuova tempera, un frammento d'affresco del tardo Duecento o inizio Trecento lo si assegnava immediatamente a Giotto o alla sua bottega. La ragione di questa generosa e facile attribuzione era legata al mercato delle opere d'arte. Affibbiare un'opera a un artista di talento ma sconosciuto non era vantaggioso: voleva dire relegarlo nel giro dei rigattieri. Al contrario, se si dimostrava che il dipinto era stato creato da Giotto, il suo valore decuplicava. Esistevano anche ricercatori nel Rinascimento che si battevano per mettere un minimo d'ordine

nell'assegnazione arbitraria e spesso mercantesca delle opere, ma quell'onesto desiderio di correttezza rimaneva naturalmente inascoltato.

L'andazzo dell'attribuzione dissennata andò avanti fino agli ultimi anni del XVIII secolo, più precisamente nel 1791, quando a ciel sereno scoppiò una vera e propria tempesta. L'artefice che appiccò la miccia si chiamava Guglielmo della Valle, un padre domenicano di grande cultura che dichiarò, sulla base di attente analisi sul linguaggio pittorico, che l'opera più nota e importante della Basilica di Assisi, cioè il ciclo di San Francesco della chiesa superiore, da sempre attribuito a Giotto, non era assolutamente opera del maestro toscano, ma di un gruppo di maestri romani di cultura neo-ellenica, con apporti senesi e pisani. Ancora, assicurò che nel tempo in cui Giotto giunse per la prima volta ad Assisi l'opera in questione era da poco terminata (controllare che non sia Zanardi). Le dichiarazioni del padre domenicano furono vivacemente confutate qualche anno dopo (1796) dall'abate Luigi Lanzi; il religioso ribadiva, asserendo indiscutibili le documentazioni offerte da Ghiberti e Vasari, l'autenticità dell'attribuzione a Giotto. Di qui nacque la diatriba che ormai da due secoli vede schierati gli storici dell'arte su sponde opposte. Da una parte coloro che collocano le storie di S. Francesco nell'ambito della pittura romana della fine del Duecento, negando più o meno risolutamente che quegli affreschi si debbano a Giotto – soprattutto l'area critica internazionale con significative presenze italiane –, dall'altra chi ritiene autografi di Giotto quelle pitture – in gran numero i critici italiani. Nel bel mezzo dei due schieramenti si è posto un nutrito gruppo di studiosi che sta in equilibrio apparente, instabile e fluttuante fra le due posizioni. La gran parte dei fluttuanti ammette, davanti all'evidente differenza di stile e linguaggio delle varie scene, che non tutte le storie in questione siano di mano giottesca e attribuisce a distinti maestri molte “giornate” d'affresco. Così sono venuti alla luce un Maestro della Cattura, un altro detto d'Isacco, quindi un Maestro della Cacciata dei demoni da Arezzo e via dicendo. In poche parole con questa operazione si è riusciti a far rientrare Giotto in quell'importante cantiere, collocandolo qua e là con poca convinzione e senza peraltro dare un'organicità credibile all'intero ciclo.

Ma qualcuno si può domandare: “A che ci serve soffermarsi su questo contenzioso?”. Il nostro programma è quello di presentare nel modo più corretto e onesto l’opera di Giotto nella sua maturità, cioè negli affreschi di Padova, agli Scrovegni. Certo, troncare la diatriba sarebbe una comoda e forse ragionevole soluzione. Finalmente daremo ragione a Berenson: “Lasciamo le dispute e i problemi agli altri e noi godiamoci Giotto in tutto il suo splendore. E aggiungiamo pure: che ci importa di Assisi?, a Giotto quel piedistallo non serve.” Eh, no, attenti: Assisi non è un piedistallo ma è il ventre dell’origine non solo di Giotto, ma di tutta la rivoluzione di quel tempo. È un problema che non possiamo assolutamente nascondere sotto il tappeto della storia, come tentano di risolvere in molti tra i sapienti più accreditati.

Fatto è che per tutto il Novecento o quasi si è andati tagliando e ricucendo intorno al mantello pur di non arrivare al dunque. Più d’uno studioso aveva relegato i maestri romani, in testa a tutti Pietro Cavallini, nel ruolo di aiuti operanti agli ordini di Giotto. Indignato, Federico Zeri dichiarò che porre Cavallini al seguito di Giotto è da considerarsi un “tristissimo episodio di teppismo culturale” (pag. 148 mirabilia). E aggiunse: “Giotto non arrivò ad Assisi con Cimabue da Firenze, ma entrambi i toscani risalirono dall’Urbe per raggiungere la basilica di San Francesco al seguito dei maestri romani.” Si era superato il clima di civile confronto, ormai si stava straripando in una vera e propria rissa. Poi una giusta pausa di qualche anno per riprendere fiato e, in logica progressione, finalmente s’è spalancata l’immancabile voragine che ha scatenato un conflitto a dir poco insanabile. La prima grande scossa che causò l’inizio dello squarcio la diede qualche anno fa Bruno Zanardi (in nota mettere del testo), con l’appoggio prevedibile di Zeri. \*

Il problema Giotto-non Giotto ad Assisi venne affrontato da Zanardi all’inizio di questo secolo con un metodo di analisi nuovo e sorprendente che ha letteralmente spiazzato i tradizionali ricercatori.

Tanto per cominciare ha confutato e corretto le date stabilite dai vari testimoni e cronisti antichi, confrontandole con l’analisi scientifica delle giornate lavorative dei



vari cantieri. Il nostro ricercatore si è inoltre giovato della grande conoscenza tecnica del dipingere che gli viene dall'essere egli per professione restauratore di grande livello, in particolare per quanto riguarda le opere a fresco del Medioevo e del Rinascimento.

I cosiddetti conoscitori della vecchia tradizione hanno sempre pensato di poter individuare i diversi artisti medievali dalla grafia dell'esecutore. Essi erano convinti che bastasse riconoscere il particolare "tocco" dell'artista, la sua inimitabile mano per stendere un'inconfutabile *expertise* (dichiarazione d'autenticità). Quei divinatori si fidavano del proprio intuito, convinti fosse inutile l'acquisire conoscenze tecniche riguardo la chimica del croma e le leggi fondamentali dell'assorbimento dell'intonaco o stabilitura, compreso il tempo di assecco.

Ancora, essi conoscitori non si sono mai preoccupati di apprendere il metodo applicato alla "dipintura", differente per ogni scuola o bottega, con significative varianti nella progressione delle stesure. Per cui abbiamo che, per quanto riguarda l'incarnato, nel cantiere di Giotto si stende una prima mano di verde detto d'allettare (coinvolgere) nella sola zona in ombra del viso, mentre nei cantieri romani, in particolare in quello di Cavallini, la mano di verde è stesa su tutto il volto. Ancora, il bianco lumeggiante nel gruppo di Cavallini viene applicato una volta sola, mentre quasi costantemente con Giotto si applica due volte. Per di più l'uso dell'ombreggiatura in nei romani è di gran lunga più caricato, trattamento che aumenta il senso del volume, e per finire solo nell'incarnato di Cavallini ecco apparire il rosso sulle gote...

Le sequenze di stesura continuano diversificate per tutta l'opera: il che permette a un conoscitore tecnico di individuare senza errore non tanto la mano di un singolo esecutore, ma tutto un particolare cantiere con a capo un maestro sicuro. Il capo maestro di cantiere: è lui che si preoccupa di scegliere i propri maestri collaboratori che dirigono altri pittori incaricati di eseguire le varie parti del dipinto. Il maestro maggiore non solo imposta la composizione scenica, ma conduce, decide le variazioni, è scenografo, è regista, e soprattutto si preoccupa di insegnare all'intero staff una

particolare tecnica che ognuno dovrà rigorosamente seguire, così che l'intero dipinto risulti omogeneo nello stile e nei valori cromatici e plastici. Insomma il maestro maggiore è il garante dell'uniformità del ciclo, come dice Zanardi "il normalizzatore".

Per concludere, possiamo stabilire che scoprendo la tecnica con la quale è stata realizzata un'opera, a partire dal modo di preparare la tavola o l'intonaco, abbozzare l'impianto, stendere scuri, chiari ed ombre, via via fino alle velature e agli aggiustamenti, si può individuare l'identità del capo maestro con il minimo possibile di errore. È proprio mettendo in atto questo metodo che Zanardi ha potuto alla fine individuare con una certa attendibilità i pittori che hanno più che probabilmente dipinto il ciclo di San Francesco nella basilica superiore di Assisi, e inoltre quelli che hanno affrescato la Volta dei Dottori della Chiesa e il transetto e il resto.

\* Analisi degli affreschi della basilica superiore

Cominciamo con l'analizzare alcuni affreschi della basilica superiore dedicati alle storie bibliche e a quelle del nuovo testamento. In particolare prendiamo in considerazione due scene nella terza campata da ovest della navata: quella dove Isacco benedice Giacobbe e l'altra in cui Isacco respinge Esaù.

Giorgio Bonsanti, autore del saggio sulla pittura del Duecento e Trecento (*Miralibia Italiae panini*), pur essendo di fatto un dichiarato giottista, ammette: "Nella *Nascita della Vergine* romana (si allude al mosaico di Cavallini in Santa Maria in Trastevere), l'impaginazione (delle immagini e dell'opera intiera) è assimilabile con tutta evidenza con le *Storie di Isacco* assisiati (p. 149)". Aggiungiamo noi, tanto nella composizione quanto nei tendaggi, nella struttura scenica e perfino nell'identico letto, il cui sopralzo è decorato in entrambe le immagini con una sequenza di archetti che ne attraversano tutta la base.

Ancora Bonsanti osserva: "Nella *Natività del Bambino* (il mosaico del Cavallini sempre in Santa Maria in Trastevere) incontriamo una coincidenza quasi integrale con l'analoga scena nella seconda campata di Assisi, dipinta dal Maestro della Cattura". Dal che, non certo per sillogismo grottesco ma per una logica geometrica, si evince che,

essendo l'autore della *Natività* romana lo stesso che ha dipinto la *Natività* di Assisi e giacché quest'ultimo è chiamato da ognuno il Maestro della Cattura, ecco che Cavallini si trova ad essere l'artista in questione, cioè colui che ha dipinto la scena della cattura di Cristo, uno degli affreschi davvero magistrali, forse il maggiore, di tutta la basilica. E quindi molto probabilmente è ancora lui l'autore delle due *Storie di Isacco* e della gran parte delle scene (36?? TROVARE ESATTO NUMERO) dipinte sulle campate superiori.

E sempre il nostro Giorgio conclude: “si tratta allora di comprendere quale sia stato il flusso fra il dare e l'avere, quanto alla Roma cavalliniana e all'impresa di Assisi. I due centri da cui, nell'ultimo quarto del Duecento, prende le mosse la nuova pittura europea. (p. 149)”

24 agosto

*§ La cappella degli Scrovegni. Descrizione affreschi*

Giudizio universale

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

L'immagine che vi sto mostrando è comunemente indicata come l'autoritratto di Giotto. Allargando la proiezione scopriamo sulla destra la figura di 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. Tornando al ritratto di Giotto, ci rendiamo conto che il pittore si è sistemato senza indugio alcuno fra i 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 e i cattivi. Ed ecco che, osservandoli con attenzione, ci accorgiamo che i giusti e i beati sono tutte anime di persone per bene, con belle facce, di gente rispettabile, riccamente abbigliate: professionisti, autorità, nobili, banchieri dall'espressione 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 delle montagne ma anche un gentiluomo dai gusti eccentrici. Insomma l'autore di questo stupendo *Giudizio Universale*, Giotto, sembra darci l'avvisata: attenti, in Paradiso c'è posto solo per 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 dalle chiappe; e diavoli minori intenti a torturare i

peccatori, e condannati che pendono da forche, appesi per la gola, la lingua, i capelli e i testicoli. Insomma uno spettacolo, per assistere al quale nel Medioevo non necessitava scendere all'Inferno, ma bastava recarsi in piazza in un qualsiasi giorno della settimana programmato per le esecuzioni pubbliche. In più, se ci fate caso, scorgerete passaggi che alludono, o addirittura anticipano (verificare) i gironi infernali della *Divina Commedia* o, come Dante l'aveva intitolata, semplicemente la *Commedia*, dove si raccontano, appunto, le storie infami, disperate e spesso grottesche della rappresentazione umana.

Il *Giudizio Universale*, che sta proprio all'ingresso della Cappella degli Scrovegni, possiamo quindi leggerlo come un prologo della grande messinscena che si svolge lungo le pareti affrescate. Come tutti i prologhi a una "commedia" 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, e spesso celata ironia.

Cominciamo dal registro superiore della parete destra della cappella, dove sono dipinte le sei *Storie di Giacchino e Anna*. Nella prima storia vediamo Giacchino 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 che investe tutto il tempio. Giotto si vale per queste storie dei racconti tratti dai Vangeli apocrifi, supportati da modelli iconografici d'origine bizantina.

La scena 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 l'un l'altro. Questa situazione d'angoscia è frutto di una 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. 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 gli saltella intorno dandogli il benvenuto. Qui Giotto dimostra che è nei minimi particolari che si rappresentano il dramma e il suo rovescio, la leggera commozione della semplicità.



Appunti ormai superati

§§ l'indagine riguardante il riconoscimento degli esecutori degli affreschi, basandosi sulle tecniche pittoriche, leggendo il susseguirsi delle stesure cromatiche. A partire dai fondi chiari e scuri, le velature a varie intensità che segnano e definiscono i chiari e gli scuri, stabiliscono i volumi e le ombre proprie e proiettate sia per definire gli "incarnati" che i panneggi, le architetture e i paesaggi. Ogni bottega o cantiere applica una progressione del tutto particolare. INSERTO SUL METODO DI LETTURA DEI VECCHI CONOSCITORI.

non tengono conto o non sono al corrente dell'assetto organizzato dell'antico cantiere della pittura a fresco: un gruppo di maestri assistenti, spesso di talento, specializzati ad eseguire compiti diversi, panneggi, incarnato, architetture etc. Costoro vengono educati dal capo cantiere o capo maestro a dipingere mettendo in atto una rigorosa tecnica in modo da rendere uniforme il tessuto cromatico e lo stile della pittura. Quindi il maestro capo controllerà che sia rigorosamente applicato il suo metodo che determinerà il suo particolare linguaggio. Il capo bottega è di fatto il garante della uniformità del ciclo.

Normalizzatore.

L'occhio del conoscitore non può quindi riconoscere la mano di un singolo esecutore, nemmeno quella del capo cantiere giacché lo stile e il modo di trattare "gesti e colori", lo ribadiamo, è normalizzato, reso uniforme.

In evidente accordo con la committenza, il capo-maestro chiamato a dirigere un cantiere di Assisi o di Padova aveva nel progetto il compito di trarre dalla Leggenda Maior o da Bibbia e Vangelo le scene da rappresentare, quindi per ciascuna improntare uno o più bozzetti da proporre. In seguito si dovevano approntare le sagome (i patroni). Il capo bottega era regista oltre che sceneggiatore. E ancora, direttore di scena, una specie di regitor fabricae dei cantieri dei monasteri del VIII secolo.



Seguendo l'inchiesta condotta da Zanardi sulla divisione in giornate e il confronto con le fonti dobbiamo accusare il forte dubbio che Giotto non fosse parte in nessun modo del primo gruppo che eseguì le storie di San Francesco. Giotto non c'era nel 1295, in nessun affresco del ciclo si ravvisa la sua presenza o quella di un suo cantiere (da lui diretto).

Siamo certi che Giotto non avrebbe mai condiviso un simile linguaggio a proposito degli artisti con i quali ha dipinto fianco a fianco fin da ragazzo e appresso in tutto il tempo in cui ha operato.

A cominciare da Cimabue che, come lo presenta Stefano Zuffi (???), con la sua carica espressionistica che si traduce in una forte energia plastica insieme ad Arnolfo di Cambio rappresentò la lezione determinante per la formazione di Giotto.

E