

Inferno e Paradiso

**La storia biblica della Salvezza
nella Cappella degli Scrovegni
e nel Battistero di Padova**

a cura di
Federica Millozzi e Giovanna Valenzano



Nella collana *Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità*, sono pubblicate opere sottoposte a revisione valutativa con il procedimento in «doppio cieco» (*double blind peer review process*), nel rispetto dell’anonimato dell’autore e dei due revisori.

Direttori

Dario Canzian, *Università degli Studi di Padova*
Giovanna Valenzano, *Università degli Studi di Padova*

Comitato scientifico

Xavier Barral i Altet, *Université Rennes 2 - Haute Bretagne*
Louise Bourdieu, *University of Warwick*
Corinne Beck, *Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis*
Francesco Bottin, *Università degli Studi di Padova*
Philippe Braunstein, *École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris*
Furio Brugnolo, *Università degli Studi di Padova*
Charles Burnett, *The Warburg Institute, London*
Pieter De Leemans, *KU Leuven*
John Richards, *University of Glasgow* †
Raymund Wilhelm, *Alpen-Adria-Universität, Klagenfurt*
Henning Krauss, *Universität Augsburg*

Della stessa collana

Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità, a cura di Z. Murat, S. Zonno, 2014.

Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani, a cura di F. Bottin, 2014.

La presenza ebraica nell’Italia nord-orientale. Circolazione di uomini, capitali e saperi tra Medioevo e prima Età moderna, a cura di C. Bertazzo, 2014.

La Serenissima via mare. Arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro, a cura di V. Baradel e C. Guarneri, 2019.

Un castello per la signoria carrese, un castello per la città. Arte di corte in un monumento in trasformazione, a cura di G. Valenzano, 2019.

**Medioevo veneto, Medioevo europeo.
Identità e alterità**

La collana Me.Ve. (“Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità”) è dedicata allo studio dell’area veneta come crocevia della storia e della civiltà medievale europea, tramite fra occidente latino e oriente slavo e bizantino, spazio privilegiato di convergenze intellettuali, artistiche, linguistiche. Nelle città del quadrante che si affaccia sull’arco nord-adriatico, in particolare nei secoli XII-XV, avvenne il passaggio della cultura curiale, laica ed ecclesiastica, alla cultura ‘borghese’ e comunale. Artisti, poeti, studiosi dei fenomeni fisici e naturali, giuristi, studenti universitari provenienti dall’intera Europa trovarono nelle comunità cittadine dello spazio compreso tra Adige e Isonzo accoglienza generosa, ricambiata con altrettanto generosa ospitalità. E da quelle stesse comunità in molti sciamarono oltre i confini veneti e italici spinti dalla curiosità intellettuale o dalla ricerca di affermazione personale nel campo delle professioni, delle arti, della politica. La collana, esito di un progetto strategico dell’Ateneo patavino che ha visto collaborare specialisti di discipline diverse della Scuola di Scienze umane, sociali e del Patrimonio culturale, intende promuovere ricerche orientate verso l’applicazione di competenze multidisciplinari e di metodologie innovative.

Il presente volume trae origine dalla Giornata di Studi *Inferno e Paradiso. La storia biblica della Salvezza nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova*, (Museo Eremitani, Sala del Romanino, 9 aprile 2024) nata dalla collaborazione di:



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Prima edizione 2025, Padova University Press

Titolo originale *INFERNO E PARADISO. La storia biblica della Salvezza nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova*

© 2025 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Redazione: Padova University Press
Progetto grafico: Padova University Press
Con la collaborazione per la cura redazionale di Silvia Musella, Andrea Panizzolo, Maria Pennisi
Crediti fotografici: Gabinetto fotografico dei Musei Civici di Padova, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Padova, Mauro Magliani, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/ Scala Firenze, Museo Arqueológico Nacional di Madrid

ISBN 978-88-6938-483-7



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

INFERNO E PARADISO

***La storia biblica della Salvezza
nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero
di Padova***

a cura di

Federica Millozzi e Giovanna Valenzano



Questa pubblicazione raccoglie contributi di alto profilo storico-artistico e biblico, offrendo una riflessione articolata e interdisciplinare sulla rappresentazione della storia della Salvezza nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero della Cattedrale di Padova. Due spazi monumentali che, pur nella loro individualità storica e artistica, dialogano tra loro attraverso un comune linguaggio figurativo e teologico, restituendo al lettore la profondità di un messaggio che attraversa i secoli.

L'opera, curata da Federica Millozzi e Giovanna Valenzano, è il frutto di una collaborazione virtuosa tra studiosi e istituzioni culturali, universitarie ed ecclesiastiche, che dimostra quanto sia fecondo il confronto tra competenze diverse quando mosso da un intento comune: riscoprire e comprendere le radici visive e spirituali del nostro patrimonio artistico.

In un tempo in cui la conoscenza tende a frammentarsi, questa pubblicazione rappresenta un esempio concreto di come il dialogo tra discipline – dalla storia dell'arte alla teologia, dall'iconografia alla liturgia – possa generare nuovi percorsi interpretativi e offrire chiavi di lettura inedite anche per contesti già ampiamente studiati.

Il volume non solo approfondisce aspetti specifici delle due celebri decorazioni pittoriche, ma contribuisce a rinnovarne la lettura con un nuovo sguardo critico.

Inferno e Paradiso non è solo un titolo evocativo, ma la sintesi di un itinerario di senso che si snoda tra immagini, testi e spazi sacri, e che invita alla riflessione sul ruolo dell'arte come strumento di mediazione tra il visibile e l'invisibile. Un contributo prezioso per chi studia, insegna o semplicemente ama il patrimonio culturale come forma viva di trasmissione di conoscenza e di fede.

Andrea Colasio
Assessore alla Cultura del Comune di Padova

L'associazione BET Polo Biblico nasce in Padova nel 2023 dalla volontà di un gruppo di studiosi, accademici, amanti della *Bibbia*, che da varie parti d'Italia e non solo, hanno pensato di mettere in relazione *Bibbia*, società e cultura. Lo scopo è quello di creare processi di mediazione tra esperienze, saperi, tradizioni attraverso gli strumenti interpretativi forniti da varie discipline. Ad oggi contiamo circa 160 iscritti.

L'obiettivo che ci siamo posti era dialogare tra studiosi di discipline diverse: storici dell'arte medievale, teologi, bibliisti, liturgisti, davanti a due grandi opere trecentesche site in Padova: la Cappella degli Scrovegni di Giotto e il Battistero della Cattedrale di Giusto de' Menabuoi. Abbiamo trovato nell'assessore alla cultura di Padova Andrea Colasio una grande disponibilità a mettere in atto il progetto. Il direttore dei Musei Civici di Padova, Francesca Veronese, e il conservatore e responsabile dell'Ufficio Patrimonio Mondiale dell'UNESCO del Comune di Padova, Federica Millozzi, e il direttore del Museo Diocesano, Andrea Nante, hanno messo a disposizione spazi, competenze, libertà d'accesso alle due strutture con grande generosità ed entusiasmo.

La possibilità di una lettura critica da diverse prospettive è sfociata in una giornata di studi in cui la storia dell'arte, la teologia, la *Bibbia* e la liturgia sono entrate in dialogo. Non è stata solo una conoscenza reciproca tra discipline, ma anche un intreccio di relazioni personali che insieme hanno potuto godere della visita alla Cappella degli Scrovegni e al Battistero con il pubblico presente in sala.

L'entrare in contatto con la realtà accademica e museale della città di Padova ha portato la nostra associazione alla convinzione che questa sia una delle strade da percorrere perché il testo biblico venga avvicinato attraverso diversi linguaggi.

Un ringraziamento speciale va a tutte le relatrici e relatori che hanno messo a disposizione i loro saperi in occasione di questa giornata.

Isabella Tiveron
Presidente BET Polo Biblico

Come ogni patrimonio, anche quello mondiale dell'UNESCO va fatto fruttare, e questo, in fondo, è stato il senso della Giornata di Studi che ha visto confrontarsi studiosi di storia dell'arte e di teologia il cui titolo - *Inferno e Paradiso. La storia biblica della Salvezza nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova* - è già di per sé stesso rivelativo della forte potenzialità offerta dal suggestivo e fruttuoso intreccio tra queste due discipline: da una parte il tema "Inferno e Paradiso" è declinato a partire dal preciso riferimento a due luoghi "sacri" della *Urbs picta* padovana e a due straordinari artisti come Giotto e Giusto de' Menabuoi, e, dall'altra, esplicito è il rimando alla categoria di storia della Salvezza, che gioca un ruolo centrale nell'impianto biblico-teologico cristiano e in cui, a partire dal Medioevo, proprio la contrapposizione tra Inferno e Paradiso si afferma sempre più prepotentemente come cifra dominante sia dell'elaborazione dottrinale che delle sue traduzioni in ambito morale e pastorale. Un tema "bifronte", dunque, di cui il fatto di essere preso in esame all'interno di un orizzonte dialettico tra due discipline che, più di altre, ne hanno messo in risalto la centralità per la storia del pensiero medievale restituisce appieno la complessità.

Per l'associazione BET. Polo Biblico il rapporto tra scritti biblici ed espressioni artistiche costituisce uno dei terreni privilegiati nel quale spendere il proprio impegno nella riscoperta dell'«immenso patrimonio veicolato dal testo biblico per l'elaborazione di memoria storica, prospettive per il presente e visioni di futuro» (dalla *Carta di Intenti*). Non possiamo quindi far altro che ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile questa interlocuzione che ne ha messo in luce la promettente virtualità. Alla Banca di Credito Cooperativo Veneta va un grazie particolare per aver reso possibile la trasmissione in streaming di almeno una parte della giornata che si può rivedere nella sezione YouTube del nostro sito (www.betpolobiblico.it).

Marinella Perroni
Vicepresidente di BET Polo Biblico

Luogo preposto alla conservazione del patrimonio culturale, il Museo non assolve pienamente al suo compito nei confronti della società – e non vive – se non diviene anche il luogo del confronto scientifico e della divulgazione culturale, se non sa farsi promotore di ricerche sul proprio patrimonio, senza perdere di vista il dialogo con le altre Istituzioni su temi di più ampio respiro.

In questa prospettiva dialogica, il Museo ha inteso aprire le porte a BET Polo Biblico per avviare, di comune accordo, un confronto tra studiosi incentrato su due dei più preziosi scrigni di arte e religiosità medievale conservati in città: la Cappella degli Scrovegni e il Battistero della Cattedrale. In altre parole, Giotto e Giusto de' Menabuoi. Ovvero – volendo racchiudere in una parola i tratti più emblematici del percorso spirituale suggerito dai cicli pittorici dei due luoghi di culto, entrambi riconosciuti patrimonio mondiale dell'UNESCO nell'ambito della *Urbs picta* – Inferno e Paradiso.

Realizzati a distanza di poco tempo a partire da istanze del tutto diverse, voluti rispettivamente da Enrico Scrovegni e da Fina Buzzaccarini, i cicli affrescati di Cappella e Battistero non si comprendono nella loro complessità se non si analizzano, scomponendoli, tutti quegli elementi legati alla religiosità, alla conoscenza delle *Sacre Scritture* e alla liturgia che appartenevano all'orizzonte antropologico medievale, ma che rischiano di sfuggire quasi del tutto all'uomo moderno.

Questo volume è l'esito della convinzione che nuove prospettive di lettura possano scaturire proprio dal confronto tra studiosi afferenti ad ambiti disciplinari diversi. Cappella e Battistero e i loro straordinari cicli pittorici sono stati perciò oggetto delle riflessioni di storici e storici dell'arte, bibliisti, teologi e liturgisti che si sono riuniti in Museo per dialogare ripercorrendo la storia dei due capolavori, aggiungendo così nuovi e importanti tasselli alla comprensione di questi luoghi così ricchi di storia e di eccezionale dimensione artistica.

Francesca Veronese
E.Q.A.P. Direttore Musei Civici di Padova

Indice

Introduzione <i>Federica Millozzi</i>	15
CONTRIBUTI STORICO-ARTISTICI	
Dante e Francesco da Barberino difronte all'<i>Inferno</i> di Giotto <i>Chiara Ponchia</i>	19
I circoncisi e l'immagine di Adamo nell'<i>Inferno</i> di Giotto <i>Giovanna Valenzano</i>	29
Il <i>Paradiso</i> di Giusto: visione e promessa della Gloria celeste <i>Andrea Nante</i>	39
Il <i>Paradiso</i> di Giusto de' Menabuoi <i>Cristina Guarnieri</i>	47
Angeli a corte: <i>Paradisi</i> nella Padova carrarese <i>Zuleika Murat</i>	59
CONTRIBUTI BIBLICO-LITURGICI	
Storia della Salvezza e visioni dell'Aldilà nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova <i>Nadia Munari</i>	71
La liturgia iconica degli spazi della Cappella degli Scrovegni e del Battistero di Padova <i>Francesca Leto</i>	79
Le origini dell'<i>Inferno</i> e del <i>Paradiso</i> nel Giudaismo del Secondo Tempio <i>Giovanni Ibba</i>	89
Immagini del Giudizio e figure del presente ecclesiale (medievale e attuale). Le (diverse) azioni rituali come sfondo presupposto <i>Andrea Grillo</i>	97

Introduzione

Lo studio di due capolavori assoluti del patrimonio culturale italiano come la Cappella degli Scrovegni e il Battistero della Cattedrale di Padova rivela, ancora una volta, come solo un approccio interdisciplinare possa essere la migliore e più corretta metodologia di lavoro per restituire appieno i molteplici significati di luoghi sacri e d'arte.

Le diverse chiavi di lettura e d'interpretazione di sistemi complessi come i cicli affrescati si dimostrano certamente fondamentali nella fase di studio e di ricerca in un dialogo e confronto integrato, per allargare l'orizzonte e arricchire le conoscenze reciproche, come avviene in questo volume, ma assumono importanza anche in un'ottica di valorizzazione, dando la possibilità di individuare nuovi percorsi di narrazione rivolti a pubblici specifici, con esigenze diverse qualificando il livello della proposta.

Nel testo della designazione che ha fornito le motivazioni dell'iscrizione nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO del sito seriale *I cicli affrescati del XIV secolo di Padova* - che include anche questi due luoghi tra le otto componenti - il Comitato del Patrimonio Mondiale nel 2021 ha dichiarato come l'"eccezionale valore universale" del sito, ovvero l'unicità che ne determina l'inserimento, stia nel rappresentare «l'area del mondo dove si è venuto a creare nel corso del Trecento un interscambio unico di valori umani fra i protagonisti del mondo della scienza, della letteratura, delle arti visive, nel clima pre-umanista di Padova dell'inizio del XIV secolo» (criterio II). Padova già nel Trecento era quindi un luogo di relazioni tra artisti, committenti, di scambi significativi tra il mondo sacro e profano, un luogo aperto al mondo che, proprio grazie a questo, ha potuto generare capolavori d'arte che ne sono visibile testimonianza ancor oggi.

Questo volume ben illustra come aprire nuovi percorsi di conoscenza sia ancora possibile, anche per artisti, luoghi, soggetti tra i più indagati della storia dell'arte, e come intraprendere letture inedite permetta di rivedere

dati acquisiti sotto nuovi punti di vista – come nel caso della recente mostra *Lo scatto di Giotto. La Cappella degli Scrovegni nelle fotografie tra Ottocento e Novecento* – portando a una più corretta e profonda conoscenza del nostro patrimonio artistico.

Federica Millozzi
Conservatore
Responsabile Ufficio Patrimonio Mondiale
Comune di Padova

CONTRIBUTI STORICO-ARTISTICI

Chiara Ponchia
Università degli Studi di Padova

Dante e Francesco da Barberino difronte all'*Inferno* di Giotto¹

Il contributo verte sulla capacità degli affreschi della Cappella degli Scrovegni, in particolare il *Giudizio Universale*, di generare nuove immagini, sia sul piano letterario sia su quello figurativo. In prima istanza l'analisi si rivolgerà ai rapporti tra le pitture giottesche e la prima cantica della *Divina Commedia*, soffermandosi sulle invenzioni dantesche che sembrano tradire la visione della grande opera di Giotto a Padova. In secondo luogo, verranno prese in esame le miniature dell'*Offiziolo* di Francesco da Barberino, raffinato libro di preghiere realizzato a Padova tra il 1304 e gli inizi del 1309, il cui apparato figurativo sembra in parte scaturire da quella rete di influenze e di scambi tra gli affreschi della Cappella degli Scrovegni e l'*Inferno* dantesco delineata nella prima parte del contributo.

Parole chiave: Dante, Giotto, Francesco da Barberino, Inferno

L'*Inferno* dipinto da Giotto nel celebre *Giudizio Universale*, che tanto dovette atterrire i fedeli in procinto di lasciare la Cappella degli Scrovegni per avviarsi alle loro attività quotidiane, non richiede certo presentazioni, né vi è bisogno di ricordarne l'altissimo valore storico-artistico o di sottolinearne gli aspetti più innovativi. Il mio contributo intende piuttosto focalizzarsi su

¹ Si presentano in queste pagine alcune nuove riflessioni e approfondimenti sul tema del titolo, unitamente alla sintesi di ricerche già pubblicate altrove, ma ritenute di interesse per la Giornata di Studi *Inferno e Paradiso. La storia biblica della Salvezza nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova*, in accordo con gli organizzatori.

un aspetto particolare di questo brano pittorico, ossia la sua straordinaria capacità di ispirare e influenzare la genesi di nuove immagini, sia in ambito letterario, con particolare riguardo alla *Divina Commedia*, sia nel campo delle arti del libro, come è possibile apprezzare nell'*Offiziolo* miniato che il poeta toscano Francesco da Barberino fece realizzare per sé a Padova tra il 1304 e gli inizi del 1309, dunque pochi anni dopo la conclusione dell'impresa di Giotto in Cappella degli Scrovegni, protrattasi dal 1303 al 1305.

Nell'affrontare il tema delle relazioni tra l'*Inferno* giottesco e la *Divina Commedia*, va subito detto che, sebbene la conoscenza diretta tra Giotto e Dante non sia documentata, essa appaia un'ipotesi del tutto plausibile, sia per ragioni biografiche – entrambi toscani, nati a un anno di distanza – sia, soprattutto, per le affinità possibili tra due ingegni di tale levatura, capaci il primo di rinnovare la pittura, il secondo la lingua e la letteratura. Gran parte della critica ha quindi accarezzato quest'idea, scorgendo nei famosi versi «Credette Cimabue nella pittura tener lo campo / ed ora ha Giotto il grido...» ben più di una conoscenza legata solo alla fama².

Anche la possibilità che le pitture di Giotto in Cappella degli Scrovegni abbiano influenzato la poesia fortemente visiva della *Commedia* ritorna in parte degli studi danteschi, un'eventualità non necessariamente legata a un'effettiva conoscenza personale tra i due grandi toscani, e del tutto compatibile con i tempi di realizzazione degli affreschi giotteschi e quelli di scrittura del poema, che Dante compose in un arco di tempo da collocare con ogni verosimiglianza dal 1306 al 1321³.

Scorrendo la sterminata bibliografia dantesca è dunque possibile trovare suggerimenti diversi, che vanno da confronti circoscritti a semplici, quanto affascinanti, suggestioni. Penso ad esempio agli studi di Ignazio Baldelli, che nel «dolce color d'oriental zaffiro» coglie il riverbero dell'azzurro puro e luminoso dei cieli di Giotto a Padova⁴.

² Si vedano per esempio: P.L. RAMBALDI, *Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari*, «Rivista d'arte», 1937, XIX, pp. 286-348; C. GASPAROTTO, *Giotto in Dante*, «Padova e la sua provincia», IX, settembre 1966, pp. 3-8; *Giotto e Dante*, catalogo della mostra (Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, Torre de' Passeri - PE, 13 ottobre - 30 novembre 2001), a cura di C. Gizzi, Skira, Milano 2001; G. PERETTI, *Giotto e Dante a Padova*, «Padova e il suo territorio», ottobre 2001, XCIII, pp. 24-25; G. RONCONI, *Dante e Giotto agli Scrovegni*, «Padova e il suo territorio», maggio-giugno 2002, XCLII, pp. 34-38.

³ E. MALATO, *Dante*, Salerno Editrice, Roma 2009, p. 230; più recentemente M. SANTAGATA, *Tra (auto)biografia e profetismo utopico. Un viaggio nella 'Commedia'*, in *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, 'Commedia'. Saggi e commenti*, a cura di M. Santagata, Istituto della Encyclopedie Italiana, Roma 2015, pp. 1-39: 5-21; *The smiling walls. Dante and the visual arts, Dante e le arti figurative*, a cura di R. Arqués, S. Maddalo, L. Pasquini, Brepols, Turnhout 2023.

⁴ I. BALDELLI, *Studi Danteschi*, a cura di L. Serianni, U. Vignuzzi, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2015, pp. 164-165.

In questa sede, però, mi concentrerò su nessi più stringenti, quelli cioè che possono più convincentemente provare un rapporto di dipendenza di alcune invenzioni dantesche dal capolavoro patavino.

Il primo esempio che porto riguarda Satana a tre facce descritto da Dante nel canto XXXIV dell'*Inferno*. Differentemente dalle altre creature demoniche che popolano l'Ade dantesco, a Lucifer è riservata un'estesa e accurata descrizione: ben dieci terzine, di cui tre pannelleggiano i volti luciferini:

Oh quanto parve a me gran maraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era veriglia;
L'altre eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al loco de la cresta:
e la destra parea tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.

Inf., XXXIV, vv. 37-45

Risulta evidente come la lunga descrizione che ci offre Alighieri non lasci quasi nulla all'inventiva del lettore, come se il poeta volesse assicurarsi di suggerire un'immagine univoca e inequivocabile del re dell'*Inferno*. Su due elementi in particolare insistono i versi: l'immane smisuratezza di Satana e le tre orrende facce con cui maciulla Giuda, Bruto e Cassio, i tre peggiori peccatori dell'umanità.

Se alcuni dettagli sono squisitamente danteschi, come l'idea che «l'imperador del doloroso regno» sia eternamente confiscato nella ghiaccia infernale del Cocito, per l'elaborazione di un diavolo trifronte Dante ha probabilmente agito sulla spinta di un modello visivo, che la critica ha individuato in tre possibili fonti: il diavolo a tre facce scolpito sulla facciata della Chiesa di San Pietro a Tuscania⁵, il diavolo nei mosaici di Coppo di Marcovaldo nel Battistero di Firenze⁶ – la cui frequentazione da parte di Dante è certa, come si evince dall'affettuoso riferimento al «mio bel San Giovanni» di *Inf. XIX*, 17 - e infine la figura di Satana che domina l'*Inferno* nel grande *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni (fig. 1).

Se il mostro scolpito a Tuscania è in effetti il solo a presentare tre facce, gli altri due demoni, pur non avendo tre volti, hanno ugualmente tre bocche,

⁵ L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'Aldilà*, atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, F. Cesati, Firenze 2001, pp. 15-73: 30-31, tav. 8.

⁶ L. LORENZI, *Devils in art. Florence from the Middle Ages to the Renaissance*, Centro Di, Firenze 2003, pp. 31-32, 65.

seppur due di esse appartengano alle escrescenze serpentine che fuoriescono dalle orecchie di Satana. I demoni di Coppo di Marcovaldo e di Giotto danno quindi conto dell'idea dantesca del diavolo non solo come imperatore dell'Ade, ma anche come strumento di tortura infernale egli stesso, intento a mordere e masticare i dannati. Se si accetta che queste furono le fonti visive di Dante, non appare dunque casuale che nella *Commedia* siano esplicitamente descritte le tre posizioni diverse in cui i tre peggiori peccatori dell'umanità vengono macciullati: Giuda con la testa tra le fauci di Lucifero, Bruto e Cassio in posizione contraria, con le gambe imprigionate nelle fauci diaboliche, e il torso e la testa fuori:

«Quell'anima là sù c'ha maggior pena»,
 disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
 che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.
 De li altri due c'hanno il capo di sotto,
 quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
 vedi come si storce, e non fa motto!
 e l'altro è Cassio che par sì membruto.»
Inf., XXXIV, vv. 61-67

L'esatta trasposizione verbale di quanto osserviamo nei mosaici di Coppo e nell'affresco di Giotto, in cui il peccatore al centro fuoriesce dalle fauci del diavolo con gli arti posteriori, rende del tutto convincente l'ipotesi di una derivazione dai due modelli figurativi, accolti e rielaborati dal vivido ingegno di Alighieri.

Un'altra suggestione che ricorre di frequente nella critica dantesca è quella che lega i ladri descritti nei canti XXIV e XXV alle figure di dannati morsi da rettili nel *Giudizio*. Giunto alla settima bolgia dell'ottavo cerchio, Dante vede un terrificante groviglio di serpenti di diverse specie, tra cui corrono anime nude e spaventate, che, se morsate dalle raccapriccianti creature, avvampano e bruciano, per poi riacquistare la loro forma originaria, oppure divengono a loro volta serpi, per poi tornare umani, in un'eterna pena circolare. Se i passi più strettamente legati al processo di metamorfosi sono da ricondurre a Ovidio, fonte testuale che Dante stesso dichiara nel celebre verso «Taccia di Cadmo e di Aretusa Ovidio»⁷, in cui il fiorentino rivendica la sua superiorità sul

⁷ Sui rapporti tra la *Commedia* dantesca e le *Metamorfosi* di Ovidio segnalo gli atti del convegno *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, (Firenze, 23-24 novembre 2017), a cura di C. Cattermole, M. Ciccuto, Editoriale Le Lettere, Firenze 2019, con bibliografia pregressa. Per il tema più circoscritto delle metamorfosi dei ladri rimando a: L. PASQUINI, *Taccia di Cadmo e di Aretusa Ovidio (Inf., XXV, 97): le metamorfosi dantesche tra fonte letteraria e tradizione figurativa*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra Antico e riscoperta dell'Antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova University Press, Padova 2012, pp. 307-317 ("Antenor

poeta di Sulmona, certe notazioni più visive sono molto verosimilmente da legare, ancora una volta, alle pene dispiegate nelle scene di *Giudizio Universale*. Ben si leggono le immagini di dannati morsi da serpi e piccoli draghi – nell’immaginario medievale sovrapponibili ai serpenti – accanto ai versi danteschi. In particolare, colpisce l’accostamento tra l’effige della prostituta morsa da un drago al collo e i versi 97-99 del XXIV canto, in cui un ladro viene morso proprio «là dove ’l collo a le spalle s’annoda», una specificazione che sembra riflettere proprio questo dettaglio del grande affresco (fig. 2).

Un caso analogo, che a mia conoscenza non è stato rilevato negli studi, credo possa essere individuato nella pena dei seminatori di scisma e discordia, nella IX bolgia: la descrizione di Maometto, tagliato dal mento sino all’ano, le interiora che pendono fra le gambe, potrebbe legarsi alla rappresentazione di Giuda della Cappella degli Scrovegni. La narrazione fortemente visiva della pena del profeta credo infatti tradisca la sollecitazione di un modello figurato, e l’immagine dell’intestino che, fuoriuscendo, si sparpaglia davanti all’addome, si riscontra appunto nella rara immagine di Giuda impiccato ed eviscerato (fig. 3). È questa un’iconografia di limitata diffusione, debitrice di una tradizione confluita nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, che puntava ad armonizzare le due differenti versioni sulla morte di Giuda offerte dal *Nuovo Testamento*⁸. Se il *Vangelo* di Matteo narra infatti che Giuda, in seguito alla condanna di Gesù, si pentì, restituì i trenta denari e si impiccò, negli *Atti degli Apostoli* si dice che tenne i soldi e vi comprò un campo, dove «precipitando in avanti si squarcò in mezzo e si sparsero fuori tutte le sue viscere». Jacopo da Varazze fonde le due versioni, narrando che «Giuda si pentì, restituì i denari, si allontanò e si impiccò: il suo corpo si squarcò e lasciò uscire tutti i visceri: questo accadde perché non doveva essere sconciata la bocca che aveva toccato il viso glorioso di Cristo». Se dunque la figura di Giuda affrescata nella Cappella degli Scrovegni a tutta evidenza scaturisce dalla conoscenza della *Legenda aurea*, ritengo però sia più probabile che nell’inventare la pena dei seminatori di scisma e discordia Dante abbia agito sulla spinta di un’immagine, con ogni probabilità quella dipinta da Giotto, capace di innescare una reazione emotiva

quaderni”, 28); E. DRASKÓCZY, *Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto XXV dell’Inferno*, «Újlatin Filológia», 2012 IV, pp. 37-44.

⁸ Per altri esempi dell’iconografia di Giuda impiccato e eviscerato rimando a: G.M. FACHECHI, *Instar cordis desperati. Giuda all’Inferno nella Cappella degli Scrovegni*, in *Acheruntica. La discesa agli Inferi dall’antichità classica alla cultura contemporanea*, a cura di R.M. Danese, A. Santucci, A. Torino, Argalia, Urbino 2020, pp. 337-368, in part. 343-346. Per una trattazione più esauriva delle differenti versioni della morte di Giuda si veda: E. DRASKOCZY, *Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV della Divina Commedia. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi*, «Dante Füzetek», IV, 2008, pp. 81-114.

ben più potente di una fonte scritta, a maggior ragione l'asciutta narrazione di Jacopo, la cui conoscenza da parte di Dante non è d'altro canto dimostrata⁹.

I nessi individuabili, come si vede da questi esempi, sono molti, e si potrebbe certamente proseguire nella ricerca di corrispondenze più o meno puntuali. Ritengo però che, per avvalorare l'ipotesi di una relazione tra l'*Inferno* dantesco e gli affreschi patavini di Giotto, sia necessario spingere la ricerca in direzioni diverse, e tentare di verificare se vi siano connessioni più profonde e strutturali, se cioè Dante possa aver tratto ispirazione non solo dall'esperienza visiva della Cappella degli Scrovegni, ma anche da una meditazione sulle idee sottese all'elaborazione del suo piano iconografico.

È quanto credo sia accaduto nell'invenzione della pena degli invidiosi, che sembra avere alle spalle un ragionamento analogo a quello che portò Giotto e i suoi consulenti iconografici a elaborare l'iconografia dell'*Invidia* nello zoccolo con i vizi e le virtù della Cappella degli Scrovegni. L'artista dipinse una figura di profilo, con in mano una borsa di denaro, le orecchie d'asino e una lingua serpentina che le esce dalla bocca e si torce all'indietro come a morderle gli occhi, occhi che tuttavia sono difficilmente visibili, come se la figura fosse cieca. Infatti, come suggerisce Serena Romano, il nome del vizio evoca la locuzione latina *in-videre*, non vedere nel modo giusto¹⁰. Dello stesso peccato si macagnarono gli invidiosi di Dante, coloro che guardarono malevolmente i beni degli altri, e pertanto sono ora condannati a essere ciechi, con le palpebre cucite dal fil di ferro.

Non solo: nel ciclo giottesco all'*Invidia* è contrapposta la *Caritas*, dipinta nella parete di fronte; allo stesso modo, nel *Purgatorio* dantesco, parte dell'espiazione del peccato consiste nel sostenersi a vicenda ascoltando voci nell'aria che gridano esempi della virtù contraria all'invidia, anche qui, con ogni probabilità non per caso, la carità.

Ampliando il nostro discorso, si può pensare che la struttura stessa sottesa all'organizzazione "penale" del *Purgatorio* immaginato da Dante, che prevede che all'espiazione di ogni singolo peccato si affianchi una meditazione sulla virtù opposta potrebbe rispecchiare una riflessione del poeta sul ciclo dei vizi e delle virtù della Cappella degli Scrovegni, il primo in cui tale soggetto appare così ampiamente e compiutamente congegnato.

Gli esempi indicati ci mostrano dunque la straordinaria capacità degli affreschi e delle idee figurative espresse nella Cappella degli Scrovegni di gene-

⁹ M. PASTORE STOCCHI, *Iacopo da Varazze*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 1970 (consultata online all'url: [https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_(Enciclopedia-Dantesca)/)), data dell'ultimo accesso 26/11/2024.

¹⁰ S. ROMANO, *La O di Giotto*, Electa, Milano 2008, p. 221.

rare nuove immagini e nuove invenzioni, non solo sul piano figurativo, ma anche su quello letterario.

Lo stesso può essere riscontrato estendendo l'analisi a un altro tipo di opera d'arte, un manoscritto miniato, in questo caso un libro d'ore – o offiziolo – cioè una raccolta di preghiere per i laici.

Si tratta, come anticipato, del libro d'ore che Francesco da Barberino, notaio e poeta nato a Barberino in Val d'Elsa nel 1264 e morto a Firenze nel 1348¹¹, fece miniare per sé a Padova tra il 1304 e gli inizi del 1309, redigendo egli stesso il progetto iconografico. È proprio Francesco a darci queste preziose informazioni in alcuni cenni biografici contenuti in un'altra sua opera, i *Documenti d'Amore*, redatta tra il 1313 e l'inizio del 1314 e tramandataci in due esemplari oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, il ms. Barb. lat. 4076, copia uscita direttamente dalla penna dell'autore, e il Barb. lat. 4077, esemplare parzialmente autografo e non completo¹².

L'*Offiziolo* barberiniano, oggi in collezione privata, è un oggetto di grande fascino e interesse per molteplici ragioni: reca infatti un apparato iconografico in cui, ad immagini più tradizionali, se ne affiancano altre uniche, elaborate proprio da Francesco. Inoltre, ed è questa la ragione per cui mi soffermerò su questo manufatto, contiene due miniature la cui genesi è situabile in quella complessa rete di relazioni tra Giotto e Dante che questo saggio tenta di trateggiare.

Nel libello appaiono infatti due rappresentazioni del Limbo e dell'*Inferno* che ritengo costituiscano la più antica traduzione visiva della prima cantica del poema, e che, al contempo, si configurano come eco su pergamena delle novità giottesche nella Cappella degli Scrovegni¹³. Le due letture, lunghi dall'essere in contrasto, vanno di pari passo, se si accetta che Dante stesso fu influenzato dagli affreschi padovani di Giotto.

¹¹ E. PASQUINI, *Francesco da Barberino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1997 (voce consultata online all'url: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-da-barberino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-da-barberino_(Dizionario-Biografico)/), data ultimo accesso: 5/12/24).

¹² Il libro d'ore di Francesco da Barberino è oggi consultabile in riproduzione facsimile; si vedano inoltre l'articolo che ne ha accompagnato la riscoperta (K. SUTTON, *The lost 'Officiolum' of Francesco da Barberino rediscovered*, «The Burlington magazine», CXLVII, 2005, pp. 152-164) e il commentario all'edizione in fac-simile: *Officiolum di Francesco da Barberino*, a cura di S. Bertelli, D. Goldin Folena, G. Mariani Canova, C. Ponchia, F.G.B. Trolese, Salerno, Roma 2016. Sui *Documenti d'Amore* rimando ai saggi contenuti in *Francesco da Barberino al crocifìvio. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. Bischetti, A. Montefusco, De Gruyter, Berlin-Boston 2021 e agli studi di Daniela Goldin Folena, recentemente riediti in: D. GOLDIN FOLENA, *Letterature e arti. Incontri e raffronti tra Medioevo e Modernità*, Il Poligrafo, Padova 2024, pp. 103-118.

¹³ Le due miniature in oggetto possono essere viste nel commentario al fac-simile, il *Limbo* a tav. 9 e l'*Inferno* a tav 16.

Va detto sin d'ora come la conoscenza delle due fonti, Giotto e Dante, da parte di Francesco da Barberino, sia certa. Se già il lungo soggiorno di Francesco nella città euganea rende ampiamente plausibile una sua familiarità con gli affreschi della Cappella degli Scrovegni, è proprio lui a fugare ogni dubbio, nella descrizione ammirata dell'allegoria dell'*Invidia* che ci ha lasciato nei *Documenti d'Amore*, in cui Francesco scrive che «l'invidioso si brucia dentro e fuori. Giotto ha dipinto meravigliosamente questa Invidia a Padova nell'Arena»¹⁴.

Per quanto riguarda la conoscenza del poema dantesco, proprio a Francesco da Barberino spetta il più antico riferimento noto all'*Inferno*, ancora una volta in una postilla autografa ai suoi *Documenti d'Amore*, in cui dice «Dante Alighieri, in una sua opera intitolata *Commedia* e che tra molte altre cose tratta di temi infernali, loda costui [Virgilio] addirittura come maestro».

La visione dei due minî nel suo *Offiziolo* induce dunque a chiedersi se Francesco conoscesse le terzine della prima cantica della *Commedia* già prima degli anni in cui scrisse i *Documenti d'Amore*, un'ipotesi niente affatto incompatibile con l'opinione oggi più accreditata in merito ai tempi di composizione dell'*Inferno*, situabile negli anni tra il 1304-1306 e il 1308¹⁵.

La prima immagine, a f. 69r, mostra un angelo che, rivolgendosi a un gruppo di anime disposte circolarmente in un anello buio che corre attorno a un fuoco, pronuncia parole di Salvezza: «Letemini qui bona egistis quia meritum appropinquat» (Esultate, voi che avete fatto il bene, perché la ricompensa si avvicina). L'identificazione dello spazio sospeso in cui si trovano gli spiriti in attesa è consentita dalla scritta «*limbus*» che affianca il diagramma circolare (fig. 4).

A f. 156r, possiamo invece osservare l'immagine dell'*Inferno*, strutturato in tre fasce che avvolgono una grande testa di Satana al centro, mentre tutt'attorno, afflitti dannati, molti nudi, alcuni vestiti, sono sottoposti a pene diverse (fig. 5).

Alla vista di queste immagini, è in effetti difficile non pensare all'architettura dantesca del regno dell'eterna dannazione, suddiviso in cerchi che si restringono via via fino al suo fulcro, Lucifero. L'idea stessa di rappresentare l'*Inferno* come uno spazio coerentemente strutturato si afferma compiutamente con la *Commedia*, e basta uno sguardo alle raffigurazioni del *Giudizio Universale* che precedono la diffusione del poema per accorgersi di come, fino ai primi decenni del Trecento, nelle arti visive l'Ade sia perlopiù evocato dalla presenza del Maligno o della bocca del Leviatano, o ancora di un calderone fu-

¹⁴ «[...] unde invidiosus invidia comburitur intus et extra. Hanc Padue in Arena optime pinsit Giottus».

¹⁵ E. MALATO, *Dante*, cit., p. 230; M. SANTAGATA, *Tra (auto)biografia*, cit., pp. 5-21.

mante in cui bollono i peccatori, in genere senza elementi che contribuiscano a una maggior definizione del luogo.

Parte della critica ha preferito tuttavia ravvisare il modello di questa strutturazione in anelli concentrici dell'Aldilà nei diagrammi presenti nel *Dragmaticon* di Guglielmo di Conches, un trattato filosofico sulla costituzione del mondo redatto nel XII secolo, e noto a Barberino¹⁶. Ritengo però che le due letture non siano in contrasto, e che Francesco potrebbe aver consapevolmente reimpiegato gli schemi circolari del *Dragmaticon* per visualizzare l'*Inferno* a forma di cono rovesciato ideato da Dante.

Vi sono infatti numerosi e non trascurabili spunti che sembrano germogliare dalla conoscenza dei versi danteschi: il fatto stesso di rappresentare il Limbo è estremamente indicativo, poiché questo ambiente infernale costituisce un tema piuttosto sfuggente nella teologia medievale e perlopiù assente nella coeva illustrazione libraria.

Ancora, il fuoco al centro del Limbo potrebbe essere il «foco / ch' emisperio di tenebre vincìa» (vv. *Inf.*, IV, 68-69) mentre «l'angoscia de le genti / che son qua giù» (vv. 19-20) è resa dalla mesta espressione dei personaggi raffigurati. Se il clima d'inconsolabile cordoglio per la lontananza da Dio rispecchia la descrizione dantesca, il vocabolario figurativo adottato risponde a modelli giotteschi: le due figure con la guancia appoggiata alla mano, in un gesto di malinconica meditazione, trovano il loro confronto più immediato con il san Giuseppe della *Natività* della Cappella degli Scrovegni (fig. 6).

Anche l'analisi dell'*Inferno* rivela suggestioni dantesche: la coppia che si libra senza peso sopra la testa luciferina sembra raffigurare Paolo e Francesca, i tristi amanti eternamente trascinati dalla bufera del secondo cerchio, che Dante evoca con i versi «quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri» (*Inf.*, V, 74-75).

Colpisce poi la figura vestita di rosa, che dal confronto con una miniatura posta all'inizio dell'*Offiziolo* sappiamo essere l'autoritratto di Francesco da Barberino. Il notaio e poeta dunque, al pari di Dante, si pone dentro all'Aldilà che descrive, in qualità di testimone privilegiato: e quale idea più squisitamente dantesca di quella dell'autore che colloca sé stesso all'*Inferno*? Se passiamo in rassegna la ricca letteratura visionaria che precede la *Commedia* ci accorgeremo di come una simile esperienza fosse concessa perlopiù a santi, monaci o soldati – non a uomini di lettere.

I nessi evidenziati dimostrano come la dipendenza del *Limbo* e dell'*Inferno* dell'*Offiziolo* dalla *Commedia* dantesca sia ben più di una mera possibilità. Per taluni elementi però è difficile chiarire quali percorsi abbia seguito la conta-

¹⁶ K. SUTTON, *The lost 'Officiolum' of Francesco*, cit., p.158.

minazione delle idee figurative, se cioè Francesco abbia guardato a Dante, che aveva a sua volta tratto ispirazione dagli affreschi della Cappella degli Scrovegni, o se Francesco abbia direttamente attinto alla stessa fonte di Dante.

È questo il caso delle anime nude avvinghiate a serpi e draghi verdi nell'*Inferno* del libro d'ore: non è dato sapere se negli anni in cui Barberino faceva miniare il suo libello Dante avesse già composto i canti dei ladri, ma i canti in questione e la miniatura potrebbero derivare dallo stesso soggetto nel *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni.

Analogamente, i diavoli armati di runcigli possono essere ricondotti ai raffi e agli uncini di cui vanno armati gli sgherri di Malacoda, evocati ai versi 52 e 73 del XXI canto dell'*Inferno*: «Poi l'addentar con più di cento raffi», *Inf.*, XXI 52; «Innanzi che l'uncin vostro mi pigli », XXI 73, o possono trovare una più semplice spiegazione nelle immagini affini del *Giudizio* della Cappella degli Scrovegni, che, di nuovo, potrebbero aver costituito l'innenso visivo di questo passo della *Commedia*.

Costituisce invece una citazione diretta dal *Giudizio* della Cappella degli Scrovegni l'affaticato mugnaio chino sotto il peso di un sacco, chiaramente ispirato all'analogia figura affrescata che se ne va lenta all'*Inferno* portando a spalla un pesante fardello (fig. 7).

Infine, va ricordato come la condivisione di invenzioni e idee figurative tra Giotto e Francesco da Barberino sia stata dimostrata anche da Eva Frojmović, che ha riconosciuto lo stretto rapporto iconografico e concettuale che lega l'immagine della *Circumspectio* raffigurata a f. 101r dei *Documenti d'Amore*, una donna dai cui occhi si sviluppano viticci con numerose terminazioni oculari¹⁷, e la strana virtù femminile dipinta a monocromo sopra la porta che anticamente collegava il palazzo degli Scrovegni all'omonima Cappella, dai cui occhi fuoriesce una sorta di clava bitorzoluta. Le curiose immagini si basano su una delle principali teorie medievali della visione, ossia che la nostra vista sia consentita dai cosiddetti "raggi della visione", che dai nostri occhi si dipartono ad abbracciare la realtà circostante. Più che supporre che Francesco abbia semplicemente copiato Giotto, Frojmovic ha proposto che la genesi di questa nuova e bizzarra iconografia sia collettiva, e sia da ricondurre agli scambi intellettuali che legavano allora Giotto e Francesco al fervente ateneo patavino.

Ed è proprio questo tipo di vitale circolazione di invenzioni e modelli quello che ho tentato di delineare in queste poche pagine: un fecondo fluire di immagini capace di travalicare i limiti delle pareti e delle arti, e di andare a generare nuove idee, visive e letterarie.

¹⁷ E. FROJMOVIC, *Giotto's Circumspectio* «The Art Bulletin» 89, 2007, pp. 195-210. L'immagine in questione e l'intero manoscritto sono visionabili all'url: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4076 (data ultima consultazione 16/05/2025).

Giovanna Valenzano
Università degli Studi di Padova

I circoncisi e l'immagine di Adamo nell'*Inferno* di Giotto

Giovanni Lorenzoni per primo aveva segnalato che tutti i dannati dipinti da Giotto nell'*Inferno* della Cappella degli Scrovegni hanno il pene circonciso, offrendo un'interessante interpretazione basata su quel fenomeno di antisemitismo diffuso nel Medioevo, ben attestato dai documenti. Io presento una diversa ipotesi di lettura, legando i circoncisi all'analisi della figurina nuda che abbraccia la croce nel *Giudizio Universale*. Quest'ultima immagine, interpretata da Chiara Frugoni come la raffigurazione dell'*ebreo errante*, per me è l'animula di Adamo. Vi sono passi scritturali e commenti dei Padri e teologi medievali in cui si parla del nuovo Adamo e dell'universalità del messaggio di Cristo. Così ho sintetizzato la proposta: «il particolare che tutti i dannati, compresi papi e giudici, esibiscano manifestamente peni circoncisi richiama la Rivelazione del *Nuovo Testamento*, che permette a chiunque di abbracciare la nuova fede, proprio perché l'uomo è stato rinnovato nella carne dall'Incarnazione, celebrata il 25 marzo giorno della consacrazione della Cappella degli Scrovegni. Chi accetta la novella è rinnovato nella carne, non basta il battesimo, ma bisogna praticare la Carità per essere accolti in cielo, dice san Paolo. Pertanto, chi non segue l'insegnamento di Cristo è condannato perché non è stato rinnovato nella carne».

Parole chiave : Giotto, Adamo, Circoncisione, Giudizio Universale

L'impressionante *Giudizio Universale* dipinto da Giotto sulla controfaccia della Cappella degli Scrovegni (fig. 8) s'inserisce nella lunga tradizione di

un soggetto sulla cui genesi e sviluppo molto è stato scritto¹. Tra i più antichi Giudizi sopravvissuti in Cappadocia si deve almeno ricordare quello dipinto sulle pareti est e ovest della cappella funeraria di Gullu Dere, o quello di Yilaniki Kilisse, datato verso il 900, legato alle sepolture dell'atrio. Vi è un legame strettissimo tra l'elaborazione dell'iconografia del Giudizio e il culto dei morti, di cui non sempre è facile seguirne in dettaglio la genesi per la rarità delle opere risalenti a prima del X secolo. Non si è conservata la rappresentazione pittorica citata dal celebre passo di Beda il Venerabile nella *Storia degli abati* di Weartmouth, che ne tramanda la funzione pedagogica primaria:

[...] affinché coloro che entrano in chiesa, anche se non sanno leggere, si ricordino, avendo sotto gli occhi la separazione del Giudizio Universale, che devono sottoporsi ad un esame di coscienza più rigoroso.²

La posizione in controfacciata è quella canonica, gli elementi principali della Visione della prima e seconda Parusia così come si era venuta elaborando già nel corso dell'XI secolo sono tutti presenti³. Vi sono invece alcuni particolari che rivelano la straordinaria capacità creativa di Giotto. La possibilità di salire sui ponteggi e di osservare le pitture da vicino ha permesso di scorgere molti dettagli di cui non sempre è facile comprendere appieno il significato. Le pene inflitte ai dannati sono descritte con minuziosa attenzione nella resa di pratiche sessuali violente; quasi tutte le figure maschili esibiscono peni eretti, che sono stati oggetto di studio. Jérôme Baschet ha messo in luce alcuni peccati legati alla sessualità⁴, interpretando la scena in cui un dannato offre un sacchetto di denari ad una donna al cui tergo è aggrappato un drago verde come una esplicita condanna della prostituzione (fig. 2). Giovanni Lorenzoni, salito sui ponteggi con Giuseppe Basile, accompagnato da me e Monica Merotto, fu colpito dalla presenza di peni circoncisi. In quella occasione io scattai, con l'autorizzazione del direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, una serie di fotografie su pellicola per diapositive a colori, ancora in mio possesso. Sono le fotografie che lo studioso patavino ha studiato e pubblicato nei suoi importanti contributi dedicati al tema dei dannati circoncisi (figg. 9-14)⁵. Lorenzoni si appassionò moltissimo all'ar-

¹ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Le représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XIV^e siècle)*, Classiques, École française de Rome, Roma 1993; M. ANGHEBEN, *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, Itacalibri, Castel Bolognese 2006.

² VENERABILIS BEDAE, *Historia Abbatum*, a cura di C. Plummer, in *Beda Opera historica*, Oxford, London, Edinburgh and New-York 1896, vol. I, pp. 364-387, in part. pp. 369-370.

³ Y. CHRISTIE, *The Apocalypse in The Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries*, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, New York 1992.

⁴ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà*, cit., p.

⁵ G. LORENZONI, *I circoncisi nella Cappella degli Scrovegni di Padova: una curiosità iconografica*, «Atti della Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 1995-1996, pp. 207-216; IDEM,

gomento: dedicò molte energie allo spoglio delle raffigurazioni di Giudizio Universale, sfogliando riviste e volumi e compiendo vari sopralluoghi. L'osservazione che i peni dei dannati della cupola del Battistero di Firenze non fossero circoncisi spinse il medievista a riflettere sulle ragioni che potessero aver portato Giotto all'inserimento di questo particolare, tra l'altro non visibile da terra a occhio nudo, nei condannati alle pene infernali. Lo studioso ha quindi legato la presenza dei circoncisi a un sentimento antisemita, rintracciandone le tracce nella cultura del tempo. Successivamente Valentino Pace ha negato che si possano interpretare tutti gli attributi maschili come circoncisi, ritornando alla tesi interpretativa di condanna di pratiche sessuali⁶. Mi piace ricordare che nel vivace dibattito internazionale, condotto da più voci in più lingue, che seguì alla relazione di Lorenzoni a Motovum, lo studioso padovano, a chi gli aveva chiesto se fosse sicuro che si trattasse di organi circoncisi, precisò di aver mostrato le fotografie a un urologo collega dell'Università di Padova.

Recentemente, in un contributo d'occasione⁷, ho affrontato nuovamente il tema, suggerendo un'ipotesi interpretativa diversa, collegata a una grande invenzione artistica, di fatto rimasta a lungo ignorata: il piccolo omino nudo che sembra tenere la croce portata in alto dai due angeli nel *Giudizio Universale* (fig. 15).

Sulla figura, passata inosservata persino da uno dei maggiori esperti sull'iconografia del Giudizio Universale, Yves Christie⁸, ebbe il merito di richiamare l'attenzione Chiara Frugoni. L'immagine fu pubblicata a piena pagina, con la didascalia che indica: «Giotto, *Risorto che si nasconde dietro la croce*, particolare del *Giudizio Universale*, navata, parete ovest»⁹. La com-

Su alcuni aspetti iconografici dell'Inferno di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova, «Hortus Artium Medievalium», IV, 1998, 155-159. Il tema della presenza di antisemitismo nelle immagini di Giotto, senza riferimento ai circoncisi, è stato trattato da A. LADIS, *The Legend of Giotto's Wit*, «The Art Bulletin» 1986, 68, 4 pp. 581-596. Sulle fonti testuali, in particolare francescane B. CASSIDY, *Laughing with Giotto at Sinners in Hell*, «Viator: Mediaeval and Renaissance Studies» 35 (2004), pp. 355-86.

⁶ V. PACE, *Ingiustizia, lussuria e disordine sociale. La condanna della sessualità nel Giudizio Universale della Cappella dell'Arena a Padova*, «Iconographica», VIII, 2009, pp. 42-46. Per un rapido *excursus* divulgativo sulla raffigurazione dei dannati in altri contesti: L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, con introduzione di G.M. Anselmi, Il Poligrafo, Padova 2015.

⁷ G. VALENZANO, *Giotto inventore di iconografie: ancora sul ciclo degli Scrovegni*, in *Aspice hunc opus mirum. Festschrift on the occasion of Nikola Jaksic's 70th birthday*, a cura di I. Josopić, J. Jurković, University of Zagreb, Zagreb 2020, pp. 407-427.

⁸ Y. CHRISTIE, *The Apocalypse*, cit., pp. 234-254; Y. CHRISTIE, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2000.

⁹ C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008, p. 237. A. LADIS, *The Legend of Giotto's Wit*, cit. n.21, p. 286 per prima richiamò

pianta medievista ha avanzato un'interpretazione suggestiva, ossia quella di identificare la persona maschile risorta con l'*ebreo errante*, soggetto di una diffusa leggenda medievale. Le narrazioni scritte dagli amanuensi, intitolate *Chronica maiora*, raccontano le storie dalla Creazione fino agli anni in cui scriveva il compilatore del volume. Tra queste fonti spicca il codice redatto:

dal benedettino Ruggero di Wendover, storico dell'abbazia di Sant'Albans in Inghilterra, morto nel 1236, e continuati dal fratello Matteo Paris che li integrò con bellissimi disegni di sua mano (Matteo morì nel 1259, all'anno 1228 è registrato l'arrivo al monastero del vescovo armeno che con l'aiuto dell'interprete del suo seguito poté soddisfare le domande dei monaci, relative ad uno strabiliante racconto (che per noi corrisponde alla Leggenda dell'*ebreo errante*) già loro evidentemente noto. Il vescovo aveva proprio incontrato e parlato con Cartafilo, «*praetorii ostiarius et Pontii Pilati*» lo aveva colpito con un pugno alla schiena («*pepulit eum pugno contemptibiliter post tergum*») e gli aveva detto beffardo «*Vai, vai, che aspetti?*» («*Vade Iesus citius, vade quid moraris?*») Cristo, con volto severo, gli aveva risposto: «*Io vado, ma tu mi aspetterai fino al mio ritorno*» («*Ego vado et expectabis donec veniam*»). Una ciclica morte e resurrezione dell'offensore, che giunto ai cento anni tornava ad averne trenta, l'età in cui aveva schernito Cristo, destinata a durare fino al Giudizio Universale, aveva adempito fino a quel momento la profezia.¹⁰

Secondo altre fonti l'*ebreo errante* avrebbe colpito Cristo durante il cammino della sua passione. Come ebbi modo di scrivere:

Chiara Frugoni identifica quindi Cartafilo nell'uomo accanto al capo della scorta mandata da Pilato e ancora nell'uomo che pungola con un bastoncino, come si pungola un animale da soma, *Cristo che porta la croce verso il Calvario*, che sarebbe quindi rappresentato alla fine della sua storia, dopo essersi convertito con il nome di Giuseppe, e che, pur esercitando le virtù, temeva un nuovo incontro con Gesù nel *Giudizio Universale*. Secondo questa dotta interpretazione il fedele avrebbe potuto proiettare la propria angoscia di peccatore pentito, ansioso per il proprio destino nella figurina che si nasconde, terrorizzato dalla possibilità che Cristo Giudice, ancora irato per i suoi gesti, lo condanni alle pene infernali, malgrado la conversione e la nuova vita caritatevole.¹¹

Se osserviamo con attenzione la figura alla base della Croce, l'omino, non sembra affatto nascondersi, anzi sembra tenerla, per spingerla. Di più, i cappelli dell'omino nudo, che sembra far capolino, trovano corrispondenza con la figura di Adamo creato da Dio, dipinto da Giotto nel quadrilobo che affianca il *Battesimo di Gesù* (fig. 16). Ritengo quindi che qui vi sia la rappresenta-

l'attenzione su questa figura interpretata come l'anima di un dannato che cerca di scappare e nascondersi dietro la croce che non ha mai abbracciato con forza nella sua vita.

¹⁰ C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico*, cit. p. 234.

¹¹ G. VALENZANO, *Giotto inventore di iconografie*, cit., pp. 407-427.

zione dell'anima di Adamo risorto con la sua carne, con un richiamo figurale, tipico della mentalità scolastica, al novello Adamo o secondo Adamo proposto da alcuni padri della Chiesa, a partire da Irnerio, principale esponente della teologia cristologica adamitica, che molta fortuna esercitò sul pensiero teologico cristiano dal Medioevo ai nostri giorni.¹² La mia ipotesi di lettura interpretativa delle immagini lega strettamente i dannati dai peni circoncisi alla teoria adamitica sulla base dei passi di san Paolo: egli sottolinea l'importanza della rivelazione di Cristo che permette a chiunque di abbracciare la nuova fede, proprio perché l'uomo è stato rinnovato nella carne¹³. Il mistero dell'incarnazione è celebrato il 25 marzo, giorno della consacrazione della Cappella degli Scrovegni, in cui la luce colpì proprio l'area con la figurina alla base della croce nel 1305, come avviene ancora oggi. San Paolo non solo afferma che chi abbraccia la fede rivelata dal *Nuovo Testamento* è rinnovato nella carne, ma sottolinea la necessità, per essere salvati, di esercitare la Carietà. Chi non segue l'insegnamento di Cristo è condannato perché non è stato rinnovato nella carne.

Nel mio contributo pubblicato nel 2020 mi sono basata soprattutto sulla mia memoria visiva, a partire dagli impressionanti gruppi della Crocifissione scolpiti nei primi decenni del XIII secolo in Sassonia e recuperando immagini diverse con la rappresentazione di Adamo alla base della croce¹⁴.

Nelle croci scolpite tedesche Adamo è, tuttavia, raffigurato sempre anziano. Nel Gruppo ligneo di Wechselburg, il vegliardo progenitore, con il capo velato (fig. 17), indica con una mano il crocifisso, la medesima mano che alla fine del XIX secolo sollevava un calice a raccogliere il sangue di Cristo. Un'opera scultorea complessa, giunta a noi dopo molte traversie, ma di cui abbiamo anche fotografie precedenti gli eventi bellici, essendo stata pubblicata nel frontespizio di un importante saggio nel 1896.¹⁵

Il richiamo ad Adamo, seppellito sotto il monte, il Golgota, su cui sarà infissa la croce di Cristo, è presente in molte Crocifissioni. L'iconografia più diffusa è proprio quella del *Cranio d'Adamo* dipinto in una grotta del Golgota. Giotto accetta l'iconografia canonica in tutte le sue croci dipinte, il teschio si tinge di rosso, per la presenza del sangue di Cristo¹⁶.

¹² M. GAGLIARDI, *Cristologia adamitica. Tentativo di recupero del suo significato originario*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 2002.

¹³ 1 Cor 15,22; Phil 3,19.

¹⁴ G. VALENZANO, *Giotto inventore di iconografie*, cit., pp. 407-427.

¹⁵ P. WEBER, *Die deutsche Plastik des XIII. Jahrhundert*, «Das Museum», I (1896), pp. 49-63.

¹⁶ Il cranio nella grotta ai piedi della croce di Cristo è già presente nella Croce dipinta da Sotio. Si tratta di un'iconografia canonica, già attestata in avori carolingi e macedoni, come nella *Crocifissione* della placchetta d'avorio bizantino della metà del X secolo conservata nel Kestner Museum di Hannover. In generale si veda B. BAGATTI, *Note sull'iconografia di "Adamo*

Nella Cappella di Santa Maria della Carità, alla Croce lignea dipinta con il Cristo crocifisso che si trovava al centro dell'arco trionfale, faceva riscontro la Croce della Resurrezione portata in cielo dagli angeli¹⁷. Al cranio del Golgota si contrappone Adamo risorto, riscattato dal sacrificio di Cristo. Il progenitore, da solo o in coppia con Eva, è stato dipinto e scolpito ai piedi della croce in una serie di opere, che permettono di tracciare una vera e propria tradizione figurativa, di cui mi limito a richiamare gli esempi più famosi. In una raffigurazione del *Sacramentario di Drogone* (c.850) il serpente è attorcigliato alla croce che gli schiaccia il capo in segno di vittoria. Nel manoscritto del Beatus di Gerona (c. 975) il sangue di Cristo crocifisso cade in un calice dipinto sulla croce sotto la quale vi è Adamo, avvolto in bende, disteso nel suo sarcofago. Nella placchetta d'avorio esposta al Musée de Beaux-Arts di Lione (inv. 4 X 490), raffigurante l'*Anastasis*, aiuta ad alzarsi Adamo, accompagnato da Eva. La figura in basso è stata interpretata sia come Adamo, sepolto nel Golgota, sia come personificazione dell'Inferno. Ma qui si tratta appunto della scena dell'*Anastasis*, dove i temi della Crocifissione e dell'*Anastasis* stessa sono strettamente interrelati, anche se a livello artistico abbiamo poche opere che li colleghino direttamente. Questo avviene nella *Croce* dipinta del Museo di San Matteo a Pisa (inv. 5724): qui, alla base, è raffigurata l'*Anastasis*, con Cristo risorto che solleva dai sepolcri Adamo ed Eva. In un trittico in avorio del Metropolitan Museum di New York (X secolo) l'albero della croce è conficcato nell'addome di Adamo come assicura l'iscrizione greca ο σταυρος εμπαγης εν τη κοιλια του Αδου (croce della resurrezione nel ventre di Adamo) incisa sulla superficie dell'avorio. La *Croce dei Cloisters* del 1150c (inv. 63.12, proveniente da Bury St. Edmund, in osso di tricheco, esibisce ai piedi della croce Adamo insieme a Eva (fig. 18). I progenitori sono raffigurati non come animule ma come persone invecchiate a seguito della condanna al lavoro e alla fatica e al parto con dolore, inflitta alla coppia cacciata dal Paradiso Terreste¹⁸. Adamo compare anche ai piedi dello straordinario gruppo della crocifissione posto sul *Lettner* del duomo di Halberstadt¹⁹.

sotto il *Calvario*”, «Liber Annus. Studii Biblici Franciscani», XXVII (1977), pp. 5-32.

¹⁷ D. BANZATO, R. DEIANA, *Nuovi dati e riflessioni sulla sistemazione della zona absidale nella Cappella degli Scrovegni*, in *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, a cura di R. Deiana, University Press, Padova 2018, pp. 117-129.

¹⁸ S. ESCHE, *Adam und Eva Sündenfall und Erlösung*, Schwann, Düsseldorf 1957.

¹⁹ Giova ricordare che a Halberstadt è documentato, a partire dal XIV secolo, il dramma liturgico incentrato su Adamo (*Adamspiel* o *Jeux d'Adam*, nella tradizione francese), cfr. A. ODENTHAL, *Liturgie von Frühen Mittelalter zum Zeitalter der Konfessionalisierung*, Mohr Siebeck, Tübingen 2011, p. 89; B. GALLISTI, *Erzähltes Welterbe: Zwölf Jahrhunderte Hildesheim, Hildesheim*, OLMS, Zurich-New York 2015, p. 142 dove l'autore si chiede se l'*Adamspiel* attestato a Halberstadt non possa essere stato recitato anche a Hildesheim, davanti alle famose porte bronziee.

Il soggetto ricorre in più esemplari di gruppi lignei della Sassonia, in Germania, posti sopra o a ridosso dell'altare della Croce (*ad altarem crucis*). Ogni fedele, peccatore, può riconoscersi in Adamo: ogni peccato umano, come quello originale è riscattato dalla Redenzione. Dagli studi sul pontile *Lettner* del duomo di Magonza sul lato a vista dei fedeli (*coram populi*) era raffigurato il Giudizio Universale, sopra il quale si ergeva la croce trionfale. Sulle vele della campata sottostante, che permette l'accesso al coro, tra i costoloni, sono raffigurati gli arti del corpo di Adamo. Questa particolare invenzione è stata simbolicamente spiegata come un esplicito richiamo al Cosmo (volta), e ad Adamo, dal cui corpo si espande la progenie di tutta l'umanità nelle quattro direzioni (i costoloni) che formano una X, che è figura della lettera greca X (Chi), l'iniziale della parola Cristo²⁰. Lo stesso nome *Adam*, in aramaico, rimanda alle quattro direzioni, per ricordare che da Adamo la progenie si è diffusa in ogni parte della terra:

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

La credenza che Adamo sia stato redento dalla morte di Cristo ha radici complesse per le implicazioni sulla creazione, sulla natura dell'uomo e sulla natura di Cristo, assai discusse ancora oggi in ambito teologico²¹.

In questo contributo desidero verificare questa ipotesi, sulla base di una più ampia ricerca condotta sulle fonti ecclesiastiche.

Ho provato a interrogare alcune banche dati provando, e, laddove è possibile, a inserire il termine “Adam” associato a quello di “Crux, crucis”²². Dei 72 passi estratti la maggior parte contrappone il Sacrificio di Cristo sulla Croce al Peccato di Adamo. Tra essi mi limito a segnalare quelli più significativi per il mio assunto. Nei sermoni di Cromazio:

Non sine causa in loco hoc crucifixus est, ubi corpus Adae sepultum adseritur. Ibi ergo christus crucifigitur, ubi Adam sepultus fuerat, ut illic uita operaretur, ubi primum mors fuerat operata, ut de morte uita resurgeret. Mors per Adam, uita per Christum, qui idcirco et crucifigi pro

²⁰ E.M. VETTER, *Necessarium Adae peccatus*, «Ruperto-Carola», XXXIX, 1966, pp. 144-181.

²¹ F. ORIOLES, S. BANCHIERI, J. L. BERTOLIO, *Il riscatto di Adamo nella morte di Gesù Cristo*, LEGAS, Roma 2015.

²² Library of Latin Texts-Series A © Brepols Publishers, Turnhout, 2023 Exported at: 2024-03-24 17:42. Ringrazio Giovanni Catapano che mi ha aiutato nella ricerca e nell'interpretazione dei passi.

nobis dignatus est et mori, ut peccatum ligni ligno crucis deleret, et poenam mortis mysterio mortis absoluere²³.

L'identificazione del Golgota come luogo di sepoltura di Cristo, sostenuta anche da Cesario di Arles «Etiam hoc antiquorum relatione refertur, quod et Adam primus in ipso loco, ubi crux fixa est, fuerit aliquando sepultus; et ideo calvariae locus dictus est, quia primum caput generis humani ibi dicitur esse sepultum»²⁴ fu invece ferocemente negata da Gerolamo²⁵.

Dalla lettura dei diversi passi troviamo le credenze che portarono alla creazione delle iconografie più diffuse. Lo zampillo del sangue misto ad acqua, che sgorga dal fianco di Cristo crocifisso che ridà vita ad Adamo, è interpretato come il battesimo. Si afferma che Cristo risorto trae dall'Inferno Adamo e lo pone in alto, al primo posto dei risorti.

L'unico riferimento testuale rintracciato in cui si dice che Adamo deve essere dipinto ai piedi del crocifisso è il *Liber de doctrina* o *Libro delle Sentenze*.²⁶

Da storica dell'arte ho trovato un appiglio testuale che dà ragione della mia interpretazione, ma un esperto di filosofia medievale, in particolar modo dei testi di Agostino, come Giovanni Catapano, trova difficile accettare questa interpretazione, che di fatto appare isolata.²⁷

²³ CHROMATIUS AQUILEIENSIS, *Sermones* (CPL 0217 + (M)) sermo : 19, linea : 153.

²⁴ CAESARIUS ARELATENSIS, *Sermones Caesarii uel ex aliis fontibus hausti* (CPL 1008) SL 103, sermo: 84, cap.: 5, linea : 17.

²⁵ HIERONYMUS, *Commentarii in euangelium Matthaei* (CPL 0590) lib. : 4, linea : 1679 [*] propterea autem ibi crucifixus est dominus ut ubi prius erat area damnatorum, ibi erigerentur uexilla martyrii; et quomodo pro nobis maledictum crucis factus est et flagellatus et crucifixus, sic pro omnium salute quasi noxiis inter noxios crucifigitur sin autem quispiam contendere uoluerit ideo ibi Dominum crucifixum ut sanguis ipsius super Adam tumulum distillaret, interrogemus eum quare et alii latrones in eodem loco crucifixi sint ex quo appareat caluariae non sepulchrum primi hominis sed locum significare decollatorum, ut ubi abundauit peccatum superabundet gratia; Hieronymus, *Epistulae* (CPL 0620) epist. : 46, vol. : 54, par. : 3, pag. : 332, linea : 3 [*] in hac urbe, immo in hoc tunc loco et habitasse dicitur et mortuus esse Adam unde et locus, in quo crucifixus est dominus noster, caluaria appellatur, scilicet quod ibidem sit antiqui hominis caluaria condita, ut secundus Adam et sanguis christi de cruce stillans primi Adam et iacentis propagatoris peccata dilueret et tunc sermo ille apostoli completeretur: excitare, qui dormis, et exsurgere a mortuis, et inluminabit te christus.

²⁶ Script. ord. Grandimont, *Liber de doctrina uel Liber sententiarum* cap. : 55, linea : 8 Sanctus Petrus et alii discipuli Domino moriente contristati sunt, nec in illa tristitia damnum aliquod habuerunt, quia bonus fuit intellectus. Propter hoc etiam fit pictura crucis, cum Adam ad pedes crucifixi depingitur. Ipse namque designat omnes iustos qui erant in inferno praestolantes mortem Iesu ad suam liberationem, multum que sibi placuit cum eam ipse pertulit; propter quod Adam leuat manus ad Dominum gaudio quod habet, quoniam ipse est in cruce.

²⁷ Giovanni Catapano, studioso di Agostino, che mi ha generosamente dedicato il suo tempo per aiutarmi nella ricerca, lettura e inquadramento dei passi, sulla base dei risultati delle banche dati, mi ha suggerito di interpretare l'immagine come Simone di Arimatea che porta la Croce. Ma i numerosi passi che riprendono l'episodio dell'andata al Calvario, rimandano

Mi auguro che studiosi di aramaico e dell'*Antico Testamento* possano individuare ulteriori passi e confortarmi nell'identificare l'immagine di questa animula con il corpo di Adamo risorto da Cristo, che ha le sembianze giovanili del momento della Creazione, che ha precedenti nella figura del piccolo Adamo scolpito nudo (fig. 19) alla base della famosa *Croce* donata nel 1063 da Fernando e Sancha alla Collegiata di San Isidoro di Leon, oggi conservata al Museo Arcqueològico Nacional di Madrid (inv. 52.340), o nelle immagini di animula di Adamo in croci di Limoges esposte al Louvre (fig. 20).

Tenendo conto che la produzione limosina nel suo apogeo (1190-1215) consta di 400 esemplari censiti, con ampia vastità di diffusione sia a Nord (fino alla Scandinavia) e a Sud (nell'isola di Cipro) e anche il Veneto, come testimonia l'esemplare conservato al Museo Diocesano di Padova con la *Maiestas Domini*, proveniente da Monselice, si comprende come il soggetto di Adamo risorto ai piedi della Croce potesse essere ben attestato nel Medioevo²⁸.

appunto a questa diffusissima iconografia del Cristo portacroce, ma, a mia conoscenza, non vi è alcuna immagine né nella tradizione orientale né in quella occidentale, che raffiguri Simone di Arimatea ai piedi del Crocifisso.

²⁸ Adamo si protende verso Cristo crocefisso dal suo sepolcro ai piedi della croce nella placca della legatura di inizio XIII secolo (Inv. OA 6173), in alcune placche di croci (inv. OA 941; OA 10016; MRR 249) in quella di Garnerius (Inv. OA 6278) in quella di Bonneval (Paris, Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny, Inv Cl. 22888). In generale sulla produzione limosina si rimanda a M. GAUTHIER, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges. Tome I, L'époque romane*, Éditions du CNRS, Paris, 1987; *Corpus des émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges. Tome II. L'apogée 1190-1215*, a cura di É. Antoine, D. Gaborit-Chopin, Éditions du CNRS, Paris, 2011.

Andrea Nante
Museo Diocesano di Padova

Il *Paradiso* di Giusto: visione e promessa della Gloria celeste

Il ciclo dipinto da Giusto de' Menabuoi per il Battistero della Cattedrale, culminante con la raffigurazione del Paradiso nella cupola, struttura architettonica sacrale significante il cosmo, è frutto di un progetto unitario di riqualificazione dell'antico edificio battesimale. Nel programma decorativo messo a punto da Giusto de' Menabuoi, probabilmente dai canonici del Capitolo e da Fina Buzzacarini stessa, reale committente del ciclo pittorico, la volta diviene imprescindibile *incipit* e sguardo finale di un'esperienza immersiva che introduce alla fede cristiana. In ambito catecumenale e nella liturgia battesimale richiama la parte finale del Simbolo apostolico, premessa irrinunciabile per Fina che, prevedendo qui il proprio sepolcro, si pone nella prospettiva escatologica di ogni battezzato, attendendo di partecipare alla Gloria celeste; fine ultimo accompagnato anche all'intento celebrativo della Signoria stessa che si presenta al cospetto di Cristo, della Vergine, di sante e santi per chiederne il favore e la legittimazione.

Parole chiave : Giusto, Paradiso, Battistero, Visione, Gloria

Il *Paradiso* e la sua rappresentazione nel Battistero della Cattedrale padovana (fig. 21), fanno parte di un progetto unitario che nella seconda metà del Trecento vede ridisegnato con forme nuove l'antico edificio battesimale¹.

¹ Per ragioni di spazio, non posso ripercorrere l'estesa bibliografia dedicata agli affreschi del battistero padovano, mi limito pertanto a citare i principali contributi: S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Le Tre Venezie, Padova 1944; IDEM, *Le pitture di Giusto de'*

L'inserimento della cupola, già elemento simbolico cosmico, come intervento architettonico accoglie *in nuce* la rappresentazione del Paradiso e ne rende possibile la visione e la percezione nello spazio reale della liturgia (fig. 22).

Non sono ancora del tutto chiarite le fasi costruttive dell'edificio che ospita il ciclo trecentesco dipinto da Giusto de' Menabuoi. I recenti interventi di restauro sulle superfici murarie esterne offrono solo qualche contributo sulle aperture e il collegamento meridionale con la Cattedrale nel primo Trecento; futuri lavori di scavo nell'area potrebbero invece gettare luce ulteriore sul complesso battesimale in età altomedievale e nei primi secoli del secondo millennio².

Tenuto conto delle diverse ipotesi, vi è più di un dato di evidenza a comprovare la costruzione delle due cupole, quella maggiore e quella più piccola sulla scarsella aggettante, in anni vicini all'intervento pittorico predisponendo quindi un nuovo assetto in funzione della "ridestinazione" del battistero quale mausoleo di Fina e Francesco il Vecchio da Carrara.

Potremmo addirittura avanzare l'ipotesi che Giusto de' Menabuoi abbia avuto una parte nel ridisegnare la nuova *facies*: la stretta coerenza dell'intera decorazione, del suo dispiegarsi sulle superfici interne, con l'impianto architettonico potrebbe far pensare a un ruolo di collaborazione dello stesso Giusto nella riformulazione dei volumi.

A partire dalla forma architettonica del Battistero ma soprattutto nel programma decorativo sono molti i richiami al Paradiso, alla sua raffigurazione, all'idea della Gerusalemme celeste. Ne prendiamo in considerazione soltanto i principali.

Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e Neri Pozza, (Saggi e studi di Storia dell'arte 3) Padova 1960; C. L. RAGGHIANI, *Problemi padovani: Battistero, Cappella Belludi*, «Critica d'Arte», 8 (1961), 45, pp.1-15; *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A.M. Spiazzi, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Edizioni Lint, Trieste 1989; B. G. KOHL, *Fina da Carrara, née Buzzacarini: consort, mother, and patron of art in Trecento Padua*, in *Beyond Isabella*, a cura di S. E. Reiss, D. G. Wilkins, Truman State University Press, Kirksville 2001, pp. 19-35; A. DERBES, *Ritual, Gender & Narrative in Late Medieval Italy. Fina Buzzaccarini and the Baptistry of Padua*, Turnhout, Brepols 2020.

² G. LORENZONI, *L'architettura*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero*, cit., pp. 31-39; IDEM, *La struttura duecentesca*, in *Padova per Antenore*. Atti della giornata di studio tenutasi il 14 dicembre 1989 presso il Museo Civico Archeologico agli Eremitani e altri interventi, a cura di G. Zampieri, introduzione di L. Braccesi, Padova 1990, pp. 71-77; G. P. BROGIOLO, *Alle origini del complesso episcopale di Padova: nuovi dati dallo scavo nel "Chiostro dei Canonici"*, *La cattedrale di Padova*, a cura di G. Zampieri (*Le chiese monumentali padovane*, 5) "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2016, pp. 135-150; in attesa della pubblicazione delle ultime scoperte.

La cupola

La cupola, il cui significato sacrale fin dall'antichità è noto simbolo della volta celeste, anche in questo caso è da intendersi forma e misura del sacro, ne viene a coincidere la dimensione soprannaturale³.

Nella formulazione medievale, e in particolare gotica, dello spazio sacro, in cui non era prevista una separazione tra spazio umano e spazio divino, la cupola, che rappresenta la forma visibile del mondo celeste, non fungeva da elemento di chiusura rispetto al mondo finito, terrestre, favoriva piuttosto l'unificazione spaziale tra i due ambiti. Questo obiettivo veniva raggiunto anche attraverso l'uso della luce, che contribuiva a creare un senso di continuità e di connessione tra i diversi livelli dello spazio sacro. L'incontro con il divino avveniva progressivamente, lungo le pareti solitamente bianche, guidato dalla luce proveniente dalle vetrate policrome, che illuminava e sottolineava il percorso spirituale.

Chi ripensa lo spazio interno del Battistero, alla sua impaginazione decorativa guarda sicuramente a modelli esistenti a quel tempo, specie a quelli non lontani da Padova, e un riferimento fu sicuramente la Basilica mariana con il suo battistero e l'insieme di cupole rivestite di mosaici d'oro⁴. In modo particolare qualche suggerimento doveva provenire alla committenza e a Menabuoi dalla cupola orientale (dei Profeti o dell'Emanuele), o da quella della Genesi dell'Atrio (fig. 23). Tuttavia, le scelte condotte a Padova sembrano allontanarsi dalla tradizione lagunare di matrice bizantina, mostrando di optare per una composizione più “accessibile”, diremmo oggi, senza togliere nulla alla dimensione metafisica. E questo adottando soluzioni e accorgimenti figurativi e prospettici che suggeriscono uno sviluppo ascendente, a partire dalla base della tribuna su cui siede la prima fila di santi dell'empireo, che si articola in seggi a sporgenza alternata, restituiti prospetticamente (fig. 24). La profondità ascensionale sarebbe sostenuta da un leggero digradare delle figure, mentre l'impostazione prospettica, di difficile resa su una superficie così ampia e circolare, sarebbe ottenuta raggruppando a piccoli gruppi di due o tre i personaggi e suggerendo leggere torsioni delle figure⁵.

³ S. PIAZZA, *Allo zenit della cupola. L'eredità dell'oculus nell'arte cristiana fra Medio Evo latino e Bisanzio*, (Medioevo Mediterraneo), Campisano Editore, Roma 2018.

⁴ O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 voll., Chicago, London 1984; D. PINCUS, *Venice and its Doge in the Grand Design: Andrea Dandolo and the fourteenth-century Mosaics of the Baptistry*, in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, a cura di H. Maguire, R. S. Nelson, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington 2010, pp. 245-271.

⁵ L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, «Il Santo», XXXIV, 1994, 2-3, pp. 173-232.

Giusto interviene con un programma fittamente decorativo, solo apparentemente contraddittorio rispetto a un'architettura di candide superfici che favorisce l'elevazione dello sguardo secondo principi filosofici e regole ottiche. Soluzioni attentamente studiate che derivano a Giusto dagli ambienti scientifici padovani contemporanei concorrono a tale scopo, favorendo l'esperienza immersiva assecondata dalla pratica liturgica. Le cornici con trafori prospettici, la profondità dello spazio dipinto attraverso un certo illusionismo delle architetture, la sequenza delle immagini secondo un orientamento verticale, l'introduzione nelle scene dipinte di forme ascendenti come le scale, sono espedienti. Gli stessi soggetti raffigurati secondo disposizioni e relazioni che a noi non sempre sono manifesti.

In tutto ciò non va trascurato però il ruolo della luce naturale e la sua immissione nei volumi interni, che orienta e guida lo sguardo dal basso verso l'alto, dalla penombra alla luce con un significato teologico teofanico ben preciso. Le finestre sui lati orientale e meridionale, che aggettano luce sulla parete occidentale con l'*Annunciazione* e il sepolcro di Fina (fig. 25), e le aperture sul tamburo con gli sguinci, che consentono di illuminare il *Paradiso*, oltre allo stesso tamburo e alla monumentale *Crocifissione*. Aperture che con luminosità progressiva conducono lo sguardo verso l'alto dell'osservatore che entra nello spazio sacro, condotto dai sottinsù di cornici e modanature che disegnano l'interno dei volumi, insieme alle finte architetture che, grazie all'uso accorto del chiaroscuro, rispondono a una precisa esigenza di illusionismo e che spiegano l'impostazione spaziale di fondo dell'artista. Sono mezzi frutto di conoscenze prospettiche che il pittore mostra di aver acquisito⁶.

Per Giusto quella del Battistero è l'impresa certamente più complessa che dovette affrontare, anche dal punto di vista tecnico⁷.

La cupola abbinata a un battistero

Si è detto della cupola quale rappresentazione del cielo fin dall'antichità. In continuità, questa interpretazione, fin dai primi secoli del cristianesimo viene associata agli spazi battesimali, cercandone in un certo senso i fondamenti teologici. Cirillo di Gerusalemme (m.386), rivolgendosi ai catecumeni, sembra descrivere la cupola di una chiesa dicendo: «Volgi l'occhio della tua

⁶ A. M. SPIAZZI, *Giusto a Padova. La decorazione del Battistero*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, cit., pp. 83-127; BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche*, cit.

⁷ F. D'ARCAIS, *La decorazione a fresco*, in *La cappella del beato Luca e Giusto de' Manabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, Padova 1988, pp. 51-75, in part. pp. 60-61.

mente verso l'alto: immagina i cori di angeli e Dio, il Signore di tutte le cose... e i Troni e le Dominazioni che celebrano la liturgia celeste». Il vescovo gerosolimitano richiama l'immagine della Corte celeste, visibile al cristiano perché i cieli con il battesimo si aprono come si sono aperti a Cristo nel Giordano. Secoli dopo il francescano Bonaventura da Bagnoregio (1217/1221-1274) riprende l'immagine dell'apertura del cielo per ribadire il pensiero secondo cui con il potere del battesimo di Gesù si apre la porta del regno dei cieli per far entrare i battezzati. Un'idea antica che trova felice espressione nella cupola di Padova in cui la grande assemblea di angeli e santi con la Vergine attorno a Cristo (fig. 26) si rivelano agli occhi dei terreni, una manifestazione del divino che nella relazione liturgica interpretativa rimanda all'episodio teofanico del *Battesimo di Gesù*. Posta al centro della parete meridionale, nel registro mediano tra le due finestre, la scena si evidenzia e si "trasforma" grazie agli effetti della luce diurna che in certe condizioni e in alcuni momenti della giornata ne rendono addirittura impossibile la visione. Suppongo che l'effetto sia stato calcolato perché altrimenti non si spiegherebbe il motivo per cui una delle scene principali del ciclo, vorrei dire la costituiva, sia stata destinata a quella posizione. Nel gioco di luci, naturale e soprannaturale, la visione celeste nella cupola, in questo senso, con l'apertura dei cieli" ai credenti, così ben chiarita nei *Sacramentari* in uso a quel tempo, viene a essere conseguenza del battesimo di Cristo, dell'essere quindi cristiani.

Moltitudine: aspetto comunitario del sacramento

Il solenne rituale, che tradizionalmente, in precise circostanze, prevedeva la celebrazione del sacramento in gruppo, assumeva un significato pubblico: si ribadiva l'ingresso nella comunità cristiana. Ancora una volta ci viene in soccorso la scena del *Battesimo di Gesù* e la sua inconsueta iconografia che vede l'evento non più intimo come fissato dalla tradizione orientale e ripreso dallo stesso Giotto nella Cappella Scrovegni, bensì aperto a coloro che avevano assistito poco prima alla predicazione del Battista, senza soluzione di continuità, alla presenza dei due discepoli che al posto degli angeli reggono le vesti di Gesù. La comunità dei fedeli che prendeva parte al rito, disponendosi nello spazio attorno al fonte veniva a costituire un riflesso di quella celeste che nel suo insieme diventava modello per il singolo e la comunità stessa. La fitta schiera di santi e sante, di angeli nei loro gradi, ordinata in cerchi concentrici, che affianca la Vergine e circonda Cristo, così articolata e composta era simbolo di armonia. Essendo il battistero un luogo pubblico,

oltre che religioso, di riconoscimento civile, specie in età tardomedievale, l'assise celeste andava a rappresentare un richiamo ai valori della concordia e dell'armonia utili in una società gerarchizzata governata da poteri centrali. L'omeletica contemporanea insisteva sui temi della giustizia e del perdono. Antonio da Padova nei suoi Sermoni, commentando Paolo, esortava i fedeli ad amare i propri vicini, ricordando loro l'essere tutti battezzati in Cristo:

Quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù, siamo stati battezzati nella sua morte. Per mezzo del battesimo siamo stati dunque sepolti insieme con lui nella morte, perché come «Cristo fu risuscitato dai morti per mezzo della gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova [...] Parimenti dobbiamo offrire al prossimo il nostro amore». Come Cristo, dopo la sua risurrezione, apparve ai discepoli e cambiò la loro tristezza in gioia, così noi, risorgendo dalle opere di morte alla gloria del Padre, dobbiamo rallegrarci con il prossimo e camminare insieme nella vita nuova. E qual è la vita nuova se non l'amore e la carità verso il prossimo?⁸.

Nel Trecento a Padova, come in altre città, i residenti si raccoglievano in Cattedrale e nel suo battistero più volte durante l'anno. Anticamente il battesimo si celebrava due volte l'anno: nelle veglie di Pasqua e Pentecoste. Con il passaggio del battesimo agli infanti nel corso del Trecento si continuava ad amministrare il battesimo il Sabato Santo e nella veglia di Pentecoste e talvolta in altre occasioni, mantenendo il carattere pubblico e comunitario. Secondo quanto riportato nel *Liber Ordinarius* della Chiesa padovana, vi erano però altri momenti in cui i fedeli si recavano in Battistero: la mattina di Pasqua durante la messa era prevista una processione con incensazione del fonte, e si ritornava poi ai Vespri dello stesso giorno⁹. Una tappa al Battistero era prevista nelle processioni della festa della Purificazione della Vergine, nella festa dell'Ascensione, in quella di San Giovanni Battista e in altre occasioni.

⁸ S. ANTONIO, *Sermoni, Domenica VI dopo Pentecoste*, 6); Sui Sermoni di Antonio rimando a E. LOMBARDO, *I sermones de sancto Antonio tra XIII e XIV secolo. Status quaestionis ed edizione del sermone Venezia, Lat. Z, 158* (1779), ff. 120v-122v, «Il Santo», 52 (2012); EADEM, *Parole e scritture per costruire un santo. Sant'Antonio dei frati minori nei sermoni medievali* (1232-1350), Centro Studi Antoniani, Padova 2022.

⁹ Si veda A. LOVATO, *Le processioni della cattedrale di Padova nei secoli XIII-XVI*, in *Il Liber ordinarius della Chiesa padovana*, a cura di G. Cattin e A. Vildera; con contributi di A. Lovato e A. Tilatti, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 2002, pp. CIX-CLXXII.

Il *Paradiso* di Fina, promessa di eternità

La scelta che compie Fina Buzzacarini di eleggere il Battistero quale luogo di sepoltura è da leggere sicuramente in un orizzonte teologico battesimalle che associava fin dai tempi antichi lo spazio sacro di un battistero e del suo fonte al rito funerario. Non era infatti insolito che all'interno di questi luoghi vi fossero sepolti personaggi più o meno illustri. Il passo di Paolo nella lettera ai Romani (6,3-5) sembra offrirne le ragioni:

Vi siete dimenticati che il nostro battesimo unendoci a Cristo ci ha uniti alla sua morte? Per mezzo del battesimo che ci ha uniti alla sua morte, siamo dunque stati sepolti con lui, affinché, come Cristo è risuscitato dai morti mediante la potenza gloriosa del Padre, così anche noi vivessimo una nuova vita. Infatti, se siamo stati totalmente uniti a lui con una morte simile alla sua, lo saremo anche con una risurrezione simile alla sua.

Il sepolcro di Fina fatto erigere sulla parete occidentale, in corrispondenza dell'ingresso allo spazio battesimalle, si inserisce nell'asse principale orientato di porta - fonte - altare, divenendo parte integrante del ciclo pittorico, anzi dovremmo dire della storia della Salvezza. Nella sua tomba, di cui rimangono l'arcosolio e la lunetta affrescati da Giusto, Fina è rappresentata mentre viene accompagnata alla presenza della Vergine con il Bambino Gesù in trono, da Giovanni Battista, da Giovanni Evangelista, dai santi patroni di Padova e di altri che, insieme, ritroviamo nella grande assemblea celeste (fig. 25). Una moltitudine di angeli pare accogliere l'anima di Fina alla Trinità, in attesa di giudizio nell'ultimo giorno, della Resurrezione della carne e della gloria eterna, come recita l'ultimo articolo del Credo. In ambito cattolico e nella liturgia battesimalle il Paradiso richiama proprio la parte finale del Simbolo apostolico, la professione di fede consegnata al catecumeno e recitata dallo stesso o da coloro che lo accompagnano. È l'espressione di fede che diviene premessa irrinunciabile per ogni battezzato e anche per Fina che, prevedendo qui il proprio sepolcro, si pone nella prospettiva escatologica di ogni cristiano; certo, fine ultimo accompagnato anche all'intento celebrativo della Signoria stessa che si presenta al cospetto di Cristo, della Vergine, di sante e santi per chiederne il favore e in un certo senso la legittimazione. Per comprendere appieno struttura e significato di questa raffigurazione, non ancora del tutto chiariti, sarà bene ricostruire il contesto culturale e religioso padovano del tempo. Come dimostrano i contributi qui raccolti, le recenti proposte di Anne Derbes possono arricchirsi di altre importanti considerazioni¹⁰.

¹⁰ A. DERBES, *Ritual, Gender*, cit.

Cristina Guarnieri
Università degli Studi di Padova

Il *Paradiso* di Giusto de' Menabuoi

Attorno al 1370 Giusto de' Menabuoi giunge a Padova dai territori lombardi e diviene in poco tempo uno dei maestri più importanti della corte carrarese. Nel 1375 egli si trasferisce nella contrada padovana della Scalona, avvicinandosi alla sede del suo prossimo importante cantiere: la decorazione ad affresco del Battistero della Cattedrale, trasformato in mausoleo familiare da Fina Buzzaccarini, moglie di Francesco il Vecchio da Carrara. Il programma iconografico prevede l'illustrazione della storia della Salvezza, un tema strettamente connesso, da una parte, allo svolgimento del rito battesimale, e dall'altra alla presenza, sopra la porta di ingresso principale, della tomba di Fina. L'intervento è dedicato al *Paradiso* nella cupola, che reca al centro il *Cristo pantocratore*, mentre in una serie di cerchi concentrici si dispongono angeli, santi e beati. Attraversa i cieli paradisiaci la figura della Vergine orante, che svolge il ruolo di mediatrice dell'umanità presso Dio e accoglie gli eletti, tra cui *in primis* la stessa Fina, raffigurata nella lunetta sopra il sarcofago nella scena della *commendatio animae*. Di tale raffigurazione si analizzeranno le scelte iconografiche e la struttura compositiva, in relazione alle fonti esegetiche e alla cultura figurativa dell'epoca.

Parole chiave: Paradiso, Giusto de' Menabuoi, iconografia, Battistero

La decorazione del Battistero della Cattedrale di Padova, con la grandiosa cupola raffigurante il *Paradiso* (fig. 26), si può considerare il capolavoro della maturità artistica di Giusto de' Menabuoi, pittore fiorentino d'origine ma giunto a Padova dai territori lombardi attorno al 1370. Non è ancora chiaro se la commissione dell'impresa pittorica si debba a Fina Buzzacarini, moglie

di Francesco il Vecchio da Carrara, che già in vita scelse l'edificio, destinato ai riti battesimali, come sede per la propria sepoltura, o se i responsabili siano da riconoscere nei suoi esecutori testamentari, tra cui vi era l'illustre consorte, morto più tardi nel 1393¹.

Nel suo testamento del 22 settembre 1378, infatti, Fina dà disposizioni circa la collocazione all'interno dell'edificio della sua arca sepolcrale, che doveva essere “onorabile” e adeguata al suo rango, ma non ne specifica l'esatta sistemazione². Nondimeno, essa si trovava, prima della *damnatio memoriae* inflitta ai Carraresi dal governo veneziano, sotto la sua figura inginocchiata davanti alla Vergine, e sopra la porta d'ingresso principale riservata ai canonici³. Fina dispone inoltre per un lascito vincolato destinato alla manutenzione della cappella e al pagamento di due presbiteri incaricati di celebrare messe giornaliere per la salvezza della sua anima, nonché di utilizzare i suoi argenti, il vestiario e altri effetti personali “*ad ornatum et pro ornamentum ipsius Capelle et altaris in ea existentis*”. Difficile pertanto asserire se con il

¹ Per la biografia di Giusto de' Menabuoi, è ancora valido il saggio di B.G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A.M. Spiazz, Lint, Trieste 1989, pp. 13-30; si veda inoltre A. L. CASERO, *Justus Pinxit. Nuove prospettive di ricerca e problemi aperti sull'attività lombarda di Giusto de' Menabuoi*, Scalpendi, Milano 2017, pp. 19-21. Per la decorazione affrescata del Battistero e sulla figura di Fina Buzzacarini come committente, si vedano i seguenti contributi: M. PLANT, *Patronage in the Circle of the Carrara Family: Padua, 1337-1405*, in *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, a cura di F. W. Kent, P. Simons, J. C. Eade, Clarendon Press, Oxford 1987, pp. 177-199; A. M. SPIAZZI, *Giusto a Padova. La decorazione del Battistero*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, cit., pp. 83-127; C. BELLINATI, *Iconografia e teologia negli affreschi del battistero*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, cit., pp. 41-82; C. WARR, *Painting in Late Fourteenth-Century Padua: The Patronage of Fina Buzzacarini*, «*Renaissance Studies*», 10, 1996, 2, pp. 139-155; B. G. KOHL, *Fina da Carrara, née Buzzacarini: consort, mother, and patron of art in Trecento Padua*, in *Beyond Isabella*, a cura di S. E. Reiss, D. G. Wilkins, Truman State University Press, Kirksville 2001, pp. 19-35; IDEM, *Competing Saints in Late Medieval Padua*, edited by John E. Law, in *Venice and the Veneto during the Renaissance. The Legacy of Benjamin Kohl*, a cura di M. Knapton, J.E. Law, A.A. Smith, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 323-366; A. DERBES, *Ritual, Gender & Narrative in Late Medieval Italy. Fina Buzzacarini and the baptistery of Padua*, Brepols, Turnhout, Belgium 2020; L. BOURDUA, “*Qui locus vocatur el baptisterio*”: *Space, Liturgy and Multiple Vantage Points: the Frescoes of the Baptistry of Padua by Giusto de' Menabuoi*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, con la collaborazione di G. del Monaco, Bologna University Press, Bologna 2022, pp. 327-353.

² Padova, Archivio di Stato, *Archivio Notarile*, b. 35. Fina sarebbe deceduta poco dopo, il 4 ottobre 1378. Cfr. G. e B. Gatari, *Cronaca carrarese, confrontata con la redazione di Andrea Gatari, aa. 1318-1407*, a cura di A. Medin e G. Tolomei, I, in *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo 17.1.1-2, S. Lapi, 1909-1929, pp. 158-159.

³ Cfr. B.G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico*, cit., pp. 24-26, doc. 8; IDEM, *Last Will and Testament of Fina da Carrara, 1378*, in *Major Problems in the History of the Italian Renaissance*, a cura di B.G. Kohl, A. Andrews Smith, D.C. Heath and Co., Lexington 1995, pp. 337-342.

termine “*ornamentum*” ci si riferisca al ciclo realizzato da Giusto o semplicemente ai paramenti o oggetti liturgici necessari allo svolgimento delle messe. A fronte di questa incertezza circa gli estremi cronologici dell'intervento pittorico, la maggioranza degli studiosi suggerisce comunque una datazione compresa tra il 1375, quando Giusto risulta abitante nella contrada Scalona, non lontano dal Duomo, e il 1378, prima della redazione delle ultime volontà della committente⁴.

Il programma iconografico, senza dubbio concepito da un dotto teologo, illustra la storia della Salvezza attraverso l'avvento e il sacrificio di Cristo, e prevede la raffigurazione del *Paradiso* nella grande cupola, degli episodi dell'*Antico Testamento* nel tamburo (dalla *Genesi* alle *Storie di Giuseppe*), e del *Nuovo Testamento* sulle pareti, con le *Storie della Vergine e di Cristo* (Vita, Morte, Resurrezione, Trasfigurazione, Ascensione, Pentecoste). Infine, sulla parete settentrionale si svolgono scene del santo titolare dell'edificio, san Giovanni Battista, mentre nell'abside, attorno al polittico che orna l'altare, licenziato dallo stesso pittore, è rappresentato un complesso ciclo dedicato all'*Apocalisse* di san Giovanni Evangelista.

Domina il *Paradiso*, al centro della cupola, la maestosa figura del *Cristo Pantocratore* (fig. 27), che reca in mano il libro con l'iscrizione tratta dal capitolo ventiduesimo del testo giovanneo (22:13), «*Ego sum alpha et omega, primus et novissimus, principium et finis*». Dentro e fuori l'empireo, rappresentato dai colori dell'iride, si dispongono due schiere di angeli a sei ali: i se-

⁴ A sostegno di questa tesi, si consideri il fatto che Fina compare tre volte all'interno del ciclo, nella lunetta sopra la tomba nell'atto della *commendatio animae*, nella scena con *Cristo di fronte a Pilato* (secondo Plant, *Patronage in the Circle of the Carrara*, cit. p. 190) e nella *Nascita del Battista*, insieme alle sue tre figlie, una circostanza quest'ultima che ha peraltro sollecitato un proliferare di *Gender Studies*, legati all'evento importante nella vita di una donna della maternità, e più in generale al ruolo di Fina nella gestione delle risorse e nella redazione del programma iconografico. Si consideri inoltre che il 26 aprile 1375, Giusto si era già trasferito nella contrada Scalona, a sud del Duomo, ed aveva ricevuto la cittadinanza padovana per decreto di Francesco il Vecchio da Carrara, mentre nel gennaio 1377 si sposta nella stessa contrada del Duomo, dove il 18 agosto del medesimo anno compra una casa. Cfr. B.G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico*, cit., p. 14, pp. 23-24, docc. 3, 5, 7. Nel suo volume monografico, Anne Derbes (*Ritual, Gender & Narrative*, cit., pp. 20, 30, nota 17), retrodata la fase progettuale al 1373, quando vennero a suo dire effettuate le modifiche strutturali dell'edificio e la costruzione e installazione delle tombe. Come scrive Kohl (*Fina da Carrara, née Buzzacarini*, cit., p. 26) un altro dato importante di cui tener conto è che nel novembre del 1376 la città di Firenze restituì a Fina una cospicua somma di denaro di 10.000 ducati, avuta in prestito cinque anni prima, che potrebbe essere stata utilizzata per dare avvio all'ambiziosa impresa decorativa del Battistero. Tuttavia, l'ambiguità circa la presenza degli affreschi al momento del testamento e l'esatta collocazione della sepoltura lasciano ipotizzare anche una data più inoltrata, dopo la morte della testatrice: sono di questa opinione H. SAALMAN, *Carrara Burials in the Baptistry of Padua*, «*Art Bulletin*», 69, 1987, pp. 376-394: 381-382, e J. POESCHKE, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Hirmer, Munich 2003, pp. 404-408.

rafini in rosso, ossia gli angeli che stanno al cospetto e che ardono dell'amore di Dio⁵, e i cherubini in blu, che hanno una perfetta conoscenza di Dio e che ne riflettono la luce celeste⁶.

Le fonti bibliche non definiscono le teorie degli angeli in nessun punto preciso, ma i loro nominativi e le loro differenti funzioni sono citati in molti passi dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*. Su di essi si soffermano i Padri della Chiesa nel corso del IV secolo (ad esempio sant'Agostino nel *De genesi ad litteram*⁷ e nel *De civitate Dei*⁸), trattando dell'esistenza e dell'essenza delle entità celesti⁹. La tradizione esegetica patristica fu quindi accolta dal teologo e filosofo neoplatonico siro noto come pseudo-Dionigi l'Areopagita,

⁵ Sulle definizioni, le caratteristiche degli ordini angelici e sui loro ministeri, vedi G. DAVIDSON, *A Dictionary of Angels. Including the fallen angels*, The Free Press, New York 1967; *New Catholic Encyclopedia*, New York 1967, voce *Angels*, pp. 506-519; J. DANIÉLOU, *The Angels and Their mission. According to the Fathers of the Church*, The Newman Press, Allen, Texas 1957; D. KECK, *Angels & Angelology in the Middle Ages*, Oxford University Press, New York, Oxford 1998, in part. pp. 58-70. I Serafini costituiscono il più alto ordine angelico, circondano il trono della Gloria e cantano incessantemente il *Trisagion* angelico («santo, santo, santo»). Sono gli angeli dell'amore, della luce e del fuoco, e il loro nome deriva dalla parola ebraica *seraph*, che significa “ardente”. Nelle *Scritture* essi compaiono in Isaia 6:2-7.

⁶ I Cherubini sono citati invece in più passi della *Bibbia* (Genesi 3:24; Esodo 25:18-22, 37:6-9; Numeri 7:89; Samuele I 4:4; Re I 6:23-28, 8:6-7; Salmi 18:10, 80:1, 99:1; Isaia 37:16 e Ezechiele 10:3-22). L'etimologia è discussa, ma si è d'accordo nel riconoscerla all'accadico *karabu*, con il significato di “benedire”; i teologi medievali invece traducono la parola *cherub* con il significato di “pienezza della conoscenza”. Nel libro di Ezechiele ognuno dei quattro cherubini ha quattro ali e quattro facce (il “tetramorfo”). Il passo è ampiamente commentato da Gregorio Magno nelle omelie su Ezechiele: *San Gregorio Magno. Omelie su Ezechiele/1*, a cura di V. Recchia, Introduzione di V. Recchia, Traduzione e Prefazione di E. Gandolfo, Città Nuova Editrice, Roma 1992, omelie III, pp. 134-153 («Opere di Gregorio Magno», III/1).

⁷ Nel *De Genesi ad litteram*, Agostino affronta il tema angelico in diversi punti dei XII libri di cui la Genesi è composta, come ad esempio nei libri: ii, viii, 16-18, iv, xxiv, 41-xxvi, 43, xxviii, 45-xxxiv, 53, xxxv, 56. Cfr. Agostino, *Commenti alla Genesi*, a cura di G. Catapano, E. Moro, Giunti/Bompiani, Firenze-Milano 2018, pp. 551-553; 717-739, 743-745.

⁸ Sant'Agostino. *La città di Dio*, a cura di D. Marafioti, II, Oscar Mondadori, Milano 2011, libro XI, 9, pp. 649-651.

⁹ Sulle speculazioni dei padri della Chiesa (Gerolamo, Gregorio, Ambrogio) e sul loro diverso arrangiamento delle gerarchie angeliche o di chi ne facesse parte, si veda G. DAVIDSON, *A Dictionary*, cit., p. 336. Sulla concezione agostiniana dell'origine e dello statuto della creatura angelica, vedi J. PÉPIN, *Recherches sur le sens et les origines de l'expression caelum caeli dans le livre XII des Confessions de s. Augustin*, in «Bulletin du Cange» 1953, 23, pp. 185-274 (ried. in IDEM, *Ex Platonicorum Persona: Études sur les lectures philosophiques de Saint Augustin*, A. M. Hakkert, Amsterdam 1977, pp. 41-130); A. SOLIGNAC, *Exégèse et Métaphysique. Genèse 1, 1-3 chez saint Augustin*, in *In principio, Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Études augustiniennes, Paris 1973, pp. 153-171. Vedi, inoltre, E. MORO, *Il “tempo” degli angeli: simultaneità, successione e conoscenza angelica nei commenti alla genesi di Agostino*, in *Tempo di Dio tempo dell'uomo*, XLVI Incontro di Studiosi dell'Antichità Cristiana (Roma, 10-12 maggio 2018), Nerbini International, Lugano 2019, pp. 153-161.

nel trattato *De coelesti Hierarchia*, scritto, secondo gli studi, tra la fine del V e l'inizio del VI secolo¹⁰.

Come è noto, Dionigi concepì un universo angelico ordinatamente strutturato in tre gerarchie e nove ordini, a seconda delle qualità e del diverso grado di partecipazione intellettuale ai misteri divini: la più vicina a Dio è pertanto la triade di Serafini, Cherubini e Troni, cui seguono Dominazioni, Virtù e Potestà, e infine Principati, Arcangeli e Angeli¹¹. Nel loro decrescente grado di potenza, i nove ordini angelici vengono inoltre identificati con i cieli della visione aristotelica-tolemaica, e dunque con il Primo mobile, le Stelle fisse, Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e Luna. Tale teoria viene esplicitata nel *Paradiso* dantesco, dove le gerarchie angeliche si identificano con le sfere celesti, disposte in cerchi concentrici attorno a Dio¹².

Il pensiero dello pseudo-Dionigi sarà in seguito ripreso, con alcune variazioni nella sequenza, da Gregorio Magno nell'omelia XXXIV sui *Vangeli*¹³ e nell'imponente scritto di commento al *Libro di Giobbe* dei *Moralia*¹⁴. Più tardi, nel XIII secolo, la materia angelica è trattata da numerosi teologi, tra cui Bernardo di Chiaravalle nei *Sermoni sul Cantico dei Cantici*¹⁵, Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae*¹⁶, e Bonaventura da Bagnoregio nell'*Itinerarium mentis in Deum*¹⁷, cosicché le gerarchizzazioni proposte dal filosofo siro e dal dottore della Chiesa diverranno correnti per tutto il tardo Medioevo.

Nella tradizione figurativa medievale, la rappresentazione dei cori angelici non presenta un'iconografia uniforme e condivisa. Le raffigurazioni distinctive di tali entità soprannaturali emergono relativamente tardi, facendo

¹⁰ È un trattato di angelologia facente parte del *Corpus Dionysianum*: cfr. *Pseudo-Dionysius Areopagita. De Coelesti Hierarchia, De Ecclesiastica Hierarchia, De Mystica Theologia, Epistulae*, a cura di G. Heil, A. Martin Ritter, De Gruyter, Berlin 1990-1991 (edizione del testo greco).

¹¹ Per la costruzione di tale schema gerarchico, lo pseudo-Dionigi indica alcuni passi del *Nuovo Testamento*, e nello specifico la *Lettera agli Efesini* (Efesini 1:21, 3:10) e la *Lettera ai Colossei* (Col 1:16; 2:10), dove vengono citate in successione, nella prima, Principati, Autorità, Potenze e Dominazioni, e nella seconda Troni, Dominazioni, Principati e Potestà.

¹² D. ALIGHIERI, *Divina Commedia, Paradiso*, XXVIII, vv. 98-108; 121-123; 124-126.

¹³ San Gregorio Magno, *Omelie sui Vangeli*, a cura di G. Cremascoli, Città Nuova Editrice, Roma 1994, XXXIV, 7-14, pp. 447-457 («Opere di Gregorio Magno», II).

¹⁴ San Gregorio Magno. *Commento morale a Giobbe*/4, a cura di P. Siniscalco, traduzione di E. Gandolfo, Indici di E. Spagnolo, Città Nuova Editrice, Roma 2001, pp. 400-403, XXXII, 48.

¹⁵ San Bernardo. *Sermoni sul Cantico dei Cantici, parte prima*, I-XXXV, Introduzione di J. Leclercq O.S.B., Traduzione e note di C. Stercal, con la collaborazione di Milvia Fioroni e Antonio Montanari, XIX, 2-6, pp. 244-251 («Opere di San Bernardo», V/1).

¹⁶ S. Thomae Aquinatis *Opera Omnia*, 2, *Summa contra Gentiles, autographi deleta, Summa Theologiae*, a cura di R. Busa, Apud Hamilcaris Pizzi officinam typographicam mediolanensem, 1980, I, 108, pp. 338-341.

¹⁷ St. Bonaventure's 'Itinerarium mentis in Deum', a cura di P. Boehner, Franciscan Institute, St. Bonaventure University, St. Bonaventure (N.Y.) 2002, IV, 4, pp. 100-103.

la loro comparsa solo a partire dal XIV secolo. Nondimeno, anche a date così inoltrate, il tema rimane soggetto a diverse interpretazioni, tanto è vero che molto spesso, come è visibile nei maggiori cicli che trattano di questa materia, i vari ordini possono sovrapporsi e confondersi, principalmente a causa dell'ambiguità e della concisione delle fonti. Le stesse Sacre Scritture, pur rivelando l'esistenza delle gerarchie celesti, forniscono scarse informazioni sulle loro funzioni e sul loro ruolo nel piano della salvezza.. Più circostanziati appaiono le riflessioni dei padri della Chiesa, come Gregorio Magno, Isidoro di Siviglia¹⁸ e più avanti Tommaso d'Aquino, che dei vari ordini cominciano a specificare le funzioni (si vedano ad esempio le Potestà o le Virtù, identificabili con gli angeli capaci di soggiogare le forze avverse e con quelli che compiono miracoli nel mondo)¹⁹.

Nella rappresentazione di Giusto de' Menabuoi, lo schema di riferimento è costituito dalla classificazione e dalla sequenza indicate dallo pseudo-Dionigi nel *De coelesti Hierarchia*. Nel rotante e multiforme *Paradiso* della cupola, gli ordini sembrano infatti disporsi secondo la gerarchia dionisiana e sono incarnati da alcuni rappresentanti connotati da precisi attributi, pur non essendo immediatamente rintracciabili, poiché distribuiti all'interno della folta schiera degli *Angeli musicanti* ospitati nel secondo cerchio al di fuori dell'iride.

Secondo Barbara Bruderer Eichberg, nel suo volume *Les neuf chœurs angéliques*²⁰, le teorie angeliche di Giusto seguono uno schema predefinito e, similmente a ciò che accade in un altro ciclo importante con il *Cristo in gloria e i nove cori angelici* nella cupola di levante del Battistero di Venezia²¹, si distri-

¹⁸ Isidori Hispani Episcopi Etymologiarum sive originum, libri XX, a cura di W. M. Lindsay, E typographo Clarendoniano, Oxonii 1911, tomus I, liber VII, V (De Angelis).

¹⁹ *Ibid.*, VII, V, 18. Così vengono entrambe rappresentate nelle tavole provenienti dal soffitto della Reggia carrarese dipinte da Guariento e oggi conservate nel Museo Eremitani e nei mosaici del Battistero di San Marco. Tali complesse rappresentazioni, insieme ai mosaici del Battistero di Firenze e agli affreschi di Giusto, che qui trattiamo, si possono considerare tra i cicli più completi raffiguranti le gerarchie angeliche del XIV secolo, offrendo un ampio panorama delle soluzioni iconografiche adottate. Assai interessante era pure il ciclo dipinto nella *cappella angelorum* della famiglia Dotto, a destra della cappella maggiore nella Chiesa degli Eremitani a Padova, purtroppo distrutta a seguito dei bombardamenti anglo-americani della Seconda guerra mondiale.

²⁰ B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers 1998, p. 45, nota 201 e schema grafico VIII.

²¹ Il Battistero di Venezia, con i nove cori perfettamente riconoscibili grazie all'iscrizione apposta sul cartiglio o sopra il capo di ogni angelo, risulta il modello figurativo più vicino alla rappresentazione orchestrata da Giusto. All'interno dell'edificio veneziano, la raffigurazione della cupola con l'immagine divina al centro costituisce il punto di approdo del neofita che, provenendo da occidente dopo il rito della rinuncia e la cerimonia al fonte, si appresta a celebrare la rinnovata alleanza, concludendo il cammino catecumenario.

buiscono in modo da disegnare una "S" sferica, una lettera interpretata dalla studiosa come l'iniziale del *Sanctus*, ossia il canto dell'*Ordinarium missae* che, dopo il *Prefatio*, invita la Chiesa e i fedeli a unirsi ai cori celesti nella lode a Dio. La restituzione grafica pubblicata dalla studiosa mostra il percorso da seguire inscritto in un cerchio, le cui tappe sono costituite dalle sette schiere celesti che seguono *Serafini* e *Cherubini*, fino a giungere agli *Angeli* che, nel caso del nostro pittore e a differenza di altri cicli analoghi in cui generalmente tengono tra le mani un'anima, sono per l'appunto semplicemente rappresentati come musicanti. Costoro, ultimi della gerarchia celeste, cantano e suonano un'ampia varietà di strumenti musicali (organi portativi, vielle, ribeche, liuti, arpe, ghironde, flauti, cornamuse, tamburi, citare...) (figg. 28-31), innalzando in tal modo allo stato divino l'animo umano e creando un legame inscindibile con le armonie celesti²².

Dopo i *Cherubini*, due sono i rappresentanti dei *Troni*, che si dispongono a destra e a sinistra della *Vergine orante* (figg. 32-33). Secondo Bonaventura e Bernardo di Chiaravalle²³, è attraverso questa gerarchia che Dio esercita la giustizia sulla Terra. Nella visione di Ezechiele, essi sono descritti come ruote disseminate di occhi che si intersecano l'una nell'altra, collegate allo spirito dei *Cherubini* di cui seguono i movimenti²⁴. In diverse rappresentazioni d'età medievale essi reggono invece delle mandorle luminose (simbolo dell'Empireo in cui siede Dio) che, nel caso del Battistero padovano, contengono una stella dorata a otto punte, su sfondo bianco e su sfondo azzurro. Allo stesso modo sono raffigurati da Coppo di Marcovaldo nel Battistero fiorentino (fig. 34), mentre sia Cimabue che Giotto, nella parete occidentale del transetto sinistro della Basilica di Assisi e sulla controfacciata della Cappella Scrovegni, raffigurano angeli che reggono concretamente entro la mandorla un seggio vero e proprio, quasi fosse uno stemma parlante²⁵.

Procedendo verso destra, vi è invece il portavoce delle *Dominazioni* che, rappresentando l'autorità divina sull'ordine universale, regge il globo e la corona regale (fig. 35), attributi assegnati, specie la corona con scettro, anche

²² Per un'analisi accurata degli strumenti musicali dipinti da Giusto nella cupola, divisi nelle famiglie degli strumenti a fiato, a corde pizzicate e a percussione, si veda la tesi di laurea di S. GARDIN, *Il Battistero di Padova e l'organologia medievale*, relatori proff. A. Lovato, C. Guarnieri, Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, a.a. 2012-2013.

²³ Cfr. G.B. KECK, *Angels & Angelology*, cit., pp. 61, 220, nota 64. «Deus in Seraphim amat ut caritas, in Cherubim novit ut veritas, in Thronis sedet ut aequitas, in Dominationibus dominator ut maiestas, in Principatibus regit ut principium, in Potestatibus tuetur ut salus, in Virtutibus operator ut virtus, in Archangelis revelat ut lux, in Angelis assistit ut pietas» (Bernardo di Chiaravalle, *De consideratione libri V ad Eugenium III*, 5:12).

²⁴ *Libro di Ezechiele* 1:4-25.

²⁵ B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques*, cit., pp. 67-70.

ai *Troni* (fig. 36), come vediamo ad esempio nelle tavole di Guariento dipinte per il soffitto della Reggia carrarese e nel Battistero veneziano. In questi ultimi due casi, le Dominazioni effettuano la psicostasia, ossia la pesatura delle anime dei risorti su una bilancia a doppio piatto, e il controllo sul demonio che cerca di alterarne l'esito²⁶ (figg. 37-40).

Di seguito vi è l'esponente delle *Virtù* (fig. 41), che si fa interprete del disegno divino, dispensa la grazia e ha il potere di controllare i mutamenti della storia e le forze della natura, aiutandosi, pare, con una piccola verga. Essi, infatti, sono angeli che, come precisa anche Isidoro di Siviglia²⁷, possono compiere miracoli sulla terra, assistendo poveri e malati, salvando vascelli dalla tempesta o facendo scaturire acqua dalle rocce, come raffigurato in maniera esplicita da Guariento²⁸ (fig. 42).

Dalla parte opposta vi è l'ordine delle *Potestà* (fig. 43), che vigila sulla distribuzione del potere e sulle forze del male rappresentate dai demoni²⁹; in genere esse sono armate e in Giusto reggono uno scettro, similmente al rappresentante del Battistero fiorentino, mentre a Venezia e in Guariento tengono alla catena un demone³⁰ (fig. 44).

I *Principati* sono due e sono i protettori delle nazioni e delle città reggendo rispettivamente un arco e tre frecce, una lancia e uno scudo crociato³¹ (fig. 45). Infine i tre *Arcangeli* sono posizionati sopra il capo del Cristo e sono accompagnati dal loro attributo: Raffaele con il pesce, Gabriele con il giglio e Michele con spada e bilancia (fig. 46). I compiti degli Arcangeli consistono nell'ispirare e proteggere grandi gruppi di persone, le nazioni o le moltitudini di popolazioni, e in questo si distinguono dagli Angeli che si occupano invece di piccoli gruppi o singoli individui. Ad essi, tuttavia, i teologi medievali affidano anche la missione di consegnare messaggi, come nel caso dell'Annunciazione e dell'arcangelo Gabriele³².

²⁶ *Ibid.*, pp. 70-73; cfr. anche G.B. KECK, *Angels & Angelology*, pp. 61, 220, nota 65; per Guariento, Z. MURAT, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2016, pp. 140-147, cat. 9.2.

²⁷ Isidori Hispaniensis Episcopi Etymologiarum sive originum, liber VII, V (De Angelis), cit., 17-18.

²⁸ B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques*, cit., pp. 73-80.

²⁹ Paolo di Tarso si riferisce a questi angeli anche con il termine di *Potenza* e di *Autorità* nella lettera agli Efesini (*Efesini*, 1:21).

³⁰ Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques*, cit., pp. 80-82; MURAT, *Guariento*, cit., pp. 140-147.

³¹ B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques*, cit., pp. 83-85; cfr. anche G.B. KECK, *Angels & Angelology*, cit., pp. 62, 221, nota 68.

³² B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques*, cit., pp. 85-90; KECK, *Angels & Angelology*, cit., p. 63.

I cerchi paradisiaci proseguono con tre sfere occupate da una grande varietà di santi, che si uniscono alla musica e al canto delle più elevate inteligenze celesti attraverso una sorta di lode silenziosa. Tutti insieme si rivolgono alla Vergine orante, che risplende come uno zaffiro incastonato nelle orbite celesti (fig. 47). La Regina del Paradiso si colloca in asse con il *Pantocratore*, con la *Creazione del mondo*, e dunque l'origine dell'umanità, e infine con la *Croce*, strumento della Redenzione, svolgendo il ruolo di mediatrice tra cielo e terra.

La vasta raffigurazione di tutti i santi da parte di Giusto rappresenta senza dubbio un *unicum* tra i *Paradisi* dell'epoca: santi e beati si dispongono in orbite rigorosamente concentriche, tutti perfettamente distinguibili, per gli attributi o le iscrizioni, e tutti intessuti di pennellate sottili, velature trasparenti e ineguagliabili raffinatezze cromatiche, così da restituire un caleidoscopio di immagini policromate. Partendo dall'alto, compaiono gli apostoli, i confessori e i patriarchi; seguono i martiri, i profeti, i papi e le donne dell'*Antico Testamento*; e infine le sante vergini, le monache, gli eremiti, secondo una disposizione seguita anche da Guariento nel suo *Paradiso* della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia³³. Si aggiungono infine i santi e le sante il cui culto era diffuso nella città di Padova, per un totale di 108 personaggi.

I santi collocati nella fascia più esterna recano una scritta sul suppedaneo del trono con il loro nome: è il caso, per suggerire un esempio tra tanti, di san Ludovico d'Angiò (fig. 48), inserito nella schiera dei santi dei nuovi ordini, tra Sigismondo re, Nicola da Tolentino, Pietro martire, Antonio da Padova, Tommaso d'Aquino, Francesco d'Assisi, Domenico, Bernardo di Chiaravalle (fig. 49). Poco più in là, sulla destra, vi sono gli eremiti, come i burberi Antonio abate e Paolo primo eremita, dall'abito di foglie di palma intrecciate, suo attributo, ed entrambi connotati da una lunga barba e dalla folta capigliatura, disegnate metodicamente pelo per pelo, in punta di pennello (fig. 50).

I successivi sono tutti qualificati da elementi che ne rendono possibile il riconoscimento: nella prima schiera compaiono i patriarchi come Noè con l'arca e Abramo con il coltello, o come Mosè, Giosuè, Davide e infine Giuseppe sposo di Maria con la verga fiorita (figg. 51-52); seguono gli apostoli, come Pietro, Paolo, Andrea e Giacomo minore (fig. 53) e i dottori della Chiesa, ossia Girolamo, Ambrogio, Agostino e Gregorio magno papa (fig. 54).

Nella seconda schiera sfilano i profeti, come Daniele e Elia, o i martiri come i due medici Cosma e Damiano (figg. 55-56), le donne dell'*Antico*

³³ Per questo ciclo, realizzato tra 1365 e 1368, vedi Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 194-199, n. 22.

Testamento come Sara, Rebecca e Rachele, papi e vescovi, come san Nicola (figg. 57-58). Nell'ultimo cerchio troviamo le sante vergini, come Caterina, Apollonia, Barbara e Orsola (fig. 59), e le monache, come Scolastica o la più inconsueta Cesaria (fig. 60). Infine non potevano mancare i santi patroni padovani: Daniele, Giustina e Prosdocimo (fig. 61).

Ad un'osservazione complessiva della cupola, emerge immediatamente l'assenza programmatica di un telaio che vada a strutturare architettonicamente la superficie dipinta, quasi a voler ribadire la circolarità dei cieli. Non vi è infatti nessun cornicione, nessuna nervatura, ma la sola immensa chiave di volta del *Pantocratore*, che incombe dall'alto e in qualche modo contraddice l'effetto prospettico suggerito dal calare in profondità delle dimensioni della moltitudine dei personaggi che ne popolano le orbite. Ogni santo, inoltre, è seduto sfalsato rispetto ai compagni del cerchio successivo e ciò contribuisce ad imprimere un moto rotatorio ai cieli paradisiaci, con un effetto di vertigine nello spettatore, che viene risucchiato verso il centro del cono prospettico. Non manca, per contro, un opposto effetto centrifugo, restituito invece dai seggi e dalle pedane dei troni in prima fila che, alternativamente rientranti e aggettanti, sembrano espandersi al di là della sottile cornice a foglie ansate classicheggianti, invadendo lo spazio fisico dell'osservatore³⁴. Contemporaneamente i moti di espansione e contrazione sembrano tuttavia vanificati dalla figura della Vergine che, trapassando verticalmente i cieli, invita alla ferma ed eterna visione estatica del *Paradiso*.

L'immagine totemica della Vergine posta nell'attitudine dell'orante bizantina accoglie tutti coloro che entrano dalla porta riservata al clero e ai canonici e ne conduce lo sguardo verso la colossale figura del *Cristo Pantocratore*, che si volge nella stessa direzione. La Regina del Cielo pertanto assume il ruolo di intermediaria tra l'umanità, redenta dal sacrificio del Figlio con la *Crocifissione*, e il *Cristo Pantocratore* al vertice della cupola. La *Vergine* accoglie tutti, ma soprattutto si rivolge a Fina, le cui spoglie sono custodite nell'arca, non a caso in origine disposta sopra la porta d'ingresso dei canonici (fig. 62), intercettando il punto di vista privilegiato dei religiosi che, entrando nel Battistero, abbracciano con un unico sguardo l'intera storia dell'umanità, dalle origini alla fine dei tempi e il senso ultimo dell'esistenza terrena di Cristo, il sacrificio sulla croce (fig. 63); in tal modo, ricostituendo l'originario vincolo interrotto dal peccato, è possibile unirsi, grazie alla mediazione della Vergine assunta in cielo, all'assemblea degli angeli e dei santi.

³⁴ C. L. RAGGHIANI, *Problemi padovani. Battistero. Cappella Belludi*, «Critica d'arte», VIII, 1961, pp. 1-15: 14, nota 3; L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, «Il Santo», XXXIV, 1994, 2-3, pp. 173-232.

Sovrastato da un coro multiforme, il fedele viene pertanto trascinato e risucchiato nel vortice infinito dei cieli paradisiaci, dominati dall'armonia dei colori e dalla dolcezza della musica, per cui, a conclusione, quanto mai consona ci pare la citazione di due frammenti omiletici sull'Assunzione della Vergine dovuti al vescovo-martire Gerardo di Csanàd (+1046), riportati da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*:

Hodie virginem beatam coeli susceperunt laetanter, angeli gaudendo, archangeli jubilando, throni exaltando, dominationes psallendo, principatus harmonisando, potestates citharisando, cherubin et seraphin hymnizando atque ad supernum majestatis divinae tribunal ducendo³⁵;

Apostolorum splendidissimus ordo ineffabili laude eam extollit, martirum multitudo omnimode supplicat tantae dominae, confessoreum exercitus innumerabilis continuum sibi personat cantum, virginum candidissima concio jugem choream ad suam celebrat gloriam³⁶.

³⁵ *Jacobi a Voragine Legenda Aurea, vulgo historia lombardica dicta*, ediz. J. G. T. Grässle, impensis libraiae Arnoldianae, Dresda 1846, p. 512.

³⁶ *Ibid.*, pp. 512-513.

Zuleika Murat
Università degli Studi di Padova

Angeli a corte: *Paradisi* nella Padova carrarese

L'intervento sarà dedicato ad alcune raffigurazioni di *Paradisi* commissionate dai Carraresi come parte della propaganda per via di immagine perseguita da diversi membri della famiglia regnante di Padova. Nello specifico, verranno riesaminate due fra le imprese più prestigiose dell'epoca, ovvero la decorazione funebre nella Chiesa di sant'Agostino (ca. 1351) e la cappella di palazzo (ca. 1354), entrambe realizzate, per la parte pittorica, da Guariento di Arpo. Obiettivo è indagare la rilettura in chiave politica, identitaria, e autocelebrativa dell'immagine del Paradiso, in un ambiente ben caratterizzato com'è appunto quello della Padova del Trecento.

Parole chiave: Paradiso, Carraresi, Guariento di Arpo, Padova Trecentesca

Questo studio si focalizza su un ambito (tematico, cronologico, culturale) ben specifico, che è quello della Padova carrarese e dei differenti *Paradisi* commissionati dai Signori come parte integrante di un preciso programma di propaganda per via di immagine. La lettura che qui si darà del Paradiso, dunque, non sarà legata a riflessioni teologiche (anche se in parte ne darà conto) quanto piuttosto alla rilettura in chiave laica e cortese della corte celeste, secondo dinamiche di attualizzazione e laicizzazione, appunto, della storia sacra e dei suoi protagonisti che come già ampiamente dimostrato dalla critica è tipica della Padova carrarese.

Sono dunque d'obbligo alcune riflessioni preliminari sul Paradiso e su cosa esso potesse significare in questo specifico contesto. Prendo a prestito, perché mi pare calzante, la definizione che ne diede ormai diversi anni fa

Jérôme Baschet nell'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*; mi riferisco in particolare alla descrizione di “corte celeste”, intesa quale «immagine dei cori dei santi [e degli angeli] riuniti intorno alla figura divina».

Afferma dunque l'autore:

Questa rappresentazione si affermò solo nel sec. 14° e più ancora nel successivo [...] ove i santi sono integrati ai cori angelici [...]. Le classificazioni dei cori celesti appaiono messe in scena in maniera più fluida e lasciano il posto in primo luogo all'individualità dei santi e degli eletti che si afferma all'interno di un ordine ecclesiale solidamente gerarchizzato [...]. Tuttavia le evoluzioni suggeriscono uno slittamento da una società celeste equalitaria, ove le distinzioni terrene sono superate a vantaggio di una fraternità spirituale che unifica gli eletti, verso una corte ove la comune beatitudine non esclude né il riferimento a modelli politici né la legittimazione delle gerarchie e degli status terreni.¹

Una corte celeste, dunque, che rispecchia e al contempo legittima sistemi gerarchici e di potere terreni. Letti in questo contesto, i *Paradisi* carraresi assumono tutto un nuovo significato.

Nell'ambito delle numerose imprese commissionate dai signori mi concentrerò in particolare su due progetti monumentali, destinati a pubblici diversi e aventi funzioni a loro volta differenti, e che dunque consentono un'indagine in qualche modo complementare. Nello specifico, mi focalizzerò sui dipinti un tempo esistenti nella chiesa padovana di sant'Agostino e, più brevemente, sul ciclo che ornava la cappella privata di Palazzo, mentre non discuterò i dipinti del Battistero che già Cristina Guarnieri e Andrea Nante esaminano in questo stesso volume.

Come noto, la Chiesa di sant'Agostino fu demolita fra 1819 e 1822², con la perdita quasi totale dei suoi arredi. Fra questi, numerose tombe della famiglia carrarese, che aveva eletto il tempio domenicano a sede privilegiata di sepoltura.³ Si salvarono i sepolcri più monumentali, ovvero quelli ben noti di Ubertino e Jacopo II (figg. 64-65), terzo e quarto signore della città, in origine collocati rispettivamente sulla parete destra e sinistra della cappella maggiore e oggi riallestiti nella Chiesa degli Eremitani.⁴

¹ J. BASCHET, s.v. *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Treccani, Roma 1998, pp. 169-174.

² C. GASPAROTTO, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani in Padova*, Edizioni Memorie Domenicane, Firenze 1967; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento*, ITI, Padova 1995.

³ Z. MURAT, *Tombe carraresi a Padova e nel territorio*, in *Sepolture medievali (IV-XV secolo). Spazi, opere, scritture / Medieval Burials (4th-15th centuries). Spaces, Artworks, Writings*, a cura di F. Coden, 2 voll., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024, II, pp. 8-35: 14-17.

⁴ Sui due monumenti: G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, «L'Arte», II, 1899,

Una ricevuta di pagamento emessa a Venezia il 26 febbraio 1351 da Andriolo de' Santi, Francesco di Bonaventura e Alberto di Ziliberto attesta che i tre maestri avevano ricevuto un acconto di 100 ducati per la realizzazione dell'arca di Jacopo, da completare «*cum toto suo fornimento*» entro l'aprile dell'anno successivo, su commissione di Jacopino e di Francesco il Vecchio⁵. Sebbene il documento non citi la tomba di Ubertino, l'estrema affinità stilistica e formale che lega i due sepolcri induce a ritenere che essi siano frutto di una medesima commissione e del lavoro degli stessi scultori. I due monumenti erano completati da una finitura policroma e da ricche dorature, che parzialmente si conservano ancora; essi, inoltre, dialogavano sia iconograficamente che visivamente con un ciclo pittorico realizzato da Guariento di Arpo sulle pareti della cappella maggiore della chiesa e sul suo prospetto esterno⁶.

pp. 88-97; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Alfieri, Venezia 1976, I, pp. 168-169; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino*, cit. pp. 75-79; A.M. SPIAZZI, *Andriolo de' Santi e la sua bottega*, in *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, Atti del convegno internazionale (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio, M. Benetazzo, Centro Studi Antoniani, Padova 2003, pp. 329-334: 333-334; EADEM, *Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in *I luoghi dei carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, Canova, Treviso 2006, pp. 125-128; Z. MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de Santi, «Predella. Journal of Visual Arts»*, 2013, XXXIII, pp. 185-200; L. PALOZZI, *Petrarch and Memorial Art: Blurring the Borders between Art Theory and Art Practice in Trecento Italy*, in *Revisiting the Monument: Fifty Years since Panofsky's "Tomb Sculpture"*, a cura di A. Adams, J. Barker, The Courtauld Institute of Art, Londra 2016, pp. 89-112; L. CAVAZZINI, *Un'incursione di Bonino da Campione alla corte dei Carraresi*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 37-62;

⁵ Il documento fu reso noto e pubblicato in G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo*, cit., pp. 88-97.

⁶ Sui dipinti si vedano, con bibliografia pregressa: F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Alfieri, Venezia 1974, pp. 24-25, 65-66; L. GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1974), a cura di L. Grossato, Electa, Milano 1974, s.i.p., catt. 13-15; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino*, cit. pp. 84-91; T. FRANCO, *Guariento: ricerche fra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2007, pp. 335-367: 338-339; A.M. SPIAZZI, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000-29 aprile 2001), a cura di V. Sgarbi, M. Cisotto Nalon, F. Motta, Milano 2000, pp. 317-319, cat. 9; EADEM, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile-31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, A.M. Spiazzi, Marsilio, Venezia 2011, pp. 123-124, catt. 13.1-13.3; Z. MURAT, *Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino*, in *Arte di corte*, pp. 95-120; EADEM, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016, pp. 36-37, 67-69, 124-131 cat. 8; C. GUARNIERI, E. KHALAF, R.A. BERNARDELLO, *Ricostruire il perduto: anastilosi digitale della chiesa di Sant'Agostino a Padova*, «ABside. Rivista di Storia dell'Arte», VI, 2024, pp. 171-201: 180-182.

Mentre le due arche, come detto, sopravvissero alla distruzione della chiesa, diversa sorte toccò invece alle pitture di Guariento. Il chimico farmacista padovano Giuseppe Zeni ne strappò arbitrariamente limitati frammenti, senza che fosse prodotta adeguata documentazione; poche e ormai isolate figure sopravvivono quindi definitivamente decontestualizzate dal tessuto spaziale e liturgico di cui facevano parte. Tuttavia, come ho già argomentato altrove, il ricorso alle fonti e l'analisi dei frammenti superstiti permettono di proporre circostanziate ipotesi ricostruttive.

Fu lo stesso Giuseppe Zeni a donare alla Chiesa degli Eremitani i tre brani pittorici ora esposti sulla parete destra della cappella maggiore, con l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 66) e i *Ritratti di Jacopo II* (fig. 67) e *Ubertino da Carrara* (fig. 68). Altri due frammenti di più contenute dimensioni presero invece la via del collezionismo privato: il *Battesimo di Cristo* fu venduto al conte Luigi Malaspina di Sannazzaro, che lo destinò con lascito testamentario alla Pinacoteca Civica di Pavia⁷, mentre il profilo con *Volto maschile*, già riconosciuto in Alipio compagno di Agostino, approdò nel 1827 al Tiroler Landesmuseum di Innsbruck⁸.

Attribuiti concordemente a Guariento su base stilistica, in assenza di testimonianze documentarie analoghe a quella esistente per le arche scolpite, i dipinti spettano senz'altro all'artista padovano, qui probabilmente attivo nelle vesti di esordiente pittore di corte dei Carraresi.

La maestosità dell'impresa pittorica, che doveva imporsi per la vastità delle sue dimensioni e la sontuosità della materia, si può ancora intuire osservando i frammenti superstiti, dove abbondante è l'utilizzo dell'oro e della pastiglia posti a decorare le vesti dei personaggi e la sofisticata architettura del trono. Sorprende, inoltre, l'amorevole attenzione con cui il pittore restituisce le fisionomie dei due Carraresi, con una volontà di resa mimetica che si spinge fino alla lenticolare trascrizione dei tratti meno armonici: il naso prominente, la calvizie incipiente, e la fronte piatta solcata da rughe profon-

⁷ G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Di alcuni affreschi padovani nella Pinacoteca di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XLII, 1990, pp. 223-234; E. VICINI, *Guariento. Battesimo di Cristo*, «Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia», I (1998), pp. 114-115; IDEM, in *Giotto e il suo tempo*, cit. pp. 322-323, cat. 11; T. FRANCO, *Guariento*, cit.; A.M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese*, cit. pp. 126-127, cat. 15; E. VICINI, in *La pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Skira, Milano 2011, p. 223, cat. 51; Z. MURAT, *Il Paradiso dei Carraresi*, cit.; EADEM, *Guariento*, cit.

⁸ H. SEMPER, *Ein Freskobild angeblich des Guariento im Ferdinandeaum zu Innsbruck*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», X, 1907, pp. 89-104, pp. 89-90; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, cit. p. 61; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino*, cit. p. 84; E. GASTALDI, in *Giotto e il suo tempo*, cit. pp. 320-321, cat. 10; T. FRANCO, *Guariento*, cit.; A.M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese*, cit. p. 125, cat. 14; Z. MURAT, *Il Paradiso dei Carraresi*, cit.; EADEM, *Guariento*, cit.

de di Jacopo; il mento appesantito e lo sguardo ormai stanco di Ubertino. Ma è soprattutto l'ardita fattura del trono a stupire lo spettatore, una struttura in prospettiva d'avanguardia nel panorama artistico della Padova di quell'epoca⁹.

Concepito come autonoma architettura, con una ben bilanciata alternanza di volumi pieni e vuoti che ne esalta l'imponenza e al contempo l'inconsistenza di eterea struttura paradisiaca, esso non trova alcun confronto diretto e sarà solo nella sua ultima opera documentata, il *Paradiso* di Palazzo Ducale¹⁰, che Guariento produrrà una composizione altrettanto articolata.

Se cronologia e attribuzione del ciclo pittorico appaiono sicure e ampiamente supportate dall'analisi stilistica, notevolmente più problematica è invece la questione relativa alla sua originaria disposizione nello spazio sacro.

Ho già proposto in altra sede che i dipinti ornassero non solo le pareti interne della cappella, ma anche il suo prospetto esterno, dunque l'arco trionfale. È ciò che si può desumere, infatti, dalle testimonianze offerte da alcuni autori che videro la chiesa in epoca antica, o a ridosso della sua distruzione¹¹. Le fonti sono inoltre concordi nell'affermare che la composizione dipinta sull'arco trionfale prevedeva un affollato *Paradiso* in cui angeli e santi si disponevano accanto ad un trono straordinariamente elaborato, su cui sedevano Cristo e Maria; i ritratti di Jacopo e Ubertino, dicono le fonti, appartenevano alla medesima scena. In particolare, il domenicano Valerio Muscheta descriveva nel 1588 «*coelestium hierarchiarium Chorus Angelorum imagines pictae*» citandole in relazione alla cappella maggiore e specificando che esse erano dipinte «*in fornice*»¹². Alcuni autori più tardi confermano la testimonianza di Muscheta, descrivendo tuttavia una chiesa modificata nel suo assetto, con l'altare maggiore e il tabernacolo eucaristico ricollocati a ridosso dell'arco santo, dunque nello spazio antistante alla cappella maggiore,

⁹ Sugli sviluppi prospettici della Padova del Trecento, con particolare riguardo a Guariento, si vedano: F. FLORES D'ARCAIS, *La personalità di Guariento nella cultura figurativa del Trecento padovano*, in *Da Giotto al Mantegna*, cit. pp. 46-50; L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, «Il Santo», XXXIV, 1994, pp. 173-232, pp. 199-206; T. FRANCO, *Guariento* cit.; Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 51-58.

¹⁰ Su quest'opera di Guariento, con bibliografia precedente: C.A. WAMSLER, *Picturing Heaven: the Trecento Pictorial Program of the Sala del Maggior Consiglio in Venice*, Ph.D. dissertation, Columbia University, New York 2006; F. RICCOBONO, in *Guariento e la Padova Carrarese*, cit., pp. 212-215, cat. 38; Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 43-46, 82-86, 194-199, cat. 22.

¹¹ Per una dettagliata discussione delle fonti cui faccio qui riferimento, rimando a: Z. MURAT, *Il Paradiso dei Carraresi*, cit.

¹² V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii nostri Sancti Augustini Patavini, de Aedificatione Aecclesiae, de Altaribus, Reliquiis et Viris illustribus eiusdem*, ms., Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, G.3.11.9 (=1378), 1588, copia del 1744 con aggiunte fino al 1748, c. 56.

riconvertita in coro dei religiosi che li avevano i propri stalli lignei; e con le pitture murali della chiesa, fatta eccezione per quelle che si trovavano all'interno della cappella maggiore, ricoperte da uno strato di intonaco nel 1750. Giovan Battista Rossetti, dunque, nel 1765 ricorda:

In quel tratto di muro, ch'è sopra al Tabernacolo, vi era dipinto un *Paradiso*, col Padre Eterno sedente in magnifico, e maestoso Trono, circondato da gran moltitudine di Angeli, e di Santi [...] in tempi, che si presumono tanto illuminati, furono occhi si ciechi, che non conobbero il suo pregio, e ci toccò la disgrazia di vederla miseramente cancellata¹³.

La grandiosa composizione faceva evidentemente parte dei dipinti che, posti all'esterno della cappella maggiore, vennero scialbati; il punto esatto in cui si trovava il pregevole dipinto è ben localizzato da Rossetti, che lo ricorda nella parete che si innalzava in corrispondenza dell'altare e del tabernacolo, da individuare precisamente nell'arco santo. La dettagliata notizia è confermata pochi anni più tardi dall'abate Giuseppe Gennari, il quale ricorda che «nel muro che sovrasta all'altare maggiore [era] una pittura creduta di Giotto [...]. Essa rappresentava Nostra Signora sedente in mezzo un coro di Angeli e di Santi»¹⁴. Lo stesso autore dello strappo, infine, ovvero il già menzionato Giuseppe Zeni, affermava nelle proprie *Memorie* manoscritte di aver rimosso «dalle cadenti muraglie di Sant'Agostino» numerosi affreschi di varia epoca; in particolare

salvò quindi nell'altare maggiore della stessa chiesa il quadro attribuito a Guariento che rappresenta in figura al naturale l'Incoronazione di Maria Vergine, nonché i ritratti dei due ultimi Carraresi Signori di Padova, cioè di Giacomo e di Ubertino, li quali pezzi gli regalò alla chiesa degli Eremitani di Padova come quella in cui si conservano i mausolei di que' due principi stessi¹⁵.

L'Incoronazione della Vergine doveva dunque svettare sull'arco santo, al culmine della parete. Le porzioni superstiti permettono di elaborare una puntuale ricostruzione grafica, che ho già presentato e che qui ripropongo (fig. 69)¹⁶, limitata al complesso centrale del trono, articolato come una microarchitettura in più gradoni. Tutt'attorno alla composizione centrale una nutrita folla paradisiaca assisteva all'evento in azioni variate: mentre gli angeli accanto al trono intonavano melodie, cantando e suonando strumenti a

¹³ G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Tipografia del Seminario, Padova 1765, p. 8.

¹⁴ G. GENNARI, *Memorie sopra alcune chiese di Padova*, ms., Padova, Biblioteca Civica, BP.125. VI, 1795, c. 12.

¹⁵ G. ZENI, *Memoria*, ms., Venezia, Biblioteca del Museo Correr, P.D. 307/XVII, s.i.p.

¹⁶ Z. MURAT, *Il Paradiso dei Carraresi*, cit.; EADEM, *Guariento*, cit., p. 37.

corda di cui si conservano oggi limitate ma significative porzioni, altri santi e angeli si prodigavano piuttosto ad introdurre in Paradiso le anime dei due Carraresi, collocati ai lati della composizione.

I frammenti di Pavia e Innsbruck permettono invece di intuire quale fosse il soggetto del ciclo dipinto all'interno della cappella, non descritto dalle fonti, che doveva prevedere storie della vita di Cristo contrapposte a storie della vita di sant'Agostino¹⁷. La parete di fondo poteva invece ospitare, in linea con una prassi assai diffusa all'epoca, un Giudizio Universale; tema non solo assai comune, ma anche particolarmente idoneo alla funzione funebre dell'ambiente.

I sepolcri carraresi dovevano organicamente inserirsi nella narrazione dipinta, in maniera analoga a quanto osservabile nel Battistero della Cattedrale dove il monumento di Fina Buzzacarini è ben integrato nella narrazione agiografica svolta sulle pareti. Il legame era non solo visivo ma anche iconografico, ed è da credere che figure scolpite e dipinte dialogassero secondo modalità oggi non ricostruibili. Lo attestano i ritratti di Jacopo e Ubertino, che si corrispondono precisamente nelle fisionomie e nelle vesti indossate, in pittura e in scultura, fin nei minimi particolari degli orli ornati dei manti; le effigi dipinte, inoltre, rispecchiavano l'ordine che i rispettivi sepolcri avevano all'interno della cappella, Jacopo a sinistra e Ubertino a destra, con una disposizione simmetrica che rafforzava ulteriormente il legame fra le singole parti dell'insieme.

Le figure di santi scolpite nelle arche, inoltre, con i quattro patroni di Padova, i fondatori dei due ordini mendicanti con i loro principali esponenti, oltre a santi cui la famiglia carrarese era particolarmente legata¹⁸, completavano idealmente il sistema di riferimenti delle pitture, assicurando l'intercessione di un consistente numero di sacre personalità. Così, gli angeli che nelle arche pregano per le anime dei Carraresi, quelli che si affacciano dai clipei sulla fronte degli arcosoli pensili (fig. 70), i compagni che reggono ceri accanto a Maria nelle nicchie dei sepolcri (fig. 71), e quelli inginocchiati in preghiera a sostenere idealmente i catafalchi, integravano idealmente la schiera dipinta nell'arco trionfale, impegnata ad intonare inni e ad introdurre le anime dei defunti in Paradiso.

Andava dunque in scena, idealmente, un rituale funebre che univa due dimensioni, terrena e celeste, e due momenti temporali: quello della morte del corpo, in terra, e della nuova vita dell'anima in Paradiso.

¹⁷ La proposta si deve a T. Franco, in: T. FRANCO, *Guariento*, cit., pp. 338-339.

¹⁸ Per delle ipotesi di identificazione dei santi raffigurati, rimando a: Z. MURAT, *Le arche*, cit.

Così concepita, la composizione aveva senz'altro una valenza politica, oltre che devazionale. È noto, infatti, che nella stessa Chiesa di sant'Agostino furono sepolti numerosi membri della famiglia, in tombe ora perdute ma ricordate dalle fonti¹⁹. Accanto ai ritratti dipinti di Jacopo e Ubertino, inoltre, giganteggiavano due stemmi dinastici, che prontamente furono sostituiti dalle insegne veneziane allorché Padova cadde sotto il dominio della Serenissima²⁰. Era dunque l'intera casata che, idealmente, veniva posta sotto la protezione di Cristo e Maria, dei santi e degli angeli che vegliavano sui membri della famiglia lì sepolti.

Non si dovrà dimenticare, del resto che proprio negli stessi anni Francesco il Vecchio faceva ornare, ancora una volta da Guariento, la cappella privata di palazzo. Alle figure dei santi dell'*Antico Testamento* le cui vicende si snodano sulle pareti corrispondevano gli angeli delle nove gerarchie in una serie di dipinti su tavola allestiti sul soffitto, ora in massima parte conservati presso il Museo Eremitani di Padova²¹. Non mi dilungo ora, avendolo fatto in altra sede, sulle vicende che portarono alla parziale distruzione della cappella, né sulla possibile disposizione originaria delle schiere angeliche²². Nell'economia delle riflessioni che vengono qui svolte interessa invece notare come ancora una volta i Carraresi affidassero ad una nutrita comunità angelica le proprie speranze, e idealmente le sorti della famiglia, protetta da un personale esercito celeste. *Arcangeli* e *Principati* armati fino ai denti, e pronti a marciare in battaglia (figg. 72-73); *Dominazioni* e *Potestà* che sconfiggono diavoletti, trafiggendoli a morte per salvare le anime loro affidate, o li tengono ad una catena schiacciandoli a terra, avendoli ormai resi innocui e mansueti (figg. 42, 44); *Virtù* che intervengono sugli elementi naturali in soccorso di poveri malcapitati; *Angeli* che scortano in cielo *animule* dei defunti (fig. 74); *Serafini*, *Cherubini* e *Troni* che vegliano, più prossimi a Dio, facendosene ideali messaggeri e rappresentanti (figg. 37, 75-76)²³; ma anche i numerosi altri angeli che, certo non a caso, sono presenza costante negli episodi veterotestamentari dipinti a parete (fig. 77); tutte queste figure dove-

¹⁹ Z. MURAT, *Tombe carraresi a Padova*, cit., con bibliografia anteriore.

²⁰ Lo attesta Valerio Muscheta quando ricorda che «In fronte ipsius sacelli, ubi nunc est Divi Marci imago a dextra et ducis Venetorum insignia a sinistra, erant alias Carrarenium insignia» (MUSCHETA, *Libellus*, c. 56); menzionate da Rossetti (*Descrizione delle pitture*, cit., pp. 8-9), e Gennari (*Memorie*, cit., p. 12).

²¹ Per le collocazioni delle tavole, cfr. Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 140-147, catt. 9.2.1-9.2.39.

²² Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 38-39, 69-71, 140-147, catt. 9.2.1-9.2.39.

²³ Per alcune riflessioni sulle caratteristiche delle schiere angeliche dipinte da Guariento, e per delle ipotesi sul riconoscimento delle singole gerarchie, rimando a: Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 38-39, 69-71, 140-147, catt. 9.2.1-9.2.39.

vano manifestare la benevolenza divina accordata alla dinastia regnante di Padova, nonché la costante protezione celeste garantita ai signori.

I *Paradisi* carraresi non sono del tutto isolati nella Padova del Trecento. Andranno infatti ricordate altre raffigurazioni di angeli, in schiere ordinate, isolate e autonome, o in più ampie composizioni. Penso, in particolare, agli angeli della cappella Dotto nella Chiesa degli Eremitani di Padova, distrutti nei bombardamenti della Seconda Guerra mondiale: lì, sulle pareti, un ciclo dipinto alla fine del XIII secolo o nei primissimi anni del successivo prevedeva tre esponenti per ciascuna schiera in nove registri sovrapposti, convergenti verso un Giudizio finale sulla parete di fondo²⁴. Non a caso, le fonti trecentesche indicano questo spazio col nome di *cappella angelorum*, nonostante essa fosse intitolata esclusivamente a san Michele Arcangelo. Circa nello stesso torno di tempo, Giotto ritrasse nella parete di controfacciata della Cappella Scrovegni le nove gerarchie angeliche accanto al *Cristo Giudice*, in una densa folla di sacri personaggi pronti ad accogliere le anime dei risorti²⁵. Estendendo inoltre lo sguardo al di fuori di Padova, sebbene in territori assai prossimi geograficamente, sarà utile ricordare la raffigurazione musiva delle nove gerarchie angeliche che compare sulla cupola del Battistero della Basilica di San Marco, in un progetto commissionato dal doge Andrea Dandolo entro il 1354, che lì volle essere sepolto²⁶. Le varianti iconografiche che qui

²⁴ Sulla cappella e i dipinti murali che un tempo la ornavano, si vedano: G. FOGOLARI, *Le gerarchie angeliche negli affreschi scoperti agli eremitani di Padova*, «Bollettino d'arte», XXVI, 1932, 2, pp. 81-89; E. COZZI, *Gli affreschi della "Cappella Angelorum" agli Eremitani di Padova*, «Arte Veneta», XXXV, 1981, pp. 27-40. In anni più recenti, Miklos Boskovits e successivamente Chiara Guerzi proposero di assegnare al maestro attivo in cappella Dotto una serie di tavolette conservate in varie collezioni pubbliche e private; M. BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, Sotheby Publ., Londra 1990, pp. 130-137, 219; C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, «Arte Veneta», LXIV, 2007, pp. 138-152. Si vedano inoltre: C. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di S. Francesco a Udine*, «Arte Cristiana», LXXXII, 1994, 762, pp. 185-198: 185-187 e note 7-8; G. VALAGUSSA, s.v. *Maestro della Cappella Dotto*, in *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. Gregori, Cariplò, Milano 1997, pp. 199-200.

²⁵ Per il *Giudizio* giottesco rimando al saggio di Giovanna Valenzano in questo stesso volume, e alla bibliografia pregressa lì menzionata.

²⁶ La bibliografia sul Battistero e i suoi mosaici, in relazione al committente e alla funzione funeraria e celebrativa assegnata all'ambiente, è assai vasta e non può essere qui interamente menzionata; mi limito dunque, per esigenze di spazio, a rimandare ai contributi più recenti e alla letteratura precedente che è lì citata: D. PINCUS, *Venice and its Doge in the Grand Design: Andrea Dandolo and the fourteenth-century Mosaics of the Baptistry, in San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, a cura di H. Maguire, R. S. Nelson, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington 2010, pp. 245-271; E. DE FRANCESCHI, *I mosaici del Battistero marciano a Venezia*, 3 voll., Tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, 2014; IDEM, *I mosaici del battistero, fra il rinnovamento bizantino-paleologo e la produzione pittorica veneta dei primi decenni del Trecento, in San Marco, la basilica di Venezia. Arte, Storia, Conservazione*,

si osservano paiono essere state modello privilegiato per gli angeli dipinti da Guariento nella cappella palatina, poiché assai strette sono lì le assonanze con i precedenti marciani²⁷. Analoga è anche l'intenzione di associare strettamente i messaggeri celesti ad uno specifico individuo e al destino della sua anima dopo la morte; individuo che diventa, per esteso, rappresentazione del proprio clan dinastico e dell'istituzione incarnata in vita.

Il progetto carrarese, tuttavia, si distingue da questi precedenti per la sua complessità e ricchezza. Le raffigurazioni di angeli si inseriscono infatti in un contesto assai più elaborato, dove abbondano le imprese commissionate dai signori a scopo propagandistico e autocelebrativo. Le sale del Palazzo, così come gli interni di chiese e quelli del Battistero, ospitavano gallerie di ritratti e cicli narrativi di personaggi illustri, sacri e profani, tratti da racconti biblici, agiografici o dalla storia antica, e sempre interpretati in chiave di celebrazione dinastica. In questo contesto, gli angeli contribuiscono alla glorificazione della famiglia regnante, riproponendo, per parafrasare le parole di Baschet citate in apertura, modelli politici terreni e, al contempo, legittimando gerarchie e ranghi mondani.

a cura di E. Vio, 3 voll., Marsilio, Venezia 2019, I, pp. 308-317; S. GEREVINI, *Art as Politics in the Baptistry and Chapel of Sant'Isidoro at San Marco, Venice*, «Dumbarton Oaks papers», LXXIV, 2020, pp. 243-268.

²⁷ Z. MURAT, *Guariento*, cit., pp. 38-39, 69-71, 140-147, catt. 9.2.1-9.2.39.

CONTRIBUTI BIBLICO-LITURGICI

Nadia Munari
BET Polo Biblico

Storia della Salvezza e visioni dell’Aldilà nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova

Nella Cappella degli Scrovegni, Giotto rappresenta l’Aldilà con la scena del *Giudizio Universale*, nella quale mette in evidenza la minacciosa immagine dell’*Inferno*. Il ciclo di affreschi realizzato nel Battistero di Padova da Giusto de’ Menabuoi è invece dominato dalla rassicurante visione del *Paradiso* dipinto nella cupola. Indicando le principali fonti bibliche utilizzate dai due autori ricostruiamo i rispettivi programmi iconografici.

Parole chiave: Aldilà, Giudizio Universale, Inferno, Paradiso

Immaginare l’Aldilà

Destinate a imprimersi nella memoria dei fedeli, le rappresentazioni dell’Aldilà dipinte nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova mirano a suscitare sentimenti opposti.

Nella controfacciata della cappella padovana Giotto realizza un *Giudizio Universale*¹ nel quale la processione dei beati ascende verso Cristo, mentre

¹ Sull’iconografia del Giudizio Universale cfr. Y. CHRISTE, *Il Giudizio Universale nell’arte del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2000; M. ANGHEBEN, *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, Itacalibri, Castel Bolognese 2006.

dall'alto discende «la Gerusalemme nuova» (*Ap* 21,2) della quale scorgiamo solo due frammenti nel bordo superiore della scena. Il *Paradiso* rimane quasi del tutto nascosto, mentre l'*Inferno* viene esibito in primo piano, con le sue pene impressionanti.

La storia della Salvezza narrata da Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova mostra invece, in un riquadro dell'abside, la *Gerusalemme celeste* che apparirà alla fine dei tempi e nella cupola una visione del *Paradiso* che non rimanda ad un futuro escatologico, ma rivela una realtà già attuale.

Giotto fa solo intravedere il Regno dei cieli, mentre Giusto evita di mostrare l'immaginario infernale. L'accento è posto in un caso sulla paura della dannazione, nell'altro sulla speranza di essere ammessi all'assemblea dei beati.

Quali percorsi all'interno del testo biblico vengono privilegiati nei due programmi iconografici? E quale ruolo viene attribuito alla responsabilità del singolo o alla mediazione della comunità ecclesiale? Tenendo presenti questi interrogativi seguiamo le tappe fondamentali della storia biblica narrata nelle immagini di Giotto e di Giusto.

I sensi della *Scrittura* nella esegesi di Giotto

La Cappella degli Scrovegni, consacrata nel 1305, è un edificio a pianta longitudinale coperto da una volta a botte, annesso in origine al palazzo dominicale, demolito nell'Ottocento. Dalla residenza i membri della famiglia raggiungevano la chiesa attraverso l'apertura ricavata nell'angolo a nord-est. L'ingresso pubblico si trova invece in facciata. I due accessi rivelano la duplice valenza dell'edificio. Concepito come oratorio privato e destinato ad accogliere il sepolcro del committente, l'edificio ospitava anche celebrazioni aperte alla cittadinanza.

A partire dai due ingressi si dischiudono differenti percorsi di lettura degli affreschi. Il proprietario entrando si trovava di fronte all'allegoria della *Prudenza*, dipinta nello zoccolo della parete sud, primo elemento di una serie di figure che rappresentano sette *Virtù* e, opposti, i sette *Vizi*.

Chi proviene dalla facciata e percorre la navata, incontra invece, ai lati dell'arco trionfale, la prima scena biblica, che rappresenta l'*Annunciazione*.

Il racconto evangelico prosegue poi con la *Visitazione*, collocata sotto la figura della Vergine Annunciata, e riprende nella parete attigua. I lati lunghi ospitano grandi riquadri narrativi disposti su tre registri. Il più alto presenta *Storie della Vergine* derivate da scritti apocrifi. I due registri centrali conten-

gono gli episodi dei *Vangeli*, seguendo un percorso che parte nel lato sud in angolo con il presbiterio, procede verso il *Giudizio* e ritorna all'arco trionfale.

Le *Virtù* e i *Vizi* sono invece disposti, in entrambi i lati lunghi, in direzione della controfacciata.

Come si raccordano i diversi itinerari delle scene narrative e delle immagini allegoriche? L'insegnamento etico e la narrazione evangelica dei registri superiori non sono dimensioni separate, semplicemente giustapposte, ma si integrano reciprocamente. La coppia di episodi ai lati dell'arco trionfale – composta dalla *Visitazione* e, sulla sinistra di chi guarda, dal *Patto di Giuda* – presenta due scene che si inseriscono nella narrazione del primo registro cristologico. Al tempo stesso le figure di Maria e di Giuda sono i modelli biblici dei comportamenti illustrati in modo concettuale con le personificazioni delle *Virtù* e dei *Vizi* che, a loro volta, conducono, nella scena del *Giudizio*, tra gli eletti o tra i dannati². Nella controfacciata infine compaiono, ancora in antitesi, le figure di Maria – che riceve dallo Scrovegni il dono della Cappella (fig. 78) – e di Giuda, impiccato nell'*Inferno* (fig. 3).

All'intreccio tra dimensione etica e narrativa è possibile aggiungere un ulteriore itinerario di lettura.

Le scene con le storie di Cristo – come è noto – possono essere considerate secondo l'ordine orizzontale oppure a coppie in senso verticale³. In questo caso emergono parallelismi tra le immagini, a livello formale o di contenuto. Il nesso è di tipo “figurale”, in grado cioè di far emergere nell'episodio del registro più alto la prefigurazione di un senso ulteriore, rivelato dal riquadro sottostante. Nel *Battesimo di Cristo* al Giordano, ad esempio, è prefigurata la sua morte, che si compie con la *Crocifissione*, dipinta nel registro inferiore. In modo analogo, nella *Risurrezione di Lazzaro* appare la prefigurazione della scena sottostante con il sepolcro vuoto e con l'incontro tra il Risorto e la Maddalena.

Le immagini della Cappella degli Scrovegni consentono dunque diverse letture in accordo con i criteri dell'esegesi medievale, che attribuiva alla *Scrittura* quattro dimensioni di senso⁴. Oltre al senso letterale vengono riconosciute, nella pagina sacra, tre forme di senso spirituale: il senso morale,

² Il senso della coppia di scene ai lati dell'arco del presbiterio è approfondito da A. DERBES, M. SANDONA, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2018.

³ M. ALPATOFF, *The parallelism of Giotto's Paduan frescoes*, in «The Art Bulletin», 1947, III, pp. 149-154.

⁴ Sulla lettura quadriforme del testo biblico resta fondamentale l'opera di H. DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, 4 voll., Jaca Book, Milano 1986-2006, alla quale va aggiunto il volume di G. DAHAN, *Lire la Bible au Moyen Age: essais d'herméneutique médiévale*, Droz, Genève 2009.

il senso allegorico (che all'epoca di Giotto corrispondeva al senso figurale⁵) e il senso anagogico relativo alle realtà escatologiche.

Per individuare il quarto senso del testo biblico non resta che volgere lo sguardo alle figure del *Giudizio Universale*⁶.

L'Aldilà nella Cappella degli Scrovegni

Nell'affresco del *Giudizio Universale* di Giotto, senso letterale e senso spirituale tendono a coincidere. Ciò che viene mostrato della realtà escatologica trova infatti il suo fondamento nella “lettera” della *Scrittura* in una catena di citazioni che percorre l'intero canone biblico. Nella sua rappresentazione il pittore si riallaccia alla tradizione iconografica⁷, ma alcuni dettagli indicano una riflessione originale sui passi biblici evocati (fig. 8).

Partendo dall'alto ai lati della trifora, attraverso la quale è visibile il cielo reale, due angeli stanno avvolgendo «come un rotolo» (*Ap* 6,14; cfr. *Is* 34,4) la superficie celeste dipinta, sulla quale sono rappresentati contemporaneamente il sole e la luna non più luminosi. «Il sole si oscurerà – leggiamo infatti nel *Vangelo* di Matteo –, la luna non darà più la sua luce» (*Mt* 24,29; cfr. *Is* 13,10b). Dietro il firmamento già si intuisce «un cielo nuovo» e «la Gerusalemme nuova» del libro dell'*Apocalisse* (21,1-2). Insieme a questi fenomeni appare «in cielo il segno del Figlio dell'uomo» (*Mt* 24,30), identificato con la grande croce sorretta da due angeli.

Nella zona centrale dell'affresco «il Figlio dell'uomo [...] seduto sul trono della sua gloria» (19,28) irrompe sulla scena accompagnato da «tutti gli angeli» (25,31). Attorno alla mandorla del Messia si trovano quelli «con una grande tromba» (24,31; cfr. 1 *Cor* 15,52) inviati verso i quattro punti cardinali a radunare gli eletti (cfr. *Mc* 13,27). Ai lati di Cristo i discepoli siedono «su dodici troni» (*Mt* 19,28). Con i gesti delle mani il Giudice separa i beati dai

⁵ La precisazione riguardo la corrispondenza tra senso allegorico e senso figurale o tipologico proviene da E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2012 (ed. or. 1944), pp. 176-240. In una nota a p. 225 l'autore precisa, infatti, che «Dante e i suoi contemporanei definivano allegoria il senso figurale, senso morale o tropologico quello che chiamiamo allegoria».

⁶ L'analogia tra i sensi molteplici attribuiti alla *Bibbia* e le diverse letture delle immagini di Giotto è suggerita da A. DERBES, M. SANDONA, *Reading the Arena Chapel*, in *The Cambridge Companion to Giotto*, a cura di A. Derbes, M. Sandona, Cambridge University press, Cambridge 2004, pp. 197-220: 198.

⁷ A. TOMEI, *Un “nuovo” Giudizio Universale. Giotto nella Cappella Scrovegni a Padova*, in *The Smiling Walls. Dante and the Visual Arts/ e le arti figurative*, a cura di R. Arqué, S. Maddalo, L. Pasquini, Brepols, Turnhout 2023, pp. 31-43.

«maledetti», allontanati verso il «fuoco eterno, preparato per il diavolo e i suoi angeli» (25,41b).

Alla base dell'affresco i morti escono dai sepolcri, «quanti fecero il bene per una risurrezione di vita e quanti fecero il male per una risurrezione di condanna» (Gv 5,29; cfr. Dn 12,2). A destra del Giudice gli eletti avanzano in volo, i santi per primi, seguiti da uomini e donne «ancora in vita [...] rapiti insieme con loro sulle nubi» (1 Tess 4,17).

Dal trono del Figlio dell'uomo scende un «fiume di fuoco» (Dn 7,10) suddiviso poi in quattro rivoli, secondo il modello del corso d'acqua che attraversa l'Eden (Gen 2,10). Nelle tre zone dell'Inferno delimitate dalle fiamme precipitano i responsabili delle colpe commesse contro l'amore del Padre, che nella *Scrittura* sono identificate con «la concupiscenza della carne, la concupiscenza degli occhi e la superbia della vita» (1 Gv 2,16)⁸. Le tre colpe fondamentali secondo il testo giovanneo vengono rappresentate da Giotto con i riferimenti alle trasgressioni sessuali, con l'allusione all'avidità – testimoniata dalle borse di denaro presenti nella scena – e, nello spazio centrale, sopra la figura di Satana, con i segni della violenza di coloro che, come il principe dell'Inferno, sono dominati dall'orgoglio.

Nemmeno il fuoco scende poi nell'abisso infernale delimitato, nella sommità del pendio, da rocce incandescenti. Nel cuore della cavità infernale regnano infine esclusivamente le «tenebre» (Mt 8,12).

Alla separazione tra figure sulla destra e sulla sinistra di Cristo, che domina l'intera composizione del ciclo di affreschi della Cappella, si aggiunge, nella scena del *Giudizio*, la contrapposizione tra l'ascesa verso l'alto dei beati e lo sprofondare dei dannati verso il basso.

In entrambe le direzioni, il *Paradiso* e l'*Inferno* proseguono oltre i limiti dell'affresco. In alto la Gerusalemme celeste resta avvolta nel mistero; nel bordo inferiore i corpi dei dannati si ammassano, inghiottiti dalle bocche di cavità il cui interno rimane inaccessibile allo sguardo: nel tradurre in immagine il testo biblico, Giotto dipinge un Aldilà dai confini insondabili e, nella porzione infernale, caotico e mostruoso.

La Chiesa celeste nel Battistero

Una composizione ordinata e perfettamente inscritta nella compiutezza della forma circolare si presenta invece nella cupola del Battistero padovano.

⁸ Cfr. A. DERBES, M. SANDONA, *Triplex periculum. The moral topography of Giotto's hell in the Arena Chapel, Padua*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 8 (2015), pp. 41-70.

L'edificio, affrescato intorno al 1375⁹, è formato da un ambiente quadrato coperto dalla volta con il *Paradiso*. Nel lato a est si aprono tre arcate che danno accesso ad uno spazio trasversale di mediazione rispetto alla zona dell'altare, coperta da una cupoletta. L'ingresso principale, in comunicazione con il percorso che proviene dalla Cattedrale, si trova nella parete occidentale, dove era collocato il sepolcro della committente di Giusto, Fina Buzzacarini (m. 1378), moglie di Francesco il Vecchio da Carrara (m. 1393). Del monumento – distrutto dai veneziani dopo il 1405 – rimane la struttura di coronamento e la lunetta con l'immagine di Fina in ginocchio ai piedi della Vergine in trono con il Bambino (fig. 25).

Anche nel caso del Battistero, dimensione pubblica dello spazio e aspirazione alla salvezza personale da parte della committente si intrecciano tra loro. L'edificio ospita, al centro dell'aula maggiore, il fonte battesimale, presso il quale viene celebrato il sacramento che inserisce nella comunità ecclesiale¹⁰.

Rispetto all'anticipazione del futuro escatologico nel *Giudizio* di Giotto, l'Aldilà di Giusto si colloca in un tempo contemporaneo allo sguardo dell'osservatore.

La teofania della cupola evoca lo «squarciarsi» dei cieli (Mc 1,10; cfr. Mt 3,16; Lc 3,21) durante il battesimo di Gesù al Giordano. Nell'episodio evangelico la voce del Padre e la discesa dello Spirito in forma di colomba sono i segni che rivelano la divinità del Figlio e il mistero trinitario. Nell'immagine della volta del Battistero la presenza della “comunione dei santi” offre invece la visione della Chiesa celeste unita, nella celebrazione della liturgia, alla Chiesa terrena (fig. 26).

L'invenzione di Giusto dà in questo modo espressione visiva all'affermazione dogmatica contenuta nella bolla *Benedictus Deus* promulgata da papa Benedetto XII nel 1336. Il documento poneva fine alla controversia relativa alla possibilità, da parte degli eletti, di godere della “*visio beatifica*” prima della risurrezione della carne¹¹. I beati sono infatti, nella cupola, uniti agli angeli al cospetto della Maestà divina.

⁹ Una datazione più tarda è suggerita da L. BOURDUA, «Qui locus vocatur el Batisterio». *Space, Liturgy and Multiple Vantage Points: the Frescoes of the Baptistry of Padua by Giusto de' Menabuoi*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi e G. Valenzano, Bologna University Press, Bologna 2022, pp. 327-353.

¹⁰ I riferimenti biblici, teologici e liturgici al battesimo negli affreschi dell'edificio sono approfonditi da A. DERBES, *Ritual Gender & Narrative in Late Medieval Italy*, Brepols, Turnhout 2020.

¹¹ Sui riflessi della controversia nella pittura di Giotto cfr. V. BRILLIANT, *Father of light: Giotto and the Beatific vision in the Baroncelli Chapel*, in *Late Medieval Italian art and its contexts. Essays in honour of Professor Joanna Cannon*, Eds. D. Cooper, B. Williamson, The Boydell Press, Woodbridge 2022, pp. 169-179: p. 177 per la bibliografia sul tema.

Intorno al busto del *Pantocratore* ruotano i cerchi concentrici dei cieli, popolati dai volti delle creature angeliche e degli eletti, a partire da *Adamo* fino agli ultimi santi canonizzati. Allineata con la figura del Figlio, la *Vergine* su fondo oro è circondata da angeli musicanti. Proseguendo lungo l'asse che dal centro della cupola si dirige verso la cappella dell'altare sono disposte le immagini decisive della storia della Salvezza. Alla base della volta la scena della *Creazione* è l'unica a occupare l'intera altezza del tamburo nella serie di riquadri dedicati alle storie della *Genesi*. Al di sotto, l'imponente *Crocifissione* segna il momento della redenzione. Nella parete di fondo del presbiterio, infine, la lunetta ospita la scena apocalittica della *Parusia*.

Genesi, *Vangeli* e *Apocalisse* con i loro diversi generi letterari rimandano nelle immagini di Giusto a diverse dimensioni del tempo.

C'è il "tempo delle origini", narrato in forma mitologica nel primo libro dell'*Antico Testamento* e rappresentato nel tamburo della cupola. I racconti evangelici, dipinti nelle pareti del vano maggiore, si riferiscono al tempo della rivelazione cristologica. Dalla *Pentecoste*, affrescata nella cupoletta, ha inizio il "tempo della Chiesa", illustrato nell'abside con il linguaggio simbolico dell'ultimo libro del *Nuovo Testamento*. L'intero itinerario è guidato da una visione teologica della storia, messa in moto e rinnovata da interventi divini.

L'impegno personale, sul quale insiste la Cappella degli Scrovegni, non è qui sufficiente per salvarsi. Centrale invece è il riferimento all'efficacia del battesimo, prefigurato nelle scene dell'*Antico Testamento* – come nel *Diluvio* –, anticipato nella pratica di Giovanni Battista e richiamato in diverse immagini dell'*Apocalisse*. La Chiesa, dunque, nel tempo tra la *Pentecoste* e la *Parusia*, è la mediatrice dell'opera divina di Salvezza.

Nell'Aldilà di Giusto trova luogo una citazione esplicita della *Scrittura* che si pone come chiave di lettura dell'intero ciclo. Al centro della cupola, il *Pantocratore* espone un volume nel quale è leggibile la formula "Ego sum A et Ω" («Io sono l'Alfa e l'Omèga»), che ricorre ben tre volte nell'*Apocalisse* (1,8; 21,6; 22,13).

La prima e l'ultima lettera dell'alfabeto della lingua greca, nella quale è scritto il *Nuovo Testamento*, indicano che in Cristo è ricapitolata l'intera storia della Salvezza. Intorno al *Pantocratore* gli angeli e i santi celebrano una liturgia celeste, modello per i fedeli raccolti sotto la cupola.

Tra terra e cielo si instaura un rapporto di reciproca corrispondenza e integrazione. Ai santi i fedeli rivolgono le loro preghiere per ottenere "raccomandazioni" per l'Aldilà¹².

¹² M. BACCI, *Investimenti per l'Aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Enrico Scrovegni si era fatto ritrarre nel *Giudizio* mentre offriva alla Vergine il modellino della sua Cappella, Fina invece si affida alla mediazione di Giovanni Battista e di Giovanni Evangelista, autore dell'*Apocalisse* (figg. 25 e 78).

L'opera di Giusto privilegia così la dimensione ecclesiale rispetto alla prospettiva individuale che domina nella Cappella degli Scrovegni.

L'ultima scena dell'*Apocalisse* di Giusto rappresenta infine la visione della Gerusalemme celeste (fig. 79). Con la sua forma quadrata e la parete di fondo aperta da tre arcate richiama la struttura del Battistero che la ospita, in un gioco di reciproci rispecchiamenti nel quale l'azione liturgica è intesa come anticipazione, nel *tempo della storia*, della vita che attende gli eletti in *Paradiso*.

Francesca Leto

*Facoltà Teologica dell’Italia Centrale,
Istituto di Scienze Religiose di Vicenza*

La liturgia iconica degli spazi della Cappella degli Scrovegni e del Battistero di Padova

L’apparato iconografico di una chiesa fino a una parte dell’epoca medievale è in stretta connessione con la liturgia che vi si celebra. Lungi dall’aver un fine didascalico, come spesso si è detto, l’immagine ha invece uno scopo partecipativo, cioè prende parte all’azione liturgica contribuendo alla sua efficacia performativa. Gli affreschi dei due luoghi, la Cappella degli Scrovegni e il Battistero della Cattedrale, appartengono a due spazi con funzioni differenti in cui si celebrano liturgie specifiche con determinati partecipanti. Le immagini hanno qui la forza di mostrare l’invisibile, di “aprire una finestra” sul mistero celebrato provocando quello stupore e quel coinvolgimento che determinano una trasformazione in coloro che vi entrano. Si intersecano così due sequenze spaziali, una che rinvia al racconto della storia della Salvezza pronunciata nella liturgia e narrata attraverso l’apparato iconografico, e una che corrisponde allo spazio dell’azione liturgica. Le immagini non si limitano a descrivere una storia, ma divengono a pieno titolo, citando il monaco Cassingena-Trévedy, co-liturghe.

Parole chiave: liturgia, affreschi, Cappella degli Scrovegni, Battistero di Padova

Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni e del Battistero della Cattedrale, immagini in contesto rituale, posseggono il “potere” di generare un’e-

sperienza religiosa connessa all'evento della Salvezza proclamato; non si limitano a descrivere una storia, ma divengono a pieno titolo «co-liturghe»¹.

Immagini e spazio liturgico

Lo spazio sacro possiamo immaginarlo strutturato secondo un sovrapporsi di “racconti”; vi è un racconto dello spazio in sé, che avviene tramite la successione delle parti di cui esso è composto e che s'intreccia con l'azione liturgica; vi è un racconto biblico sia nei testi delle letture, che in quelli eucologici ulteriormente narrato nell'apparato iconografico².

I significati che si celano e si svelano nei testi e nella pittura nel Medioevo sono descritti da Alano di Lilla (1125 ca. - 1202 ca.) in una nota poesia: “Ogni creatura del mondo / come un libro e un dipinto / è per noi uno specchio”³. Un dipinto possiede un significato simbolico o allegorico e le cose stanno in relazione alle altre in base a un significato secondo oltre il primo, più elementare. Quindi banalizzeremmo l'impianto iconografico se limitassimo la sua lettura alla sola narrazione della storia della Salvezza, esso piuttosto va letto secondo un'ermeneutica tipologica e liturgica in relazione alle azioni, al canto, ai drammi liturgici e allo spazio che permettono di apprezzare le immagini secondo un senso letterale, allegorico, morale ed escatologico. Per Alano di Lilla le immagini della pittura giocano un ruolo fondamentale. L'immagine è legata al concetto di “totalità”: infatti, se la teologia è l'esposizione logico-discorsiva della verità, e può quindi rappresentarla solo in modo *diacronico*, l'immagine è *tota simul*, e con un solo colpo d'occhio può rappresentare la verità in modo assolutamente *sincronico*⁴. Colui che entra in questi luoghi con uno sguardo si trova quindi avvolto nel mistero, cosa che nessuna spiegazione sarebbe in grado di fare con la medesima simultaneità.

¹ F. CASSINGENA-TRÉVEDY, *La bellezza della liturgia*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 2003 (Sympathetika), p. 88.

² Cfr. A. LEVY, *Les Machines à faire-croire. I. Formes et fonctionnements de la spatialité religieuse*, Anthropos, Paris 2003 (La bibliothèque des formes), p. 144.

³ *Poesia latina medievale*, a cura di G. Gardena, Mondadori, Milano 1993, p. 274.

⁴ ALANO DI LILLA, *Viaggio della saggezza. Anticlaudianus. Discorso sulla sfera intellegibile*, a cura di C. Chiurco, Bompiani, Milano 2004, pp. 402-403.

La Cappella degli Scrovegni

A partire dagli assunti di Pisani e la sua supposta attribuzione dell’impianto teologico ad Alberto da Padova (1269-1328), è possibile individuare un ulteriore intreccio con la liturgia celebrata nella Cappella, sia con le azioni, sia con i testi, sia con il genere di alcuni testi.

L’affresco sull’arco trionfale rappresenta Dio che ordina all’arcangelo Gabriele di farsi da tramite per realizzare la redenzione, iniziata con la liberazione d’Israele dalla schiavitù dell’Egitto⁵, mediante l’incarnazione del Figlio⁶ e che sarà portata a compimento solo nella *Parusia*⁷. Nel registro sottostante all’arco trionfale si trova l’*Annunciazione* e infatti la Cappella fu intitolata a Maria il 25 marzo 1303, festa dell’Annunciazione. Nel XIV sec. al termine della liturgia di quella festa, avremmo udito, nell’orazione dopo la comunione come chiave ermeneutica dell’intero ciclo pittorico che, conoscuta l’incarnazione del Figlio per l’annuncio dell’Angelo, siamo condotti alla gloria della risurrezione attraverso la sua passione e croce⁸. I fedeli a quel punto si voltavano per uscire e si trovavano quasi avvolti dal *Giudizio Universale* dove potevano immaginare di essere condotti verso la gloria della Resurrezione.

Nel registro centrale a sud, la *Nascita di Gesù* mostra l’inizio del compimento della Redenzione, come nell’orazione della messa della vigilia del Natale: «*Deus qui nos redemptionis nostrae annua expectatione laetificas, praesta ut Unigenitum tuum quem redemptorem laeti suscipimus, venientem quoque iudicem securi videamus*»⁹. Questa orazione “prende forma” percorrendo la Cappella in uscita rasenti il lato sud come metafora del cammino della vita terrena; con il passo scandito dalle *Virtù*, si può guardare la controfacciata, senza timore, in attesa dell’Unigenito che verrà come giudice. Nella messa della notte di Natale, udita l’orazione dopo la comunione, «*Da nobis quae sumus Domine Deus noster, ut qui nativitatem Domini nostri Iesu Christi nos frequentare gaudemus, dignis conversationibus ad eius mereamur pertinere consortium*», si poteva pregustare di appartenere alla comunione del Reden-

⁵ Dt 7,6 e ss.

⁶ Lc 1,68; 2,38.

⁷ Lc 21,28.

⁸ «*Gratiam tuam Domine mentibus nostris infunde, ut qui angelo nuntiante Christi Filii tui incarnationem cognovimus, per passionem eius et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur*», in *Missale Franciscanum Regulae, Codicis VI.G.38. Bibliothecae Nationalis Neapolinensis*, a cura di M. Przczewski, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2003, MFR 2081.

⁹ *In vigilia Nativitatis Domini*, MFR 250.

tore in Paradiso, consci di aver condotto una vita degna come indicato dalle virtù¹⁰.

Nella festa *In purificatione sanctae Mariae*, la colletta mette in relazione la *Presentazione al tempio* con il fatto che un giorno i fedeli potranno essere presentati a Dio con cuore puro¹¹; l'affresco unito ai testi dell'eucologia pregata riconducono al Giudizio finale: «*in templo sancto gloriae tuae representari mereamur*»¹².

Il Giudizio non ha come scopo quello di terrorizzare i fedeli; gli ultimi tempi raffigurati esprimono in un codice diverso, ma forse più efficace, la dimensione prolettica della liturgia che rappresenta una delle dimensioni caratteristiche della liturgia stessa.

Di fronte alla *Presentazione al tempio* si trova la *Resurrezione*, per questo la profetessa Anna reca un cartiglio con l'iscrizione «*Quoniam in isto erit redemptio saeculi*». Gesù indossa fin d'ora una tunica rossa ricamata d'oro che avrà anche nel *Giudizio*¹³.

Nella festa *In natale sanctorum Innocentium* sono uniti i due eventi, la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti* così come Giotto accosta i due riquadri. L'epistola prevista nella messa era tratta dall'*Apocalisse* «*ex omnibus primitiae Deo et agno [...] sine macula enim sunt ante thronum Dei*»¹⁴. Gli innocenti uccisi da Erode appaiono quindi come davanti al trono di Dio sacrificati, in quanto primizie ed è per questo che precedono i martiri in Paradiso e si trovano nel riquadro in adiacenza al *Giudizio*. Stanno al termine del percorso delle *Virtù*, che sole possono contrapporsi ai *Vizi*¹⁵, poiché i piccoli martiri hanno confessato la loro fede con la morte. Nella colletta si chiedeva a Dio che tutti i mali dei vizi fossero mortificati, affinché la fede, che si professa con le parole, si manifestasse anche nei comportamenti e nella vita¹⁶.

Il riquadro di *Gesù tra i dottori* è posto adiacente al *Giudizio* e la liturgia ci fornisce la chiave di lettura. L'introito della messa, Salmo 99,2 nella *Domi-*

¹⁰ *In nocte Nativitatis Domini*, MFR 271.

¹¹ «*Omnipotens sempiterne Deus, maiestatem tuam suppliciter exoramus, ut sicut unigenitus Filius tuus hodierna die cum nostrae carnis substantia in templo est praesentatus, ita nos facias purificatis tibi mentibus praesentari*», in *In purificatione sanctae Mariae*, MFR 2004.

¹² *In purificatione sanctae Mariae*, MFR 1989.

¹³ G. PISANI, *La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni, in Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, a cura di F. Bottin, Padova University Press, Padova 2014, p. 51.

¹⁴ Ap 14,4, in *Biblia Sacra. Vulgatae Editionis. Sixti V pontificis maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, San Paolo, Milano 1995.

¹⁵ G. PISANI, *La Cappella degli Scrovegni*, cit., p. 218-219.

¹⁶ Cfr. MFR 332: «*Deus cuius hodierna die praeconium innocentes martyres non loquendo sed moriendo confessi sunt, omnia in nobis vitiorum mala mortifica, ut fidem tuam quam lingua nostra loquitur, etiam moribus et vita fateatur*».

nica prima post Epiphaniam, è come una visione di coloro che riconoscono in quel Bambino il Signore che un giorno regnerà seduto in trono sulle potenze celesti in adorazione.

Nell'arco trionfale sotto l'*Annunciazione* a sud, è dipinta la *Visitazione*. Inizia qui una serie di eventi della storia della Salvezza in cui il Figlio incarnato, fin dal ventre materno, è riconosciuto, come Bambino, Re, Figlio, Maestro, Signore. Verso nord è rappresentato il *Tradimento di Giuda*, capostipite di coloro che non lo hanno riconosciuto a partire da *La cacciata dei mercanti dal tempio*, con la serie dei riquadri che conducono fino alla morte il Cristo perché «il mondo non lo ha riconosciuto. Venne fra i suoi, e i suoi non lo hanno accolto»¹⁷.

I vizi e le virtù che si contrappongono mostrano che «Chiunque infatti fa il male, odia la luce, e non viene alla luce perché le sue opere non vengano riprovate»¹⁸. Dal lato dei vizi, nel registro più basso della parete nord, partendo dal *Tradimento di Giuda*, si giunge alle tenebre della *Giudizio*, il lato oscuro. Coloro invece che riconoscono Gesù seguono la via delle virtù, «chi fa la verità viene verso la luce, perché appaia chiaramente che le sue opere sono state fatte in Dio»¹⁹; nel *Vangelo* di Giovanni, filo conduttore generale, si legge che «il giudizio è questo: la luce è venuta nel mondo, ma gli uomini hanno amato più le tenebre che la luce, perché le loro opere erano malvagie»²⁰. Questo è il significato generale della struttura del ciclo pittorico: seguendo l'anno liturgico si narra il compimento della redenzione centrato sul tema dell'incarnazione del Figlio che chiede di essere riconosciuto e creduto in virtù della capacità data dalla discesa dello Spirito Santo sugli uomini e sulle donne. Infatti, la scelta di stare sulla via della luce o su quella delle tenebre discende dallo Spirito-Paraclito (Gv 14,26) ricevuto nella *Pentecoste* dell'ultimo riquadro della parete nord.

Il *Giudizio* indica, proprio prima dell'uscita, che si può vivere riconoscendo e credendo nel Figlio mandato dal Padre e quindi vivere nella luce, oppure non riconoscere e non credere al Figlio e quindi vivere nelle tenebre.

La medesima croce della *Crocifissione* campeggiava al centro del *Giudizio*, infatti Gesù fu «innalzato da terra»²¹, innalzato sulla croce e «innalzato dunque alla destra di Dio»²². La croce del *Giudizio*, ai piedi del Cristo in trono, non è infilata nella terra, ma è sorretta da un uomo che cammina verso

¹⁷ Gv 1,10c-11.

¹⁸ Gv 3,20.

¹⁹ Gv 3,21.

²⁰ Gv 3,19ab. La pericope evangelica era letta il lunedì dopo la Pentecoste, MFR 1509.

²¹ Gv 12,32.

²² At 2,32.

la luce dei beati. Una possibile interpretazione è nel tema della sequela di Gesù²³. Sant'Agostino nel commento al *Vangelo* di Giovanni scrive:

Se volete essere autentici cristiani, aderite profondamente a Cristo in ciò che si è fatto per noi, onde poter giungere a lui in ciò che è e che è sempre stato»²⁴ e prosegue: «se già scorgiamo la meta da raggiungere, tuttavia c'è di mezzo il mare di questo secolo. [...] Ci ha procurato il legno con cui attraversare il mare. Nessuno, infatti, può attraversare il mare di questo secolo, se non è portato dalla croce di Cristo²⁵.

Infatti le dimensioni della croce e il suo essere perfettamente ritta spiegano che sono i cristiani a farsi trasportare dalla croce. L'«omino» è in parte nascosto dalla croce, solo in questo modo: «*Nos autem gloriari oportet in crucie Domini nostri Iesu Christi*»²⁶, canto al *Vangelo* della liturgia. *In exaltatione sanctae crucis*, a cui seguiva la lettura di Gv 12,31-36a²⁷.

Il Battistero della Cattedrale

La cupola del Battistero ci conduce in uno spazio che è solo immaginabile, perché nessuno lo ha mai visto: il *Paradiso*. La cupola è propriamente l'elemento architettonico metafora per eccellenza del cielo, capace di divenire essa stessa un cielo sulla terra. Il cielo immaginato da Giusto de' Menabuoi non è vuoto, ma abitato dalla corte celeste.

Egli concepisce il cielo raffigurando ciò che i fedeli hanno impresso nella mente attraverso le litanie dei santi. In queste viene probabilmente «disegnata» per la prima volta la corte celeste secondo uno schema fisso che presenta poi possibilità di variazioni interne. Il livello più alto sull'asse verticale è direttamente proporzionale al livello di beatitudine secondo il pensiero medievale. La gerarchia è fissata nell'ordine, angeli, patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori, vergini, ma sulla scelta dei singoli c'è una certa libertà che è quella che permette sempre di inserire i santi locali o quelli che hanno attinenza specifica con ciò che si sta celebrando.

L'esorcismo sulle elette, a partire dal sacramentario Gelasiano, cita la medesima corte celeste:

²³ Mt 10,30; 16,24; Mc 8,34; Lc 9,23; 14,27.

²⁴ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *In Evangelium Ioannis tractatus*, CXXIV, *Tractatus* 2, 3, *Commento al Vangelo di San Giovanni*, Testo lat. dall'Edizione Maurina, intr. e indici a cura di A. Vita, Trad. e note di E. Gandolfo, rev. di V. Tarulli, Città Nuova Editrice, Roma 1968, p. 27.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *In exaltatione sanctae crucis*, MFR 2690, cfr. Gal 6,14.

²⁷ MFR 2691.

Deus caeli, deus terre, deus angelorum, deus archangelorum, deus prophetarum, deus martyrum, deus omnium bene uiuentium, deus cui omnis lingua confitetur caelestium terrestrium et infernorum: te inuoco, domine, ut has famulas tuas perducere et custodire digneris ad gratiam baptismi tui. Ergo maledicti ut supra²⁸.

Durante la celebrazione della liturgia delle ore nella Cattedrale di Padova nel Trecento, nei secondi vespri della solennità di tutti i santi, avremmo udito una sequenza similare nell'inno:

*esu, salvator saeculi, redemptis ope subveni, et, pia Dei genetrix, salutem posce miseris. Coetus omnes angelici, patriarcharum cunei ac prophetarum merita nobis precentur veniam», e poi nell'antifona al *Magnificat* «Te gloriosus apostolorum chorus, te prophetarum laudabilis numerus, te martyrum candidatus laudat exercitus, te omnes electi voce confitentur unanimes: beata Trinitas, unus Deus.*

Non va dimenticato che il restauro voluto da Fina Buzzacarini (1328-1378) aveva come fine un mausoleo per lei stessa e per il marito Francesco il Vecchio da Carrara (1325-1393). Nella *Commendatio animae* del Messale francescano in uso al tempo si invitava l'anima a partire dalla terra nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo e poi, seguendo l'ordine, di tutta la corte celeste al completo²⁹.

La disposizione in cieli concentrici ha poi dei precedenti letterari in Alano di Lilla (1125 ca. - 1202 ca.) nell'*Anticlaudiano* in cui descrive schiere angeliche, santi vestiti di bianco con l'aureola in mezzo ai quali «primeggia» la Vergine³⁰.

Al centro del Paradiso escatologico si trova il *Cristo Pantocratore*. La cupola poggia sul tamburo dipinto su due fasce sovrapposte con il racconto della *Genesi* che parte con un riquadro a doppia altezza con la *Creazione del mondo* al di sotto e in asse con la Beata Vergine Maria. È un Paradiso esca-

²⁸ *Item exorcismi super electos item super faeminas.* GeV 293, in *Sacramentarium Gelasianum Concordantia*, a cura di M. Sodi - G. Baroffio - A. Toniolo, LAS, Roma 2014. Quasi del tutto sovrapponibile a GeV 1705.

²⁹ *Commendatio animae.* MFR 100: «Proficiscere anima christiana de hoc mundo in nomine Dei patris omnipotentis qui te creavit, in nomine Iesu Christi filii Dei vivi qui pro te passus est, in nomine Spiritus sancti qui in te effusus est, in nomine angelorum et archangelorum, in nomine thronum et dominationum, in nomine principatum et potestatum, in nomine cherubim et seraphim, in nomine patriarcharum et prophetarum, in nomine sanctorum apostolorum, in nomine martyrum et confessorum, in nomine sanctorum monachorum et heremitarum, in nomine virginum et omnium sanctorum et sanctorum Dei hodie sit in pace locus tuus et habitatio tua sit in sancta Sion».

³⁰ ALANO DI LILLA, *Viaggio della saggezza*, cit, cap. 5 vv. 443-445; 453-470; 471; 480-486; 516-519.

tologico in cui, per la presenza della *Genesi*, stanno uniti i tempi prima della creazione e gli ultimi tempi³¹.

Al di sotto, più grande di tutti i riquadri e sopra l'altare, si trova la *Croci-fissione*, secondo il *Vangelo di Giovanni*³². Sullo stesso asse tutto è ricapitolato in Cristo, il passato e il presente, la terra e il cielo³³ esattamente così come Giusto de' Menabuoi lo ha raffigurato, con il libro aperto in mano in cui sta scritto: «*Ego sum alpha et omega, primus et novissimus, principium et finis*»³⁴.

La visione beatifica è pensata per i padovani; così Giusto pone in *Paradiso* i santi patroni e ambienta gli eventi della storia della Salvezza con scene collocate nelle vie cittadine. La città terrena e la città di Dio sono rappresentate insieme secondo quanto Agostino dice nella *Città di Dio*: «È mantenuta la concordia fra le due città»³⁵. Il tempo della Salvezza e della redenzione continua nella storia fino alla seconda venuta di Cristo che si erge al centro della cupola.

Leggendo il *Liber ordinarius*³⁶ della Chiesa padovana, databile tra il 1234 e il 1304, possiamo scoprire quando il Battistero era utilizzato anche al di fuori della celebrazione dei battesimi che, a quell'epoca, avvenivano ancora principalmente il Sabato Santo e nella veglia di Pentecoste.

Il Battistero così diventa amplificatore e produttore di significati durante le azioni liturgiche che vi si svolgono e che segnano una parte delle feste principali dell'anno liturgico: azioni rituali, come processioni e drammi liturgici, i riti del battesimo, il canto, i testi delle antifone, dei responsori e degli inni, i testi della *Genesi* che chiarificano le raffigurazioni, le luci, l'incenso, si univano alle immagini che i testi evocavano.

La processione al fonte era prevista nella vigilia di san Giovanni Evangelista³⁷; nella vigilia della Purificazione di Maria³⁸.

³¹ Ef 1,3-4.

³² Era letta il Venerdì Santo. Riconoscibile per la scena in cui un soldato spezza le gambe a uno dei due ladroni ancora vivi (Gv 19,32).

³³ Ef 1,8-10.

³⁴ Ap 22,13.

³⁵ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *De civitate Dei*, 17, (PL 19, 430).

³⁶ Il *Liber ordinarius della Chiesa padovana*, a cura di G. Cattin e A. Vildera; con contributi di A. Lovato e A. Tilatti, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 2002. D'ora innanzi: PdE57.

³⁷ PdE57, 67h.

³⁸ PdE57, 96f. Al termine della processione al battistero, si svolgeva il dramma liturgico della *Presentazione di Gesù al Tempio*, in Pd C55-C56, 15v-17v, in Il *Liber ordinarius della Chiesa padovana*, cit., p. CXVIII per quanto riguarda la processione; p. CXVII, per quanto riguarda l'ufficio drammatico. (Pd C55, *Liber processionalis*, Padova, Biblioteca Capitolare, XIV-XV sec.; Pd C56, *Liber processionalis*, Padova, Biblioteca Capitolare, XIV-XV sec, in G. VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Olschki, Firenze 1954.)

Ci si recava in processione al fonte nel Battistero anche nella Domenica detta *Septuagesima*³⁹; nella *Dominica in Sessagesima*⁴⁰; nella *Dominica in Quinquagesima*⁴¹; nella festa dell’Annunciazione⁴²; nella prima domenica di Quaresima⁴³ e i bambini da battezzare a Pasqua, provenienti dalla campagna, facevano l’iscrizione⁴⁴, *signacula*⁴⁵, e *aperituri*⁴⁶. Durante i riti di esorcismo, si diceva la seguente orazione:

*Oratio. In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti extinguitur in te omnis virtus diaboli per inpositionem manuum nostrarum immo per invocationem omnium sanctorum angelorum, archangelorum, prophetarum, apostolorum et martyrum, confessorum, virginum atque omnium simul sanctorum. Amen*⁴⁷.

in cui si invocavano proprio le schiere raffigurate sulla cupola del Battistero.

Le processioni erano inoltre previste: nella seconda domenica di Quaresima⁴⁸, nella terza domenica di Quaresima⁴⁹, nella quarta domenica di Quaresima⁵⁰. Nel sabato dei “rami di palma”, si facevano *signacula*, *aperituri* e il settimo segno di croce⁵¹. Il vescovo si recava in processione con croce e ceri al Battistero se non andava alla Basilica di Santa Giustina⁵².

Il Sabato santo si andava al fonte cantando *Rex sanctorum*, e il vescovo benediceva il fonte sotto la volta col Re tra i santi. Battezzati i bambini, si cantavano le litanie⁵³ che prendevano vita sulla volta della cupola.

Nella Domenica di Pasqua dopo il dramma liturgico della *Visitatio Sepulchri*, si andava in processione al fonte⁵⁴; prima della *Missa maior*⁵⁵, ai vespri,

³⁹ PdE57, 99l.

⁴⁰ PdE57, 100e.

⁴¹ PdE57, 101e.

⁴² Pd C55-C56, 36v-39v, in *Il Liber ordinarius della Chiesa padovana*, cit., p. CXVII-CXVIII. PdE57, 108, non prescrive la processione al fonte.

⁴³ PdE57, 112f.

⁴⁴ PdE57, 113a.

⁴⁵ PdE57, 113bcd.

⁴⁶ PdE57, 113e.

⁴⁷ MFR 76.

⁴⁸ PdE57, 114g.

⁴⁹ PdE57, 115g.

⁵⁰ PdE57, 117a.

⁵¹ PdE57, 118k.

⁵² PdE57, 121b; *Ibid.*, p. CXVIII-CXIX.

⁵³ PdE57, 126b; *Ibid.*, p. CXXII.

⁵⁴ PdE57, 127b; *Ibid.*, p. CXXII-CXXIII.

⁵⁵ PdE57, 127g; *Ibid.*, p. CXXIII.

dopo il *Magnificat*⁵⁶. La processione vespertina al fonte veniva ripetuta fino al sabato dopo Pasqua⁵⁷ e il lunedì dopo Pasqua⁵⁸.

Nell'Ascensione del Signore, la processione al fonte avveniva prima della messa solenne⁵⁹; nella vigilia della Pentecoste, dopo aver fato *signacula, aperituri* e l'unzione sui battezzandi, s'intonavano le litanie scendendo verso il fonte in processione "accompagnati" dall'affresco della cupola⁶⁰; infine a Pentecoste⁶¹.

Conclusioni

Spazi liturgici come questi, completamente affrescati, offrono un'esperienza che oggi chiameremmo "immersiva" se vissuta entro l'azione liturgica per la quale sono stati ideati. Sappiamo che ascoltare un racconto permette di capire e in parte di rivivere le emozioni dei protagonisti. Se questo racconto è rappresentato, questa percezione diviene ancora più marcata in virtù del fatto che percepiamo col corpo, per merito dei neuroni specchio, le medesime azioni viste nella raffigurazione o nel dramma liturgico⁶². Questi spazi riescono a immetterci in un "altro" mondo che viviamo come profondamente reale.

⁵⁶ PdE57, 127i; *Ibid.*, p. CXXIII.

⁵⁷ PdE57, 127r; *Ibid.*, p. CXXIII.

⁵⁸ PdE57, 127v; *Ibid.*, p. CXXIII.

⁵⁹ PdE57, 140e; *Ibid.*, p. CXXIV.

⁶⁰ PdE57, 142b; *Il Liber ordinarius della Chiesa padovana*, cit., p. CXXIV-CXXV.

⁶¹ PdE57, 143f; *Ibid.*, p. CXXV.

⁶² V. GALLESE, U. MORELLI, *Cosa significa essere umani? Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Raffaello Cortina, Milano 2024, pp. 187; 199-206.

Giovanni Ibla
Istituto Superiore di Scienze Religiose della Toscana

Le origini dell’Inferno e del Paradiso nel Giudaismo del Secondo Tempio

Come avviene in alcune scene dei dipinti di Giotto, derivanti da testi come il protovangelo di Giacomo, la credenza dell’Inferno e del Paradiso proviene prevalentemente da opere che non sono state incluse nel canone biblico. Questo intervento spiega la nascita del mondo dell’Aldilà come luogo di dannazione o di premio a partire dall’ebraismo antico, in particolare attingendo notizie da quella letteratura, soprattutto quella legata al personaggio pre-diluviano Enoc, che una volta era definita apocrifa. Ci fu, si può dire, un processo parallelo nella formazione delle due credenze, quella dell’anima e quello dell’Aldilà.

Parole chiave: Giotto, Ebraismo, Enoc, Secondo Tempio

Note introduttive

La credenza dell’Inferno e del Paradiso è testimoniata da opere che non sono state incluse nel canone biblico ebraico che, secondo molti storici, è stato fissato nel II secolo d.C., pure se rimangono dubbi su questa datazione. Il presente intervento vuole mostrare, anche se brevemente, quando e come, durante una parte della storia ebraica, il Giudaismo del Secondo Tempio – un tempo che gli storici fanno iniziare dal VI secolo a.C e terminare agli albo-

ri del II sec. d.C. – , nasce la concezione di una vita oltre la morte assieme all’idea di un Aldilà. Nel Giudaismo del Secondo Tempio va inclusa anche la nascita, la predicazione e la morte di Gesù, la formazione dei gruppi che lo hanno seguito e la composizione dei testi che poi saranno inseriti nel *Nuovo Testamento*, espressione, questa, derivata da una particolare e problematica teologia, il cui prototipo è presente nella *Lettera agli Ebrei* e che verrà utilizzata e rafforzata nei secoli successivi alla sua composizione. È a partire dal IV-III secolo a.C. che si produsse, in ambito giudaico-palestinese, la concezione di un qualcosa che rimane dopo la morte. In particolare, la credenza di un luogo di pena eterna si ebbe per garantire una punizione ai malvagi che, spesso, come accade ancora oggi, rimanevano impuniti nonostante i loro delitti. In origine, fra coloro che subirono questa condanna, perché ritenuti responsabili del male nel mondo, ci furono anche degli angeli che, a causa del loro peccato, avevano fatto precipitare l’umanità e il mondo nell’ingiustizia. Queste notizie si trovano nella letteratura che una volta era indicata come “apocrifa”, un insieme di opere il cui elenco può variare in base al riconoscimento o meno di alcune di esse come *Scrittura*, attribuite a patriarchi biblici e che, per questo, sono chiamate anche pseudoepigrafe¹. Come si vedrà, noto fu il patriarca prediluviano Enoc (cfr. Gen 5,18-24), autore e personaggio principale di alcune importanti opere definite per tale motivo “enochiche”.

La credenza di un Inferno dove i malvagi dovranno andare dopo la morte coincise con la credenza di uno spirito immortale o, in parole a noi più vicine, di un’anima. Ci fu, si può dire, un processo parallelo nella formazione delle due credenze, dell’anima e dell’Aldilà come luogo di dannazione o di premio, anche se in un modo non lineare e non del tutto chiaro.

Il Libro dei Vigilanti

La concezione di un luogo dove le anime dei defunti dovranno andare fu presente in molte culture antiche, come l’Egitto, ma nel pensiero ebraico è entrato, in base alle fonti a disposizione, da una certa epoca in poi. Prima di allora, come mostrano molti testi biblici, si credeva solo alla vita sulla terra: si nasce, si muore. Si parla di *sceol* (cf. per es. Gen 37,35; 42,38; Nm 16,30), ma per indicare di fatto la fossa dove il defunto rimane in uno stato larvale,

¹ Tutte le citazioni dei testi apocrifi presenti in questo contributo sono tratte da: *Apocrifi dell’Antico Testamento*, a cura di P. Sacchi, voll. I-II, UTET, Torino 1989. Per il *Libro delle Parabole di Enoc*, invece, sono riprese da S. CHIALÀ, *Libro delle parabole di Enoc*, Paideia, Brescia 1997.

senza possibilità di un qualsiasi cambiamento. Fra le maggiori benedizioni c'era quella di morire «sazio di giorni» (cf. Gb 42,17). Tra il IV e il III secolo a.C. compare per la prima volta l'idea di un luogo dove si va dopo morti. Si ha questo elemento di novità in un'opera che appartiene alla letteratura enochica, titolato *Libro dei Vigilanti*. Il libro racconta che un gruppo di angeli, chiamati Vigilanti, presi dalla bellezza delle donne, decidono, ben consci della gravità del loro gesto, di abbandonare il cielo per unirsi ad esse. Da questa unione nacquero esseri mostruosi (*nefilim* tradotto in greco con *gigantes*, giganti; cf. Gen 6,1-4). Questi esseri, alti tremila cubiti, cominciarono a distruggere tutto. Oltre a questo, gli angeli insegnarono all'umanità varie cose, come la tecnologia e le scienze, provocando così ogni male nel mondo (8,2). Dio allora decretò, dopo una preghiera fatta dalle «anime dei morti» (9,10), che gli angeli ribelli fossero rinchiusi sotto terra per settanta generazioni (10,12) nel deserto di Dудael (10,4), dove resteranno fino al giorno del Grande Giudizio, quando saranno gettati nel fuoco eterno (10,4-6). Nel testo risulta evidente che, dunque, esiste l'anima sia dei defunti (9,10) sia dei giganti morti (15,8; 16,1), perché, come si legge, è ciò che rimane di essi dopo la loro morte. Aggiungo qui che da questa idea dello spirito dei giganti che permane dopo la loro morte si svilupperà una tradizione che riguardò gli spiriti impuri, tradizione che è testimoniata bene da un testo del II sec. a.C., Giubilei, e che si ritroverà anche nei *Vangeli*, per esempio nell'esorcismo che Gesù compie a Cafarnao (cf. Mc 1,23-26). Nel *Libro dei Vigilanti* leggiamo di un Inferno per gli angeli ribelli (10,13) fatto di fuoco, dove bruceranno per l'eternità. Si legge ugualmente di un luogo infernale (19,2) dove andranno le donne che hanno peccato con gli angeli. Si parla infine di un giorno in cui i giusti vivranno nella pace e rettitudine (10,17-22) e la terra sarà purificata da ogni peccato e impurità. Il Paradiso sembra quello descritto brevemente nel capitolo 11:

Ed allora io aprirò gli scrigni benedizioni che sono nei cieli per farle scendere sulla terra, sulle opere e sulle fatiche dei figli dell'uomo. Pace e rettitudine saranno, riunite in tutti i giorni del mondo e per tutte le generazioni del mondo.

Libro dei Sogni e Giubilei

Questi elementi presenti nel *Libro dei Vigilanti* verranno ripresi in molta altra letteratura. Nel *Libro dei Sogni* (90,23), scritto appena dopo Daniele, nel II sec. a.C., e appartenente anch'esso alla letteratura enochica, si parla di un

luogo della condanna (un abisso di fuoco) ove verranno gettati gli angeli ribelli e i re della terra, indicati come i «settanta pastori». Anche in *Giubilei* si parla delle pene che subiranno i malvagi (7,29; cf. 22,22):

E non sopravviverà alcuno che mangi e sparga sangue sulla terra e non gli rimarrà né discendenza né posterità viva sotto il cielo poiché andranno all'inferno e nel luogo della pena infernale, scenderanno nell'oscurità dell'abisso.

Meno chiara è la sorte delle anime dei giusti, della quale non si tratta mai in maniera esplicita. Si dice che le anime dei giusti vivranno in una caverna in attesa del grande giudizio e al riparo dal maligno, ma ancora non uniti a Dio. Si può ipotizzare che l'autore di *Giubilei* pensasse che le anime dei giusti divenissero angeli del cielo, perché (23,26) vengono definiti come «santi» accanto agli «angeli del volto». Tuttavia, è anche possibile che questi santi siano quelli che vengono indicati nello stesso libro (6,11), dove si parla del patto sul Sinai in riferimento principalmente a *Esodo* 20,1-17. Nel concetto di patto a cui si riferisce *Giubilei* sono da includere anche tutte le normative che si trovano in *Levitico* relative all'idoneità dei fedeli alla presenza di Dio («siate santi»). Essere santi significa, per le norme della *Torah*, in particolare mediante quelle elencate nel *Levitico*, essere idonei al sacro. È un patto che occorre per stare vicino alla gloria di Dio, alla sua sacertà. Esattamente, dice il testo, come fanno gli angeli. Tutto questo spinge a pensare che il Paradiso per *Giubilei* è anch'esso, come per il *Libro dei Vigilanti*, terrestre; è il ripristino del resto d'Israele sulla terra con il suo culto. In 23,26 si legge che è nata una generazione di uomini che, rispettando la vera legge, darà avvio a un processo di santificazione d'Israele, al punto che essa sarà simile per santità al suo creatore (16,26). In questo modo Dio potrà realizzare la promessa che aveva fatto a Mosè (1,26) di venire egli stesso ad abitare in mezzo agli uomini. Questo è dunque il Paradiso per *Giubilei*, qualunque sia il destino delle anime subito dopo la morte.

Epistola di Enoc

Nell'*Epistola di Enoc* (98,1-3), databile al II e al I secolo a.C., lo spirito dei peccatori, potenti e ricchi, sarà gettato in «spirito, in maledizione, in uccisione e grande povertà nella fornace di fuoco». Si veda al riguardo il *Vangelo* secondo Matteo (13,40-43; cf. anche 25,32) quando riporta il discorso di Gesù sul campo in cui è cresciuta la zizzania:

La mietitura è la fine del mondo e i mietitori sono gli angeli. Come dunque si raccoglie la zizzania e la si brucia nel fuoco, così avverrà alla fine del mondo. Il Figlio dell'uomo manderà i suoi angeli, i quali raccoglieranno dal suo regno tutti gli scandali e tutti quelli che commettono iniquità e li getteranno nella fornace ardente, dove sarà pianto e stridore di denti. Allora i giusti splenderanno come il sole nel regno del Padre loro. Chi ha orecchi, ascolti!

In genere nei commentari viene spiegata la fornace ardente di cui parla Gesù come un riferimento all'episodio narrato nel terzo capitolo del libro di Daniele, in cui il re Nabucodonosor decreta che avrebbe fatto gettare in una fornace ardente (3,6) coloro che non avessero adorato un idolo da lui costruito, ma è un accostamento che non può essere considerato efficace. Il discorso di Gesù fa appello alla letteratura apocrifa di cui si sta trattando. Si ricordi che al suo tempo non esisteva il canone, la *Bibbia*, e che c'erano testi probabilmente considerati come *Scrittura* tra quelli che sono stati poi definiti come apocrifi. Oppure, si legga, riguardo alla seconda morte, l'*Apocalisse* (21,8):

Ma per i vili e gli increduli, gli abietti e gli omicidi, gli immorali, i maghi, gli idolatri e per tutti i mentitori è riservato lo stagno ardente di fuoco e di zolfo. Questa è la seconda morte.

Sempre nel *Vangelo* secondo Matteo (18,9) si legge di una Gehenna di fuoco dove verranno gettati coloro che compiono scandalo verso i piccoli (cf. Mc 9,47-48). Nell'*Epistola di Enoc* si trova anche quanto segue (99,11): «Guai a voi che estendete il male al vostro compagno, poiché sarete distrutti nell'inferno». La convinzione degli arroganti che dopo la morte non accadrà nulla nonostante il male commesso, viene espressa bene nella stessa *Epistola* (102,6-):

E, quando morrete, i peccatori diranno di voi: i giusti sono morti come siamo morti noi. Quale è il loro vantaggio derivante dalle loro azioni? Ecco, sono morti, come noi, nel dolore e nella tenebra e in che, essi, sono migliori di noi? Ormai siamo eguali!

Nello stesso capitolo, poco prima, il testo esortava così (102,4-6):

Voi, anime dei giusti, non abbiate paura, ma sperate nel giorno della vostra morte nella giustizia. E non addoloratevi perché la vostra anima è scesa, con sofferenza, agli inferi nella grande afflizione, in grida di dolore e gemiti, e perché il vostro corpo non ha ricevuto, nella vostra vita, secondo la vostra bontà.

Infatti (103,3), «tutto il bello, la gioia e l'onore spetta a loro e che è stato scritto, per gli spiriti di coloro che sono morti in giustizia e gran bene». E poi (103,5):

Guai a voi, peccatori, quando morreste nel vostro peccato e quando quelli che sono come voi diranno, a vostro proposito: «Sono beati, i peccatori, hanno visto tutti i loro giorni. Adesso sono morti bene e in ricchezza, e non hanno visto guerre e pericoli durante la loro vita; sono morti in gloria e, durante la loro vita, non è stato fatto, per essi, alcun giudizio». Sapete che si faranno scendere le loro anime agli inferi e che esse diverranno misere e la loro afflizione sarà grande?

Per l'autore dell'*Epistola di Enoc* la questione dell'ingiustizia nel mondo è così centrale da far considerare impossibile credere che con la morte dopo non accadrà nulla. La fine degli empi non può che essere quella che descrive, l'*Inferno*, mentre per i giusti dovrà esserci una ricompensa. Si avverte, in queste righe, un vero e proprio sentimento d'indignazione rispetto alla prepotenza dei potenti e dei ricchi, un'indignazione di cui si avverte la presenza anche in molti altri scritti, soprattutto a partire dal II secolo a.C. e che sarà centrale in particolare nel *Vangelo* secondo Luca, come si legge, per esempio, in un discorso di Gesù (Lc 6,24-25a): «Ma guai a voi ricchi, poiché ricevete (già) la vostra consolazione! Guai a voi che adesso siete sazi, poiché avrete fame!» (Cf. Ap 18, 1b-3; 18,7-23).

Libro delle Parabole di Enoc e il Libro dei Segreti di Enoc

Un altro testo fondamentale per capire l'evoluzione dell'idea dell'*Inferno* è il *Libro delle Parabole*, testo cronologicamente precedente all'epoca in cui visse Gesù, la cui datazione oscilla tra il 50 a.C. e gli inizi del I sec. d.C. In esso si parla (95,1s) del destino di coloro che rinnegano il nome del Signore. Nello stesso testo (54,1-3; cf. anche 56,1-4) viene descritto il profondo burrone dove verranno gettati re e potenti. Nel cap. 56 (r. 8) si legge che un giorno l'*Inferno* aprirà la sua bocca e inghiottirà tutti i peccatori, lasciando gli eletti (cf. 63,8-11). E, nel cap. 48 (linee 8-10), si trova che:

[...] in quel tempo i re della terra e i forti che dominano sulla terra, a causa dell'opera delle loro mani, staranno col volto basso poiché nel giorno della loro angustia e del loro tormento non salveranno se stessi. Li metterò nelle mani dei miei eletti [...]. Nel giorno del loro tormento ci sarà quiete sulla terra: cadranno davanti a essi, non si alzeranno e non ci sarà chi li prenda per mano e li faccia alzare, poiché hanno rinnegato il Signore degli spiriti e il suo Messia.

Inoltre (50,1), spiega che un giorno «la terra e l'*Inferno* restituiranno quello che è stato loro affidato». Questa immagine si trova simile nel libro

dell'Apocalisse (20,13), che è della fine del I secolo d.C.: «la morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi».

Un altro testo interessante per il tema è *Libro dei Segreti di Enoc*, giuntoci solo attraverso una traduzione in paleoslavo e il cui testo originale è databile al I sec. d.C. Quest'opera racconta un viaggio di Enoc al cielo, da dove vede l'Inferno e il Paradiso. Riguardo al Paradiso, il testo racconta (8,1-9,1) che gli angeli:

[...] mi presero di là (è lo stesso patriarca che narra) e mi innalzarono al terzo cielo e mi posero in mezzo al Paradiso. Questo luogo è d'una beltà d'aspetto che non si può sapere: ogni albero è ben fiorito, ogni frutto maturo, ogni cibo è sempre in abbondanza, ogni soffio olezzante. Quattro fiumi scorrono (cf. Gen 2,10-14) con corso tranquillo accanto a ogni giardino che produce ogni specie buona per il nutrimento. C'è l'albero della vita (cf. Gen 2,9) in questo luogo nel quale il Signore si riposa quando entra nel Paradiso.

Di fronte a tutta questa magnificenza Enoc esprime la sua meraviglia e gli angeli guida gli spiegano:

Questo luogo, Enoc, è preparato per i giusti che soffrono avversità nella loro vita, affliggono le loro anime, [...] danno pane agli affamati, coprono gli ignudi con una veste, rialzano il caduto, aiutano gli offesi [...]. Per loro è preparato questo luogo in eredità eterna.

Anche l'Inferno è in cielo come il Paradiso, anzi, nello stesso terzo cielo. Si legge (10,1-6):

Quegli uomini (gli angeli guida) mi alzarono di là e mi sollevarono nel settentrione del cielo e là mi mostrarono un luogo assai terribile. In quel luogo c'è ogni tormento e supplizio, tenebre e caligine e là non c'è luce, ma un fuoco oscuro che si riaccende continuamente e un fiume di fuoco che avanza contro tutto questo luogo, c'è freddo e gelo, prigioni e angeli cattivi e crudeli che portano un'arma e tormentano senza pietà.

Di fronte alla reazione di Enoc davanti a questo spettacolo terribile, gli angeli gli dicono:

Questo luogo, Enoc, è preparato per gli empi che compiono cose sacrileghe sulla terra [...] che rubano segretamente le anime degli uomini [...], che con l'ingiustizia si arricchiscono delle proprietà altrui, che hanno fatto morire di fame l'affamato pur potendo saziarlo, e, pur potendo vestirli, hanno spogliato quelli che erano nudi; che non hanno riconosciuto il loro creatore, ma hanno adorato dèi vani, costruendone le immagini e adorando l'opera delle loro mani. A tutti questi è preparato questo luogo in possesso eterno.

Quarto Libro di Ezra

Infine, per completare il quadro, presento un ultimo testo, stavolta della fine del I secolo d.C. Si tratta del *Quarto Libro di Ezra*, che ha avuto molta fortuna presso le chiese cristiane. In questo vasto libro si parla (6,35-9,25) di un'età futura segnata dall'avvento del messia che regnerà per 400 anni. Poi morirà insieme a tutti gli uomini. Seguiranno sette giorni di silenzio «come all'inizio primordiale» (7,30), dopodiché i corpi risorgeranno, e avrà luogo il giudizio finale, che destinerà le persone al premio e alla pena eterne. Si legge (7,29-35):

[...] accadrà che muoia il mio servo il Messia, e tutti coloro in cui è respiro d'uomo; il mondo tornerà al suo antico silenzio per sette giorni come all'inizio primordiale, in modo che nessuno venga dimenticato, e dopo sette giorni accadrà che l'età non ancora sveglia si desterà, e perirà quella corruttibile; la terra restituirà coloro che dormono in essa, la polvere coloro che vi abitano in silenzio, i depositi le anime che sono state loro affidate, e si rivelerà l'Altissimo sul trono del giudizio; verrà la fine, passerà la misericordia, si allontanerà la compassione, si ritirerà la tolleranza, e resterà solo il giudizio, si ergerà la verità, prenderà vigore la fede; seguirà la ricompensa, verrà mostrata la retribuzione, si desterranno le giuste azioni, e quelle ingiuste non dormiranno.

In questo momento escatologico, allora, riporta il *Quarto Libro di Ezra* (7,36), «apparirà la fossa dei tormenti [...]; si mostrerà il forno della Gehenna, e, di contro, il Paradiso delle delizie». Dio, allora, parlerà a tutte le popolazioni resuscitate dalla morte e le collocherà nell'Inferno e nel Paradiso in base alle opere che hanno compiuto (7,37-38). Questo testo, infine, come si è visto, a differenza degli altri citati fino ad ora, parla di resurrezione in modo esplicito, per cui saranno le persone in carne e ossa ad essere destinati a una parte o all'altra.

Andrea Grillo
Pontificio Ateneo S. Anselmo e Liturgia - Roma
Istituto di Liturgia Pastorale Santa Giustina - Padova

**Immagini del Giudizio e figure del presente ecclesiale
(medievale e attuale).
Le (diverse) azioni rituali come sfondo presupposto**

La Chiesa e le immagini stanno in una relazione complessa: la rappresentazione di Dio, divenuta possibile mediante l'incarnazione del Figlio, «icona del Dio invisibile» (Col 1,15), si complica oltremodo nel momento in cui vogliamo dar figura al futuro. Quando il Figlio, immagine del Padre, parla per immagini, il futuro dell'uomo assume varie figure: il giudizio, il banchetto, l'assemblea, il canto, la contemplazione, il dolore, il fuoco. Queste immagini stanno in equilibrio tra escatologia e apocalittica. La questione che affrontiamo, di fronte alle grandi forme, è questa: di che cosa ci parlano? Del futuro o del presente? Che cosa è decisivo? O, meglio, su che cosa siamo giudicati? Due contesti (battistero e cappella) inducono diverse rappresentazioni, diverse forme di chiesa e diverse prospettive morali. Ci insegnano anche un pluralismo che i cattolici contemporanei spesso hanno dimenticato.

Parole chiave: escatologia. apocalittica, giudizio, Dante

«Né creator né creatura mai»,
cominciò el, «figliuol, fu sanza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai
Lo naturale è sempre sanza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.»

DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, XVII, 91-96

La Chiesa e le immagini stanno in una relazione complessa: la rappresentazione del Dio *unvorstellbar*, «irrappresentabile» che abita «una luce inaccessibile» (1Tm 6,16) è divenuta infine possibile, quasi desiderabile, mediante l'incarnazione del Figlio, «icona del Dio invisibile» (Col 1,15). Questo dato sorprendente, ossia il manifestarsi della «forma visibile della grazia invisibile»¹, già di per sé tutt'altro che pacifico, si complica oltremodo nel momento in cui vogliamo dar figura al futuro (o a quello che pensiamo come futuro). Ossia quando il Figlio, come immagine del Padre, parla per immagini di ciò che «arriva», che «avviene», che «incombe», che si «presenta», o «si manifesta» alla fine o con la fine, con la morte, o come compimento dell'uomo e del mondo. Il futuro dell'uomo (del singolo/a e di tutti gli uomini e donne) assume varie figure: è giudizio, è banchetto, è assemblea, canto, contemplazione, ma anche dolore, «stridor di denti» e fuoco.

Tutte queste immagini stanno in equilibrio tra escatologia e apocalittica, tra il compiersi definitivo del disegno di Dio sull'uomo in Cristo e le figure con cui la «rivelazione-apocalisse» dà forma a tale futuro che irrompe nella storia, portandola alla sua fine e al suo fine. La questione che vorrei affrontare, di fronte alle grandi forme di interpretazione pittorica della tradizione che oggi consideriamo, è proprio questa: di che cosa ci parlano? Anzitutto ci chiediamo: quelle immagini parlano del futuro o del presente? E che cosa è decisivo, nel presente? O, per dirlo ancor meglio, su che cosa saremo giudicati o ci si consentirà di ritrovarci e riconoscerci riconosciuti, al compimento della nostra vita e della vita di tutti? Due contesti vanno anzitutto accuratamente distinti per la «funzione rituale» a cui sono destinati: un battistero è progettato e dipinto per atti puntuali e definitivi come battesimo e cresima, mentre una cappella è destinata ad atti ripetitivi, che ritornano con un certo ritmo quotidiano o settimanale nel tempo, come sono eucaristia e liturgia delle ore. Essi inducono, proprio per la destinazione cui sono orientati, diverse rappresentazioni della fede, diverse forme di percezione della Chiesa e diverse prospettive morali. Ci insegnano anche un pluralismo di letture e di interpretazioni, che i cattolici contemporanei spesso hanno dimenticato e che il tardo Medioevo sapeva gestire con una libertà e una varietà che a noi è diventata quasi sconosciuta, oltre che sospetta.

Provo ad inoltrarmi brevemente in quattro punti chiave della questione che ho cercato qui di anticipare, ai quali farò seguire una breve conclusione. Si tratta di quattro piccoli sguardi trasversali non solo su questi due grandi

¹ L'espressione, che viene introdotta da Berengario e poi ripresa da Pietro Lombardo e dalla sua scuola, si trova originariamente in Agostino, *Lettera 105, 3, 12*.

cicli affrescati nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero della Cattedrale di Padova, ma anche su noi che li guardiamo e su come li guardiamo.

Che cosa fanno le immagini? “rappresentano”, “presentano” o “entrano in un’azione”?

Le immagini, diciamo noi, “rap-presentano”. In realtà “presentano”, rendono presente, mettono in atto, entrano in azione: parlando del passato al presente dello sguardo, modificano il presente e il modo di guardarla. Questo non è sorprendente, o meglio, è più sorprendente per noi che non per gli uomini del Tardo Medioevo, che hanno progettato e realizzato questi monumenti. Se è giusto leggere queste rappresentazioni in rapporto alle fonti letterarie a cui attingono, altrettanto giusto è ricordare quello che un grande biblista come Paul Beauchamp annotava con acume in un suo scritto pieno di sapienza: «la verità delle *Scritture* non sta dietro di esse, ma davanti ad esse»². Questa consapevolezza ha l’effetto di sorprenderci: perché significa non solo che le immagini rappresentano quello che i testi dicono, ma che le immagini dipinte in questi due luoghi diventano nuove ermeneutiche delle *Scritture*, le aprono a significati ulteriori. Questa funzione dinamica delle immagini, però, non è “in sé”, in quanto esse sono pure raffigurazioni del testo sacro, ma sta “per altro”, si pone in rapporto ad azioni, che l’immagine anticipa, accompagna e interpreta: le immagini sono dunque anche azioni parallele e correlate rispetto alle azioni che si compiono in un battistero e in una cappella. In un certo senso sono, allo stesso tempo, azioni pittoriche che interpretano azioni rituali e azioni pittoriche che vengono interpretate dalle azioni rituali. L’idea che di fronte a queste pareti, o sotto queste volte, ci sia un uomo-donna che contempla un’opera d’arte sta ai limiti di ciò che in quelle raffigurazioni viene inteso. La fruizione dell’opera d’arte è diversa se il soggetto è pensato libero dall’azione o in azione³. Ma è certo che una correlazione strutturale tra immagini e azione rituale implica una ripresa della fulminante intuizione con cui Walter Benjamin leggeva la storia del

² P. BEAUCHAMP, *Stili di compimento. Lo Spirito e la lettera nelle Scritture*, Assisi, Cittadella 2007, 22.

³ Qui vorrei solo accennare al fatto che la “museificazione” dei luoghi di culto è una forma di rispetto, ma anche una forma di “dispetto” alla tradizione: mutando la funzione del luogo (da luogo di culto a museo), muta anche il significato delle immagini. Non solo gli Scrovegni, ma questo vale anche per il Duomo di Milano o Notre Dame di Parigi, nella misura in cui vengono fruiti non più in rapporto alla azione di culto, ma come museo da visitare. Per una accurata ricostruzione della questione rimando a G. ZANCHI, *Farsi un’immagine. Storia cristiana e cultura visuale*, Queriniana, Brescia, 2024.

concetto di opera d'arte, quando affermava: «Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto»⁴.

Due luoghi e due immaginari diversi: conversione di vita e elaborazione del culto

Le azioni che si compiono nei due luoghi sono dunque profondamente diverse. Ed è per questo giustificato il fatto che anche le immagini siano pensate diversamente, in rapporto alle azioni che vi si compiono. Per capire questa differenza qui tutti noi siamo segnati da una sorta di “tara” o di “handicap”, dovuto allo sviluppo tardo-moderno della percezione dell'opera d'arte nel “museo”. Come diceva Paul Valéry: «Non amo eccessivamente i musei»⁵. L'idea di museo libera il soggetto dall'azione e lo mette di fronte ad un'opera che parla “fuori contesto”, nei termini di “opera pura”⁶. Non ci sono qui opere pure, ma grandi interpretazioni in un contesto di un'azione liturgica ecclesiale, in un gioco di istituzioni, di committenze, di prospettive e di corrispondenze che abbiamo ascoltato negli altri interventi di questo incontro di studio. Il pericolo, al quale ci esponiamo oggi in modo molto più forte rispetto a 300 o 600 anni fa, è quello di identificare la verità di un'immagine in un passato autorevole, che invece assume il suo significato soltanto a partire dalla sua funzione in rapporto al presente. Se guardiamo all'opera di Giotto e di Giusto de' Menabuoi con questo approccio museale, perdiamo la sua correlazione con l'azione rituale al cui servizio l'immagine svolge la propria funzione artistica. Voglio precisarlo meglio: non si tratta di considerare uno sfondo rappresentativo per un'esperienza religiosa, un ornamento di fondo che assume una sorta di autonomia, ma di istituire, artisticamente, tra azioni diverse, una correlazione che diventa parte costitutiva di questa esperienza di culto. Questo rapporto tra le immagini (come azioni) e l'azione rituale (come immagine) diventa decisivo anche per fornire un'adeguata comprensione del senso di ciò che stiamo considerando. La pretesa di isolare la rappresentazione dall'azione è il principio di una comprensione autonoma dell'arte, che rimuove l'immagine dal contesto: qui si pone un problema

⁴ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 26.

⁵ È il noto *incipit* di P. VALERY, *Il problema dei musei*, in IDEM, *Scritti sull'arte*, Parma, Guanda, 1984, pp. 112-115, qui p.112.

⁶ La “visita al museo” o la “celebrazione del culto” non impedisce oggi di usare per gli oggetti esposti il linguaggio cultuale e per le suppellettili liturgiche il linguaggio degli antiquari.

ermeneutico decisivo, anche per offrire un'interpretazione convincente dei capolavori che stiamo considerando.

Escatologia e apocalittica: la fine, il compimento e l'Aldilà

Le figure del compimento sono legate al tema dei “novissimi”, delle “cose ultime”, che stanno “oltre la morte”. Ma nella morte del Signore noi abbiamo tanto il battesimo quanto l'eucaristia: dal costato del crocifisso l'acqua e il sangue scendono sulla Chiesa. Per questo la comunione dei santi e il giudizio finale fanno parte delle azioni per le quali sono stati costruiti questi edifici. Nella morte diventano problematiche tutte le categorie della vita: anzitutto lo spazio e il tempo. L'escatologia, il compimento del tempo, si nutre di figure temporali, di quelle che chiamiamo “apocalissi”, immagini del compimento che attingono a piene mani al presente. L'uomo, la donna, come *nefesh*, da intendersi come «carne», ma ancora meglio come «gola» e come «bocca», è il soggetto finito, sottoposto al bisogno della fame, della sete, dell'aria da respirare. L'umano dipende da questi bisogni primari. Uomo e donna sono sempre soggetti di bisogno e di desiderio. Il desiderio di cibo è la forma primaria di “bisogno”, cui corrisponde virtù e vizio al suo grado più elementare. Mangiare da soli e mangiare con altri diventa luogo di verità e di tentazione. Questo vale per il *Primo Testamento* come per il *Nuovo*. Come il primo Adamo disobbedisce nel pasto, nel pasto obbedisce il nuovo Adamo. Per questo l'immaginario del pasto è luogo di tentazione e di compimento. Per questo le pratiche di pasto sono “originarie” rispetto alla dinamica grazia-peccato: perché pescano nel primo bisogno, il primo ad essere simbolizzato e il primo a diventare anche diabolico. Nel mangiare ci uniamo o ci separiamo da noi stessi, dal prossimo e da Dio. Tutti gli altri bisogni e desideri riposano su questo punto originario, che ha subito insieme al desiderio sessuale, le simboliche più elaborate. Per questo è interessante vedere come i nostri dipinti rielaborano questo dato elementare.

Il tema e l'immaginario del “giudizio”: siamo giudicati sul riconoscimento dell'altro nei suoi bisogni primari

Alla fine siamo giudicati, ma su che cosa verte il giudizio? Noi rispondiamo di solito: sul comportamento morale, sulla coerenza tra vita e norma. Ma qual è il comportamento che viene considerato? Nei due racconti fondamen-

tali del giudizio (in Matteo e in Luca) vediamo raffigurate due scene molto simili, che ruotano intorno a bisogni elementari da riconoscere nell'altro:

- in Mt 25 si presenta quello che chiamiamo giudizio universale, nel quale emerge la parola «avevo fame e mi avete dato da mangiare»

- in Lc 16, 19-31 si racconta invece del ricco epulone e di Lazzaro che mangia le briciole cadute dalla tavola nell'indifferenza...

Al centro di entrambe le scene sta il bisogno di mangiare riconosciuto o non riconosciuto: l'azione fondamentale, su cui verte il giudizio è l'amore che si manifesta nel "prendersi cura" della fame, della sete, della nudità, della malattia e della prigione dell'altro, nel quale si incontra la "figura di Cristo". Il povero è presenza riconosciuta o ignorata del Signore.

L'elaborazione classica di questa apertura non avviene sui comandamenti, ma sui vizi capitali, ossia su superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria. Al centro sta il soggetto, mentre nell'elaborazione sui comandamenti al centro sta la relazione. È interessante che nella Cappella degli Scrovegni l'elenco dei vizi e delle virtù segua un ordine diverso da quello classico. Eccolo, con una visione duale del rapporto tra virtù e vizi:

Prudenza – Stoltezza
 Fortezza – Incostanza
 Temperanza – Ira
 Giustizia – Ingiustizia
 Fede – Infedeltà
 Carità – Invidia
 Speranza - Disperazione

Il bisogno-desiderio, come messa alla prova dell'umano, è l'orizzonte di senso. Nei due modelli di giudizio, proposti da Giotto e da Giusto, in contesti rituali diversi, siamo giudicati sul "mangiare", ossia sulla cura per il mangiare altrui. La comunione dei santi assume il modello del raduno e del banchetto. La forma della condanna accade nel "mancato riconoscimento del Signore" nel povero. Questo vale per il racconto di Matteo come per quello di Luca, come fonti bibliche delle rappresentazioni. È il Signore Risorto la vera figura del compimento. Ed è l'immagine, l'icona centrale, sia in Giusto sia in Giotto. Domina al centro del *Paradiso* di Giusto e domina al centro del discernimento tra Cielo dei giusti e Inferno dei dannati nella parete di Giotto.

La questione finale è la seguente: la movimentata rappresentazione giottesca ci parla della Salvezza in rapporto al Signore con un giudizio che riguarda che cosa? L'apertura alla relazione di cura contrasta con l'indifferenza di una autosufficienza del godimento senza relazione? Bisogno "carnale" e "pasto" sono prossimi: la sapienza del mangiare e/o digiunare per il soggetto

corrisponde alla “cura per il pasto altrui”. Questa differenza di sguardo, questa “non indifferenza all’altro” pone all’escatologia un destino “non autoreferenziale” o di “cura per l’altro”. In fondo al cuore del Risorto sta l’identificazione del fatto che “la più grande cura di sé sta nel prendersi cura dell’altro”. In questo senso la virtù consiste nel diventare uomini e donne “per il prossimo” e “per Dio”, nel dimenticare se stessi e vivere per il Signore e per il prossimo. Donarsi per l’altro prossimo e per l’Altro Dio è la forma normale della sequela del Risorto, alla quale siamo introdotti nella soglia battesimale e nella ripetizione eucaristica. Solo in questo “essere per” il Risorto risulta riconosciuto. Altrimenti resta irriconoscibile, anche all’ascesi più profonda. Un’esteriorizzazione della pena è la memoria della radice “altra” della colpa.

Conclusione con Dante

I due capolavori ci mostrano due volti del rapporto della vita cristiana con il Signore Gesù: quello del rapporto che potremmo definire “digitale” e quello del rapporto “analogico”. La condivisione netta, diremmo appunto digitale, con il suo “amore puro”, che assicura la comunione dei santi e che prende forma nella Chiesa. Per il neofita, che si volge verso Cristo, e verso la comunione che in Cristo per Cristo e con Cristo inizia a caratterizzarlo, il cielo è il Paradiso e l’Inferno è allo stesso tempo alle spalle e sotto i piedi. Ma c’è anche una visione non digitale, bensì analogica dell’amore, che è frutto di una difficile elaborazione e che mette alla prova il soggetto dopo il battesimo. Di qui l’immaginario delle tentazioni che sono il presente proiettato nel futuro. Bisogni e desideri alla prova del prossimo e di Dio. Queste due immagini diverse sono appunto le traduzioni della visione digitale e della visione analogica dell’amore, dell’amore “puro/naturale” e dell’amore “estatico”, “conflittuale” o “d’animo”⁷.

Proprio nello spazio temporale del XIV secolo, che separa e unisce la Cappella degli Scrovegni e il Battistero della Cattedrale troviamo il testo che nella letteratura universale, forse ancor più delle *Scritture*, ha dato fama ed evidenza a Paradiso e Inferno: ovviamente mi riferisco a Dante e alla sua *Commedia*, che Boccaccio per primo, negli anni 50 del 300, ha chiamato “divina” e che ci interessa, qui in conclusione, per la “sistematica” con cui pensa il rapporto tra grazia e peccato, tra salvezza e perdizione. Se, come abbiamo visto, l’escatologia cristiana si concentra nel “seguire Cristo”, pensandolo

⁷ Queste distinzioni si leggono, oltre che in Dante, nelle pagine indimenticabili di P. ROUSSELOT, *Il problema dell’amore nel Medioevo*, Morcelliana, Brescia 2007.

certo come “obbedienza ai comandamenti”, come “coltivazione delle virtù” e come “contrasto ai vizi”, ultimamente il giudizio prende a proprio oggetto decisivo l’amore: quanto un uomo abbiamo vissuto l’amore di Dio e del prossimo. L’amore inteso come cura dei “piccoli”, come nutrire, dissetare, vestire, visitare, prendersi cura. Questo è l’“amore” che anche Dante, che sul tema ha lavorato come pochi altri nella storia letteraria universale, considera come criterio per la sua *Commedia*. Leggiamo, nel canto XVII (91-96) del *Purgatorio*, questa straordinaria definizione del “peccato” in termini di “amore”, che Virgilio spiega pazientemente al Poeta:

«Né creator né creatura mai»,
cominciò el, «figliuol, fu senza amore,
o naturale o d’animo; e tu ’l sai.

Lo naturale è sempre senza errore,
ma l’altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.»

I due luoghi che abbiamo considerato in queste brevi riflessioni annunciano, in Cristo, il compiersi dell’amore di Dio verso l’uomo, che apre all’uomo la via della Salvezza, nella concreta esperienza dell’amore. Al centro delle due sale la figura del *Crocifisso Risorto* diventa criterio di discernimento. Quell’amore, di cui né creatore né creatura difetta, è il criterio del giudizio. Possiamo allora dire: saremo giudicati sull’amore, ma l’amore giudica già la nostra vita, che vediamo rispecchiata dalle pareti affrescate di questi due capolavori. La loro autorità interpreta azioni rituali: la soglia di ingresso nella morte del Signore, che dà la vita, e la vita ripetuta di relazione con la sua parola e con il suo corpo e sangue. Per capirle non possiamo guardarle nel disinteresse e nella distrazione tipica del visitatore di musei, ma nel contesto di azioni interessate alla Salvezza, come il battesimo e l’eucaristia. Isolare le immagini dal loro contesto è un modo di frantenderle. Il nostro interesse per le immagini, se è capace di scoprirlle come forme dell’azione, sa riferirle ad un mondo di altre azioni, che non si vedono in quanto affidate alle iniziative rituali di uomini e donne, ma che si possono riconoscere a loro volta come immagini, immagini in azione, azioni invisibili, ma presupposte come evidenti dalle azioni dipinte.



Fig. 1. Giotto, *Giudizio Universale, Inferno, Satana*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 2. Giotto, *Giudizio Universale, Inferno, Prostituta morsa da un drago al collo*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 3. Giotto, *Giudizio Universale, Inferno, Giuda impiccato*, part., Cappella degli Scrovegni

Omnes scilicet. **G**loria a nobis
tum multum offert vite mea. ope
lebram suum inscriptum in auctor
ab isto die usque ad in gloriam
naturae domini ad uesperas. a.

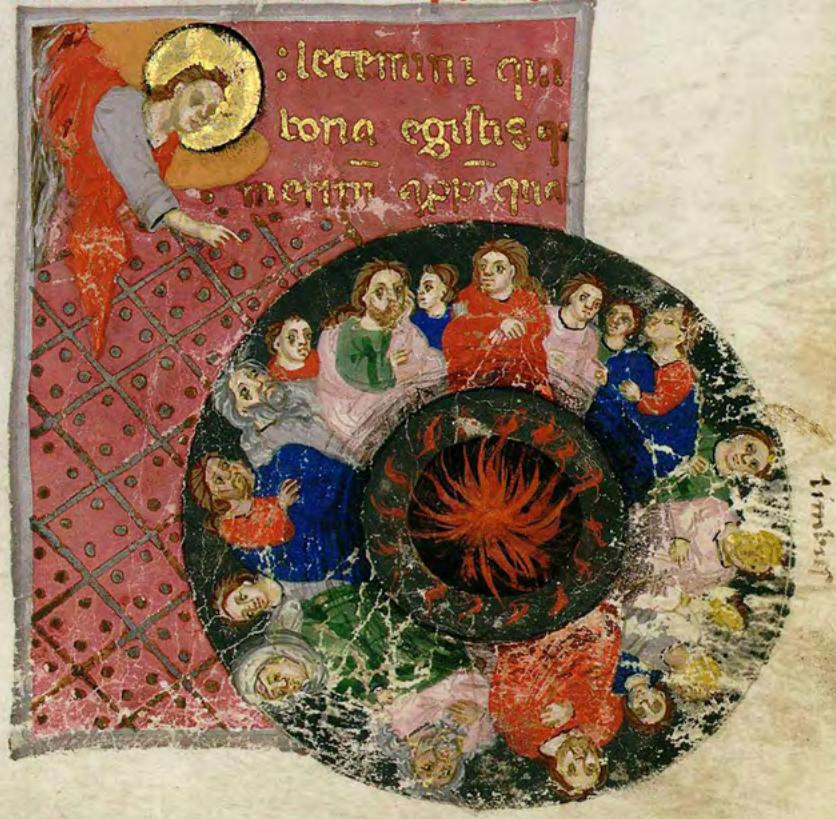


Fig. 4. *Limbo*, Offiziolo di Francesco da Barberino, f. 69r, collezione privata

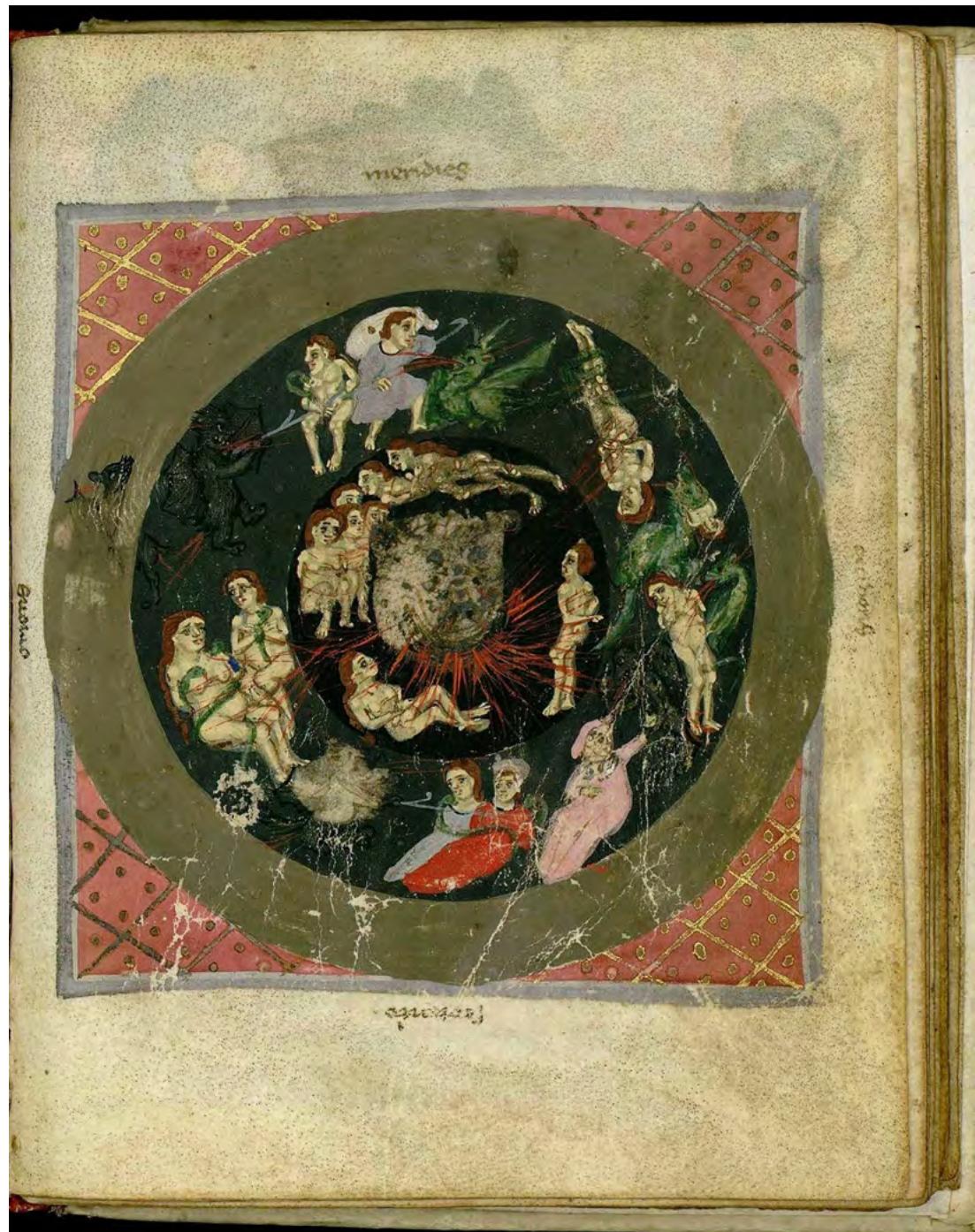


Fig. 5. *Inferno*, Offiziolo di Francesco da Barberino, f. 156r, collezione privata



Fig. 6. Giotto, *Natività di Gesù*, *San Giuseppe*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 7. Giotto, *Giudizio Universale*, *Inferno*, *Mugnaio*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 8. Giotto, *Giudizio Universale*, Cappella degli Scrovegni

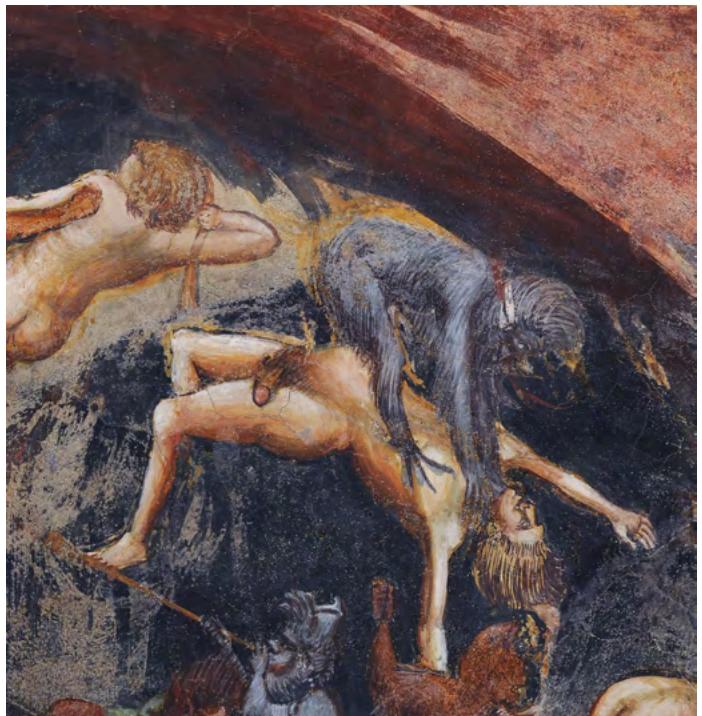


Fig. 9. Giotto, *Giudizio Universale, Inferno, Dannato circonciso*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 10. Giotto, *Giudizio Universale, Inferno, Diavolo con tenaglia e dannato circonciso*, part., Cappella degli Scrovegni





Figg. 11-14. Giotto, *Giudizio Universale, Inferno, Dannati circoncisi*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 15. Giotto, *Giudizio Universale*, *Omino nudo (Adam) che pare sostenere la croce*, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 16. Giotto, *Creazione di Adamo*, part., Cappella degli Scrovegni

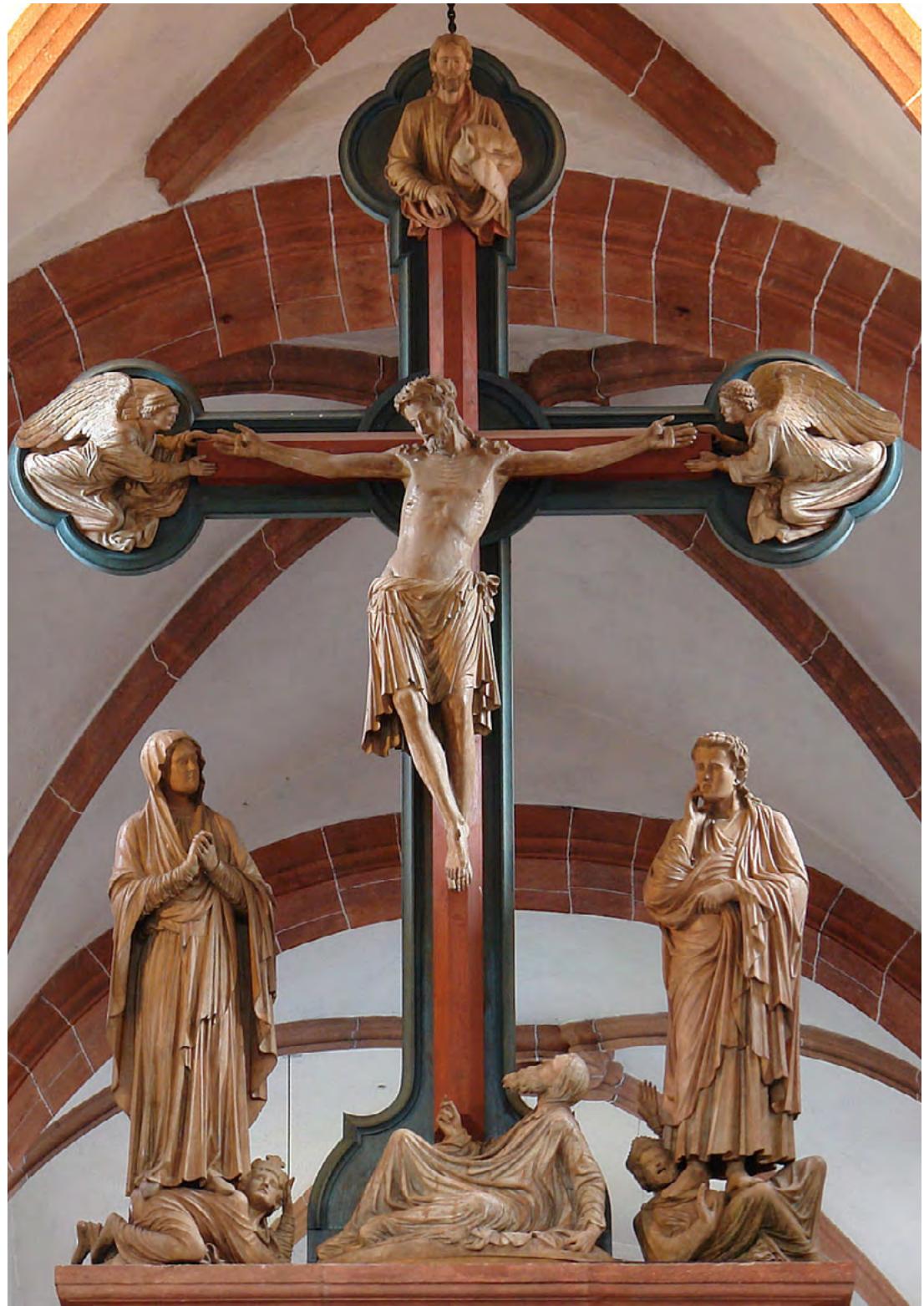


Fig. 17. Crocifissione con Adamo alla base della croce, Wechselburg, Lettner



Fig. 18. *The Cloister Cross*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2025 © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/ Scala Firenze e part. di Adamo ed Eva

Fig. 19. *Croce della regina Sancha*, donata da Fernando e Sancha, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, e part. di Adamo, Foto Miguel Angél Martinez Levas inv. 52.340

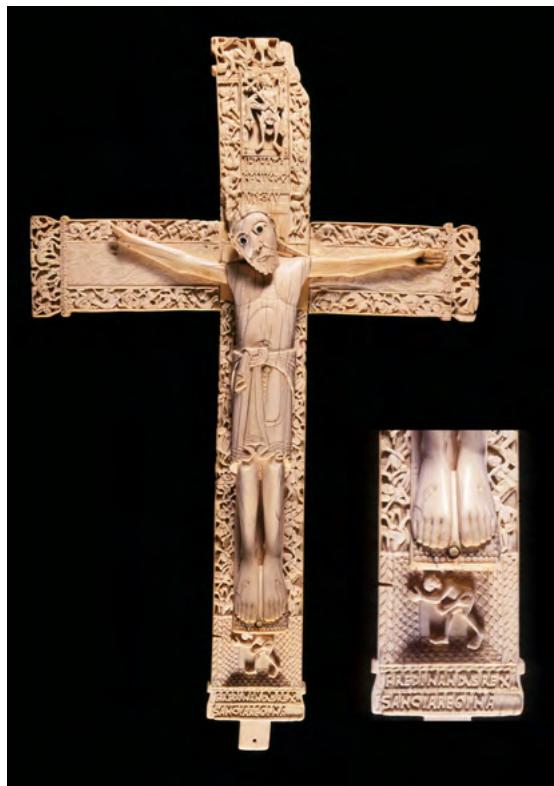


Fig. 20. *Crocifissione con Adamo che esce dal sepolcro ai piedi della Croce*, Parigi, Musée du Louvre, inv. O.A. 10.0.16. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010100725> - <https://collections.louvre.fr/CGU>





Fig. 21. Battistero, esterno



Fig. 22. Battistero, interno



Fig. 23. Cupola dei Profeti, Venezia, Basilica di San Marco



Fig. 24. Giusto de' Menabuoi, Cupola con i pennacchi, Battistero



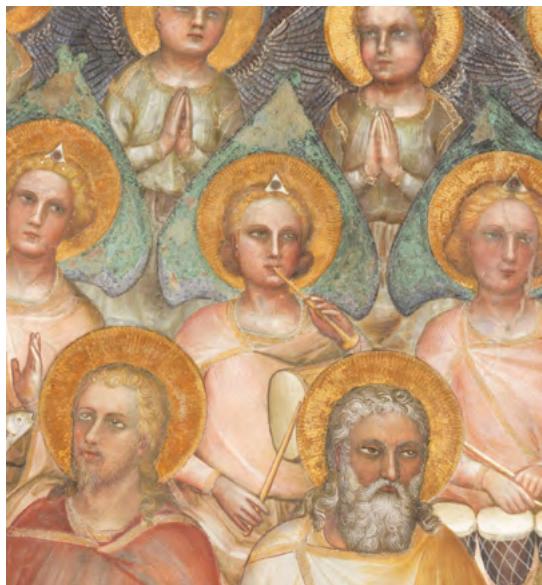
Fig. 25. Giusto de' Menabuoi, *Episodi della vita di Cristo e Fina Buzzaccarini presentata da Giovanni Battista e Giovanni Evangelista alla Vergine con il Bambino seduta in trono e santi*, Battistero



Fig. 26. Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, Battistero



Fig. 27. Giusto de' Menabuoi, *Cristo Pantocratore e schiere angeliche*, part., Battistero



Figg. 28-31. Giusto de' Menabuoi, *Angeli musicanti*, part., Battistero



Figg. 32-33. Giusto de' Menabuoi, *Troni*, part., Battistero



Fig. 34. Coppo di Marcovaldo, *Cristo in gloria e i nove cori angelici*, Firenze, Battistero



Fig. 35. Giusto de' Menabuoi,
Dominazione, part., Battistero



Fig. 36. Giusto de' Menabuoi,
Gerarchie angeliche e santi,
part., Battistero



Fig. 37. Guariento, *Trono*, Padova, Museo Eremitani



Fig. 38. *Cristo in gloria e i nove cori angelici*, Venezia, Battistero



Fig. 39. Guariento, *Dominazione*, Padova, Museo Eremitani

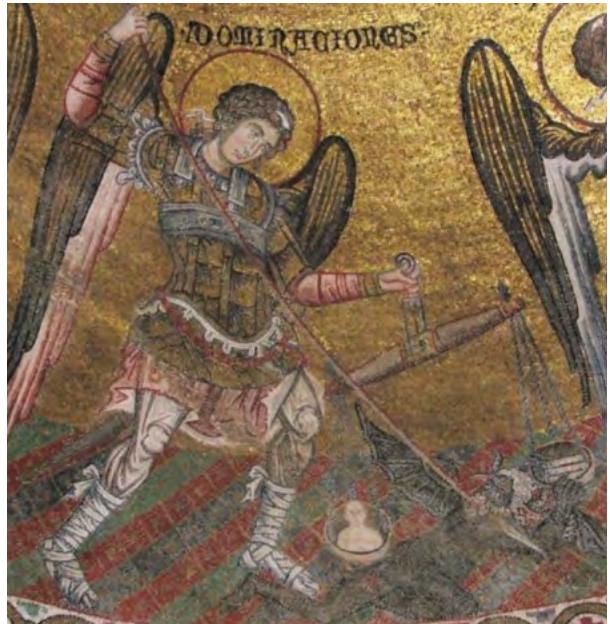


Fig. 40. *Dominazione*, part., Venezia, Battistero



Fig. 41. Giusto de' Menabuoi, *Virtù*, part., Battistero



Fig. 42. Guariento, *Virtù*, Museo Eremitani

Fig. 43. Giusto de' Menabuoi, *Potestà*, part., Battistero



Fig. 44. Guariento, *Potestà che tiene alla catena un demone*, Museo Eremitani





Fig. 45. Giusto de' Menabuoi, *Principati*, part., Battistero



Fig. 46. Giusto de' Menabuoi, *Arcangeli*, part., Battistero



Fig. 47. Giusto de' Menabuoi, *Vergine orante*, part., Battistero



Fig. 48. Giusto de' Menabuoi, *San Ludovico di Tolosa*, part. dell'iscrizione, Battistero



Fig. 49. Giusto de' Menabuoi, *Santi*, part., Battistero



Fig. 50. Giusto de' Menabuoi, *Sant'Antonio abate e san Paolo eremita*, part., Battistero



Fig. 51. Giusto de' Menabuoi, *Patriarchi e profeti*, part., Battistero

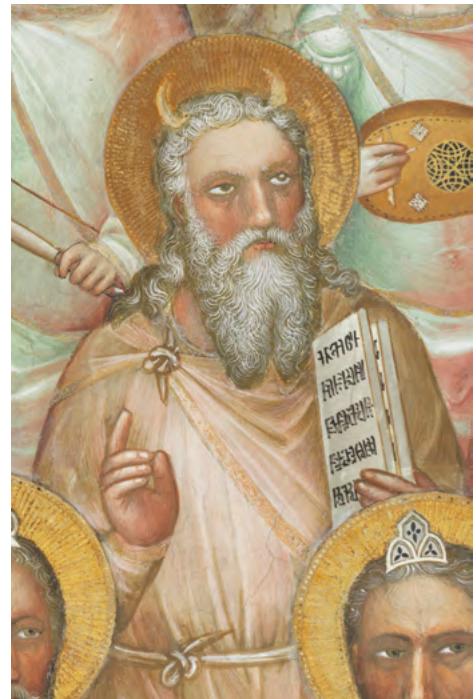


Fig. 52. Giusto de' Menabuoi, *Mosé*, part., Battistero



Fig. 53. Giusto de' Menabuoi, *Apostoli*, part., Battistero



Fig. 54. Giusto de' Menabuoi, *Dottori della chiesa, papi e vescovi*, part., Battistero



Fig. 55. Giusto de' Menabuoi, *Profeti Daniele e Elia*, part., Battistero



Fig. 56. Giusto de' Menabuoi, *Santi Cosma e Damiano*, part., Battistero

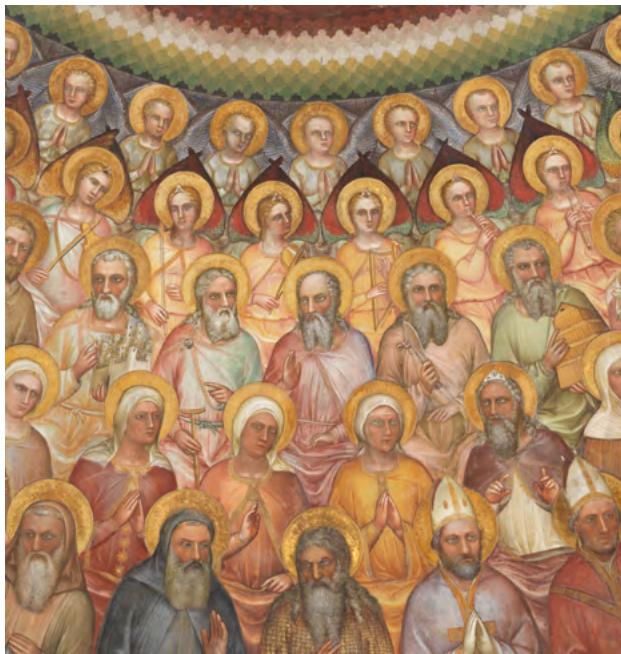


Fig. 57. Giusto de' Menabuoi, *Profeti, donne dell'Antico Testamento e santi*, part., Battistero



Fig. 58. Giusto de' Menabuoi, *San Nicola di Bari*, part., Battistero



Fig. 59. Giusto de' Menabuoi, *Sante vergini*, part., Battistero



Fig. 60. Giusto de' Menabuoi, *Sante monache*, part., Battistero



Fig. 61. Giusto de' Menabuoi, *Santi Daniele, Giustina e Prosdocimo*, part., Battistero



Fig. 62. Giusto de' Menabuoi, *Storie della Vergine e di Cristo*, Battistero



Fig. 63. Giusto de' Menabuoi, Visione dalla porta dei canonici, Battistero



Fig. 64. Andriolo de' Santi e bottega,
Arca di Ubertino da Carrara, Chiesa
degli Eremitani



Fig. 65. Andriolo de' Santi e bottega,
Arca di Jacopo II da Carrara, Chiesa
degli Eremitani



Fig. 66. Guariento, *Incoronazione della Vergine*, Chiesa degli Eremitani



Fig. 67. Guariento, *Ritratto di Jacopo II da Carrara*, Chiesa degli Eremitani



Fig. 68. Guariento, *Ritratto di Ubertino da Carrara*, Chiesa degli Eremitani



Fig. 69. Ricostruzione grafica dell'*Incoronazione della Vergine fra Jacopo II e Ubertino da Carrara* di Guariento



Fig. 70. Andriolo de' Santi e bottega, *Arca di Ubertino da Carrara*, part., Chiesa degli Eremitani



Fig. 71. Bonino da Campione, *Arca di Jacopo II da Carrara*, part., Chiesa degli Eremitani



Fig. 72. Guariento,
Arcangeli, Museo
Eremitani



Fig. 73. Guariento, *Principato*,
Museo Eremitani



Fig. 74. Guariento, *Angelo*, Museo
Eremitani



Fig. 75. Guariento, *Serafini*, Museo Eremitani



Fig. 76. Guariento, *Cherubino*, Museo Eremitani

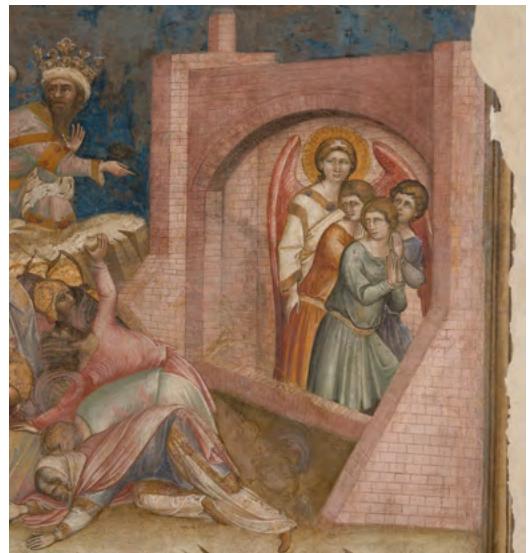


Fig. 77. Guariento, *I compagni di Daniele salvati dalla fornace ardente*, part., Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti

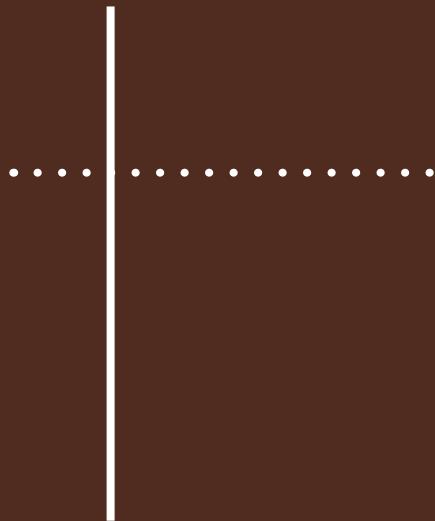


Fig. 78. Giotto, *Giudizio Universale*, Enrico Scrovegni offre il modello della Cappella degli Scrovegni a Maria, part., Cappella degli Scrovegni



Fig. 79. Giusto de' Menabuoi, *La nuova Gerusalemme*, part., Battistero

Il libro *Inferno e Paradiso. La storia biblica della Salvezza nella Cappella degli Scrovegni e nel Battistero di Padova* fornisce chiavi di lettura per due dei cicli affrescati tra i più importanti della Storia dell'arte, dipinti, rispettivamente, da Giotto e da Giusto de' Menabuoi. I temi indagati da storici dell'arte e studiosi di esegeesi biblica e liturgisti conducono a letture inedite che permettono di rivedere dati acquisiti sotto nuovi punti di vista. Il volume, curato da Federica Millozzi, conservatore museale e responsabile dell'Ufficio Patrimonio Mondiale del Comune di Padova, che ha seguito l'iter di candidatura concluso nel 2021 con l'iscrizione del sito seriale *I cicli affrescati del XIV secolo di Padova* nella World Heritage List dell'UNESCO, e Giovanna Valenzano, docente di Storia dell'arte medievale all'Università di Padova, presenta i contributi di Chiara Ponchia, Giovanna Valenzano, Andrea Nante, Zuleika Murat, Cristina Guarneri, Nadia Munari, Francesca Leto, Giovanni Ibba e Andrea Grillo.



978-88-6938-483-7



9 788869 384837

25,00 €