

BOLLETTINO  
DEL MUSEO CIVICO  
DI PADOVA

BOLLETTINO DEL MUSEO CIVICO DI PADOVA - Annata C - 2011

A N N A T A C - 2 0 1 1

**BOLLETTINO  
DEL MUSEO CIVICO  
DI PADOVA**

RIVISTA PADOVANA DI ARTE  
ANTICA E MODERNA NUMISMATICA  
ARALDICA STORIA E LETTERATURA

ANNATA C - 2011

## SOMMARIO

### Comitato di redazione

*Presidente*

Andrea Colasio

*Assessore alla Cultura*

*Direttore del Bollettino*

Davide Banzato

*Redattori*

Vincenza Cinzia Donvito,

Elisabetta Gastaldi, Mariella Magliani,

Francesca Veronese, Valeria Vettorato

*Segreteria*

Angela Guaran, Marilena Varotto

*Direzione e amministrazione*

Via Porciglia, 35 - 35121 Padova

tel. 049/8204509 - fax 049/8204566

*Realizzazione editoriale*

Skira editore spa

Via Torino 61

20123 Milano

www.skira.net

### Prolusione

GIORGIO BONSAI, *Giotto e la Ragione*..... Pag. 7

### Interventi

FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Giotto e Padova*..... » 21

ANNA MARIA SPIAZZI, *Giotto al Capitolo del Santo*..... » 35

LUCA BAGGIO, *Giotto e il rinnovamento dell'iconografia antoniana nel Capitolo del Santo*..... » 41

IRENE HUECK, *Problemi di iconografia giottesca*..... » 59

GUIDO TIGLER, *La cappella Scrovegni nella storia della scultura: i 'monocromi'*..... » 75

CLARIO DI FABIO, *Giotto, Giovanni Pisano e Marco Romano: rapporti fra pittura e scultura nella cappella degli Scrovegni*..... » 143

VITTORIA CAMELLITI, *Gli affreschi del coro della cappella Scrovegni tra problemi irrisolti e un mistero araldico*..... » 185

CRISTINA GUARNIERI, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana*..... » 199

MARICA MERCALLI, *Il ciclo di Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*..... » 225

MONICA PREGNOLATO, *I cicli decorativi di cupola e tamburo del battistero di Padova: percorsi conoscitivi e restauro*..... » 243

GIOVANNI CARBONARA, *Monumenti e danni da umidità: alcune riflessioni*..... » 259

FRANCESCA CAPANNA, ANTONIO GUGLIELMI, *Le ricognizioni annuali del ciclo pittorico della cappella degli Scrovegni: lo stato di conservazione e nuovi dati tecnici*..... » 265

ANTONIO G. STEVAN, *Aggiornamento sui monitoraggi ambientali della cappella degli Scrovegni*..... » 273

**Tavole a colori**..... » 283

CRISTINA GUARNIERI

## Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana

Le storie della vita della Vergine *post mortem Christi* si devono, com'è noto, all'anonimo pittore denominato Maestro del coro Scrovegni, cui spettò il compito di concludere nella zona absidale la decorazione giottesca della navata della cappella dell'Arena (figg. 1-2). L'inevitabile confronto con il grande maestro toscano determinò in sede critica una netta svalutazione della sua attività, imbrigliata, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, nelle maglie della categoria critica del cosiddetto "giottismo romagnolo", una denominazione generica che, dopo l'intervento pionieristico di Brach del 1902<sup>1</sup>, fu ancora utilizzata e ulteriormente legittimata da Mario Salmi nei primi anni Trenta<sup>2</sup>. Lo studioso estese i confini dell'influenza giottesca a prodotti che dalle Marche, alla costa romagnola, alle Venetie (e tra questi le *Storie della vita della Vergine* del coro Scrovegni, gli affreschi di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena e un dossale con la *Madonna col Bambino e Storie di Cristo* delle Gallerie dell'Accademia di Ravenna<sup>3</sup>, opere tutte riferite al nostro artefice padovano) mostravano segni d'ibridazione, nonché reminiscenze arcaiche di matrice duecentesca.

Il marchio del romagnolismo venne impresso al Maestro del coro anche da Luigi Coletti, che addirittura lo definì come "il più inetto dei pittori romagnoli"<sup>4</sup>. A rimettere ordine fu Federico Zeri che, in due interventi del 1958 e del 1971<sup>5</sup>, riconsiderava il fenomeno della cosiddetta "scuola romagnola", scardinandolo dalle fondamenta, e individuando nei due poli di Rimini e Pado-

<sup>1</sup> A. BRACH, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg 1902.

<sup>2</sup> M. SALMI, *La scuola di Rimini*, "Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", III (1931-1932), X, pp. 226-267, in part. pp. 247-251.

<sup>3</sup> A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959, pp. 145-149; D. BENATI, *Maestro del coro Scrovegni*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995-7 gennaio 1996), a cura di D. BENATI, Milano 1995, p. 167.

<sup>4</sup> L. COLETTI, *I primitivi. III. I padani*, Novara 1947, p. XXXVII.

<sup>5</sup> F. ZERI, *Una "Deposizione" di scuola riminese*, "Paragone", 1958, 99, pp. 46-54; ID., *Una crocefissione giottesco-padovana*, in *Quaderni di Emblema 1*, Bergamo 1971, pp. 33-35, ried. in ID., *Diari di lavoro 1*, Torino 1983, pp. 34-37.



Fig. 1 - Padova, cappella Scrovegni, parete sinistra del presbiterio.

Fig. 2 - Padova, cappella Scrovegni, parete destra del presbiterio.

va gli unici centri di irradiazione degli stilemi giotteschi, cui collegare distintamente i diversi prodotti presenti nei territori compresi tra la costa romagnola e quella veneta. Importanti testimonianze come gli affreschi del Capitolo di Pomposa<sup>6</sup>, della chiesa dei domenicani di Bolzano<sup>7</sup>, di Sesto al Reghena<sup>8</sup> e della stessa abside Scrovegni furono dunque annessi alla corrente del giottismo padovano e all'esperienza di Giotto all'Arena<sup>9</sup>.

A rimescolare le carte fu Ferdinando Bologna, che ridefinì la fisionomia dell'autore degli affreschi del coro, considerandolo un giottesco di stretta osservanza, ma non padovano, bensì fiorentino, attivo insieme al caposcuola sui

<sup>6</sup> D. BENATI, *Ancora sul Maestro del Capitolo di Pomposa*, "Paragone", LXV (2014), 114-115, pp. 21-33.

<sup>7</sup> T. FRANCO, *Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo - 20 giugno 2010), a cura di S. SPADA PINTARELLI, H. STAMPFER, Bolzano 2010, pp. 162-183.

<sup>8</sup> G. TREVISAN, *Sesto al Reghena e l'arte nelle abbazie*, in *Arte in Friuli dalle origini all'età patriarcale*, a cura di P. PASTRES, Udine 2009, pp. 302-317.

<sup>9</sup> Nel frattempo Carlo Volpe escludeva il Maestro del coro dalla cerchia dei pittori riminesi: C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, p. 25.



Fig. 3 - Maestro del coro Scrovegni, dossale con la *Madonna in trono col Bambino* e quattro *Storie della Vita di Cristo* (*Natività, Adorazione dei magi, Crocifissione, Resurrezione*). Ravenna, Museo d'Arte della Città.

ponteggi della cappella della Maddalena<sup>10</sup>. Al nostro frescante egli assegnava, oltre all'abside padovana, realizzata attorno al 1317<sup>11</sup>, anche l'affresco con la *Crocifissione* di Galzignano, oggi invece attribuito al maestro eponimo, la tavola raffigurante la *Crocifissione* della collezione Lewis, di mano probabilmente di un giottesco napoletano<sup>12</sup>, il riquadro con i *Funebri di san Benedetto* presso l'abbazia di Santa Maria in Sylvis di Sesto al Reghena, sulla base di una riproduzione pubblicata da Rodolfo Pallucchini<sup>13</sup>, e in fine di carriera il dossale dell'odierno Museo d'Arte della Città di Ravenna (fig. 3) e il dittico

<sup>10</sup> F. BOLOGNA, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della Cappella Peruzzi*, Torino 1969, pp. 76-78, nota 3.

<sup>11</sup> Il primo gennaio 1317 Enrico Scrovegni fa una cospicua donazione per l'ufficiatura della cappella. Il documento di donazione è stato pubblicato da A. TOLOMEI, *La chiesa di Giotto nell'Arena di Padova*, Padova 1880, pp. 33-39. Tale data, tuttavia, non appare oggi così determinante, poiché il documento fa esclusivamente riferimento a beni immobili necessari al mantenimento di sacerdoti e chierici, come rileva C. BELLINATI, *Padua felix. Atlante iconografico della Cappella di Giotto (1300-1305)*, Treviso 1997, p. 162.

<sup>12</sup> A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile - 23 luglio 2000), a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO, S. SPADA PINTARELLI, Trento 2000, pp. 84-87, cat. 7.

<sup>13</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, fig. 299.

della collezione Seligmann di Parigi, di un anonimo artista fiorentino<sup>14</sup>.

In un ampio saggio dedicato agli affreschi sestesi, Fulvio Zuliani reimpostava il problema in termini di bottega e individuava in un anonimo pittore denominato il Maestro delle Storie di San Benedetto l'artista più importante dell'impresa, con il quale, insieme a un gruppo nutrito di collaboratori, avrebbe lavorato pure il Maestro del coro. Considerato la mano più alta e sostenuta del ciclo, specie nell'invenzione scenografica e architettonica, il maestro principale – di fatto oggi sovrapponibile al Maestro del coro – si sarebbe formato nel cantiere della basilica inferiore di Assisi e avrebbe seguito Giotto nel suo secondo soggiorno padovano, realizzando insieme alla sua équipe, dopo gli affreschi di Sesto, quelli padovani dell'Arena e del Capitolo del Santo<sup>15</sup>.

A sancirne definitivamente la formazione padovana è Mauro Lucco, che stabiliva i termini cronologici dell'attività del pittore, in sostanza compresi entro il secondo decennio del secolo, e forniva una coerente ricostruzione della sua carriera, arricchendola anche con diversi pezzi, per lo più in stato di frammenti, presenti nel Museo antoniano e provenienti da diversi locali della basilica e del convento francescano<sup>16</sup>. Qualche anno più tardi Francesca d'Arcais<sup>17</sup> ribadiva con ulteriori argomenti come la decorazione pittorica della zona absidale della cappella Scrovegni, da considerarsi in stretta correlazione con la sua sistemazione architettonica, fosse da collocare tra 1317 e 1320, date che corrispondono alla canonizzazione di *San Ludovico da Tolosa*, rappresentato a figura intera sulla parasta sinistra nel passaggio tra presbiterio e abside, e all'esilio di Enrico a Venezia<sup>18</sup>. I successivi studi condotti da Enrica Cozzi sugli affreschi dell'ab-

<sup>14</sup> M. LUCCO, "Me pinxit": schede per un catalogo del Museo Antoniano, "Il Santo", XVII (1977), pp. 243-261; vedi anche G. SINIBALDI, G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 1943, pp. 590-591, cat. 191.

<sup>15</sup> F. ZULIANI, *Per la diffusione del giottismo nelle Venezie e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, "Arte Veneta", XXIV (1970), pp. 9-25. A Sesto il nostro pittore realizzerebbe le seguenti scene: *Assunzione di san Giovanni Evangelista*, *Natività*, *Incoronazione della Vergine*, *Sante* nelle nicchie del basamento, *Madonna col Bambino* sopra la porta d'ingresso.

<sup>16</sup> LUCCO, "Me pinxit" ... cit. Lo studioso ritiene spettino al Maestro del coro l'*Assunzione di san Giovanni evangelista*, la *Natività*, l'*Incoronazione della Vergine*, le *Sante* del basamento, il *Martirio dei santi Pietro e Paolo*, i *Santi Pietro e Paolo davanti all'imperatore*. Di altra mano sarebbero invece il *Transito della Vergine* e la *Consegna delle chiavi a Pietro e del pastorale a Lino*, da collegarsi con i *Funerali di san Benedetto*. Il *Lignum Vitae*, infine, è collegabile con i riquadri raffiguranti *San Benedetto e il monaco Romano* e l'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*.

<sup>17</sup> F. D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte per la datazione della decorazione dell'abside della Cappella degli Scrovegni*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. BOSKOVITS, Milano 1994, pp. 13-15.

<sup>18</sup> Claudio Bellinati, tuttavia, aveva a suo tempo ulteriormente constatato come nell'imbotte dell'arco che immette nell'abside fosse raffigurato anche *San Tommaso d'Aquino*, canonizzato nel 1323 (C. BELLINATI, *La cappella degli Scrovegni*, in *Padova. Basiliche e chiese*, I, Vicenza



Fig. 4 - Maestro del coro Scrovegni (?), *Madonna con il Bambino*, già sulla facciata della chiesa di Sant'Apollinare a Trento.

bazia di Sesto al Reghena, sfociati nella pubblicazione della monografia del 2001<sup>19</sup>, hanno inoltre imposto una riflessione sull'ampio raggio dell'attività di questo anonimo, evidentemente un comprimario, ma certo uno dei più quotati e richiesti tra i collaboratori di Giotto, non solo in territorio padovano ma entro un contesto geografico che dal territorio friulano giunge fino alla Val d'Adige. È infatti attribuibile al Maestro del

coro, secondo Miklós Boskovits<sup>20</sup>, una *Madonna con il Bambino* già nell'arcosolio sepolcrale di un abate sulla facciata della chiesa di Sant'Apollinare a Trento, ove risulta documentato nel 1320 un "magistro Nicolao pictore de Padua qui pingit in dicta abacia", come rilevò nel 1962 Nicolò Rasmus, che pure raffrontava l'opera con il Maestro del coro<sup>21</sup> (fig. 4). A quest'ultimo pittore, forse in realtà un più "ruvido" collaboratore del maestro padovano, si devono, per Andrea De Marchi, altri riquadri con figure di *Santi* affrescati sulla facciata della stessa chiesa, mentre al maestro maggiore, ma in esordio di carriera, andrebbe riferito l'affresco entro la lunetta della tomba di Giuseppe della Scala

1975, p. 263), quest'ultimo in seguito giustamente identificato da Enrica Cozzi come *San Domenico*, mentre un *San Tommaso*, sfuggito alla studiosa, risulta effettivamente presente, a figura intera e con la *Summa Theologiae* aperta sul petto, sul primo tratto di parete sinistra del giro absidale, come riscontra anche M. D'ATTANASIO, *Il Maestro del Coro Scrovegni e il suo corpus*, "Arte Medievale", IV serie, III (2013), pp. 121-144, in part. p. 126.

<sup>19</sup> *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G.C. MENIS, E. COZZI, Fiume Veneto 2001. Su Sesto al Reghena, vedi inoltre I. FURLAN, *L'Abbazia di Sesto al Reghena*, Milano 1968, e il recente saggio di TREVISAN, *Sesto al Reghena... cit.*

<sup>20</sup> M. BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting, 1290-1470*, London 1990, pp. 154-155, nota 12.

<sup>21</sup> N. RASMO, *S. Apollinare a Trento*, "Cultura atesina. Kultur des Etschlandes", XVI (1962), p. 116; ID., *Affreschi medievali atesini*, Milano s.a. (ma 1971), pp. 126-142, in part. p. 126; ID., *Note sulla pittura giottesca padovana nella regione atesina*, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno - 4 novembre 1974), a cura di L. GROSSATO, Milano 1974, pp. 63-67.

del 1313, nel chiostro della chiesa di San Zeno a Verona<sup>22</sup>. Due tavolette della Pinacoteca Vaticana, assegnate ad ambito riminese nella scheda del catalogo museale, sono state attribuite al Maestro del coro da Daniele Benati nel 1995, ma probabilmente sono da restituire alla giovinezza di Guariento<sup>23</sup>, come d'altra parte già sosteneva Roberto Longhi nell'*Officina ferrarese*<sup>24</sup>.

La critica degli ultimi decenni ha dunque fissato dei punti fermi, riconoscendo l'estrazione padovana del Maestro del coro (il cui linguaggio appare di fatto intessuto di continui rimandi al Giotto Scrovegni), nonché la precocità del suo intervento, collocabile a cavallo tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del secolo; da simili presupposti è necessario ripartire per un avanzamento delle conoscenze e, soprattutto, per una reale comprensione della portata dell'anonimo maestro nella diffusione dei modelli giotteschi e nel rinnovamento della cultura figurativa veneta, fino a quel momento ancorata a soluzioni bidimensionali di matrice arcaica e duecentesca.

In anni più vicini a noi, tuttavia, tali assunti storiografici, oramai assestati, sono stati a più riprese messi in discussione, con argomentazioni, a mio avviso, sganciate da una più ampia indagine del contesto figurativo dell'epoca. Sia in ambito pittorico che in quello dell'illustrazione libraria (si pensi ad esempio ai ben noti *Antifonari responsoriali de nocte* della cattedrale padovana, datati tra primo e secondo decennio del secolo<sup>25</sup>) fu infatti immediata la ricezione del nuovo linguaggio importato dal maestro toscano, di cui si colsero solo gli aspetti più superficiali e maggiormente comprensibili, spesso combinandoli con le tradizioni figurative locali. L'ampio fenomeno del giottismo padovano ebbe inoltre altrettanti immediati espianti nei territori limitrofi, come dimostrano diversi cantieri aperti già nel corso del secondo decennio, tra cui, soprattutto, San Fermo maggiore a Verona e Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena<sup>26</sup>.

In un intervento nelle "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes"

<sup>22</sup> DE MARCHI, *Il momento sperimentale...* cit., p. 49.

<sup>23</sup> Z. MURAT, *Una "Vergine dolente" di Guariento: per la ricostruzione della Croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, "Arte Veneta", 67, 2010 (2011), pp. 102-117, in part. pp. 103-104; EAD., *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo 2016, pp. 106-107, cat. 1.

<sup>24</sup> R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, ried. in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956, p. 93, nota 12. Per un'accurata descrizione del ciclo del Maestro del coro Scrovegni e per un più ampio resoconto della vicenda critica si rimanda al saggio di E. COZZI, *Il Maestro del coro Scrovegni*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. BANZATO, G. BASILE, F. FLORES D'ARCAIS, A.M. SPIAZZI, Modena 2005, pp. 97-104 (*Mirabilia Italiae*; 13).

<sup>25</sup> F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari di Padova*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2010, pp. 549-562 (I convegni di Parma; 12).

<sup>26</sup> Le ricadute sul territorio padovano parallele all'esperienza del Coro sono state molto indagate soprattutto da F. D'ARCAIS, *Pittura del Duecento e Trecento a Padova e nel territorio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, pp. 156-157;

di Firenze<sup>27</sup>, Vittoria Camelliti, nel suo giudizio sulla decorazione del coro Scrovegni, si affida a considerazioni di carattere storico (in realtà non sempre determinanti nello svolgimento dei fatti artistici e, comunque, non in grado di escludere una datazione precoce), nonché a un dettaglio iconografico visibile in cappella, ossia la presenza, in uno dei polilobi del sottarco che divide la zona presbiteriale dall'abside poligonale, della figura a mezzo busto di *San Daniele che regge il modello della città di Padova*, una tipologia che appare documentata solo più tardi. Su queste basi, senza cioè tener conto degli aspetti tecnico-esecutivi o stilistico-formali, né, come si è detto, del contesto figurativo, la studiosa sposta considerevolmente in avanti (tra il 1339 e i primi anni Cinquanta) l'impresa Scrovegni, giudicata attardata e "di maniera", snaturando in tal modo il linguaggio dell'anonimo maestro e ridimensionandone il ruolo nella disseminazione del linguaggio giottesco nelle Venezia.

Marco D'Attanasio, invece, propende per una datazione più alta, *post* 1328, nel momento cioè del provvisorio rientro di Enrico in città, appoggiandosi anche a una notizia riportata dal Cortusi, secondo cui la cappella sarebbe stata fondata e dotata nel 1330<sup>28</sup>. Pur partendo da presupposti diversi, lo studioso giunge tuttavia a conclusioni che ci paiono altrettanto discutibili sotto il profilo metodologico. Oltre ad alcune proposte di carattere iconografico e a una riflessione sulle scelte della committenza, su cui non sempre si concorda

A.M. SPIAZZI, *Padova*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, Milano 1992, pp. 103, 108-109, 172-173, note 23-24; E. COZZI, *L'influenza di Giotto nelle Venezia*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO, F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 81-105. Tra i monumenti più significativi si ricordano la chiesa della Santissima Trinità di Galzignano, la chiesa di San Nicolò e il Duomo di Piove di Sacco, Santa Maria di Praglia e Santa Giustina a Monselice. Per quel che riguarda gli espianti in area sovraregionale, si ricordano i diversi cantieri già segnalati dalla critica, come quelli importanti di Verona, Trento, Bolzano, Treviso, Udine, Feltre e Pomposa. Merita inoltre maggior enfasi il caso della cappella della famiglia Bonacolsi a Mantova, città strettamente legata a Padova nei primi decenni del Trecento, talora tramite Verona, la cui decorazione, per ciò che ne rimane, appare davvero emblematica del valore normativo del modello padovano a date precoci, anche per quel che riguarda la struttura architettonica della piccola cappella in origine voltata a botte (al riguardo si vedano *Indizii di castigato disegno, di vivaci colori. Gli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi*, catalogo della mostra, a cura di U. BAZZOTTI, Mantova 1992; DE MARCHI, *Il momento sperimentale...* cit., pp. 57-59; U. BAZZOTTI, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano...* cit., pp. 76-79, cat. 5; S. L'OCCASO, *La pittura a Mantova tra Bonacolsi e Gonzaga (1300-1330 ca.)*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a cura di S. ROMANO, D. ZARU, Roma 2013, pp. 11-35.

<sup>27</sup> V. CAMELLITI, *Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LIV (2010-2012), fasc. 3, pp. 387-404. Ma vedi anche il saggio pubblicato in questa sede.

<sup>28</sup> D'ATTANASIO, *Il Maestro del Coro Scrovegni...* cit., p. 143, nota 66; G. DE CORTUSIIS, *Chronica de novitatibus Padue et Lombardie*, a cura di B. PAGNIN, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento ordinata da L.A. Muratori*, nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di G. CARDUCCI, V. FIORINI, P. FEDELE, XII, parte V, Bologna 1941, p. 55.

– come nel caso dell’identificazione del santo con corona gigliata raffigurato a mezzo busto nell’intradosso dell’arco divisorio tra coro e abside con l’imperatore Enrico II piuttosto che con il più consueto Luigi IX – emerge il proposito di smantellare nuovamente l’impostazione padovana data al problema del Maestro del coro e di rilanciare la matrice fiorentina della sua cultura figurativa, proponendo una serie di confronti improbabili con opere capitali del percorso di Giotto, come i murali della cappella Bardi, il *Polittico* Baroncelli, il *Santo Stefano* Horne e persino con gli sguanci dei finestroni della cappella Palatina in Castel Nuovo a Napoli.

Se non si esclude una datazione di poco più tarda, *post* 1323 per esempio (anno in cui fu canonizzato san Tommaso d’Aquino), peraltro concessa dalle tipologie compositive adottate, più articolate e ricche di personaggi, dal ricco cromatismo o dalla gestualità caricata, non è tuttavia possibile negare l’essenza schiettamente giottesca del linguaggio del Maestro, uno dei primi ad attingere al bagaglio tecnico e al vasto repertorio di soluzioni formali del Giotto padovano. Un solo dettaglio, come quello dell’iconografia del *San Daniele* con l’*imago urbis* (un modello peraltro restituito in modo assai sintetico, con le mura merlate della città e le due torri *alba e rubea* simboli del potere comunale, per nulla paragonabile con quelli molto più dettagliati della seconda metà del secolo), presentato come prova di una datazione inoltrata, non può rivoluzionare l’assetto critico esistente, specie considerando l’enorme quantità di testimonianze che non ci sono pervenute. Inoltre, a partire dagli anni Trenta, a Padova si sta formando un altro pittore, che parte dalle premesse giottesche del Maestro del coro, ma che volge ormai lo sguardo verso altri orizzonti, inserendosi nella nuova temperie gotica che investe la Valpadana a partire dal quinto decennio del secolo, di cui sono protagonisti personalità come Vitale da Bologna e Tommaso da Modena. Si tratta di Guariento d’Arpo, vero astro nascente della pittura padovana, subito assoldato per le imprese della Reggia e di Sant’Agostino dai Carraresi, che ne compresero immediatamente il talento. Da questo momento nell’intera area italiana nord-orientale urgono istanze stilistiche nuove, declinate in senso gotico e naturalistico, del tutto inesistenti nella pittura del nostro anonimo.

Pertanto, tenendo conto delle molteplici possibilità di lettura dell’opera, sarà utile ricostruire un quadro critico il più possibile condiviso, proponendo qualche nuovo argomento, ma soprattutto ribadendo ciò che in passato era già stato autorevolmente affermato. Credo innanzitutto che la decorazione del coro Scrovegni debba essere considerata all’interno della problematica della costruzione e della cronologia della parte absidale della cappella, ovvero in stretta correlazione con il suo arredo scultoreo e il suo utilizzo in funzione sepolcrale. È assai probabile, infatti, che Enrico Scrovegni abbia pensato per tempo al suo monumento funerario, trattandosi di una questione che per lui era

di primaria importanza e considerando quanto tenesse alla promozione della propria immagine e del proprio ruolo sociale. Com’è noto sulle modalità e soprattutto sui tempi di costruzione della parte terminale della cappella, laddove si innesta l’arca di Enrico, sono state avanzate diverse ipotesi. Poiché il corpo poligonale dell’abside appare semplicemente addossato e non congruamente inserito nella struttura muraria del presbiterio, molti studiosi hanno suggerito una realizzazione cronologica successiva del corpo absidale<sup>29</sup>, da collocarsi tra il 1317<sup>30</sup>, anno della canonizzazione di san Ludovico da Tolosa, e il 1320, data dell’esilio di Enrico.

Non sono inoltre mancate congetture circa l’originaria presenza nel progetto iniziale di un transetto<sup>31</sup> o di una cappella sepolcrale<sup>32</sup>, poi lasciati incompiuti o non realizzati in seguito al ben noto documento di protesta dei frati eremitani nei confronti delle intenzioni ambiziose di Enrico circa la funzione e la conformazione della cappella, datato 9 gennaio 1305<sup>33</sup>. Se queste ultime ipotesi sono state escluse per l’assenza di tracce di fondazioni o di elementi murari<sup>34</sup>, anche l’aggiunta cronologicamente successiva del corpo trapezoidale dell’abside dovrà in futuro essere oggetto di più attente analisi. Non è forse

<sup>29</sup> A. MOSCHETTI, *Di nuovo “su questioni cronologiche giottesche”*, “Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova”, 1923-1924, pp. 125-134. Si tratta di una struttura aggiunta al corpo dell’edificio anche per A. VERDI, *L’architettura della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001), a cura di V. SGARBI, Milano 2000, pp. 118-138, e V. DAL PIAZ, *La storia e l’architettura della Cappella*, in *La cappella degli Scrovegni a Padova. Saggi*, a cura di D. BANZATO, G. BASILE, Modena 2005, pp. 19-66, in part. p. 30.

<sup>30</sup> Come si è detto, al 1317 risale anche un documento di dotazione della cappella da parte di Enrico Scrovegni. Tale data era stata considerata fondamentale per Volker Herzner, secondo cui le modifiche alla cappella erano da considerare in rapporto alle esigenze del culto e al numero aumentato di chierici e presbiteri, nonché alle esigenze autocelebrative del committente, intenzionato a costruire un sepolcro con la *propria figura* vivente, secondo la sua opinione realizzato, insieme alla decorazione del coro, solo nel 1336, dopo la morte di Enrico (V. HERZNER, *Giotto Grabmal für Enrico Scrovegni*, “Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, XXXIII (1982), pp. 39-66). Negli studi più recenti, invece, si tende a non collegare il documento ad eventuali rifacimenti della struttura, proprio perché esso si riferisce esclusivamente a una dotazione di beni immobili per il sostentamento del culto in cappella (vedi nota 11).

<sup>31</sup> L’ipotesi che la struttura costituisse uno dei due bracci di un transetto era stata avanzata da I.B. SUPINO, *Giotto*, Firenze 1920, pp. 118-119, e successivamente sostenuta da D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963, pp. 42, 175, fig. 29. Vedi inoltre I. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XVII (1973), fasc. 2/3, pp. 277-294, in part. pp. 277-278.

<sup>32</sup> G. TIGLER, *L’apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, in *Il secolo di Giotto...* cit., pp. 235-275.

<sup>33</sup> Padova, Archivio di Stato, *Corporazioni Soppresse, Eremitani* 62, pp. 305-306; ed. in O. RONCHI, *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni*, “Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova”, LII (1935-1936), pp. 205-211.

<sup>34</sup> MOSCHETTI, *Di nuovo “su questioni cronologiche giottesche”*... cit.





Fig. 5 - Padova, cappella Scrovegni, abside.

questa la sede opportuna per affrontare una problematica così complessa, tuttavia l'evidenza di una cesura tra presbiterio e abside<sup>35</sup>, come dimostrerebbero i corsi di mattoni sfalsati o la lunga giuntura verticale<sup>36</sup>, in realtà non comporta necessariamente una battuta d'arresto o, come è stato sostenuto, una rivisitazione di un progetto iniziale concepito a terminazione rettilinea: spesso infatti, come dimostrano gli studi sulle prassi operative dei cantieri medievali, le maestranze procedevano per settori, aggregando un corpo architettonico all'altro, e non avanzando di pari passo lungo l'intero perimetro dell'edificio.

Tali considerazioni trovano in parte riscontro anche nelle indagini condotte sulla decorazione interna della zona presbiterio-abside e sui diversi strati d'intonaco in prossimità dell'innesto dei due corpi architettonici, che dimostrano come il corpo aggiunto non sia stato realizzato all'epoca della decorazione del Maestro del coro e non in funzione di questo ciclo pittorico, ma precedentemente ad esso<sup>37</sup> (fig. 5). Anche la sovrapposizione degli intonaci dipinti sulla parete di fondo dell'abside, poco discussi in relazione alla struttura architettonica<sup>38</sup>, offre interessanti spunti di riflessione. Come è stato rilevato dalle analisi<sup>39</sup>, sulla parete è stesa una prima mano a morellone su cui è dipinto uno strato di azzurrite terminante a cuspide e decorato con stelle in stagno dorato uguali a quelle della volta; a questo si sovrappone un secondo strato costituito da una malta affrescata a terra verde che si conclude con una più larga terminazione timpanata (probabilmente coerente con un coronamento lapideo riferibile al monumento funebre di Enrico) su cui sono state dipinte delle ali di angeli collegabili con il gruppo scultoreo di Giovanni Pisano costituito da angeli apteri; infine, limitatamente alla parte alta della parete e sopra allo strato appena descritto, vi è un'ultima ste-

<sup>35</sup> Che l'abside fosse stata realizzata separatamente senza collegarla coi pilastri del presbiterio era già stato osservato da Guglielmo Botti nel suo rapporto alla Commissione comunale sui restauri agli affreschi di Giotto (1868), dove egli consigliava di porre una fascia di ferro che fissasse l'abside ai fianchi del presbiterio: cfr. A. PROSDOCIMI, *Il comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauri agli affreschi*, Padova 1961, p. 97, doc. XXII.

<sup>36</sup> VERDI, *L'architettura della cappella...* cit., p. 119. Cfr. inoltre S. BORSELLA, *L'Architettura, le trasformazioni, i restauri dalle origini alle soglie del XXI secolo*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni*, a cura di G. BASILE, Ginevra-Milano 2003, pp. 171-182, in part. p. 171.

<sup>37</sup> Sono infatti stati messi in evidenza tre strati di intonaco sovrapposti, di cui i due più esterni sono sicuramente quelli riferibili alla decorazione del Maestro del coro, mentre quello più profondo corrisponde a uno strato di finitura steso a protezione della cortina muraria, modellato imitando le stilature dei mattoni. Sono riconoscente a Francesca Capanna dell'Istituto nazionale centrale per il restauro che ha voluto condividere con me i contenuti della sua relazione tenuta, in collaborazione con Antonio Guglielmi e Angelo Raffaele Rubino, in occasione della giornata di studi *Il restauro di Giotto agli Scrovegni. Indagini, progetto, interventi*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 30 maggio 2002, che si auspica venga presto pubblicata.

<sup>38</sup> Ne parla in relazione alla collocazione delle tre statue di Giovanni Pisano nella nicchia sopra la tomba, TIGLER, *L'apporto toscano...* cit., pp. 247-250.

<sup>39</sup> Vedi nota 37.

sura dipinta con un finto velario a motivi geometrici e floreali, trattati in maniera bidimensionale, ma di matrice giottesca<sup>40</sup>. Il dato interessante è che, come emerge osservando gli interstizi tra un elemento lapideo e l'altro, il primo strato con il cielo stellato è sicuramente precedente all'inserimento del monumento funebre così come si presenta oggi, che sembrerebbe coerente, per contro, con la decorazione del Maestro del coro. In attesa di ulteriori indagini sui paramenti murari, è possibile intanto osservare come la sovrapposizione degli intonaci in prossimità della giuntura tra i due corpi architettonici e il palinsesto pittorico della parete di fondo suggeriscano inequivocabilmente la presenza della struttura absidale già prima dell'intervento del Maestro del coro, per cui non si può escludere che essa sia stata realizzata congiuntamente con il resto dell'edificio.

Al problema della datazione dell'abside si aggiunge quello dell'allestimento del monumento funebre di Enrico, che presenta alcune incongruenze e probabilmente non corrisponde a un progetto organico<sup>41</sup>. Sappiamo per certo, perché ce lo tramanda lo stesso Enrico nel suo testamento redatto nel 1336, che il monumento a quella data era già stato approntato e che i *fideicommissari* avrebbero dovuto in seguito provvedere alle spese per l'*ornatus* e il decoro del sepolcro<sup>42</sup> (fig. 6). Sulla congruità dei diversi elementi della struttura le opinioni divergono, specie per quel che riguarda la camera funeraria, gli *angeli reggicortina* e il celebre *gisant*, che secondo gran parte della critica sarebbe stato aggiunto dopo la morte di Enrico e calcato su una maschera mortuaria.

Un ragionamento che tenga conto degli elementi costitutivi del monumento

<sup>40</sup> Per Guido Tigler la stesura in terra verde è contemporanea agli affreschi del Maestro del coro, come a suo dire sarebbe evidente osservando gli spigoli fra la nicchia e i tratti di murature adiacenti dell'abside. Le ali dipinte sul verde sarebbero in sostituzione di quelle originali in metallo che, in accordo con D'Arcais (F. FLORES D'ARCAIS, *Sulle tre statue di Giovanni Pisano nella Cappella degli Scrovegni a Padova*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. BERGDOLT, G. BONSANTI, Venezia 2001, pp. 105-110), lo studioso considera ancora trecentesche. Anche il finto velario soprastante, successivo all'intonaco ora descritto e dipinto attorno al rosone riaperto solo nel XIX secolo, si può datare ancora entro il XIV secolo. L'ipotesi sostenuta è che quest'ultimo intervento sia avvenuto contemporaneamente alla decisione di inserire le statue di Giovanni nella nicchia, di dipingere le ali sostitutive e di realizzare il baldacchino visibile negli acquerelli del 1871 (G. BENVENISTI, V. GRASSELLI, B. LAVA, *Sciografia trasversale respiciente il Coro*, Padova, Biblioteca Civica, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXXVI, tav. IV). La datazione proposta per l'intero rimaneggiamento è quella del 1365, anno in cui la seconda moglie di Enrico, Jacopina d'Este, chiede nel suo testamento di essere sepolta, come di fatto poi avviene, in un sepolcro posto al di sotto della tomba del marito. Mi pare più verosimile che in questa circostanza siano stati invece commissionati gli affreschi più tardi dei primi tratti di parete dell'abside, ossia le due *Madonne allattanti*, di cui quella di destra attribuibile a Giusto de' Menabuoi e quella di sinistra a un pittore che risente della sua influenza (entrambe le *Madonne* erano state attribuite a Giusto fin da Cavalcaselle, ma vedi ancora da ultimo A. VOLPE, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova...* cit., pp. 261-263). Di diversa mano sono invece il *Beato Antonio Pellegrino* e la *Comunione della Maddalena* dipinti nel registro inferiore del perimetro absidale. Vedi D. BANZATO, *Scheda per una possibile presenza di*

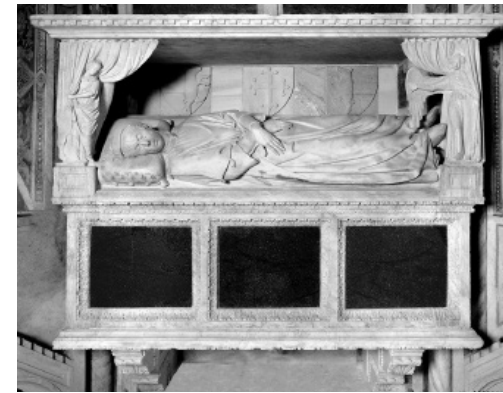


Fig. 6 - Padova, cappella Scrovegni, sepolcro di Enrico Scrovegni.

*Guariento agli Scrovegni*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 115-117, che propone, a mio avviso in maniera non convincente, un'attribuzione dei due riquadri a Guariento.

<sup>41</sup> Inizialmente considerato unitario e coerente, il monumento sepolcrale di Enrico venne dapprima attribuito a Andriolo de' Santi (A. MOSCHETTI, *Sull'autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni*, "L'Arte", VII (1904), pp. 387-390; R. GALLO, *Contributi alla storia della scultura veneziana, I: Andriolo de' Santi*, "Archivio Veneto", s. V, 44-45, (1949-1950), pp. 1-40, in part. pp. 15-17). In seguito Wolfgang Wolters comprese che l'intera struttura doveva, in realtà, essere stata realizzata in due tempi: prima la cassa, entro il 1320, e successivamente la parte superiore, costituita dagli *angeli reggicortina*, dal *lit de parade* e dal *gisant*. Lo studioso tedesco riferì il *gisant* e, con qualche incertezza, la statua stante di Enrico in sacrestia (ritenuta però di datazione anteriore) a un anonimo maestro che chiamava "Maestro della tomba Scrovegni", cui andava assegnata pure la tomba del vescovo Castellano Salomone, morto nel 1322, conservata nel Duomo di Treviso. W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, I, pp. 22-26, 153-155, 161-162. La costruzione del monumento in tempi successivi, l'assegnazione della parte soprastante all'anonimo maestro, e il collegamento con la tomba del vescovo Salomone sono stati accettati anche dalla critica più recente, in particolare da Tigler (TIGLER, *L'apporto toscano...* cit., pp. 246-250, ma vedi anche il saggio in questo stesso volume, con considerazioni ulteriori), che distingue però le forme toscaneggianti della parte superiore da quelle veneziane del sarcofago. La cronologia e l'attribuzione delle parti costitutive del complesso funerario è stata ed è ancora assai dibattuta: Volker Herzner, ad esempio, sostiene l'ipotesi della realizzazione di tutto il sepolcro dopo la morte di Enrico, ossia *post* 1336, nella sua opinione originariamente collocato sull'altare a destra dell'arco trionfale (HERZNER, *Giottos Grabmal...* cit.); Clario Di Fabio pensa invece che l'autore del sarcofago con le mensole e degli angeli reggicortina, così come della statua stante, sia lo scultore Marco Romano attorno agli anni 1318-20 (C. DI FABIO, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. *Le opere*, catalogo della mostra, Roma, complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009, a cura di A. TOMEI, Milano 2009, pp. 268-269, n. 110; ID., *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 settembre 2008, a cura di C.A. QUINTAVALLE, Milano 2009, pp. 532-546). Si vedano inoltre i seguenti contributi: L. JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua*, "The Burlington Magazine", CLIV (2012), 1311, pp. 403-409; L. BOURDUA, *Enrico Scrovegni's Tomb in the Arena Chapel, Padua: a Reconstruction*, relazione tenuta alla Renaissance Society of America (28 marzo 2014).

<sup>42</sup> "Imprimis ego Enricus Scrovegnus [...] eligo mei corporis sepulturam apud ecclesiam et in ecclesia Sancte Marie de Caritate de l'Arena de Padua, scilicet in monument in ipsa constructo

funerario e in maniera congiunta dei vari strati di intonaco dipinto sulla parete di fondo permette forse di chiarire qualche aspetto di una situazione nel complesso davvero intricata, e però molto affascinante. Ciò che ne emerge è l'avvicendamento convulso entro uno stretto giro d'anni di diversi progetti di allestimento per la tomba del committente, tutti connessi a una retrostante scenografia dipinta. La sagoma a cuspidate allungata dipinta in azzurrite, con stelle in stagno dorato, allude a una struttura ad arcosolio, di cui ci sfuggono funzione e reale conformazione, ma che non si esclude potesse ospitare la statua stante di Enrico collocata sopra la tomba o fosse stata prevista per contenere il *gisant* su un retrostante fondale stellato (come si vede ad esempio nelle più tarde tombe del cosiddetto guerriero Arnoldo e in quella, collocata sulla parete di fronte, di Duccio degli Alberti del 1336, nella cappella del Santissimo Sacramento nella basilica dei Frari a Venezia<sup>43</sup>) all'interno di un primitivo progetto riguardante la parte absidale e il monumento ivi addossato<sup>44</sup>. Tale progetto dovette tuttavia essere ben presto rivisto a favore di un assetto diverso e più articolato che, verosimilmente, comprendeva il celebre gruppo di Giovanni Pisano ora posizionato sull'altare<sup>45</sup>. Ne fanno fede le ali dipinte su un fondale verde, che delimita precisamente i contorni di un ulteriore baldacchino lapideo, di forma sempre cuspidata ma più bassa e larga, originariamente ammorsato alle pareti della nicchia, come dimostrano gli incavi tuttora visibili sugli spessori. Lo stile arcaico delle ali dipinte, di matrice ancora tardoduecentesca che si distendono anche sui lati destro e sinistro della nicchia, indicano un intervento precoce, precedente a quello del Maestro del coro, cui

[pro] me, quam ecclesiam et quod monumentum ego per Dei gratiam feci de bonis propriis construi ... Et ad ornatum sepulture ipsius de l'Arena, in qua permanere intendo, et corpus meum sepeliendi ibidem ut decet, relinquo de bonis meis quantum videbitur commissariis meis". Cfr. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen...* cit., pp. 290-293; B.G. KOHL, *The Scrovegni in Carrara Padua and Enrico's will*, "Apollo", CXLII (1995), pp. 43-47; per la trascrizione integrale, la traduzione e il commento critico del testamento, vedi A. BARTOLI LANGELI, *Il testamento di Enrico Scrovegni (12 marzo 1336)*, in C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008, pp. 397-539, in part. pp. 481-482.

<sup>43</sup> W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, p. 163, cat. 31 e pp. 166-167, cat. 38, figg. 114, 121-126.

<sup>44</sup> Secondo un'ipotesi formulata da Laura Jacobus, la statua poteva invece trovarsi all'esterno, entro una nicchia, poi tamponata, sopra la porta nord, da cui la famiglia accedeva alla cappella: L. JACOBUS, *A Knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his true image*, in *Fashioning Identities in the Renaissance*, a cura di M. ROGERS, Brookfield 2000, pp. 17-26, in part. p. 20.

<sup>45</sup> Cfr. R. SIMON, *Giotto and after. Altars and alterations at the Arena Chapel, Padua*, "Apollo", CXLII (1995), 406, pp. 24-36. La critica più recente pare invece orientata a considerare l'altare come la prima destinazione del gruppo scultoreo di Giovanni Pisano, specie considerando la struttura delle mensole su cui poggiano le statue, ritenute originali, e la fine decorazione del retro delle vesti degli angeli, rifinite come se si dovessero vedere. Di qui, al momento della ricostruzione dell'altare in forme barocche, esse sarebbero state spostate nella nicchia della parete di fondo (per un resoconto più dettagliato delle opinioni, cfr. R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 268-277).

si deve invece la realizzazione su fondo azzurro del drappo in alto con disegni giotteschi, posto sullo stesso strato d'intonaco del tralcio vegetale del contiguo intradosso e coerente con il resto della decorazione di prebiterio e abside<sup>46</sup>. Forse allora, come sostiene Laura Jacobus, è Giovanni Pisano il regista di tale scenografico assetto, che prevede la collocazione sopra la cassa della Madonna col Bambino al centro e dei due angeli cerofori ai lati, disposti dinamicamente entro la nicchia; il sarcofago poteva essere dunque collocato in posizione più elevata, in corrispondenza di una zona di intonaco non dipinta visibile all'interno della camera funeraria, tangente a uno strato dipinto a finti mattoni, che invece doveva rimanere a vista. Un monumento così concepito non era inusuale all'interno della cerchia di Giovanni a Pisa, come dimostra l'esempio della tomba di Sant'Eulalia nella cripta della cattedrale di Barcellona riferibile allo scultore pisano Lupo di Francesco, che, pur essendo un sarcofago con coperchio impostato su colonnine, prevede però un'analogia collocazione del gruppo scultoreo.

Più tardi, ma probabilmente ancora vivo Enrico<sup>47</sup>, vengono commissionati a uno scultore diverso la camera funeraria con gli *angeli reggicortina* e il *gisant*, tra loro stilisticamente connessi. È difficile pensare che Enrico non abbia predisposto tutto il necessario per la sua sepoltura fin nel minimo dettaglio, lasciando ad altri il controllo finanziario ed estetico di una parte così fondamentale del monumento come la rappresentazione della sua effigie; d'altra parte, con il termine *ornatus*, utilizzato per indicare un completamento della tomba riservato ai suoi esecutori testamentari (termine che potrebbe semplicemente indicare un addobbo o una rifinitura dipinta), non credo ci si possa riferire al *gisant*. Invero, da più parti si è sostenuto come la resa impietosamente veridica delle rughe profonde e il rilassamento dell'epidermide, cascante nella parte che poggia sul cuscino, siano stati calcati su una maschera mortuaria. In realtà, come rileva la stessa Jacobus, che sostiene però una datazione *post* 1336<sup>48</sup>, il volto del committente non mostra affatto i segni della morte, al contrario, è percorso da una sottile tensione muscolare, dovuta all'inarcamento delle sopracciglia, che provoca l'incresparsi della pelle sulla fronte, scavata con sottile irregolarità. Cronologicamente coerenti con il giacente paiono anche gli *angeli reggicortina*, assai eleganti, specie quello di sinistra, nella torsione e nella definizione ora turgida ora quasi impalpabile delle vesti; essi potrebbero essere

<sup>46</sup> Il drappo potrebbe essere stato concepito in relazione al tamponamento dell'oculo, riaperto solo a fine Ottocento.

<sup>47</sup> Anche Laura Jacobus pensa che tutto il completamento superiore, con angeli e *gisant* siano da assegnare a un altro scultore, per lei giustamente diverso dall'autore della tomba di Castellano Salomone nel Duomo di Treviso, ma cronologicamente collocabile dopo la morte di Enrico, ossia dopo il 1336: JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni...* cit., p. 405.

<sup>48</sup> JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni...* cit., p. 4



Fig. 7 - Maestro del coro Scrovegni, *Funerali della Vergine*, particolare, Padova, cappella Scrovegni, parete destra del presbiterio.

Fig. 8 - Maestro del coro Scrovegni, *Assunzione della Vergine*, particolare, Padova, cappella Scrovegni, parete destra del presbiterio.

Fig. 9 - Padova, cappella Scrovegni, monofora dell'abside.

dunque riferibili alla stessa importante bottega, probabilmente quella del celebre scultore Marco Romano, attivo forse negli anni che seguono l'impresa veneziana del *San Simeone*<sup>49</sup>.

Sembrerebbe in stretta correlazione con l'arricchimento della cassa pensile, tramite la camera funeraria, gli *angeli reggicortina* e il *gisant*, la trasfigurazione pittorica dell'ambiente affidata al Maestro del coro, che dovette pertanto operare nello stesso giro d'anni. Gli affreschi raffiguranti le *Storie di Maria*, che si dispiegano sulle pareti di presbiterio e abside e circondano il monumento funerario, proseguono concettualmente senza soluzioni di continuità il programma iniziato sui muri della navata con le *Storie cristologiche*, tanto che la possibilità che la decorazione dell'area presbiteriale sia stata progettata fin dall'inizio, presente lo stesso Giotto, ma poi per motivi a noi ignoti non portata più a termine, appare un'ipotesi intrigante. Gli episodi, desunti dalla letteratura apocrifia assunzionistica, e in particolare, come ha rilevato Bellinati, dal *Transitus Mariae* A riferibile allo Pseudo Giuseppe d'Arimatea ed edito da Tischendorf nel 1866<sup>50</sup>, appaiono particolarmente congeniali al

<sup>49</sup> Clario Di Fabio assegna allo scultore senese solo gli *angeli reggicortina* e, forse, il sarcofago e le mensole, non il *gisant*; quest'ultimo può invece essere riferito a Marco Romano per Andrea De Marchi, in una fase vicina al *San Simeone* veneziano (comunicazione orale).

<sup>50</sup> Nonostante una certa importanza, come sottolinea COZZI, *Il Maestro del coro Scrovegni...* cit., p. 102, rivesta pure la leggenda dello Pseudo Melitone, denominato *Transitus Mariae B*,



contesto funerario in cui si inseriscono: la Vergine, protagonista assoluta fin dagli esordi della narrazione con le Storie di Gioacchino e Anna, raffigurata sull'arco trionfale mentre riceve l'Annuncio dall'Arcangelo, presente nel Giudizio finale mentre accoglie il dono di Enrico, è infine glorificata in cielo insieme al figlio nel momento dell'Assunzione e invocata come ausiliatrice nel giorno della morte.

Sulle due pareti che si affrontano del presbiterio, al di sopra degli stalli del coro e organizzati su tre registri, si susseguono i momenti cruciali degli ultimi istanti della vita terrena di Maria: l'*An-*

*nuncio della morte*, la *Visita degli Apostoli*, il *Transito*, i *Funerali* (fig. 7), l'*Assunzione* (fig. 8) e l'*Incoronazione*. Nell'intradosso dell'arco absidale compaiono busti di santi entro compassi mistilinei e, sulle paraste e i tratti di parete adiacente, figure intere di santi entro archi acuti trilobati. Una profusione di fregi vegetali, fasce ad andamento spiralato con motivi cosmateschi e partiture a finto marmo si dispiega sulle paraste dell'arco trionfale, sui costoloni delle volte e negli sguanci delle finestre (fig. 9). È interessante notare, anche in relazione a una datazione precoce, che sul prospetto destro dell'arco trionfale vi è un ulteriore riquadro assegnabile al Maestro del coro raffigurante *Cristo benedicente*, l'*Orazione nell'orto*, la *Flagellazione* ed entro due clipei due *Sante*, realizzato in funzione dell'erezione dell'altare avvenuta prima del 1320 a ridosso della parete di fondo dell'aula, come rileva Irene Hueck<sup>51</sup> (fig. 10).

Alle *Storie di Maria post mortem Christi* sono dedicati anche quattro riquadri affrescati all'interno dell'abbazia benedettina di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena realizzati da una bottega articolata, ma a mio avviso capeggiata dallo stesso Maestro del coro Scrovegni. L'intera decorazione di

uno degli apocrifi assunzionistici più conosciuti in Occidente e base per la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, che Tischendorf trae da un manoscritto veneto del XIV secolo. BELLINATI, *La Cappella degli Scrovegni*, in *Padova. Basiliche...* cit., p. 262; ID., *Padua felix...* cit., pp. 142-149.

<sup>51</sup> HUECK, *Zu Enrico Scrovegni Veränderungen...* cit., pp. 281-283.

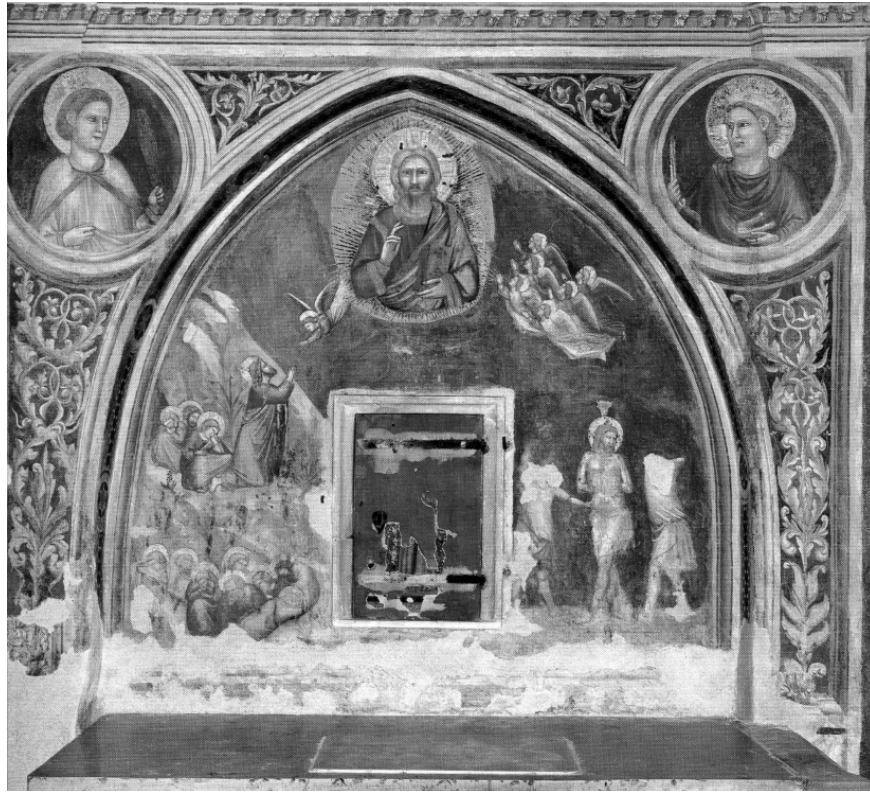


Fig. 10 - Maestro del coro Scrovegni, *Cristo benedicente, Orazione nell'orto, Flagellazione e due sante*, parete destra dell'arco trionfale.

cui esse fanno parte corrisponde a un piano unitario voluto dalla committenza benedettina che prevede quattro cicli diversi: oltre alle *Storie di Maria*, *Storie di san Giovanni Evangelista*, dei *Santi Pietro e Paolo* e di *San Benedetto*. La generale unificazione spaziale delle scene e il preordinato progetto decorativo, che impiega vistose specchiature marmoree, tessellati cosmateschi e modanature classiche a palmette, denunciano la compattezza del cantiere sestese e costituiscono la testimonianza macroscopica ed eloquente della stretta aderenza al cantiere Scrovegni. Tuttavia il ciclo sestese, nella tenuta qualitativa all'evidenza più sostenuta, indice non di un'evoluzione della bottega, e dunque di una datazione più tarda, ma al contrario di una maggiore vicinanza cronologica di questo ciclo ai cantieri giotteschi dell'Arena e del Santo, costituisce uno degli snodi cruciali per definire il problema del giottismo nel Veneto.

Sulla parete sud della crociera dell'alto transetto che si eleva sopra l'altar maggiore sono raffigurati l'*Annuncio della morte a Maria* e il *Transito* – con Cristo al centro che regge l'anima della Vergine – al di sotto a destra, i *Funerali della Vergine* e, infine, l'*Assunzione* del corpo di Maria, di cui si scorge a destra solo la scena della cintola di san Tommaso, mentre a sinistra, laddove sussiste un'ampia lacuna, si intuisce una struttura architettonica e il panneggio di un apostolo (forse il momento in cui Tommaso rivela ai compagni la visione di Maria Assunta e il dono della cintola?). Anche in questo caso la narrazione mariana si conclude, questa volta nell'abside, con l'*Incoronazione della Vergine* e la celebrazione della sua gloria (fig. 11).

Dal confronto con gli episodi Scrovegni, emerge come il pittore a Sesto proceda dipingendo per larghe masse, sfrondando il racconto da elementi superflui e limitandosi agli elementi e ai personaggi essenziali. Per contro, gli episodi padovani sono arricchiti da innumerevoli comparse e indulgono sugli effetti miracolistici – si veda lo stupendo prodigio del viaggio degli apostoli trasportati dalle nubi per giungere al capezzale della Vergine (fig. 12), l'enfasi riservata all'oltraggio del giudeo Ruben, cui si paralizzano le braccia mentre il santo feretro viene trasportato dal monte Sion alla valle di Giosafat (fig. 13), o ancora gli abitanti di Gerusalemme che, colpiti dalla cecità per intervento divino, cadono a terra gli uni sugli altri. Si tratta verosimilmente di una fase oramai declinante della carriera del maestro, in cui automatismi linguistici e fisionomie stereotipate, in alcuni casi deformate espressivamente, gestualità enfatiche e talora paradossali si innestano su im-



Fig. 11 - Maestro del coro Scrovegni, *Incoronazione della Vergine*, Sesto al Reghena, chiesa di Santa Maria in Sylvis, calotta dell'abside.

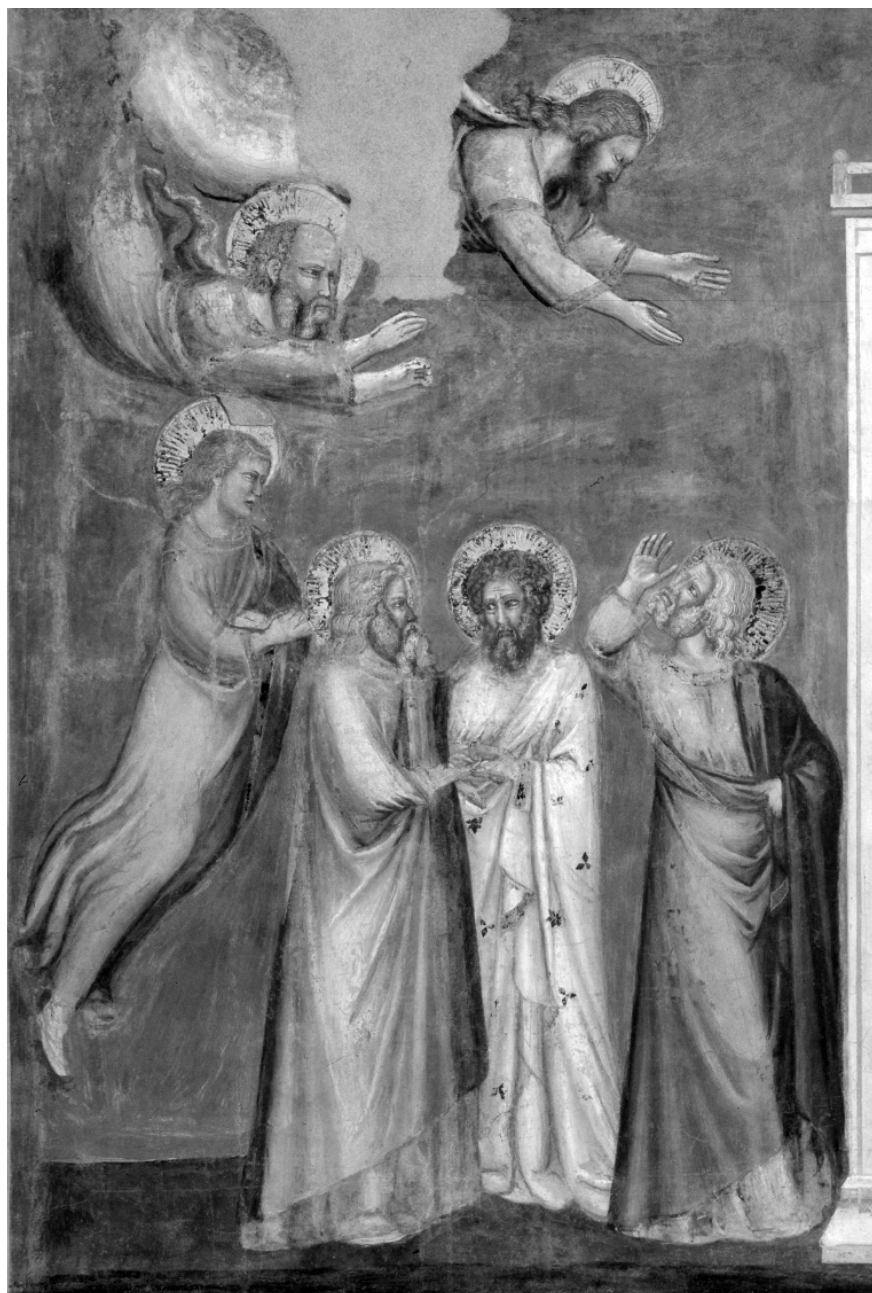


Fig. 12 - Maestro del coro Scrovegni, *Visita degli apostoli*, particolare, Padova, cappella Scrovegni, parete sinistra del presbiterio.



Fig. 13 - Maestro del coro Scrovegni, *Funerali della Vergine*, particolare, Padova, cappella Scrovegni, parete destra del presbiterio.

paginazioni convenzionali, ben lontane dalla complessità spaziale e architettonica di Giotto.

Coadiuvato da una bottega assai articolata, il Maestro del coro lavora dunque per i benedettini di Sesto a date precoci. L'iscrizione che compare al di sotto della scena dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, dipinta dal Maestro nell'atrio della basilica, sul lato destro della facciata della chiesa, non risulta indecifrabile, come è stato da più parti sostenuto, ma indica, per contro, con ampio margine di sicurezza, l'anno di realizzazione, il 1316, e il giorno 13 del mese di agosto: "Millesimo trecentesimo decimo sesto XIII intrante mense augusti"<sup>52</sup>. D'altra parte già Enrica Cozzi aveva assicurato, pur senza trascriverla, l'intelligibilità della lunga iscrizione, riportata anche in un manoscritto conservato alla Biblioteca Correr di Venezia vergato da un anonimo visitatore veneziano della seconda metà del Settecento di passaggio a Sesto. La data dunque, trovandosi sulla parete di facciata dell'edificio, funziona a mio parere da *ante quem*, sancendo a ovest la conclusione del ciclo<sup>53</sup>.

Più stereotipato e convenzionale, con ritmi cadenzati e ormai privo della freschezza inventiva dimostrata a Sesto – basti mettere a confronto i cori esultanti ai lati dell'*Incoronazione* (figg. 14-15) – il Maestro del coro lavora nell'abside della cappella Scrovegni più tardi, forse attorno al 1320, o anche qualche anno dopo, *post* 1323, se vogliamo dare credito ad argomenti in realtà non sempre probanti, come la presenza, oltre al *San Ludovico da Tolosa* (*post* 1317), anche della raffigurazione di *San Tommaso d'Aquino*, canonizzato in quell'anno.

A monte di queste esperienze, dobbiamo pensare a un'attività del nostro anonimo nel cantiere del Santo, come appare dimostrato dai diversi frammenti commentati da Lucco, nonché dai tre lacerti di una *Crocifissione* ritrovati dallo stesso studioso nei magazzini del Museo antoniano, e originariamente disposti all'esterno della cappella di Santa Caterina, la prima del tornacoro della Basilica, ove nei sottarchi Francesca D'Arcais nel 1969 individuò una serie di busti con sante, ora molto rovinate ma vicinissime a Giotto stesso<sup>54</sup>. I tre lacerti mostrano una qualità di certo più alta rispetto ad altre testimonianze, nello scorcio

<sup>52</sup> Ringrazio i colleghi Nicoletta Giovè e Donato Gallo del Dipartimento di Scienze storiche, geografiche e dell'antichità (DISSGEA) per l'aiuto nella lettura dell'iscrizione.

<sup>53</sup> Come ricorda Gianpaolo Trevisan, diversi documenti del secondo decennio del secolo forniscono una serie di indizi su lavori in corso nel monastero, a conclusione dei quali può porsi la decorazione pittorica: TREVISAN, *Sesto al Reghena...* cit., p. 316. Vedi inoltre P. PIVA, *Sesto al Reghena. Una chiesa e un'abbazia nella storia dell'architettura medioevale*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto fra archeologia e storia*, a cura di G.C. MENIS, A. TILATTI, Fiume Veneto 1999, pp. 223-324.

<sup>54</sup> Al Maestro Lucco assegnava giustamente anche un *San Ludovico di Tolosa* che a suo dire proverrebbe dall'intradosso dell'arco di ingresso della cappella di Santo Stefano, già di San Ludovico di Tolosa, la seconda del deambulatorio della basilica, da cui dovrebbe provenire anche un frammento con la testa di *San Giovanni Battista* in origine collocato sull'altro lato dell'arco.

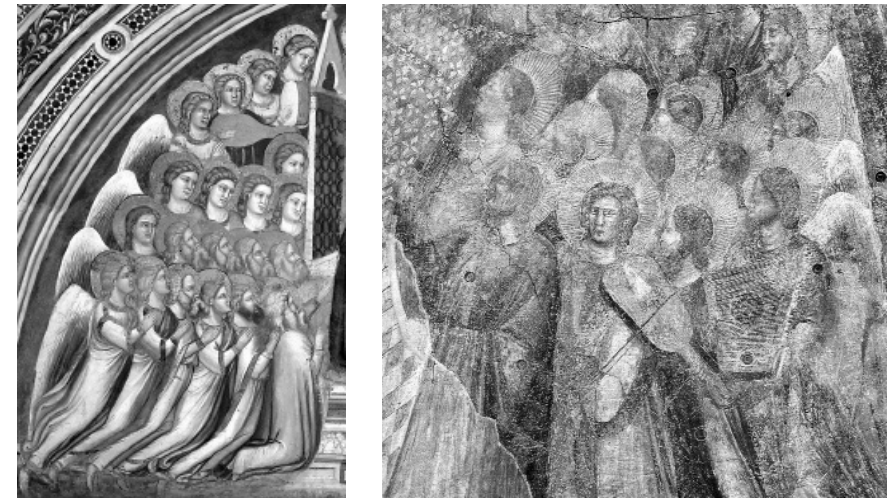


Fig. 14 - Maestro del coro Scrovegni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Padova, cappella Scrovegni, parete destra del presbiterio.

Fig. 15 - Maestro del coro Scrovegni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Sesto al Reghena, chiesa di Santa Maria in Sylvis, calotta dell'abside.

sapiente dei volti, nel tratto sciolto, nella freschezza inventiva, nell'intensità patetica, ma i modi esecutivi, che definiscono un tessuto pittorico disgregato, con evidenti grumi di biacca e profili pesantemente tracciati, così come i tratti fisionomici robusti, con occhiaie rilevate e possenti mandibole, ci riconducono inequivocabilmente ai modi del nostro anonimo. Essi rimangono dunque a mio parere nel catalogo del Maestro del coro e non del "Parente di Giotto", come di recente sostenuto da Francesca D'Arcais<sup>55</sup>, e andavano verosimilmente a comporre un riquadro isolato, forse a ornare la tomba del cardinale Zabarella, come specifica un inventario del Museo antoniano del 1935<sup>56</sup>, e comunque a decorare il prospetto esterno della cappella stessa, secondo una modalità visibile in altri contesti giotteschi, come ad esempio nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze.

<sup>55</sup> F. FLORES D'ARCAIS, *La "Croce" della chiesa di Ognissanti a Firenze: il "Parente di Giotto" e Padova*, "Arte Veneta", 68, (2011) 2012, pp. 228-236.

<sup>56</sup> L. BAGGIO, in *Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli*, a cura di G. LORENZONI, E.M. DAL POZZOLO, Padova 1995, pp. 85-86. Secondo Andrea De Marchi, l'affresco poteva trovarsi in corrispondenza del piedritto destro dell'arco di accesso della cappella, sopra l'epitaffio di Ascanio Zabarella (A. DE MARCHI, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano...* cit., p. 84, cat. 7).



Fig. 16 - Maestro del coro Scrovegni, *Madonna col Bambino in trono, due sante e due donatori*, Padova, chiesa di Santa Sofia.

Ci si chiede se un suo intervento di collaborazione si possa argomentare pure per i rovinatissimi *Arbor vitae Christi* e *Sancti Francisci* dispiegati sulle pareti dell'andito nel chiostro della Basilica, in considerazione della vicinanza con lo stesso soggetto dipinto a Sesto al Reghena, uno dei riquadri più interessanti dell'intero ciclo, anche per la diffusione e la rilevanza che tale iconografia assume in uno stretto giro d'anni nel nord Italia, tra Udine e Verona<sup>57</sup>.

Vicine al coro e dunque attorno al 1320-25 sono invece da considerarsi esperienze di assai modesta qualità come, ad esempio, l'affresco con la *Madonna col Bambino, due sante e due donatori* nella chiesa di Santa Sofia<sup>58</sup> (fig. 16) o la de-

<sup>57</sup> Il frammentario *Lignum vitae* del cosiddetto andito è generalmente assegnato a Giotto con la collaborazione della bottega (E. COZZI, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitulare, dell'andito e delle cappelle radiali*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. BAGGIO, M. BENETAZZO, Padova 2003, pp. 77-91, in part. p. 87; A. SIMBENI, *Le pitture del "parlatorio" nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, a cura di L. BAGGIO, L. BERTAZZO, Padova 2012, pp. 129-149).

<sup>58</sup> E. COZZI, *Pittura e scultura di epoca medievale*, in *La chiesa di Santa Sofia a Padova*, Milano 2012, pp. 112-129, in part. pp. 124-127, fig. 114-117.



Fig. 17 - Maestro del coro Scrovegni, *Madonna col Bambino in trono e un committente*, Padova, chiesa degli Eremitani, cappella di San Giuseppe, già del Corpus Christi.

corazione della cappella dei Santi Cosma e Damiano agli Eremitani<sup>59</sup>, dove si scorge un interessante palinsesto costituito da tre strati successivi, il primo dei quali raffigurante un'ormai evanescente *Madonna col Bambino in trono*, a cui si affiancano *san Cristoforo*, *san Giovanni Battista* e un *santo in cattedra* (forse *Agostino*, considerato il contesto in cui ci troviamo), è assegnabile al Maestro del coro. A tale prova vanno avvicinate le *Madonne in trono col Bambino* nella cappella di San Giuseppe e in una cappella del chiostro agli Eremitani<sup>60</sup> (fig. 17). Se nella decorazione in pessime condizioni della cappella dei Santi Cosma e Damiano il sovrapporsi di tre distinti strati di intonaco ci assicura sulla precocità di realizzazione del primo intervento, per la cappella di San Giuseppe, già del Corpus Christi, disponiamo di un'attestazione documentaria datata 1320, cui possiamo verosimilmente riferire pure la commissione del dipinto, come dimostrato da recenti studi<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> C. PULISCI, *La chiesa e il convento degli Eremitani negli anni di Alberto da Padova*, in *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, a cura di F. BOTTIN, Padova 2014, pp. 75-95.

<sup>60</sup> Francesca D'Arcais ritiene che le due opere siano da riferirsi alla stessa mano, anche se non a quella del Maestro del coro: F. D'ARCAIS, *ad vocem*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 1992, p. 531.

<sup>61</sup> Il 2 febbraio 1320 Balzanella quondam Americo de Puxis, vedova di Pegorario quondam Oliviero Murri, donava alcuni appezzamenti di terra per dotare la cappella del Corpus Christi, attualmente dedicata a San Giuseppe, e per provvedere al sostentamento di due frati che dovevano celebrare due messe al giorno per la sua anima; predisponeva inoltre la risistemazione della cappella e dell'altare, e di ogni altra cosa si rendesse necessaria. PULISCI, *La chiesa e il convento degli Eremitani...* cit., p. 83, nota 39.



Si tratta infatti di un atto di donazione ove si accenna alla dotazione della cappella, per cui è assai probabile che in questo frangente, insieme all'allestimento dell'altare, venisse realizzato anche l'affresco votivo.

Dunque, anche indizi di carattere documentario suggeriscono una datazione precoce per l'attività del Maestro del coro Scrovegni, il più importante collaboratore di Giotto e uno dei pochi ad avere un'esperienza diretta dei suoi cantieri padovani. Ipotesi di imitazioni attardate, di redazioni "di maniera" del linguaggio giottesco, di recente avanzate, risultano a mio modo di vedere impensabili per i tempi, poiché presuppongono un'attitudine filologica ben di là da venire. La svolta in senso gotico che travolge la Val Padana a partire dagli anni Quaranta del secolo è perfettamente avvertibile a Padova nel linguaggio più prezioso e duttile, ricco di suggestioni oltralpine, di Guariento d'Arpo, dalle cui immagini trapelano inevitabilmente i segni dei tempi nuovi. Le "Storie" del Maestro del coro vanno dunque raccontate nel loro giusto contesto, e nei tempi della prima acculturazione giottesca del territorio, così riconoscibile nel suo puntuale riferimento, specie a livello iconografico, ma anche nei modi esecutivi, al ciclo dell'Arena del 1303-05.