

APPUNTI SULL'ICONOGRAFIA DELLE STORIE DELLA VERGINE NELLA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

POTREBBE sembrare non del tutto a proposito dare inizio ad uno studio di carattere iconografico su Giotto con la citazione del ben noto passo di Cennino Cennini « . . . rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno »¹⁾. Giudizio questo che assieme a quelli degli altrettanto noti passi di Dante²⁾, Boccaccio³⁾, Petrarca⁴⁾ e del Villani⁵⁾ costituisce l'incunabolo della critica giottesca. Ognuna di queste testimonianze, oltre ad esprimere la sensibilità estetica del singolo scrittore di fronte alla personalità e all'opera di Giotto, riflette anche, seppure frammentariamente, il concetto di 'moderno', che la cultura pre-umanistica del nostro Trecento riservava a Giotto⁶⁾.

La posizione critica del Cennini potrebbe avere la sua matrice originaria nel pensiero stesso di Giotto, dal quale vantava la diretta discendenza, in quanto discepolo di Agnolo Gaddi⁷⁾.

Giotto, fin dal suo porsi « come il più rigoroso anticimabue »⁸⁾, ebbe senz'altro chiara coscienza di battere vie nuove e di esprimersi in un linguaggio del tutto personale e inedito, in una parola « moderno ». Modernità che non solo e principalmente si realizza in soluzioni d'ordine stilistico-formale, ma investe e coinvolge necessariamente anche il programma iconografico⁹⁾.

Le scelte iconografiche che Giotto opera e le novità che apporta nei cicli pittorici della Cappella degli Scrovegni a Padova scaturiscono dalla stessa radice da cui ha preso il via quel discorso artistico che negli affreschi dell'Arena tocca ormai la sua fase matura.

Il presente studio, per ora limitato alle sei scene del registro superiore nella parete sud della Cappella, si propone di verificare in qual misura e fino a che punto Giotto si sia limitato ad accettare l'eredità dei repertori iconografici tradizionali, e quanto invece abbia innovato o senz'altro personalmente creato in un tema iconografico¹⁰⁾. Tale verifica sarà possibile tramite una lettura comparativa di cicli figurativi di identico soggetto, databili in un arco di tempo il più ampio possibile, per le rappresentazioni pre-

cedenti a Giotto, e reperibili in un ambito geografico che abbracci l'Occidente e l'Oriente bizantino¹¹⁾. Contemporaneamente si prenderanno in esame le fonti letterarie, nel nostro caso il *Protovangelo di Giacomo*¹²⁾ e la sua versione latina dello *Pseudo-Matteo*¹³⁾, il *De Nativitate Mariae*¹⁴⁾ e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine¹⁵⁾, delle quali si tenterà una lettura sinottica¹⁶⁾, nella convinzione che Giotto ne avesse una conoscenza diretta.

Gli avvenimenti che precedono e seguono la nascita di Maria fino alla sua partenza dal Tempio alla volta di Nazareth sono narrati dagli *Apocrifi* in modo sostanzialmente identico; le differenze dei particolari, dovute certo anche al gusto di chi, lungo i secoli, ha composto, tradotto, manipolato o riassunto la leggenda, sono comunque l'espressione delle diverse esigenze dell'epoca e della comunità in seno alla quale il redattore vive e per la quale scrive. Tali diverse redazioni si riflettono, come è naturale, nella resa figurativa, e quindi anche sul nascere e l'evolversi di una tradizione iconografica.

GIOACCHINO CACCIATO DAL TEMPIO

Gli *Apocrifi* e la *Legenda Aurea*, sia pure con qualche variante, narrano¹⁷⁾ che Gioacchino, in un giorno di festa, si reca al Tempio di Gerusalemme per fare, come di consueto, la sua offerta, ma lo scriba Ruben¹⁸⁾ glielo impedisce, dicendo: « Non ti è lecito di star tra quelli che fanno sacrifici a Dio¹⁹⁾, perché non ti ha benedetto Iddio sì da concederti prole in Israele »²⁰⁾.

Il Tempio ebraico, più esattamente la parte di esso destinata alle offerte del popolo nelle solennità, è sintetizzato da Giotto in alcune componenti interne di una chiesa cristiana: il recinto presbiteriale, l'altare e il ciborio, l'ambone con una breve scala (fig. 1). La scena si articola in una duplice azione. Davanti all'altare la figura imponente del gran sacerdote, tutta assorta nell'atto liturgico che sta compiendo; il gesto della mano fa pensare alla benedizione delle offerte che il giovane inginocchiato sembra presentargli. I due sono completamente estranei al dramma che si svolge a pochi passi da loro. Ruben spinge fuori dal recinto sacro Gioacchino: alla sua energica spinta fa riscontro il gesto affettuoso e protettivo del santo che stringe al petto la bestiola destinata al sacrificio.

Nei cicli delle storie della vita di Maria, la scena di inizio, relativa al rifiuto delle offerte di Gioacchino, presenta costantemente, nell'ambito dell'arte bizantina, queste caratteristiche essenziali: l'interno del Tempio è ridotto all'altare, quasi sempre sormontato dal ciborio e circondato dalla transenna presbiteriale; una breve scala, situata dietro l'altare e conclusa da una cattedra, è meno frequentemente raffigurata; il pontefice è in abiti liturgici e con un caratteristico copricapo, indice del suo ufficio sacerdotale; il gesto della mano, e talvolta l'espressione del viso, indicano il rifiuto; Gioacchino

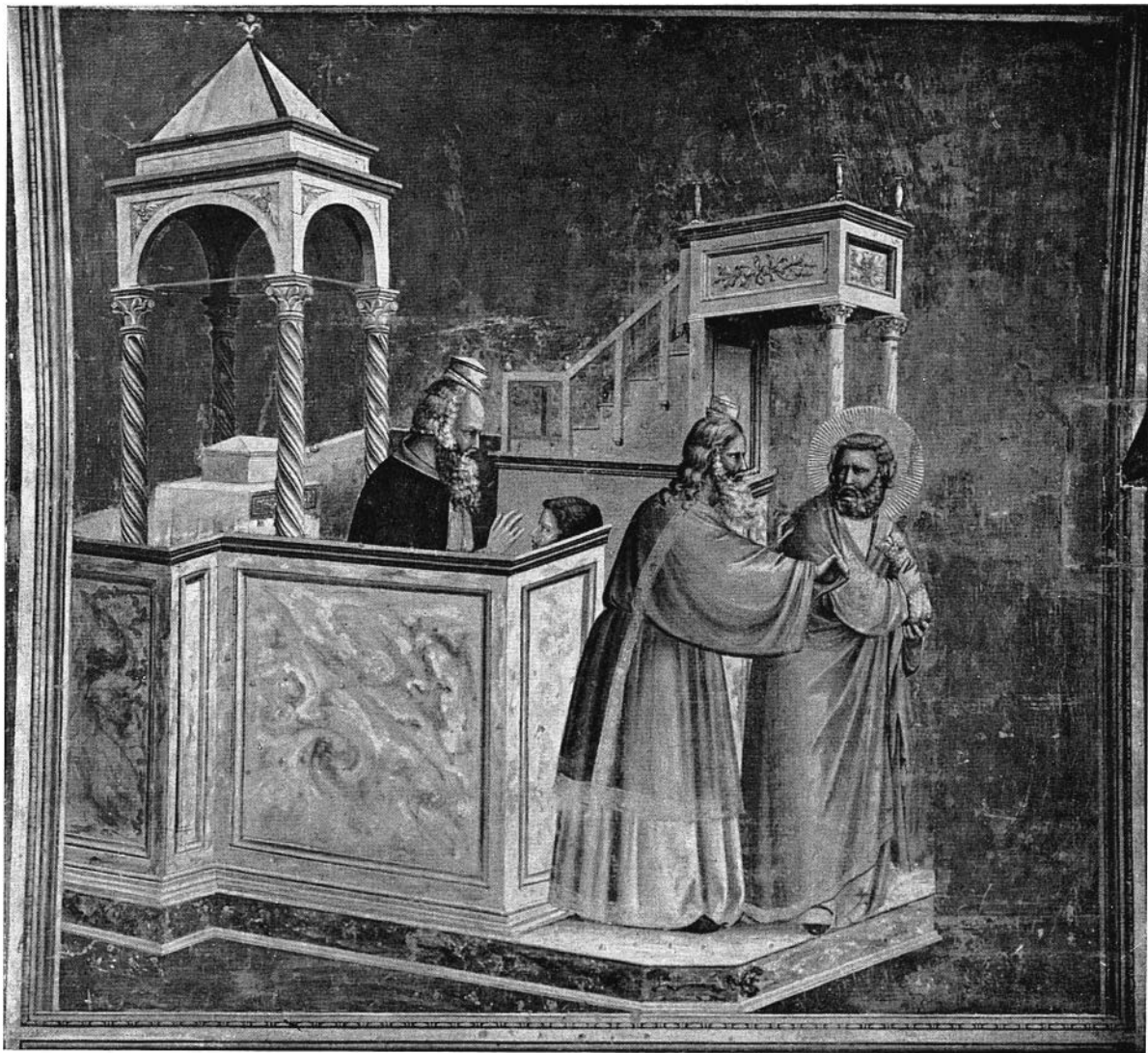


FIG. 1 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - GIOTTO, Giacchino cacciato dal Tempio.

è a volte solo, ma più spesso accompagnato da Anna; sulle mani velate e protese nel gesto rituale dell'offerta porta generalmente un agnello.

Nella cappella di Kizil Çucur in Cappadocia « le offerte rifiutate » (figg. 2-3) iniziano il più antico ciclo mariano ²¹⁾ dipinto in una chiesa bizantina (IX-X sec.). Lo stato frammentario dell'affresco non impedisce la lettura degli elementi essenziali della narrazione: a sinistra il pontefice con le mani protese verso l'offerta di Giacchino, del quale rimane appena la parte superiore della testa chinata in avanti. Mentre il gesto delle mani farebbe pensare, più che a un rifiuto, all'accettazione dell'offerta, il viso raffigurato frontalmente e l'espressione degli occhi esprimono diniego e disapprovazione.



FIG. 2 - KIZIL ÇUCUR, CAPPELLA DI GIOACCHINO ED ANNA -
Le offerte rifiutate.

ter supporre la presenza di Anna, tuttavia lo spazio non è tale da far pensare a un gruppo di offerenti tra l'angelo e i due sposi.

La scena è pure limitata a tre personaggi nell'icona di Zarmza del Museo di Tbilisi in Georgia (primo quarto del sec. XI). Anna è presente, Gioacchino porta un agnello sulle mani coperte da un drappo; il gesto di rifiuto del sacerdote è chiaro e viene pure confermato dalle porte chiuse del presbiterio (fig. 4). Due secoli dopo, uno schema simile si ritrova negli affreschi (1213-1222) della chiesa di Ber-

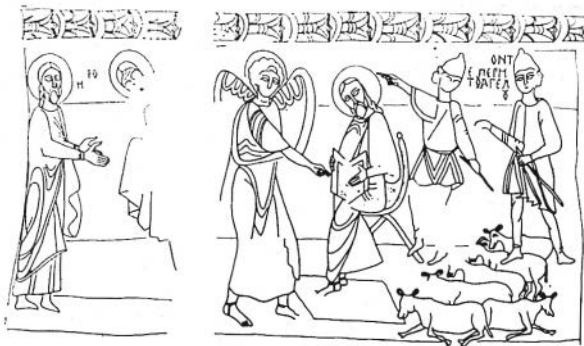


FIG. 3 - KIZIL ÇUCUR, CAPPELLA DI GIOACCHINO ED ANNA -
Le offerte rifiutate e L'annuncio a Gioacchino (da N. e H. Thierry).

Il gran sacerdote sulla lunga veste porta un ampio piviale; sul capo, oltre al piccolo e caratteristico copricapo, ha il nimbo.

Se, come nota la Lafontaine-Dosogne²²⁾, tra Gioacchino e l'angelo della scena successiva c'è sufficiente spazio da po-



FIG. 4 - TBILISSI, MUSEO STATALE DELLE ARTI DELLA GEORGIA - Icona di Zarmza.



FIG. 5 - CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA VATICANA - *Omèlie del monaco Giacomo*: Le offerte rifiutate.

tubani in Georgia²³). Il sacerdote è seduto dentro al presbiterio, le porte chiuse annullano il gesto della mano destra che sembra accettare le offerte di Gioacchino e di Anna, portate anche qui con le mani velate²⁴). Nella miniatura (fig. 5) delle *Omèlie del monaco Giacomo* di Hokkinobaphos (Vat. gr. 1162, fol. 8 r., prima metà sec. XII) Gioacchino ed Anna sono alla testa del vivace gruppo dei « figli di Israele » e, quasi correndo, si dirigono verso il gran sacerdote per deporre nelle sue mani le offerte²⁵). Gioacchino non offre l'agnello, ma come gli altri offerenti porta sulle mani velate un cofano ed Anna un recipiente cilindrico.



← FIG. 6 - MISTRÀ, CHIESA DELLA METROPOLI - Le offerte rifiutate (da G. Millet).

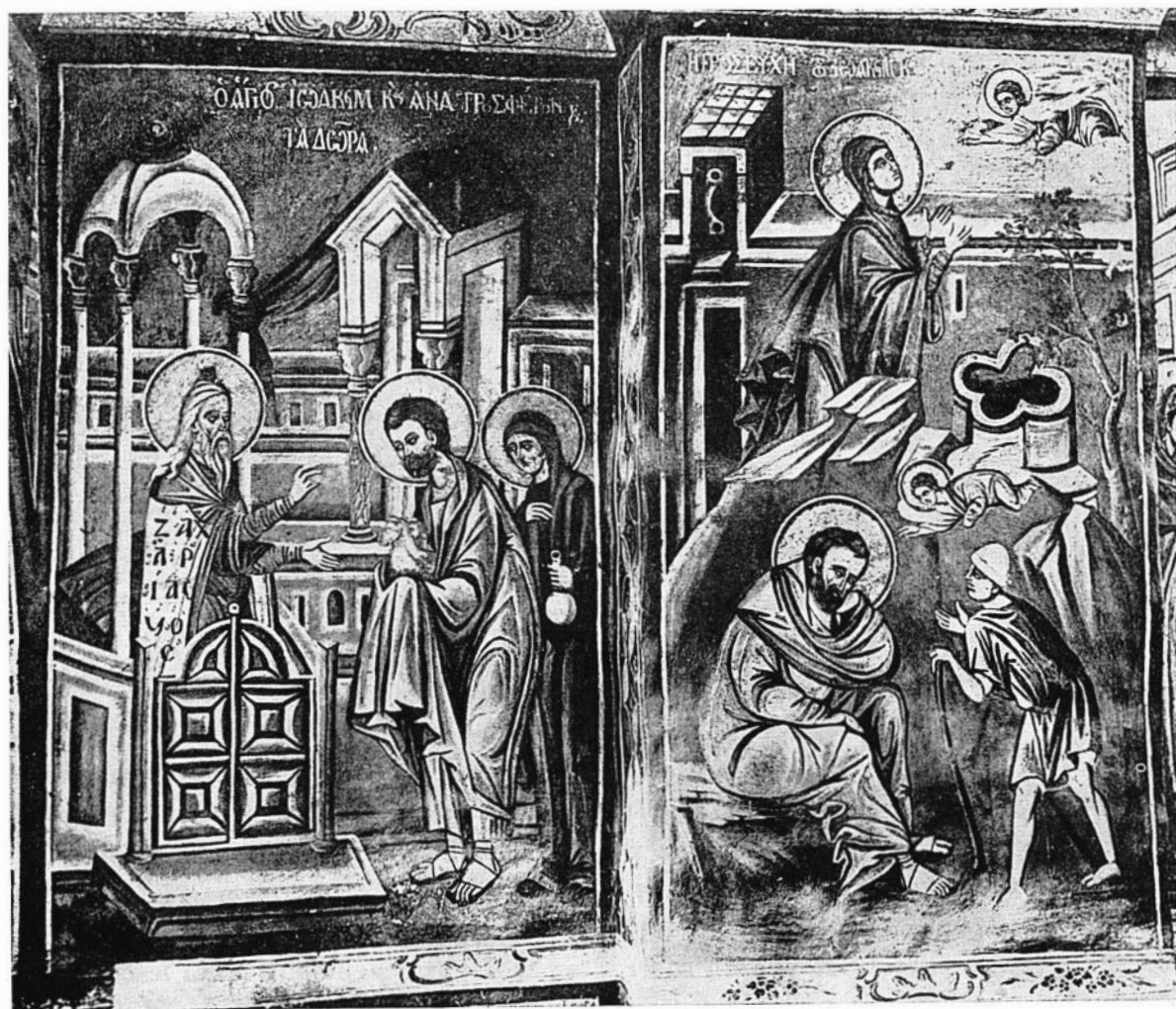


FIG. 7 - MONTE ATHOS, MONASTERO DI CHILIANDARI - Le offerte rifiutate e l'Annuncio ad Anna e a Gioacchino.

Il tema delle offerte rifiutate manca nel ciclo musivo di Dafni (sec. XI) e negli affreschi di S. Sofia a Kiev (1050-1060); è costante invece nei grandi cicli dell'epoca dei Paleologi (1260-1463)²⁶: S. Clemente di Ochrida in Macedonia, la Chiesa di S. Gioacchino e S. Anna di Studenica in Serbia, Volotovo in Russia, Metropoli (fig. 6) e Peribleptos a Mistrà²⁷, Chiliandari sul Monte Athos (fig. 7), i mosaici della Kariye Camii a Costantinopoli. Nell'insieme queste composizioni sono omogenee e restano fedeli allo schema iconografico sopra descritto.



FIGG. 8 e 9 - VENEZIA, BASILICA DI S. MARCO - I tre registri inferiori della colonna A del ciborio: Storie di Anna e Gioacchino



FIGG. 10 e 11 – VENEZIA, BASILICA DI S. MARCO – I tre registri inferiori della colonna A del ciborio: Storie di Anna e Gioacchino.

Codici miniati, libri di modelli ad uso dei pittori e miniaturisti²⁸⁾ sono il naturale veicolo per mezzo del quale i repertori iconografici dell'Oriente passano in Occidente; maestranze e botteghe se ne serviranno ampiamente.

A Venezia nella colonna A del ciborio di S. Marco è scolpito un ciclo delle storie della Vergine molto ricco di particolari, che, penso, rivestirebbero maggiore importanza e peso, anche dal punto di vista iconografico, se la datazione delle colonne non oscillasse tra il sec. v (Volbach-Hirmer) e il XIII (Demus). La scena delle Offerte rifiutate (figg.



FIG. 12 - VENEZIA, BASILICA DI S. MARCO - Colonna A del ciborio: Ruben respinge Gioacchino.



FIG. 13 - VENEZIA, BASILICA DI S. MARCO - Colonna A del ciborio: Due pastori al seguito di Gioacchino.

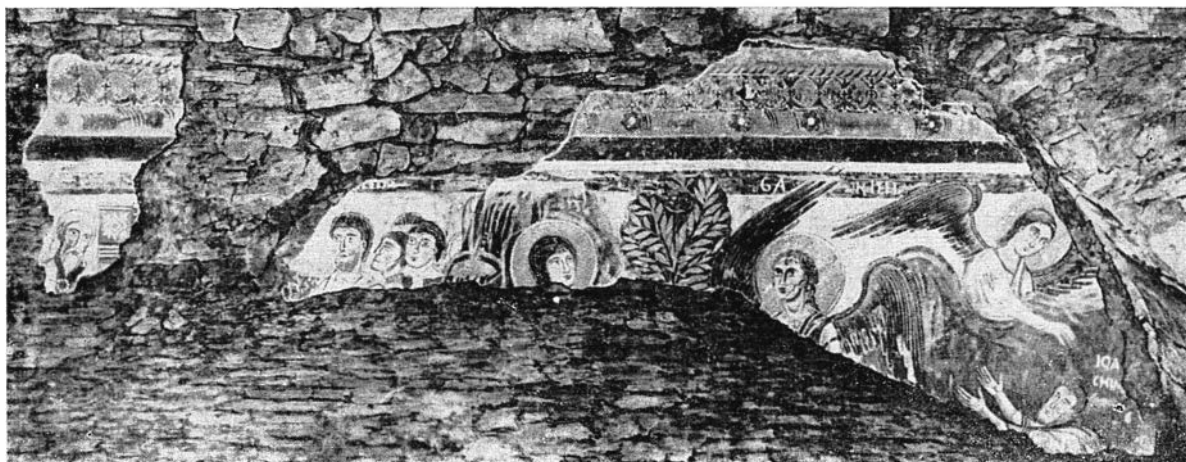


FIG. 14 - ROMA, CHIESA DI S. GIOVANNI A PORTA LATINA - Le offerte rifiutate e l'Annuncio ad Anna e a Gioacchino (dal Wilpert).

8-11, primo registro dalla base della colonna) si presenta alquanto diversa dallo schema bizantino: il pontefice, sempre in abiti liturgici e con il piccolo copricapo, è seduto dietro l'altare ed agita l'incensiere; a sinistra dell'altare un gruppo di offerenti; a destra Ruben che impedisce a Gioacchino di accostarsi all'altare (fig. 12). Dietro a Gioacchino due pastori (fig. 13) in tunica corta e calzari, dei quali il primo porta l'agnello sacrificale e l'altro guida una pecora.

Ma facendo un salto cronologico e geografico e scendendo nell'Italia centrale, a Roma, negli affreschi, purtroppo molto frammentari, del quadriportico di S. Maria Antiqua (sec. VIII), si riesce ancora a distinguere un incontro di Gioacchino ed Anna²⁹⁾: ciò fa supporre che il ciclo mariano avesse inizio con la scena di Gioacchino al tempio.

In un altro ciclo della fine del sec. XII, in S. Giovanni a Porta Latina, la rappresentazione delle offerte rifiutate, anche se frammentaria e lacunosa (fig. 14), ci riporta alla semplicità compositiva del medesimo tema nell'arte bizantina anteriore all'epoca dei Paleologi. L'espressione di disapprovazione, con la posizione frontale del viso del pontefice, ricorda quella dell'affresco di Kizil Çucur (v. fig. 2). Gioacchino sembrerebbe il primo del gruppo dei quattro offerenti; la grande distanza tra il pontefice e lui fa supporre la presenza di Ruben³⁰⁾.

Tra le storie laterali della pala pisana della Madonna di S. Martino³¹⁾ (fig. 15), nella scena delle offerte l'artista non si limita a raffigurare il gesto di Ruben che interdice a Gioacchino il sacrificio, come a Venezia (fig. 11), né tanto meno il gesto di diniego del sommo sacerdote dei cicli bizantini, ma proprio l'atto fisico del ministro del Tempio che caccia via Gioacchino (fig. 16) alla presenza dei suoi concittadini nazareni³²⁾. La somiglianza è evidente e altrettanto chiare sono le varianti iconografiche di questa scena con le omologhe della colonna A di Venezia e dei cicli bizantini; ma la nota nuova, e del tutto inedita, della tavola pisana sta nell'aver incentrato tutta la composizione nel gesto del sommo sacerdote e nella figura risentita ed umiliata di Gioacchino³³⁾.

Posteriore di poco più di una ventina di anni è il ciclo mariano dell'architrave del portale maggiore del Duomo di Siena³⁴⁾: Gioacchino è cacciato via dal Tempio (fig. 17) con un gesto che ricorda quello dell'ancona pisana; mancano il gruppo degli offerenti e Ruben, mentre è presente Anna. Sempre dietro a Gioacchino, Anna assiste all'umiliazione dello sposo nell'affresco della Cappella del Campanile nella Chiesa di S. Agostino a Rimini³⁵⁾. La presenza di Anna è frequentemente documentata in Francia: nelle sculture del portale regio di Nôtre-Dame a Chartres (1145-1155 ca.), Anna con un agnello segue il marito, al cui gesto di offerta corrisponde il gesto di diniego del sacerdote (fig. 18); lo stesso schema iconografico è ripetuto nell'architrave del portale di S. Anna (fig. 19) a Nôtre-Dame di Parigi (inizio sec. XIII), dove Anna, invece dell'agnello, reca in mano due colombe.



FIG. 15 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MAESTRO DI S. MARTINO: Madonna col Bambino e Storie della vita d Maria.



FIG. 16 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MAESTRO DI S. MARTINO: Gioacchino cacciato dal tempio; Annuncio ad Anna e diverbio tra Anna e Giuditta.

Ancora a Chartres, in una vetrata del primo quarto del XIII secolo, Anna non reca offerte, ma gesticola, mentre il sacerdote con l'atto della mano respinge l'agnello di Gioacchino (fig. 20). Che l'iconografia di Chartres dipenda dai modelli bizantini (come è stato dimostrato)³⁶⁾ è evidente, ma è altrettanto chiaro l'influsso del fregio di Chartres sulle corrispondenti scene dell'architrave di Parigi e della vetrata, sebbene questa presenti la variante di un giovane a tergo del sommo sacerdote.

Sguardo severo e ammonitore, gesto di diniego, messo in maggiore evidenza dall'indice sproporzionatamente grande, caratterizzano la miniatura (fig. 21) del codice della Staats Bibliothek di Berlino (Germ. Oct. 109, fol. 9 v; inizio sec. XIII)³⁷⁾, dove Gioacchino, d'aspetto giovanile, non porta l'offerta, ma rimane come inibito dall'accoglienza ostile del ministro del Tempio. Nuova è la rappresentazione dell'altro sacerdote che, con un enorme coltello, si accinge a sacrificare la vittima già deposta sull'altare.

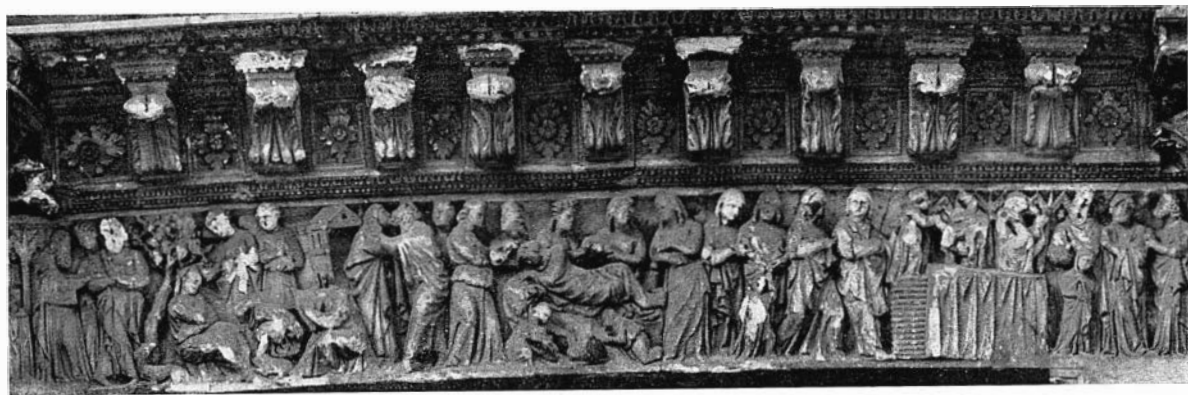


FIG. 17 - SIENA, DUOMO - Architrave del portale maggiore: Storie della vita di Maria.

Da questo *excursus* di opere nella loro successione cronologica sembrerebbe doversi concludere che Giotto non innovi e che rimanga sostanzialmente legato ai repertori iconografici di tradizione bizantina e italo-bizantina. Una simile conclusione, in verità, sarebbe troppo semplicistica. Sebbene Giotto si serva di un linguaggio iconografico trito e quasi logoro dall'uso, ogni termine del discorso assume nell'opera sua un valore nuovo e vivificante per la scelta precisa e personale che egli ne fa.

Nella scena di *Gioacchino cacciato dal Tempio* (v. fig. 1) alle quinte architettoniche e all'angusto recinto del ciborio, dentro al quale – nei repertori bizantini – si trincerava in piedi il sommo sacerdote, Giotto sostituisce uno spazio reale: il ciborio e l'ambone « scalati in profondità », l'alta transenna, che recinge un più arioso presbiterio, richiamano l'interno di una chiesa romana contemporanea; in questo ambiente agiscono pochi ed essenziali personaggi. Nel giovane inginocchiato davanti al sacerdote benedicente Giotto offre una soluzione personale del gruppo degli offerenti³⁸⁾, la cui efficacia per sottolineare la diversità del trattamento riservato a Gioacchino è tale da rendere impossibile qualsiasi legame tra l'offerente di Giotto e la folla in corsa dell'omologa scena nelle *Omelie di Giacomo* (v. fig. 5) o il gruppo attonito del primo riquadro laterale di destra nella *Madonna di S. Martino* del Museo Nazionale di Pisa (v. fig. 16).



FIG. 18 - CHARTRES, NÔTRE DAME - Sculture di capitelli del portale regio: le Offerente rifiutate.



FIG. 19 - PARIGI, NÔTRE DAME - Portale di S. Anna: Storie della vita di Maria.

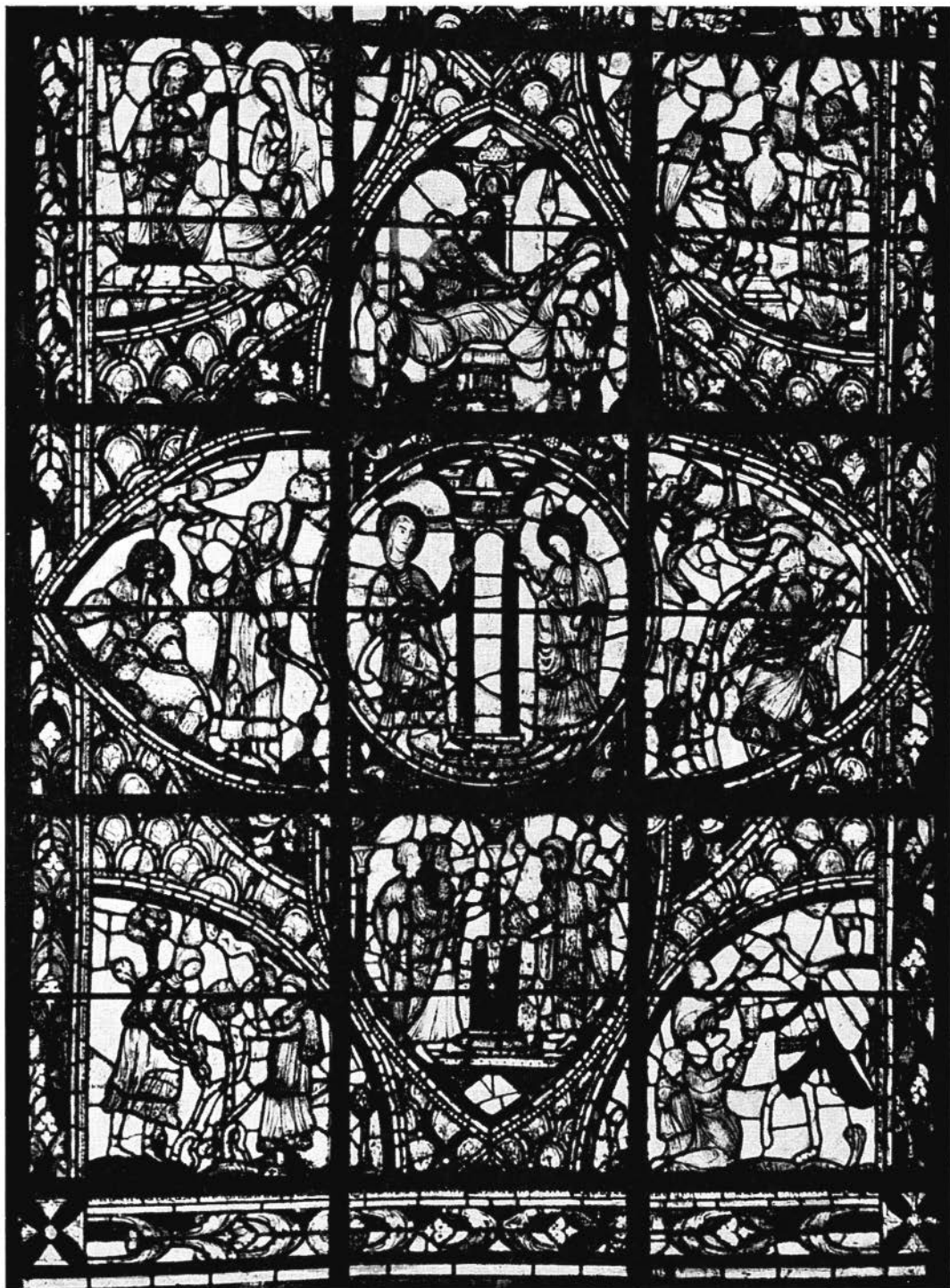


FIG. 20 - CHARTRES, NÔTRE DAME - Vetrata con storie della vita di Maria.

Il tipo di vestiario, il copricapo del sacerdote e di Ruben e il nimbo, attribuito che Giotto riserva esclusivamente a Gioacchino, sono elementi iconografici desunti dalla tradizione dell'oriente e dell'occidente cristiano. Nella resa figurativa del momento culminante della storia Giotto ha presente lo schema iconografico occidentale, ma non si limita certo a copiarlo. Il Maestro di S. Martino, nella cacciata di Gioacchino dal Tempio, tenta un processo di umanizzazione dei sentimenti dei protagonisti, ma la scena si risolve quasi in una macchietta: il sacerdote si sporge oltre il largo altare per spingere fuori con entrambe le mani Gioacchino, che, già rivolto verso l'uscita, senza alcuna resistenza si affretta a lasciare il Tempio tenendo ancora sulle mani, velate e protese nel gesto rituale dell'offerta, l'agnello. A Padova il gesto liturgico è annullato: Gioacchino, infatti, sorregge con le mani nude la pecorina impaurita. Alla reazione impulsiva di Pisa, o all'attonito stupore del Gioacchino dei cicli bizantini, fa riscontro, nella Cappella dell'Arena, una resistenza altrettanto energica quanto violenta è la spinta di Ruben; Gioacchino, inoltre, si volta a guardarlo e ne scaturisce quel concitato dialogo di sguardi, espressione di sentimenti contrastanti che hanno quasi la consistenza fisica dei corpi. La realtà umana di una umiliazione è il perno della scena, e alla resa figurativa di questo sentimento Giotto (alla luce di un personale ideale stilistico) subordina le scelte iconografiche come ogni espediente compositivo.

Il van Marle, rilevati gli elementi iconografici che Giotto ha desunto dalla tradizione bizantina e occidentale, conclude: « Comme aspect général, la fresque du Florentin ressemble à celle de la Métropole de Mistrà où l'architecture et le type du prêtre sont identiques »³⁹; ma da quanto si è venuto esponendo e da un confronto diretto delle figg. 1 e 5, la somiglianza si riduce a niente altro che all'aspetto generale: a un confronto puntuale essa non regge, perché l'affresco di Mistrà e quello di Giotto sono espressione di due mondi e di due concezioni artistiche diverse.

Il ciclo di Mistrà, infatti, gli affreschi di Chiliandari e di S. Clemente d'Ochrida o i mosaici di Kariye Camii sono tappe di quel rinnovamento stilistico – il « Rinascimento paleologo » – che avrà la sua piena fioritura nel secolo XIV, ma che non porta in sé i germi che gli permetterebbero di battere vie nuove⁴⁰. Perché ad un'arte che si rinnova



FIG. 21 - BERLINO, STAATSBIBLIOTHEK - Wernherlied im der Magd. Germ. Oct. 109, fol. 9v: le Offerte rifiutate.

nelle forme non corrisponde una nuova visione del mondo, rimanendo questa ancorata ad un irriducibile dualismo, il contrasto tra il mondo dei sensi e il mondo dello spirito: questo e non quello l'arte bizantina vuole esprimere e rappresentare ⁴¹⁾.

Si tenta ora l'armonica fusione della figura col paesaggio, conseguendo, per esempio a Kariye Camii, « una unità spaziale » impensabile nel passato, ma non si avrà mai la creazione di un interno che proponga visivamente lo spazio in cui l'uomo realmente opera. La figura umana, sempre priva di peso e volume, acquista dolcezza di espressione e regolarità di lineamenti, dinamismo nel gestire e nel movimento, ma il gesto si risolverà in mimica e non, come in Giotto, in drammatica azione. Rimasti immutati, come dogmi, i canoni estetici, l'arte bizantina non avrà altra prerogativa che rendere visibile il trascendente per offrire al fedele, quale oggetto di contemplazione, l'immagine dell'aldilà, meta ultima cui egli costantemente aspira; il recupero della realtà e della natura, che Giotto si propone ed attua, le è ovviamente precluso. Anche l'iconografia, nonostante qualche marginale modifica, non potrà che rimanere immutabile e identica a se stessa ⁴²⁾.

Il trascendente, il mondo dello spirito nella Cappella degli Scrovegni ha una diversa accentuazione rispetto all'arte di Bisanzio: la narrazione, divenuta dramma ed azione umana di personaggi sacri, eppure a noi vicini, non perde nulla della sua sacralità. Il divino si è calato nell'umano e l'ha trasumanato: « Verbum caro factum est et habitavit in nobis », si potrebbe affermare con il prologo giovanneo del quarto Vangelo, per continuare « et manus nostrae contrectaverunt » (1 Giov. 1, 1).

L'arte di Giotto è l'espressione coerente di quella spiritualità che propone una personale e dinamica imitazione del Cristo, per cui un Francesco d'Assisi è predicato dai suoi frati e da Giotto rappresentato come il più perfetto *alter Christus* ⁴³⁾ e un Domenico di Guzman, per il suo magistero di verità, ha preso in terra « lo ufficio del Verbo unigenito mio Figliuolo » scriverà più tardi Caterina da Siena ⁴⁴⁾.

A conclusione di questo lungo discorso sembra utile spendere ancora qualche parola su alcuni principi enunciati dal Weidlé ⁴⁵⁾: nella convinzione della loro validità se ne tenta una applicazione in questa prima storia padovana. Tali principi saranno tenuti presenti nello studio dei successivi riquadri, anche se non sempre ne verrà fatto esplicito riferimento. Lo studioso, a verifica di quanto un artista accetti dalla tradizione iconografica o innovi rispetto ad essa, propone di distinguere tre fasi nella resa figurativa di un tema: « (A) son interprétation préliminaire (pré-visuelle); (B) sa visualisation sommaire et schématique (proto-visuelle); et (C) sa présentation finale à nos regards » ⁴⁶⁾; ma riconosce che non sempre le tre tappe sono puntualmente seguite e singolarmente svolte dall'artista. Applicando tale criterio di verifica alla cacciata di Gioacchino dal Tempio, penso che si possa ricostruire in questo modo il processo compositivo e creativo di Giotto. Nell'interpretazione preliminare (momento A) dei possibili modelli, la scelta propende per uno schema iconografico occidentale; nel momento

B della disamina, pur senza derogare alla tradizione riguardo all'abbigliamento, fin dalla prima resa visiva (schizzi e disegno definitivo) le sue esigenze stilistiche e una personale interpretazione dell'evento suggeriscono a Giotto una differente concezione dell'ambiente e una diversa disposizione dei gruppi; a narrazione ultimata (momento C) la rappresentazione non conserva se non una vaga somiglianza con gli esemplari iconografici bizantini e occidentali: non l'azione liturgica interdotta è il fulcro della storia, ma la conseguenza del rifiuto, cioè l'umiliazione di Gioacchino, come si è già detto.

GIOACCHINO ARRIVA TRA I SUOI PASTORI.

Umiliato e confuso Gioacchino si rifugia tra i suoi pastori⁴⁷⁾. Giotto, dell'esilio volontario di Gioacchino, sceglie un momento particolare, un episodio raramente rappresentato: il suo arrivo tra i pastori (fig. 22). Nei cicli bizantini questo tema si riscontra solamente nelle miniature delle *Omelie di Giacomo* (fol. 11 v, fig. 23) e negli affreschi di Peribleptos a Mistrà (fig. 24). Nel primo caso il miniaturista, fedele alla narrazione del *Protovangelo di Giacomo*, rappresenta l'arrivo di Gioacchino nel deserto, a cui segue, nella medesima miniatura, la preghiera, l'annuncio angelico e il ritorno a casa. Mancano pastori e greggi che sono invece presenti nella scena di Mistrà. Il van Marle aveva già notato « quelque ressemblance avec la fresque de Giotto » e la pittura di Peribleptos « où l'on retrouve le patriarche dans un paysage rocheux et quelque brebis près de lui »⁴⁸⁾. Sebbene per questa e altre scene⁴⁹⁾ del ciclo padovano il van Marle non sia riuscito a reperire, nell'ambito dell'arte italiana, alcuna rappresentazione che possa fungere da tramite iconografico tra gli esemplari bizantini e il ciclo dell'Arena, egli è convinto della sua esistenza. Dello stesso ordine di idee è la Lafontaine, la quale pensa che per la scelta e la successione cronologica degli episodi di questo secondo riquadro e dei tre che seguono Giotto abbia avuto sott'occhio un manoscritto miniato e ne abbia scrupolosamente seguito la disposizione dei fatti⁵⁰⁾.

Si può convenire con la studiosa sull'esistenza di manoscritti, di cui Giotto possa essersi servito per la successione cronologica e la disposizione generale degli avvenimenti. È da rilevare, però, che nell'ambito dell'arte italiana e d'oltralpe alla scena delle offerte rifiutate o segue la Partenza di Gioacchino per la montagna, come avviene nel codice berlinese Germ. Oct. 109 (fol. 10 v), in un capitello della cattedrale di Autun⁵¹⁾, nell'architrave del portale di S. Anna a Nôtre-Dame a Parigi (fig. 19), oppure si passa immediatamente all'Annuncio ad Anna, al quale segue la scena dell'Annuncio a Gioacchino. Questa seconda successione dei fatti si riscontra nelle sculture di Chartres (v. fig. 18) come pure nel ciclo frammentario di S. Giovanni a Porta Latina a Roma (v. fig. 14), nella Madonna di S. Martino di Pisa (v. fig. 15) e nell'architrave del Duomo di Siena (v. fig. 17).



FIG. 22 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - GIOTTO: Gioacchino arriva tra i pastori.

Giotto non si adegua alla comune alternativa di rappresentare la Partenza di Gioacchino o di ometterla per passare senz'altro all'Annuncio ad Anna, ma rappresenta in questo secondo riquadro un episodio estremamente raro e quasi marginale nell'economia della narrazione; ciò se da una parte rende impossibile applicare a questa scena i tre momenti del criterio di verifica del Weidlé (la storia, infatti, manca di una propria fisionomia iconografica), dall'altra scopre l'intento specifico dell'artista di dare alla narrazione apocrifa una interpretazione figurativa del tutto personale e libera. Le scelte iconografiche, però, non ubbidiscono mai in Giotto ad un semplice desiderio di cambiamento, ma egli « choisit ce qui lui convient le mieux . . . » - afferma il Weidlé⁵²⁾ - ovvero ogni termine del linguaggio iconografico, consacrato dall'uso e dalla tradizione,

si declina e si coniuga coerentemente alle esigenze del verbo artistico e del mondo poetico-fantastico di Giotto, e così nel contempo si rinnova. Al dramma di una umiliazione ingiustamente subita nella prima scena, Giotto fa seguire un momento di profondo pathos: Gioacchino, nulla perdendo della sua dignità di santo, vive e soffre da uomo le conseguenze di quanto gli è accaduto nel Tempo⁵³).

Ogni elemento compositivo, ogni mezzo espressivo concorre a manifestare l'intero fardello di Gioacchino: la persona possente e squadrata, tutta chiusa nell'ampio mantello, il suo incedere lento e pesante nella scena, la testa china sotto il nimbo, che sembra quasi pesargli sul capo come alla sua coscienza pesa la maledizione del sacerdote, lo sguardo fisso al suo interno dolore.

Il blocco roccioso del monte, che, nella parte degradante, sembra quasi circondare e proteggere Gioacchino, crea l'atmosfera di separazione, di distacco dal resto del mondo, di quel rifugio e di quella ricerca di pace che Gioacchino brama trovare tra la rude vita dei suoi semplici mandriani. Qualcosa di teso, di pesante grava l'atmosfera.

Alla figura impenetrabilmente assorta di Gioacchino fanno riscontro le due dei suoi uomini che gli vanno incontro, premurosi nella loro semplice rudezza, e che con gli sguardi, più che a parole, si comunicano lo stupore per lo stato del padrone, così estraneo a quanto lo circonda, da rimanere insensibile alla giostra di salti e di moine del cane, la cui figura agile e snella sembra dover spezzare l'incubo e riunire i due blocchi umani e trascinare nel suo impeto la pigra schiera del gregge che dall'ovile avanza lentamente.



FIG. 24 - MISTRÀ, CHIESA DELLA PERIBLEPTOS - Gioacchino arriva tra i pastori (dal Millet).



FIG. 23 - CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA VATICANA - Omelie di Giacomo (Vat. fr. 1162, fol. 11v): Gioacchino arriva nel deserto e riceve l'annuncio angelico.

ANNUNCIO AD ANNA

Da cinque mesi Anna non ha più notizie di Gioacchino; ella ormai, oltre che la sterilità, piange anche la vedovanza. Effonde l'amarrezza del suo cuore nella

preghiera e, mentre nel giardino della sua casa con gemiti fa presente al Signore che la terra e tutti gli esseri animati – dagli uccelli dell'aria ai pesci delle acque – generano, ecco apparirle un angelo: « Non temere, o Anna, perché è nel consiglio di Dio che tu abbia un rampollo . . . »⁵⁴).

Questa, in sintesi, la narrazione dei *Vangeli Apocrifi*; non mancano le inevitabili varianti, di cui una molto rilevante: il diverbio tra Anna e la sua serva Giuditta che avviene prima dell'annuncio angelico nel *Protovangelo di Giacomo*, e dopo nello *Pseudo Matteo*⁵⁵.



FIG. 25 - LENINGRADO, ERMITAGE - Avorio con l'annuncio ad Anna.

Anche nei cicli successivi l'annuncio rappresenta, normalmente, due momenti della narrazione apocrifia, ossia il lamento di Anna alla vista del nido sull'albero d'alloro, e l'annuncio angelico. A S. Sofia di Kiev invece è rappresentato solo il primo (fig. 28). L'evento straordinario avrà sempre come scenario il giardino della casa di Anna; invece, sebbene rimanga invariata la disposizione generale –

La rappresentazione più antica di questo particolare avvenimento della vita di Anna risale al VI secolo con l'avorio dell'Ermitage di Leningrado (fig. 25): Anna, seduta presso un pino, simbolo di fertilità, è intenta a guardare un uccello con i suoi piccoli; la vista del nido acuisce nella santa il dolore per la sterilità (*Protovangelo*). Sembra che Anna non si accorga dell'arrivo dell'angelo, che in piedi e con chiaro gesto allocutorio le porta il messaggio divino. Il medesimo schema si legge nel frammentario affresco di Kizil Çucur (IX-X sec.) (figg. 26-27) e nella colonna del ciborio di S. Marco a Venezia (fig. 10), dove però il lamento è stato rappresentato nelle due arcatelle precedenti (v.fig. 9). Il tema di Venezia si differenzia dai precedenti per la vasca d'acqua ai piedi dell'albero, dentro cui guizzano due pesci.

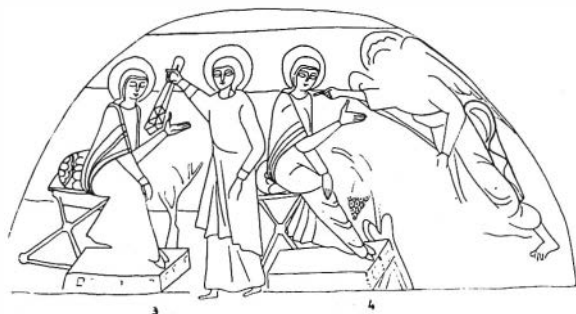


FIG. 26 - KIZIL ÇUCUR, CAPPELLA DI GIOACCHINO ED ANNA - Diverbio tra Giuditta ed Anna e Annuncio ad Anna (da N. e M. Thierry).

Anna a sinistra e l'angelo a destra – nei mosaici di Dafni (fig. 29), nell'icona di Zarmza (fig. 30), nella miniatura delle *Omèlie di Giacomo* (fig. 31), Anna è in piedi e, mentre si lamenta e prega, ecco giungere dal cielo un angelo. Tanto negli affreschi della Cappella di Gioacchino ed Anna a Kizil Çucur (v. figg. 26-27) quanto nelle *Omèlie di Giacomo* alla scena dell'Annuncio precede il diverbio tra Giuditta⁵⁶⁾ e Anna.

Nello schema iconografico di Dafni si riscontrano tutti gli elementi che caratterizzeranno, d'ora in poi, l'Annuncio ad Anna: il giardino, la fontana sormontata da una pigna, l'albero con il nido di uccelli, il prospetto architettonico della casa di Anna,



FIG. 27 – KIZIL ÇUCUR, CAPPELLA DI GIOACCHINO ED ANNA – Diverbio tra Giuditta ed Anna (*particolare*).



FIG. 28 – KIEV, CHIESA DI S. SOFIA – Lamento di Anna.

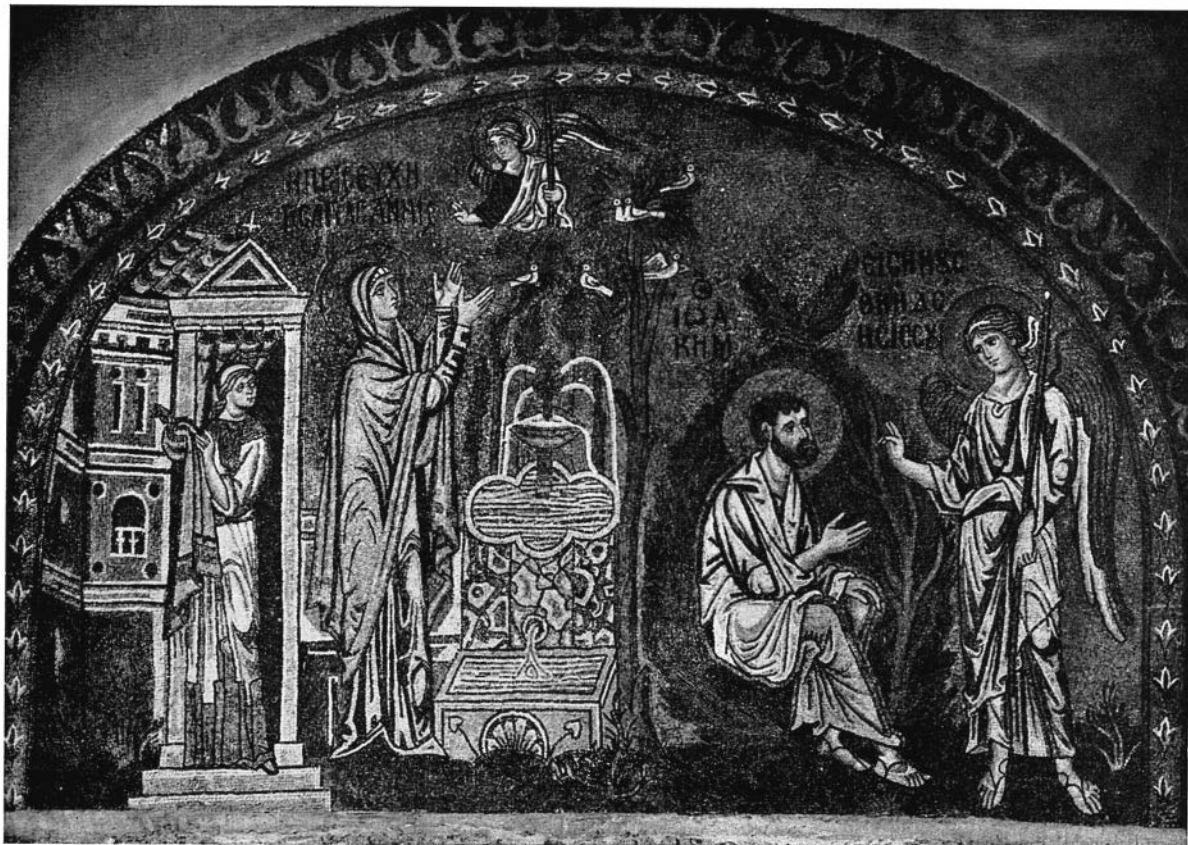


FIG. 29 - DAFNI, CHIESA DEL MONASTERO - Annuncio ad Anna e a Gioacchino.

mentre è meno frequente la presenza di Giuditta. Si vedano le omologhe scene di S. Clemente d'Ochrida (fig. 32), di Metropoli a Mistrà (fig. 33) o dei mosaici di Kariye Camii a Costantinopoli (fig. 34); qui tuttavia la fontana perde l'elemento simbolico della pigna, dalla quale zampillava l'acqua, e il prospetto architettonico diviene un portico a colonne, ornato da un velo, o un sontuoso palazzo come a Kariye Camii.

Anche in Occidente l'Annuncio ad Anna avviene sempre in giardino e sintetizza i due momenti del lamento e dell'apparizione dell'angelo; tuttavia la disposizione, gli atteggiamenti ed i gesti dei due protagonisti presentano varianti maggiori rispetto allo schema bizantino. Mentre è quasi sempre presente il motivo dell'albero, non si trovano mai lo sfondo architettonico della casa di Anna, la fontana (ad eccezione del ciclo di S. Giovanni a Porta Latina), la simbolica pigna e Giuditta che di nascosto spia la padrona. Talvolta all'annuncio segue l'episodio del diverbio tra Giuditta e Anna nella camera di quest'ultima, conforme alla narrazione dello *Pseudo-Matteo*³⁷⁾.

Anna e l'angelo sono in piedi, rispettivamente l'uno a sinistra e l'altra a destra



FIG. 30 - TBILISI, MUSEO STATALE DELLE ARTI DELLA GEORGIA - Icone di Zarmza: Annuncio ad Anna e a Gioacchino.

dell'albero di alloro con il caratteristico nido, nell'affresco di S. Giovanni a Porta Latina (v. fig. 14); in posizione rovesciata figurano nella miniatura del Salterio Winchester (1140-1160) del British Museum di Londra (Nero C IV, fol. 8, fig. 35). Nella vetrata di Chartres (v. fig. 20, seconda zona a destra) Anna è seduta e fila, mentre il messaggero celeste, da sinistra, arriva in volo dal cielo. Lo schema più antico - Anna seduta e l'angelo in piedi - ritorna nella scultura del Duomo di Siena (v. fig. 16) e nella miniatura del codice di Berlino (Germ. Oct. 109, fol. 12 v) (figg. 36-37), dove però la posizione delle due figure è rovesciata rispetto alla scultura senese.

Nella tavola di Pisa (fig. 16), pur mantenendo l'ambientazione e la disposizione di quegli esemplari bizantini, che pongono Anna a sinistra in un giardino e l'angelo, dal lato opposto, sullo sfondo del cielo al di sopra delle chiome di un alloro, presenta

Φησὶ λαλοῦσα, ἀγγελὸς κ' ἦλθε λέγων
αὐτῇ :-



Ὁ
 ὦ Κοιμήτο-θῶ τῆς δεξιᾶς σου
 καὶ συλλήψθη αἰγυρίαις. καὶ λα-
 λήθησθαι τὸ πνεῦμα σου ἐν ὄλῃ-τῇ

FIG. 31 - CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA VATICANA - *Omelia di Giacomo: Diverbio tra Anna e Giuditta, Anna avvertita dell'arrivo di Gioacchino, Incontro di Anna e Gioacchino.*



FIG. 32 - OCHRIDA, CHIESA DI S. CLEMENTE - Annuncio ad Anna e a Gioacchino.

FIG. 34 - ISTANBUL, KARIYE CAMII - Annuncio ad Anna.



FIG. 33 - MISTRÀ, CHIESA DELLA METROPOLI - Annuncio ad Anna e a Gioacchino (dal Millet).



FIG. 35 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - Salterio di Winchester (Nero C IV fol. 8): Storie della vita di Maria.

una novità iconografica importante: Anna riceve l'annuncio in ginocchio. Nello stesso scomparto segue l'episodio della lite tra Giuditta ed Anna⁵⁸).

Giotto ha rivoluzionato a tal punto la composizione figurativa di questa scena fin dalla sua prima ideazione che solo dopo uno studio di analisi si ravvisano i motivi dei repertori tradizionali, di cui non restano che gli elementi essenziali (fig. 38): Anna a sinistra e in ginocchio come a Pisa, a destra l'angelo, che arriva in volo dal cielo, la serve Giuditta. Il contesto ambientale e simbolico, quel narrare l'evento straordinario nel tessuto connettivo del quotidiano e del razionale, genera a vita nuova i vecchi stilemi di un antico linguaggio iconografico. Dal giardino la scena passa nel chiuso e nell'intimità di una camera, dove nulla è super-



FIGG. 36 e 37 - BERLINO, STAATSBIBLIOTHEK - Wernderlied von der Magd (Germ. Oct. 109) fol. 12: Annuncio ad Anna; e fol 14: Diverbio tra Anna e Giuditta.



FIG. 38 - PADOVA, CAPPELLA SCROVEGNI - GIOTTO: Annuncio ad Anna.

fluo: una solida panca, un cassettone, una mensola al muro; la tenda bianca lascia intravedere il letto ricoperto da una semplice coltre a righe di vari colori, richiamo questo all'origine ebraica della santa. Qui Anna in ginocchio piange e prega ed ecco giungere in volo l'angelo per comunicarle il consiglio dell'Altissimo. La Divinità si manifesta alla sua creatura e, nella sua onnipotenza, promette di sospendere il processo di una legge naturale: una sterile diverrà madre.

Ma la stessa potenza divina non infrange senza un determinato scopo i limiti na-

turali delle cose, perciò l'angelo dovrà introdursi nella stanza quasi a fatica per l'angusta finestrella.

La distinzione tra la sacralità dell'evento che ha luogo nella stanza e la vita familiare di ogni giorno è segnata dalle due differenti strutture architettoniche della casa. L'esterno della camera di Anna echeggia le forme e gli ornamenti di un tempietto pagano⁵⁹⁾; nel timpano frontale del sacello due putti alati sorreggono il clipeo a conchiglia con una figura togata a mezzo busto. Giotto si serve della metafora architettonica e ornamentale⁶⁰⁾ per mostrare che l'evento si compie nell'Era anteriore a quella della Grazia⁶¹⁾, che inizierà con un altro Annuncio, quello alla Vergine, della quale ora l'angelo assicura la nascita. Il loggiato su pilastrini, adiacente alla stanza di Anna, ha invece l'aspetto del portico di una comune abitazione. Il suo spazio è quasi creato e misurato dal chiasma figurativo delle ginocchia divaricate e delle braccia di Giuditta. Qui la donna fila⁶²⁾ in un momento di sosta e di riposo dagli altri lavori domestici; non origlia dietro la porta chiusa e nemmeno spia furtivamente la padrona come negli esemplari bizantini, ma appare scossa da un interiore impulso che la fa trasalire. Si ferma il gesto abituale delle mani, l'atteggiamento della persona resta sospeso; Giuditta tende l'orecchio e cerca quasi di carpire il segreto di quel qualcosa di straordinario che nella stanza vicina sta accadendo. La Giuditta di Giotto non ha nulla in comune con quella della pala di Pisa (v. fig. 16), dove insolentemente rimprovera ad Anna la sua sterilità.

SACRIFICIO DI GIOACCHINO

Il *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, versione ampliata e rimaneggiamento occidentale del *Protovangelo di Giacomo*⁶³⁾, narra con ricchezza di particolari un duplice annuncio a Gioacchino. Mentre Gioacchino pascola il gregge tra i monti, ecco apparirgli un giovane, che si manifesta come un angelo del Signore e gli annuncia, da parte di Dio, che Anna gli darà una figliola, quindi gli ordina di ritornare a casa. Gioacchino lo adora e desidererebbe che si fermasse un poco sotto la sua tenda e lo benedicesse, ma il messaggero celeste lo invita ad offrire un olocausto a Dio. Mentre l'agnello si consuma sull'altare, l'angelo risale al cielo. Gioacchino, turbato e scosso da tale miracolo, cade bocconi a terra e vi rimane finché a sera non lo soccorrono i suoi pastori di ritorno dal pascolo. Narra loro l'accaduto e i pastori esortano il padrone ad eseguire il comando divino; mentre il patriarca sta in forse sul da farsi, si assopisce e di nuovo l'angelo, apparendogli in sogno, gli ordina di ritornare da Anna. Gioacchino, svegliatosi, ubbidisce e in compagnia dei pastori e con tutto il gregge si dirige alla volta di Gerusalemme⁶⁴⁾.

Tanta ricchezza e varietà di temi non poteva lasciare indifferente la fantasia dei miniatori e di altri artisti. Nel già citato codice berlinese (Germ. Oct. 109) il duplice

annuncio è illustrato in quattro miniature, tre delle quali si riferiscono rispettivamente: al giovane che appare a Gioacchino (fol. 15, fig. 39); a Gioacchino che in ginocchio adora l'angelo (fol. 16, fig. 40); all'offerta del sacrificio (fol. 18, fig. 41). La quarta miniatura rappresenta il secondo annuncio nel sogno (fol. 18); è tralasciata la partenza per Gerusalemme.

Il Maestro di S. Martino riserva a questo passo della narrazione apocrifica ben quattro riquadri, disposti nella zona mediana della pala (figg. 42-45) e con un totale di sette scene.

Giotto è nella linea della tradizione iconografica occidentale (pala pisana e codice di Berlino); su sei storie – dalla cacciata dal Tempio all'incontro con Anna alla Porta Aurea – quattro hanno come protagonista Gioacchino e solo la terza è interamente dedicata ad Anna. Alle ricer-

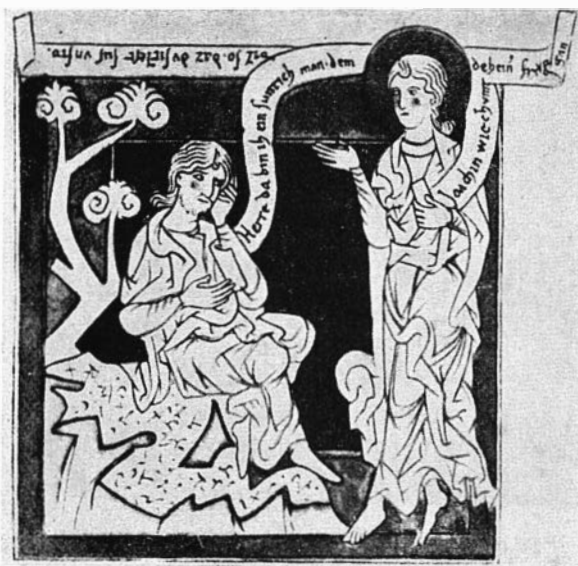


FIG. 39 - BERLINO, STAATSBIBLIOTHEK - Wernherlied von der Magd. (Germ. oct. 109), fol. 15: un « giovane » appare a Gioacchino.



FIG. 40 - BERLINO, STAATSBIBLIOTHEK - Wernherlied von der Magd. (Germ. oct. 109), fol. 16: Gioacchino si inginocchia davanti all'angelo.



FIG. 41 - BERLINO, STAATSBIBLIOTHEK - Wernherlied von der Magd. (Germ. Oct. 109), fol. 18: Sacrificio di Gioacchino.



FIGG. 42 e 43 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MAESTRO DI S. MARTINO: Annuncio a Gioacchino, Sacrificio di Gioacchino.

cate e circostanziate sequenze figurative del ciclo pisano e di quello del codice berlinese sul primo annuncio a Gioacchino, corrisponde nella Cappella dell'Arena la potente sintesi di tutta la vicenda in un'unica scena (fig. 46). Giotto ci introduce subito *in medias res*, cioè nel momento culminante e prodigioso del sacrificio di Gioacchino. L'olocausto è quasi consumato dalle vigorose fiamme, che si sprigionano da sotto l'altare, ed ecco salire al cielo, tra il fumo sacrificale, una lieve figura di angelo e apparire dall'alto la mano di Dio, espressione del suo divino gradimento. Gioacchino, fisicamente e psichicamente sopraffatto da tale portento, si prostra: gli occhi fissi



FIGG. 44 e 45 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MAESTRO DI S. MARTINO: L'angelo esorta Gioacchino a tornare ad Anna, Gioacchino con i pastori si avvia a Gerusalemme.



FIG. 46 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - GIOTTO: Sacrificio di Gioacchino.

all'altare, rapito nella contemplazione di Dio che si manifesta; il pastore congiunge le mani in atto di preghiera. Gioacchino e il pastore stanno vivendo un'esperienza sovrumana, ma Giotto non dimentica che l'evento, per quanto prodigioso e straordinario, accade sulla terra; la presenza del gregge lo sottolinea: la capra bruca indifferente, mentre il nero montone si prepara ad una prova di forza. L'angelo, astante a destra in gesto allocutorio, guarda Gioacchino; la sua presenza da spettatore nella scena allude senza dubbio ai diversi momenti della sua apparizione.

La scelta precisa e preferenziale del soggetto da rappresentare si accompagna alla novità dello schema iconografico, che ha ben poco in comune con i corrispondenti temi



FIG. 47 - MISTRÀ, CHIESA DELLA PERIBLEPTOS - Sacrificio di Abramo.

della miniatura del codice di Berlino (v. fig. 41) e del riquadro della tavola di Pisa (v. fig. 43). In tutte e due le scene Gioacchino è rappresentato in piedi davanti all'altare: aiutato dall'angelo nei preparativi del sacrificio nella pala della Madonna di S. Martino, guarda l'angelo che sale al cielo tra il fumo dell'olocausto nel codice tedesco.

I cicli bizantini, trasposizione figurativa del *Protovangelo di Giacomo*, mancano della scena o delle scene connesse col primo annuncio a Gioacchino, perché l'apocrifo greco narra una sola apparizione angelica. L'episodio è pure assente nei cicli francesi di Chartres – fregio del portale regio e vetrata – e di Nôtre-Dame di Parigi; l'iconografia di questi cicli è fortemente influenzata dai modelli bizantini.

Probabilmente nel tema del sacrificio di Isacco si potrebbe trovare l'antecedente iconografico che, in qualche modo, abbia potuto ispirare Giotto; lo schema compositivo dell'affresco di Peribleptos a Mistra (fig. 47) con Abramo prono sul corpo del figlioletto Isacco, la testa alzata e lo sguardo rivolto verso l'angelo, che dal cielo lo chiama per fermare la mano già pronta a colpire, si presterebbe come ipotesi probante. Per l'altare del sacrificio, però, Giotto si ricollega alla tipologia di quello del sacrificio di Isacco nella Chiesa superiore di S. Francesco in Assisi (fig. 48) o in S. Maria in Vescovio a Torri in Sabina, il cui schema iconografico è alquanto diverso da quello di Peribleptos descritto



FIG. 48 - ASSISI, CHIESA SUP. DI S. FRANCESCO - Sacrificio di Isacco.

sopra: Abramo è in piedi nell'atto di brandire il coltello, quando interviene Dio a fermarlo.

Un'altra ipotesi, a mio avviso molto più valida, per la genesi iconografica di questa quarta storia del ciclo padovano, è insita nella versione che dell'evento danno gli *Apocrifi* latini. La scarna narrazione del *Protovangelo di Giacomo* sull'annuncio a Gioacchino non soddisfa il traduttore latino dello *Pseudo-Matteo*, il quale basa la redazione dell'avvenimento sugli esempi di annunci o promesse di nascite straordinarie, di cui abbonda la S. Scrittura. L'atteggiamento di adorazione, infatti, e le parole di Gioacchino all'angelo (*Pseudo-Matteo*, 3, 3) ricordano il comportamento di Abramo nel querceto di Mamre, dove gli appare il Signore e gli promette che Sara, sterile e ormai vecchia, gli genererà un figlio (Gen. 18, 1, 3).

Il rifiuto del cibo da parte dell'angelo, il suo invito a Gioacchino perché offra un olocausto a Dio e la sua scomparsa tra il fumo del sacrificio, mentre Gioacchino cade bocconi a terra, ricalcano il luogo del libro dei Giudici sull'annuncio della nascita di Sansone (Giud. 13, 2-21): « Ed avvenne che mentre la fiamma saliva dall'altare verso il cielo, anche l'angelo del Signore salì in mezzo alla fiamma dell'altare. A tal vista Manoeh e sua moglie caddero bocconi per terra ... »⁶⁵). Il passo biblico sembrerebbe di capitale importanza per lo schema iconografico creato da Giotto; l'ipotesi viene inoltre suffragata dal testo della *Legenda Aurea*, nel quale Jacopo da Varagine, sulla scorta del *De Nativitate Mariae*, riporta un solo annuncio a Gioacchino, ma l'angelo per assicurarlo che la promessa si adempirà, gli ricorda che Isacco, Giuseppe, Samuele e il forte Sansone erano nati da madri sterili⁶⁶).

ANNUNCIO A GIOACCHINO.

Il secondo annuncio a Gioacchino (fig. 49) o, per maggiore esattezza, l'esortazione dell'angelo perché egli ritorni da Anna⁶⁷), ha ancora come scenario un paesaggio roccioso, simile a quello dell'arrivo di Gioacchino tra i pastori (v. fig. 22) e della precedente scena del sacrificio (v. fig. 46). Seduto sulla nuda roccia, Gioacchino reclina pesantemente la testa sulle braccia poggiate sul ginocchio sinistro; dorme e in sogno ha la visione dell'angelo. Al pastore del riquadro precedente – porta ora un cappello a larghe falde e si appoggia al bastone – se ne aggiunge un secondo con mantellina e cappuccio in testa; solamente quest'ultimo sembra partecipare alla nuova visione del padrone. Il cane, in posizione di riposo, vigila il gregge.

L'annuncio a Gioacchino è un tema costante nei cicli dell'infanzia di Maria; ne consegue che, nel corso dei secoli, ha acquisito una precisa fisionomia iconografica, pur presentando, ovviamente, qualche marginale variante. Fatta eccezione dell'affresco di Kizil Çucur (fine sec. IX, inizio sec. X, fig. 3), nel quale Gioacchino riceve l'annuncio mentre sta consultando i libri delle dodici tribù⁶⁸), lo schema iconografico del tema in questione, nell'ambito dell'arte bizantina, unisce quasi costantemente la preghiera



FIG. 49 - PADOVA, CAPPELLA SCROVEGNI - GIOTTO: Annuncio a Gioacchino.

di Gioacchino e l'apparizione dell'angelo. Da questa tipologia si allontanano il miniatore delle *Omellerie di Giacomo* (v. fig. 23) e il pittore de Ila Peribleptos a Mistra⁶⁹), che rappresentano distintamente i due momenti.

Nel mosaico di Dafni (sec. XI, fig. 29), come era avvenuto per la scena dell'Annuncio ad Anna, si riscontrano gli elementi essenziali che caratterizzeranno in seguito lo schema iconografico dell'episodio: Gioacchino è seduto a sinistra in una capanna di verzura e l'angelo in piedi a destra. L'angelo, pur rimanendo a destra, in tutte le rappresentazioni successive arriva in volo dal cielo; la capanna di verzura si ritroverà solo nei mosaici di Kariye Camii, mentre nelle altre raffigurazioni Gioacchino sarà seduto sulla nuda roccia: con le mani protese verso l'angelo nell'icone di Zarmza (v. fig. 30), invece



FIG. 50 - ISTANBUL, KARIYE CAMII - Annuncio a Gioacchino.

accasciato e pensieroso che si regge la testa con la mano sinistra a Bertubani, a S. Clemente d'Ochrida (v. fig. 32), a Chilandari sul Monte Athos (fig. 7), come pure nella Metropoli di Mistrà (v. fig. 33) e a Kariye Camii (fig. 50).

Il motivo del gregge e dei pastori è assente a Dafni (v. fig. 29) e a Bertubani; nell'icona di Zarmza tre pecore pascolano davanti a Gioacchino seduto (v. fig. 30); e nei cicli mariani dell'epoca dei Paleologi un pastore, ma più frequentemente due, assistono all'Annuncio a Gioacchino.

Il tipo di Gioacchino accasciato, che si regge la testa con una mano, poggiando l'altra sul ginocchio, ritorna nella colonna A del ciborio di S. Marco a Venezia

70); l'angelo è in piedi a sinistra (fig. 11, secondo registro dalla base della colonna).

Gli altri esempi che si possono citare in terra italiana – dal frammentario affresco di S. Giovanni a Porta Latina (v. fig. 14) alla scultura dell'architrave del Duomo di Siena (v. fig. 17), dall'evanescente affresco di Cimabue a S. Francesco in Assisi alla pittura della Cappella del Campanile in S. Agostino a Rimini 71) – ripetono i moduli ico-



FIG. 51 - CHARTRES, CHIESA NÔTRE DAME - Sculture dei capitelli del portale regio: storie della vita di Maria.

nografici bizantini. Nella Madonna di S. Martino di Pisa, il pittore, seguendo la narrazione dello *Pseudo-Matteo*, all'annuncio e al sacrificio fa seguire l'esortazione dell'angelo: Gioacchino giace disteso su un letto (v. fig. 44) e l'angelo lo scuote, toccandolo con la mano sinistra, e lo esorta a partire; il medesimo tema con Gioacchino che dorme su un letto è illustrato nella miniatura del codice di Berlino (Germ. Oct. 109, fol. 18).

Nei cicli francesi è sempre rappresentato un unico annuncio a Gioacchino come nell'arte bizantina, di cui viene ripreso lo schema iconografico: nei capitelli del portale regio di Chartres (fig. 51), con la sintesi dei due momenti – preghiera e annuncio – ritorna il tipo di Gioacchino seduto e pensieroso, che si regge con la mano la testa, mentre l'angelo in piedi appare a destra; sempre a Chartres, ma nella vetrata, Gioacchino è in piedi tra il gregge, e l'angelo arriva dall'alto a sinistra (v. fig. 20). La più rara soluzione bizantina, che distingue le due fasi, è presente nelle sculture di due archivolti del portale di S. Anna a Nôtre-Dame di Parigi – all'altezza dell'architrave –: nel primo Gioacchino è seduto tra il gregge e nel successivo, sempre seduto, riceve l'annuncio ⁷²⁾ da un angelo che appare tra le nuvole (v. fig. 19).

Se, a una lettura sintetica e globale del quinto riquadro dell'Arena, si fa seguire l'analisi attenta di ogni suo elemento, si può formulare un giudizio più complesso della semplice affermazione che Giotto rimanga sostanzialmente legato ai repertori iconografici bizantini. Oltre i modelli orientali, Giotto tiene presente la tradizione italiana (pala di Pisa), soprattutto nella scelta del soggetto, ed inoltre non rinuncia a ricerche e soluzioni personali. Il paesaggio roccioso, il gregge, la presenza dei pastori, sono luoghi comuni dell'iconografia bizantina e occidentale; così pure la disposizione generica delle figure di Gioacchino e dell'angelo. Dalla tradizione orientale Giotto recupera l'antico tema della simbolica capanna di verzura ⁷³⁾, che a Padova nella forma, se non nelle proporzioni, acquista la struttura di un riparo reale. Il cane non figura mai nei cicli bizantini, e forse non doveva essere un elemento iconografico molto frequente nell'ambito dell'arte italiana; nell'architrave del portale maggiore del Duomo di Siena lo si ritrova non accanto al gregge di Gioacchino, ma accovacciato ⁷⁴⁾ sotto l'albero della precedente scena dell'Annuncio ad Anna (v. fig. 17).

Solo dopo aver espunto dal contesto del giudizio del van Marle l'avverbio « assez », si può condividere la sua affermazione, secondo cui la quinta storia del ciclo padovano « ressemble d'une façon générale assez à celle de la Métropole di Mistrà . . . » (fig. 6) ⁷⁵⁾; mentre è totalmente inaccettabile quanto egli asserisce in un precedente passo del suo studio: « La même attitude de Joachin se retrouve dans la mosaïque de Daphni et l'icone de Chemokmedie . . . » ⁷⁶⁾. Giotto non ricalca la figura del Gioacchino di Daphni (v. fig. 29) e dell'icona di Zarnza (v. fig. 30), come vorrebbe il van Marle, ma s'ispira alla figura di Giuseppe nella Fuga in Egitto (fig. 52) del pulpito senese di Nicola Pisano ⁷⁷⁾.



FIG. 52 - SIENA, DUOMO - NICOLA PISANO: Fuga in Egitto (particolare).

Non il risveglio faticoso di Giuseppe e neppure la preghiera angosciata di Gioacchino degli schemi iconografici tradizionali, ma il sonno, sopravvenuto mentre un dilemma penoso agita l'animo di Gioacchino, è il tema ispiratore di Giotto (v. fig. 49). Le ciglia aggrottate, le rughe della fronte non si spianano neanche all'arrivo dell'angelo, il quale, nell'urgenza di ribadire la disposizione divina, abbozza appena con la mano destra il rituale gesto allocutorio, mentre stringe energicamente nella sinistra il bastone fiorito.

L'espressione del viso, lo sguardo imperativo, la tensione del collo, la spinta delle spalle e l'impennata delle ali che improvvisamente frenano il rapido volo del corpo, il cui moto interrotto si comunica ancora al nimbo e alla chioma svolazzante, esprimono la « passione », il desiderio grande del messaggero di Dio

che Gioacchino comprenda e non indugi più ad obbedire. Questa personale partecipazione all'urgenza che il messaggio affidatogli si adempia, sentimento estraneo ai numerosi angeli portatori della buona nuova creati dall'arte anteriore a Giotto, rende l'angelo dell'Arena diverso dai suoi simili, pur ricordandone la collocazione nella scena e l'atteggiamento esteriore.

All'immagine-simbolo del tradizionale annuncio a Gioacchino, corrisponde una tale interpretazione del fatto prodigioso avvenuto in tempo remoto, da farcelo rivivere come presente, perché Giotto evidenzia in modo nuovo il dramma interiore del protagonista, che nelle precedenti figurazioni a carattere astratto e contemplativo, rimaneva quasi ignorato. Gioacchino, sebbene uomo giusto, esita di fronte al comando divino, pur manifestato a lui da un angelo, e la sua umana fragilità lo tiene sospeso nel tormento del dilemma tra il richiamo dall'alto e le resistenze della natura.

L'opera di Giotto, anche quando sembra legata alla tradizione – come nel contesto iconografico di questa quinta scena – va vagliata con accuratezza in ogni elemento; si rileverà allora che sotto l'apparente conformismo sussiste nell'artista l'atteggiamento fondamentale di una inventiva personale, sempre libera e nuova ⁷⁸).

INCONTRO ALLA PORTA AUREA

Le traversie di Anna e di Gioacchino si concludono nell'abbraccio affettuoso che l'anziana coppia si scambia davanti alla Porta Aurea di Gerusalemme sotto lo sguardo lieto e compiaciuto delle ancelle e del pastore. L'incanto dell'idillio familiare è come minacciato dalla presenza dell'enigmatica donna velata di nero; volutamente essa non partecipa alla gioia degli astanti e con ostentazione si volta a sinistra, coprendosi in parte il volto per non guardare (fig. 53). Ancora una volta Giotto ha presente la nar-

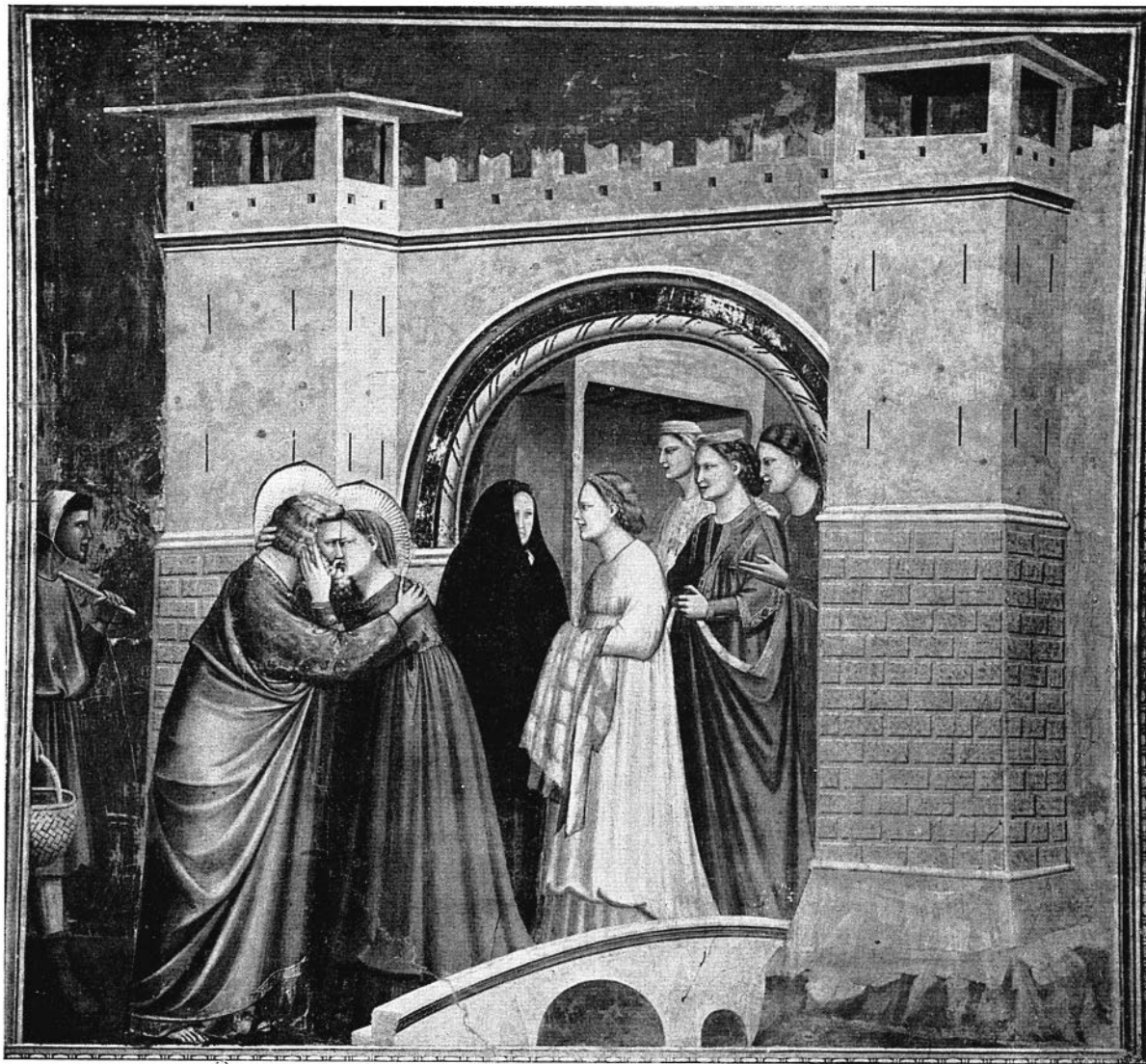


FIG. 53 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - GIOTTO: Incontro alla Porta Aurea.

razione dello *Pseudo-Matteo*, la cui lezione apporta qualche sostanziale mutamento alla versione che dell'avvenimento dà il *Protovangelo di Giacomo* ⁷⁹⁾.

Nella leggenda greca due messaggeri avvertono Anna dell'arrivo del marito con gli armenti; essa l'attende sulla porta di casa e, non appena lo scorge, gli corre incontro e gli si appende al collo, esclamando: « Ora so che il Signore Iddio mi ha benedetta grandemente. Ecco infatti ch'io, la vedova, non sono più vedova e io, la sterile, concepirò nel mio seno » ⁸⁰⁾.

Secondo il redattore latino, invece, un angelo del Signore appare ad Anna mentre prega e le ingiunge di andare incontro allo sposo alla Porta Aurea ⁸¹⁾. Vi si reca con le ancelle e nella lunga attesa prega. Anche qui Anna, non appena si accorge dell'arrivo di Gioacchino, gli corre incontro e gli si appende al collo, ma nell'esclamazione di gioioso rendimento di grazie a Dio proclama come già avvenuto il concepimento: « Ero vedova ed ecco non lo sono più, ero sterile ed ecco ho già concepito » ⁸²⁾.

La scena dell'incontro, posta nella sequenza figurativa dei cicli mariani tra gli annunci angelici ad Anna e a Gioacchino e la nascita di Maria, è stata sempre interpretata quale simbolo del miracoloso concepimento della Vergine ⁸³⁾. L'abbraccio e il



FIG. 54 - CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA VATICANA - *Menologio di Bosilio II* (Vat. gr. 1613) fol. 220: Incontro di Anna e Gioacchino.



FIG. 55 - ISTANBUL, KARIYE CAMII - Incontro di Anna e Gioacchino.



FIG. 56 - MISTRÀ, CHIESA DELLA PERIBLEPTOS - Incontro di Anna e Gioacchino.

bacio, gesti che simbolicamente ne esprimono l'atto, sono gli elementi costanti e caratteristici dello schema iconografico dell'episodio.

Nella miniatura del *Menologio di Basilio II* (Vat. gr. 1613, fol. 220), la più antica rappresentazione che si conosca dell'incontro di Anna e Gioacchino (fig. 54) nell'ambito dell'arte bizantina, i due sposi, correndo l'uno incontro all'altro, si abbracciano con particolare tenerezza; i due volti accostati lasciano prevedere lo scambio del bacio. Alle spalle di Anna l'uscio di casa aperto e il muro di cinta del giardino; dietro a Gioacchino, invece, un albero e una montagna indicano la sua provenienza.

Ad eccezione del motivo della montagna che non si risconterà più, tutti gli altri elementi si ripeteranno pressoché invariati nei cicli bizantini successivi; talvolta lo schema iconografico si arricchirà di un particolare poco frequente, cioè che estranei assistano all'incontro di Anna e Gioacchino. Una giovane, probabilmente la serva Giuditta, guarda indisturbata sulla soglia della porta di casa nella miniatura del Vaticano greco 1162 (v. fig. 31); nei mosaici di Kariye Camii sbircia curiosa dal muro di cinta del giardino di un ricco palazzo (fig. 55), mentre due figure femminili sembrano commentare quello che sta accadendo sotto i loro occhi negli affreschi della Peribleptos a Mistrà



FIG. 57 - OCHRIDA, CHIESA DI S. CLEMENTE - Incontro di Anna e Gioacchino - Nascita della Vergine.

(fig. 56). Pressoché costante permarrà il prospetto architettonico della casa di Anna; ancora modesto nel ciclo delle *Omellerie di Giacomo* (fig. 31), esso diventa più monumentale a Peribleptos di Mistrà (fig. 56) per trasformarsi in un sontuoso palazzo con colonne di marmo pregiato nei mosaici costantinopolitani di Kariye Camii (fig. 55), negli affreschi di S. Clemente d'Ochrida (fig. 57) e di Studenica.

Agli elementi iconografici essenziali si attengono il pittore di Kizil Çukur (figg. 58-59) e lo scultore della colonna del ciborio di S. Marco a Venezia (fig. 60); i due sposi, guancia contro guancia, si serrano in un stretto abbraccio, mentre Gioacchino poggia la mano destra sul seno di Anna. Il gesto di Gioacchino potrebbe dare alla scena una duplice chiave di lettura; l'interpretazione più comune che l'incontro sia simbolo dell'intimo abbraccio del concepimento, oppure la constatazione da parte di Gioacchino dell'evento straordinario compiutosi senza il suo concorso, come gli era stato predetto dall'angelo⁸⁴⁾ e come ora proclama Anna nel ringraziare il Signore per aver potuto riabbracciare il marito. Questa seconda interpretazione postula l'ipotesi che la fonte letteraria non sia più l'originale greco del *Protovangelo di Giacomo*, ma qualcuna delle sue numerose traduzioni, come la siriana e la latina (*Pseudo-Matteo*), nelle quali il futuro, usato dal redattore della leggenda greca, è diventato un perfetto⁸⁵⁾.

Lo schema bizantino dell'incontro con l'abbraccio, e probabilmente il bacio, si può ancora intravedere nell'affresco molto frammentario di S. Maria Antiqua a Roma⁸⁶⁾.

In ciclismariani successivi – come quelli delle chiese di S. Maria de Gradellis⁸⁷⁾ e di S. Giovanni a Porta Latina a Roma – si può ipotizzare la presenza della scena dell'incontro, dal momento che è stato rappresentato un particolare di minor rilievo: Anna avvertita dell'arrivo del marito, da due messaggeri secondo la narrazione del *Protovangelo* (cap. IV, 2), ad opera di un angelo secondo il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (cap. III, 5). Non ci sono dubbi sull'identità del soggetto in S. Giovanni a Porta Latina; problematici sono invece i messaggeri in S. Maria de Gradellis in quanto sono due soldati. Nonostante ciò sembra che si possa accettare la identificazione della Lafontaine,



FIG. 58 – KIZIL ÇUCUR, CAPPELLA DI GIOACCHINO ED ANNA – Incontro di Anna e Gioacchino.



FIG. 60 – VENEZIA, CHIESA DI S. MARCO – Colonna A del ciborio: Incontro di Anna e Gioacchino.

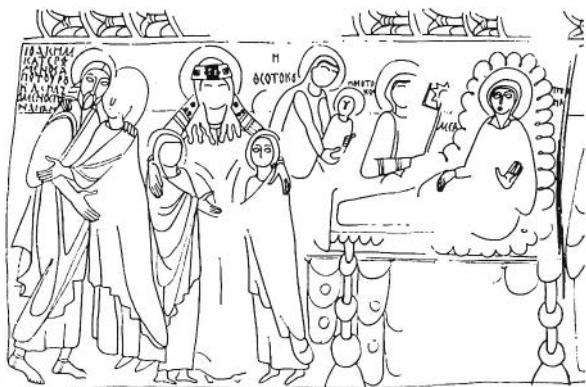


FIG. 59 – KIZIL ÇUCUR, CAPPELLA DI ANNA E GIOACCHINO – Incontro di Anna e Gioacchino. Anna sorretta da due ancelle. Nascita della Vergine (da N. e M. Thierry).

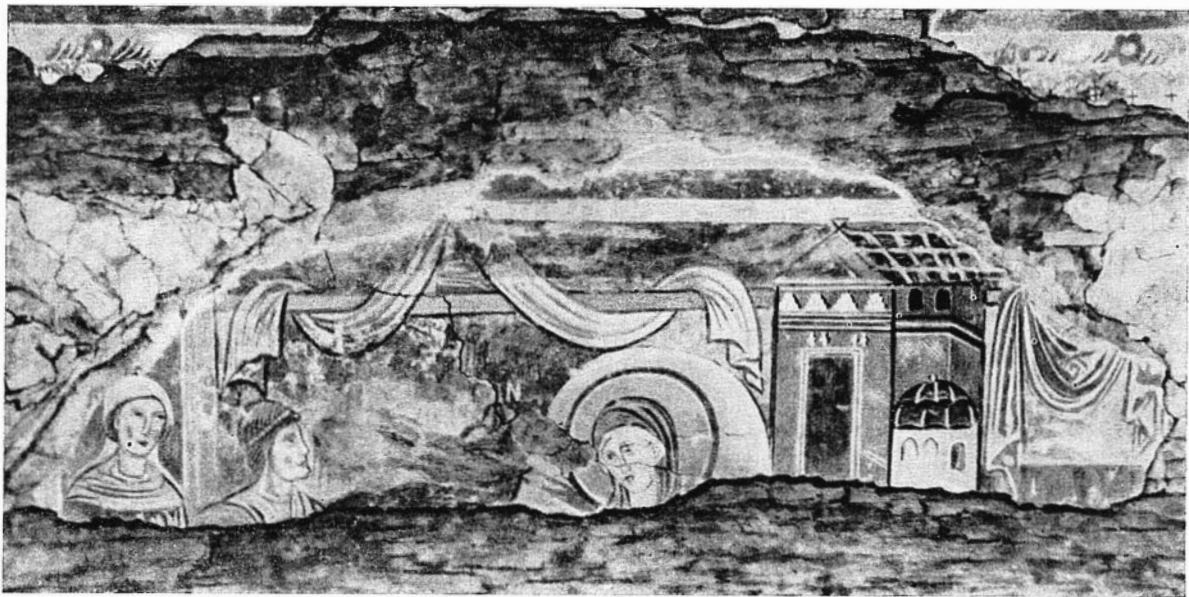


FIG. 61 - ROMA, CHIESA DI S. GIOVANNI A PORTA LATINA - Anna avvertita dell'arrivo di Gioacchino.

che legge nel frammentario affresco l'episodio di Anna avvertita dell'arrivo di Gioacchino⁸⁸⁾, perché non si spiegherebbe altrimenti la scena nel contesto delle storie della Vergine, ed inoltre perché la rappresentazione dell'episodio, nei rari esempi che se ne hanno, non rende fedelmente la narrazione del testo apocrifo. Nelle *Omelie di Giacomo* è una serva a dare l'annuncio ad Anna (v. fig. 31), che si alza di scatto, lasciando cadere il fuso sulla sedia; in S. Giovanni a Porta Latina è un giovane (fig. 61), nella

colonna marmorea di S. Marco e nel ciclo della Peribleptos a Mistra⁸⁹⁾ portano la notizia due angeli; nella tavola del Museo di Pisa (fig. 62) un angelo, secondo la versione del *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, avverte Anna.

L'immaginary Porta Aurea di Gerusalemme, fantastica creazione del redattore dello *Pseudo-Matteo*, forse fin dal secolo XI, ma certamente dal XII sec. in poi, nell'arte occidentale sarà una componente iconografica propria alla scena dell'incontro; tutti gli altri elementi iconografici rimangono pressoché invariati, mentre l'architettura di una porta di città suben-



FIG. 62 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MAESTRO DI S. MARTINO: Incontro alla Porta Aurea.

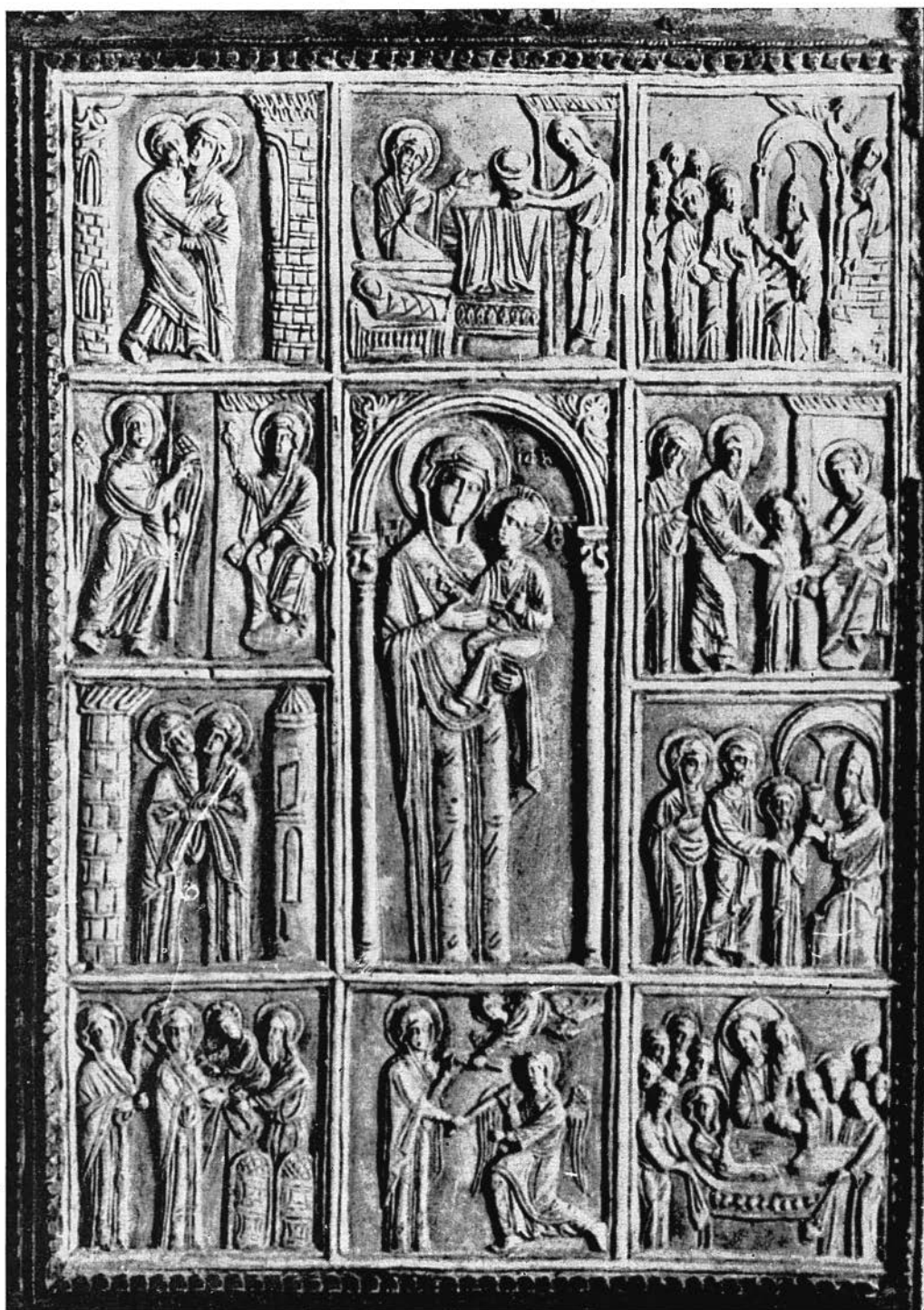


FIG. 63 - BERLINO, STAÄTLICHES MUSEUM - Madonna col Bambino e storie della vita della Vergine.

tra alla porta e al prospetto della casa di Anna, caratteristici negli schemi bizantini.

Anna e Gioacchino, soli, tra due massicce torri di una porta di città, in un atteggiamento che ricorda quello degli affreschi di Kizil Çukur, li troviamo nella lastra di steatite (fig. 63) del Museo di Berlino (XI-XII sec.). Il bacio e l'abbraccio, i due attributi specifici ed essenziali di questa scena, mancano nella miniatura del Salterio di Winchester (1140-1160, Londra, British Museum, v. fig. 35) e nelle vetrate di Chartres (v. fig. 20 al centro della zona mediana), dove i due sposi parlano, stando ai lati di una porta molto semplice. Sempre a Chartres, nelle sculture dei capitelli del portale regio, Anna e Gioacchino si abbracciano, ma sono seduti su una medesima panca (v. fig. 51); questo fa pensare che la scena non si svolge all'aperto, ma nell'intimità della loro casa. L'incontro, nel portale di S. Anna a Nôtre-Dame di Parigi, ha luogo entro il vano di una ridotta Porta Aurea; Anna e Gioacchino, in piedi, si abbracciano, ma non si scambiano il bacio⁹⁰. In un'altra raffigurazione francese, gli affreschi di Vieux-Pouzauge (1200 ca.), sono compresenti le due tradizioni iconografiche con gli elementi più caratteristici: il serrato abbraccio, le guance dei due sposi che si toccano alludendo al bacio, e la Porta Aurea dietro le loro spalle⁹¹.

Allo stadio attuale della ricerca sembrerebbe che, nell'ambito dell'arte occidentale, la presenza nella scena di una o più ancelle di Anna sia una prerogativa italiana.

Nel riquadro laterale della Madonna di S. Martino (v. fig. 62) l'incontro alla Porta Aurea segue alla scena dell'angelo che avverte Anna dell'arrivo dello sposo. Anna corre verso il marito e l'abbraccia; Gioacchino poggia la mano sinistra sul seno della sposa quasi a constatare il frutto della promessa del miracolo divino; manca però lo scambio del simbolico bacio. Il ciclo pisano, sempre fedele alla narrazione dell'apocrifico latino, vi si conforma anche per il particolare della presenza delle ancelle di Anna.

Tutti i termini del linguaggio iconografico tradizionale, proprio dei cicli mariani dell'Oriente e dell'Occidente, sono presenti nella scena dell'architrave del Duomo di Siena; il prospetto della porta, una giovane donna che assiste all'effusione dell'incontro, Anna e Gioacchino che si scambiano il bacio, affettuosamente prendendo tra le mani l'uno il capo dell'altro (v. fig. 17).

Ancora più affettuoso e naturale è l'abbraccio che Giotto fa scambiare ad Anna e Gioacchino (v. fig. 53). Anna non corre verso lo sposo, come di solito avviene nello schema consueto, ma gli getta le braccia al collo, cingendolo dolcemente. L'azione si svolge in un ambiente limitato all'essenziale; i personaggi, al contrario, sono molto più numerosi rispetto a quelli dei cinque riquadri precedenti. Il piccolo portico sullo sfondo della Porta Aurea fa pensare a due strette e anguste vie medievali che confluiscono verso la porta della città; la diversa provenienza di Anna, seguita dalle ancelle, e della donna velata, ne sottolineano il percorso, lo spigolo vivo dell'esile pilastro indica la loro confluenza. La struttura architettonica della porta perde qui la funzione di quinta, di sem-

plice prospetto: crea uno spazio reale, nel quale i protagonisti e il loro seguito veramente vivono un momento intenso di felicità, carico di speranze certe. In primo piano l'abbraccio dei due sposi di una delicatezza estrema, espressione del dialogo silenzioso, fatto di sguardi penetranti e affettuosi. I loro corpi disegnano come un arco acuto, il cui vertice cade sullo spigolo vivo della torre angolare di sinistra. Dietro a Gioacchino, sapientemente tagliato dal riquadro, la figura del giovane pastore, il cui valore simbolico è evidente; indica la provenienza di Gioacchino e richiama alla memoria gli altri pastori che guidano le mandrie del padrone. Alla montagna brulla della miniatura costantinopolitana (*Menologio di Basilio II*, fig. 54), che si perde nello schema bizantino per ritornare appena accennata nella tavola di Pisa, Giotto sostituisce la figura di questo giovane pastore. La simbologia rimane identica, ma all'astrazione di una roccia nuda e inanimata subentra la realtà viva di un essere umano. Quattro giovani donne – la prima del gruppo sembrerebbe Giuditta – accompagnano Anna; l'hanno sostenuta nell'estenuante attesa (*Pseudo-Matteo*, III, 5), ora sentitamente partecipano alla sua gioia. A tanto gaudio rimane estranea la curiosa ed enigmatica donna velata. La sua monumentale figura è una battuta di arresto, una cesura forte e severa tra il gaudio e i sorrisi delle giovani donne e il dolce abbandono dei due sposi.

La presenza di questa donna ammantata di nero è una novità assoluta di Giotto, una sua personale creazione, per la quale non si riscontra alcun precedente iconografico in scene analoghe ⁹²⁾. La sua denominazione e il suo valore simbolico nel contesto della scena non sono di facile lettura, in quanto essa non presenta alcuna connotazione specifica, per cui la si possa identificare con assoluta certezza. L'ampio mantello nero che l'avvolge – in stridente contrasto con il colore chiaro del vestito di Giuditta – e il gesto di coprirsi il viso con un lembo del mantello, sono i soli elementi che danno un qualche adito alla sua difficile interpretazione. Queste due connotazioni iconografiche la contrappongono decisamente agli altri personaggi; portatrice di un significato nuovo, ma ancora oscuro per noi, è forse messaggera di un triste presagio o simbolo di rifiuto di quel mistero di salvezza che il concepimento della Vergine preannunzia? Anche se Giotto non esplicita con chiari segni iconografici il valore di questa figura muliebre nel contesto della scena, dopo gli studi della Telpaz ⁹³⁾, di Bongiorno ⁹⁴⁾ e di Don Denny ⁹⁵⁾, volti a chiarirne l'enigma simbolico, non ci si può più limitare a denominarla « una zitellona » ⁹⁶⁾, una tra le figure del seguito di Anna ⁹⁷⁾, tanto meno una semplice spettatrice ⁹⁸⁾ o una passante che inserirebbe nella scena una nota spicciola e cruda della vita quotidiana, come si era pensato in un primo momento della riflessione.

Per la Telpaz la donna velata di nero simboleggia una figura di lutto, rappresentazione unica nell'arte del Duecento e del Trecento, i cui prototipi si riscontrano in sarcofagi romani con scene di catastrofi o di morte ⁹⁹⁾. Nel contesto specifico della scena dell'incontro alla Porta Aurea la donna alluderebbe alla Passione del Cristo ¹⁰⁰⁾, in grazia della quale si attua il miracoloso concepimento di Maria. Per Bongiorno, invece, la donna rappresenta la Sinagoga ¹⁰¹⁾. A Don Denny sembra poco probabile questa

ultima simbologia, perché Giotto non avrebbe mancato di raffigurare la Sinagoga con i suoi attributi ben noti: gli occhi bendati, la lancia spezzata e le tavole della Legge¹⁰²). Accettabile nel contesto dell'affresco sarebbe la più ampia interpretazione della donna come simbolo di coloro che aderiscono all'Antica Legge in contrasto con il gruppo delle giovani donne che accolgono con gioia la promessa della nuova Era di Grazia¹⁰³), la Redenzione, di cui il concepimento di Maria è il primo frutto. Lo studioso, però, non soddisfatto di questa altra possibilità interpretativa, propone una suggestiva ipotesi: la scena dell'incontro alla Porta Aurea, con questa figura di donna senza un ruolo chiaro e un attributo iconografico specifico, potrebbe essere forse il risultato dello sforzo del pittore per escogitare un'allusione grafica a un tema che non aveva una storia ben definita, tema non facile a rappresentarsi, ma di particolare importanza: la nuova teologia immacolista dei Francescani progressisti¹⁰⁴). A dimostrazione di tale ipotesi Don Denny accetta l'interpretazione della Telpaz: la donna velata è il simbolo profetico della Passione del Cristo, per i cui meriti tutta l'umanità sarà salvata con una redenzione liberativa, che alla nascita sarà applicata in modo preventivo, perché futura madre del Redentore. Ma lo studioso va oltre e, forte di un concetto e di una terminologia divenuta ormai stereotipa nella disputa tra i macolisti e immacolisti del sec. XIII, vede nella Porta Aurea di Gerusalemme la « Ianua Coeli », la Porta del Paradiso, serrata per la disobbedienza della prima coppia umana, che la Passione del Cristo aprirà agli uomini, dischiusa però anzitempo a Maria come anzitempo è ella redenta in vista della sua divina maternità.

Rendere visibile, tramite immagini, il concetto astratto di una disputa teologica è segno di uno sforzo creativo, non alieno certo dalla mentalità e dalla ricerca artistica ed iconografica di Giotto, ed è inoltre ulteriore conferma che il Nostro vive, pensa, sente, opera immerso nei problemi del suo tempo, del quale coglie in questo riquadro un aspetto particolare, la controversia dogmatica sull'Immacolata Concezione.

Teologi, vescovi e anche santi¹⁰⁵) sono divisi in due opposte schiere: gli immacolisti, fautori di un immacolato concepimento preservante Maria fin dal primo istante dal peccato originale in vista dei meriti della Passione del Cristo; i macolisti, sostenitori di un concepimento avvenuto sotto la comune legge del peccato originale, dal quale la Vergine avrebbe ottenuto una speciale purificazione¹⁰⁶).

Per i suoi ben noti legami con l'Ordine francescano, negli anni in cui dipingeva la Cappella degli Scrovegni, Giotto probabilmente avrà avuto conoscenza della dottrina immacolista del famoso teologo francescano Duns Scoto (1263-65-1308), proclamata dalle cattedre di Oxford (1300) e di Parigi (1302-1304 e 1304 -1307) ed enunciata nelle opere più note del francescano scozzese, l'*Opus Oxoniense*, l'*Opus Parisiense*¹⁰⁷).

Don Denny, sciogliendo l'enigma della donna ammantata di nero, ha trovato la chiave per una adeguata lettura simbolica di tutta la scena. Pur mancando di un gesto chiarificatore, di un attributo suo proprio, la donna esce ormai dall'anonimato della semplice comparsa, per porsi quale figura profetica, portatrice di un significato

nuovo. Nella donna velata, quindi, non è da vedere soltanto la robusta creazione della mano diretta di Giotto¹⁰⁸⁾, la squisita e « severa cesura » estetica, ma anche il frutto di quella ricerca continua della novità iconografica, che, sottile e acuta, non è fine a se stessa, ma sforzo di calare nell'immagine anche concetti difficili e controversi.

DIEGA GIUNTA

N.B. — Il presente studio è stato attuato anche con il concorso del Consiglio Nazionale delle Ricerche sul contributo al programma di ricerca « iconologia e iconografia cristiana » dell'Istituto di Storia dell'Arte del Magistero « Maria SS. Assunta » di Roma, diretto dalla Prof. Lidia Bianchi, alla quale esprimo i sensi della mia gratitudine.

Un vivo e sentito grazie va alla Prof. Angiola Maria Romanini per i preziosi consigli e l'incoraggiamento, oltre che per avermi messo a disposizione il materiale fotografico dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma.

¹⁾ C. CENNINI, *Di Cennino Cennini. Trattato della pittura messo in luce per la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni...*, Roma, 1821 (riproduzione in fac-simile eseguita dalla tip. Julia, Roma, 1963), cap. I, p. 3.

²⁾ « Credette Cimabue nella pittura/Tener lo campo, e ora ha Giotto il grido/Sì che la fama di colui è oscura » (DANTE, *Purg.*, XI, 94-96).

³⁾ « ... niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ... , che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sì simile a quella, che non simile, anzi piuttosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo essere vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli rotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo intendevano, era stata sepulta ... » (G. BOCCACCIO, *Decameron*, Giornata VI, novella 5).

⁴⁾ « ... tabulam meam sive iconam beatae Virginis Mariae, operis Iocti pictoris egregii, ... cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent » (*Exemplum Testamenti a Francisco Petrarcha conditi*, in FRANCISCI PETRARCAE *Operum*, t. III, Basileae, 1554, p. 1374).

⁵⁾ « ... il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale » (G. VILLANI, *Cronica*, Lib. XI, cap. 12, ed. Firenze 1845, t. III, p. 232).

⁶⁾ P. VENTUROLI, *Giotto in Storia dell'Arte*, 1/2 (1969), p. 143.

⁷⁾ « Cennino di Andrea Cennini, da Colle di Valdelsa nato, fui informato nella detta arte dodici anni da Agnolo di Taddeo da Firenze mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre, il quale suo padre fu battezzato da Giotto, e fu suo discepolo anni ventiquattro » (CENNINI, *Trattato della pittura*, p. 3).

⁸⁾ G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, p. 14.

⁹⁾ Sarebbe auspicabile un piano di studi che si prefiggesse di seguire, tappa dopo tappa, il percorso artistico di Giotto per verificare in qual misura e fino a che punto le esigenze di un linguaggio stilisticamente nuovo condizioni le scelte iconografiche.

¹⁰⁾ Solo dopo lo studio dell'intero programma iconografico della Cappella degli Scrovegni si potrà formulare un giudizio conclusivo; per il momento, invece, la valutazione non potrà che avere un carattere parziale, poiché la ricerca è limitata soltanto alle prime sei scene.

¹¹⁾ Prezioso a questo proposito è risultato il lavoro di J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dan l'empire byzantin et en occident*, Bruxelles, 1964-65, tomes II.

¹²⁾ *Il Protovangelo di Giacomo* è il più antico e il più diffuso degli *Apocrifi* che narrano le Storie della Vita della Vergine e l'infanzia di Cristo. Si ritiene che la sua redazione, non certo opera di un solo autore, possa collocarsi in un arco di tempo che va dalla prima metà del II secolo alla fine del III o all'inizio del IV. Cfr. G. BONACCORSI, *Vangeli Apocrifi*, Firenze, 1948, pp. XXII-XXIII; G. ROSCHINI, *La Vita di Maria*, Roma, 1948, pp. 13-14; E. STRYCKER, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruxelles, 1961, p. 12.

¹³⁾ *Il Vangelo dello Pseudo-Matteo*, il *Libro della nascita della B.V. Maria e dell'Infanzia del Salvatore*, è il rimaneggiamento latino del *Protovangelo di Giacomo*. La sua datazione oscilla tra la fine del IV secolo e l'inizio del V (ROSCHINI), oppure tra il VI e il VII secolo (BONACCORSI). Una presunta lettera di due vescovi, Cromazio ed Eliodoro, a s. Gerolamo fa passare questo apocrifo come una traduzione di s. Gerolamo del testo originale ebraico, composto dall'evangelista Matteo. Cfr. BONACCORSI, *op. cit.*, p. XXIV e nota 84 di p. XXVII; ROSCHINI, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁾ *Il De Nativitate Mariae* è un adattamento e un riassunto della prima parte dello *Pseudo-Matteo*. « È difficile fissare l'età precisa dell'apocrifo; ma si ritiene appartenere all'età carolingia. È riprodotto per intero nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine » (BONACCORSI, *op. cit.*, p. XXV).

¹⁵⁾ La composizione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (1228-1298) risale alla seconda metà del XIII secolo.

¹⁶⁾ La lettura sinottica verrà fatta sempre in nota, riportando i passi degli *Apocrifi* e della *Legenda Aurea*, relativi alle singole scene del ciclo mariano.

¹⁷⁾ *Protovangelo di Giacomo*

« Or venne il gran giorno del Signore, e i figli d'Israele facevano le loro offerte. E Ruben gli si piantò davanti, dicendo: ' Non t'è lecito di far per primo le tre offerte, perché non hai generato prole in Israele ' » (BONACCORSI, *op. cit.*, p. 59, 61).

Pseudo-Matteo

« Ora avvenne che nei giorni festivi tra coloro che offrivano incenso al Signore stesse anche Gioacchino, preparando le sue offerte alla presenza di Dio. E avvicinandogli uno scriba del tempio di nome Ruben gli disse: ' Non t'è lecito di star tra quelli che fanno sacrifici a Dio, perché non ti ha benedetto Iddio sì da concederti prole in Israele ' » (Cfr. BONACCORSI, *op. cit.*, p. 159).

De Nativitate Mariae

« Factum est autem ut encaeniorum festivitas appropinquaret unde cum nonnullis contribulibus suis Hierosolymam et Joachim ascendit. Ea vero tempestate Isachar ibi pontifex erat. Cumque inter ceteros concives suos etiam Joachim cum oblatione sua videret, despexit eum et munera eius sprexit, interrogans cur

Legenda Aurea

« . . . in festo encaeniorum Joachim cum contribulibus suis Hierusalem ascendit, et cum caeteris ad altare accedens oblationem suam offerre voluit. Quem videns sacerdos cum indignatione nimia repulit, et cur ad altare Dei accedere praesumeret, increpavit asserens non esse conveniens, maledicto legis obnoxium obla-

inter fecundos infecundus ipse stare praesumeret; dicens munera nequaquam deo digna posse videri, quoniam ipsum prole indignum iudicasset » (C. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae, 1876, pp. 113-114).

tionem domino legis offerre, nec inter fecundos infoecundum, et qui populum Dei auxit, ad stare » (JACOPO DA VARAGINE, *Jacobi a Varagine legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta ad optimorum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse*, Vratislaviae, 1890, p. 587).

¹⁸⁾ Gli *Apocrifi* sono discordi circa il nome e la funzione del ministro del Tempio che rifiutò le offerte di Gioacchino. Lo *Pseudo-Matteo* parla di « uno scriba . . . di nome Ruben » (2, 1); il *Protovangelo di Giacomo* lo chiama semplicemente « Ruben » (1. 2); nel *De Nativitate Mariae* si attribuisce l'azione al pontefice Isachar, e nella *Legenda Aurea* al sacerdote, senza far seguire alcuna denominazione.

¹⁹⁾ Nel *Protovangelo* si trattava solo di precedenza nel sacrificio; qui gli viene interdetto il sacrificio stesso (cfr. nota 17).

²⁰⁾ BONACCORSI, *op. cit.*, p. 159.

²¹⁾ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, I, p. 37.

²²⁾ *Ibid.*, p. 63.

²³⁾ Il medesimo schema si riscontra nella chiesa del Salvatore a Neredica (presso Novgorod nell'Antica Russia), i cui affreschi sono datati intorno al 1199 (cfr. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 228).

²⁴⁾ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. I, pl. XV, fig. 39.

²⁵⁾ Nel ciclo mariano di Ateni (Georgia) sotto al ciborio, oltre al pontefice, c'è un gruppo di uomini e di sacerdoti (cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. I, p. 63). La datazione di questi affreschi è controversa; il Lazarev li considera dell'ultimo quarto del sec. XI (cfr. LAZAREV, *op. cit.*, p. 219 e nota 157 a p. 263).

²⁶⁾ Riguardo ai cicli di questa epoca mi sono limitata a considerare quelli che rientrano nell'ambito cronologico che interessa direttamente il mio studio.

²⁷⁾ Cfr. G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 125, fig. 1.

²⁸⁾ LAZAREV, *op. cit.*, p. 355; cfr. S. NERSESSIAN, *Copie de peintures byzantines dans un carnet arménien de « modèles »*, in *Cahiers archéologiques*, XVIII (1968), pp. 111-120.

²⁹⁾ J. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlinchen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, IV, tav. 194.

³⁰⁾ LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. II, p. 62.

³¹⁾ Il Longhi data la tavola del Museo Nazionale di Pisa tra il 1260 e il 1270, e il Bologna tra il 1270 e il 1275 (cfr. R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, Firenze 1971, pp. 10-11, 29-30; F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Erfurt, 1962, p. 112).

³²⁾ Nel primo capitolo del *De Nativitate Mariae* è detto che Gioacchino è di Nazareth e vi abita (cfr. TISCHENDORF, *op. cit.*, p. 113).

³³⁾ Il gesto del sacerdote che pone la mano sulla spalla di Gioacchino per scacciarlo dal Tempio – ma alla presenza di Anna – si trova in un manoscritto miniato inglese del sec. XII (cfr. G. WARNER, *Descriptive catalogue of illuminated manuscript in the Library of C. W. Dyson Perrins*, Oxford, 1920, p. 3 (ms. 1, fol. 18)).

³⁴⁾ Il Carli attribuisce questo architrave all'attività giovanile di Tino da Camaino; l'avrebbe eseguito negli anni precedenti alla sua partenza per Pisa, dove lavorò tra il 1297-98 circa e il 1306 (E. CARLI, *Scultura del Duomo di Siena*, Torino, 1941, pp. 23-25).

³⁵⁾ Per la datazione, l'attribuzione e la relativa bibliografia si rimanda a: C. VOLPE, *La Pittura Riminese del Trecento*, Milano, 1965, p. 10 sgg., p. 72; D. GIOSEFFI, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in *Arte Veneta*, XV (1961), pp. 11-12.

³⁶⁾ A. HEIMANN, *The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI (1968), pp. 73-102.

³⁷⁾ H. DEGERING, *Des Priesters Werher Drei Lieder von der Magd nach der Fassung des Handschrift der Preussischen Staatsbibliothek*, Berlin, 1925.

³⁸⁾ Forse non sarebbe troppo lontana dal vero l'ipotesi che Giotto possa essersi ispirato alla processione delle offerte che ai suoi tempi era riservata soltanto a poche solennità liturgiche: durante la Messa, al momento dell'offertorio, il fedele portava la sua offerta all'altare, ricevendone in cambio una speciale benedizione. Per l'origine, il progressivo evolversi e perfezionamento della processione per la presentazione delle offerte all'altare attraverso l'intervento della Chiesa, e dal sec. XI il graduale rilassamento di tale disciplina si veda J. A. JUNGSMANN, *Missarum solemnities. Origini, liturgia, storia e teologia della Messa romana*, Torino, 1954, vol. 2, pp. 7-24. Ancora nel 1483 Giovanni Burcardo, cerimoniere della cappella papale, nel suo *Ordinarium Missarum* propone al celebrante alcune formule di benedizione da impartire al singolo offerente: « . . . Acceptabile sit sacrificium tuum omnipotenti Deo » vel « Centuplum accipias et vitam aeternam possideas » (cfr. M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, Milano, 1964, p. 313).

³⁹⁾ R. VAN MARLE, *Récherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg, 1920, p. 48.

⁴⁰⁾ LAZAREV, *op. cit.*, p. 353 sgg.; MILLET, *op. cit.*, p. 625; G. MILLET-A. FROLOW, *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Serbie, Macédoine et Monténégro*, Paris, 1962, III, Introd. p. VIII.

⁴¹⁾ LAZAREV, *op. cit.*, p. 19.

⁴²⁾ *Ibid.*, p. 355.

⁴³⁾ S. Francesco è detto *alter Christus* per la analogia della sua vita a quella di Cristo; Bartolomeo da Rinonico ne enumera quindici nel suo *Liber de conformitate . . .*, composto nel 1390. Vedi BARTHOLOMEUS DE RENONICO, *Liber de conformitate vitae beati Francisci ad Vitam Domini Jesu*, in *Analecta Franciscana*, IV-V, Ad Claras Aquas, 1906-1912.

⁴⁴⁾ S. CATERINA DA SIENA, *Il Dialogo della Divina Provvidenza*, a cura di G. Cavallini, Roma, 1968, p. 460.

⁴⁵⁾ W. WEIDLÉ, *Giotto et Byzance*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto, Roma 1971, pp. 197-219.

⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁷⁾ *Protovangelo di Giacomo*

Pseudo-Matteo

« E Gioacchino s'afflisse forte e non si fece (più) vedere alla sua donna; ma si ritirò nel deserto, e vi piantò la tenda e digiunò quaranta giorni e quaranta notti, dicendo tra sé: ' Non scenderò né a mangiare né a bere, sino a che il Signore non mi abbia visitato, e la preghiera mi sarà cibo e bevanda ' » (BONACCORSI, *op. cit.*, p. 61).

« Onde (Gioacchino), svergognato alla presenza del popolo, s'allontanò dal tempio del Signore piangendo, e non tornò a casa, ma se n'andò presso le sue bestie, e menò seco i pastori tra i monti in una terra lontana; sicché per cinque mesi nessuna notizia poté avere di lui la sua moglie Anna » (BONACCORSI, *op. cit.*, p. 159).

De Nativitate Mariae

« Cuius opprobrii obiectu pudore magno suffusus Joachim ad pastores qui cum pecudibus erant in pascuis suis recessit; neque enim domum repedare voluit, ne forte a contribulibus suis, qui simul aderant et hoc a sacerdote audierant, eodem opprobrii elogio notaretur » (TISCHENDORF, *op. cit.*, p. 114).

⁴⁸⁾ VAN MARLE, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁹⁾ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰⁾ La Lanfontaine-Dosogne afferma inoltre che l'iconografia di questi riquadri padovani segue la medesima tradizione delle corrispondenti scene della tavola di Pisa, ma essa è interamente rinnovata da Giotto (cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. II, p. 73). La studiosa nel suo lavoro – già più volte citato – sull'iconografia dell'infanzia della Vergine per ogni episodio non manca mai di rilevare la novità o quegli elementi e quelle caratteristiche per cui Giotto differisce dalla tradizione. Il van Marle, invece, nel più specifico studio sull'iconografia di Giotto e di Duccio nulla concede alla inventiva di Giotto e conclude che questi rimane legato ai tipi iconografici tradizionali, ai quali « il n'ajoute que son admirable réalisme » (VAN MARLE, *op. cit.*, p. 60). Per Philipp Schweinfurth non solo l'iconografia, ma anche lo stile di Giotto dipende dall'arte bizantina (PH. SCHWEINFURTH *Die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance*, in *Die Antike*, IX (1933), pp. 150-120).

⁵¹⁾ D. GRIVOT-G. ZARNECKI, *Gislebertus sculpteur d'Autun*, Paris 1960, tav. 37.

⁵²⁾ WEIDLÉ, *op. cit.*, p. 206.

⁵³⁾ Gioacchino non perde nulla della sua sacralità neppure nonostante la Telpaz abbia dimostrato che Giotto per la composizione della sua figura si è ispirato al modello classico di un cratere neattico del Camposanto di Pisa: la figura di Dioniso ebbro che avanza nella scena a capo chino e sorretto al braccio da un satiro. Già Nicola Pisano si era servito del medesimo modello nella scena della Presentazione al Tempio nel Pulpito del Battistero di Pisa. La Telpaz, con un'analisi puntuale, dimostra però che Giotto non si è servito della mediazione di Nicola Pisano, ma ha attinto direttamente all'originale greco (cfr. MARKHAM TELPAZ, *Some Antique Motifs, in Trecento Art*, in *Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 372-373, fig. 3).

⁵⁴⁾ BONACCORSI, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁵⁾ *Protovangelo di Giacomo*

« Ma sua moglie Anna due lamentazioni faceva e si sfogava in due pianti, dicendo: ' Piangerò la mia vedovanza, piangerò anche la mia sterilità '.

Or venne il gran giorno del Signore, e Giuditta, la sua serva, (le) disse: ' Sino a quando avvillisci tu (così) l'anima tua? Ecco è giunto il gran giorno del Signore e non t'è lecito dar

Legenda Aurea

« Joachim igitur sic confusum se videns prae pudore domum redire noluit, ne similiter a contribulibus suis, qui hoc audierant, tantum opprobrium sustineret. Secedens igitur ad pastores suos . . . » (JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, p. 587).

Pseudo-Matteo

« Ed essa piangeva pregando e diceva: ' O Signore, fortissimo Dio d'Israele, giacché non m'hai dato figliuoli, perché m'hai tolto anche il mio marito? Ecco infatti cinque mesi che passano, e mio marito non lo vedo. E non so (neppure) s'è morto, ché almeno gli avrei potuto dar sepoltura '. E mentre fortemente piangeva nell'orto della sua casa, sollevando gli occhi al

cordoglio. Su via, prendi questa fascia per il capo, che mi diede la padrona del lavoro; a me non s'addice di cingerla, perché son serva ed essa ha un'impronta regale !'

E Anna disse: ' Allontanati da me; io non fo di queste cose; e il Signore mi ha umiliata assai! Un tristo forse te l'ha data, e tu sei venuta a farmi partecipare al tuo peccato '. E disse Giuditta: ' Che imprecazione potrò mai mandarti, poiché il Signore ha chiuso il tuo seno, che non ti dia frutto in Israele? '

E Anna s'afflisse forte.

E si spogliò delle sue vesti di lutto e si lavò il capo e indossò le sue vesti di sposa, e verso l'ora nona scese in giardino per passeggiare. E vide un alloro e si sedette appiè di quello e supplicò il Signore dicendo: ' O Dio de' nostri padri, benedici e ascolta la mia preghiera, come benedicasti il seno di Sara e le desti un figliuolo, Isacco '.

E guardando fisso nel cielo, vide un nido di passeri nell'alloro, e intonò un lamento tra sé, dicendo:

' Ohimè ! chi mi generò ?

E qual grembo mi partorì ?

Ché sono diventata una maledizione al cospetto de' figli di Israele, e son stata insultata e m'han scacciata con scherni dal tempio del Signore.

Ohimè ! a chi somiglio io mai ?

Non somiglio io certo agli uccelli del cielo, ché anche gli uccelli del cielo sono fecondi dinanzi a te, Signore.

Ohimè ! a chi somiglio io mai ?

Non somiglio io certo alle bestie della terra, ché anche le bestie della terra son feconde dinanzi a te o Signore.

Ohimè ! a chi somiglio io mai ?

Non somiglio io certo a queste acque, ché anche queste acque son feconde dinanzi a te, o Signore.

Ohimè ! a chi somiglio io mai ?

Non somiglio io certo a questa terra, ché anche questa terra porta i suoi frutti secondo le stagioni e ti benedice, o Signore '.

Ed ecco un angelo del Signore (le) apparve

Signore nell'orazione vide un nido di passerotti sur un albero d'alloro, e levò la voce con un gemito al Signore, dicendo: ' Signore Dio onnipotente, che hai dato figliuoli ad ogni creatura, alle bestie feroci, ai giumenti, ai serpenti, ai pesci, agli uccelli, e tutti godono di figliuoli, me sola tu escludi dal dono della tua benignità ? Tu sai, o Signore, che ho fatto voto, al principio del matrimonio, che se tu m'avessi dato un figliuolo o una figliuola l'avrei offerto a te nel santo tuo tempio '.

E mentre così parlava, subito le apparve dinanzi un angelo del Signore dicendo: ' Non temere, o Anna, perché è nel consiglio di Dio che tu abbia un rampollo; e ciò che nascerà da te sarà oggetto d'ammirazione per tutti i secoli sino alla fine '. E detto questo si dileguò da' suoi occhi. Ma lei tutta tremante e spaventata per aver visto tale visione e sentito tale discorso, entrò in camera e si gettò sul letto quasi morta, e tutto il giorno e la notte rimase in gran tremore e in preghiera.

Poi chiamò a sé la sua ragazza e le disse: ' Tu mi vedi delusa dalla vedovanza e stretta nell'angustia, e non hai neppur voluto venir da me ? '.

E quella mormorando rispose così: ' Se Dio ha chiuso il tuo seno e t'ha tolto via il tuo marito che posso farti io ? '. E Anna sentendo questo piangeva ancor più » (BONACCORSI, *op. cit.*, pp. 159-161).

dicendole: ' Anna, Anna, il Signore ha esaudito la tua preghiera e tu concepirai e partorirai e si parlerà del tuo rampollo in tutta la terra '.

E disse Anna: ' Com'è vero che vive il Signore, mio Dio, se io partorirò, sia un maschio sia una femmina l'offrirò in voto al Signore mio Dio e farà servizio a lui tutti i giorni della sua vita ' » (BONACCORSI, *op. cit.*, pp. 61, 63, 65).

De Nativitate Mariae

« Deinde apparuit Annae uxori eius dicens: Ne timeas Anna, neque phantasmata putes esse quod vides. Ego enim sum angelus ille qui preces et elemosynas vestras obtuli in conspectu dei, et nunc missus sum ad vos ut annuntiem vobis nascituram filiam quae Maria vocata super omnes mulieres erit benedicta. Haec a nativitate sua statim domini gratia plena tribus ablactationis suae annis in domo paterna permanebit; postea servitio domini mancipata a templo usque ad intelligibiles annos non discedet, ibi denique ieiuniis et orationibus nocte ac die deo serviens ab omni immundo se abstinebit, virum numquam cognoscet, sed sola sine exemplo, sine macula, sine corruptione, sine virili commixtione, virgo filium, ancilla dominum et gratia et nomine et opere salvatorem mundi generabit » (TISCHENDORF, *op. cit.*, pp. 115-116).

Legenda Aurea

« ... His dictis angelus ab eo recessit, Anna autem, cum amare fleret et, quoniam vir suus vivisset, ignoraret, idem angelus eidem apparuit et sibi eadem, quae viro annuntiaverat, patefecit addens, ut pro signo Hierusalem portam pergeret et ibidem viro suo redeunti obviaret » (JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, p. 588).

⁵⁶⁾ Tanto nel *Protovangelo di Giacomo* quanto nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* Anna ha a suo servizio una giovane, che viene chiamata Giuditta nell'apocrifo greco; il redattore della leggenda latina, invece, la indica con la generica denominazione di « puella ». Questo personaggio scompare nel *De Nativitate* e nella *Legenda Aurea*.

⁵⁷⁾ Vedi nota 55.

⁵⁸⁾ La scena della lite tra Giuditta e Anna è anche documentata nei cicli di S. Maria Egiziaca (fine del sec. IX) e del codice di Berlino (Germ. oct. 109, fol. 14 v, fig. 36).

⁵⁹⁾ « La casa di Anna è come un sacello con quattro frontoni » (cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1907, vol. V, p. 310).

⁶⁰⁾ Cfr. L. M. BONGIORNO, *The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel*, in *The Art Bulletin*, L, (1968), pp. 11-20.

⁶¹⁾ Cfr. E. PANOFSKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stoccolma, 1960, p. 148 e nota 3 di p. 148; inoltre BONGIORNO, *op. cit.*, p. 15.

⁶²⁾ Giuditta che fila nel portico, secondo Don Denny, richiama la Parca Cloto che presiede alla nascita, tessendo il filo della vita. È, invece, Anna che fila nella vetrata di Chartres (fig. 20), mo-

tivo desunto dall'Annunciazione alla Vergine; qui la tessitura della tela si riferisce alla formazione del corpo di Cristo (DON DENNY, *Some Symbols in the Arena Chapel Frescoes*, in *The Art Bulletin*, LV (1973), pp. 207-208).

⁶³⁾ Vedi nota 13.

⁶⁴⁾ *Protovangelo di Giacomo*

Pseudo-Matteo

«Ed ecco vennero due messi, dicendole: 'Ecco che Gioacchino tuo marito torna con i suoi armenti'.

Un angelo del Signore infatti era sceso a lui dicendo: 'Gioacchino, Gioacchino, il Signore ha esaudito la tua preghiera.

Scendi di qui, ed ecco Anna tua moglie concepirà nel suo seno'.

E Gioacchino scese, e chiamò i suoi pastori, dicendo: 'Portatemi qui dieci agnelli senza macchia e senza difetto, che saranno per il Signore mio Dio; e portatemi dodici vitellini teneri, e saranno per i sacerdoti e il consiglio degli Anziani; e cento capretti per tutto il popolo'» (BONACCORSI, *op. cit.*, pp. 65, 67).

«In quel tempo medesimo apparve un giovane tra i monti, dove Gioacchino pasceva le greggi e gli disse: 'Perché non ritorni dalla tua moglie?' E disse Gioacchino: 'L'ho avuta per venti anni, e ora, perché Dio non ha voluto che avessi figliuoli da lei, me l'han rinfacciato e sono uscito con ignominia dal tempio di Dio. Perché tornerei da lei, rigettato già e disprezzato una volta? Starò qui con le mie mandrie, fino che Dio vorrà concedermi la luce di questo giorno. Ma per mano de' miei servi renderò volentieri ai poveri, alle vedove, agli orfani e ai timorati di Dio la parte loro'.

E detto che ebbe questo, il giovane gli rispose: 'Io sono un angelo del Signore, che sono apparso oggi alla tua moglie piangente e pregante, e l'ho consolata, sappi che dal tuo seme essa ha concepito una figliuola. Questa starà nel tempio del Signore, e lo Spirito Santo riposerà in lei; la sua benedizione supererà (quella di) tutte le sante donne sicché nessuno potrà dire che ci fu l'uguale prima di lei; ma anche dopo di lei non verrà mai la simile in questo mondo. Perciò scendi da' monti e ritorna dalla tua consorte, e la troverai che ha (una creatura) in seno; perché Iddio ha suscitato un germe in lei, sicché devi ringraziare Dio; e questo germe sarà benedetto, ed essa stessa sarà benedetta e stabilita Madre di benedizione eterna'.

E Gioacchino adorandolo gli disse: 'Se ho trovato grazia dinanzi a te, siedì per un poco nella mia tenda e benedici me tuo servo'. E l'angelo gli disse: 'Non chiamarti mio servo ma mio conservo; perché siamo servi (tutti e due) d'uno stesso Signore. D'altra parte, il mio cibo è invisibile e la mia bevanda non può essere bevuta da uomini mortali; e perciò non mi devi chiedere che io entri nella tua tenda; ma quello che volevi dare a me, offrilo a Dio

in olocausto '. Allora Gioacchino prese un agnello senza macchia e disse all'angelo: ' Non avrei mai osato offrire un olocausto a Dio se il tuo comando non mi desse la potestà di offrirlo '. E gli disse l'angelo: ' Neppure io ti inviterei ad offrirlo se non conoscessi la volontà del Signore '. E avvenne, mentre Gioacchino offriva il sacrificio a Dio, che insieme con l'odore del sacrificio, per così dire del fumo, l'angelo salì al cielo.

Allora Gioacchino cadde bocconi e giacque così dall'ora sesta del giorno sino alla sera. Or quando vennero i suoi servi e mercenari, non sapendo di che si trattasse, si spaventarono, credendo che si volesse uccidere e gli s'accostarono e a stento lo levarono su di terra.

Ma come ebbe raccontato loro ciò che aveva visto, presi da gran stupore e ammirazione l'esortavano a compiere senza indugi il comando dell'angelo e tornarsene prontamente dalla sua consorte. E discutendo Gioacchino nell'animo suo se dovesse ritornare, accadde che fu invaso da sopore ed ecco l'angelo, che gli era apparso da sveglia, gli apparve (nuovamente) in sogno dicendo: ' Io son l'angelo datoti da Dio per custode: scendi sicuro e ritorna da Anna, perché le opere di misericordia che tu e tua moglie Anna avete fatto, sono state riferite al cospetto dell'Altissimo, e un germe tale vi è stato dato quale mai non ebbero dal principio né avranno, né profeti né santi '.

E allora, quando Gioacchino si svegliò dal sonno, chiamò a sé i suoi pastori e significò loro il suo sogno. E quelli adorarono il Signore, e dissero: ' Bada di non disprezzare più a lungo l'angelo di Dio; ma sorgi e partiamo e lentamente, facendo pascolare (le nostre mandrie), andiamo ' » (BONACCORSI, *op. cit.*, p. 161, 163, 165).

De Nativitate Mariae

« Verum cum ibi aliquandiu esset, quadam die cum esset solus, angelus domini ei cum immenso lumine astitit. Qui cum ad eius visionem turbaretur, angelus qui ei apparuerat

Legenda Aurea

« ... quadam die ei soli angelus cum magna claritate apparuit et de eius visione turbatum, ne timeret, admonuit, dicens: ego sum angelus domini missus ad te, ut annuntiem tibi preces

timorem eius compescuit dicens: 'Noli timere, Joachim, neque in visione mea turberis: ego enim sum angelus domini, missus ab ipso ad te, ut annuntiem tibi preces tuas esse exauditas et elemosynas tuas ascendisse in conspectum eius.

... Prima enim gentis vestrae Sara mater nonne usque ad octogesimum annum infecunda fuit? et tamen in ultima senectutis aetate genuit Isaac, cui repromissa erat benedictio omnium gentium. Rachel quoque, tantum domino grata tantumque a sancto Iacobo amata, diu sterilis fuit, et tamen Ioseph genuit, non solum dominum Aegypti sed plurimarum gentium fame periturarum liberatorem. Quis in ducibus vel fortior Sampsones vel sanctior Samueles? Et tamen hi ambo steriles matres habuere. Si ergo ratio verbis meis tibi non persuadet, crede dilatos diu conceptus et steriles partus mirabiliores esse solere. Proinde Anna uxor tua pariet tibi filia, et vocabis nomen eius Mariam: haec erit, ut vovistis ab infantia sua domini consecrata et spiritu sancto replebitur adhuc ex utero matris » (TISCHENDORF, *op. cit.*, pp. 114-115).

tuas exauditas esse... Prima gentis vestrae mater Sara nonne usque ad nonagesimum annum sterilitatis opprobrium pertulit et tamen Ysaac, cui repromissa erat omnium gentium benedictio, generavit? Rachael etiam nonne diu sterilis fuit et tamen Iosephum genuit qui totius Aegypti dominium habuit?

Quis fortior Sampsones vel sanctior Samueles? Et tamen hi ambo matres steriles habuere. Rationi igitur et exemplis crede, dilatos diu conceptus et steriles partus mirabiliores esse solere. Proinde Anna uxor tua pariet tibi filiam et vocabis nomen eius Mariam. Haec, ut vovistis, erit ab infantia domino consecrata et adhuc ex utero matris suae spiritu sancto plena » (JACOPO da VARAGINE, *op. cit.*, pp. 587-588).

⁶⁵⁾ *La Sacra Bibbia*, a cura di Fulvio Nardoni, Firenze, 1960, p. 350 (*Giudici*, 13.20).

⁶⁶⁾ Vedi il testo dei due apocrifi citato a nota 65.

⁶⁷⁾ Vedi nota 64, *Pseudo-Matteo*.

⁶⁸⁾ L'episodio di Gioacchino che consulta i libri delle dodici tribù è riportato solamente dal *Protovangelo di Giacomo*: « E Gioacchino s'afflisse forte, e andò ai registri delle dodici tribù del popolo, dicendo: 'Vedrò i registri delle dodici tribù d'Israele, se sono io solo che non ho generato prole in Israele'. E cercò e trovò che tutti i giusti avevano lasciato prole in Israele. E si ricordò del patriarca Abramo, che all'ultimo giorno Dio gli aveva dato un figliuolo, Isacco » (BONACCORSI, *op. cit.*, p. 61).

⁶⁹⁾ Cfr. MILLET, *op. cit.*, pl. 125, fig. 3.

⁷⁰⁾ Come è stato notato dalla LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. I, p. 78, nel registro superiore sembra sia rappresentato un secondo annuncio a Gioacchino: il santo e l'angelo sono in piedi (fig. 9, terzo registro dal basso). Dopo una figura femminile con le braccia aperte, forse Anna orante, segue la scena di Gioacchino e dei pastori che si preparano a partire (fig. 10).

⁷¹⁾ Vedi nota 34.

⁷²⁾ Nella parte centrale dell'architrave del portale di S. Anna (fig. 18) all'annuncio ad Anna sembra segua quello a Gioacchino. La lettura della scena rimane difficile sia perché l'annuncio è stato narrato negli archivolti sia perché è molto problematica l'interpretazione delle due scene che precedono il rifiuto delle offerte. La ripetizione dell'episodio si può giustificare in quanto l'annuncio ad entrambi gli sposi è il punto focale della decorazione scultorea. Delle due scene che seguono l'annuncio a Gioacchino, la prima potrebbe rappresentare, seguendo la narrazione dello *Pseudo-Matteo*,

l'opposizione del giovane, che si manifesterà come angelo di Dio, ad essere adorato da Gioacchino; l'interpretazione della seconda, in verità, è e rimane molto problematica.

⁷³⁾ Dalle poche scene pervenuteci della frammentaria decorazione (sec. IX) nel Tempio della Fortuna Virile a Roma (nel Medioevo era stato adibito al culto cristiano col titolo di S. Maria de Gradellis) si deduce che nella zona superiore delle pareti nord e sud era affrescato un ciclo con le storie della vita della Vergine. Nella parete sud è ancora visibile la scena di Gioacchino, che parla con i suoi pastori dopo l'annuncio angelico; il santo è seduto su una roccia, quasi a forma di trono, e al riparo di una capanna di verzura (cfr. J. LAFONTAINE, *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles, 1959, pl. II). Tra questo riquadro frammentario e il precedente integro, raffigurante il diverbio tra Anna e Giuditta, c'è sufficiente spazio per poter supporre che il programma iconografico prevedesse la scena dell'annuncio a Gioacchino. Con molta probabilità il santo riceveva l'annuncio seduto sulla roccia sotto una capanna di verzura come nella scena del colloquio con i pastori.

⁷⁴⁾ Forse motivi di spazio hanno indotto lo scultore ad alterare l'economia compositiva della scena. Il cane tra i pastori ed il gregge è presente in una miniatura di un manoscritto inglese della fine del XII secolo (cfr. WARNER, *op. cit.*, p. 3, ms. 1, fol. 19).

⁷⁵⁾ VAN MARLE, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁶⁾ *Ibid.*

⁷⁷⁾ G. FIOCCO, *Giotto e Arnolfo*, in *Rivista d'Arte*, 1937, p. 231; A. BUSH-BROWN, *Giotto: two problems in the origin of his style*, in *The Art Bulletin*, XXXIV (1952), p. 43.

⁷⁸⁾ WEIDLÉ, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁷⁹⁾ *Protovangelo di Giacomo*

« Ed ecco Gioacchino arrivò con i suoi armenti, e Anna stava sulla porta e vide Gioacchino venire, e corsagli incontro gli s'appese al collo, dicendo: 'Ora so che il Signore Iddio mi ha benedetta grandemente. Ecco infatti che io, la vedova, non sono più vedova, e io, la sterile, concepirò nel mio seno ». E Gioacchino si riposò, il primo giorno, in casa sua ' (BONACORSI, *op. cit.*, p. 67).

Pseudo-Matteo

« E dopo trenta giorni di cammino, quand'erano già vicino, un angelo del Signore apparve ad Anna che stava in orazione, dicendole: 'Va alla Porta ch'è detta d'oro e fatti incontro a tuo marito, perché verrà da te oggi'. E lei prontamente v'andò con le sue serve, e stando là a quella porta si mise a pregare. E aspetta aspetta, quando veniva già meno per la lunga aspettativa, sollevando gli occhi vide Gioacchino che veniva con le sue mandrie. E Anna correndogli incontro gli s'appese al collo, rendendo grazie a Dio e dicendo: 'Ero vedova ed ecco non lo son più, ero sterile ed ecco ho già concepito'. E ci fu gran gioia fra tutti i suoi vicini e conoscenti, sicché tutta la terra d'Israele si rallegrò di quella notizia » (BONACORSI, *op. cit.*, p. 165).

De Nativitate Mariae

« Itaque surge ascende Hierusalem, et cum perveneris ad portam, quae aurea pro eo quod

Legenda Aurea

« Igitur juxta angeli praeceptum ambo sibi invicem obviantes de mutua visione laetati

deaurata est vocatur, ibi pro signo virum tuum, pro cuius incolumitatis statu sollicita es, obvium habebis.

. . . Igitur iuxta angeli praeceptum uterque de loco in quo erant promoventes ascenderunt Hierusalem et cum ad locum pervenisent angelico vaticinio designatum, ibi sibi invicem obviaverunt. Tunc de mutua sua visione laeti et promissae prolis certitudine securi debitas domino humilium exaltatori gratias egerunt. Itaque adorato domino domum regressi divinum promissum certi et hilares expectabant » (TISCHENDORF, *op. cit.*, p. 116).

et de prole promissa securi adorato domino domum redierunt divinum promissum hilariter expectantes » (JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, p. 588).

⁸⁰⁾ BONACCORSI, *op. cit.*, p. 67.

⁸¹⁾ Anche nel *De Nativitate Mariae* è ricordata una immaginaria Porta Aurea di Gerusalemme che l'angelo indica come luogo di incontro non solo ad Anna (*De Nativitate*, IV, 2), ma anche a Gioacchino (*ibid.*, III, 4). Vedi nota 79.

⁸²⁾ BONACCORSI, *op. cit.*, p. 165.

⁸³⁾ Cfr. J. C. BROUSSOLLE, *Les fresques de l'Aréna à Padue Erude d'iconographie religieuse*, Paris 1905, pp. 49-50; ID., *De la Conception Immaculée à l'Annunciation*, Paris 1908, pp. 90 e 95; E. MÂLE, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1948, p. 241; M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, p. 44; MARKNAM TELPAZ, *op. cit.*, p. 373 sgg.; LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 84; BONGIORNO, *op. cit.*, p. 13; DON DENNY, *op. cit.*, 210.

⁸⁴⁾ « Io sono un angelo del Signore, che sono apparso oggi alla tua moglie piangente e pregante, e l'ho consolata: sappi che dal tuo seme essa ha concepito una figliola » (*Pseudo-Matteo*, III, 2), BONACCORSI, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁵⁾ « . . . καὶ ἡ ἄτεκνος ἐν γαστρὶ λήψομαι » (*Protovangelo di Giacomo*, IV, 4, in BONACCORSI, *op. cit.*, p. 66); « . . . sterilis eram, et ecce iam concepi » (*Pseudo-Matteo*, III, 5, in BONACCORSI, *op. cit.*, p. 164). Per la Lafontaine il gesto di Gioacchino dipende esclusivamente dall'iconografia della Visitazione. Fin dall'epoca preiconoclasta infatti, nell'incontro delle due cugine, a volte si pone l'accento sulla constatazione da parte di Elisabetta dello stato di gravidanza di Maria (cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. I, p. 84 e nota 1). Pur non escludendo la possibilità di tale influsso sul gesto di Gioacchino, ritengo che non sia lontano dal vero supporre che anche la fonte letteraria abbia potuto avere un certo peso.

⁸⁶⁾ WILPERT, *op. cit.*, IV, tav. 194.

⁸⁷⁾ La denominazione di S. Maria de Gradellis si riscontra nei cataloghi di chiese della fine del XII secolo; non si conosce però con esattezza l'epoca in cui il Tempio pagano, dedicato alla Fortuna Virile, sia stato adattato e consacrato come luogo di culto cristiano (cfr. CH. HÜLSEN, *Chiese*, s.v. *S. Maria de Gradellis*, n. 48, pp. 336-338; M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 1942, p. 751; G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma 1946, pp. 582-584; LAFONTAINE, *Peintures médiévales* cit., pp. 10-11). Dalla fine del sec. XV agli inizi del XX secolo la chiesa fu conosciuta anche sotto il titolo di S. Maria Egiziaca (cfr. HÜLSEN, *op. cit.*, p. 338).

⁸⁸⁾ LAFONTAINE, *op. cit.*, pp. 22-24.

⁸⁹⁾ Cfr. MILLET, *op. cit.*, pl. 125, fig. 2.

⁹⁰⁾ L. AUBERT, *Nôtre-Dame de Paris. Architecture et sculpture*, Paris 1928, tav. 31, fig. 2.

⁹¹⁾ LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, t. II, tav. XIX, fig. 35.

⁹²⁾ MARKHAM TELPAZ, *op. cit.*, p. 373.

⁹³⁾ *Ibid.*

⁹⁴⁾ BONGIORNO, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁹⁵⁾ DON DENNY, *op. cit.*, pp. 209-212.

⁹⁶⁾ VENTURI, *op. cit.*, vol. V, p. 314.

⁹⁷⁾ *Ibid.*; P. TOESCA, *Giotto*, Torino, 1941, p. 33.

⁹⁸⁾ J. STUBBLEBINE, *Giotto: the Arena Chapel Frescoes*, New York 1969, p. 77.

⁹⁹⁾ Per la studiosa la figura di Laodamia del sarcofago di Protesilao ai Musei Vaticani è il prototipo più vicino alla donna di Giotto (cfr. MARKHAM TELPAZ, *op. cit.*, p. 373, fig. 5).

¹⁰⁰⁾ MARKHAM TELPAZ, *op. cit.*, p. 373.

¹⁰¹⁾ BONGIORNO, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁰²⁾ DON DENNY, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰³⁾ *Ibid.*

¹⁰⁴⁾ « A certain lack of clarity in the woman's role, the absence of legible gesture or attribute, or functional relationship to action, coupled with her prominence and singularity in the image, perhaps result from the painter's effort to devise a graphic allusion to a theme that was without a well-established history, one difficult to illustrate, but of special importance – the new immaculist theology of the progressive Franciscans » (DON DENNY, *op. cit.*, p. 211).

¹⁰⁵⁾ S. Anselmo d'Aosta (1033-1109) nel *De conceptu virginali et originali peccato* nega l'immacolato concepimento di Maria (PL 158, 455); S. Bernardo da Chiaravalle (1090/91-1153) è della medesima opinione (*Epist.* 174, PL 182, 334).

¹⁰⁶⁾ La controversia, iniziata in Inghilterra nel XII sec., divampa nel corso del secolo XIII per potersi fino alla metà del XIX secolo, quando si concluderà felicemente con la proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione da parte di Pio IX, l'8 dicembre del 1854 (cfr. G. ROSCHINI, s.v. *Immacolata concezione*, in *Dizionario di Mariologia*, Roma 1960, pp. 220-227).

¹⁰⁷⁾ Si tratta delle lezioni di Duns Scoto a commento delle *Sentenze* di Pietro Lombardo (fine sec. XI-1160).

¹⁰⁸⁾ TOESCA, *op. cit.*, p. 33.