

# Giotto e il Trecento

*“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”*

catalogo a cura di  
Alessandro Tomei

SKIRA



61

**Altichiero**

(notizie dal 1369 al 1384)

*Madonna con il Bambino*

1381 ca

affresco staccato, diametro

55 cm

Padova, Parrocchia degli

Eremitani

Provenienza: Padova,

Parrocchia degli Eremitani

Il tondo ad affresco, presumibilmente staccato nel 1690 dalla tomba di Ilario Sanguinacci che sovrastava l'attuale porta di ingresso alla sagrestia della chiesa degli Eremitani di Padova (Mellini 1965), fu attribuito ad Altichiero da Berenson (1932 e 1968) dopo essere stato variamente riferito ad "Avanzo", collaboratore veronese del maestro diverso dall'Avanzi bolognese, da Venturi (1907); a Giusto de' Menabuoi (Moschetti 1927 e 1934; poi Arslan 1936) e, dubitativamente, a Jacopo da Verona (Bettini 1932). Quest'ultima suggestione sarà nuovamente considerata e sviluppata dalla Flores d'Arcais (1973).

Per il resto, quasi tutta la critica successiva riferirà l'opera ad Altichiero, sia al maestro in prima persona (Toesca 1951; Volpe 1958; Pettenella 1961; Mellini 1965 e 2000; Macchioni 1970; Grossato 1974; Lucco 1977; Richards 2000), sia alla sua cerchia (Fossi Todorow 1959; Zeri 1958). Dubbiosi sono Magagnato (in *Da Altichiero a Pisanello* 1958) e Briganti (1958). Bettini, identificando in Avanzo l'autore degli affreschi della Cappella di San Giorgio, vale a dire lo stesso Altichiero, riferisce l'opera dapprima a un suo collaboratore (1944), infine al maestro in persona ipotizzandone la provenienza dalla Cappella Spisser-Sanguinacci (1960).

Richards (2000, p. 213), notando che la figura del Bambino si rivolge al di fuori dell'attuale in-

quadratura, suppone che il tondo facesse in origine parte di una più ampia composizione. In realtà la figurazione, sebbene piuttosto rara (Mellini in *Giotto e il suo tempo* 2000, p. 350), è perfettamente coerente e può essere messa in relazione, ad esempio, con il tondo dallo stesso soggetto affrescato nella controfacciata della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, dove il Bambino si volge però verso la Madre, e soprattutto con quello nella volta degli Scrovegni, dal quale sembrerebbe derivare anche la più gotica versione del Guariento per la cappella carrarese. Nel tondo in questione il Bambino benedice qualcuno, forse il committente ingnocchiato e presentato da santi come in moltissimi altri casi riscontrabili a Padova, che hanno come illustre predecessore l'immagine di Enrico Scrovegni all'Arena: la posizione del braccio fa pensare che esso si trovasse assai più in basso a sinistra, all'interno di un altro riquadro. Si tratta però di un'ipotesi indimostrabile, dal momento che non esistono documenti grafici o letterari che possano confortare questa supposizione.

L'unico punto relativamente sicuro della questione sembrerebbe essere l'attribuzione al maestro veronese, agevolmente dimostrabile dal confronto con le tante figure sacre visibili nella Cappella di San Giorgio, dai lineamenti schematici e idealizzati, in netto contrasto con i molti ritratti di profilo degli astanti, che plausibilmente riproducono le fattezze di personaggi appartenenti alla società patavina dell'ultimo scorcio del Trecento. L'opera di Altichiero in parte riflette il crescente affrancamento della pittura dell'epoca dalla speculazione filosofica e teologica che caratterizzava potentemente l'arte di Guariento o del primo Giusto de' Menabuoi. Questi

due pittori, infatti, prestavano la propria opera all'interno di complessi meccanismi intellettuali, e non c'è da stupirsi nel trovare riferimenti astrologici o a dottrine filosofiche avversate in altri ambiti religiosi, come ad esempio l'averroismo, nei cicli realizzati per gli Eremitani di Padova. Tale aspetto comincia a incrinarsi già nell'avanzato ottavo decennio: nella cupola del battistero padovano Giusto rappresenta tutte le gerarchie angeliche, esemplificate da poche figure con determinati attributi, quasi nascoste tra decine e decine di angeli musici. Si avverte già una certa distanza dalla icastica geometria guarientesca evidente nei resti della decorazione della cappella carrarese. Nella pittura di Altichiero la complessità dei significati riscontrabile durante tutto il corso del secolo a partire dal programma ideato per gli Scrovegni (Pisani 2008), sfuma e lascia spazio a una forte volontà di ricerca spaziale e fisionomica: gli scorci e i dettagli architettonici si fanno più audaci, e i ritratti degli astanti, seppure quasi sempre di profilo, abbandonano le stilizzazioni gotiche precludendo direttamente alla pittura del secolo successivo. Pur senza possederne le caratteristiche più rivoluzionarie, da questo punto di vista Altichiero è vicino a Tommaso da Modena. Nel tondo si nota però l'aspetto più arcaico della pittura del maestro, che più che anticipare i tempi, come a volte si afferma, compendia le esperienze di un secolo.

Le fonti dell'arte di Altichiero possono essere facilmente rintracciate nel variegato panorama della pittura lombardo-veneta dei decenni immediatamente precedenti: il gusto per la complessità architettonica sembra mutuato da Guariento, e più di una consonanza può notarsi tra l'opera del veronese e la miniatura gotica del Guiron le Cour-

tois (Volpe 1983, p. 303). La forte componente gotico-settentrionale di Altichiero è stata ben notata dalla Macchioni (1970, *passim*), che arriva persino a suggerire, come ipotesi di lavoro, di ravvisare la preistoria del maestro nella lunetta affrescata nel 1349 nell'abbazia di Viboldone. L'opera è stata suggestivamente accostata dalla studiosa al tondo degli Eremitani e, in maniera ancora più interessante, allo scomparto centrale del politico di Boi. Tuttavia, nonostante tra le opere citate vi sia una certa familiarità, dovuta alla loro appartenenza a uno stesso ambito culturale, la lunetta di Viboldone rivela una notevole lontananza dalla classica e sintetica pittura giottesca e più di una consonanza, per contro, con la cultura gotica lombarda della prima metà del secolo, evidente soprattutto in stilizzazioni quali gli occhi della Vergine, ancora del tipo ravvisato da Toesca (1912, pp. 177 e 179) negli affreschi di Como, derivante dalla miniatura d'oltralpe.

Il tondo degli Eremitani ha in comune con la cultura pittorica padana del XIV secolo l'eleganza diafana dei colori, la cui delicatezza proverebbe la profonda comprensione della tecnica giottesca agli Scrovegni, e l'arrotondarsi delle forme visibile soprattutto nel viso del Bambino. La stilizzazione degli occhi della Vergine, allungati e nettamente definiti, è invece della stessa matrice giottesca alla quale faceva riferimento anche Giusto de' Menabuoi.

*Paolo Di Simone*

**Bibliografia:** Venturi 1907, p. 996; Moschetti 1927, p. 127; Berenson 1932, p. 5; Bettini 1932, p. 39; Moschetti 1934, tav. 42; Arslan 1936, p. 102; Bettini 1944, p. 72; Toesca 1951, p. 790; Briganti 1958, p. 60; Coletti 1958, p. 244; Magagnato in *Da*

*Altichiero a Pisanello* 1958, pp. 13-14, cat. 13; Volpe 1958, p. 410; Zeri 1958, pp. 62-63; Fossi Todorow 1959, p. 10; Bettini 1960, p. 27; Pettenella 1961, p. 58 e tav. 47; Mellini 1965, p. 56; Berenson 1968, p. 2; Bettini, Puppi 1970, p. 48; Macchioni 1970, pp. 9-10; Flores d'Arcais 1973, pp. 18-19, 21-22, 24 n. 20; Grossato in *Da Giotto a Mantegna* 1974, cat. 56; Lucco 1977, p. 264; Lucco in *La Pittura in Italia* 1986, p. 000; Spiazzi in *La pittura nel Veneto* 1992, p. 158; Mellini in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 206, 350 cat. 18; Mori, *ivi*, p. 225; Richards 2000, pp. 213 e 231 cat. 1.