

SU ALCUNI ASPETTI ICONOGRAFICI DELL' *INFERNO* DI GIOTTO NELLA CAPPELLA SCROVEGNI DI PADOVA

GIOVANNI LORENZONI

UDC: 75.052(450)„12/13”

Original scientific paper

Manuscript received: 05. 10. 1997.

Revised manuscript accepted: 01. 04. 1998.

G. Lorenzoni
Facoltà di lettere e filosofia
Università di Padova
Italia

Nell'ambito delle ricerche iconografiche sulla decorazione giottesca della Cappella degli Scrovegni di Padova, non risulta esserci mai stato un interesse particolare per la rappresentazione, del tutto eccezionale in pitture medievali, di organi sessuali nelle immagini di dannati maschi. L'autore suggerisce alcune interpretazioni su tale tema: dopo aver accennato al significato antisemita, che può avere avuto la rappresentazione degli organi sessuali circoncisi dei dannati maschi, insiste sulla rilevanza della novità iconografica di Giotto e suggerisce qualche ipotesi sul possibile apporto della committenza su alcune scelte giottesche.



Fig. 1. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, part. di Satana e vescovo simoniaco

L'*Inferno* che Giotto affresca all'interno della parete d'entrata della Cappella degli Scrovegni di Padova, nell'ambito del Giudizio universale, è, tra tutti gli affreschi padovani di Giotto, quello meno studiato e di cui non sono diffuse molte riproduzioni. Su alcuni particolari iconografici di questa parte del "Giudizio" ho richiamato, tempo fa,

l'attenzione.¹ Tutti i dannati maschi, il cui sesso sia visibile, appaiono circoncisi. C'è insistenza su questi particolari, e ciò mi ha condotto ad alcune prime conclusioni: ad esempio che Giotto con questa scelta iconografica abbia inteso manifestare una sorta di antisemitismo, che probabilmente non era solo suo ma della società in cui egli viveva ed agiva.



Fig. 2. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, Giuda

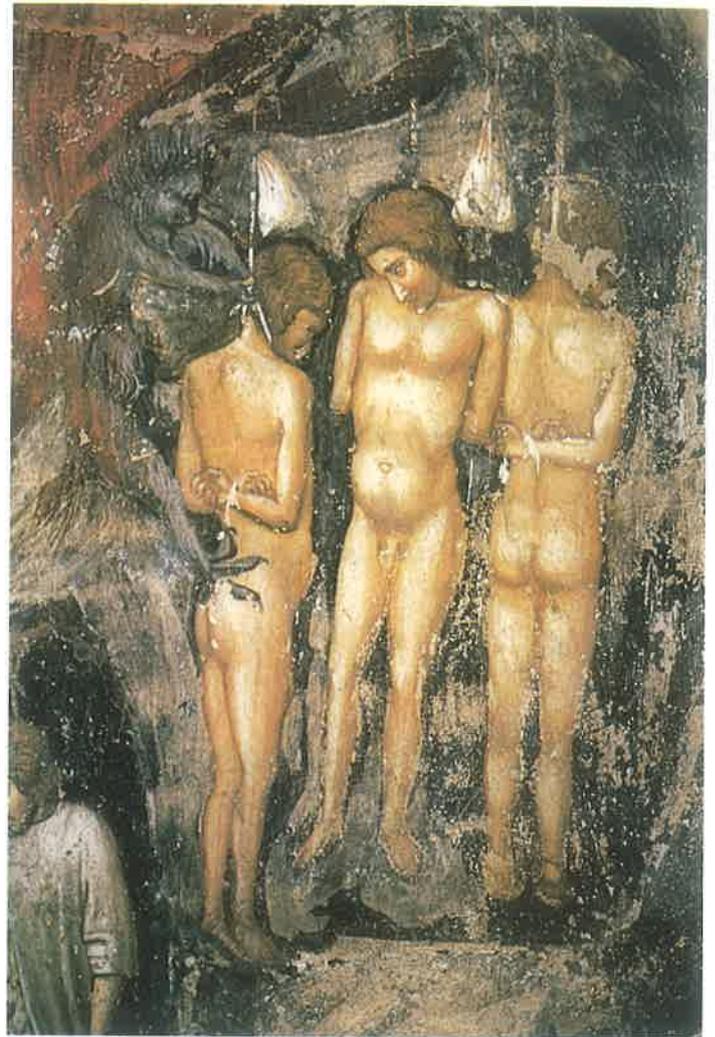


Fig. 3. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, Tre impiccati



Fig. 4. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, Sodomita

Inoltre che la circoncisione, per esempio di Gesù Cristo, era fatto accettato nel suo evento (la scena della *Circoncisione*, è abbastanza documentata anche se spesso confusa con la *Presentazione al tempio*) ma mai manifestato nei suoi effetti: nelle immagini di Gesù Bambino, spesso insieme con un altro bambino che doveva apparire circonciso, s. Giovanni Battista, il suo pene non è mai dipinto circonciso.² Credo utile ora riprendere il discorso sempre relativamente allo stesso tema, per ulteriori approfondimenti.

Giotto dipinge, secondo la consuetudine del tempo suo e non solo suo, come se lo spettatore, o il fedele, potesse

osservare le sue storie affrescate, da un punto di vista ravvicinato. Fatta questa necessaria premessa, si possono riconsiderare i particolari anatomici, che appaiono dipinti con un realismo del tutto singolare. (figg. 1-8).

Proprio nella considerazione della scelta che Giotto compie dipingendo alcuni dannati del suo *Inferno*, non si può non ripensare a quanto scriveva, nemmeno una ventina d'anni prima dell'attività dello stesso Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova, un vescovo occidentale, Guglielmo Durand: dopo aver accennato allo scopo didattico delle immagini, ricorda che "anche i Greci si servono di immagini, a quanto si dice dipinte soltanto dall'ombelico in su e non al di sotto di esso, onde allontanare ogni tentazione di stolto pensiero."³

L'opinione sulle immagini dipinte bizantine di Guglielmo si è, probabilmente, costruita su talune interpretazioni generiche non confermate, il che è provato dalla formula usata dall'autore stesso: *ut dicitur*. Ma potrebbe essere una piccola prova che tale idea fosse diffusa nel mondo ecclesiastico occidentale, sulla scorta delle considerazioni di alcuni Padri della Chiesa,⁴ e la presa di posizione di Guglielmo potrebbe essere dipesa dal diffondersi dell'uso di dipingere scoperte alcune parti del corpo umano. Se quest'ultima interpretazione è valida, si potrebbe allora ipotizzare che l'intervento di Giotto nel suo *Inferno* padovano sia stato radicalmente innovativo dal punto di vista iconografico: il "rimutò l'arte del dipingere di greco in latino", di Cennini⁵ potrebbe aver riguardato non solo il modo di dipingere ma anche l'iconografia.



Fig. 6. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, part. dei quattro impiccati

Rimane il fatto che la scelta iconografica di Giotto resta isolata non solo nel contesto del momento ma anche in immagini di tempi successivi. Il gusto che dimostra Giotto di spiattellare sotto gli occhi dei fedeli gli organi genitali maschili caratterizzati dalla circoncisione non si diffonde. Come riferimento non tanto ad immagini di circoncisi, quanto a scene dell' *Inferno* credo che si debbano privilegiare gli studi di Jérôme Baschet;⁶ per quanto riguarda la struttura dell' *Inferno*, nel campo iconografico, Baschet ha puntato soprattutto su quello dipinto da Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, una trentina d'anni dopo l'intervento di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova. Sarebbe questo pisano il primo esempio di immagine di *Inferno* organizzato su base di pene raggruppate. E Baschet nelle pene vede cinque gradi di riconoscibilità: dall'evidenza visiva più esplicita all'assenza completa di quella che egli chiama l' *adaptation*. Non mi soffermo qui su questi gradi di visibilità, quanto sul riconoscimento, in generale, delle pene rispetto al peccato commesso e che viene pagato. La struttura enucleata da Baschet si basa sui sette peccati capitali, e cioè superbia, avarizia, lussuria, ira, intemperanza, invidia e accidia. Ma all'interno di queste categorie sono indicati altri peccati più specifici, così se si riconoscono gli avari che vengono puniti con l'essere rimpinzati di monete, oppure con la lingua strappata da un diavolo con la pinza, i golosi — il cui peccato potrebbe esser considerato un aspetto dell'intemperanza — sono posti di fronte a tavole imbandite a loro inviciniabili (supplizio di Tantalò) o



Fig. 7. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, Varie scene di dannazione.



Fig. 5. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, Religioso punito

obbligati a nutrirsi di escrementi di diavoli. Vi sono poi gli indovini, che hanno il viso coperto di serpenti; gli eretici, che sono impiccati o per il collo o per i piedi e alcuni di questi hanno l'addome aperto da cui escono le viscere; ma gli eretici appaiono anche decapitati. Nell'ambito dei lussuriosi, i sodomiti sono infilzati con lo spiedo e posti sopra il fuoco, oppure vengono frustati e colpiti nelle terga con tanaglie; gli invidiosi sono raccolti entro un cerchio roccioso e sono rappresentati in atteggiamento di angoscia e sono attaccati da diavoli armati di forconi; gli accidiosi sono per terra ripiegati su se stessi e attaccati da serpenti e



Fig. 8. Padova, Cappella degli Scrovegni, Giudizio finale, inferno, Dannato puntito..

demoni; i collerici si bastonano tra loro e si mangiano le mani e i suicidi appaiono appesi per il collo a un gancio.⁷

Sulla scorta di questi riconoscimenti di castighi, che si basano su scritte anche se in parte cadute, si potrebbe verificare se un discorso analogo a quello proposto per Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, può essere individuato anche per Giotto, nel suo *Inferno* padovano.

La struttura di quest'ultimo è stata così riassunta da Baschet.⁸ Il centro dell'*Inferno* è dominato dalla grande figura di Satana; intorno a lui si snodano le scene dei supplizi (da sinistra a destra e dall'alto in basso): un impiccato con le viscere pendenti (Giuda) (fig. 2); tre impiccati (una iscrizione oggi cancellata doveva identificarli) (fig. 3); una zona deteriorata, probabilmente occupata dai corpi proiettati da un fiume di fuoco; un uomo le cui membra sono attaccate a due pali e la cui testa è divisa in due verticalmente; un uomo impalato dall'ano alla bocca con uno spiedo che un diavolo fa girare (fig. 4); un diavolo, accoccolato su una donna, versa con un cucchiaio del liquido sul suo viso; un diavolo afferra gli organi genitali di un monaco e si appresta a strapparglieli con una tenaglia (fig. 5); quattro impiccati: uno per la lingua, uno per i capelli, due per il sesso (un uomo e una donna girati l'uno verso l'altra, segno dello loro colpevole complicità — fig. 6); un uomo avanza verso una donna, con un sacco di monete in mano (allusione alla prostituzione?): l'uomo ha la schiena colpita da un diavolo munito di gancio, la donna è morsa da un drago posto sulla sua schiena (fig. 7). Nella parte inferiore della rappresentazione, apparirebbero i pozzi nei quali i dannati sono gettati. In effetti, salvo che sotto i piedi di Satana, appare una

zona rocciosa, che presenta quattro aperture, nelle quali i dannati s'ammucchiano. Molti di loro sono rappresentati con i piedi all'aria. In mezzo alle figure portate verso i pozzi situati a sinistra dell'*inferno*, appare un vescovo posto sulle spalle di un demone; egli tiene contro di lui un sacco d'argento e dà la sua benedizione a un chierico inginocchiato (fig. 1): questo commercio di sacramenti parrebbe illustrare il peccato di simonia. Il problema qui è assai complesso: preferisco limitarmi a un singolo aspetto, alla presenza diffusa di immagini di uomini con il loro pene ben visibile. Ed è subito da aggiungere che rimane un fatto eccezionale la scelta di Giotto di rappresentare in un certo modo il sesso dei dannati. Quale è una possibile motivazione di questa scelta?

Nel campo della ricerca iconografica può aver significato di rilievo la committenza. Per la cappella di Giotto all'Arena di Padova ormai da qualche tempo si va consolidando l'ipotesi che la committenza dell'opera nel suo complesso, costruzione e decorazione, non sia stato solo di Enrico Scrovegni ma anche dell'ordine dei Cavalieri o frati gaudenti, del cui ordine Enrico fece parte. Si veda a questo proposito il saggio chiarificatore di Rough.⁹ Lo studioso si sofferma sulla principale bibliografia giottesca in merito proprio alla committenza, e inoltre insiste su un aspetto fondamentale. Se il culto della Vergine Maria e la battaglia contro l'usura sono stati le caratteristiche essenziali di questo Ordine; ciò che sembra essere stato l'elemento tipologico specifico fu la castità dei Cavalieri gaudenti.¹⁰

E la castità sarebbe uno dei temi di fondo della scelta iconografica delle decorazioni parietali di Giotto. Ma in questo contesto Rough non fa alcun cenno a un aspetto particolare, che mi sembra importante proprio nell'ambito della castità o, per essere più precisi, della non castità dei dannati dell'*inferno*. Il sesso dei dannati maschi viene esibito con uno sforzo di realismo che è certamente inusitato nella tradizione iconografica occidentale medievale: il membro virile viene presentato come se avesse appena compiuto l'atto sessuale, per questo ritengo che sia da collegare — direttamente o indirettamente — al concetto di castità. L'*Inferno* di Giotto sembra brulicare di dannati, spesso religiosi, che hanno compiuto peccati anche contro la castità. Il tipo di presentazione pittorica del pene sembra alludere anche a questo.

Si tratta soltanto di una semplice possibilità interpretativa, della quale giova forse tener conto nel contesto così complesso dell'iconografia della decorazione della Cappella dell'Arena di Padova. E quest'ultima interpretazione non esclude la precedente, sulla circoncisione: sono due ipotesi che non si escludono a vicenda.

¹ G. LORENZONI, *I circoncisi nell'«Inferno» della Cappella degli Scrovegni di Padova: una curiosità iconografica*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti*, vol. CVIII (1995-96), parte III: *Memorie della Classe di Scienze Morali Lettere ed Arti*, Padova 1996, pp. 207-216.

² Su queste tematiche v. soprattutto L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano 1986, passim.

³ DURANDUS, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, 2: "Graeci etiam utuntur imaginibus pingentes illas, ut dicitur, solum ab umbelico supra, non inferius, ut omnis stultae cogitationis occasio tollatur", citato da L. STEINBERG, *op. cit.*, p. 27. Per una citazione più ampia del testo di Durando in traduzione inglese v. E. G. HOLT, *A documentary History of Art*, Princeton 1974, trad. italiana *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo al XVIII secolo*, Milano 1977, 2°, pp. 89-95.

⁴ Cfr. STEINBERG, *op. cit.*, p. 27 e in generale sul significato gerarchico delle varie parti del corpo, pp. 145-146.

⁵ C. CENNINI, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, a cura di F. Tempesti, Milano 1975, p. 30.

⁶ J. BASCHET, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'Infer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Roma 1993; per una sintesi cfr. ID., *Diavolo*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", 5°, Roma 1994, pp. 645-650; ID., *Inferno*, "Enciclopedia dell'Arte medievale", 7°, Roma 1996, pp. 351-357.

⁷ Per una sintesi v. J. BASCHET, *Les Justices, cit.*, tableau 5, p. 294.

⁸ J. BASCHET, *Les Justices*, cit., pp. 623-624.

⁹ R.H. ROUGH, *Enrico Scrovegni, the Cavalieri gaudenti and the Arena Chapel in Padua*, "Art Bulletin" 62, 1980, pp. 24-35.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*.

O NEKIM IKONOGRFSKIM ASPEKTIMA GIOTTOVOG PAKLA U PADOVANSKOJ KAPELI SCROVEGNI

SAŽETAK

Nakon prvih razmatranja o simboličnom značenju (antisemitizam) koje je moglo imati predstavljanje obrezanih muških spolnih organa na Paklu u sceni Posljednjeg suda, na unutarnjoj strani pročenoa zida padovanske Kapele Scrovegni, željelo se na istu temu vratiti radi mogućih novih spoznaja.

Zaista, predstavljanje spolnih organa gotovo je potpuno isključeno u predstavljanju ljudskih likova u srednjovjekovnoj tradiciji, kako na zapadu tako i na istoku (o tome studija L. Steinberga). O tome nam svjedoči i Guglielmo Durand, zapadni biskup 13. stoljeća koji hvali slike Bizantinaca koji, da bi izbjegli neugodne nepriličnosti, uobičajuju slikati, po njegovom mišljenju koje proizlazi iz općeraširenih glasina, likove od pupka nagore, ali ne i ispod njega. Ovaj Guglielmov sud datira se oko dva desetljeća prije Giotta, i stoga je važno primijetiti inovativni doprinos, i sa ikonološkog stajališta, koji donosi Giotto, aktivan u Padovi prvih godina 14. st. Ipak, taj je doprinos imao malo uspjeha u vremenima koja su slijedila.

U proučavanju slika koje predstavljaju Pakao ne može se ne uzeti u obzir doprinos Jérômea Bascheta. On je svoja istraživanja prije svega usmjerio na Pakao slikara Buffal-macca, na Camposantu u Pizi, datiranog tridesetak godina

poslije Giottove intervencije u kapeli Scrovegni. Baschet je raspoznao različite stupnjeve prepoznatljivosti muka, koje se općenito uzevši, odnose na sedam smrtnih grijeha: oholost, pohlepu, pohotu, bijes, neumjerenost, zavist i lije-nost. Ovih se sedam grijeha pojavljuju kao općenite kategorije, unutar kojih je moguće raspoznati druge grijehe: npr. grijeh proždrljivaca može ući u okvir neumjerenosti. Takva organizacija muka, povezanih s pojedinim grijehom, pojav-ljuje se po prvi put kao sustav, prema Baschetu, na spome-nutom Paklu u Pizi. Pokušalo se stoga primijeniti interpre-taciju francuskog znanstvenika na Giottove freske, slijedeći uputstva samog Bascheta.

Konačno, željelo se iznijeti još jedan problem: koju je težinu mogla imati narudžba za dekoriranje kapele Arena, ne samo Enrica Scrovegnia, već i reda braće Cavalieri Gau-denti, čiji je član bio i Enrico, i može li se možda smatrati da je prikazivanje muških spolnih organa rezultat komplek-sa čistoće koja je bila tipična za ovaj red. Gotovo se čini da je spolovilo pojedinih muških prokletnika predstavljeno kao da je upravo dokončan spolni čin. Možda se željelo sugerirati upozorenje protiv grijeha koji su vitezovi mrzili, grijeha protiv čistoće. Ova, sada predložena mogućnost, nije suprotna onoj o obezivanju, već stoji uz nju.

