

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

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.

Scultura e pittura.

L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico
nel progetto decorativo dell'abside*

CRISTINA GUARNIERI

Università degli Studi di Padova

Gli studi recenti hanno ampiamente dimostrato come l'edificazione della Cappella Scrovegni, più che un *ex voto* destinato ad espiare il peccato di usura, fu un'operazione di oculata strategia politica messa in atto da Enrico con l'intento di promuovere la propria immagine e di favorire la propria ascesa sociale¹.

Il progetto di Enrico, tuttavia, non riguardava la sola Cappella, bensì l'intero sito dell'Arena romana, un luogo che opportunamente riqualificato, sfruttando l'ampia area ellittica e le strutture sopravvissute, poteva divenire uno dei fulcri dell'organizzazione urbanistica cittadina, insieme all'area civica delle piazze e a quella religiosa del Duomo. L'intenzione era quella di creare uno spazio che fosse al contempo privato, con la presenza della sontuosa residenza e della cappella ad essa collegata, ma pure – complice la bolla papale di concessione delle indulgenze «ad ecclesiam beate Marie Virginis de Caritate de Arena» del primo marzo 1304² – un sito di aggregazione pubblica in cui si svolgevano importanti

* Questo contributo riprende e approfondisce alcuni argomenti della relazione letta in occasione del convegno *Giotto e il suo messaggio. Aggiornamenti, interconnessioni, conservazione, salvaguardia*, tenutosi a Padova (Aula Magna del Palazzo del Bo, 25-26 marzo 2014), i cui Atti sono stati ora pubblicati nella rivista del Museo Civico: C. GUARNIERI, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», C, 2011 (2018), pp. 199-224.

¹ 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, con bibliografia precedente.

² 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.

rituali civici e religiosi. Secondo un registro degli statuti riformati dai Carraresi datato 1362, il giorno della consacrazione definitiva di Santa Maria della Carità, il 25 marzo del 1305, ebbe luogo una solenne cerimonia religiosa in occasione della festa dell'Annunciazione³. Si trattò di una processione popolare che, guidata dal vescovo, percorse le vie cittadine, partendo dal Duomo per giungere all'Arena, dove infine venne recitato il dramma liturgico della *salutatio angelica*, a cui il Palazzo e la Cappella dovettero fare da straordinario sfondo scenico⁴. Studi recenti affermano che fu lo stesso Enrico ad orchestrare tale inedito evento⁵, che in seguito avrebbe avuto cadenza annuale, manipolando la *pietas* cittadina in funzione dei propri intenti politici e propagandistici. Entro questo disegno ambizioso, e alla luce degli stretti legami che intercorrevano tra lo Scrovegni e papa Benedetto XI, al secolo il trevigiano Nicolò di Boccassio, è stata letta pure la decisione di chiamare un artista rinomato come Giotto, il "pictor nostri evi princeps", come ebbe a definirlo il Petrarca, la cui fama aveva oramai travalicato i confini fiorentini e toscani e raggiunto dimensioni nazionali⁶.

Sull'Arena, il Palazzo e soprattutto la Cappella con gli affreschi giotteschi esiste oggi una bibliografia vastissima⁷. Nondimeno, attorno alla Cappella soprattutto, permangono ancora diversi nodi critici irrisolti, che riguardano in particolare problematiche di tipo architettonico, come la presenza dell'ambiente sottostante l'aula giottesca, impropriamente chiamato 'cripta', di cui rimane ancora oggi incerta l'originaria funzione, o la sequenza costruttiva delle varie parti

³ E. NAPIONE, D. GALLO, *Benedetto XI*, cit., p. 106.

⁴ 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*, Miller, London 2008; 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.

⁵ E. NAPIONE, D. GALLO, *Benedetto XI*, cit., p. 107.

⁶ Come è noto, una parte della critica ritiene invece che Giotto fosse già a Padova negli anni immediatamente precedenti il 1303, data a cui si riferisce l'inizio del ciclo Scrovegni, per lavorare nel cantiere dei francescani al Santo. Si vedano almeno: F. D'ARCAIS, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Neri Pozza, Vicenza 1984, pp. 3-14; E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, «Il Santo», 2002, LXII, pp. 77-91. Sulla controversa questione della datazione degli interventi di Giotto nella Basilica del Santo si vedano gli atti del Convegno *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Centro Studi Antoniani, Padova 2012, e in particolare i saggi di S. ROMANO, *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, pp. 115-128, e di A. SIMBENI, *Le pitture del "Parlatorio" nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, pp. 129-149.

⁷ Vorrei in particolare ricordare, perché meno citati di altri, i seguenti contributi: S. BORTOLAMI, *Giotto e Padova: le occasioni per un incontro*, in *Giotto e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000-29 aprile 2001), mostra ideata e curata da V. Sgarbi, Federico Motta Editore, Milano 2000, pp. 22-35; S. COLLODO, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2007, pp. 48-80 (relazione tenuta al seminario *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia-Paris, 9-18 settembre 2002).

dell'edificio – aula, presbiterio e abside – oggi risolvibili solo attraverso uno sforzo congiunto di tipo interdisciplinare, che veda coinvolte le diverse istituzioni responsabili dello studio e della conservazione del monumento (Università di Padova, Comune, Soprintendenza e ISCR di Roma) e metta in campo indagini di tipo archeologico e archeometrico, con l'utilizzo delle nuove tecnologie.

Tra le parti meno studiate della Cappella vi è senza dubbio l'area presbiteriale, poco indagata sia come struttura che nella sua decorazione interna: essa infatti, come è noto, non fu realizzata da Giotto, ma da un suo seguace padovano, il Maestro del Coro Scrovegni, che vi dipinse le *Storie della Vergine post mortem Christi* nel corso del terzo decennio del secolo, e dunque in un momento successivo rispetto al ciclo con *Storie della vita e della passione di Cristo* nell'aula, dipinto tra 1303 e 1305. Per tale ragione, si è in più di un'occasione sostenuto che la parte finale dell'edificio fosse stata modificata e l'abside aggiunta nel momento in cui intervenne l'anonimo maestro⁸.

Se allo stato attuale delle conoscenze rimangono oscure le motivazioni che stanno alla base della scelta di affidare ad un pittore di modesta levatura, come il Maestro del Coro, la decorazione della parte più sacra e importante dell'edificio (ed ecco un'altra questione che va ad aggiungersi ai nodi irrisolti), tuttavia oggi possiamo perlomeno affermare che il corpo absidale non fu realizzato in funzione del ciclo con le *Storie della Vergine*, ma indipendentemente e, soprattutto, precedentemente ad esso.

Qualche anno fa, in occasione del convegno *Giotto e il suo messaggio*, svoltosi a Padova nel marzo 2014, avevo riportato l'attenzione sulla parete di fondo dell'abside, ove è presente un interessante palinsesto pittorico, poco discusso dalla critica poiché molto compromesso dal tempo, dalle innumerevoli modifiche e dai restauri⁹ (fig. 10.1). Sotto il profilo metodologico esso offre invece interessanti spunti di riflessione e costituisce una palestra eccezionale per lo studio della sovrapposizione degli intonaci e per la distinzione tra parti originali e interventi di risarcimento moderni, offrendo infine la possibilità di avanzare alcune ipotesi sulla cronologia dell'allestimento funebre di Enrico Scrovegni, di

⁸ 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. 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*, cit., 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, Franco Cosimo Panini, Modena 2005, pp. 19-66: 30. Cfr. inoltre S. BORSSELLA, *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, Skira, Ginevra-Milano 2003, pp. 171-182: 171.

⁹ Se si escludono le osservazioni di Guido Tigler in relazione alla collocazione delle tre statue di Giovanni Pisano nella nicchia sopra la tomba: G. TIGLER, *L'apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, in *Il secolo di Giotto*, cit., pp. 235-275.

cui i parati decorativi retrostanti dovevano costituire il necessario complemento pittorico, nonché sulla sequenza costruttiva delle strutture architettoniche.

Le ulteriori indagini condotte nell'occasione di questo convegno, insieme ad un sopralluogo ravvicinato e alle foto multispettrali ad altissima definizione realizzate da Rita Deiana¹⁰, confermano la successione degli strati d'intonaco proposta e, indirettamente, la precedenza cronologica dell'elemento trapezoidale dell'abside, a cui fu aggregato forse a posteriori anche il corpo del presbiterio oltre che quello dell'aula. Andrà allora in futuro meglio valutata la possibilità, purtroppo al momento non sostenibile per via documentaria, che nell'area dell'Arena vi fosse un edificio preesistente, che venne rimaneggiato nel momento in cui Enrico lo trasformò in cappella di palazzo e chiamò Giotto per dipingervi le *Storie della salvezza*. Il celebre maestro toscano, a sua volta, vi apportò alcune importanti modifiche strutturali, adattandola alle esigenze della decorazione pittorica¹¹.

Per quel che riguarda l'intera area presbiteriale, mancano delle indagini stratigrafiche approfondite sui dipinti, accompagnate dall'analisi chimica dei pigmenti, anche se alcune osservazioni e degli scatti fotografici ravvicinati sono stati effettuati dall'ISCR nel corso del restauro del 2001-2002 in prossimità della cesura verticale che separa il corpo trapezoidale dell'abside da quello rettangolare del presbiterio, là dove sono rappresentate le figure di *San Tommaso d'Aquino* e *Sant'Alberto Magno* (fig. 10.2). Lungo il margine della cesura, oggi stuccata e ridipinta, si scorgevano tre strati d'intonaco sovrapposti, i primi due identificabili con il tonachino e l'arriccio del Maestro del Coro Scrovegni (su cui peraltro vi erano tracce di sinopia riferibili alle *Storie della Vergine*), mentre quello più profondo corrispondeva invece ad uno strato di finitura steso a protezione della cortina muraria, modellato imitando le stilature dei mattoni¹². Benché la stessa indagine non sia stata condotta per la parete di fondo, e si auspichi venga presto avviata, tuttavia pare che una medesima finitura sia presente pure nel corpo trapezoidale dell'abside, dimostrando dunque la precedenza cronologica di questa parte dell'edificio rispetto all'intervento del Maestro del Coro e a quanto finora sostenuto dalla critica.

¹⁰ Si veda il saggio della stessa autrice in questo volume.

¹¹ Su questa questione si veda, L. JACOBUS, *Giotto's design of the Arena Chapel, Padua*, «Apollo», 1995, CXLII, 406, pp. 37-42 oltre al volume della stessa autrice del 2008 (EAD, *Giotto and the Arena Chapel*, cit.).

¹² Sono riconoscente a Francesca Capanna dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro che mi ha fornito alcune riprese fotografiche realizzate durante l'intervento del 2001-2002 e 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.

È probabile che tutta la parte finale della struttura con la sua prima finitura a malta modellata preesistesse, in realtà, allo stesso intervento giottesco, poiché sulla parete di fondo dell'abside si ravvisa la presenza di un secondo strato, costituito da una malta affrescata a terra verde, che si interpone tra quello primitivo di rifinitura muraria e quello del Maestro del Coro e che potrebbe essere stato concepito, come vedremo, in concomitanza con il ciclo giottesco nell'aula e con l'allestimento del gruppo scultoreo di Giovanni Pisano raffigurante la *Madonna con il Bambino e due angeli cerofori*.

Dunque, la parete di fondo fornisce interessanti spunti di riflessione e la sua complessità pittorica, fino ad oggi per lo più imputata ai restauri otto-novecenteschi avviati a seguito della riapertura del rosone e della ricollocazione delle statue di Giovanni Pisano nella nicchia absidale, va invece riconsiderata come segnale di una serie di cambiamenti avvicendatisi entro uno stretto giro d'anni e legati a diversi progetti per la tomba del committente, cui era di volta in volta connessa una retrostante scenografia dipinta. D'altra parte, l'allestimento del monumento funebre di Enrico presenta alcune incongruenze e non sembra costituire un tutt'uno organico: il sarcofago, per esempio – nel materiale, nella tecnica e nello stile – appare cronologicamente precedente rispetto alla camera funeraria, agli angeli reggicortina e al *gisant*. Lo stesso *gisant*, secondo alcuni studiosi, non sarebbe coerente con il resto del gruppo e, nel riconsegnarci la figura di Enrico in età ormai avanzata, andrebbe assegnato ad un momento ancora successivo¹³.

¹³ 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», 1904, VII, pp. 387-390; R. GALLO, *Contributi alla storia della scultura veneziana, I: Andriolo de' Santi*, «Archivio Veneto», 1949-1950, V, 44/45, pp. 1-40: 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) ad 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)*, I, Alfieri, Venezia 1976, 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 G. TIGLER, *L'apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, cit., pp. 246-250, 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 (V. HERZNER, *Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1982, XXXIII, pp. 39-66); 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 1318-1320 (C. DI FABIO,

Ma tornando ad un'analisi della sequenza stratigrafica, si può osservare come sulla parete di fondo, in corrispondenza cronologica con la finitura a finti mattoni della parete muraria, sia dipinta una prima mano a morellone dai toni violacei su cui è steso uno strato di azzurrite terminante a cuspidi e decorato con stelle in stagno dorato, assai simile a quelle delle vele della volta. A questa mano si sovrappone un secondo strato costituito, come si è detto, da una malta affrescata in terra verde, che si conclude con una più larga terminazione timpanata su cui sono state dipinte delle maestose ali di angeli collegabili con i due angeli apteri del gruppo scultoreo di Giovanni Pisano (figg. 10.3-10.4); infine, visibile soprattutto nella parte alta della parete, ma per alcuni lacerti anche nella zona sottostante, e sopra allo strato appena descritto, vi è un finto velario a motivi geometrici e floreali, assai pasticciato in molti punti, specie nella parte terminale con le balze, che ripropone, ma in maniera più bidimensionale, moduli decorativi di impronta gottesca¹⁴ (fig. 10.1). La si-

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, Skira, Milano 2009, pp. 268-269, cat. 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, Mondadori Electa, 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», 2012, CLIV, 1311, pp. 403-409; L. BOURDUA, *Enrico Scrovegni's Tomb in the Arena Chapel, Padua: a Reconstruction*, relazione tenuta alla Renaissance Society of America (New York, 28 marzo 2014).

¹⁴ 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, Marsilio, 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. GRASELLI, B. LAVA, *Scigrafia trasversale respiciente il Coro*, Padova, Archivio Storico della Biblioteca Civica di Padova, RIP, XXXVI, 7385). 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 sotto la 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 ad 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, *Le fasce decorative*, 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 Guariento agli Scrovegni*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'editore che insegue la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo*

tuazione risulta coerente con quella mostrata dai ben noti acquerelli di Benvenuti, Grasselli, Lava del 1871, dove si scorgono i mattoni a vista per la perdita dell'intonaco e occasionali motivi floreali sparsi su un fondale verde¹⁵. Tale palinsesto pittorico si percepisce ancora più chiaramente sullo spessore destro della nicchia, dove in un breve tratto murario è possibile vedere un primo strato corrispondente con quello della cuspide a morellone, un secondo strato in terra verde su cui sono dipinte le ali degli angeli e un terzo strato in stretta contiguità con la fascia a decorazione cosmatesca della parete, in accordo con il velario e riferibile al Maestro del Coro (figg. 10.5-10.6).

Tenendo dunque in debito conto la successione dei vari strati d'intonaco, tutti antichi anche se molto ritoccati (specie l'ultimo nella parte del velario), e i vari elementi costitutivi del monumento funebre, osserviamo come la sagoma a cuspide allungata dipinta in azzurrite, con stelle in stagno dorato, alluda ad una struttura ad arcosolio, di cui ci sfuggono funzione e reale conformazione, all'interno di un primitivo progetto riguardante la parte absidale e il monumento ivi addossato. Ci si chiede se potesse ospitare la statua a figura intera di Enrico ora riposta in sacrestia, collocata sopra la tomba in atto di preghiera¹⁶ (l'atteggiamento orante a mani giunte rimanda all'iconografia dei monumenti sepolcrali, dove veniva raffigurata in genere ad affresco la cosiddetta *Commendatio animae*), in modo che fosse visibile da tutti e rivolta verso il *Giudizio* della controfacciata (fig. 10.7)¹⁷. Secondo Laura Jacobus, la figura

Panini, Donzelli, Roma 2008, pp. 115-117, che propone, a mio avviso in maniera non convincente, un'attribuzione dei due riquadri a Guariento.

¹⁵ G. BENVENISTI, V. GRASSELLI, B. LAVA, *Sciografia trasversale respiciente il Coro*, cit.

¹⁶ Il primo a formulare questa ipotesi fu A. MOSCHETTI, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Tipografia Fratelli Alinari, Firenze 1904, p. 37; in anni più recenti vedi: G. TIGLER, *La scultura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, cit., pp. 382-385: 384. Robin Simon pensa ad un monumento sepolcrale precedente rispetto a quello attuale costituito da un sepolcro collocato perpendicolarmente rispetto all'altare e rivolto verso la statua stante di Enrico collocata nella nicchia sulla parete di fondo e, insieme, dal gruppo di Giovanni Pisano, la cui collocazione non mi è chiara. Cfr. R. SIMON, *Giotto and after. Altars and alterations at the Arena Chapel, Padua*, «Apollo», 1995, CXLII, 406, pp. 24-36; ID., "The monument constructed for me". Evidence for the first tomb monument of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua, in *Venice and the Veneto during the Renaissance: the Legacy of Benjamin Kohl*, a cura di M. Knapton, J.E. Law, A.A. Smith, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 385-404.

¹⁷ Risulta particolarmente interessante ricordare che il 22 gennaio del 1303 Bonifacio VIII tolse l'ufficio dell'Inquisizione ai frati minori padovani per assegnarlo invece ai predicatori e che in quello stesso anno il Comune di Padova, con un provvedimento del Consiglio Maggiore datato 6 marzo 1303, istituiva una festa da svolgersi nel giorno dell'anniversario della disposizione pontificia con una solenne processione nella chiesa di Sant'Agostino. Veniva inoltre stabilito che fosse eseguita in onore del pontefice "una bellissima statua lapidea dorata, scolpita a sua somiglianza". Morto Bonifacio VIII il 10 dicembre di quello stesso anno, il Comune confermò la proposta di realizzare una statua-ritratto a Sant'Agostino sebbene dedicandola non più a Bonifacio, bensì a Alessandro IV, che aveva aiutato la città a liberarsi dal giogo di Ezzelino da Romano: cfr. E. NAPIONE, D. GALLO, *Benedetto XI*, cit., pp. 101, 115. Non è dato sapere se la statua venisse mai effettivamente

di Enrico poteva invece trovarsi all'esterno, entro una nicchia, poi tamponata, sopra la porta nord, da cui la famiglia accedeva alla Cappella¹⁸. L'ipotesi, argomentata in più di un'occasione dalla studiosa, mi pare in realtà difficile da sostenere considerando la manifesta politica d'immagine a fini autocelebrativi attuata da Enrico e lo stato conservativo del pezzo, ove si osservano ancora tracce di policromia originaria incompatibili con una lunga esposizione all'aperto¹⁹.

Tale progetto dovette tuttavia essere ben presto rivisto a favore di un assetto diverso e più articolato che, verosimilmente, comprendeva il celebre gruppo di

compiuta, ma credo sia intrigante il collegamento che si può istituire, come lasciano intendere Nazione e Gallo, con la statua a figura intera di Enrico. Tale collegamento, che a mio avviso potrebbe essere valutato anche sul piano cronologico, risulta invece ardito per Chiara Frugoni: C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico*, cit., p. 100, nota 99.

¹⁸ L. JACOBUS, *A Knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his true image*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di M. Rogers, Ashgate, Aldershot 2000, pp. 17-26: 20; EAD., *Giotto and the Arena Chapel*, cit., p. 29. In un recente contributo la studiosa ribadisce la sua posizione circa l'originaria collocazione della statua nella nicchia, che, come noto, era accompagnata da un'iscrizione oggi perduta che commemorava la dedicazione della cappella nel 1303, letta nel 1560 dallo Scardeone: cfr. B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii & claris civibus Patavinis, Libri tres*, apud Nicolaum Episcopium iuniorum, Basileae 1560, p. 333. Cfr. L. JACOBUS, "Propria Figura": *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, «The Art Bulletin», 2017, 99, 2, pp. 72-101. L'ipotesi di Laura Jacobus convince anche Chiara Frugoni, che nel suo volume riproduce il disegno di Adriano Verdi del 1982 del lato nord della Cappella, in cui si vede la scultura entro una nicchia, oggi tamponata, al di sopra di quello che è oggi l'ingresso del pubblico alla Cappella e che, al tempo, era l'accesso laterale dal palazzo riservato alla famiglia di Enrico: C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico*, cit., pp. 54-57, fig. 17.

¹⁹ È della stessa opinione anche R.P. NOVELLO, *La Cappella degli Scrovegni a Padova, I. Testi*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores D'Arcais, A.M. Spiazzi, Franco Cosimo Panini, Modena 2005, («Mirabilia Italiae», 13), pp. 279-291: 280. Volker Herzner ritiene invece, come si è detto, che la statua si trovasse in origine sulla prima tomba di Enrico, posta, come sosteneva già la Hueck, sulla parte bassa della parete a destra dell'arco trionfale, là dove ora vi è l'affresco del Maestro del Coro Scrovegni (I. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1973, XVII, 2/3, pp. 277-294; V. HERZNER, *Giotto's Grabmal*, cit.). Secondo lo studioso, infatti, la collocazione dell'effigie di Enrico all'esterno non è verosimile, dal momento che, a giudicare dalle tracce della tamponatura, la base della statua entro la nicchia si sarebbe trovata a soli 1,62 metri di altezza dal suolo, un'altezza giudicata non sufficiente per l'ingresso alla cappella. Sottolinea inoltre che il disegno di Adriano Verdi mostra la situazione di profilo, mentre una ripresa frontale avrebbe immediatamente chiarito l'impossibilità di inserire una nicchia con figura in quello specifico punto: V. HERZNER, *Zur Statue des Enrico Scrovegni*, «Kunstchronik», 2010, 63, 4, pp. 172-175: 173. Più di recente Guido Tigler rilancia un'idea in parte anticipata da Irene Hueck circa la possibilità che la statua stante di Enrico in preghiera fosse stata originariamente concepita per la parete sinistra della sacrestia, al di sotto del baldacchino, e collocata in asse con un rilievo marmoreo del Maestro di Sant'Anastasia raffigurante *l'Imago pietatis* murato sopra l'originale finestra sul lato opposto. In tal modo lo studioso rivede la sua posizione precedente (G. TIGLER, *La scultura del Trecento a Padova*, cit., pp. 382-385; ID., *L'apporto toscano*, cit., pp. 251-258) e interpreta il gesto dell'orante in relazione all'immagine del rilievo e alla presenza della finestra, metafora della luce divina. G. TIGLER, *Finestre metafore di grazia divina. Il caso della sacrestia della cappella Scrovegni*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di M. Graziani, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 111-151: 124-125.

Giovanni Pisano ora posizionato sull'altare²⁰. Ne sono testimonianza le ali dipinte su un fondale verde, originali e dal carattere arcaico²¹, che proseguono, con un'idea assolutamente 'spaziosa', sullo spessore della nicchia (figg. 10.3-10.4). Il fondale verde ha oggi i contorni di un baldacchino lapideo, di forma sempre cuspidata ma più bassa e larga, che tuttavia fu verosimilmente ammorsato in tempi moderni alle pareti della nicchia (forse a fine Ottocento, ossia quando, dopo essere stato riposizionato sull'altare, il gruppo statuario di Giovanni Pisano viene riportato sulla parete di fondo dell'abside, insieme al Crocifisso giottesco, la cui collocazione originaria rimane incerta, ma che poteva stare sulla trave di separazione tra aula e presbiterio²²), come dimostrano gli incavi tuttora visibili sugli spessori, che risultano in rottura rispetto alla decorazione dipinta (fig. 10.9).

Fu forse Giovanni Pisano il regista dell'originario allestimento che prevedeva la collocazione sopra la cassa ed entro la nicchia della Madonna col Bambino al centro e dei due angeli cerofori ai lati, disposti dinamicamente sul piano in leggera rotazione, così da giustificare lo scrupolo decorativo sul retro delle vesti; il sarcofago poteva essere dunque collocato in posizione più elevata, in corrispondenza della zona d'intonaco non dipinta visibile all'interno della camera funeraria di Enrico, tangente ad uno strato dipinto a finti mattoni, che invece doveva rimanere a vista²³ (fig. 10.10).

²⁰ Cfr. R. SIMON, *Giotto and after*, cit., 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, concepite 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 dettagliato delle opinioni, cfr. R.P. NOVELLO, *La Cappella degli Scrovegni*, cit., pp. 268-277).

²¹ Guido Tigler sostiene che le ali degli angeli siano state dipinte nel corso di un documentato restauro barocco citando l'ampio saggio di Alessandro Prosdocimi sui restauri della cappella nell'Ottocento, in cui si riporta il prezioso elaborato dei "periti d'arte" Caratti e Toniolo del 1871 comprendente tavole con disegni schematici corredati di didascalie sullo stato degli affreschi. Tuttavia, a commento del monumento scultoreo dietro l'altar maggiore con la tomba di Enrico e le tre statue di Giovanni Pisano entro la nicchia, i due pittori precisano solamente che, nel disegno, le ali delle due figure scolpite degli angeli ai lati della Madonna sono dipinte sulla parete: G. TIGLER, *La scultura del Trecento a Padova*, cit., p. 384; A. PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauri agli affreschi*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1960, XLIX, 1, pp. 1-225: 187 [poi stampato come volume a sé nel 1961].

²² Cfr. D. Banzato, R. Deiana, in questo volume.

²³ L. JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni*, cit., p. 404. Anche la studiosa pensa a un primo monumento commissionato a Giovanni Pisano da Enrico prima del suo esilio nel 1320, sebbene diversamente costruito, ossia con il sarcofago giustamente disposto più in alto, sotto il tetto di quello attuale, e con i due angeli oggi sull'altare posti invece sopra i plinti e destinati ad affiancare l'effigie inclinata del defunto, a cui faceva da sfondo un baldacchino cuspidato.

Più tardi, ma probabilmente ancora vivo lo Scrovegni²⁴, vengono spostate le statue e, con materiale diverso rispetto alla cassa e ai plinti soprastanti, commissionati ad un altro scultore la camera funeraria con gli *angeli reggicortina* e il *gisant*, tra loro a mio avviso stilisticamente connessi (fig. 10.8). 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 un elemento 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*²⁵. 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. Emerge tuttavia come il volto del committente non mostri affatto i segni della morte e, al contrario, sia percorso da una sottile tensione muscolare, dovuta all'inarcamento delle sopracciglia, che provoca l'incresparsi della pelle sulla fronte, scavata con sottile irregolarità; da un'analisi ravvicinata del volto si apprezzano inoltre dettagli assai raffinati, imputabili solo ad uno scultore di grande levatura, come i ciuffetti più corti e ribelli che scivolano fuori dalle lunghe ciocche tirate sotto il copricapo a becchetto²⁶ (fig. 10.11).

Si dovrà quindi ritenere lo scultore del *gisant* di Enrico diverso dall'autore della tomba di Castellano Salomone nel Duomo di Treviso, datata 1322 circa, monumenti per i quali Wolters aveva creato il cosiddetto Maestro delle tombe Scrovegni e Salomone. La figura del Salomone, infatti, è di qualità meno sostenuta; i segni che marcano il viso, qui si probabilmente calcato su una maschera mortuaria – si osservi ad esempio il dettaglio della sclerotide neutra – sono regolari e talora

²⁴ Anche Laura Jacobus pensa che tutto il completamento superiore, con angeli e *gisant* siano da assegnare ad 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 *post* 1336: L. JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni*, cit., p. 405.

²⁵ «Imprimis ego Enricus Scrovegnus [...] eligo mei corporis sepulturam apud ecclesiam et in ecclesia Sancte Marie de Caritate de l'Arena de Padua, scilicet in monumento in ipsa constructo [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. I. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen*, cit., pp. 290-293; B.G. KOHL, *The Scrovegni in Carrara Padua and Enrico's will*, «Apollo», 1995, 142/406, 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*, cit., pp. 397-539: 481-482.

²⁶ In un recente contributo Laura Jacobus avanza l'ipotesi che Enrico abbia commissionato un calco in gesso del suo volto da vivo, già al momento della realizzazione della statua stante ora in sacrestia, e che lo stesso calco opportunamente modificato o uno analogo effettuato successivamente, sia stato utilizzato per la restituzione del volto del defunto nel 1336: L. JACOBUS, «Propria Figura», cit.

schematici, come le rughe che incidono la fronte o i tagli uniformi e ritmici delle sopracciglia. Allo stesso modo, le labbra secche e diseguate del Salomone o ancora la natura retorica e decorativa degli ornamenti non paiono confrontarsi con la pelle tonica, le labbra tumide di Enrico o con l'essenzialità decorativa delle sue vesti (figg. 10.11-10.12). Si dovrà invece prendere in considerazione l'ipotesi che la bottega dello scultore della tomba del Salomone a Treviso sia responsabile, in una fase più tarda e declinante, anche della realizzazione del monumento a Rizzardo VI da Camino in Santa Giustina a Serravalle di Vittorio Veneto, morto nel 1335, con cui sono possibili confronti particolarmente stringenti (fig. 10.13), dai quali emerge a mio avviso la differenza tra il linguaggio di matrice veneziana di queste ultime opere e quello, più sostenuto e d'impronta senese, del *gisant* di Enrico²⁷.

Cronologicamente coerenti con il giacente paiono anche gli *angeli reggicortina*, assai eleganti, specie quello di sinistra, nella torsione e nella definizione ora turgida ora sottile, quasi impalpabile delle vesti; sia gli angeli che il giacente sono a mio parere dunque riferibili all'importante bottega del celebre scultore Marco Romano, qui attiva negli anni che seguono l'impresa veneziana del *San Simeone*²⁸ del 1317 (*more veneto*, e dunque 1318) e dunque verosimilmente entro il primo lustro del terzo decennio (1320-25).

In fondo vi è quello stesso scrupolo di individuazione fisionomica e quella stessa intensa tensione psicologica che ritroviamo nel ritratto del Porrina, anch'esso come sostiene la critica assegnabile a Marco Romano e comparabile con la propria figura stante di Enrico²⁹. Quest'ultima dovrebbe allora essere datata precocemente, forse attorno al 1303-1304, benché non vi sia documentazione che attesti in quegli anni la presenza in Veneto del celebre scultore. Salvo non pensare che la bellissima *Annunciazione*, già in San Marco sulle colonne del ciborio dell'altar maggiore, attribuita allo scultore senese da Giovanna Valenzano³⁰, non sia da collocare in anni precedenti, addirittura prima della statua del Porrina (1309).

²⁷ Ringrazio Luca Mor per aver riportato la mia attenzione sul monumento di Serravalle e per avermi fornito un ricco materiale fotografico sul monumento vittoriese.

²⁸ 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).

²⁹ Sul confronto tra le due statue vi è un'ampia letteratura. Si veda al riguardo soprattutto Guido Tigler (G. TIGLER, *L'apporto toscano*, cit., pp. 255-257; Id., *Finestre metafore di grazia divina*, cit., p. 125), che rileva giustamente come la statua in piedi e orante di Enrico sia tipologicamente imparentata con quella del cosiddetto Porrina – ovvero Bernardino degli Albertini, signore di Casole e giureconsulto morto nel 1309 – nella collegiata di Casole d'Elsa, attribuita nel 1983 da Giovanni Previtali allo stesso Marco Romano: G. PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto': il caso di Marco Romano*, «Bollettino d'arte», 1983, 68, 22, pp. 43-68.

³⁰ G. VALENZANO, *Annunciazione*, in *I tesori della fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia*, Catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba, 11 marzo – 30 luglio 2000), a cura di S. Mason, R. Polacco, Marsilio, Venezia 2000, pp. 47-50, cat. 5; EAD., «*Celavit Marcus opus hoc insigne romanus laudibus non parvis est sua dignamanus*», in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del duecento e gli inizi del trecento*, a cura di A. Bagnoli, Silvana Editoriale, Milano 2010, pp. 190-197.

In stretta correlazione con l'arricchimento della cassa pensile tramite la camera funeraria, gli *angeli reggicortina* e il *gisant*, va concepita la trasfigurazione pittorica dell'ambiente affidata al Maestro del Coro³¹. Al seguace giottesco credo si possa assegnare la raffigurazione in alto, su sfondo azzurro, del velario con motivi geometrici trattati in maniera bidimensionale. Il drappo, realizzato su fondo azzurro, è infatti coerente, come abbiamo detto, con il contiguo intradosso su cui è dipinto un tralcio vegetale, poiché si dispone sullo stesso strato d'intonaco, nonché con il resto della decorazione della parete di fondo realizzata dal Maestro del Coro (figg. 10.14-10.15). Di questa terza stesura rimangono brevi frammenti sparsi pure al centro, al di sopra dello strato in terra verde, su cui sono dipinte le ali degli angeli, martellinato per far aderire il nuovo intonaco, così da convalidare l'anteriorità delle ali, dallo stile ancora arcaico e dalla fattura a larghe e sicure pennellate di colori giustapposti³².

La decorazione del Maestro del Coro prosegue sulle pareti di presbiterio e abside con gli affreschi raffiguranti le *Storie di Maria*, che circondano il monumento funerario e 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 davvero intrigante³³. 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 1866³⁴, appaiono particolarmente congeniali al contesto funera-

³¹ Come nota giustamente Guido Tigler, la parte superiore della tomba sembra interrompere la decorazione pittorica a racemi verde oliva che si distende sulle due colonnette cilindriche che scandiscono verticalmente gli angoli dell'abside poligonale riferibile al Maestro del Coro: G. TIGLER, *L'apporto toscano*, cit., p. 248. Ciò dimostra che il Maestro del Coro pose termine alla sua decorazione prima dell'innesto della tomba, operazione che, tuttavia, potrebbe essere avvenuta in un momento di poco successivo.

³² Ci pare suggestivo poter pensare, azzardando, ad un intervento dello stesso Giotto, qui operante in collaborazione con Giovanni Pisano e a completamento del monumento funerario da quest'ultimo concepito. Ma prima di formulare qualsiasi ipotesi ci sembra più opportuno aspettare che vengano compiute le analisi chimiche sui pigmenti. Per rimanere nel campo delle congetture, forse il drappo fu realizzato dal Maestro del Coro dopo la stesura in terra verde in relazione al tamponamento dell'oculo soprastante, riaperto solo nel XIX secolo.

³³ È d'altra parte possibile, come già in alcune occasioni ipotizzato dalla critica, che i cosiddetti "panni" di San Marco, richiesti da Enrico a Venezia e concessi con delibera del Maggior Consiglio del 16 maggio 1305, siano da interpretarsi, non tanto quali reliquie *ex contactu* o tessili di uso liturgico (paramenti sacri o tovaglie d'altare), quanto piuttosto come ricami destinati ad addobbare le pareti, in tal modo giustificando l'assenza di decorazione sulle pareti dell'area presbiteriale. Per una discussione sulla natura di questi "panni", vedi S. ROMANO, *Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, cit., pp. 7-45: 27-28.

³⁴ Nonostante una certa importanza, come sottolinea E. COZZI, *Il Maestro del coro Scrovegni*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, cit., pp. 97-104: 102, rivesta pure la leggenda dello Pseudo

rio 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.

In conclusione, vorrei proporre la seguente scansione cronologica: un primo monumento funebre realizzato da Marco Romano, costituito dal sarcofago con i plinti posto in posizione più elevata³⁵, e dalla figura stante di Enrico attorno alla data della prima consacrazione della cappella, il 1303; un secondo monumento la cui regia si deve invece a Giovanni Pisano o allo stesso Giotto, costituito dal sarcofago e dal gruppo statuario della Madonna col Bambino e gli angeli cerofori collocati nella nicchia; e infine, l'arricchimento del sarcofago tramite la camera funeraria e il *gisant*, cui corrispondono gli affreschi del Maestro del Coro, collocabili nei primi anni del terzo decennio del secolo, forse attorno o poco dopo quel 1323, se vogliamo dare credito ad argomenti in realtà non sempre probanti, in cui avvenne la canonizzazione di *San Tommaso d'Aquino*, raffigurato con la *Summa Theologiae*, sulla parete sinistra dell'abside.

Melitone, denominato *Transitus Mariae B*, 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. C. BELLINATI, *La Cappella degli Scrovegni*, in *Padova. Basiliche e chiese*, I, a cura di C. Bellinati, L. Puppi, Neri Pozza Editore, Vicenza 1975, p. 262; Id., *Padua felix. Atlante iconografico della Cappella di Giotto (1300-1305)*, Vianello Libri, Treviso 1997, pp. 142-149.

³⁵ Mi chiedo se non sia possibile che in origine, insieme alla figura stante del committente, non vi fossero, proprio come nel caso del monumento al Porrina, altre due figure, ora perdute, sopra i plinti, magari due profeti come nel monumento-cenotafio casolese.

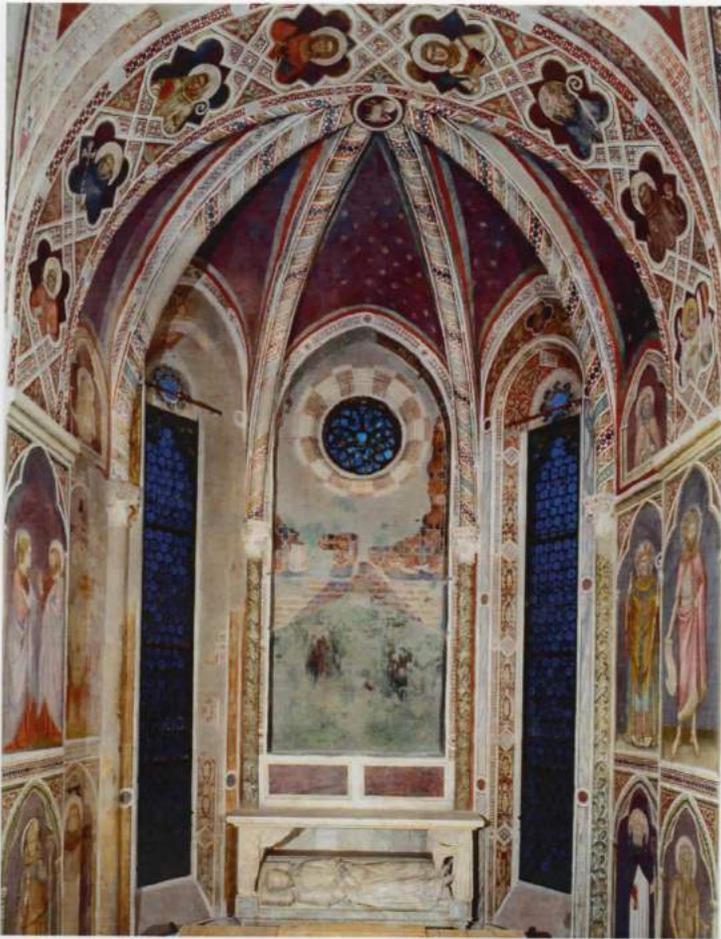


fig. 10.1 Cappella degli Scrovegni, abside



fig. 10.2 Cappella degli Scrovegni, abside,
parete sud, Maestro del Coro Scrovegni,
Sant'Alberto Magno, particolare, (durante il
restauro del 2001-2002)



fig. 10.3 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, particolare angolo sinistro, ali frammentarie di angeli



fig. 10.4 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, particolare angolo destro, ali frammentarie di angeli

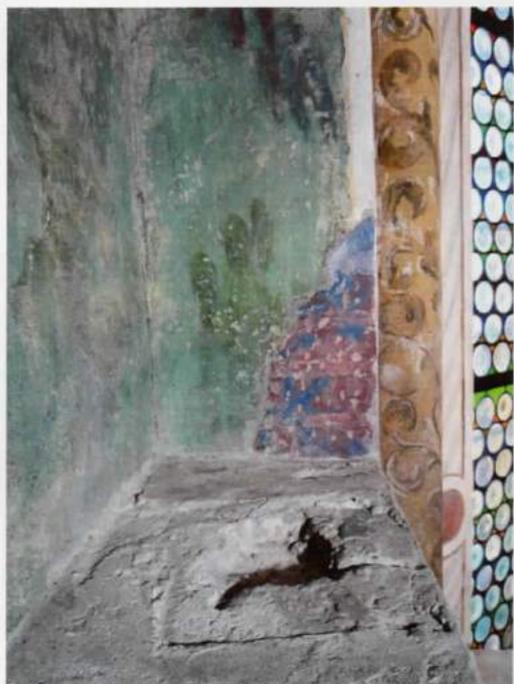


fig. 10.5 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, base e spessore destro della nicchia



fig. 10.6 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, spessore destro della nicchia



fig. 10.7 Cappella degli Scrovegni, sacrestia, Marco Romano, *Statua orante di Enrico Scrovegni*



fig. 10.8 Cappella degli Scrovegni, abside, *Monumento funerario di Enrico Scrovegni*



fig. 10.9 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, segni degli incavi per la sistemazione del baldacchino lapideo



fig. 10.10 Cappella degli Scrovegni, abside, *Monumento funerario di Enrico Scrovegni*, parete interna sinistra della camera funeraria



fig. 10.11 Cappella degli Scrovegni, abside, Marco Romano, *Figura giacente di Enrico Scrovegni*, particolare del volto (immagine ruotata)



fig. 10.12 Treviso, Duomo, Maestro del Monumento di Castellano Salomone, *Figura giacente del Vescovo Castellano Salomone*, particolare del volto (immagine ruotata)

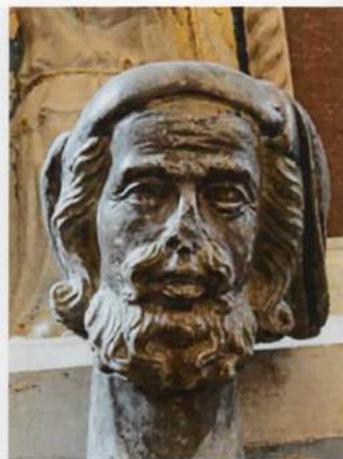


fig. 10.13 Vittorio Veneto, Santa Giustina a Serravalle, Bottega del Maestro del monumento di Castellano Salomone, *Monumento funerario a Rizzardo VI da Camino*, telamone, particolare del volto



fig. 10.14 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, lato destro, monofora e spessore della nicchia



fig. 10.15 Cappella degli Scrovegni, abside, parete di fondo, lato sinistro, spessore della nicchia