



## **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

Dipartimento dei Beni Culturali:  
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della  
Musica

Corso di Laurea Triennale in  
Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

### **L'AULA CAPITOLARE DELLA BASILICA DI POMPOSA. Funzione, iconografie e derivazioni padovane**

Relatrice: Prof.ssa CRISTINA GUARNIERI

Laureando: Paolo Paganin  
Matr. 1193573

Anno Accademico 2021/2022



## **RINGRAZIAMENTI**

Ringrazio la vita, la mia famiglia e me stesso, per avere avuto la possibilità di recuperare quello che a tempo debito non ero stato in grado di fare.

La scelta di abbandonare gli studi dopo il diploma, nella lontana estate del 1978, era avvenuta in un momento buio e carico di tensione, nel pieno dei cosiddetti “anni di piombo”, ma era certo stata determinata da mie insicurezze e debolezze...

Grazie ai docenti, alle relatrici e ai colleghi studenti che ho conosciuto; con loro, grazie e loro, ho vissuto questa esperienza proprio come me l’ero a lungo immaginata: piena di stimoli, di sollecitazioni e di scoperte.



## Sommario

<b>INTRODUZIONE</b> .....	7
<b>1 IL MONASTERO, BREVE STORIA</b> .....	9
1.1 L’insula pomposiana e il primo romitorio .....	9
1.2 Nuovi fabbricati con l’abate Guido .....	10
1.3 Il declino del monastero .....	11
1.4 La struttura del monastero – sopravvivenze.....	12
<b>2 L’AULA CAPITOLARE – Caratteristiche e funzione</b> .....	15
2.1 Aspetti costruttivi .....	15
2.2 Funzione dell’aula capitolare in ambito benedettino.....	15
2.3 Il quadro storico del monastero che precede la decorazione.....	16
2.4 Le pitture preesistenti.....	17
<b>3 IL CICLO TRECENTESCO DELL’AULA CAPITOLARE</b> .....	19
3.1 Il contesto artistico .....	19
3.2 L’ingresso-controfacciata .....	19
3.3 Le pareti laterali.....	20
3.4 La parete di fondo .....	21
3.5 Aspetti e significati iconografici.....	23
<b>4 IL DIBATTITO ATTRIBUTIVO</b> .....	25
4.1 Influssi- Area di appartenenza.....	25
4.2 L’area riminese .....	25
4.3 Il giottismo romagnolo –derivazioni dalla cappella degli Scrovegni.....	26
4.4 Giottismo padano- derivazioni dall’aula capitolare di Sant’Antonio.....	27
4.5 L’anonimo frescante - il “maestro del capitolo di Pomposa” – Cheyus.....	30
4.6 Il “giottismo”: scuole, seguaci, imitatori .....	31
<b>5 CONCLUSIONI</b> .....	33
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	35
<b>SITOGRAFIA</b> .....	37
<b>INDICE DELLE IMMAGINI</b> .....	39



## INTRODUZIONE

Il ciclo di affreschi nell'aula capitolare dell'Abbazia di Pomposa si inserisce nel complesso e articolato quadro di decorazione degli spazi più importanti del monastero, come la chiesa, il capitolo appunto e il refettorio, realizzati nel corso del XIV sec.

È opinione comune, ma vedremo più avanti le dettagliate analisi al riguardo, che proprio questo ciclo abbia cronologicamente preceduto gli altri e ciò testimonia in modo evidente l'importanza che questo luogo rivestiva nella regola e nella vita monastica benedettina.

Lo studio delle aree di influenza dalle quali è scaturito il ciclo del capitolo, ci permetterà di allargare lo sguardo su importanti testimonianze artistiche limitrofe all'area pomposiana.

Le vicende plurisecolari del monastero benedettino di Pomposa comprendono, come spesso accade, momenti di crescita, di fulgore, di decadenza, di rinascita e poi via, via, di lento ma inesorabile abbandono.

Parleremo di questa lunga e importante "storia", così legata a fenomeni politici, sociali e religiosi, per inserire nel giusto quadro di insieme la progettazione e realizzazione del ciclo pittorico di nostro interesse.

A Pomposa, sorta prima come semplice cenobio ed in seguito come vero e proprio monastero, si sono seguite tutte le regole trasmesse dall'ordine: la scelta del luogo, l'architettura, la disposizione dei vari ambienti, le relazioni con l'esterno, ecc. Naturalmente anche la vita e il lavoro dei monaci era scandita e regolata nel modo ferreo stabilito dal fondatore. E chissà se proprio una di queste regole sia stata alla base delle decorazioni precedenti (di IX-X- XI sec.) a quelle di cui ci occupiamo nel capitolo (ma anche nella chiesa e nel refettorio) e di cui rimangono ora solo pochi lacerti. Il cap. LVII, della "Santa Regola" al punto 1, recita: «*Artifices si sunt in monasterio cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit abbas- Se in monastero ci sono dei fratelli esperti in un'arte o in un mestiere, li esercitino con la massima umiltà, purché l'abate lo permetta*»<sup>1</sup> e non si può escludere che, a quell'altezza, il monastero avesse provveduto "in proprio" all'abbellimento degli ambienti principali.

Approfondendo lo studio dell'apparato iconografico nell'aula capitolare, nelle sue scelte e nelle caratteristiche stilistiche, si potrà carpirne il significato particolare e il tipo di messaggio che in questo luogo, normalmente precluso ai laici, era indirizzato principalmente ai monaci.

Più in generale, considerando anche le altre decorazioni di Pomposa e in particolare quella della chiesa, coi suoi tre registri nella navata maggiore e nel presbiterio, si comprenderà l'importanza delle raffigurazioni (e delle immagini in generale, così rare nella vita dell'epoca), rivolte a fruitori per lo più analfabeti. Il ricorso al "visibile parlare" aveva a quel tempo un grande valore comunicativo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> <[https://ora-et-labora.net/RSB\\_it.html](https://ora-et-labora.net/RSB_it.html) > (consultato 30/4/2022).

<sup>2</sup> Cfr. Daniele Benati, *Pittori e programmi figurativi nel XIV sec.*, in *L'Abbazia di Pomposa - un cammino di studi all'ombra del campanile*, Atti della giornata di studi pomposiani (Pomposa 19 ottobre 2013), a cura di Carla di Francesco e Sabina Magrini, Ferrara, Edizione Cartografica, 2013, p.25.

Per quanto riguarda le committenze delle campagne decorative di età gotica, tutto lascia supporre che ci sia stato alla base un disegno, se non un vero e proprio progetto, portato avanti, con tutta probabilità, prima dall'abate Enrico (1302-1320) per l'aula capitolare e il refettorio e poi dall'abate Andrea Da Fano (1336-1361) per la decorazione della navata maggiore della chiesa.

Alcune altre figure sono state importanti per gli snodi della vita di Pomposa.

Il principale è senz'altro l'abate Guido, noto anche come Guido degli Strambati. Al suo abbaziato (1008-1046) si deve il momento di massimo fulgore dell'abbazia: sarà riconsacrata la chiesa e si ingrandirà il monastero (fissando così gli ambienti di cui ci occuperemo) che arriverà ad ospitare più di 100 monaci.

A lui sono attribuiti dei prodigi e sarà venerato sugli altari come san Guido. La trasformazione dell'acqua in vino, avvenuta nel refettorio del monastero alla presenza del vescovo di Ravenna Gebeardo che dimostrerà grande sorpresa, contrapposta alla quasi indifferenza degli altri monaci presenti (fatto che aumenterà l'emozione nel prelato), sarà mirabilmente raffigurata nel grande affresco della parete di fondo del refettorio stesso. Avremo modo di dilungarci ancora sulla figura di Guido, perché è uno dei protagonisti del ciclo del capitolo: lo troveremo disposto in posizione preminente e significativa.

Altre personalità hanno legato la loro vita a questo luogo e non ne approfondiremo i profili solo perché non direttamente collegati con la sua storia artistica trecentesca: per esempio Guido monaco, o Guido d'Arezzo (991-1033) che fu "musicista" e che proprio a Pomposa definì, attraverso il suo trattato, il *Micrologus*, il sistema di notazione musicale che sta alla base del pentagramma e della scrittura della musica moderna.

Oppure Gebeardo Eichstät, sopra menzionato, che ha avuto un ruolo decisivo nella definizione ed espansione del potere di Pomposa. Tedesco di origine, arcivescovo di Ravenna (1027-1044), fu legatissimo al monastero e all'abate Guido. Oltre a confermare i possessi più importanti dell'abbazia, vi trascorse molti periodi di preghiera e meditazione. Alla morte, le sue spoglie furono deposte proprio all'interno della sala del capitolo e successivamente traslate nel pavimento della chiesa coperte da una lastra marmorea, tutt'ora presente, inserita tra le tessere del prezioso litostrato.



# 1 IL MONASTERO, BREVE STORIA

## 1.1 L'insula pomposiana e il primo romitorio

Alcune evidenze, come il ritrovamento di resti di una «*chiesuola a unica nave absidata*»<sup>3</sup> al di sotto del muro meridionale del monastero e una lapide conservata nel locale museo (con caratteri in parte frammentari e incerti), fanno supporre che un primo, piccolo romitorio si fosse stabilito a Pomposa già nel VII sec d.C.

Il luogo scelto rispondeva a tutti i requisiti che le necessità cenobiche benedettine esigevano: in primis l'isolamento, necessario per la solitudine della preghiera, poi la disponibilità di terreno da coltivare e la collocazione all'interno di un bosco, utile per ricavare legname e come "cintura di protezione" da possibili aggressioni. Infine la posizione garantiva disponibilità di acqua, per la vita dei monaci e per le coltivazioni.

Si trattava di un'isola, l'"*Insula pomposiana*", situata più o meno alla metà via Popilia che anticamente univa la colonia romana di Ariminum (Rimini), passando per Ravenna, alla città di Adria. Era formata a nord dal Po di Goro, ad est da una laguna (ora valle Giralda), a sud dal Po di Volano e a ovest da un'altra laguna. Un'isola sostanzialmente fluviale quindi, nella quale il fiume Po aveva un ruolo decisivo (Fig. 1)

Come vedremo, i cambiamenti di percorso (dei rami del delta alla foce) del grande fiume lungo i secoli, influiranno sulla lunga decadenza e la parabola finale del monastero.

La prima menzione ufficiale dell'abbazia si deve ad un frammento di lettera di Papa Giovanni VII all'imperatore Ludovico II datato 29 gennaio 874.

Nel 981, un diploma di Ottone II certificava che Pomposa (con le saline di Comacchio) era annessa al monastero di San Salvatore di Pavia, appartenente all'ordine cluniacense. Poi, nel 999, Ottone III con un altro diploma, la cederà alla giurisdizione arcivescovile ravennate<sup>4</sup>, da cui si staccherà ben presto, nel 1001, grazie all'arcivescovo Federico che la cederà all'Imperatore, liberando l'abbazia «*ad omni subiiectione archiepiscoporum sive aliorum -ad ogni sottomissioni di arcivescovi o altri*»<sup>5</sup>, rendendola indipendente da ogni altra autorità e da qualsiasi obbligo e servitù.

---

<sup>3</sup> Mario Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1966 cit., p.9.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p.10.

<sup>5</sup> Augusto Torre, *Pomposa ai tempi dell'abate Guido*, "Rivista di Storia dell'Agricoltura", a. III, 1963, n. 3, cit. p.25.

## 1.2 Nuovi fabbricati con l'abate Guido

Nel corso dell'XI sec. l'abbazia avrà un grande sviluppo, otterrà molti beni e terreni (da parte di Ottone III) divenendo di fatto un'importante realtà feudale.

Sotto le attente direttive di Guido, abate e santo, saranno fatti grandi lavori alla chiesa ed eretti nuovi corpi di fabbrica per le varie attività e per poter ospitare i numerosi monaci<sup>6</sup>. Nel 1026, la chiesa sarà riconsacrata e Pomposa si avvierà a diventare uno dei più importanti monasteri dell'Italia centro settentrionale.

Il grande abate darà anche un vigoroso impulso in termini culturali al cenobio, grazie al legame con personalità importanti come Bonifacio, padre di Matilde di Canossa o San Pier Damiani, grande teologo e riformatore della chiesa.

A Guido si deve l'avvio di una biblioteca che forse già nel suo tempo disponeva di un discreto numero di manoscritti. Con l'impulso decisivo dell'abate Girolamo (1078-1106) essa si arricchirà, fino a diventare una delle più prestigiose dell'Italia padana. Della composizione della raccolta ne è unico e prezioso testimone, una lettera-catalogo scritta dal Monaco Enrico nel 1093<sup>7</sup>.

Nel tempo si perderà l'attenzione necessaria alla sua conservazione; è noto che Tommaso Parentucelli, il futuro Papa Niccolò V, abbia visitato la biblioteca di Pomposa tra il 1428 e il 1431 riscontrando un grave stato di incuria e abbandono.

Gran parte dei volumi e dei documenti seguiranno il trasferimento dei monaci a Ferrara alla metà del Cinquecento, per poi essere purtroppo dispersi e perduti nel corso dei secoli. Ne rimangono poche tracce: la più importante è una raccolta delle tragedie di Seneca (il più antico codice completo) ora conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze sotto il titolo di «*Etruscus-pluteo 37.13*»<sup>8</sup>.

Come abbiamo detto è con Guido abate, nella prima metà dell'XI secolo, che si consoliderà la struttura e la funzione dei vari locali del monastero. In particolare saranno aggiunte due nuove campate nella chiesa, sfondando il nartece preesistente e verrà costruito l'attuale Atrio, ad opera di "magister Mazulo" (Fig 2). Egli è ricordato sulla facciata esterna dello stesso da una lapide marmorea murata che riporta, con lettere capitali, la seguente iscrizione: «*EGO MAZULO MAGISTER QVI FECI HAEC OPERA VOS OMNES DEPRECOR UT ORETIS PRO ME AD DOMINUM ET DICATIS: MISERTUS SIT TIBI OMNIPOTENS DOMINUS – Io maestro Mazulo che ha fatto questa opera vi imploro di pregare il Signore e parlare a nome mio: il Signore onnipotente sia compassionevole con voi*»<sup>9</sup>.

Successivamente verranno eretti il palazzo della Ragione, che chiudeva l'area del monastero nel lato ovest e il magnifico campanile addossato alla chiesa (Fig.2) iniziato nel 1063 sotto l'abbaziato di Mainardo ; anche in questo caso una lapide, posta alla sua base, sul lato occidentale, ne attesta la paternità come opera di "Deusdedit": «*...MAGISTER DEUSDEDIT ME FECIT*».

---

<sup>6</sup> Torre, *Pomposa ai tempi dell'abate Guido* cit., p.26.

<sup>7</sup> Corinna Mezzetti, *L'abbazia di Pomposa e le sue scritture tra il X e il XII sec.: un progetto per ricostruire l'archivio e la biblioteca*, "Reti Medievali Rivista", 22-2, 2021 cit., p.3.

<sup>8</sup> <<http://www.bml.firenze.sbn.it/Seneca/dettagli/001.html>> (consultato 30/4/2022).

<sup>9</sup> Salmi, *L'Abbazia* cit., p. 50.

### 1.3 Il declino del monastero

Per completare la parabola storica delle vicende di Pomposa è doveroso riportare le fasi principali della sua decadenza e del definitivo abbandono.

Dopo l'abbaziato di Guido degli Strambati, momento di massimo fulgore dell'abbazia, inizieranno lunghi secoli di declino.

Tra il XII e il XIII sec., alcuni fattori determinanti (come l'impaludamento progressivo e le cattive amministrazioni) causeranno un grave stato di crisi.

Nel corso del XIV sec., sotto le guide degli abati Enrico e Andrea, si risolleveranno un po' le sorti economiche del monastero<sup>10</sup> (anche se il luogo stava diventando via via più insalubre) e si darà corso ai cicli pittorici della chiesa, del capitolo e del refettorio. Questi cantieri decorativi faranno assumere grande importanza artistica all'abbazia e la renderanno famosa per sempre.

Nel XV sec. si registrerà un sempre maggiore conflitto con gli Estensi che attueranno una graduale intromissione negli interessi del monastero.

Già nella prima metà del Quattrocento Pomposa diviene commenda, prima provvisoria e poi definitivamente assegnata agli Estensi; nel 1452 viene posto come abate commendatario Rinaldo Maria d'Este e buona parte delle proprietà pomposiane verranno incamerate dalla casa Estense.

Il cardinale Ippolito d'Este, ultimo abate commendatario, asseconda le volontà del duca Ercole I, rimettendo il monastero al pontefice Papa Innocenzo VIII che, nel 1491, lo annette alla Congregazione di Santa Giustina di Padova<sup>11</sup>.

Nel 1492 il nuovo Papa, Alessandro VI Borgia, trasforma il possesso estense in propositura<sup>12</sup> e inizialmente conferma l'unione del monastero alla congregazione padovana, ma già l'anno successivo le aggrega entrambe al monastero di San Benedetto di Ferrara.

Nel 1553 l'abate di Pomposa si sposta a Ferrara; assieme a lui vengono trasferiti i beni mobili del monastero: tutti gli arredi sacri, la grande e preziosa biblioteca e l'archivio<sup>13</sup>.

A questo punto non restano che pochissimi monaci a presidio della abbazia; nel secolo successivo ci sarà la fine della storia monastica: il 15 ottobre del 1652 Papa Innocenzo X dichiara soppresso il monastero, che due anni dopo sarà trasformato in arcipretura.

Gli ultimi monaci lasceranno definitivamente Pomposa solo nel 1671, chiudendo una storia gloriosa e plurisecolare.

A causa dell'abbandono, gran parte dei corpi di fabbrica crolleranno e gli edifici rimasti graveranno in pessimo stato.

A seguito degli indirizzi napoleonici di soppressione delle congregazioni ecclesiastiche, l'abbazia sarà venduta all'incanto nel 1802 e i nuovi proprietari, i marchesi Guiccioli di

---

<sup>10</sup> Di questo periodo, dopo l'abbaziato di Guido e fino a quello di Enrico, importante per inquadrare il ciclo nel giusto evolversi storico, si parlerà diffusamente nel Cap. 2.3.

<sup>11</sup> Mezzetti, *L'abbazia di Pomposa e le sue scritture cit.*, p.4.

<sup>12</sup> Propositura: beneficio secolare con assegnazione di beni ricavati dal monastero, che è destinata agli Estensi.

<sup>13</sup> Cfr Salmi, *L'Abbazia*, p.14.

Ravenna, la adibiranno ad azienda agricola...Ambienti e fabbricati densi di storia e di bellezza trasformati in magazzini, stalli e fienili.

Tra il 1910 e il 1914 lo Stato italiano espropria gran parte di ciò che rimane di Pomposa, compiendo tra il 1925 e il 1930 il primo, grande ciclo di restauri che recupera gli edifici ancora esistenti.

Nel 1960 riprenderanno vari interventi conservativi e successivamente (1976) verrà allestito, nell'antico dormitorio, il museo Pomposiano.

## 1.4 La struttura del monastero – sopravvivenze

Non è possibile ricostruire con certezza alcune parti del complesso monastico.

Il cimitero, posto a fianco del lato nord della chiesa e tutto il perimetro delle mura di fortificazione (certamente presenti) sono andati perduti. Della forma e dimensioni precise del chiostro sono possibili solo congetture, anche se di certo era delimitato da un loggiato perimetrale; ne è superstita un brevissimo tratto, a fianco dell'atrio della chiesa, con l'inizio di un arco a tutto sesto con bardellone.

Il monastero doveva rispondere a uno schema che uniformava, pur con alcuni distinguo per necessità locali, tutti i centri benedettini.

Non ci sono giunte planimetrie o altri documenti attendibili dalle quali desumere l'esatta conformazione della struttura (e l'esatta destinazione degli ambienti) del monastero nel corso del tempo<sup>14</sup>.

Certamente oltre le strutture sopravvissute che di seguito descriviamo, vi dovevano essere altri piccoli refettori, lavatoi, la cucina, uno o più laboratori, il fienile per gli animali.

Non è possibile ricostruire con certezza la posizione della famosa biblioteca, del dormitorio dei conversi e della stanza per l'abate.

Gli spazi esterni dovevano comprendere altri chiostri oltre quello principale e alcuni orti. Ad oggi rimangono solo la chiesa dedicata a Santa Maria, due ali del corpo di fabbrica principale del monastero (ad est e a sud) che si affacciano, come consuetudine, sul grande chiostro e il Palazzo della Ragione (Fig.3).

Queste poche strutture sopravvissute rappresentano tuttavia alcuni degli ambienti più importanti della vita monastica.

Nell'ala orientale, adiacente la sala capitolare di cui parleremo, c'è un grande ambiente, forse un parlatorio (o più probabilmente un magazzino), caratterizzato dai numerosi sostegni verticali lignei che supportano la complessa travatura del soffitto, per i quali viene chiamato "sala delle stilate".

Il piano superiore di questa ala, che era adibito a dormitorio, ora ospita il museo pomposiano; lungo i suoi muri laterali sono allineate delle piccole finestre corrispondenti ai *cubicula* dei monaci e, a fianco delle stesse, piccole nicchie a forma triangolare per il lume ad olio.

Nell'ala meridionale, parallela alla chiesa, si trova l'ampio refettorio che custodisce l'altro famoso ciclo di affreschi trecenteschi, eseguito durante l'abbaziato di Andrea,

---

<sup>14</sup> Una planimetria del XVI sec., conservata tra i residui ecclesiastici demaniali presso l'Archivio storico diocesano di Ferrara, merita solo di essere menzionata perché troppo tarda e frutto di ricostruzioni.

attribuibile a Pietro da Rimini o al Maestro del refettorio di Pomposa, un anonimo riminese.

Staccato, o almeno così appare oggi data la mancanza delle mura che uniformavano il recinto monastico, si erge il palazzo della Ragione; in questo edificio, a pianta rettangolare e su due piani, durante il periodo comunale l'abate amministrava la giustizia civile di tutto il territorio circostante.



## 2 L'AULA CAPITOLARE – Caratteristiche e funzione

### 2.1 Aspetti costruttivi

L'aula del Capitolo di Pomposa, generalmente rettangolare, si presenta a pianta quasi quadrata (10,5 x 9,85 mt). È collocata, come di consueto, in posizione subito adiacente la chiesa, nell'edificio ad est del chiostro e con affaccio sullo stesso.

La sua porta di accesso e le due bifore ogivali che la affiancano, sono a sesto acuto con elementi bicolori in terracotta negli archi (giallo chiaro e rosso) che rendono elegante e vivace l'insieme (Figg.5-6). Tale policromia viene richiamata all'interno, nel soffitto dell'aula, formato da travi sorrette da mensoloni con travetti (mensolati anch'essi) e listelli ravvivati da «palmette, tralci con foglie piegate, padiglioncini rossi e gialli, piccoli triangoli, gracili fiorellini»<sup>15</sup> (Fig. 7).

Sulla parete di fondo dell'aula sono presenti altre due finestre che illuminano l'ambiente.

### 2.2 Funzione dell'aula capitolare in ambito benedettino

Nell'aula capitolare si svolgevano varie funzioni, tutte di rilievo assoluto.

Era intanto il luogo di riunione per leggere e meditare su un capitolo (da cui il nome) della Regola di san Benedetto. Essa, al cap. 3 punto 1, recita: «Ogni volta che in monastero bisogna trattare qualche questione importante, l'abate convochi tutta la comunità ed esponga personalmente l'affare in oggetto»<sup>16</sup>; quindi proprio in questo luogo, l'abate radunava i monaci per diffondere istruzioni spirituali o per ogni comunicazione e decisione riguardanti la vita di comunità.

A questo proposito è da notare che, anche se il monaco militava «sotto una regola e un abate», vigeva un principio democratico in base al quale ogni fratello fosse coinvolto negli argomenti all'ordine del giorno e che potesse parlare «con tutta la sottomissione che l'umiltà infonde». Dopo aver ascoltato i diversi pareri spettava poi all'abate ogni decisione.

Il diritto di parola era privilegio solo di quanti erano all'interno dell'aula capitolare; poteva verificarsi che i novizi o altro personale del monastero potessero assistere alla

---

<sup>15</sup> Mario Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1966 cit., p.73.

<sup>16</sup> <[https://ora-et-labora.net/RSB\\_it.html](https://ora-et-labora.net/RSB_it.html)> (consultato 30/4/2022).

adunanza, da fuori, attraverso le due finestre ogivali ai lati della porta, però senza avere diritto di parola. Da qui il detto “non avere voce in capitolo”<sup>17</sup>.

Era infine nel capitolo che l’abate (o il priore) amministrava la giustizia interna, nel cosiddetto «capitolo delle colpe» in cui esercitava la *auctoritas*, richiamando e comminando punizioni a quanti avevano commesso ogni tipo di errore o che avevano semplicemente trascurato i loro compiti<sup>18</sup>.

### 2.3 Il quadro storico del monastero che precede la decorazione

Con l’abate Guido il monastero conosce, nella prima metà dell’anno 1.000, il momento di massimo splendore sia economico che spirituale. Subito dopo, già dai primi anni del XIII sec., inizia una lunga e inarrestabile decadenza le cui cause sono ovviamente molteplici.

Sul piano geografico, una serie di peggioramenti climatici impatta negativamente sulle rendite dei terreni del monastero.

La “rotta di Ficarolo” del 1151, disastrosa alluvione causata dal Po, ha come conseguenza la deviazione del corso del fiume verso il mare con un lento e graduale mutamento della conformazione della sua foce a delta e un sempre maggiore impaludamento del monastero; il suo ambiente sarebbe, di lì a poco, divenuto malsano<sup>19</sup>.

Sul piano politico, le numerose guerre condotte nell’Italia settentrionale sia da Federico I che da Federico II di Svevia e le difficili relazioni di Pomposa con i vicini Estensi, complicano molto il quadro d’azione delle attività del monastero.

A livello gestionale, si susseguono cattive amministrazioni da parte di alcuni abati, mentre nel campo religioso e spirituale si assiste a un generale decadimento dei costumi e al vacillare della fede in molte chiese e monasteri congregati a Pomposa.

Nel 1302, con l’abate Enrico e il suo saggio governo, Pomposa si riprende economicamente e ristabilisce una certa disciplina morale nel monastero e nei suoi annessi.

Da un documento fatto redigere proprio da Enrico, emerge che il potere dell’abbazia in quegli anni era ancora molto vasto: comprendeva 49 chiese in 19 diocesi da Asti, a Concordia, da Vittorio Veneto a Perugia<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Cfr. Daniele Benati, *Pittori e programmi figurativi nel XIV sec.*, in *L’Abbazia di Pomposa - un cammino di studi all’ombra del campanile*, Atti della giornata di studi pomposiani (Pomposa 19 ottobre 2013), a cura di Carla di Francesco e Sabina Magrini, Ferrara, Edizione Cartografica, 2013 cit., p.27.

<sup>18</sup> Cfr. Daniele Benati, *Presentazione - Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 10-12 giugno 2014), “Intrecci d’arte” n.1, 2016.

<sup>19</sup> Salmi, *L’Abbazia*, 1966 cit., p.11.

<sup>20</sup> Marzia Faietti, *L’aula capitolare, il refettorio e la chiesa di Pomposa: ipotesi interpretative del ciclo pittorico trecentesco*, in *La Regola e l’arte. Opere d’arte restaurate da complessi benedettini*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, edizioni Alfa, 1982 cit., p. 37.



Dopo la morte di questo abate nel 1320, seguiranno anni bui, senza una guida o con il monastero assegnato in “commendata” all’arcivescovo di Pisa. Si dovrà attendere il 1336 e l’elezione del nuovo abate Andrea, per riprendere in mano le sorti del monastero attraverso un’accorta amministrazione che consentirà, di nuovo, una certa ripresa fino alla sua morte nel 1361.

Si può comunque affermare che, in tutti i primi sessant’anni del Trecento, periodo nel quale sono stati quasi certamente commissionati i cicli di affreschi oggi visibili nella chiesa, nel capitolo e nel refettorio, le condizioni dell’abbazia non erano certo floride.

Eppure proprio in quel frangente si attua un’iniziativa decorativa di così grande portata, anche economica, essendo del tutto probabile che tra gli esecutori, ci fosse il meglio delle maestranze artistiche disponibili all’epoca.

## 2.4 Le pitture preesistenti

Certamente il ciclo di affreschi oggi visibile nell’aula del capitolo si è sovrapposto a pitture precedenti.

Alcuni consunti lacerti rimangono nelle fasce risparmiate dalla decorazione trecentesca sulle pareti laterali, probabilmente perché coperte dagli stalli lignei addossati al muro. Queste tracce superstiti riconducono a due distinti cicli, visibili (sino a pochi anni fa) nella parte inferiore della parete dx della sala.

Nel corso di un restauro, uno strappo dell’intonaco più superficiale affrescato con decorazione a velari (Fig. 8) dalla porzione inferiore della parete destra (poi posizionato sulla parete sinistra, ove nulla si era conservato), ha fatto emergere le raffigurazioni sottostanti, costituite da lettere (probabili frammenti di una lista di nomi) e parte di due piedi: quello che resta delle figure sacre un tempo raffigurate (Fig. 9).

Non è possibile, in base a questi pochi elementi, azzardare una datazione se non collegarla ad un più vasto ciclo della chiesa dell’XI sec., o confrontare lo stile della decorazione a velari con quella presente sempre in chiesa (controfacciata e antico nartece) risalente a prima del 1026<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Cfr. Alessandro Volpe, *Pittura a pomposa*, in *Pomposa storia arte architettura*, a cura di Antonio Samaritani e Carla di Francesco, Ferrara, Corbo editore 1999 *cit.*, p. 126.



## 3 IL CICLO TRECENTESCO DELL'AULA CAPITOLARE

### 3.1 Il contesto artistico

A cavallo tra il XIII e il XIV sec., la pittura italiana fiorisce e si rinnova, coglie il cambiamento dei gusti, delle sensibilità artistiche e scopre la figura umana nei suoi tratti concreti e naturali. Con il fondamentale impulso di Giotto, che per la celeberrima notazione di Cennino Cennini, «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno», si scavalcano le rigide e astratte raffigurazioni bizantine precedenti e si va verso un nuovo realismo.

È proprio sulla scia di questa svolta che si colloca la decorazione dell'aula capitolare. Secondo molti studi, essa è la prima ad essere realizzata su iniziativa dell'abate Enrico. Ed è significativo che il primo ambiente che l'abate si preoccupa di decorare sia questa sala, così importante nelle dinamiche della vita sociale dei monaci.

### 3.2 L'ingresso-controfacciata

Per apprezzare l'importanza e il rigore dei messaggi che le scelte iconografiche intendevano trasmettere, si può iniziare già con la controfacciata della parete di ingresso. Sopra la porta, ai lati del simbolo cristologico dell'agnello, sono raffigurate 6 gazze (di cui una è perduta). Le loro forme, con la lunga coda e il piumaggio bianco e nero, emergono distintamente dal fondo rosso (Fig. 10).

Tale raffigurazione, mediata dai "bestiari" medievali che facevano corrispondere gli animali a vari significati morali, potrebbe derivare da un passo di Marziale<sup>22</sup> in cui si descrive la gazza come capace di imitare la voce umana e di riconoscere il proprio padrone al punto di salutarlo ad ogni incontro.

Era chiaro l'intento simbolico che ne derivava: «come le gazze riconoscono l'autorità del padrone e lo salutano, così anche il monaco che entra nella sala capitolare deve sapere che l'autorità sta nelle mani dell'abate e dunque inchinarsi alle sue volontà»<sup>23</sup>.

Circa 150 anni dopo, anche Piero della Francesca raffigura una gazza solitaria sulla capanna, nella sua incompiuta "Natività" alla National Gallery di Londra; il significato e la simbologia sono gli stessi: salutare l'arrivo di Gesù e attestarne il riconoscimento dell'autorità.

---

<sup>22</sup> Marziale, Epigrammata *XIV*, 76: i due passi che portano all'assunto sono: "*Pica loquax certa dominum te voce saluto*" - io gazza loquace, ti saluto, padrone, con voce sicura, e "*Si me videas, esse negabis avem*" - se non mi vedessi, non diresti che sono un uccello.

<sup>23</sup> Daniele Benati, *Pittori e programmi figurativi nel XIV sec.*, in *L'Abbazia di Pomposa - un cammino di studi all'ombra del campanile*, Atti della giornata di studi pomposiani (Pomposa 19 ottobre 2013), a cura di Carla di Francesco e Sabina Magrini, Ferrara, Edizione Cartografica, 2013 cit., p.28.

### 3.3 Le pareti laterali

Sulle pareti laterali, entro eleganti bifore gotiche, sono rappresentate 6 coppie di profeti: in quella meridionale Mosè e David, Isaia e Geremia, Abacuc e Gioele (Fig.11) e in quella a settentrione Giovanni e Zaccaria, Daniele e Osea, Amos e Sofonia (Fig.12)<sup>24</sup>.

Quest'ultima parete si presenta alquanto danneggiata: solo il volto e gran parte della figura di Giovanni è integro. Sono scomparsi invece i volti di Zaccaria, di Osea ed Amos (possiamo nominarli dalla scritta gotica ai loro piedi); mentre per Sofonia (della scritta rimane leggibile solo S...PROPHETA) l'identificazione è frutto di supposizioni.

La parete opposta è in buono stato, si sono conservati i volti e le vesti dei profeti, i nomi sottostanti e molti particolari tra cui il cartiglio ammonitore che ognuno di essi è in atto di presentare.

Alcune iscrizioni su questi cartigli sono andate perdute, mentre in altri è possibile ricostruire interamente le frasi in essi contenute. Degne senz'altro di nota sono ad esempio le parole «ECCE QUI TOL|LIT PECCA| TA MUN [di]» tra le mani di Giovanni il Battista, che ne sottolineano la figura di Precursore, ultimo profeta dell'antico testamento e primo Apostolo di Gesù<sup>25</sup>.

Tutti portano la scritta in basso con il loro nome e la definizione di *Sanctus e Propheta*, tranne David, definito *Rex*. A questo proposito è da registrare che anche alcune di queste iscrizioni sono lacunose o perse del tutto e che in passato maldestre ridipinture hanno modificato i nomi originali.

Secondo il Salmi, il nome di *Oseas* è stato cambiato in *Sophonias*, in quello illeggibile è stato scritto *Oseas* e il nome di Giovanni parzialmente modificato in *Jonas propheta*<sup>26</sup>.

Alcuni atteggiamenti definiscono le varie figure: Abacuc appare pensoso, Gioele di profilo, Geremia fiero e volitivo, Isaia corruciato, Mosè viene raffigurato giovane (a differenza degli altri) e David sembra nell'atto di discutere<sup>27</sup>.

Le coppie dei dodici profeti sono rappresentate a "grisaille" contro un campo azzurro, all'interno di un'articolata architettura in rosa, formata da due bifore trilobate separate da una colonnetta (bianca) e impreziosite da un rosone superiore polilobato.

Il tutto è incassato in uno scomparto di finto marmo bianco che contiene le bifore entro un arco ogivale.

È importante sottolineare che l'intero impianto illusionistico prevede un punto di vista fulcrato tra le seconde e terze coppie di profeti (partendo dall'ingresso): lo si può notare dallo scorcio dei sottarchi (dell'arco e delle bifore), che sembrano assecondare le soluzioni prospettiche adottate da Giotto sin da Assisi<sup>28</sup>.

Proseguendo verso la parete di fondo, al termine della serie dei profeti, sono rappresentati: sulla parete destra san Guido (Fig.13), l'abate che più di ogni altro ha dato impulso e

---

<sup>24</sup> L'elenco completo riportato è quello proposto da Benati, *Pittori e programmi figurativi* cit., p.28.

<sup>25</sup> <<https://www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/fede/giovanni-battista-uno-dei-santi-piu-venerati-al-mondo-43377>> (consultato 30/4/2022).

<sup>26</sup> Mario Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1966 cit. p.175, nota 2.

<sup>27</sup> Ivi, p.150.

<sup>28</sup> Benati, *Pittori e programmi figurativi* cit., p.29.

lustrò al cenobio pomposiano e sulla parete sinistra san Benedetto (Fig.14), il fondatore dell'ordine.

Sono entrambi rappresentati da soli, entro una finta architettura ricca ed elegante; la vista centrale denota un tentativo di prospettiva che ne fa intuire la profondità. I nimbi sono dorati, la tunica nerastra e nelle mani un libro della regola e il pastorale. La loro posa e gli sguardi sono orientati verso il centro della parete di fondo, diretti verso la crocefissione.

A differenza dei profeti, non ci sono cartigli col nome, data la loro riconoscibilità che all'epoca doveva essere immediata.

Soffermandoci ancora un momento sulle due immagini, possiamo dire che san Benedetto appare anziano, con la chierica e la barba bianche come in tutte le raffigurazioni tarde (dopo il X° sec.)<sup>29</sup>, mentre Guido ha stranamente una certa somiglianza, nei tratti somatici del viso, con Benedetto; un tratto di tonsura sopra la fronte è tra i pochi elementi di distinzione. È raffigurato anch'egli anziano ed è interessante notare che nella decorazione del grande refettorio nell'ala adiacente del monastero, eseguita probabilmente qualche anno dopo da Pietro da Rimini, il santo abate appare invece molto giovane e imberbe sia nella *Deesis*, al centro della composizione, che nella *Cena miracolosa di S. Guido* a sinistra.

### 3.4 La parete di fondo

Si arriva così alla parete di fondo, verso cui tutto sembra convergere appena si accede all'aula.

Al centro, fulcro di tutta la composizione e delimitata dalle due finestre ogivali, si staglia la Crocefissione (Fig.15), rappresentazione tipica per questo tipo di ambiente, presente in molte delle aule capitolari pervenuteci.

La scena, ricca di pathos, emerge da un fondo blu molto carico ed è affollata di personaggi, resi come figure massicce, alla base della croce. Il Cristo emerge dal legno chiaro, con forme un po' grevi; alcuni dettagli invece, come i suoi capelli ondulati e lumeggiati, esprimono una lieve raffinatezza<sup>30</sup>.

Un particolare non è stato preso in debita considerazione da alcune primitive e sommarie attribuzioni della Crocefissione direttamente a Giotto: i piedi del Cristo sono appaiati e non sovrapposti e fissati alla croce con un unico chiodo, come in tutti i Crocefissi noti del Maestro di Bondone (Fig.15).

Malgrado le perdite dell'affresco nel corso dei secoli è possibile apprezzare alcuni eleganti dettagli, come ad esempio la figura di Longino, con le pieghe dei suoi calzari e la rossa corazza cinta da una fascia decorata a palmette (Fig.16); così come appare ancora conservato l'atteggiamento doloroso del gruppo delle Pie Donne, di Giovanni e della Maddalena.

---

<sup>29</sup> <[https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-da-norcia-santo\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-da-norcia-santo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)> (consultato il 30/04/2022).

<sup>30</sup> Cfr. Chiara Beba Gadia, *La pittura gotica in Emilia Romagna*, "Itinerari D'arte", n.1, 2002, pp.78-79.

Dei quattro angeli in volo, ripartiti simmetricamente a destra e a sinistra della croce, 3 raccolgono il sangue entro *pocula* (piccole tazze) mentre uno è in preghiera. Risaltano i colori verde tenue o rosso e il pannello delle loro vesti, le ali biancastre e le espressioni intense dei volti<sup>31</sup>.

Ai lati della grande crocifissione, che è la scena con maggiore dimensione del ciclo di affreschi, sono raffigurati san Paolo a destra (Fig.17) e san Pietro a sinistra (Fig.18); essi appaiono inseriti all'interno di finti tabernacoli trilobati molto eleganti di un bel verde pallido.

S. Pietro accusa gravi perdite di superficie pittorica nella metà superiore della sua figura: si può riconoscere solo che veste abiti liturgici (come d'uso nelle sue raffigurazioni medioevali) e che sostiene il pastorale nella mano destra<sup>32</sup>.

Osservando S. Paolo si nota il ricco pannello della veste e l'espressione alquanto severa; nella mano sinistra regge un libro e nella destra la spada, canonico simbolo del suo martirio: venne infatti decapitato invece che crocefisso, in quanto cittadino romano. La spada è vista anche come rappresentazione della parola di Dio, che per Paolo era un'arma a doppio taglio: consentiva all'uomo di distinguere tra il bene e il male<sup>33</sup>.

Tutti i riquadri figurativi fin qui descritti sono delimitati e separati da un contorno a motivi cosmateschi che si ripete, pressoché uguale, sia nelle pareti laterali che in quella di fondo. La parete di controfacciata è invece impreziosita da riquadri gialli su fondo rosso, finti marmi bianco-neri e da un ramo, con piccoli fiori bianchi e azzurri, sopra ogni bifora ai lati del portale di accesso.

La parete di fondo si distingue dalle altre per la presenza, nella fascia superiore, di specchiature rosse e blu con contorno bianco che scandiscono le mensole di sostegno del soffitto. Infine, un elegante decoro a motivi vegetali, incornicia ciascuna delle due finestre ai lati della crocifissione (Fig. 19).

Per concludere occorre aggiungere che tutto l'apparato di finte architetture dei riquadri in cui sono inseriti i diversi soggetti (con i particolari cromismi che abbiamo ricordato), infondono l'illusione di sfondamento delle pareti e una percezione di allargamento degli spazi interni dell'aula.

---

<sup>31</sup>Cfr. Mario Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, Associazione fra le Casse di Risparmio, 1966, p.154.

<sup>32</sup> <[https://www.settemuse.it/arte/storia\\_di\\_san\\_pietro.htm](https://www.settemuse.it/arte/storia_di_san_pietro.htm)> (consultato il 30/04/2022).

<sup>33</sup> <<https://it.aleteia.org/2018/10/03/perche-san-paolo-viene-rappresentato-con-una-spada-in-mano/>> (consultato il 30/04/2022).

### 3.5 Aspetti e significati iconografici

Del significato di talune scelte iconografiche si è già parlato. Le gazze all'entrata, facevano subito da monito sulla gerarchia che doveva vigere nel consesso capitolare; ma questo è solo uno dei messaggi che i soggetti rappresentati e il modo in cui sono trattati, dovevano trasmettere.

Si può considerare la netta separazione cromatica tra l'utilizzo del "grisaille" per i 12 profeti, quasi a rimarcare la collocazione in un'altra dimensione temporale e quello dei colori ben marcati (come si intuisce dovevano essere all'epoca) dei santi più importanti per Pomposa, Guido e Benedetto, degli apostoli SS. Pietro e Paolo e della crocefissione. I profeti appaiono come figure statuarie, raffigurati nella fissità del monocromo grigio; al contrario, il resto dei soggetti viene reso al naturale, con la propria cromia: le vesti, gli incarnati e tutti i particolari trasmettono verosimiglianza, per lo meno quella permessa dall'arte pittorica di quel tempo.

In questo dualismo rappresentativo si è voluto riconoscere il percorso dal peccato originale verso la grazia. Dall'antico testamento, quindi dalla premonizione dei profeti, si passa per l'annuncio del Battista, rappresentato ultimo tra i profeti, sino alla rivelazione attestata dalla crocefissione, ma anche dai santi e dagli apostoli<sup>34</sup>.

Le figure di Pietro e Paolo, figurati ai lati della croce, sono scelte come primari testimoni di Cristo e come caposaldi della chiesa.

Quelle di Benedetto e Guido, l'uno fondatore dell'ordine, l'altro l'abate più importante per Pomposa, sono visti come continuatori della testimonianza di Cristo<sup>35</sup>.

Dunque nella decorazione del capitolo, nulla era stato lasciato al caso e tutte le scelte iconografiche avevano un fine ben preciso; è possibile ipotizzare che le direttive su questo aspetto fossero state impartite con rigore dall'ordine (e dall'abate Enrico) e che fossero poi state risolte con soluzioni stilistiche che rientravano nell'autonomia dell'anonimo esecutore.

Appare opportuno fare qualche considerazione sulla scelta dei profeti che sono stati raffigurati.

Occorre preliminarmente ricordare che sull'elenco dei nomi, specie su alcuni, permane qualche incertezza; quello riportato ad inizio del presente capitolo è quello proposto da D. Benati<sup>36</sup> che è completo, a differenza del Salmi che lascia vuoto il nome del profeta in coppia con Daniele (Fig. 20). Altri studiosi in questo nome vacante inseriscono Ezechiele, perché sembra difficile credere che in questa rassegna possa mancare uno così importante<sup>37</sup>.

I profeti dell'antico testamento sono divisi in «maggiori» e «minori» a seconda della lunghezza dei loro libri.

---

<sup>34</sup> Cfr. Benati, *Pittori e programmi figurativi*, p.29.

<sup>35</sup> Marzia Faietti, *L'aula capitolare, il refettorio e la chiesa di Pomposa: ipotesi interpretative del ciclo pittorico trecentesco*, in *La Regola e l'arte. Opere d'arte restaurate da complessi benedettini*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, edizioni Alfa, 1982 cit., p. 38.

<sup>36</sup> Cfr. Benati, *Pittori e programmi figurativi*, p.28.

<sup>37</sup> A. Fleming, *Experiencing the Chapterhouse in the Benedictine Abbey at Pomposa*, "Nemla Italian Studies", Vol. 38, 2016 cit., pp. 148-149.

A Pomposa, tre dei profeti rappresentati fanno parte dei profeti maggiori: Isaia, Geremia e Daniele; altri sei sono dei profeti minori: Osea, Amos, Gioele, Abacuc, Sofonia e Zaccaria.

A questi si aggiungono le figure poste al termine delle pareti, quelle più vicine alla crocefissione: a sinistra Giovanni Battista, come ultimo profeta prima della rivelazione e a destra le due figure chiave per il popolo di Israele, Mosè e David.

Analizzando le coppie si riscontrano alcune relazioni<sup>38</sup>:

-Osea e Amos profetizzano entrambi «prima della Cattività del Regno d'Israele», nell'VIII sec. a.C.

-Isaia - Geremia e Gioele -Abacuc profetizzano tutti «prima della Cattività del Regno di Giuda», tra l'VIII e il VI sec. a.C.

-Una discrepanza riguarda la coppia Sofonia e Daniele, perché il primo profetizza «prima della Cattività del Regno di Giuda» nel VII sec a.C., mentre Daniele profetizza «durante la Cattività del Regno di Giuda» nel VI sec. a.C.

Il fatto avvalora le riserve sulla ricostruzione identificativa del profeta ai cui piedi, come abbiamo detto, rimane leggibile soltanto la lettera "S... PROPHETA", che solo per alcuni studiosi corrisponderebbe a Sofonia mentre per altri rimarrebbe anonimo.

-Infine c'è Zaccaria, un profeta che tratta «Giuda di ritorno dall'esilio, dopo la Cattività del Regno di Giuda», nel VI sec. a.C.; la scelta di accoppiarlo con Giovanni Battista è curiosa essendo omonimo di San Zaccaria, presente nei vangeli come sposo di Elisabetta e padre appunto di Giovanni, il Precursore.

---

<sup>38</sup> <[https://www.conformingtojesus.com/charts-maps/it/tabella\\_dei\\_profeti.htm](https://www.conformingtojesus.com/charts-maps/it/tabella_dei_profeti.htm)> (consultato il 30/04/2022).



## 4 IL DIBATTITO ATTRIBUTIVO

### 4.1 Influssi- Area di appartenenza

Nei numerosi studi sull'identità del frescante del capitolo di Pomposa che si sono fin qui succeduti, ha sempre avuto un ruolo molto importante la collocazione, il più precisa possibile, della data di esecuzione del ciclo.

Se ne comprende facilmente il motivo dal momento che i primi decenni del Trecento (epoca in cui certamente sono stati eseguiti gli affreschi) rappresentano un importantissimo crocevia del cambiamento dello stile pittorico avviato prima nel cantiere assisiate e poi diffusosi col decisivo impulso di Giotto.

Su quella scia, sui quei modelli, si inseriscono diverse correnti regionali che reinterpretano, con varie sensibilità, gli stessi stilemi.

Ripercorrendo la storia critica del ciclo partendo dai giudizi più lontani nel tempo (anche se molto autorevoli), si può constatare che, prima dell'opera fondamentale di Mario Salmi, fosse già stato riconosciuto un generico influsso giottesco ponendo come area di derivazione quella della pittura riminese.

### 4.2 L'area riminese

Per l'identità dell'esecutore del ciclo capitolare di Pomposa, Crowe e Cavalcaselle fanno specifico riferimento alla "maniera" di Pietro da Rimini, già nel 1883<sup>39</sup>; per R. Van Marle, nel 1924, è invece genericamente da inserire nell'ambito della "scuola riminese"<sup>40</sup>, mentre Bernard Berenson, nel 1932, richiama esplicitamente la mano di Giovanni Baronio<sup>41</sup>.

Anche Cesare Brandi, nel suo catalogo della mostra dedicata alla scuola riminese del Trecento del 1935, vede il collegamento tra quella scuola (riminese) e il capitolo di Pomposa<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Cfr., Joseph A. Crowe e Giovanni B. Cavalcaselle, *Storia d'Italia dal secolo II ° al XVI ° - vol II °*, Firenze, Le Monnier, 1883, p.64.

<sup>40</sup> Cfr., Raimond Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting, Vol.4*, The Hague, Springer 1924, p.344.

<sup>41</sup> Giovanni Baronio, pittore riminese, attivo nella prima metà del XIV sec., è un artista cresciuto nella cerchia di Pietro da Rimini ma incline a una normalizzazione in senso giottesco del suo stile.

<sup>42</sup> Cfr. *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra (Rimini, 20 giugno - 30 settembre 1935) a cura di C. Brandi, Rimini, 1935.

### 4.3 Il giottismo romagnolo –derivazioni dalla cappella degli Scrovegni

Come dicevamo, si deve a Mario Salmi già nel 1936, l'aver rilevato gli elementi decisivi per riconoscere al ciclo una matrice giottesca e averla accostata alla scuola romagnola, specificandone l'ambito bolognese come possibile area di provenienza del frescante di Pomposa.

Il primo raffronto, forse il più eclatante per lo studioso, è la vicinanza tra l'allegoria dei *vizi e virtù* nella cappella degli Scrovegni di Padova e i *profeti* del capitolo di Pomposa. Analogo è l'utilizzo del "grisaille" e la resa dei personaggi raffigurati che li rende simili a statue e molto vicina è anche la collocazione dei soggetti all'interno di architetture dipinte che li contengono e li presentano.

Vi sono, a questo proposito, pochi ma non trascurabili elementi di distinzione.

Agli Scrovegni, 11 delle 14 figure sono inserite in una struttura molto lineare, costituita da semplici cornici e basamento che restano "un passo indietro", a livello di percezione visiva, rispetto ai soggetti; si veda a questo proposito l'esempio della *Fede* (Fig.21).

Le tre architetture rimanenti sono invece più articolate: la *Prudenza* è seduta ad uno scrittoio visto in prospettiva, l'*Ingiustizia* è inserita in un arco a tutto sesto che sembra l'entrata di un castello, con ai piedi alberi, motivi vegetali e personaggi che alludono alla guerra. L'ultima è la *Giustizia* ed è la più importante ai fini del riconoscimento del modello a cui l'autore del ciclo di Pomposa si potrebbe essere riferito: essa appare seduta all'interno di una raffinata struttura, aperta sul fronte, con finestre trilobate sulle tre pareti che la contengono (Fig.21).

A Pomposa invece, tutte le architetture che presentano i profeti sono uguali; appaiono maggiormente elaborate di quelle padovane (almeno delle 11 più semplici, sopra descritte) e soprattutto, a differenza degli Scrovegni, sono policrome.

Una cornice con arco a tutto sesto marmoreo contiene le edicole, composte da bifore trilobate rosa in cui sono inseriti i profeti. Questo espediente fa risaltare il grigio dei soggetti e trasmette una sostanziale parità di gerarchia visiva tra personaggi e finti loggiati.

Non bisogna trascurare anche la grande diversità del tema rappresentato e dei significati delle raffigurazioni.

Nella cappella padovana, le sette virtù (3 teologali e 4 cardinali) e i sette vizi contrapposti, accompagnano rispettivamente verso la salvezza o verso la perdizione; esse dirigono, ad altezza d'uomo, verso la parete di fondo al Giudizio Universale. Le virtù sulla parete destra e i vizi sulla parete sinistra riprendono esattamente l'atteggiamento del Cristo nel giudizio: la mano destra indica il paradiso, la sinistra l'inferno.

Nel capitolo pomposiano, vengono raffigurati 12 profeti che rappresentano il vecchio testamento; essi sono parte del cammino, che attraverso l'annuncio e la rivelazione, si concluderà con la Crocefissione.

L'elemento molto importante che unifica le due decorazioni è l'intento di riprodurre personaggi concreti e riconoscibili (vizi, virtù, profeti) andando oltre le raffigurazioni soltanto ideali precedenti.

Per il Salmi si riscontrano ulteriori elementi di derivazioni giottesche nella grande crocefissione: l'espressione di dolore che traspare dalle pie donne, (pur con le limitazioni dei dettagli dovute alle condizioni dell'affresco) è tipico di Giotto; i nimbi, visti in prospettiva, sono analoghi a quelli presenti nella cappella dell'arena padovana<sup>43</sup>. Infine egli nota una notevole contiguità tra la figura vista di profilo del profeta Gioele e il Santo (forse Zaccaria) che assiste al *battesimo di Cristo*, nel registro centrale delle pareti agli Scrovegni.

Lo studioso avanza la convinzione che l'artista del ciclo pomposiano avesse certamente un'origine bolognese. Gli riconosce una iniziale formazione tardo-romanica, notando alcuni arcaismi nelle raffigurazioni degli angeli e del Longino e ravvisa una successiva mutazione del naturale cammino artistico a seguito dell'influenza giottesca; afferma anzi che «il frescante di Pomposa abbia veduto Giotto a Padova».

Cammino che comunque proseguirà e si svilupperà ancora in ambito bolognese, come rivelano analogie di stile e precisi riferimenti in alcuni codici miniati di questa area.

In particolare, un "*graduale*" nella Biblioteca Estense di Modena (primissimi decenni del XIV sec.), raffigura san Pietro con una immagine che rimanda direttamente ai profeti pomposiani<sup>44</sup>.

Salmi, sulla base di queste considerazioni, si sente di collocare l'esecuzione del ciclo di Pomposa nel secondo decennio del Trecento; a riprova di tale tesi menziona ad esempio la pagina iniziale dello "statuto dei merciai" del museo civico di Bologna (che è datato 1328) nel quale si scorgono alcuni elementi (strutture non più monumentali, secche e legnose, ripresa manieristica dei ricci nella barba, ecc.) che lo collocano già in epoca leggermente successiva.

In merito a studi successivi, si può citare Pietro Toesca, che nel suo "Storia dell'arte in Italia- il Trecento" del 1951<sup>45</sup> scorge un autore toscano dai forti influssi giotteschi e goticismi di area senese e Carlo Ludovico Ragghianti che in un articolo sul "percorso di Giotto" del 1969, rileva uno stretto legame tra l'artista di Pomposa e il Giotto della "Pentecoste" ad Assisi<sup>46</sup>.

#### **4.4 Giottismo padovano- derivazioni dall'aula capitolare di Sant'Antonio**

L'innegabile collegamento con Padova risente purtroppo della totale mancanza di precisi riferimenti documentali; tuttavia la critica più recente è ormai concorde nel ritenere che gli affreschi della sala del capitolo di Pomposa siano da ascrivere alla fase del "giottismo padovano".

---

<sup>43</sup> Mario Salmi, *L'Abbazia*, 1966 cit., p.153.

<sup>44</sup> *Graduale* α. R. 1.6 = Lat.1021; proveniente dal convento di S. Michele in Bosco di Bologna, passato nel sec. XVIII alla raccolta Obizzi del Cataio (Battaglia Terme-PD) e quindi, nel 1817, alla Biblioteca Estense di Modena.

<sup>45</sup> Pietro Toesca, *Storia dell'arte in Italia*, Torino, Utet, 1951 cit., p. 722.

<sup>46</sup> Carlo I. Ragghianti, *Percorso di Giotto*, in "Critica D'arte", n.16, 1969 cit.pp.69-70.

Essi sono l'esito di un'area culturale che ruota attorno a Padova e comprende Este, Sesto al Reghena, Bolzano, Piove di Sacco, Verona e Pomposa appunto <sup>47</sup>.

All'interno di questa collocazione, Daniele Benati afferma che il modello utilizzato per la teoria di figure inserite nelle finte architetture (dei profeti e dei Santi) di Pomposa «deferisca» in modo assai vistoso da quello della sala capitolare di Sant'Antonio a Padova<sup>48</sup>. A suffragio di questa tesi egli nota la sostanziale uniformità nella resa della tridimensionalità dei soggetti, ma rileva anche alcuni dettagli di vera e propria analogia che lo portano addirittura ad ipotizzare il riutilizzo dei cartoni di Giotto.

Egli confronta il S. Daniele del Santo a Padova e il Mosè di Pomposa: la chiusura del mantello verso la spalla destra, la gestualità delle braccia, il rotolo nella mano sinistra e l'arricciatura della veste, sono in effetti molto simili.

Anche se le condizioni del capitolo del Santo a Padova, con le estese e gravi lacune, la frammentarietà di alcune figure, le ridipinture, ecc., lo rende difficile, è possibile mettere a confronto i due cicli nei loro aspetti.

Occorre prima considerare che vi sono delle divergenze su alcuni aspetti generali che caratterizzano i due cicli.

Al Santo di Padova gli spazi architettonici illusionistici in cui sono inseriti i personaggi sono tutti uguali: non c'è diversità dei tipi di struttura, che contribuisca a porre su diversi piani di lettura i vari gruppi di figure rappresentati (Figg.22-23)

Inoltre, tutti i soggetti del capitolo padovano (quelli che rimangono) sembrano fissare il centro della sala e rivolgersi esclusivamente verso l'osservatore, mentre a Pomposa vi sono figure di profilo, intente a discutere o comunque a volgersi di lato<sup>49</sup>.

In entrambi i cicli comunque, viene rappresentato un tema iconografico simile, inserito nello stesso tipo di ambiente, il capitolo, anche se in un contesto di diverso ordine religioso. A questo proposito va ricordato che l'uso della sala capitolare da parte della comunità francescana viene ereditato dalla tradizione benedettina, più in particolare da quella cistercense<sup>50</sup>.

La presenza comune di S. Giovanni Battista (che espone lo stesso cartiglio) e di alcuni profeti come Isaia, Daniele e David, l'analogo riferimento al padre dell'ordine (S. Benedetto e San Francesco rispettivamente) e ai santi più importanti dei luoghi (S. Guido e S. Antonio), avvicinano molto le scelte degli impianti figurativi in funzione comunicativa.

Ma è l'utilizzo dell'impianto illusionistico-architettonico che più di ogni altro aspetto mette in risalto le relazioni. Questa soluzione accentua la presenza dei soggetti rappresentati e amplifica la percezione spaziale delle aule in entrambe le decorazioni.

---

<sup>47</sup> Daniele Benati, *Pittori e programmi figurativi nel XIV sec.*, in *L'Abbazia di Pomposa - un cammino di studi all'ombra del campanile*, Atti della giornata di studi pomposiani, Pomposa 19 ottobre 2013, Ferrara, Edizione Cartografica, 2013 cit., p. 30.

<sup>48</sup> Benati, *Pittori e programmi* cit., p.30.

<sup>49</sup> Cfr. L.Baggio, *Iconografia di Sant'Antonio al Santo di Padova nel XIII e XIV secolo. Spazi, funzioni, messaggi figurati, committenze*, tesi di dottorato, Relatore prof.ssa G. Valenzano, Università degli studi di Padova, 2013 cit., pp. 180-181.

<sup>50</sup> Ivi, cit., p.92.

Come abbiamo visto, molti studiosi rilevano la vicinanza tra il ciclo capitolare di Pomposa e i *Vizi e Virtù* degli Scrovegni; L. Baggio, nella sua tesi di dottorato del 2013, propone invece il confronto con le *Storie di San Francesco* nella basilica superiore di Assisi, delineandone una sorta di “primogenitura” dei cicli padovani prima e pomposiani poi.

Egli ravvisa che «il finto loggiato illusionistico, ampio e classicheggiante che le inquadra (le storie di Francesco) sia uno dei precedenti più pertinenti rispetto alla sala capitolare del Santo»<sup>51</sup>; aggiunge anche la giusta sottolineatura che nei riquadri di Assisi siano iscritti episodi narrativi, mentre nelle pareti del Santo vi sono singole figure sacre. Ma se si considera il finto loggiato sull’arcone di controfacciata ( di Assisi) , in cui sono inserite figure sacre su livelli contrapposti, ecco che il riferimento appare evidente: stesso tipo di soggetti e apparato illusionistico molto simile...

Tornando all’aula capitolare del Santo a Padova, Baggio nel suo lavoro considera che la cronologia di esecuzione del ciclo (non univoca e oggetto di studio ulteriore) possa essere inserita nel primo decennio del Trecento, con un termine *ante quem* legato al “Capitolo generale dei frati minori” svoltosi nel 1310, che appare davvero possibile<sup>52</sup>.

Tale collocazione temporale sarebbe certamente successiva sia all’esperienza di Giotto nella basilica superiore di Assisi e sia al ciclo della cappella degli Scrovegni, svolto dal maestro negli anni 1303-1305 e renderebbe del tutto compatibile la derivazione cronologica del ciclo di Pomposa.

Al di là delle controversie e del vivace dibattito sull’intervento giottesco (e/o della sua bottega) nel Capitolo del Santo, è importante sottolineare che a questa altezza, mentre esistevano già echi giotteschi nell’Italia centrale, non vi erano esempi di sistemi illusionistici così raffinati in tutta la pittura veneta.

Sembra da escludere che vi fossero personalità artistiche locali che, in autonomia, fossero in grado di progettare un impianto di finta architettura così sofisticato e un così plastico realismo delle figure.

L’esempio, le suggestioni, l’originalità delle soluzioni giottesche dovevano avere avuto un impatto e una diffusione decisiva.

L. Baggio pertanto, avvalora l’ipotesi che il ciclo di Pomposa sia una filiazione del capitolo del Santo e che rappresenti anzi uno degli esempi più vistosi e significativi del modello giottesco<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> L. Baggio, *Iconografia di Sant’Antonio al Santo di Padova* cit., p.189.

<sup>52</sup> Ivi, p.182.

<sup>53</sup> Ivi, p.194.

## 4.5 L'anonimo frescante - il "maestro del capitolo di Pomposa" – Cheyus

Dopo le ricerche per collocare il ciclo del capitolo di Pomposa all'interno di una area geografica e di un preciso ambito artistico, sono state avanzate delle ipotesi nel tentativo di dare un nome all'anonimo esecutore. Sempre il Salmi, riferendosi all'ambito romagnolo, affermava che, per i suoi arcaismi, potesse essere il più anziano tra gli epigoni di Giotto in quell'area.

D. Benati propone convintamente il collegamento con Padova (capitolo di sant'Antonio e Scrovegni), concorda con la collocazione al secondo decennio del Trecento e riporta possibili assegnazioni al "Maestro del Capitolo" che collimano abbastanza chiaramente con alcune figure di Pomposa.

La *Madonna col Bambino* (Fig.24) dalla "raccolta Lehman", ora al Metropolitan museum di New York<sup>54</sup>, ha alcuni particolari del volto che si possono confrontare con il *Mosè* del capitolo pomposiano (Fig.25).

Benati, concorda sostanzialmente con Isabella Fedozzi nell'associare all'esecutore di Pomposa il nome di "magister Cheyus de Florentia"<sup>55</sup>.

Non è da un documento originale andato perduto, ma da un "regesto" ( in pratica un sunto) contenuto nel "codex Diplomaticus Pomposianus" e conservato a Montecassino, che si apprende che l'11 luglio 1317, l'Abate di Pomposa Enrico incaricava Benvenuto de Clavituris, dimorante a Venezia, di trattare una causa avverso *ser Bernardo* dimorante in Treviso, circa alcuni beni del monastero di Santa Bona di Vidor<sup>56</sup>; sono chiamati come testimoni: "*Bonaventura di Lendinara, Michele de Vicentia, Magistro Cheyo pictore de Florentia, Richo notaro de Codigorio et Ismandino de Papia*"<sup>57</sup>.

È l'unico riferimento documentale, per quanto lontano e indiretto, in cui sia presente il nome di un pittore associato al monastero di Pomposa.

Questo fatto si aggiunge alle considerazioni sui tempi di esecuzione del capitolo di Pomposa e sui confronti stilistici, portando il Benati ad ipotizzare che il frescante in questione, possa essere proprio quel "*magister Cheyus pictor de Florentia*", che dopo

---

<sup>54</sup> Si riporta parte della descrizione dell'opera dal sito ufficiale del Metropolitan Museum of Art di New York: "il pittore è stato provvisoriamente associato ad un ciclo di affreschi nella sala capitolare della grande abbazia di Pomposa"

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436759?ft=maestro+del+capitolo+di+pomposa&offset=0&rpp=40&pos=2>> (consultato il 30/04/2022).

<sup>55</sup> Cfr. I. Fedozzi, *L'abbazia di S. Maria di Pomposa nel primo Trecento. Materiali iconografici per lo studio di una istituzione benedettina nel tardo medioevo*, tesi di dottorato, Tutor prof. E. Artifoni, Università degli studi di Torino, 2003.

<sup>56</sup> L'abbazia benedettina di Santa Bona di Vidor fu la prima abbazia dipendente da Pomposa. È dell'agosto 1106 un atto di donazione del complesso monastico al monastero di Pomposa, sottoscritto dai fondatori, i conti di Vidor, Giovanni Gravone e il figlio Wolfaro.

<sup>57</sup> Mario Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1966 cit., p.199, nota 9.

essere stato impegnato nella bottega di Giotto al Santo a Padova e aver compiuto il ciclo di Pomposa, avesse fatto poi rientro a Firenze”<sup>58</sup>.

## 4.6 Il “giottismo”: scuole, seguaci, imitatori

Come abbiamo visto, lo studio dell’ambito artistico da cui è scaturito il ciclo capitolare pomposiano ha sviluppato un’articolata vicenda critica.

Vari sono state i raffronti, le possibili derivazioni e le analisi attributive sulle diverse scuole, con un punto però che ha accumulato pressoché tutti gli esperti fin dalle prime, sommarie e generiche attribuzioni: doveva trattarsi di un artista che apparteneva al giottismo.

Vale la pena di soffermarsi sul significato di questo termine e di come esso sia stato e sia tutt’ora utilizzato nell’ambito degli approfondimenti stilistici e nella storia dell’arte in generale.

È proprio la figura di Giotto che più di ogni altro ha fatto scaturire un così ampio e rapido diffondersi del suo linguaggio.

Le rivoluzionarie soluzioni che il maestro di Bondone ha introdotto in tutti i campi del raffigurare, dalle volumetrie ed espressività dei personaggi, alla resa delle architetture e dei paesaggi che li racchiudono, fino ad arrivare ad alcune concezioni tecnico-esecutive, sono state un vero spartiacque, giustificando la definizione di autentica «mutazione giottesca» coniata da Luciano Bellosi<sup>59</sup>.

Questa carica innovativa che, è bene ricordarlo, ha la sua prima, grande manifestazione ad Assisi, uno dei luoghi più importanti per la cristianità del tempo, viene presto assorbita preliminarmente dalle varie realtà artistiche nelle quali Giotto si troverà ad operare.

Ecco allora che si parla di diverse scuole giottesche: Romano-Assisiate, Fiorentina, Bolognese Riminese, Padovana, Milanese, Napoletana, ecc.; sono ambiti artistico-geografici che assorbono il cambiamento di stile di Giotto, inserendolo con varie sfaccettature, nella loro tradizione artistica.

Una diffusione così estesa (e per certi versi eterogenea) degli stilemi inaugurati da Giotto, ha prodotto senz’altro un abuso dell’aggettivo giottesco, specie nella letteratura di carattere divulgativo e turistico; sta’ agli studiosi di storia dell’arte circoscrivere questo campo, definendone i caratteri e le peculiarità per una giusta assegnazione<sup>60</sup>.

Si possono intanto indicare come giotteschi i collaboratori diretti, quelli che facevano parte attiva nella sua bottega composta da una vasta schiera di pittori che il maestro, vero e proprio imprenditore, coordinava con grande capacità. Questi artisti, hanno appreso e condiviso sul campo lo stile e le soluzioni suggerite da Giotto.

---

<sup>58</sup> Daniele Benati, *Pittori e programmi figurativi nel XIV sec*, in *L'Abbazia di Pomposa - un cammino di studi all'ombra del campanile, Atti della giornata di studi pomposiani (Pomposa 19 ottobre 2013)*, a cura di Carla di Francesco e Sabina Magrini, Ferrara, Edizione Cartografica, 2013, p. 33.

<sup>59</sup> Cfr. A. Tartuferi, *I giotteschi*, “Art e Dossier”, inserto redazionale allegato al n.283, dicembre 2011 cit., p.7

<sup>60</sup> Tartuferi, *I giotteschi* cit., p.7.

Vi sono poi i seguaci di Giotto: pittori che hanno risentito fortemente nel loro percorso dell'influsso giottesco a seguito di una contaminazione diretta, vivendo e lavorando nello stesso ambito artistico regionale nel quale il maestro si è trovato ad operare.

Tra questi rappresentanti delle diverse scuole giottesche vi sono personalità artistiche di grandissimo livello come Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Jacopo del Cosentino e Maso di Banco, esponenti del giottismo fiorentino; oppure Giovanni e Pietro da Rimini, rappresentanti della scuola riminese, quella che può essere considerata la più legata allo stile originale.

Vi sono poi altre aree che hanno accolto l'influsso di Giotto in maniera più indiretta, assorbendone via via le linee essenziali e un certo impulso al cambiamento e al rinnovamento, calandole però nelle loro tradizioni con una impronta per lo più imitativa. L'ambito padano, in particolare la "scuola padovana", quella che per molti studiosi è la matrice da cui è scaturito il ciclo che abbiamo analizzato in questo lavoro, si inserisce in quest'ultimo filone.

Le opere lasciate dal maestro fiorentino nel corso del suo soggiorno a Padova, parentesi fondamentale nel percorso artistico di Giotto ma anche di tutta la pittura del Trecento italiano, devono avere avuto un fortissimo impatto con l'arte locale che "prende esempio" e riproduce Giotto in modo forse un po' sterile, peccando di originalità e risultando, in ultima analisi, passiva<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Tartuferi, *I giotteschi*, cit., p.22.



## 5 CONCLUSIONI

La prima impressione che si ricava dall'ingresso nell'aula capitolare di Pomposa è di estrema severità.

Avanzando, il susseguirsi delle figure, collocate poco più in alto rispetto al nostro sguardo, sembra accompagnarci con un vago senso di monito, verso la crocifissione finale; sarà per questo che, come in molti luoghi sacri, il vociare dei visitatori appena entrati, si attenua.

Il ciclo sembra richiedere un doveroso rispetto a quanti vi accedono in contemplazione ma anche a chi, distrattamente, osserva.

Lo stato degli affreschi, con le perdite di strato pittorico e la consunzione dovuta allo scorrere dei secoli, ha solo in parte attenuato la potenza espressiva originaria dei personaggi.

Mettendosi in sintonia con lo spirito di questo luogo, senza sforzo eccessivo e attraverso l'influenza delle raffigurazioni, si possono immaginare i monaci umili e silenziosi, seduti sugli scranni addossati alle pareti, su cui gravano i simboli del collegamento tra l'antico e il nuovo testamento. E si può pensare all'abate, in piedi davanti alla grande crocifissione in posizione centrale e preminente, richiedere pareri o servizi, impartire ordini, richiamare all'obbedienza o infliggere penitenze...

Secondo la maggior parte della critica, nel breve volgere di alcuni decenni del 14° sec., si sono avvicendati a Pomposa: Vitale degli Equi, probabilmente il più importante pittore del Trecento bolognese (formatosi osservando la pittura di Giotto) nella decorazione dell'abside nella chiesa; Pietro da Rimini, il massimo esponente della scuola giottesca riminese per il refettorio e il "maestro del capitolo di Pomposa", un preminente rappresentante del giottismo padovano per l'aula capitolare.

A ben vedere quindi, tutte le decorazioni trecentesche dell'abbazia di Pomposa hanno derivazioni da Giotto, più o meno dirette, confermando nel loro insieme la complessa sfaccettatura di significati che si può dare al termine giottesco.

Ma il ciclo dell'aula capitolare, come abbiamo visto, è senz'altro quello in cui i rimandi di linguaggio al maestro fiorentino sono più netti e puntali.

In particolare, ci sembra che tra i possibili collegamenti stilistici con Giotto che abbiamo trattato, sia quello tra "Vizi e Virtù" degli Scrovegni e la rappresentazione dei profeti a Pomposa il più evidente.

In questo parallelo stilistico possiamo aggiungere alle soluzioni esecutive e formali, un preciso nesso nell'intento di riprodurre simboli e caricare le raffigurazioni di significati.

Questo tipo di presenza simbolica è celebrata in modo sublime da M. Proust, tra i ricordi del suo viaggio in Italia e a Padova nel 1900, dal quale è scaturita la profonda ammirazione del celebre scrittore francese per Giotto in generale e per la cappella degli Scrovegni in particolare.

Nella parte iniziale del primo libro della sua *Recherche* egli scrive:

*Ma poi ho capito che la soggiogante stranezza, la singolare beltà di quegli affreschi [allegorie dei Vizi e Virtù] dipendeva dal vasto spazio occupato dal simbolo, e che il fatto ch'esso fosse rappresentato non come simbolo, giacché il pensiero simbolico non vi trova espressione, ma come una realtà, effettivamente subita o*

*materialmente maneggiata, dava al significato dell'opera un che di più letterale e preciso, al suo insegnamento un che di più sorprendente e concreto*<sup>62</sup>.

Nel capitolo di Pomposa vi è lo stesso tipo di simbologia e di significati: la citazione proustiana, permettendoci la libertà di questa “licenza”, può essere assegnata anche a questo luogo. I profeti nel ciclo capitolare sono simboli (in questo caso dell'antico testamento), ma anche reali personaggi effettivamente materiali e fanno parte anch'essi, come abbiamo visto, di un concreto insegnamento.

Espressioni delle maggiori scuole del tempo, collegamenti giotteschi, contenuti e funzioni molto importanti: sono questi i segni evidenti della grandezza dell'abbazia al tempo dell'esecuzione del ciclo, che pur si inseriva in una temperie storica molto complicata.

La scia di valore assoluto in ambito artistico si percepisce molto chiaramente a tutt'oggi; i luoghi trasmettono ancora il loro fascino, la simbiosi tra strutture architettoniche e decorazione è perfetta, l'atmosfera generale richiama deferenza e forse anche un po' di soggezione, derivanti dal trovarsi in un luogo con una storia millenaria alle spalle.

Al termine di questa analisi, che ha trattato in particolare un ambiente e il suo specifico carattere artistico, ma che non può prescindere dal complesso in cui è inserito, preme ricordare la dedica che Giovanni Pascoli ha voluto fare a questo luogo.

Una lapide, posta nel “testimone” di loggiato superstite sul fianco destro dell'atrio, riporta il carmine LXV (1910) intitolato *POMPOSIAE*, dalla raccolta *Poemata et epigrammata*<sup>63</sup> in cui in latino e con versi leonini, il grande poeta ripercorre la lunga storia di Pomposa come fosse essa stessa a descriverla.

Termina con l'appello che Pomposa risorga e resti ciò che fu.

E tutti noi non possiamo che accodarci a questo illustre auspicio, augurandoci che l'abbazia rimanga ancora a lungo luogo di spirito, di bellezza e di pace.

---

<sup>62</sup> M. Proust, Dalla parte di Swann, “*Alla ricerca del tempo perduto-Vol. 1*”, Rizzoli ed., 1985, cit., p. 100.

<sup>63</sup> Giovanni Pascoli, *Carmina-poesie latine*, Mondadori, 1951-61

<<http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=16086>> (consultato il 30/04/2022).

## BIBLIOGRAFIA

- BAGGIO, Luca, *Iconografia di Sant'Antonio al Santo di Padova nel XIII e XIV secolo. Spazi, funzioni, messaggi figurati, committenze*, tesi di dottorato, Relatore prof.ssa G. Valenzano, Università degli studi di Padova, 2013.
- BERENSON, Bernard, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works, with an index of places*, Clarendon Press, Oxford, 1932.
- BENATI Daniele, *Pittori e programmi figurativi nel XIV sec*, in *L'Abbazia di Pomposa - un cammino di studi all'ombra del campanile, Atti della giornata di studi pomposiani, (Pomposa 19 ottobre 2013)*, a cura di Carla Di Francesco e Sabina Magrini, Ferrara, Edizione Cartografica, 2013.
- BENATI Daniele, *presentazione -Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 10-12 giugno 2014), "Intrecci d'arte", n.1, 2016.
- BRANDI Cesare, in *Catalogo della Mostra "La pittura riminese del Trecento"* (Rimini 1935) a cura di Cesare Brandi Garattoni, Rimini, 1935.
- CROWE Joseph A. e CAVALCASELLE Giovanni B., *Storia d'Italia dal secolo II ° al XVI ° - vol. II°*, Successori Le Monnier, Firenze, 1883.
- FAIETTI Marzia, *L'aula capitolare, il refettorio e la chiesa di Pomposa: ipotesi interpretative del ciclo pittorico trecentesco*, in *La Regola e l'arte. Opere d'arte restaurate da complessi benedettini*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, edizioni Alfa, 1982.
- FEDOZZI Isabella, *L'abbazia di S. Maria di Pomposa nel primo Trecento. Materiali iconografici per lo studio di una istituzione benedettina nel tardo medioevo*, tesi di dottorato, tutor prof. E. Artifoni, Università degli studi di Torino, 2003.
- FLEMING Alison C., *Experiencing the Chapterhouse in the Benedictine Abbey at Pomposa* "Nemla Italian Studies", Vol. 38, 2016.
- GADIA Chiara Beba, *La pittura gotica in Emilia Romagna*, "Itinerari D'arte", n.1, 2002.
- MEZZETTI Corinna, *L'abbazia di Pomposa e le sue scritture tra il X e il XII sec.: un progetto per ricostruire l'archivio e la biblioteca*, "Reti Medievali Rivista", 22-2, Firenze, 2021.
- PASCOLI Giovanni, *Carmina-poesie latine*, Mondadori, 1951-61.
- PROUST Marcel, *Dalla parte di Swann, Alla ricerca del tempo perduto*- Vol. 1, Rizzoli ed., 1985.
- RAGGHIANI C. Ludovico, *Percorso di Giotto*, in "Critica D'arte", n.16, 1969.
- SALMI Mario, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, Associazione fra le Casse di Risparmio, ed. 1936 -1966.
- TARTUFERI Angelo, *I giotteschi*, "Art e Dossier", inserto redazionale allegato al n.283, dicembre 2011, cit. p.7.
- TOESCA Pietro, *Storia dell'arte in Italia*, Torino, Utet, 1951 p. 722.

TORRE Augusto, *Pomposa ai tempi dell'abate Guido*, "Rivista di storia dell'agricoltura", n.3, Firenze, Istituto di Tecnica e propaganda agraria, 1963.

VAN MARLE Raimond, *The development of the Italian Schools of Painting*, vol. 4, The Hague, Martinus Nijhoff 1924.

VOLPE Alessandro, *Pittura a Pomposa in Pomposa storia arte architettura*, a cura di Antonio Samaritani e Carla di Felice, Corbo editore, Ferrara 1999.

# SITOGRAFIA

<[https://ora-et-labora.net/RSB\\_it.html](https://ora-et-labora.net/RSB_it.html) > (consultato 30/4/2022).

<<http://www.bml.firenze.sbn.it/Seneca/dettagli/001.html> > (consultato 30/4/2022).

<<https://www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/fede/giovanni-battista-uno-dei-santi-piu-venerati-al-mondo-43377> > (consultato 30/4/2022).

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-da-norcia-santo\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-da-norcia-santo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) > (consultato il 30/04/2022).

<[https://www.settemuse.it/arte/storia\\_di\\_san\\_pietro.htm](https://www.settemuse.it/arte/storia_di_san_pietro.htm) > (consultato il 30/04/2022).

<<https://it.aleteia.org/2018/10/03/perche-san-paolo-viene-rappresentato-con-una-spada-in-mano/> > (consultato il 30/04/2022).

<[https://www.conformingtojesus.com/charts-maps/it/tabella\\_dei\\_profeti.htm](https://www.conformingtojesus.com/charts-maps/it/tabella_dei_profeti.htm) > (consultato il 30/04/2022).

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436759?ft=maestro+del+capitolo+di+po+mpo&offset=0&rpp=40&pos=2> > (consultato il 30/04/2022).

<<http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=16086> > (consultato il 30/04/2022).



## INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1 – POMPOSA: I'’INSULA POMPOSIAE’’ NEL MEDIOEVO .....	40
Fig. 2 – ABBAZIA DI POMPOSA: VISTA FRONTALE CON ATRIO E CAMPANILE.....	41
Fig. 3 – ABBAZIA DI POMPOSA: PALAZZO DELLA RAGIONE.....	42
Fig. 4 – POMPOSA: PIANTA EDIFICI ESISTENTI .....	43
Fig. 5 – AULA CAPITOLARE-ESTERNO .....	44
Fig. 6 - AULA CAPITOLARE – PORTALE DI ACCESSO .....	45
Fig. 7 – AULA CAPITOLARE: SOFFITTO (PARTICOLARE) .....	45
Fig. 8 – AULA CAPITOLARE: DECORAZIONE PRECEDENTE A VELARI (EX PARETE LAT. DESTRA). .	46
Fig. 9 – AULA CAPITOLARE: DECORAZIONE PRECEDENTE – PARETE LATERALE DESTRA .....	46
Fig. 10 – AULA CAPITOLARE: CONTROFACCIATA (PARTICOLARE) .....	47
Fig. 11 – AULA CAPITOLARE: PROFETI PARETE LATERALE A SUD (DESTRA) .....	47
Fig. 12 – AULA CAPITOLARE: PROFETI PARETE LATERALE A NORD (SINISTRA) .....	48
Fig. 13 – AULA CAPITOLARE: PARETE LATERALE A SUD – SAN GUIDO.....	49
Fig. 14 – AULA CAPITOLARE: PARETE LATERALE A NORD- SAN BENEDETTO .....	50
Fig. 15 – AULA CAPITOLARE: PARETE DI FONDO – CROCEFISSIONE .....	51
Fig. 16 – AULA CAPITOLARE : CROCEFISSIONE- LONGINO (PARTICOLARE).....	52
Fig. 17 – AULA CAPITOLARE: PARETE DI FONDO -SAN PAOLO .....	53
Fig. 18 AULA CAPITOLARE: PARETE DI FONDO-SAN PIETRO .....	54
Fig. 19 – AULA CAPITOLARE: FINESTRA PARETE DI FONDO, SPECCHIATURE SUPERIORI E DECORI A MOTIVI VEGETALI .....	55
Fig. 20 – AULA CAPITOLARE: PARETE LATERALE NORD- PROFETI DANIELE E S...?.....	56
Fig. 21 – POMPOSA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI: VIZI E VIRTU’ (FEDE E GIUSTIZIA).....	57
Fig. 22 – PADOVA, BASILICA SANT’ANTONIO: SALA CAPITOLARE, PARETE SUD - PROFETI DANIELE E ISAIA .....	58
Fig. 23 – PADOVA, BASILICA SANT’ANTONIO: SALA CAPITOLARE, PARETE NORD- SAN FRANCESCO .....	58
Fig. 24 – MADONNA CON BAMBINO- MAESTRO DEL CAPITOLO DI POMPOSA – METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW YORK .....	59
Fig. 25 – POMPOSA, SALA CAPITOLARE: PARETE LATERALE SUD- MOSE’ (particolare) .....	59

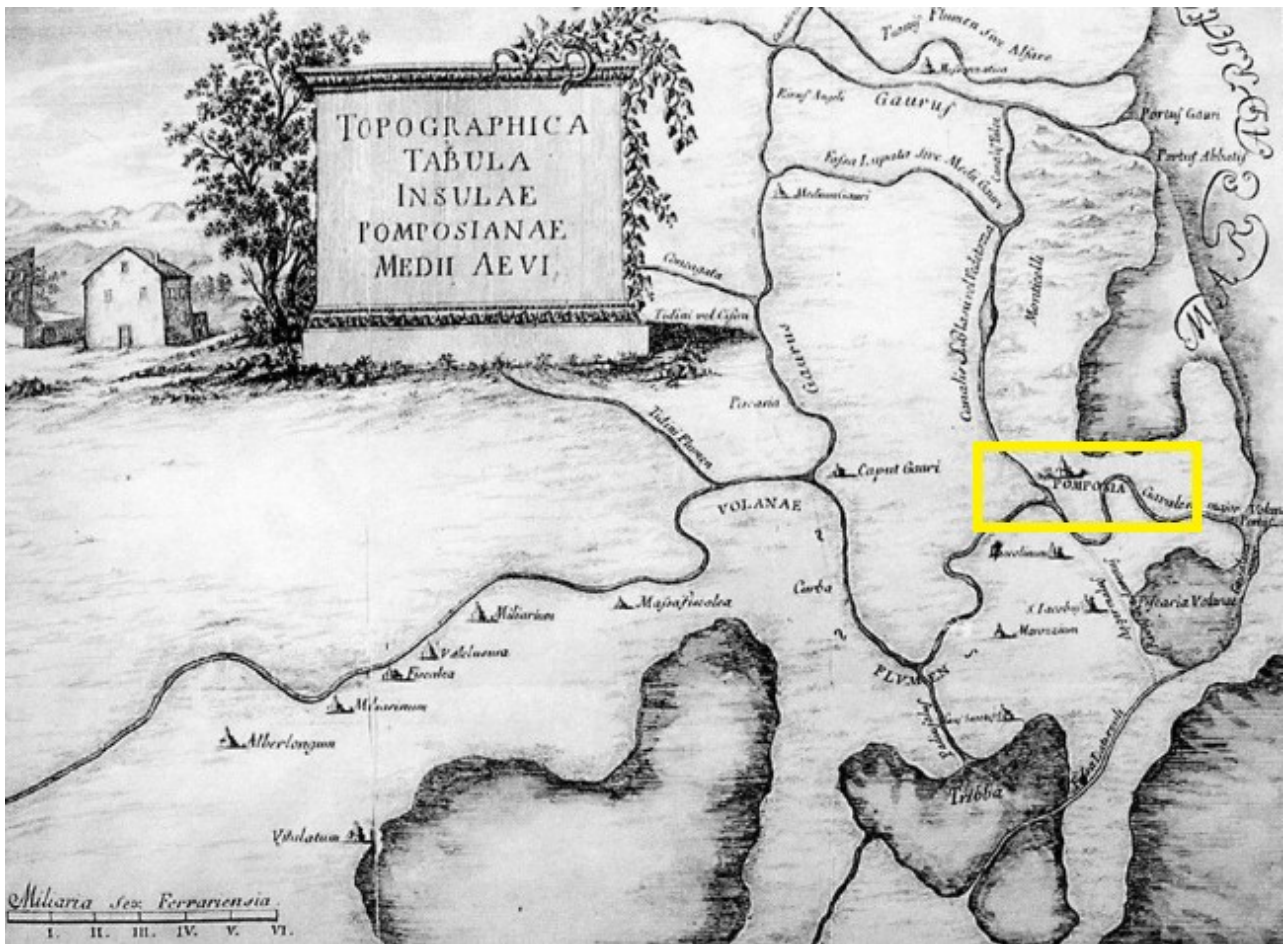


Fig. 1 – POMPOSA: l'“INSULA POMPOSIAE” NEL MEDIOEVO





*Fig. 2 – ABBAZIA DI POMPOSA: VISTA FRONTALE CON ATRIO E CAMPANILE*



*Fig. 3 – ABBAZIA DI POMPOSA: PALAZZO DELLA RAGIONE*



- A** Chiesa di Santa Maria
- B** Aula Capitololare
- C** Refettorio
- D** Museo Pomposiano
- E** Sala delle Stilate
- F** Campanile
- G** Palazzo della Ragione
- Ingressi

Fig. 4 – POMPOSA: PIANTE EDIFICI ESISTENTI



*Fig. 5 – AULA CAPITOLARE-ESTERNO*



*Fig. 6 - AULA CAPITOLARE – PORTALE DI ACCESSO*



*Fig. 7 – AULA CAPITOLARE: SOFFITTO (PARTICOLARE)*



*Fig. 8 – AULA CAPITOLARE: DECORAZIONE PRECEDENTE A VELARI (EX PARETE LAT. DESTRA).*



*Fig. 9 – AULA CAPITOLARE: DECORAZIONE PRECEDENTE – PARETE LATERALE DESTRA*

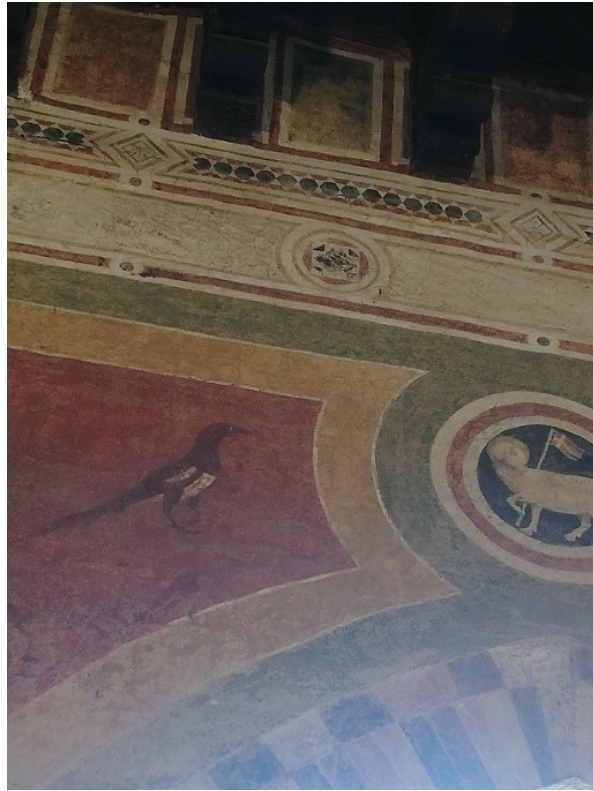


Fig. 10 – AULA CAPITOLARE: CONTROFACCIATA  
(PARTICOLARE)



Fig. 11 – AULA CAPITOLARE: PROFETI PARETE LATERALE A SUD (DESTRA)



*Fig. 12 – AULA CAPITOLARE: PROFETI PARETE LATERALE A NORD (SINISTRA)*





*Fig. 13 – AULA CAPITOLARE: PARETE LATERALE A SUD – SAN GUIDO*



*Fig. 14* – AULA CAPITOLARE: PARETE LATERALE A NORD- SAN BENEDETTO

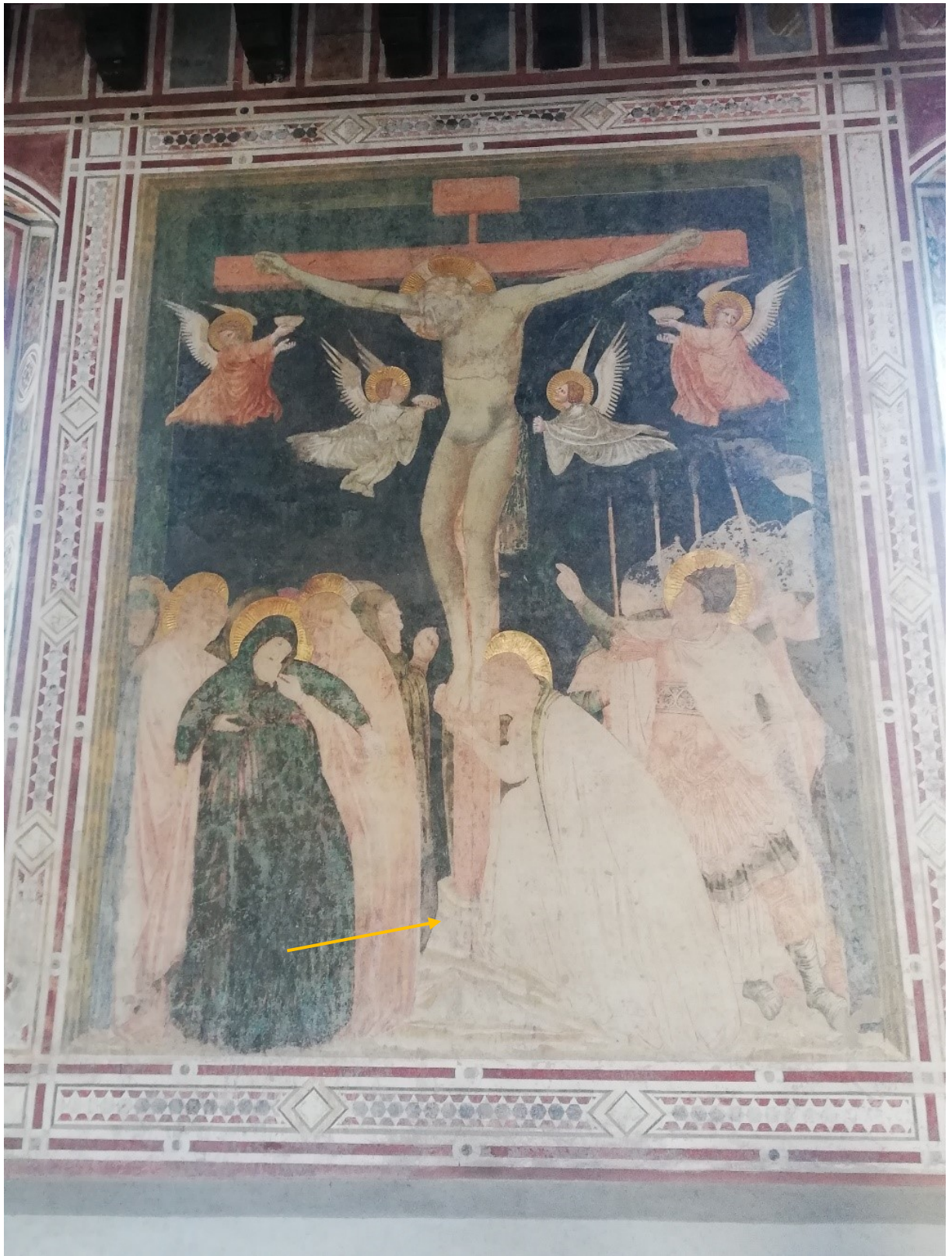


Fig. 15 – AULA CAPITOLARE: PARETE DI FONDO – CROCEFISSIONE



Fig. 16 – AULA CAPITOLARE : CROCEFISSIONE- LONGINO (PARTICOLARE)



*Fig. 17 – AULA CAPITOLARE: PARETE DI FONDO -SAN PAOLO*



*Fig. 18* AULA CAPITOLARE: PARETE DI FONDO-SAN PIETRO



*Fig. 19* – AULA CAPITOLARE: FINESTRA PARETE DI FONDO, SPECCHIATURE SUPERIORI E DECORI A MOTIVI VEGETALI



*Fig. 20 – AULA CAPITOLARE: PARETE LATERALE NORD- PROFETI DANIELE E S...?*





Fig. 21 – POMPOSA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI: VIZI E VIRTU' (FEDE E GIUSTIZIA)



Fig. 22 – PADOVA, BASILICA SANT'ANTONIO: SALA CAPITOLARE, PARETE SUD - PROFETI DANIELE E ISAIA



Fig. 23 – PADOVA, BASILICA SANT'ANTONIO: SALA CAPITOLARE, PARETE NORD- SAN FRANCESCO



Fig. 24 – MADONNA CON BAMBINO- MAESTRO DEL CAPITULO DI POMPOSA – METROPOLITAN MUSEUM OF ART  
NEW YORK



Fig. 25 – POMPOSA, SALA CAPITOLARE: PARETE LATERALE SUD- MOSE' (particolare)