

# La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte

a cura di Rita Deiana



Volume realizzato grazie al finanziamento del progetto di Ateneo PRAT 2014 dal titolo  
“METODOLOGIE INTEGRATE PER LO STUDIO DI EDIFICI STORICI AFFRESCATI:  
IL CASO DELLA CAPPELLA SCROVEGNI A PADOVA”  
CODICE PROGETTO CPDA 141049 – Responsabile Scientifico R. Deiana

Prima edizione 2018, Padova University Press  
Titolo originale *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova:  
nuove ricerche e questioni irrisolte*

© 2018 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Redazione Padova University Press  
Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-138-6

Stampato per conto della casa editrice dell'Università degli Studi di Padova – Padova  
University Press nel mese di dicembre 2018.

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale,  
con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

neo PRAT 2014 dal titolo  
STORICI AFFRESCATI:  
PADOVA"  
identifico R. Deiana

*La Cappella degli Scrovegni  
nell'anfiteatro romano di Padova:  
nuove ricerche e questioni irrisolte*

a cura di  
Rita Deiana



## Indice

<i>Saluti</i>	7
<i>1. La Cappella degli Scrovegni: stato dell'arte e prospettive future tra salvaguardia e valorizzazione</i>	15
Andrea Alberti, Edi Pezzetta, Monica Pregnolato	
<i>2. L'importanza dell'approccio multidisciplinare: considerazioni a valle del progetto dell'Università di Padova sulla Cappella degli Scrovegni</i>	23
Rita Deiana	
<i>3. Restauri, manutenzioni e monitoraggio della Cappella degli Scrovegni: prospettive e progetti in corso</i>	31
Domenico Lo Bosco, Antonio Giovanni Stevan	
<i>4. Archivi storici e documenti moderni. Riflessioni su necessità e utilità di una piattaforma integrata per la comprensione della storia del monumento</i>	47
Elisabetta Cortella	
<i>5. L'anfiteatro romano di Padova. Gli ultimi scavi e gli sviluppi della ricerca archeologica con il supporto delle nuove tecnologie</i>	59
Marianna Bressan	
<i>6. La cripta: una questione aperta tra origini e funzione, prospettive di restauro</i>	91
Francesca Capanna, Antonio Guglielmi	
<i>7. I materiali leganti della Cappella degli Scrovegni e dell'anfiteatro: analisi e datazioni</i>	101
Michele Secco, Anna Addis, Gilberto Artioli, Fabio Marzaioli, Isabella Passariello, Filippo Terrasi	
<i>8. Nuovi dati e riflessioni sulla sistemazione della zona absidale nella Cappella degli Scrovegni</i>	117
Davide Banzato, Rita Deiana	

<i>9. Architettura reale, architettura dipinta</i>	131
Giovanna Valenzano	
<i>10. Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside</i>	147
Cristina Guarnieri	
<i>11. Il recupero delle iscrizioni di Virtù e Vizi: nuove prospettive critiche</i>	161
Giulia Ammannati	
<i>12. La datazione al radiocarbonio degli arredi lignei: nuovi elementi per uno studio dell'uso dello spazio nella Cappella degli Scrovegni</i>	171
Valentina Piovan, Anna Addis, Fabio Marzaioli, Isabella Passariello, Filippo Terrasi, Stefania Randazzo	
<i>Abbreviazioni</i>	179
<i>Fonti manoscritte e documenti citati</i>	179
<i>Bibliografia</i>	181
<i>Appendice</i>	197

## Architettura reale, architettura dipinta

GIOVANNA VALENZANO

*Università degli Studi di Padova*

Nel 1952 Roberto Longhi dedicava un breve ma intenso articolo a “Giotto Spazioso”<sup>1</sup>, accompagnato da tre illustrazioni, di cui due, appositamente eseguite, fornite da Lucio Grossato, dedicato al «caso singolarissimo dei due ‘inganni ottici’ che, nella Cappella degli Scrovegni (figg. 9.1-9.2) Giotto dipinse a mezza altezza sui due lati dell’apertura dell’abside (fig. 9.1): due vani gotici, dei quali, riparati come sono da un parapetto a lastra rettangolare, non vediamo che l’alto delle pareti a specchi riquadrati di marmo mischio, la volta a costole gotiche dalla cui chiave pende una lumiera di ferro a gabbia con le sue fiale d’olio e la bifora stretta e lunga, aperta sul cielo (figg. 9.3-9.4). Figure nessuna». Chiamati ‘ripostigli’ da Cavalcaselle, che vi cercò significati allegorici, la critica novecentesca riscattò dall’oblio questo straordinario esempio di architettura dipinta, a partire da Andrea Moschetti. Il direttore del Museo Civico di Padova nel 1904 dedicò infatti un passo significativo alle “stanze a volta archiacuta”, sottolineando che «di questa allegoria, l’unica introdotta da Giotto in forma così astratta [...] ci sfugge il significato»<sup>2</sup>. Rintelen, liquidato forse un po’ troppo sprezzantemente da Longhi<sup>3</sup>, nella sua monografia su Giotto, ha dedicato molte pagine

<sup>1</sup> R. LONGHI, *Giotto spazioso*, «Paragone», 1952, 3, 31, pp. 18-24.

<sup>2</sup> A. MOSCHETTI, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Tipografia Fratelli Alinari, Firenze 1904, p. 54

<sup>3</sup> R. LONGHI, *Giotto spazioso*, cit. p. 19: «Tutto spingerebbe a credere che, nella vicenda critica successiva, la parte del riscopritore di quei brani misteriosi dovesse toccare al Rintelen, quando, nel suo libro celeberrimo del 1912, tanto si applicò a chiarire lo spazio giottesco. Ma per quante fatiche abbia durato su quei fogli, a mio gusto un po’ gravi, non sono riuscito a reperirne neppure un cenno. Del resto un passo a p. 63 dove si desume che in Giotto l’effettività dello spazio non si sviluppa mai al punto ch’esso diventi oggetto proprio della rappresentazione, né mai i suoi dipinti intendono di renderci una sezione effettiva della realtà mi fa credere inutile ogni ricerca ulteriore». Il passo così estrapolato non dà ragione dell’analisi stringente tra spazio partito architettoni-

per illustrare l'importanza dell'architettura dipinta nella Cappella, che diventa la vera protagonista, colei che dà il ritmo a tutta la composizione, eppure, effettivamente, non si sofferma in particolare su questi due brani<sup>4</sup>. Per Weigelt, nel 1925, i due spazi diventano due piccole cantorie, importante elemento di cesura delle scene narrative<sup>5</sup>. Ad un articolo di Fiocco per la «Rivista d'arte» del 1937, l'anno delle celebrazioni Giottesche per il seicentenario della morte, dobbiamo in verità l'introduzione del termine "coretti". Il docente patavino ha il merito di riprodurre per la prima volta il coretto di destra, quello meglio conservato, nonché di puntualizzare l'interesse prospettico di Giotto, in un contributo che analizza l'importanza dello studio delle architetture e delle sculture di Arnolfo per la nuova concezione prospettica inaugurata da Giotto già ad Assisi. In particolare Fiocco si sofferma sulla loggia architravata che inquadra le storie francescane della Chiesa Superiore di Assisi. Per la prima volta nella storiografia artistica le cornici a dadi prospettiche di Assisi sono confrontate con quelle di Padova. La centralità dello studio per la resa di queste cornici inizia con Fiocco, nel lontano 1937, giusto ben 80 anni fa<sup>6</sup>.

Di fatto, nelle rapide intuizioni di Fiocco e di Longhi, troviamo icasticamente scolpiti i termini della questione, come ben aveva sottolineato Toesca nel *Trecento* del 1951. «Sebbene Giotto tralasci nella Arena come poi in Santa Croce a Firenze il partito architettonico che ad Assisi incorniciava prospetticamente gli

---

camente e figure, del rapporto tra personaggi e architetture.

<sup>4</sup> F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Müller, München 1912, p. 91: «Man hat schon seit einiger Zeit in die Darstellungen von Giotto's Malerei die Rücksicht auf den Architekten Giotto einbezogen, aber man hat immer so gesprochen, als habe Giotto also in eborener Baumeister ein grosses Vergnügen daran gehabt, mit möglichster Treue Ansichten von bestimmten Architekturen oder auch Entwürfe hinzuzeichnen. Läge es nun so, dann hätte es wenig Sinn, gerade die Baumeisterschaft Giotto's zur Erklärung seiner Bilderarchitekturen heranzuziehen, dem mehr oder weniger frei erfundene Ansichten zu geben, ist eine Lieblingsbeschäftigung zahlloser Maler gewesen, die nie selber gebaut haben. Erst dann hat man den Architekten Giotto in seinen Bildern aufgezeigt, wenn man nachgewiesen hat, dass freischöpferischer architektonischer Geist darin zu finden ist». A pagina 274, alla nota si interroga perché Giotto non abbia dipinto il presbiterio e perché la forma del coro sia così diversa da quella del modellino. La risposta che riesce a darsi è che non era necessario dipingere il presbiterio perché già vi è un ciclo molto importante nella navata principale, per quanto riguarda il rapporto tra il modello dipinto e l'architettura reale sottolinea che i modellini sono sempre solo allusivi, non realistici, rimandando alle osservazioni di F.X. KRAUS, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, «Jahrbuche der Königischen Prussischen Kunstsammlungen», 1893, XIV, pp. 3-43: 19 a proposito di Sant'Angelo in Formis.

<sup>5</sup> C. H. WEIGELT, *Giotto: des Meisters Gemaelde, in 293 Abbildungen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1925, p. 79.

<sup>6</sup> G. FIOCCO, *Giotto e Arnolfo*, «Rivista d'arte», 1937, IXX, pp. 221-239. Il tema delle cornici è importantissimo, come dimostrano i più recenti studi di H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi, ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Mann, Berlin 1977 e L. BELLOSI, *Cimabue. Apparati a cura di Giovanna Ragionieri*, Federico Motta Editore, Milano 1998, p. 157 su Assisi o quelli di H.M. THOMAS, *Note sulla Cappella di Giotto a Padova*, «Ateneo Veneto», 1992, 179, pp. 283-306.

affreschi egli seguita ad affrontare la prospettiva per se stessa, quasi a sfidarne i problemi, e ai due lati del presbiterio finge, per semplice gioco prospettico, due arcate aperte da cui pendono lampade poligonali»<sup>7</sup>.

I due finti vani sfondano il muro, per dirla con le parole di Longhi «'bucano' il muro, mirano a intervenire nell'architettura stessa del sacello. All'effetto di veridica illusione convergono le due volte gotiche concorrendo ad un solo centro posto sull'asse della chiesa e cioè nella profondità 'reale', esistenziale dell'abside; conviene la luce interna che, partendo dal centro, si diffonde inversamente nei due vani, persino sulle colonnine e sugli stipiti delle due bifore; conviene la luce esterna di cielo che colma l'apertura delle bifore stesse non di un oltremarino 'astratto' ma di un azzurro biavo che si accompagna a quello (vero) fuor dalle finestre dell'abside; al punto che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda, poco distante, degli Eremitani (e non gli esemplari da museo della 'Predica agli Uccelli' di Assisi)»<sup>8</sup>. In realtà come tutti poterono osservare quando fu possibile salire sui ponteggi fin dalla fase di studio preliminare al restauro diretto da Giuseppe Basile, in origine i coretti erano destinati a presentare lo stesso cielo di azzurrite delle scene religiose. Nondimeno, l'intelligente commento del critico piemontese non perde di una virgola in efficacia. Quell'attenzione maniacale nel disegnare e ombreggiare i panneggi a sinopia nel manto della Vergine, resi leggibili dalle cadute di colore, riflette lo stesso abito mentale con cui l'artista s'impegna nella resa percettiva del cielo fisico scorto attraverso il traforo lapideo delle bifore dipinte. Il pittore parla col pennello come lo scrittore con la penna, entrambi compongono di porre e di levare, di stendere e di limare. Giotto si sofferma nella resa biava di quel cielo di Lombardia di manzoniana memoria, pur sapendo che era destinato ad essere di lì a breve ricoperto dell'azzurro d'Alemagna. Egli affronta il tema della resa atmosferica del cielo reale pur sapendo che per le convenzioni imposte dal suo tempo non avrebbe potuto lasciarlo in vista. Molti sono stati i tentativi per cercare di spiegare la straordinaria invenzione dei coretti: la volontà di sperimentare il gioco prospettico, un esperimento embrionale di 'quadratura', la scelta di contrapporre lo spazio reale, dipinto con una precisa concezione prospettica, a quello trascendentale e ultraterreno, il voler alludere allo spazio sepolcrale<sup>9</sup>, il

<sup>7</sup> P. TOESCA, *Il Trecento*, Utet, Torino 1951, p. 476.

<sup>8</sup> R. LONGHI, *Giotto spazioso*, cit. p. 20.

<sup>9</sup> U. SCHLEGEL, *Zum Bildprogramm der Arena Kapelle*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1957, 20, pp. 125-146. I coretti sono camere sepolcrali, simbolo «dell'eterno riposo che il donatore sperava di aver raggiunto insieme al colpevole padre Rainaldo e a tutta la sua famiglia». La lastra che forma il parapetto del coretto è infatti interpretata come lastra tombale, confrontandola con quella all'esterno di Santa Maria Novella a Firenze. La Jacobus (L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel, Art, Architecture and Experience*, Miller, London 2008) nel confutare questa ipotesi suggerisce che i coretti non siano stati dipinti da Giotto, ma dai suoi aiuti, a coprire due precedenti scene



voler creare l'illusione di un transetto progettato ma mai costruito, in seguito alle note proteste dei frati agostiniani, rappresentato nel modellino dell'edificio offerto da Enrico Scrovegni sulla controfacciata.

Io credo che invece qui vi sia una delle realizzazioni più significative e impressionanti della storia di tutti i tempi, frutto dello straordinario rapporto tra arte e scienza. Il ciclo purtroppo perduto realizzato da Giotto per il Palazzo della Ragione a Padova ci ha privato di un testo importantissimo per le concezioni astronomiche e ideologiche del tempo<sup>10</sup>. La conoscenza tra Pietro d'Abano, probabile estensore del programma, e Giotto è assai precoce e precedente alla realizzazione delle pitture per il più rappresentativo edificio comunale. Pietro cita espressamente Giotto nella sua *Expositio in Problematibus Aristotelis*<sup>11</sup>. Pietro dimostrò che non si dovevano far intervenire i demoni per comprendere la malinconia; di più, suggerì anche la possibile spiegazione medico-psicologica di alcuni miracoli narrati nella Bibbia, come la Resurrezione di Lazzaro. Pietro d'Abano sviluppò un pensiero già espresso magistralmente da Witelo, nell'opera *De natura daemonum*, scritta a Padova tra il 1262 e il 1268. Si nega la realtà soprannaturale dei demoni, *naturaliter loquendo*. Pietro deve argomentare contro quelli che egli chiama i *teologizantes*, coloro che, appellandosi fideisticamente alla sacra Bibbia, non accettano alcuna forma di spiegazione naturale, sia nelle cose divine sia in quelle fisiche. I primi attacchi dai domenicani parigini di stretta osservanza agostiniano-platonica Pietro li subì a Parigi, nell'ultimo decennio del XIII secolo. Pietro descrive le linee di tendenza della scienza medica parigina. Vi è la scuola puramente meccanica, degli sperimentali, che però operavano senza dottrina, la seconda è solo dottrinale, assimilabile ai metodici dell'antichità. La terza, in cui si iscrive lo stesso Pietro, è quella dei *logici sive rationales*, che praticano la medicina come scienza operativa e speculativa insieme. Nel *Conciliator* Pietro d'Abano propugna una medicina che da arte pratica meccanica si trasforma in scienza filosofica-teoretica. Pietro, grazie alla conoscenza della filosofia araba, di al-Fārābī e di Avicenna, ai loro commenti del pensiero aristotelico, è in grado di contrapporsi ad Aristotele contro il concetto di arte rispetto alla natura e di natura rispetto all'arte, in particolare polemizza

---

che avrebbero raffigurato *Cristo che istituisce l'Eucarestia e Mattia accolto tra gli Apostoli* scene legate ai frati gaudenti che avrebbero cofinanziato la Cappella, e che sarebbero poi state eliminate una volta che lo Scrovegni avrebbe abbandonato la confraternita, pp. 114-117. L. JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua*, «The Burlington Magazine», 2012, CLIV, 1311, pp. 403-409.

<sup>10</sup> P. DE LEEMANS, M. IOYEN, a cura di, *Aristotle's Problemata in different Times and Tongue*, Leuven University Press, Lovanio 2006, J. THOMANN, *Pietro d'Abano on Giotto*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1991, LIV, 1, pp. 238-244.

<sup>11</sup> P. DE LEEMANS, M. IOYEN, a cura di, *Aristotle's Problemata in different Times and Tongue*, cit.

con quel concetto di arte come imitazione della natura<sup>12</sup>. Pietro introduce la nozione di *habitus intellectivus* acquisito nell'anima e soprattutto il concetto di arte entro e non fuori dalla natura. Da questa impostazione teoretica Pietro è in grado di affermare la dignità dell'attività medica, di cui rivendica il valore professionale, raggiunto grazie all'esercitazione pratica basata sulla conoscenza scientifica. Si tratta di una rivoluzione di valore epocale nel pensiero medievale, il superamento della divisione canonica tra arti liberali e arti meccaniche. Il mutamento epistemologico della scienza medica attuato da Pietro è il presupposto dell'analogo processo che porterà all'esaltazione degli artisti non più relegati nelle arti meccaniche<sup>13</sup>. Il fatto che Pietro citi il Giotto del miracolo della Navicella raffigurato sul lato occidentale del quadriportico di San Pietro a Roma fa comprendere che i due grandi protagonisti della rivoluzione naturalistica della fine del XIII secolo si conoscevano prima della collaborazione nel Palazzo della Ragione. L'opera, già in redazione a Parigi, è destinata a un pubblico universale di lettori, a ulteriore conferma della fama sovranazionale conquistata da Giotto già allo scorcio del XIII secolo<sup>14</sup>. Del resto Pietro è a Padova, dopo aver lasciato l'università parigina, almeno dal 1302. Egli redasse il *Conciliator*, a cui aveva lavorato per 10 anni, intorno al 1303<sup>15</sup>. In questo testo egli polemizza contro la

<sup>12</sup> Per l'apporto di al-Fārābī nella classificazione delle scienze e il superamento della consolidata divisione aristotelica delle scienze in teoretiche e pratiche si veda: *Al-Fārābī. La classificazione delle scienze (de scientiis)*, introduzione di Francesco Bottin, traduzione e note a cura di Anna Pozzobon, Il Poligrafo, Padova 2013, («Subsidia Mediaevalia Patavina» Collana del Centro Interdipartimentale per Ricerche di Filosofia Medievale "Carlo Giacon" Università degli studi di Padova).

<sup>13</sup> Su questi aspetti, analizzati per il periodo successivo si rimanda al sempre fondamentale, M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford University Press 1971, trad. in ID., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Jaca Book, Milano 1994.

<sup>14</sup> Significativo al riguardo è che lo stesso Leon Battista Alberti nel suo *De pictura*, citi solo Giotto tra i pittori precedenti e proprio ricordando come unica sua opera quella del miracolo della Navicella. Sul mosaico della Navicella, sul braccio orientale del quadriportico di San Pietro si veda M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante percorsi visivi. Volume I. Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Università della Tuscia, Jaca Book, Milano 2006, al capitolo *San Pietro*, pp. 21 e ss., in part. 22. Rimane a tutt'oggi fondamentale per l'analisi iconografica H. KOEREN JANSEN, *Giotto's Navicella. Bildtradition Deutung Rezeptiongeschichte*, Wererche Verlagsellschaft, Worms am Rhaim 1993, che data i mosaici al 1300 perché già Villani li mette in connessione con il Giubileo. Da ultimo S. ROMANO, *Il male del mondo: Giotto, Dante, e la Navicella*, in *Dante und die bildenden Künste*, De Gruyter, Wien-Basel 2016, pp. 185-203. Nessuno di questi contributi menziona la citazione di Pietro d'Abano.

<sup>15</sup> F. BOTTIN, *Introduzione*, in, *Al-Fārābī. La classificazione delle scienze (de scientiis)*, cit., p. pp.7-53: sottolinea l'eco della fortuna del *De scientiis* di Al-Fārābī nei *Documenti d'amore* di Francesco Barberino, testo in cui sono citati espressamente anche il *De divisione Philosophiae*, correttamente attribuito ad al-Fārābī e *De ortu scientiarum* attribuito invece erroneamente al traduttore Domenico Gundissalini. Si ritiene che Francesco da Barberino, che cita le pitture della Cappella degli Scrovegni, si sia avvicinato alle tematiche filosofiche e astronomiche proprio grazie alla frequentazione di Pietro d'Abano. Francesco soggiornò a Padova dopo il 1304 e fino al 1309.

fisica aristotelica che negava l'esistenza del vuoto. Giotto raffigura per la prima volta nella storia della pittura occidentale due spazi vuoti proprio negli stessi anni in cui uno dei più famosi maestri dello *studium* patavino ne aveva teorizzato l'esistenza, in opposizione alla concezione tomistica aristotelica. Pietro dà piena evidenza alla scienza fisica come scienza della natura, non più intesa in senso aristotelico, ossia come risposta all'interrogazione metafisica sulla natura, ma come scienza (*modus sciendi*) che attraverso un nuovo concetto positivo di metodo sperimentale (*modus operandi*) può giungere ad una nuova concezione dell'essenza del vuoto (*modus essendi*). I rapporti tra gli studi di ottica e le sperimentazioni spaziali di Giotto, riletti in questa prospettiva, assumano un significato ancora più pregnante, che giustifica ancor più la fama raggiunta dall'artista presso i contemporanei e gli umanisti<sup>16</sup>.

Giotto misura lo spazio, adotta, per la prima volta in pittura, un metodo scientifico. Il fatto che avvenga compiutamente a Padova non può non essere strettamente interrelato con le ricerche sperimentali e all'avanguardia che si svolgevano presso una delle più importanti università europee dell'epoca<sup>17</sup>.

Paradossalmente la fortuna del Giotto spazioso nasce da un errore di lettura, ma sorretta da una straordinaria intuizione che ne riscatta in pieno il valore. Longhi, non potendo osservare gli affreschi da vicino, ha infatti scritto che «Giotto traccia una sua prospettiva a mano libera, non “cum circino et libella”. Quel che si dice aver le seste negli occhi. Per far compasso, insomma, gli basta “fermare il braccio al fianco”, come fu la O che scelse da mandare al pontefice, referto romanzesco, magari, ma che ora viene ad assumere altro senso nella

<sup>16</sup> M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, cit.

<sup>17</sup> Su questo tema rimando a G. FEDERICI VESCOVINI, *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. Zum 16. Jahrhundert*, Atti del Convegno (Francoforte, 1984), a cura di W. Prinz, A. Beyer, G. Baader, Acta Humaniora, Weinheim 1987, pp. 213-235; EAD., *Il sole e la luna nelle citazioni di Pietro d'Abano dei segreti di Albumasar, di Sadan*, «Micrologus», 2004, XII, pp. 185-194; EAD., *La piramide visiva nelle “Questioni di Prospettiva” di Biagio Pelacani da Parma*, in *L'arte della matematica nella prospettiva*, a cura di Rocco Sinisgalli, Istituto Svizzero di Roma, Foligno 2009, pp. 247-278; EAD., *La nozione di oggetto secondo la Perspectiva di Teodorico di Freiberg*, in *Oggetto e spazio: fenomenologia dell'oggetto, forma e cosa dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani*, Atti del Convegno (Perugia, 8-10 settembre 2005), a cura di G. Federici Vescovini e O. Rignani, Firenze 2008 e L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, «Il Santo», 1994, 2, 34, pp. 173-232; ID., *Sperimentazioni spaziali negli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2007, pp. 417-435. Nell'interessante saggio di F. GANDOLFO, F. GHIONE, *Giotto e il punto di fuga*, in *Giotto e il Trecento. “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”*. Le opere e i saggi, Catalogo della mostra (Roma, complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009), I, I saggi, a cura di A. Tomei, Skira, Milano 2009, pp. 365-377 si mette l'accento sulla ricerca prospettica empirica che raggiunge risultati superiori alle conoscenze ottiche dell'epoca facendo riferimento soprattutto ai testi di Witelo e Scoto.

progressiva riscoperta di un Giotto spazioso»<sup>18</sup>. In realtà non è proprio così. Nel paragrafo sul disegno preparatorio Francesca Capanna e Antonio Guglielmi hanno ben evidenziato «i cospicui brani di disegno preparatorio eseguito con pigmenti variabili dall'ocra al rosso scuro»<sup>19</sup>. Compaiono anche molte tracce di fili battuti o schizzi realizzati a mano libera, incisioni dirette e segni di compasso realizzati sull'intonaco fresco. Gli edifici nelle scene sono tracciati sia con incisioni dirette sia con fili battuti a colore in terra rossa e ocra. La possibilità di studiare dal vivo la superficie pittorica ha mostrato come Giotto compasso e riga li usasse effettivamente, ma che cercasse, empiricamente, una soluzione alla restituzione prospettica delle cose, degli edifici. Egli è il vero precursore della prospettiva, nel senso del termine latino *perspectiva*, come scienza della visione.

Nella scena di *Gioachino al tempio* (fig. 9.5) il pittore cerca l'intersezione della retta per trovare il punto di resa del parapetto. Non dimenticherò mai l'emozione provata sui ponteggi nello scoprire i tentativi tutti sperimentali (*modus operandi*) per giungere a quella esatta definizione del giusto angolo di visuale del bordo del parapetto del tempio. Oggi chiunque, grazie alle nuove tecnologie<sup>20</sup>, può seguire lo studio della resa delle architetture, nelle linee di incisione e nella disposizione delle corde battute, dai primi passi fatti per tentativi si raggiunge, già alla fine del primo registro, a una piena consapevolezza nel proporre gli oggetti nello spazio secondo la rigorosa scienza della visione, così come era stata descritta da Witelo e Pietro d'Abano. Tale raggiungimento, ottenuto per passi progressivi, coincide perfettamente con la successione cronologica delle scene, secondo le indicazioni fornite dalle analisi dell'ICR sulla sovrapposizione degli intonaci nella disposizione delle scene: si può seguire una progressiva appropriazione della traduzione della visione, basta mettere al confronto la ricerca ancora in fieri, di commovente forza sperimentale, delle prime scene del primo registro meridionale, alla sicurezza con cui sono invece tracciate le incisioni rese visibili dalle estese cadute di colore nella scena della *Cacciata dei Mercanti dal Tempio*, in particolare nei banchi rovesciati a terra.

L'attenzione con cui Giotto ha disegnato e dipinto le architetture congiunta al prestigioso incarico ottenuto dalla città di Firenze di *protomagister* per la costruzione del campanile di Firenze hanno spinto più di uno studioso a ipotizzare

<sup>18</sup> R. LONGHI, *Giotto spazioso*, cit. p. 24

<sup>19</sup> F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Osservazioni relative alla tecnica di esecuzione dei dipinti murali nella cappella, effettuate durante il cantiere di restauro*, in *Giotto nella Cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro*, «Bollettino d'arte», serie speciale, 2005, pp. 47-72: 47-48; G. BASILE, *Osservazioni sui processi e tecniche di esecuzione dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il Trecento* cit., I, I saggi, pp. 337-345: p. 340.

<sup>20</sup> Il sito in cui si possono vedere in alta definizione gli affreschi dell'Arena è <https://www.haltadefinizione.com>.

un qualche suo ruolo anche nella progettazione degli edifici, a partire proprio dalla Cappella Scrovegni, fino a proporre, programmaticamente nel titolo della monografia di Decio Gioseffi un *Giotto architetto*<sup>21</sup>. Riservandoci di approfondire in altra sede la questione, assai complessa, della definizione del termine architetto nel medioevo, denominazione che assume differenti connotazioni a seconda anche delle diverse categorie di fonti in cui è ricompreso, delle specifiche funzioni esercitate dall'architetto, di che cosa significhi effettivamente il termine architetto impiegato per Cimabue e Arnolfo, dell'uso documentato da parte dei pittori di fornire dei modelletti all'architetto<sup>22</sup>, non possiamo non sottolineare che si tratta di una possibilità ben sostanziata dai noti esempi di età rinascimentale di pittori che esercitarono anche il ruolo di progettisti, da Michelangelo, a Raffaello a Giulio Romano, secondo una prassi che affonda le sue radici nell'età medievale<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> D. GIOSEFFI, *Giotto architetto, Studi e documenti di storia dell'arte*, Edizioni di Comunità, Milano 1963. La questione dibattuta se Giotto possa aver progettato la Cappella risale all'Ottocento ed è già discussa da J. RUSKIN, *Giotto and his Works in Padua*, Allen, London 1854, p. 9 e P. SELVATICO, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova, Tipografia alla Minerva, Padova 1836, che lo ritiene architetto della Cappella. C. SEMENZATO, *Giotto architetto e la cappella dell'Arena*, «Arte Veneta», 1964, XVIII, pp. 197-198; A. SMART, *Giotto as Architect*, «Burlington Magazin», 1968, 110, pp. 100-103; A.M. ROMANINI, *Giotto e l'architettura gotica in Alta Italia*, «Bollettino d'Arte», 1965, 5, 50, pp. 160-180; I. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 1973, XVII, 2-3, pp. 277-294; L. JACOBUS, *Giotto's design of the Arena Chapel, Padua*, «Apollo», 1995, CXLII, 406, pp. 37-42; p. 39 A.C. QUINTAVALLE, *Giotto architetto, l'antico e l'Île de France*, in *Giotto e il Trecento*, cit., pp. 389-437.

<sup>22</sup> Sul significato del termine "architetto" e *ingegnere* nel XII e XIII secolo rimando al mio saggio G. VALENZANO, *Costruire nel Medioevo. Gli statuti della fraglia dei murari di Padova*, Cassa Edile, Padova 1994. Per il XIV secolo rimando al saggio di V. ASCANI, *Il Trecento disegnato, le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Viella, Roma 1997, per il significato del termine in età rinascimentale *Architetto sia l'ingegnere che discorre, ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di G. MAZZI, Marsilio, Venezia 2004.

<sup>23</sup> Altrettanto discusso è il ruolo di *protomagister* o di soprastante svolto da Giotto per la costruzione del campanile. Il termine soprastante è ricordato da Giovanni Villani, per la costruzione iniziata il 18 luglio 1334. Il disegno dell'opera del duomo di Siena è considerato autografo da D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, cit., p. 78 e da M. TRACHTENBERG, *Building-in-time from Giotto to Alberti and modern oblivion*, Yale University Press, New Haven 2010, ma rifiutata da G. KREYTENBERG, *Der Campanile von Giotto*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 22, 1978, 2, pp. 147-184 sulla base anche delle considerazioni di B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450: Süd-und Mittelitalien*, Mann, Berlin 1968, p. 95. Un altro problema è dato dall'uso dei modelli. Ghiberti parla di modelli di Giotto eseguiti con cura, che sono stati interpretati come modelletti per le parti scultoree. In letteratura sono noti i casi in cui i pittori fornivano all'architetto il modelletto. Tra essi è celebre il caso bolognese menzionato da un documento che cita il modelletto fatto eseguire al pittore Jacopo di Paolo "unum hedificium Sancti Petronii de cartiis bambacinis et de lignamine super assibus longitudinis et latitudinis decem pedum vel circha ad similitudinem hedificii existentis, ossia al modello di maggiori dimensioni allora ancora esistente realizzato dall'architetto Antonio di Vincenzo: cfr. G. LORENZONI, *L'architettura*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna, I*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1983,

Nel caso però della Cappella degli Scrovegni, le nuove indagini condotte grazie al progetto coordinato da Rita Deiana, permettono di escludere una paternità giottesca al progetto architettonico.

Vi sono vistose prove della preesistenza dell'edificio. Oltre alla porta murata all'esterno sul lato meridionale dell'edificio (fig. 9.6), poi tamponata per la necessità di predisporre di tutta la parete per accogliere il programma figurativo che coinvolge tutto il vano, l'indagine condotta personalmente da Rita Deiana mostra un'apertura a livello dell'imposta dell'imbotte (fig. 2.2) che non può che essere ulteriore indice di preesistenza, anche se tale apertura è da considerarsi un'apertura di servizio per il cantiere, non certo una finestra. Il vano parzialmente ipogeo è ancora tutto da indagare, quanto a funzioni specifiche e possibili destinazioni, che hanno variato nel corso dei secoli, in mancanza, almeno per ora, di fonti coeve che ne attestino l'uso<sup>24</sup>. Le indagini georadar eseguite da Rita Deiana per il progetto da lei coordinato e la datazione delle malte provano che la struttura muraria ad ovest nel vano ipogeo risale almeno come fondazione all'età romana. Un problema è costituito dal fatto che non sono ancora state indagate chiaramente le fondazioni dell'edificio. Già nelle indagini geotecniche e penetrometriche condotte nel 1963 dall'Istituto di costruzioni, ponti e strade dell'Università di Padova, con il penetrometro di Delft in tre sondaggi sono stati raggiunti oltre 10 metri di profondità senza rintracciare il livello di fondazione<sup>25</sup>. All'epoca i carotaggi furono fatti solo all'esterno dell'edificio. I recenti carotaggi eseguiti invece all'interno del vano semi-ipogeo a cura della Soprintendenza rilevano che l'attuale piano di calpestio non corrisponde a quello originario. Vi sono poi alcune fasi di riuso fino alla configurazione attuale. Ancora non possiamo affermare con certezza che l'edificio costruito sull'Arena, coincidente con il vano ipogeo, sia stato in origine un edificio di culto, che possa quindi essere identificato con la chiesetta di Santa Maria citata dai documenti, o, circostanza assai più probabile, se il primo riuso sia di abitazione privata, destinata poi ad

pp. 53-124: 61, 121 n. 25.

<sup>24</sup> Non posso qui affrontare la discussione sull'interpretazione dello spazio semisotterraneo come luogo di ritrovo dei frati gaudenti per nulla confortata da elementi probanti. Già la L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel*, cit., pp. 24-30 aveva ipotizzato un possibile ruolo dei Cavalieri Gaudenti nelle esigenze progettuali e nella stesura del programma iconografico della Cappella. Si vedano anche R.H. ROUGH, *Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel in Padua*, «The Art Bulletin», 1980, LXII, pp. 24-35, e di R. SIMON, *Giotto and after. Altars and alterations at the Arena Chapel*, Padua, "Apollo", 1995, CXLII, 406, pp. 24-36, l'appendice a pag. 36. Il tema è stato ripreso di recente con molta enfasi in ambito locale, con non poche esagerazioni, asserendo che le croci di consacrazione e le stelle rosse dipinte nel cielo del vano ipogeo siano la prova certificata della presenza dei Cavalieri Gaudenti.

<sup>25</sup> G. FABBRI COLABICH, A. PROSDOCIMI, G. SACCOMANI, *I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni e le indagini esperite per la sua conservazione*, Padova Società Cooperativa Tipografica 1964, p. 89.

essere inglobata nell'attuale struttura<sup>26</sup>. L'apparente semplicità della struttura nasconde problematiche assai complesse, a cui, le nuove conoscenze, raggiunte con le più moderne metodiche, hanno di fatto, come spesso succede, moltiplicato i problemi e i dubbi, e sgombrato il campo da una delle poche certezze, ossia che si fosse trattato di un edificio costruito *ex novo*, come la maggior parte della critica aveva sempre affermato appoggiandosi ai noti documenti con cui Enrico Scrovegni ha ottenuto la concessione per realizzare la Chiesa. Dall'osservazione diretta dei sottotetti si possono trarre alcune considerazioni, in parte suffragate dai dati di analisi delle malte<sup>27</sup>. Innanzitutto, non vi è alcuna reale certezza che la Cappella affrescata constasse solo di una aula unica<sup>28</sup>. Nei sottotetti l'immorso delle murature non rivela alcuna certezza di appoggio e posteriorità del vano del presbiterio. Purtroppo l'apertura, interpretata come una finestra, presenta molti segni di rimaneggiamento, gli ultimi dei quali risalenti a dopo il rifacimento della copertura eseguita secondo il progetto approvato dal Ministero nel 1962<sup>29</sup>. In particolare sono state alterate le spalle originali: di fatto questo impedisce di confrontare tale apertura con le finestre presenti in cappella. Pertanto la stessa idea che si tratti di una vera e propria finestra si basa su elementi assai labili. Più probabilmente dava luce al sottotetto, secondo una prassi ben documentata. Al contrario, la presenza di intonaci dipinti a finto mattone, precedenti alla campagna di affresco del Maestro del Coro<sup>30</sup>, l'ammorsatura dei mattoni tra nave e presbiterio, la presenza dello stesso modulo<sup>31</sup>, di più la stessa forma di

<sup>26</sup> Tenderei a escludere che qui si trovasse la chiesetta di Santa Maria citata dai documenti, dal momento che il documento di acquisto del terreno da parte di Enrico, su cui edificare Palazzo e Cappella, assai preciso nel citare le varie pertinenze non la cita espressamente. Sul problema della titolazione e persistenze di una titolazione a Santa Maria E. NAPIONE, D. GALLO, *Benedetto XI e la cappella degli Scrovegni*, in *Benedetto XI frate Predicatore e papa*, a cura di M. Benedetti, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2007 («Studi di Storia del Cristianesimo e delle Chiese cristiane», XI), pp. 95-121: 95. Sugli aspetti liturgici connessi all'edificio L. JACOBUS, *Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua*, «The Art Bulletin», 1999, 81, 1, pp. 93-107; EAD., *Giotto and the Arena Chapel, Art, Architecture and Experience*, London 2008 («Studies in Medieval and Early Renaissance Art History», 47); M.V. SCHWARZ, *Padua, its Arena and the Arena Chapel. A liturgical ensemble*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2010, 73, pp. 39-64, che giustamente la ritiene una apertura di accesso al sottotetto.

<sup>27</sup> Si veda qui il contributo di Secco et al. in questo volume.

<sup>28</sup> L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel*, Miller, London, 2008, cit., p. 43.

<sup>29</sup> G. FABBRI COLABICH, A. PROSDOCIMI, G. SACCOMANI, *I recenti lavori di restauro alla cappella degli Scrovegni*, cit.

<sup>30</sup> Presbiterio e abside sono considerati aggiunte già da A. MOSCHETTI, *Di nuovo "su questioni cronologiche giottesche"*, «Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova», 1923-1924, XL, pp. 125-134. Di fatto i saggi esclusivamente dedicati all'architettura sono solo quello di 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, Franco Cosimo Panini, Modena 2005, pp. 19-66: 30 e di 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, Skira, 2003, pp. 171-182.

<sup>31</sup> Per queste importanti osservazioni di Verdi, che ha condotto personalmente il rilievo della Cap-

profilatura delle basi dei contrafforti che rinserrano la facciata come l'attacco del presbiterio, sono indizi, seppure di per sé non sufficienti, per postulare la contemporaneità della struttura. Ci si augura che nuove indagini possano fornire qualche ulteriore appiglio per dirimere la questione. Di certo il vano presbiteriale fu fin dall'inizio coperto da volta a crociera. Lo prova il modesto spessore murario, determinato dalla presenza delle sedute del coro trecentesco ligneo, inserito organicamente nelle voltine marmoree incassate nelle pareti<sup>32</sup>. Un tale spessore non avrebbe mai potuto supportare il peso di una volta a botte. La volta a crociera, con costoloni di forma simile a quelle sperimentate a Padova in cantieri già nella seconda metà del Duecento, poggia sui contrafforti posti agli angoli della campata<sup>33</sup>. Altrettanto fantasiosa e del tutto fuorviante è l'ipotesi di una precedente cappella, rispetto al vano presbiteriale, con murature più alte, originariamente coperte da un tetto a capriate lignee<sup>34</sup>. I rilevamenti termografici<sup>35</sup> non hanno messo in evidenza alcun elemento di disconnessione nella parete meridionale del presbiterio e le indagini geofisiche condotte sinora in modo parziale all'esterno dell'edificio non hanno consentito di chiarire se un transetto fu mai costruito, almeno a livello di fondamenta, come progetto poi abbandonato a seguito delle proteste degli Eremitani. Il documento del resto non fa alcuna menzione del transetto, mentre cita espressamente solo il campanile<sup>36</sup>.

---

pella si veda il saggio di A. VERDI, *L'architettura della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, cit., pp. 118-138, e DAL PIAZ, *La storia e l'architettura della Cappella*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, saggi, cit., p. 30.

<sup>32</sup> Sul rapporto arredi, scultura e architettura si veda il contributo in questo stesso volume di Valentina Piovan che ha restaurato gli arredi lignei.

<sup>33</sup> Va pertanto rigettata l'ipotesi formulata da Guido Tigler che in origine il presbiterio presentasse una più bassa copertura a botte cfr. G. TIGLER, *Finestre metafora di grazia divina*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di M. Graziani, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 121. Egli ha il merito di riaffrontare tutta la questione legata all'interpretazione dell'apertura, inaugurata dalla Jacobus, basandosi sulla sezione trasversale del 1881 di Lava, cfr. Archivio storico della Biblioteca civica di Padova, St(BC)Pd, *RIP* XXXVI-7384, G. BENVENISTI, V. GRASSELLI, B. LAVA, *Sciografia longitudinale della Chiesa del coro e del Campanile respiciente il lato interno a destra dell'ingresso*, 1871, acquerello.

<sup>34</sup> A. DE MARCHI, *Scheda*, in *Giotto e compagni*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaud, Paris-Milano 2013, pp. 102-104:102, cat. 5. Evidentemente lo studioso, che non è mai stato nel sottotetto e ha preso per buone le osservazioni della Jacobus, della asserita incompatibilità fra l'altezza dell'apertura chiusa ab origine con la tavola di *Dio Padre* e per contrastare le ipotesi della stessa Jacobus di una finestra con vetrata, ha presentato una possibile soluzione che è del tutto fuorviante anche perché nella sua formulazione sembra non aver chiaro la differenza tra soffitto e solaio.

<sup>35</sup> Si veda qui il contributo di Rita Deiana.

<sup>36</sup> O. RONCHI, *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla cappella degli Scrovegni*, «Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova», 1935-36, LII, pp. 205-211. Il documento è riportato alle pp. 210-211 da C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni, a cura di A. Bartoli Langeli e un saggio di R. Luisi, Einaudi, Torino 2008.



L'attenzione con cui Giotto ha dipinto il modello della cappella offerta da Enrico Scrovegni (fig. 9.8), pone di fatto due quesiti fondamentali. Il primo è che non vi è traccia delle finestre che danno luce al vano parzialmente ipogeo (fig. 9.6), quasi a volerne negare l'esistenza. Questo è un aspetto su cui mi sono spesso interrogata in passato, senza riuscire per altro a trovare una spiegazione. Da una parte può essere collegato alla prassi medievale di costruire vani sotterranei, per isolare meglio l'edificio. In questa accezione il vano avrebbe quindi una funzione primariamente statico-ambientale, piuttosto che funzionale<sup>37</sup>. La mancanza di indicazione delle aperture, oggi ben leggibili alla base dell'edificio, quando invece sono minutamente descritti i coppi, o le venature del legno della croce poco distante, sembra voler cancellare l'aspetto più caratterizzante di questa fabbrica architettonica, ossia l'essere una struttura a due piani (fig.9.7), con un esplicito riferimento alla tipologia di cappella di palazzo. Si tratta di una articolazione dell'alzato attestata per le cappelle private dei vescovi, a partire dall'esempio di Ravenna, di cui sono noti alcuni esempi francesi, importanti precedenti della tipologia adottata alla Saint-Chapelle di Parigi, la cappella regale voluta da Luigi IX per riporvi la reliquia della vera Croce<sup>38</sup>.

Una cappella, di cui ignoriamo le forme, è attestata dai documenti nel palazzo patriarcale di Aquileia, come pure nel palazzo del vescovo di Padova<sup>39</sup>. Ma in entrambi questi casi si trattava di strutture inglobate all'interno dei complessi palaziali. La stessa mancanza di un termine condiviso per indicare il vano parzialmente ipogeo rivela tutta la problematicità del caso. Se analizziamo la documentazione ottocentesca troviamo la denominazione di "cenobio", indicata anche nelle bellissime tavole acquarellate da Barnaba Lava, ma del tutto impropria, essendo cenobio sinonimo di monastero. Il vano fu anche interpretato

<sup>37</sup> A. TOLOMEI, *La chiesa di Giotto nell'Arena in Padova. Relazione al consiglio comunale*, Fratelli Salmin Editori, Padova 1880, p. 20 a proposito della cripta scrive: «saggie pratiche costruttive che l'avranno ispirata [...] tenere sollevato dalle immediate influenze del suolo il prezioso oratorio. In quella cripta non si discende più come altra volta dall'interno della chiesa, ma dalla parte esterna e precisamente da quella che guarda il tratto di terreno dei nobili Gradenigo-Baglioni».

<sup>38</sup> Il precedente prossimo alla cappella della Saint Chapelle è costituita dall'erezione della cappella palatina da parte del bisnonno di Luigi IX, il re Luigi VII che nel 1154 istituì la cappella reale con un proprio *ufficiam*. A sua volta di questa si sono individuati i modelli nelle cappelle curiali della dinastia carolingia; a partire da Pipino il breve i cappellani sono infatti coloro che sono istituiti per conservare la reliquia della cappa, ossia del mantello di San Martino di Tours, tanto che poi, a partire da Carlo Magno, si userà il termine cappella per definire il luogo dove si conservano le reliquie. Per la cappella palatina di Aquisgrana sono noti i precedenti del Laterano.

<sup>39</sup> G. VALENZANO, *La basilica e il palazzo patriarcale di Aquileia*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, (Parma, 20-24 settembre 2005) a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Mondadori Electa s.p.a., Milano 2007. *Padova Palazzo del Vescovo. Il palazzo vescovile a Padova*, a cura di Claudio Rebeschini, Skira Milano 2005, («Musei e luoghi artistici»). La tradizione della cappella vescovile racchiusa nel palazzo affonda fin dalla fondazione del vescovo Agnello a Ravenna.

come Refettorio dei Gaudenti<sup>40</sup>, e ossario, tanto che in età fascista si progettò di porvi un monumento ai caduti della grande guerra, fortunatamente sventato da Sergio Bettini, allora già direttore del Museo Civico<sup>41</sup>. Forse è più corretto usare il termine cripta, nel suo significato più letterale, così come lo usavano i Romani, vano in parte o del tutto ipogeo. La mancanza di collegamento diretto tra questo vano e la cappella impedisce che esso abbia svolto le funzioni di cripta nel senso che viene ad assumere nell'architettura chiesastica cristiana. Mancano inoltre tracce di altare o esplicite menzione di reliquie, elementi imprescindibili posseduti in tutte le cripte dall'età carolingia in avanti.

Il secondo quesito, suggerito dal modello di Giotto (fig. 9.8), riguarda il supposto transetto raffiguratovi. Straordinaria è l'enfasi con cui Giotto ripropone un modello iconografico nel passato impiegato solo per i papi, i vescovi o gli abati. Come è noto, il tema del committente recante un modelletto, derivato da monete coniate in molte province dell'impero, con la personificazione della città che offriva il modellino del tempio che gli era stato dedicato all'imperatore, ha la sua prima attestazione, in ambito cristiano, nel mosaico absidale della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, con il ritratto di papa Felice IV (526-530) che offre con la mano velata il modellino della chiesa vista dall'abside e dal lato longitudinale adiacente<sup>42</sup>. Ne esisteva una testimonianza ancora più antica, nel ritratto musivo di papa Simplicio (468-483), esibito nel catino della chiesa dedicata a Santa Bibiana, tramandato solo da un disegno cinquecentesco. Tra i numerosi esempi di papi committenti, raffigurati con l'aureola quadrata dei viventi e recanti il modellino in mano, dispiegati attraverso i secoli sulle absidi romane, ha un importante significato il modellino presentato da Papa Pasquale I (817-824) che raffigura la chiesa rappresentata nel suo prospetto longitudinale a cui si affiancano, del tutto inopinatamente per le nostre regole prospettiche, facciata e abside (fig. 9.9). Si tratta di uno schema iconografico raro ma attestato in aree distanti e in un arco cronologico che abbraccia tutto il medioevo. A Roma lo si era già incontrato nel modellino retto forse da Giovanni IV, ritratto *in pendant* con papa Onorio I (625-638) che tiene un libro in mano, posti ciascuno a lato di Sant'Agnese, a cui la chiesa è dedicata (fig.9.10). Giotto, che per la dimensione adottata del committente in ginocchio, l'attenzione al dettaglio, sembra tener conto dell'immagine di Nicolò III che offre il modello del *Sancta Sanctorum*<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Cfr nota 24.

<sup>41</sup> G. VALENZANO, *Sergio Bettini e la nascita della storia dell'arte a Padova*, in *Medioevo arte e storia*, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2008, pp. 461-464.

<sup>42</sup> F. GANDOLFO, *Il ritratto di committenza*, in M. C. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo con contributi di Augusto Fraschetti, Enrico Parlato, Francesco Gandolfo, Peter Cornelius Claussen*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 175-192.

<sup>43</sup> S. ROMANO, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Electa, Milano 1995, p. 57 sottolinea «Ritratto è il modellino della cappella, raffigurata in modo del tutto realistico, con esat-

(fig.9.11), per raffigurare il modelletto architettonico ripropone invece uno schema iconografico di antica tradizione, inserendosi quindi in una consolidata restituzione sintetica del modellino, attestato anche in miniatura, ad esempio nel *Legendario* dell'Archivio del monastero di Santa Grata di Bergamo. Nell'illustrazione della *statio in ramis palmarum* il Vescovo visita la chiesa del monastero ed offre alla badessa, anch'essa raffigurata con il pastorale in mano, appena uscita dalla porta della chiesa, accompagnata da due laici e dalle monache che fanno capolino alla porta<sup>44</sup> (fig. 9.12). Lo schema iconografico che riporta su un unico piano abside, prospetto laterale e facciata è superbamente adottato anche nel Salterio di Ormesby, nella splendida miniatura su pergamena f.147v della Oxford Bodleian Library Ms Douce 366<sup>45</sup>. Si tratta di uno degli esiti più alti della miniatura inglese. Nel campo della lettera D (*dixit dominus*) le due persone della Trinità, il volto della terza si trova nell'iniziale U (*Unice obsecrationis domine deus*), sono sedute in trono all'interno della chiesa raffigurante la Gerusalemme Celeste (fig.9.13). Il fianco dell'edificio è spalancato ad esibire la Trinità su fondo oro, stretto tra abside, in lieve scorcio, e facciata della chiesa, il tutto rinserrato da due serafini dipinti entro il corpo della lettera. Lo schema convenzionale di disegnare sulla carta un edificio visibile contemporaneamente su più lati perdura in area germanica per secoli, ad esempio nella veduta di Bamberg del XV secolo, in cui gli edifici religiosi mostrano facciata, prospetto e abside, col chiaro intento di renderli ben riconoscibili nei loro aspetti peculiari<sup>46</sup>.

Gentile da Fabriano, nel modello di chiesa tenuto in mano da San Gerolamo, nel *Polittico di Valle Romita* eseguito a Venezia (fig.9.14), ripropose l'esposizione dei tre prospetti più salienti per rappresentare compiutamente un edificio. Dal confronto con questi esempi io credo di poter sostenere che il modello di Giotto volontariamente riproponga lo schema, attestato nel mosaico monumentale della Roma dei papi, che affianca abside, prospetto e facciata, ma lo tratti in modo aggiornato, puntando non ad una resa convenzionale, ma sfidando la possibilità di rappresentare compiutamente i principali prospetti dell'edificio, fronte fianco abside, una sorta di visione assonometrica *ante litteram*.

---

tamente nove incroci di grate alle finestre e le ombre giuste sul tetto; e anche le figure dei Santi Pietro e Paolo (figg. 42, 43), che affiancano il papa autorevolmente e monumentalmente, meritano in certa misura di essere considerate dei ritratti». Il modellino è ritratto in prospettiva, ne sono raffigurati due lati, con l'angolo di giunzione di due lati in primo piano, tenuto saldo dalle mani di Nicola III e san Pietro. Il volto de pontefice è caratterizzato individualmente, con gli occhi azzurri e non ha alcun precedente per forza ritrattistica in pittura.

<sup>44</sup> M. CORTESI, G. MARIANI CANOVA, *Il Legendario di Santa Grata tra scrittura agiografica e arte (con riproduzione in facsimile della vita)*, Litostampa, Bergamo 2002, p. 136.

<sup>45</sup> F. AVRIL, *L'enlumier à l'époque gotique 1200-1420*, Bibliothèque de l'image, Paris 1995, pp. 88-89.

<sup>46</sup> Si veda ad esempio l'immagine di Bamberg nella Schedelschen Wasthronk stampata nel 1493, esposta nell'Historisches Museum Bamberg e riprodotta da R. SCHOEPPLEIN, *Die Hochmittelalterlichen Stadtmauer der Bamberger*, University of Bamberg, Bamberg 2016, Abb. 2.

Un'invenzione, quella giottesca, che passò del tutto inosservata. Il frescante di San Fermo a Verona, ripropose, infatti, solo la facciata della chiesa francescana, trattata quasi bidimensionalmente<sup>47</sup>. Dovettero passare alcuni decenni prima che altri pittori raccogliessero la sfida di riuscire a raffigurare in pittura la complessità della struttura architettonica<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Sul Maestro del Redentore e il ritratto di Guglielmo da Castelbarco cfr. A. DE MARCHI, *La prima decorazione della chiesa francescana in I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII Centenario del loro martirio (304-2004)* a cura di Paolo Golinelli, Caterina Gemma Brenzoni, Parrocchia di San Fermo Maggiore in Verona, Verona 2004, pp. 199-219, fig. 122.

<sup>48</sup> L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, cit.



fig. 9.1 Cappella degli Scrovegni, interno, lato est

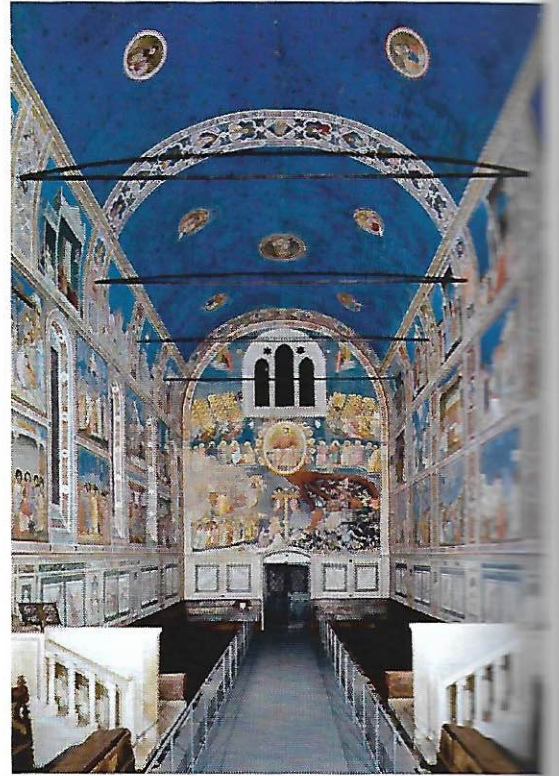


fig. 9.2 Cappella degli Scrovegni, interno, lato ovest

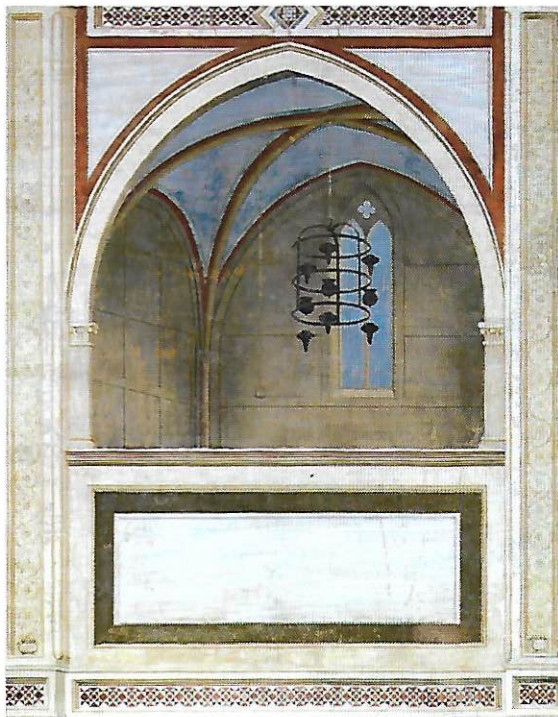


fig. 9.3 Cappella degli Scrovegni, lato est, Giotto, coretto sinistro



fig. 9.4 Cappella degli Scrovegni, lato est, Giotto, coretto destro



fig. 9.5 Cappella degli Scrovegni, parete sud, Giotto, *Cacciata di Gioachino dal tempio*, particolare



fig. 9.6 Cappella degli Scrovegni, esterno, parete sud



fig. 9.7 *Sciografia longitudinale* respiciente il lato interno a sinistra dell'ingresso della Cappella degli Scrovegni, 1871, acquerello, G. Benvenuti, V. Grasselli, B. Lava, ASt(BC)Pd, RIP XXXVI-7386

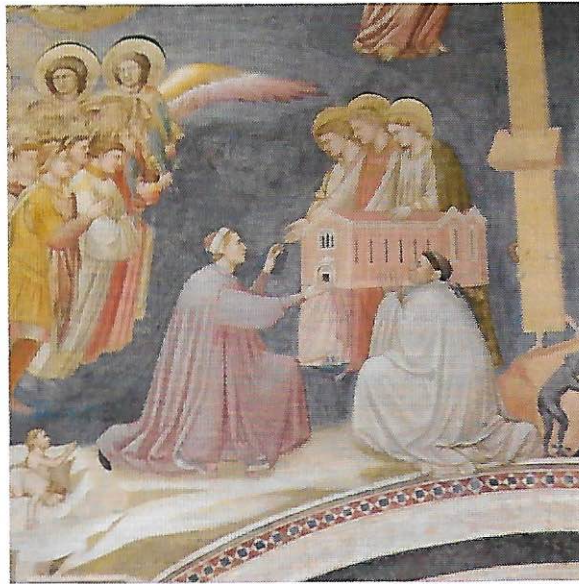


fig. 9.8 Cappella degli Scrovegni, parete ovest, Giotto, Enrico Scrovegni offre la Cappella alla Vergine, particolare

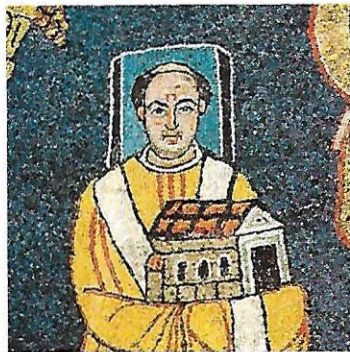


fig. 9.9 Roma, Santa Prassede, mosaico absidale, Ritratto di Papa Pasquale I (817-824), particolare

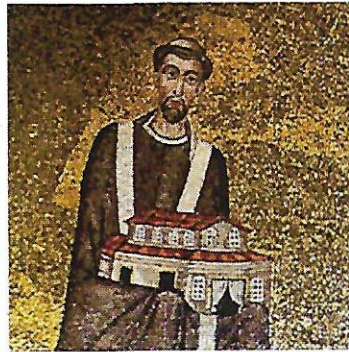


fig. 9.10 Roma, Santa Agnese fuori le mura, mosaico absidale, Ritratto di Papa Onorio I (625-638), particolare



fig. 9.11 Roma, Sancta Sanctorum, Ritratto di Papa Nicolò III, particolare



fig. 9.12 Bergamo, Monastero di Santa Grata, Archivio, Legendario, f.55r, Statio in ramis psalmarum



fig. 9.13 Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 366, Salterio di Ormesby, f. 147v, particolare



fig. 9.14 Milano, Pinacoteca di Brera, Gentile da Fabriano, Politico di Valle Romita, San Gerolamo, particolare