IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI GIOTTO IN PADOVA.

La genesi del grande affresco, dove Giotto modera e contiene la fantasia nella naturalezza emancipata dalle angustie simmetriche, che ne' bizantini soverchiano le ragioni dell'arte; lo studio analitico di questo mondo pittorico, equilibrato dal giudizio e dal sentimento soggettivo, ha un largo àmbito: è l'incipiente civiltà del vero che, per entro il cuore d'un fedele, apre il conteso passo del sovrumano, dagli splendori visibili del cielo alle sensibili e fosche torture dell'abisso (*fig. 1*).

Le fonti dell'ispirazione giottesca si debbono rintracciare con molta cautela; i motivi iconografici e le reminiscenze letterarie s'intrecciano, ma sta sopra agli uni e alle altre l'indiscutibile coscienza d'un semplificatore, il quale non si distacca dalla realtà, anche se trascende i limiti della sua ragione pratica. Lo impacciano le leggiere visioni del Paradiso, la terribile giustizia del Redentore e le teorie degli eletti che, nell'indistinta specie di anime, salgono all'eterna ricompensa; e lo confondono i fieri castighi dell'Inferno, dov'egli non bada alla progressione punitiva, ma trascorre di zona in zona, senza distinguere, secondo le leggi del *contrappasso*, gli ordini de' dannati. Nell'insieme, però, il grandioso sogno d'oltretomba subisce un rinnovamento di linee e di spiriti: l'esposizione sintetica vi predomina e vi dimostra lo sforzo di concretare il complesso avvenimento con mezzi facili, che non traducono le leggende o le tradizioni mediante la gretta fedeltà dell'interprete letterale, ma che attestano la maturità del pittore vòlto a promuovere l'arte alla comprensione de' caratteri umani. Troppo presto, a parer nostro, si citarono le odissee fratesche e le leggende anteriori a Dante, e troppo si credette all'inappuntabilità de' riscontri occasionali, vivi in gran parte nella cultura del tempo.

*
* *

Quello che per i monumenti della Francia fece il Mâle, con una serie di raffronti eruditi — la cui conoscenza avrebbe certo giovato a qualche illustratore della Cappella degli Scrovegni, per modificare alcune congetture — sarebbe più difficile per i nostri, chè gli artisti italiani ebbero poche volte il freno o la guida d'un religioso nel comporre i proprî quadri, mentre i maestri d'oltralpe obbedirono scrupolosamente all'unità espressiva dell'opera gotica, e tradussero l'idea degli architetti o de' committenti. Fra noi l'indipendenza tocca spesso l'originalità, quantunque le scarse risorse del sapere individuale non conferiscano alle invenzioni artistiche. I più abili sconfinarono dalla Scrittura per complicare le scene e per renderle più spettacolose, più verisimili e più drammatiche.

Che la rappresentazione del Giudizio Universale abbia un fondamento biblico, non c'è da dubitare. Sono un po' vaghe le parole di San Matteo (XXV, 31-46), ma in esse si trova il nucleo del tribunale celeste: Cristo, « nella sua maestà, e con tutti gli angeli », separerà i giusti dai reprobi; ai primi sarà preparata la vita eterna, ai secondi il fuoco perenne, riservato al diavolo e a' suoi compagni.

Nell'*Apocalisse* (XX, 1-15) si ricorda « il dragone, il serpente antico, che è il diavolo e

satana », legato per mille anni ed immerso nel baratro; appare, in appresso, il candido trono del giudice, circondato dai morti *grandi e piccoli*, restituiti, in attesa della sentenza, dalle profondità del mare e della terra; chi non sarà inscritto nel libro della vita, avrà la seconda morte nello stagno del fuoco. La reticente gravità de' due luoghi biblici eccita ogni fantasia: tracciato il doppio destino degli uomini, non occorre che distinguere i gradi di pena e di beatitudine; così fece Giotto.

La parte in basso, a destra, che sceneggia il regno di Lucifero *(fig. 2)*, non si può analizzare sistematicamente; v'è un'imprecisa associazione d'individui, un turbinio d'episodî tragici, che rompe gli schemi bizantini, e che ce li fa quasi desiderare per venir a capo di qualche cosa. In questo saettar di corpi vellosi e nudi, in questo caos di movimenti precipitati e spasmodici, si nota l'insufficienza dell'espressione grafica, massime dove gli aiuti del maestro, assecondando l'idea iniziale di lui, condensarono i rei, sacrificando — oltre al decoro e alla correzione del disegno — la chiarezza de' supplizî. Dalla loro congerie s'eleva la massa antropomorfa e bestiale di Lucifero, che, coronato, siede su due draghi, e maciulla un dannato, mentre altri mostri gli forano la testa barbuta e ringhiosa; tutto il suo corpo è uno strumento di tortura: dalle mani, che schiantano le anime colpevoli, ai piedi che le comprimono; dalla bocca, che le divora, al ventre che le partorisce. Gli sfregi della faccia non lasciano più vedere gli occhi roventi d'odio, onde si qualificherebbe meglio che dai gesti automatici la natura dello sconcio ribelle.

Nel mosaico di Torcello *(fig. 3)* Lucifero occupa un posto secondario: spicca fra il linguegiar delle fiamme, che investono fino al collo i reietti, e tiene sulle ginocchia l'Anticristo [1]. Nello specchio del *Giudizio* scolpito da Niccola d'Apulia *(fig. 4)* per il pulpito del Battistero di Pisa l'angelo maledetto ha la deformità caricaturale d'un mascherone, le gambe lanose con artigli d'aquila, e siede sopra un mostro leonino. Giotto, per l'orrida figura di Santa Maria dell'Arena, non impara nulla da' due esempî menzionati, ma riscontra la tipica fiera umanizzata da un mosaicista nella cupola del Battistero di Firenze *(fig. 5)*. Là il gigante è scheletrico nella sua sommaria anatomia, ma l'occhio arde di minaccia fra le chiare e geometriche incrostazioni che alterano i muscoli facciali. Anch'esso siede sui draghi, ha le corna, e dalle orecchie di capro gli escono altri due draghi punitori di anime; la posizione e l'ufficio delle braccia corrispondono quasi perfettamente nell'affresco di Padova.

Giotto si può comparare all'inventore delle sparute metamorfosi, delle slegate pene e de' crocchianti scheletri nella larga zona rettangolare del mosaico fiorentino. Lucertoloni e ranocchi compiono il dovere de' diavoli, i quali non conoscono clemenza ed infilano i colpevoli nello spiedo per arrostirli. Il medesimo tormento appare nel dipinto di Padova, la cui mancanza di ordine, accresciuta dalla fluida e capricciosa vena del narratore, non evita particolari oscuri, ripetizioni e grossolanità.

Il Lucifero del Battistero non è isolato nell'iconografia fiorentina. Il Boccaccio [2] non avrebbe voluto farsi « mettere in bocca del Lucifero da San Gallo »: in bocca, cioè, come il peccatore che il demonio stritola nel bel San Giovanni e nella Cappella degli Scrovegni, e che stritolava (per ragionevole illazione) anche nella scomparsa pittura del suburbio di Firenze, dato che il Sansovino [3], attribuendogli più bocche, non l'abbia confuso con qualche derivazione dantesca.

I ricordi delle arti figurative sono quelli che hanno maggior efficacia sull'animo degli artisti, e che Giotto li abbia trascurati per ingolfarsi in una cultura letteraria, lontana dalle sue sane abitudini di verista, non è supponibile.

La fantasia del popolo si nutre di pregiudizî e di paure; le paure, anzi, sono il gran vincolo

Fig. 1 - Giotto: Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

morale, e l'Inferno, l'eterna prigione delle anime, fu sempre la palestra delle menti incolte, disposte al maraviglioso. Giotto, quantunque d'ingegno superiore, resta popolano nel sentimento e nella fede; egli interroga la vita, ragiona i prodigî del bene e del male, e se, talvolta, sembra incerto nel renderli comprensibili, non sorvola mai alle difficoltà. Non sa ricostruire il regno della colpa,

Fig. 2 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

ma lo vede partitamente e pittoricamente; vi inchiude i ministri dell'obbrobriosa giustizia, la corrente di fuoco e i voli icarici; non vuole, peraltro, immischiarsi nei miracoli mitologici, chè essi contrastano all'evidenza: al primo canone del rinnovamento pittorico.

Le sacre rappresentazioni non furono molto diffuse in Italia sul finire del secolo decimoterzo e ne' primissimi anni del successivo; tuttavia, Giovanni Villani [4] narra che, a calendimaggio del 1304, ci fu al ponte della Carraia un pubblico spettacolo terminato con un disastro. « Ordinarono in Arno sopra barche, e navicelle cierti palchi e fecionvi somiglianza e figura dell'inferno, con fuochi e altre pene e martorii con huomini contrafatti a demoni horribile a vedere e altri c'aveano figure d'anime ignude, e mettevangli in quelli crudeli tormenti, con grandissime grida e strida e tempesta, la quale era a vedere e udire paurosa e spaventevole ». Il ponte non resse al peso degli spettatori, e molti annegarono, sicchè Firenze ebbe un'anticipazione di pena « per le soperchie peccata de cittadini ».

Nel *Centiloquio* Antonio Pucci — secondo il D'Ancona [5] — parafrasa il Villani; a noi sembra che lo integri, perchè il prolisso racconto poetico enumera parecchie cose riassunte dal cronista, le quali chiariscono i particolari del drammatico spettacolo, e ci richiamano al genere de' supplizî dipinti da Giotto. Il piacevole narratore riferiva per udito a dire; ma — nato sul principio del Trecento — poteva ben raccogliere notizie esatte d'un caso indimenticabile. Ci descrive, dunque, le caldaie, le gratelle, gli spiedi, ed aggiunge che « un gran diavol qui era per cuoco »; nella sentina correvano i diavoli,

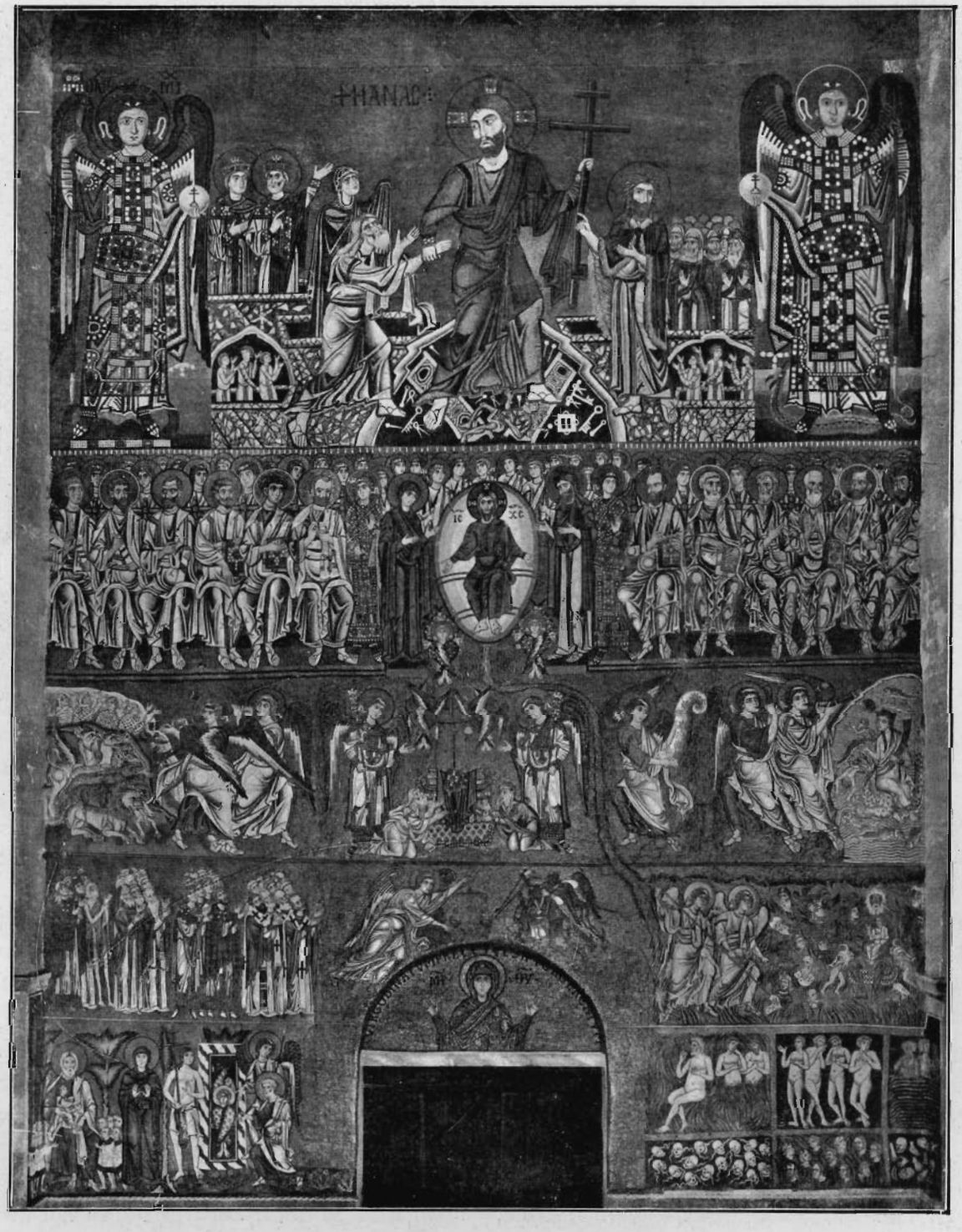

Fig. 3 - Torcello: Duomo - Cristo nel Limbo e Giudizio Universale.

portando i rei alle sette pene analoghe alle colpe; i rei eran, però, camicie imbottite di paglia o vesciche gonfie! Insieme con i demonî « neri e sannuti », c'erano i serpenti, i draghi alati, tutti gli arnesi, insomma, dell'infuocato carcere, che dalla fosca carnevalata dell'Arno, passarono nel-

Fig. 4 - Niccola d'Apulia: Giudizio Universale - Pisa, Pulpito del Battistero.

l'affresco di Padova, accozzando, con molta parsimonia, altri elementi offerti dalle leggende popolari. Diede notevole incremento alla fantasia artistica il diritto della forza, esercitato con delirî di ferocia dai feudatarî medievali [6], e però l'influenza letteraria si restringe al meno possibile, specie se si pensi alle fonti iconografiche e all'uso degli artifizî scenici onde il popolo riviveva gli esempî della virtù, le minacce e le promesse contenute nella Bibbia.

*
* *

Di Lucifero, come principe delle tenebre, parla la *Visione di Tundalo* [7], che gli dà « plurimas manus » (non meno di mille) e la coda. Nella stessa rivelazione compariscono Acheronte, la bestia mostruosa e terribile, che divora gli avari, « incredibili magnitudine et horrore intolerabilem, quae maior *est* omnibus montibus quos prios *vidi* » [8], e la bestia alata sullo stagno diaccio [9], che ha il rostro e le unghie di ferro, e che ingoia i dannati per partorirli. Osiamo affermare che, eccettuata la procreazione, le incongruenze e le nebulosità della leggenda non si prestano al commento pittorico.

Pietro di Barsegapè e Jacopone da Todi, Bonvesin da Riva e Giacomino da Verona, i rimatori delle credenze popolari, presentano spesso la grezza materia con immagini audaci; sopratutto nel descrivere le pene dell'Inferno, si compiacciono di particolareggiare, ma non escono dal seminato: la forma risente della qualità dell'ingegno, quantunque gli argomenti ripresi non mutino. Giacomino da Verona, nel poemetto *De Babilonia civitate infernali* (citiamo un esempio che servì alla congettura d'un gran debito lette-

Fig. 5 - Giudizio Universale - Firenze, Battistero.

rario, avvertito nell'affresco padovano), s'indugia a descrivere il bulicame dell'abisso, ed elenca tutti i mostri taglienti e mordenti; ma non si può asseverare che Dante si sia valso di umili intermediarî per intendere lo sgomento religioso delle plebi contemporanee; non si può assicurare che la pena degl' ignavi e le singolari trasformazioni de' ladri e il monolitico Lucifero derivino dal linguaggio figurato di alcuni presunti precursori; e non si deve pensare a Giotto altrimenti che ad un uomo della vigilia, conoscitore dell'anima della folla, la quale desidera per istinto di prevedere la giustizia d'oltretomba e di prevenirla con gli scongiuri e le penitenze. Questa era appunto la speranza del moralista veronese. In lui i demonî sono neri e armati d'un attivo randello; Belzebù fa il cuoco e adopera gli spiedi, e i vermi mangiano le membra ai dannati. D'altri guai l'autore si sbriga dicendo che mille o cinquecento bocche, parlando per ventiquattr'ore, non finirebbero di contarli. Molte cose specificate dal poemetto esistono nella decorazione di quella zona di mosaico del Battistero di Firenze, di cui abbiamo toccato.

L'invenzione artistica si libera da ogni superfluità letteraria, e segue la corrente delle idee onde germina ogni modo rappresentativo, parallelo o indipendente, sia esso grafico o plastico o poetico.

Nel *Giudizio* Giotto impiega mezzi comuni, cercando di farsi capire con quella specie di empirismo fantastico che sgorga dalle paure del popolo, e che si tramanda di padre in figlio, come un sustrato della fede.

Allora udrai dal ciel trombe sonare,
E tutti morti vedrai risuscitare,
Avanti il tribunal di Cristo andare,
E 'l foco ardente per l'aria volare
Con gran velocitate.

L'ardore fanatico di Jacopone risuona della profezia biblica, eppure difetta di carattere ri-

Fig. 6 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

produttivo. Anche Giotto non si scuote illustrando la risurrezione, che pare un accessorio del quadro; gli aiuti, forse, non corrisposero alle sue esigenze, e però da un alveare di pietra, a sinistra, escono i morti in Cristo, i quali, se non congiungono le palme, fanno capriole per entro le bare. Dal lato opposto: gl'intombati; e di lì comincia a verificarsi la povertà icastica dell'Inferno giottesco, ch'è una profonda palude dai margini scoscesi, devastata dal torrente di fuoco e suddivisa da sezioni arbitrarie, sparse sui piani del declivio. Gli episodî sono molti; gli umili ed i potenti si mescolano insieme, e, scendendo dal piede della croce, nella centina della porta s'incontrano parecchi tipi curiosi. Un diavolo nericcio ed irsuto sveste d'un panno — che, forse, simboleggia la dignità civile mal tenuta — un reo; un altro spiega sotto gli occhi dell'avaro, il quale continua a portare il sacchetto sulle spalle, la lista de' guadagni illeciti; un terzo tira innanzi, legata per le mani, una coppia reale, distinguibile per la cappa d'ermellino, che l'uomo indossa sul corpo nudo; un quarto trascina per i piedi avvinghiati alle spalle un reprobo col capo in giù. Qualche ombra, capovolgendosi e stirandosi nel vuoto, cerca invano un po' di sollievo, mentre un demoniaccio reca seduto sulle spalle un vescovo, nudo e con la mitra, che benedice la penitente, dopo averne ottenuto una borsa di denaro. Dove le gambe di Lucifero si congiungono, spunta un dannato con la corona e gl'indici infilati nella bocca, come per esprimere un fischio acutissimo. Risalendo a destra del mostruoso gigante, si vedono nuovi tuffi nell'aria irrespirabile, e poi un'adultera è percossa da un diavolo (dall'altra parte, sul margine del dirupo, è probabil-

Fig. 7 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

mente una meretrice quella che viene straziata dal ronciglio); un diavolo — questa genìa di birbanti è nemica dell'ozio! — balza sulla schiena d'un reprobo e, confitti a lui gli unghioni negli occhi, gli fa piegare il corpo a squadra. Nel piano sovrapposto è parodiato lo sposalizio; i due coniugi si tendono le destre (incentivo al contratto è una borsa); alla loro unione presiede un unghiuto aguzzino, e un altro striglia con uno strumento di ferro le spalle del marito, mentre al dorso della moglie aderisce uno sconcio drago. Un'altra zona — la denominiamo così per giustificare l'ordine della nostra analisi — s'inizia con quattro appiccati ad un tronco orizzontale: due per l'organo del sesso, una femmina per i capelli e l'ultimo per il naso. Accanto a questi, un religioso, conoscibile per la tonsura ed il cappuccio, subisce la riduzione sessuale dalla spietata tanaglia d'un messo diabolico; più sopra, una donna distesa è cavalcata da un diavolo, che le cola negli occhi dell'olio bollente. Non sia qui inutile l'osservare che molti rei non possono disporre delle mani, proprio come i colpevoli che incappano nella giustizia terrena, e che vengono, con misura preventiva, ammanettati. Fra i più atroci supplizî c'è la segatura, durante la quale la vittima ha le estremità allargate a croce rovescia; e segue l'arrostimento, con la manovella dello spiedo girata dal solito esecutore delle pene.

Prima di occuparci dell'intricata valanga d'anime, che si dibatte nella corrente di fuoco — la quale s'origina sotto il piede sinistro del Redentore — risaliamo a' piedi della croce, su lo scaglione dell'enorme bolgia. Il primo figuro, che vi corre sull'orlo, è un diavoluccio

snellamente umano, dalla coda di volpe, dal pelo d'orsacchiotto e dal muso triviale. Per questi deformi esseri Giotto rinvenne i modelli ne' travestimenti delle pubbliche rappresentazioni: volle imbestialire le forme umane, ma non seppe creare che una finzione di vita, una maschera col viso di cartapesta e la pelle conciata. Due della numerosa razza costringono il dannato in un sacco dalla cintura di spine, probabilmente cosparso di aculei all'interno. Questa pena ci lascia però in dubbio, chè una camicia di forza non dovrebbe permettere al reo il gesto disperato delle braccia onde vengono respinti gli assalitori. Una monaca supina precede la mala femmina, di cui abbiamo detto; essa, quasi stecchita nel corpo, sente con lo spirito l'insulto delle mani diaboliche che la caleranno nel vallone sottostante. Altri quattro appiccati[11], ad uno de' quali escono i visceri dal ventre, vogliono forse significare la varietà del tradimento o del furto[12]. Di lì in su i travolti dalla corrente di fuoco sono inseguiti e raggiunti dalla vendetta de' diavoli; due dannati portano al collo una borsa, ma non hanno relazione con gli usurai danteschi. Degli altri mancano i contrassegni; sono essi sospinti o tirati da' diavoli (qualche femmina anche per i capelli), e nel primo, in alto, che sembra sfuggito dal punto dove il torrente rovina più grosso, si potrebbe vedere il contrasto fra l'angelo e il diavolo per il possesso d'un'anima; ma a noi sembra più prossima al vero la reminiscenza popolare della *Visione di San Paolo*[13]. Poco sopra la testa di Lucifero si spiega una zona bianchiccia che, a chi giudichi distrattamente, fa l'effetto d'uno stagno gelato in cui i corpi affoghino e si mostrino per trasparenza; si tratta, invece, d'un guasto che corrose anche l'imprimitura, e che subì un tardo e libero restauro. Una larga porzione d'affresco è perduta per sempre sotto il braccio destro della croce, e in questa — se pur non v'era un gruppo di piccole figure — doveva trovarsi un riscontro al gruppo cui lo Scrovegni offre al modellino della chiesa.

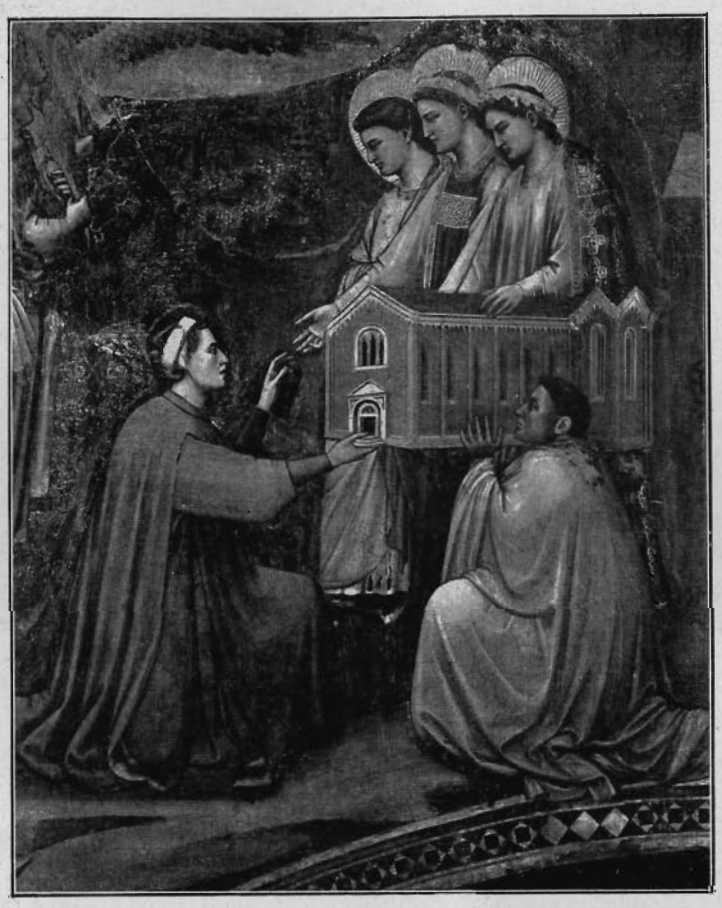

Fig. 8 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

*
* *

Nella folla degli eletti *(fig. 6)*, Giotto non distinse minuziosamente il grado della beatitudine; unì i tre fondatori de' grandi ordini religiosi: San Domenico, San Francesco e San Benedetto; schierò accanto a loro alcuni prelati con le mitre[14]; e dispose primi di tutti quelli che la consuetudine, dal Selvatico[15] in poi,

chiama principi. Il voler riconoscere Costantino nel secondo personaggio, vestito alla romana e a mani giunte, costa uno sforzo estraneo agl'intendimenti del pittore e agli scarsi rapporti fisionomici [16]; comunque sia, la figura che primeggia per bellezza spirituale precede tutti, compunta, col capo leggermente chino e con le mani infilate nelle ampie maniche della tunica; nulla indica in essa l'autorità o l'ambizione del comando, e però non ci meraviglieremmo se qui fosse ritratto un rampollo di famiglia principesca consacratosi alla religione o praticante le virtù evangeliche. I santi ed i signori più grati alle popolazioni passarono alla storia anche nelle opere plastiche, e come a Bourges la deliziosa immagine del re che porta un fiore adombra in San Luigi l'ideale del monarca cristiano, così non è improbabile che a Padova Giotto abbia voluto esaltare la bontà e la fede de' potenti con un principe del suo secolo e con un altro che, rifiutati gli onori, aveva chiesto conforto al meditato silenzio della preghiera. Due file di beate, che hanno sui capelli striscie di nastro o corone, sono precedute da una martire in rosso e con la palma. Tutte le persone si muovono lente e si premono col ritmo ondeggiante della calca cui l'apprensione o il desiderio consigli un atteggiamento uniforme di devoto stupore. Per renderci conto del progresso di Giotto anche in questi primi e felici tentativi dinamici, basti richiamare le grette ed inespressive immagini che nel *Giudizio* di Sant'Angelo in Formis [17] non conservano l'equilibrio, ma pendono oblique nelle deformi invetriature stilistiche de' bizantini. Che Giotto abbia ricordato sè stesso nell'individuo col berretto bianco *(fig. 7)* si può credere, deferendo alla tradizione locale; ma che la sua testa sia più ritrattistica

Fig. 9 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

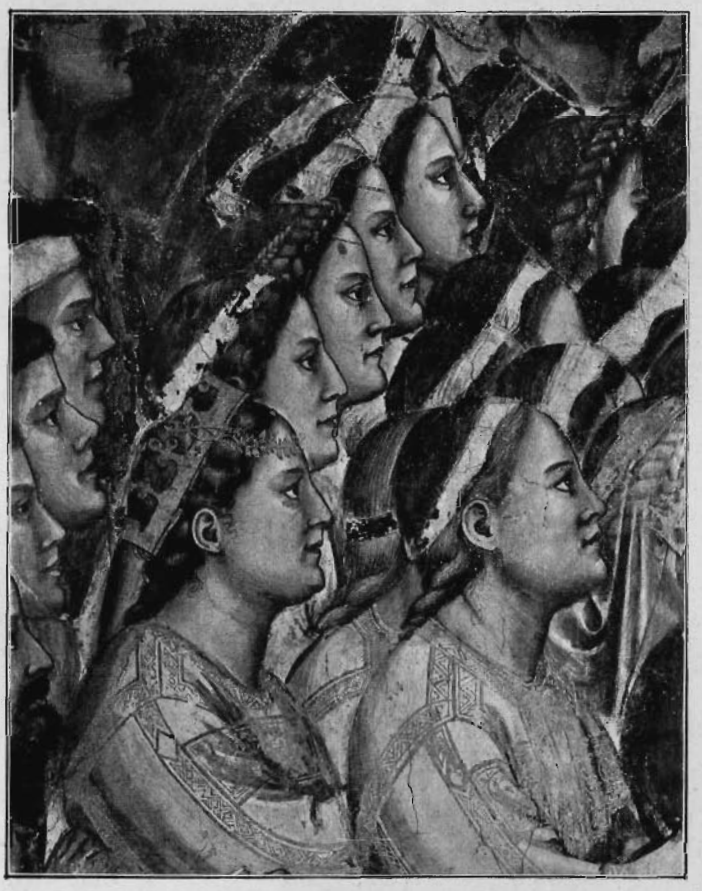

Fig. 10 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

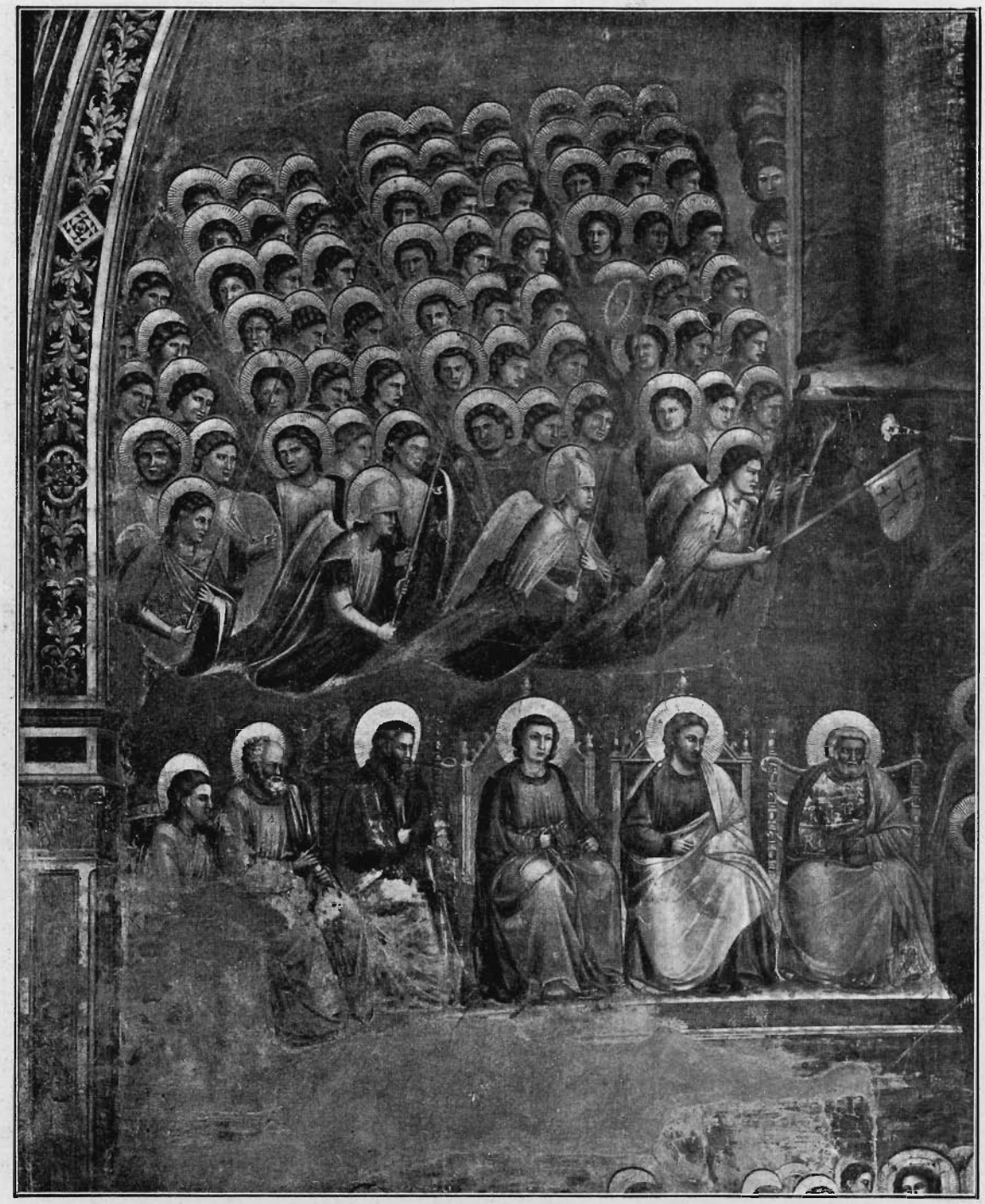

Fig. 11 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

delle altre, siamo ben lungi dal confermare; chi sia il poeta laureato, e come s'identifichi il profilo di Dante, non sappiamo dire; quanto alla seconda ricerca, non hanno giovato nemmeno le dispute sugli affreschi scoperti a Ravenna! Nella schiera de' buoni, eccettuati i primi, è difficile accertare qualche conoscenza storica; il viso delle beate ha l'individualità della serie cui appar-

Fig. 12 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

tiene, e fra gli uomini il naso aquilino o diritto e il mento più o meno in fuori differenziano di poco le faccie serene ed attente che guardano innanzi, tranne una, ch'è la variante del tipo nobilissimo onde Giotto, sì poco sensibile alla bellezza muliebre, ha rievocato la Vergine.

Sotto la croce gigantesca, che due angeli sostengono per il braccio traverso, e che una

minuscola figura aggrappa, per scongiurare la pena dell'Inferno [18], Enrico Scrovegni presenta a tre santi il modello della chiesa, che un converso regge sulla spalla destra. A nostro avviso, è ozioso il riprendere la vecchia controversia sul riconoscimento del monaco, che non può essere nè il priore del tempio nè un architetto eremitano; il suo è un servizio, non un ufficio *(fig. 8)*! Nelle tre figure si ravvisarono le Virtù teologali, o la Madonna fra due sante, o la stessa fra San Giovanni o Sant'Enrico e una santa. Passi per le Virtù (per le quali si desidera, tuttavia, un attributo preciso), ma non per la Madonna *(fig. 9)*; la figura di mezzo ha la veste simile a quella della Vergine, che ammiriamo nel piano superiore, ma la corona è ben diversa, e anzi analoga a quella della prima beata nella seconda fila *(fig. 10)*. I tratti fisionomici (benchè Giotto ne ignori l'infinita varietà) non mostrano ne' due tipi così accentuata somiglianza da confonderli; l'uno è di profilo e l'altro di faccia, ma nel primo c'è una indole di calma sommissione, che sfugge al controllo anatomico; e nel secondo, dalla faccia più larga e dal mento meno appuntito, splende la forza operante dell'anima, che accompagna col dolce sogguardare degli occhi stretti e lunghi la fortuna dei fedeli, sfilanti a' suoi piedi, guidati dalla prima schiera d'angeli, le cui ali li contengono come in un'aiuola dell'antiparadiso. Nemmeno qui l'artista rinunzia all'indipendenza del comporre; se trascura di dar l'aureola a' tre indiscutibili santi che colloca fra i buoni, ciò non implica una svalutazione di meriti celesti; fu un principio di convenienza distributiva che gli impedì di alternar mitre e nimbi, nimbi e tonsure. Il criterio individuale elimina ogni classificazione nel regno della grazia; lo spirito religioso s'effonde in un sogno di luce e di grandezza sovrumana; l'arte documenta la vita, vive i suoi miracoli, e per assuefarsi alle delizie del bene monda le anime, benchè Giotto non oltrepassi i limiti del vero veduto e del vero creduto. In uno stato deplorevole è il corteo della Vergine; le faccie de' santi sono irriconoscibili, ma la Vergine fu rispettata dalle ingiurie del tempo. In ginocchio, accanto a lei, si pretese di ravvisare Sant'Anna; non esiste, però, alcun dato in favore di tale ipotesi. Gli apostoli fiancheggiano il Redentore, e la linea delle cattedre s'incurva a mezza ellisse per interrompere la serie delle orizzontali descritte dagli angeli, e per staccarsene con più definita risolutezza di contorni. I dodici personaggi non

Fig. 13 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

raggiungono la sincerità psicologica, di cui il maestro diede saggio altrove con le pure risorse dell'emozione; si nota, tuttavia, a sinistra la bella immagine di S. Giovanni, l'efebo del giottismo, e l'altra di S. Giacomo Maggiore. Sopra i massimi ministri della religione si librano a volo otto ordini di angeli (*figg. 11-12*): otto, e non nove, perchè il primo guida i beati al proprio destino. Ci si potrebbe osservare che Maria appartiene ai troni, ossia alla terza specie del primo ordine [19], ma nell'affresco padovano c'e il numero esatto, e per la prima falange della milizia armata e aligera - che dovrebbe rappresentare gli arcangeli - si confronti il *Giudizio* di S. Maria di Donna Regina [20]. Nella moltitudine di faccie nimbate Giotto non ricorse a sottili variazioni; usò i suoi tipi abituali, e li dispose di faccia, di tre quarti o di profilo, senz'approfondire nessun carattere. Per fingere il doppio volo convergente all'Eterno Giudice, non pensò con Giovanni di Tessalonica, a corpi aerei e di fiamma, bensì a corpi reali e pesanti, che si tuffano nell'aria essendone trasportati. Il loro movimento è affine al simultaneo procedere degli eletti verso la grazia. Sotto la trifora, che taglia il cielo dipinto con la luce del giorno, il Salvatore (*fig. 13*) dentro all'aureola ovale, abbassa la destra in atto d'invito, e leva la sinistra, spiegandola dal dorso, come per respingere i maledetti. La semplicità di questa figura è maestosa; nella faccia languida (*fig. 14*) il gaudio del benefattore si vela di mestizia, ed il respiro ha le pause del dolore represso. La barba sfuma sulle guancie e sul mento, ed i capelli ondulano compatti intorno al viso, la cui bellezza consiste nella più limpida sensibilità. Le vesti non sono studiate ne' regolari andamenti delle pieghe, ma coprono il corpo con decorosa ampiezza. Cristo siede sopra l'arcobaleno [21], la cui forma viene rettificata e diversifica dall'uso bizantino. La presenza de' corpi mostruosi, che sostengono l'aereo sedile, [22] chiede qualche chiarimento. Ammesso che sia un cherubino, [23] o piuttosto il simbolo evangelico dell'angelo la prima figura a destra, andiamo circospetti nel definire le restanti. Dopo il presunto angelo, ne' pochi tratti del muso d'un felino s'immagina il simbolo del leone; vedesi, invece, a riscontro, e nettamente, una specie di centauro, ovvero d'ippocampo. Il leone ed il bove stanno sulla cattedra del Redentore anche nel ricordato *Giudizio* di Niccola d'Apulia a Pisa; più vari sono, peraltro, gli esempî plastici di animali immaginarî, come il basilisco della porta di mezzo

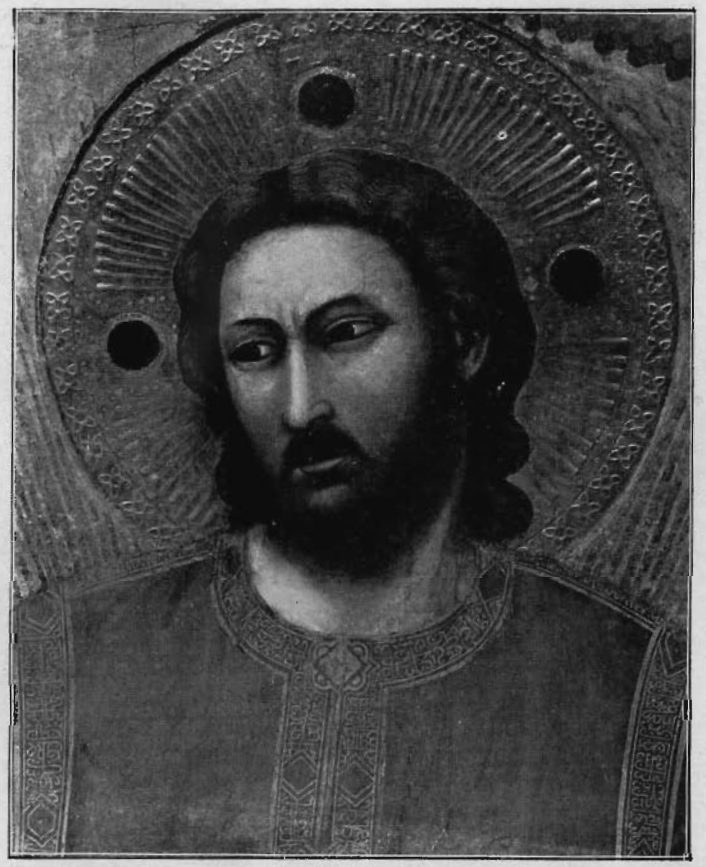

Fig. 14 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

nella cattedrale d'Amiens [24] ed il grottesco centauro del portale di Rouen con la testa di profeta o di mago. [25] Dovremo, forse, riconoscere nel mostro giottesco il « pallido cavallo » della morte [26] unificato col suo cavaliere? Intorno all'ovale a squamme iridate quattro de' dodici angeli danno fiato alle trombe: due in alto e due in basso, mentre nell' affresco di Santa Maria di Donna Regina i trombettieri celesti compongono uno stormo separato. In alto, due angeli dinanzi ad una cancellata, rotolano il cielo, [27] ove campeggiano il sole e la luna.

*
* *

Il confronto fra il *Giudizio* di Padova e quello di Santa Maria Maggiore in Toscania *(fig. 15)* manifesta, nel secondo, la fiacchezza d'un ripetitore [28], che impropriamente s'indica col nome comodo e generico di giottesco.

L'Inferno è la parodia dell'altro; è più confuso e più folto di diavoli, e negli angeli che inforcano i bruciati, come pescassero con la fiocina, resulta evidente l'analogia con i bizantini. Dalle monotone e materiali file degli eletti, che crescono di statura secondo il grado di beatitudine, avanza la Madonna, che presenta una vecchia, denominata Sant'Anna [29]; e sotto la croce s'inginocchia Secondiano, il donatore del dipinto.

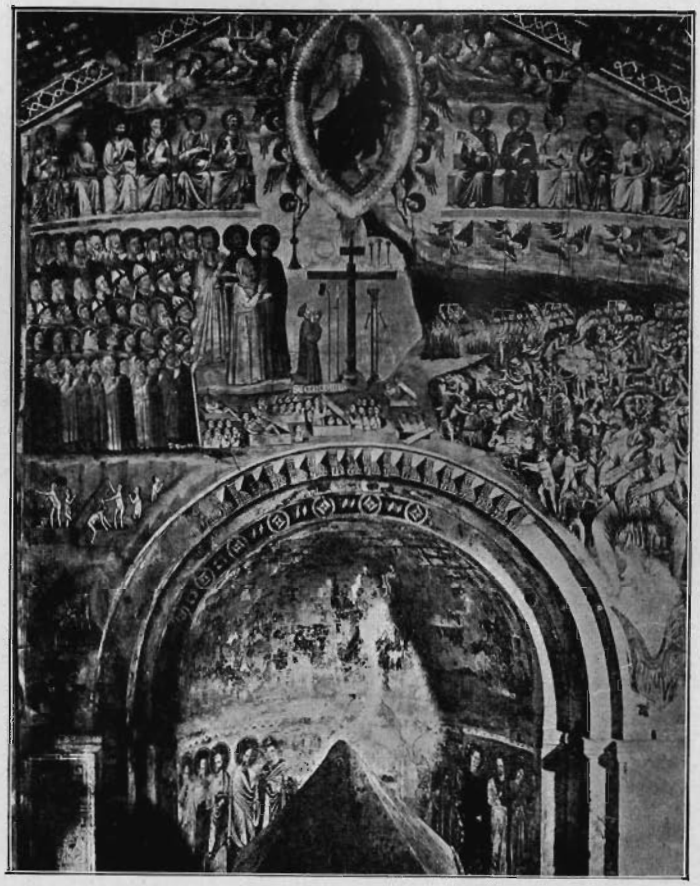

Fig. 15 - Giudizio Universale - Toscania, Santa Maria Maggiore.

Il poderoso affresco di Padova, quantunque riveli nelle parti di secondaria importanza, in parecchi risorti e in altrettanti rei l'umile collaborazione di allievi inesperti, pure è il più libero prodotto dell'arte trecentistica. Tolta l'angustia del catalogare ricordi biblici e del pigiar individui in partimenti eguali, e tolte le schematiche rigidezze del mosaico di Torcello, la scena cosmica si svolge nello spazio atmosferico. Il tema obbligato è l'ovale di Gesù giudicante, ma intorno ad esso vibra l'esistenza; ogni male precipita nell'Inferno, e l'elevamento spirituale del bene compiuto si distingue nel pellegrinaggio alla croce e nel risorgere de' morti al comando divino.

La critica antica e moderna non s'occupò particolarmente del *Giudizio* di Santa Maria dell'Arena, e non ne pose in rilievo il pregio storico e l'indipendenza figurativa. L'elogio del Vasari [30]: « fece nel luogo dell'Arena una Gloria mondana, che gli arrecò molto onore e utile » è vago che molte altre pitture dovettero procacciar fama e guadagni a Giotto. Il Selvatico [31] giudica l'affresco con superficiale impertinenza: « composizione strana quanto le costumanze d'allora, ardimentosa quanto il fiero secolo in cui venne operata »; il Ruskin [32] non ne porge una delle sue magistrali impressioni este-

tiche; il Dobbert [33] osserva che la parte inferiore a sinistra è assai guasta, e che l'Inferno non va assegnato a Giotto, per il quale l'arte era *Selbstzweck*; il Quilter [34] si perde in un esame soggettivo della tecnica, mentre il Jessen[35] ne fa una dotta analisi, seguita, più tardi dal Thode [36]. Non ci sembra col Detzel [37] che il *Giudizio* di Padova sia una composizione prettamente bizantina; alla tesi generale, propugnata dal Jessen [38], contrapposero buone ragioni lo Springer [39] ed il Voss [40], i quali dimostrarono che l'arte occidentale è libera e spontanea nel suo sviluppo.

Il distinguere gli elementi bizantini dagli elementi latini è un facile compito iconografico, ma il principio informatore della rappresentazione giottesca è latino, biblico, e s'imbeve delle credenze e della cultura del suo secolo [41].

ALDO FORATTI.

---

(1) P. JESSEN, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, Berlin, 1883, p. 9[3].

(2) *Decameron*, giorn VIII, nov. 9.

(3) " Lucifero da San Gallo [390. 22]. Era questa chiesa 13 anni fa, fuor di Firenze, e nella facciata havea dipinto il Diavolo grandissimo, con più bocche, laonde i fanciulli havean grandissima paura a vederlo „. Citiamo la II Ediz. del *Decameron* curata da F. SANSOVINO (Venezia, Giolito, 1548), onde desume certo una nota il FANFANI, della cui fede s'accontenta il GRAF (*Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1893, II, p. 128).

(4) *Croniche*, Venezia, 1587, l. VIII, cap. 70.

(5) *Origini del teatro italiano*, II ediz., Torino, 1891, I, p. 95.

(6) *Le musée Criminel: crimes et peines d'autrefois*, Paris, s. a. fig. VIII e *passim*. Ci rincresce di non aver saputo rintracciare uno studio del HEUZEY (*Les supplices de l'enfer d'après les peintures byzantines* in " *Annuaire de la Société des études grecques* „ 1871). A Giotto è lecito riferire quello che FR. CARRARA pensò del " magistero penale „ in Dante (*Dante e il suo secolo*, ecc., Firenze, 1865, p. 547), ma il Poeta procedette con ordine logico e quasi scientifico nella scelta de' tormenti, mentre il pittore raccolse le sue impressioni a capriccio dalle scene di martirio dei santi, dai metodi di tortura dei feudatarî e dagli usi correrti. Delle pene corporali e di morte nelle legislazioni barbariche il tempo non distrugge le orme, e nelle prove dell'antica ferocia trova il proprio pascolo l'immaginazione popolare, avida più del favoloso che del reale. TACITO (*De Germ.*, c. 12) scrisse: *Proditores et transfugas arboribus suspendunt, ignavos et imbelles et corpore infames coeno ac palude, iniecta insuper crate, mergunt*. Lo Statuto di Lucca del 1308 (III, 152) - citiamo solo qualche frase che corrisponde agli esempî criminali descritti da Giotto - prescrive: *Nulla meretrix... stet vel moretur in fra novos muros lucane civitatis vel burgos vel soburgos... Idem intelligitur de cecis et mutilatis pro maleficio*. Il Medio Evo ammetteva la pena, anche mortale, a piacere dell'offeso e della vendetta. Il taglio della testa era l'esecuzione più usata; Giotto, in ogni caso, ricorda che i traditori ed i parricidi si squartavano, e che altri supplizî precedevano la morte nelle norme punitive di alcune città d'Italia; a certi colpevoli si strappavano la lingua, le carni e perfino i genitali con tenaglie roventi, e forse è anteriore al secolo decimosesto la formula di escogitare più raffinati strazî *arbitrio potestatis*. Ma se mancava la formula, vigeva l'arbitrio incondizionato del più potente! Chi voglia allargare le ricerche comparative nella giurisdizione, come altri fece nel campo letterario, può ricorrere alle opere del KOHLER (*Strafrecht der italienisch. Statuten von XII-XVI Jahrhund.*, Mannheim, 1897) e del CALISSE (*Svolgimento storico del Diritto Penale in Italia dalle invasioni barbariche alle riforme del secolo XVIII* in *Enciclopedia del Diritto Penale Italiano* di E. PESSINA, Milano, 1906).

(7) *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia precedute da alcune osservazioni di* P. VILLARI, Pisa, 1865, pp. 13-15.

(8) VILLARI, op. cit., pp. 6-7.

(9) VILLARI, op. cit., p. 10.

(10) A. MUSSAFIA, *Monumenti antichi di dialetti italiani* « *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* », XLVI, 1-2, pp. 146-58.

(11) Intorno a questa pena comunissima, si vegga il *Purgatorio di San Patrizio* (VILLARI, op. cit., p. 61).

(12) Nella *Leggenda di San Brandano* (VILLARI, op. cit., p. 97). Giuda dice d'essersi appiccato " per la gola a guisa di ladro „.

(13) VILLARI, op. cit., p. 80.

(14) Per alcuni fortuiti riscontri rimandiamo al *Purgatorio di San Patrizio* (VILLARI, op. cit., p. 67) e, più semplicemente alla *Visione di Tundalo* (VILLARI, op. cit., pp. 17-18).

(15) *Scritti d'arte*, Firenze, 1859, p. 249.

(16) Il principe effigiato può darsi sia il protettore dello Scrovegni, ossia S. Enrico II, imperatore romano e re tedesco (1002-24). Cfr. H. DETZEL, *Christliche Iconographie*, Freiburg i. B., 1894-96, II, p. 402.

(17) JESSEN, op. cit., pp. 12-14; F. X. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis* in " *Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.* „. XIV (1893) p. 16 e segg.

(18) Non stimiamo sia il Cireneo, come suppongono CAVALCASELLE e CROWE (*Storia della pitt. in It. dal sec. II al XVI*, Firenze, 1875, I, p. 495). Un peccatore, correndo lungo la costa, vede pendere il santo legno, e vi s'attacca disperatamente finchè non vengano i diavoli a strapparnelo.

(19) M. DIDRON et P. DURAND, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, p. 76.

(20) E. BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, Napoli, 1899, p. 86 e segg. tav., II.

(21) Con l'ἑτοιμασία τοῦ θρόνου l'iconografia bizantina separa il Giudice dal trono, e Giotto sopprime il trono sottoposto, risparmiando la croce che su quello s'innesta come, p.

es., a Torcello. Cfr. C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, pp. 510-13.

(22) La spiegazione di CAVALCASELLE e CROWE (op. cit., I, 494): " due figure armate che hanno testa da vecchio, e corpo da centauro e piedi da becco, le quali tengono in mano una lancia in atteggiamento vigilante; di queste una è in parte scomparsa; dietro queste si vedono tracce di altre figure ,, è molto inesatta, ma altri non s'arrischiò di acconsentirvi o di opporvisi.

(23) Per il *tetramorfo* si veda C.te DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien: études d'esthétique et d'iconographie*, Paris, 1872-73, III, pp. 230-31.

(24) MÂLE, op. cit., p. 62, fig. 14.

(25) MÂLE, op. cit., p. 79.

(26) *Apocalissi*, VI, 8.

(27) Questo motivo non è bizzarro, come parve al MOSCHETTI (*La Cappella degli Scrovegni ecc.*, Firenze, 1904, p. 59); anzi, il BROUSSOLLE (*Les fresques de l'Aréna à Padoue*, Paris, 1905, p. 247) ne avvertì il carattere classico, allegando, oltre ad alcuni esempî ne' portali gotici delle cattedrali di Francia, l'affresco di San Silvestro in Roma, che forse risale al XII secolo. Cfr. DIDRON et DURAND, op. cit., p. 271.

(28) Il BERTAUX (op. cit., p. 92) esagera dicendo che " l'unica imitazione esatta del *Giudizio Finale* di Giotto esistente in Italia è l'affresco mediocre che decora l'arco trionfale di Santa Maria Maggiore in Toscanella, presso Viterbo ,,.

(29) JESSEN, op. cit., p. 45. Analogamente vedono Sant'Anna nell'affresco di Padova lo stesso autore (op. cit., p. 43) e il THODE (*Giotto*, Bielefeld u. Leipzig, 1899, p. 124).

(30) *Opere*, Firenze, 1878-85, I, p. 400.

(31) *Scritti*, op. cit., p. 248.

(32) *Giotto and his works in Padua*, London, 1905, p. 169.

(33) *Giotto* in *Kunst u. Künstler des Mittelalters u. der Neuzeit, II Abtheil.*, Leipzig, 1878, pp. 28-29.

(34) *Giotto*, London, 1880, p. 73 e segg. A proposito delle storie laterali, nota finemente che *" are not alone scenes, they are situations, on each the curtain might fall without any sense of incongruity ,,*.

(35) Op. cit., pp. 43-44.

(36) Op. cit., pp. 124-25.

(37) Op. cit., I, p. 536.

(38) Op. cit., p. 7 e segg.

(39) *Das jungste Gericht: eine ikonographische Studie* in *" Repertorium für Kunstwissenschaft ,,* VII (1884) pp. 375-404.

(40) *Das jungste Gericht in der bild. Kunst des früheren Mittelalters* in *" Beiträge zur Kunstgeschichte ,,* VIII (1884) *passim*.

(41) Cenni descrittivi del *Giudizio* di Padova si leggono anche nelle seguenti monografie: F. MASON PERKINS, *Giotto*, London, 1905, pp. 149-51, C. BAYET, *Giotto*, Paris, s. a, p. 92 e segg.

Nota supplettoria. - Una causa inevitablle protrasse la pubblicazione di quest'articolo, già finito e consegnato nel gennaio 1920. In tale periodo di tempo (per l'appunto pochi mesi sono), la critica giottesca s'arricchì d'un'importante e completa monografia di I. B. SUPINO (*Giotto*, Firenze. 1920), stampata suntuosamente. Dalle pagine 134-38, che il chiarissimo professore dedica al *Giudizio* di Padova, prendiamo alcune osservazioni iconografiche. Egli distingue nell'ecclesiastico, che regge il modellino della chiesa, un frate gaudente, e convalida il giudizio del SELVATICO, prima dubitativo (appartiene all' " ordine forse dei Godenti ,, *Scritti, op. e l. citt.*) e poi assoluto (*Guida di Padova e principali suoi contorni*. Padova, 1869, p. 5: " il modello della chiesetta è sostenuto da un frate Gaudente inginocchiato ,,), adducendo la prova storica che esclude di ravvisare nel compagno dello Scrovegni un agostiniano. A tale famiglia religiosa Gregorio IX (1227-41) impose di vestire *cucullas nigras et amplas ec.*, e solo nel 1603 Clemente VIII concesse di usare, in convento, la tonaca bianca. Le tre figure che ricevono l'offerta del modellino sono indicate dal CAVALCASELLE (*op. cit.*, I, 496) come " giovani santi ,, ma i più le credettero, col SELVATICO, « tre sante protettrici ». A. PÉRATÉ (*La peinture italienne au XIV siècle*, I, *Giotto*, in MICHEL, *Hist. de l'art*, T. II, P. II, p. 799) eccede nel riconoscimento, e scrive: « E. Scrovegni, un genou en terre, aidé d'un clerc également agenouillé, prèsente à la Reine des cieux, assisté de saint Henri et d'un autre saint, le modèle de la chapelle qu'il lui a dédiée ». A nostro avviso, la prima e la seconda figura sono donne, e la terza, alquanto *mascolizzata* nel tipo — benchè le linee del collo e la morbidezza delle carni abbiano ritardato di sopprimere l'ambiguità del sesso — ci pare più maschile che femminile. Il SUPINO è persuaso sia l'arcangelo Gabriele, che Maria incoronata divide dall'Annunciata; e fa attenzione ai « capelli tagliati sulla fronte e spioventi sulle spalle, in modo tutto diverso dalle altre capigliature ». A conferma di questo particolare, abbondano gli esempî nella stessa Cappella degli Scrovegni; si confrontino il S. Giovanni dell' *Ultima Cena* (fot. Alinari, n. 19347) che consente pure un riscontro fisionomico, il medesimo santo della *Deposizione*, somigliantissimo alla Maddalena dello stesso affresco, e parecchi eletti nel *Giudizio*.