

Pittura contro l'usura

La Cappella degli Scrovegni rappresenta uno snodo determinante della strategia tutta profana di autopromozione che Enrico Scrovegni inscenò in Padova ai primi del Trecento.

A cominciare dalla scelta del luogo. L'Arena romana della quale ancora si vedevano le rovine era il punto d'approdo di un rito religioso con marcata valenza civica, la processione annuale del 25 marzo (giorno dell'Annunciazione o dell'Incarnazione) che partiva dal Palazzo della Ragione. Due ragazzi venivano abbigliati in modo da rappresentare Maria e l'Arcangelo, e la processione (alla quale prendevano parte il vescovo, il podestà e altre autorità religiose e civili) si dirigeva, preceduta dai trombettieri del Comune, verso l'Arena, dove si svolgeva la «Sacra Rappresentazione della Salutazione angelica alla Vergine».

Quando Enrico Scrovegni comprò il terreno dai Dalesmanini (1300), egli sapeva bene che l'Arena non era solo un campo di rovine, ma il luogo deputato di una festività e di un rito cittadino legato a una delle date più importanti nella storia della Salvezza, nella liturgia e nella devozione popolare, ma anche la meta di un segnalato rito civico. Egli vi riadattò alcune costruzioni preesistenti (descritte nell'atto di acquisto), facendone un ricco palazzo con annessa *unam parvam ecclesiam in modum quasi eujusdam oratorii, pro. re, uxore, matre et familia tantum*: 1 frati del vicino convento degli Eremitani non si opposero al progetto, rassicurati dal carattere tutto privato dell'oratorium, dove non vi sarebbe stato, assicurava la concessione del vescovo, nessun *concurus populi*.

Come il patto e la prudenza volevano, l'architettura della cappella fu poco appariscente, ma a decorare l'interno vennero presto chiamati due artisti di fuori, e assai ben scelti, Giotto e Giovanni Pisano; vennero previsti fin dall'inizio il ritratto del fondatore con il modello della Cappella sulla parete del Giudizio e, in asse con la porta d'ingresso e l'altar maggiore, il suo sepolcro; quasi certamente anche la sua statua-in figura d'orante (ora in sacristia), la cui collocazione originaria purtroppo non è nota. La dedica fu alla Madonna della Carità, ma la Cappella portò anche il titolo dell'Annunciazione, che rispecchia la convergenza fra il privato oratorio e il pubblico rito che i padovani celebravano il 25 marzo; e proprio quel giorno venne scelto sia per la cerimonia di dedica (1303) che per quella di consacrazione (1305).

Si muovono dunque in questa storia, sulla composita scena di Padova, attori ben attenti al proprio ruolo: da una parte il *nobilis et potens Miles D. Henricus Scrovignus Magnificus Civis Padue* (che però, onore singolarissimo; dal 1301 era cittadino a pieno titolo anche di Venezia), dall'altra il vescovo, gli Eremitani del convento sito presso all'Arena, e autorità cittadine. In mezzo a loro, gli artisti di grido chiamati dalla Toscana, e specialmente Giotto cui toccava il compito maggiore. Il loro pubblico, a cui ogni "mossa" degli attori è diretta, è la città intera: forse già allora alcuni commentarono, come avrebbe fatto Scardeone due secoli dopo, che la Cappella era stata eretta da Enrico Scrovegni per espiare un grave peccato, l'usura esercitata dal padre, e per salvarne l'anima dalle pene del Purgatorio.

Quando diventa chiaro che gli intenti dello Scrovegni vanno ben oltre le dimensioni di un oratorio familiare, gli Eremitani protestano a gran voce presso il vescovo (che intanto è cambiato): l'oratorium, dicono, si sta trasformando da privato luogo di pietà in una vera e propria chiesa aperta al pubblico, e anzi il *concurus populi* sarà sollecitato anche dal suono delle campane (perché la cappella avrà un campanile) insomma, la devozione del ricco mercante cela in realtà, dicono gli Eremitani, *alia multo, quae ibi facta sunt potius ad pompam et ad*

vanam gloriam et quaestium quam ad Dei latudem, glortam et honorem. Ne consegue per tutta la città, grave scandalum, damnum, preiudicium et iniuria.

Vane proteste: è già pronta una bolla di Benedetto XI, il papa trevigiano che chiama Enrico Scrovegni *familiaris noster*, e dispensa indulgenze a chi visiti la cappella, mentre gli Eremitani cercano invano di farla chiudere o almeno ridurre allo stato di oratorio privato, lo Scrovegni affretta la consacrazione, e per quel 25 marzo del 1305 ottiene dal Maggior Consiglio di Venezia, con pochissimi giorni di anticipo, il prestito de pannis Sancti Marci. Che cosa fossero esattamente questi panni prestati dalla chiesa dogale di San

Marco alla cappella di un mercante in Padova, non si sa: certo, qualcosa di importante e di imponente, se si era resa necessaria una delibera del Maggior Consiglio. Se avesse ragione chi crede che fossero panni riccamente decorati da appendersi alle pareti, vorrebbe dire che a quella data gli affreschi di Giotto non erano ancora dipinti, o almeno che non erano finiti; e se ne dovrebbe abbassare leggermente la cronologia, ponendola post 1305 o almeno a cavallo di quell'anno.

Qualche modifica al progetto in conseguenza dello scandalum denunciato dagli Eremitani, lo Scrovegni dovette apportarla: per esempio, il campanile sembra non sia stato mai ultimato - o almeno non ebbe mai la campana. Intanto la festa dell'Annunciazione, con la sua processione e rappresentazione sacra, veniva ridisegnata radicalmente già nel 1306, probabilmente per includere nell'itinerario la nuova Cappella Enrico Scrovegni, per parte sua, cominciò presto a pagare di tasca propria metà dei costi della festa. Nella Cappella si celebrava certamente il 25 Marzo di ogni annata messi della Annunciazione, detta anche Missa aurea; quanto al *concursum populi*, basti ricordare che nel testamento di Enrico Scrovegni (1336) si menzionano le elemosine fatte dai fedeli nella Cappella il giorno dell'Annunciazione. In un atto notarile del 1317 si coglie al meglio, quasi in bocca allo stesso Enrico Scrovegni, il singolare equilibrio fra pietà privata e pubbliche ambizioni nel progetto della Cappella: essa era stata edificata, vi si dice, *ad honorem et bonum comune civitatis Padue oltre che ad reme-*

Dium sue anime.

In questa straordinaria sequenza di mosse e contromosse, in questo calibrato gioco delle parti, quale fu il ruolo di Giotto? Quale il suo rapporto con un committente tanto ingombrante? Ostentata devozione alla Vergine e alla Passione di Cristo ed esibizione generosa di una ben costruita immagine pubblica del committente s'intrecciano non "intorno", ma dentro gli affreschi del grandissimo maestro toscano.

La vita di Gesù è divisa in due registri sovrapposti, in alto dalla Natività alla Cacciata dei mercanti dal Tempio, in basso dall'Ultima Cena alla Pentecoste. In tal modo, la Passione (il registro in basso, il più visibile) ha un peso eguale a tutta la restante biografia del Cristo. Nella rigorosa partizione geometrica, ne risulta un accoppiamento verticale dei riquadri, a due a due, ogni volta di un episodio della Vita prima della Passione con un episodio della Passione: e queste coppie sono legate non solo dalla stretta e limpida maglia compositiva, ma da nessi ora tematici, ora visuali, ora tematici e visuali insieme. Giotto rinnova in tal modo nel profondo la tradizione "tipologica" dell'iconografia medievale, che usava accordare, intorno al grande tema della Salvezza, l'Antico e il Nuovo Testamento: ma le nuove concordanze sono tutte dentro la vita del Messia. Per esempio, l'Adorazione dei Magi corrisponde alla Lavanda dei Piedi: due riquadri organizzati visivamente intorno ad altrettante genuflessioni. In alto, il primo dei Magi s'inginocchia, offerente e devoto, a baciare il Bambino avvolto in fasce; in basso, un Gesù adulto alla vigilia della Passione si china a lavare i piedi di Pietro e degli altri apostoli. Al

Battesimo di Gesù corrisponde, nel registro inferiore della parete nord, la Crocifissione, alla Resurrezione di Lazzaro la Resurrezione di Cristo, all'Entrata in Gerusalemme l'Ascensione: ogni volta con sottili, studiatissime corrispondenze verticali orchestrate da una sapienza pittorica senza uguali. Perciò devono essere ugualmente pregnanti altre corrispondenze, nelle quali si è tentato di scorgere la traccia di quella preoccupazione del committente, di espiare la macchia dell'usura. A questo intento potrebbe ascriversi, in particolare, il fatto stesso che la sequenza "prima della Passione" si concluda con la Cacciata dei mercanti dal Tempio, e che essa si trovi al di sopra della Pentecoste; ma anche la più stupefacente simmetria bilaterale, bene in vista sull'arco del presbiterio.

Qui, al di sotto di una simmetrica Annunciazione (Maria a destra, l'Arcangelo a sinistra dell'arco), la cui centralità nel programma della Cappella non richiede commenti, si dispongono simmetricamente sulla destra la Visitazione della Vergine a Santa Elisabetta, e a sinistra, con singolarissimo rilievo iconografico che non ha paralleli altrove la scena in cui Giuda è assoldato dai sacerdoti per tradire Gesù. Non meno significativo è che il Giuda assoldato sia immediatamente adiacente alla Cacciata dei mercanti dal Tempio: questo Giuda mercatar pessimus che per denaro vende il Maestro, inoltre, è posto esattamente di fronte alla scena (rara nei Giudizi finali) in cui Giuda s'impicca per il rimorso; e il diavolo, che nei riquadri delle pareti laterali non c'è mai (mancano dal ciclo le Tentazioni di Gesù) compare in tutta la Cappella solo in questa scena, accanto a Giuda con in mano la borsa dei trenta denari: intravit autem Satanas in ludam (Luca 22,3).

Il rilievo dato alla figura di Giuda induce anche a esplorare un'altra corrispondenza verticale, quella (sulla parete sud) fra il Bacio di Giuda (in basso) e la Presentazione al Tempio (in alto). Come nella simmetria (in orizzontale) fra Visitazione e Giuda assoldato, una scena improntata alla purezza e santità, alla storia della Salvezza, si contrappone alla colpa più ignobile, al supremo tradimento del discepolo infedele; la Redenzione al peccato e alla dannazione.

Più che di espiare l'usura del padre (o la propria), l'intento di Enrico Scrovegni sembra esser stato quello di cancellare la macchia e la memoria dell'usura prendendone le distanze col farla rappresentare nel modo più crudo e più drammatico, come il più grave dei peccati; ed esaltando invece nel titolo della Cappella (Santa Maria della Carità) la virtù cristiana che ne è l'inconciliabile opposto. Se avesse fondamento (e non è certo) l'attribuzione a Giotto di una canzone contro la povertà, potremmo con le sue stesse parole sottolineare il valore positivo della ricchezza, purché si eviti l'avarizia, e tra scrivere una dura condanna della povertà, che ognuno elogia, mentre però «studia e face / come da quella si possa partire» con un'«ipocresia» che «guasta il mondo». Scritti o no da Giotto, questi versi testimoniano una morale scopertamente mercantile, che Giotto (che la cappella» esercitò egli stesso l'usura) potrebbe aver condiviso col suo committente padovani.

Forse anche questa è la stia che gli smaglianti affreschi della Cappella degli Scrovegni ci tramandano attraverso le loro studiate risposdenze e simmetrie, costringendoci a interrogarci incessantemente sull'arte del pittori e le intenzioni del committente, l'organizzazione della bottega, la figura di un (eventuale) consigliere delle scelte iconografiche.

Salvatore Settis

EMEROTECA ASSOCIAZIONE MESSINESE ANTIUSURA ONLUS